

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ СОЦІАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ПСИХОЛОГІЇ
Кафедра педагогіки та психології освітньої діяльності

Кваліфікаційна робота

магістра

на тему **Формування вміння дієвого аналізу п'єси та ролі у майбутніх
акторів**

Виконала: студентка 2 курсу, групи 8.0118-з
спеціальності 011 Освітні, педагогічні науки
освітньої програми Педагогіка вищої школи

М.М. Нестулій

Керівник д.пед.н., професор Локарьова Г.В.

Рецензент к.філос.н., доцент Іванова Л.С.

Запоріжжя

2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет соціальної педагогіки та психології

Кафедра педагогіки та психології освітньої діяльності

Рівень вищої освіти магістр

Спеціальність 011 Освітні, педагогічні науки

Освітня програма Педагогіка вищої школи

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри _____

д.психол.н., проф. Н.Ф. Шевченко

« ____ » _____ 2019 р.

ЗАВДАННЯ
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ СТУДЕНТЦІ

Нестулій Марії Миколаївні

1. Тема роботи Формування вміння дієвого аналізу п'єси та ролі у майбутніх акторів

керівник роботи Локарьова Галина Василівна, д.пед.н., професор

затверджені наказом ЗНУ від «30» травня 2019 року № 819-с

2. Строк подання студентом роботи _____

3. Вихідні дані до роботи аналіз, узагальнення, систематизація літератури.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) теоретичні засади акторської техніки світових майстрів театрального мистецтва; основні характеристики методу дієвого аналізу п'єси та ролі; практика застосування методу дієвого аналізу п'єси і ролі сприяє розвитку інтелекту; експериментальна перевірка готовності до застосування методу дієвого аналізу п'єси та ролі в професійній діяльності майбутніх акторів театру та кіно.

5. Перелік графічного матеріалу (з точним зазначенням обов'язкових креслень)
1 таблиця

6. Консультанти розділів роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	Локарева Г.В., професор		
Розділ 1	Локарева Г.В., професор		
Розділ 2	Локарева Г.В., професор		
Висновки	Локарева Г.В., професор		

7. Дата видачі завдання _____

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1	Затвердження теми роботи	лютий 2019 р.	Виконано
2	Робота над науковими джерелами	січень-березень 2019 р.	Виконано
3	Написання вступу	березень 2019 р.	Виконано
4	Написання першого розділу	квітень-травень 2019 р.	Виконано
5	Написання другого розділу	вересень-листопад 2019 р.	Виконано
6	Написання висновків	листопад 2019 р.	Виконано
7	Оформлення списку джерел	листопад 2019 р.	Виконано
8	Проходження передзахисту	грудень 2019 р.	Виконано
9	Проходження нормоконтролю	грудень 2019 р.	Виконано

Студент _____ М.М. Нестулій

Керівник роботи _____ Г.В. Локарева

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер _____ І.В. Козич

РЕФЕРАТ

Магістерська робота: 95 сторінок, 1 таблиця, 86 джерел, 2 додатки.

Мета дослідження полягає в теоретичному обґрунтуванні та експериментальній перевірці методики формування вмінь використання методу дієвого аналізу п'єси та ролі студентами спеціалізації «сценічне мистецтво».

Об'єкт дослідження – професійна підготовка майбутніх акторів театру та кіно.

Предмет дослідження – методика формування вмінь використання дієвого аналізу п'єси і ролі в процесі навчання майбутніх акторів театру та кіно.

Методи дослідження:

– теоретичні: аналіз, узагальнення та систематизація наукової літератури з питань різних методик і технік акторської майстерності.

– емпіричні: тестування, анкетування, опитування, спостереження.

Теоретичну основу дослідження становлять методи акторської техніки майстрів театрального мистецтва світового масштабу.

Наукова новизна дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні проблеми формування вмінь до застосування методу дієвого аналізу п'єси та ролі К. Станіславського у майбутніх акторів театру та кіно.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дослідження можуть бути використані в процесі професійної підготовки майбутніх акторів театру та кіно.

Ключові слова: АКТОР, АКТОРСЬКА ТЕХНІКА, ІМПРОВІЗАЦІЯ, ТЕАТРАЛЬНІ ІГРИ, СЦЕНІЧНИЙ РУХ, БІОМЕХАНІКА, МЕТОД ДІЄВОГО АНАЛІЗУ П'ЄСИ І РОЛІ.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	6
Розділ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ ВМІНЬ ДО ЗАСТОСУВАННЯ ДІЄВОГО АНАЛІЗУ П'ЄСИ І РОЛІ У МАЙБУТНІХ АКТОРІВ ТЕАТРУ ТА КІНО.....	8
1.1. Теоретичні засади акторської техніки світових майстрів театрального мистецтва.....	8
1.2. Основні характеристики методу дієвого аналізу п'єси та ролі.....	36
1.3. Практика застосування методу дієвого аналізу п'єси і ролі.....	70
Розділ 2. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ПЕРЕВІРКА ГОТОВНОСТІ ДО ЗАСТОСУВАННЯ МЕТОДУ ДІЄВОГО АНАЛІЗУ П'ЄСИ ТА РОЛІ В ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ ТЕАТРУ ТА КІНО.....	74
2.1. Методи та періоди теоретичного і практичного освоєння методу дієвого аналізу п'єси і ролі у студентів.....	74
2.2. Діагностика рівня готовності до застосування методу дієвого аналізу п'єси та ролі у майбутніх та досвічених акторів.....	77
ВИСНОВКИ.....	95
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	96
ДОДАТКИ.....	102

ВСТУП

На сьогоднішній день, професія актора стає все більш і більш затребуваною і популярною. Після тривалого періоду застою, зумовленого політичними, культурними та економічними труднощами і змінами, український театр і українська кіноіндустрія повільно, але впевнено набирають силу і можливості для розвитку і популяризації театрального мистецтва.

Зараз в нашій країні, відкривається велика кількість приватних театрів, муніципальних театрів, антрепризних колективів. Значною мірою зростає кількість серіалів і художніх фільмів які знімаються. Відкривається безліч театральних шкіл і акторських курсів, які користуються великою популярністю серед населення.

Всі вище перераховані фактори спричиняють певні наслідки, а саме: збільшується кількість бажаючих присвятити своє життя цій професії. Природним чином зростає і посилюється конкуренція в акторському середовищі. На сьогоднішній день стати успішним і затребуваним актором може тільки найбільш талановитий, старанний, відповідальний, правильно і грамотно навчений актор.

Саме ці фактори підкреслюють актуальність обраної теми та визначають якими засобами і методами можна поліпшити і вдосконалити якість навчання студентів акторського відділення, для подальшого успішного працевлаштування та їх повноцінної творчої реалізації. Це питання розглядали такі майстри: А. Поламишев, Н. Горчаков, Н. Демидов, М. Карпушкін, М. Кнебель, В. Немірович-Данченко, Г. Товстоногов, О. Єфремов, М. Кедров, І. Молочевська, А. Попов, К. Станіславський, М. Чехов.

Мета дослідження полягає в теоретичному обґрунтуванні та експериментальній перевірці методики формування вмінь використання методу дієвого аналізу п'єси та ролі студентами спеціалізації «сценічне мистецтво».

Об'єкт дослідження – професійна підготовка майбутніх акторів театру та кіно.

Предмет дослідження – методика формування вмінь використання дієвого аналізу п'єси і ролі в процесі навчання майбутніх акторів театру та кіно.

Гіпотеза дослідження полягає в тому, що підготовка майбутніх акторів театру та кіно стає ефективною за умови використання методу дієвого аналізу в навчальному процесі починаючи з першого курсу навчання і протягом усього періоду навчання.

Методи дослідження:

- теоретичні: аналіз, узагальнення та систематизація наукової літератури з питань різних методик і технік акторської майстерності.

- емпіричні: тестування, анкетування, опитування, спостереження.

Теоретичну основу дослідження становлять методи акторської техніки майстрів театрального мистецтва світового масштабу.

Наукова новизна дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні проблеми формування вмінь до застосування методу дієвого аналізу п'єси та ролі К. Станіславського у майбутніх акторів театру та кіно.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дослідження можуть бути використані в процесі професійної підготовки майбутніх акторів театру та кіно.

Структура: дієвий аналіз в освітньому процесі використовується двобічно:

- 1) використання або застосування в процесі підготовки.
- 2) формування готовності студентів до використання методу дієвого аналізу п'єси та ролі.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ ВМІНЬ ДО ЗАСТОСУВАННЯ ДІЄВОГО АНАЛІЗУ П'ЄСИ І РОЛІ У МАЙБУТНІХ АКТОРІВ ТЕАТРУ ТА КІНО

1.1. Теоретичні основи акторської техніки світових майстрів театрального мистецтва

Розглянемо систему Костянтина Сергійовича Станіславського. Ця система є найпопулярнішою театральною системою в усьому світі. Свою «систему» Станіславський створював з метою осмислення процесу акторського перевтілення. Досягнення повної психологічної достовірності акторської гри – головна мета, яку переслідував режисер і педагог. Як саме актор повинен «вживатися» в образ, передавати на сцені ідею і зміст твору, щоб глядач вийшов з театру збагаченим новими відчуттями і думками, – саме ці проблеми піднімає в своєму дослідженні акторської майстерності Костянтин Станіславський.

В основі системи лежить поділ акторської гри на три технології: ремесло, уявлення і переживання.

Ремесло по Станіславському засноване на використанні готових штампів, за якими глядач може однозначно зрозуміти, які емоції має на увазі актор.

Мистецтво уявлення засноване на тому, що в процесі тривалих репетицій актор відчуває справжні переживання, які автоматично створюють форму прояви цих переживань, але на самому спектаклі актор ці почуття не відчуває, а тільки відтворює форму, готовий зовнішній малюнок ролі.

Мистецтво переживання – актор в процесі гри відчуває справжні переживання, і це народжує життя образу на сцені.

Правда переживань. Основним принципом гри актора не є показ вкоріненого досі лицедія, імпровізуючого роль. Актор повинен переживати те,

що відбувається з персонажем. Емоції, які відчуває актор, повинні бути справжніми. Актор повинен вірити в «правду» того, що він робить, не повинен зображувати щось, але повинен проживати на сцені щось. Якщо актор зможе щось прожити, максимально в це повіривши, він зможе максимально правильно зіграти роль. Його гра буде максимально наближена до реальності, і глядач йому повірить. К. Станіславський писав з цього приводу: «Кожен момент вашого перебування на сцені повинен бути санкціонований вірою в правду пережитого почуття і в правду Ваших дій».

Продумування пропонованих обставин. Почуття актора - це його власні почуття, джерелом яких є його внутрішній світ. Він багатогранний, тому актор, перш за все, досліджує себе і намагається знайти потрібне йому переживання в собі, він звертається до власного досвіду або намагається фантазувати, щоб знайти в собі те, чого він ніколи не відчував в реальному житті. Щоб персонаж відчував і діяв найбільш вірним чином, необхідно зрозуміти і продумати обставини, в яких він існує. Обставини визначають його думки, почуття і поведінку. Актор повинен зрозуміти внутрішню логіку персонажа, причини його вчинків, повинен для себе «виправдати» кожне слово і кожен дію персонажа, тобто зрозуміти причини і цілі. Як писав К. Станіславський, «сценічна дія має бути внутрішньо обґрунтована, логічна, послідовна і можлива в дійсності». Актор повинен знати (якщо це не зазначено в п'єсі – придумати) всі обставини, в яких знаходиться його персонаж. Це знання причин, а не самих емоційних проявів, дозволяє акторові кожен раз по-новому переживати почуття персонажа, але з однаковим ступенем точності і «правдивості».

Народження місця і дій «тут і зараз». Дуже важлива особливість акторської гри – переживання «тут і зараз». Будь-яка емоція, будь-яка дія має народитися на сцені. Актор, незважаючи на те, що він знає, що він повинен робити як той чи інший персонаж, повинен дати собі можливість захотіти зробити ту чи іншу дію. Дія, таким чином здійснена, буде природньою і виправданою. Якщо одна і та сама дія з вистави у виставу буде відбуватися кожного разу «тут і зараз», то воно не стане у актора таким собі «штампом».

Актор кожен раз буде виконувати її по-новому. І для самого актора виконання цієї дії кожен раз буде давати відчуття новизни, необхідну для того, щоб отримувати задоволення від своєї роботи.

Робота актора над своїми власними якостями. Для того, щоб мати можливість придумувати обставини ролі, акторові необхідно володіти розвиненою фантазією. Щоб роль виходила максимально «живою» і цікавою для глядача, актор повинен використовувати свою спостережливість (помічати в житті якісь цікаві ситуації, цікавих, «яскравих» людей і т. д.) і пам'ять, в тому числі і емоційну (актор повинен вміти згадати те чи інше почуття для того, щоб бути в змозі знову його пережити).

Ще один важливий аспект професії актора – вміння керувати своєю увагою. Акторові необхідно, з одного боку, не приділяти уваги залу, з іншого боку, максимально концентрувати свою увагу на партнерах, на те, що відбувається на сцені. К. Станіславський писав: «Спостерігаючи за життям, артист повинен дивитися навколо себе не як розсіяний обиватель і не як холодний статистик, якому потрібна тільки фактична і цифрова точність зібраних відомостей. Артистові потрібно проникнути в суть спостережуваного, уважно вивчати пропоновані життям обставини і вчинки людей, зрозуміти склад душі, характер того, хто здійснює ці вчинки. А це вдається тільки посправжньому зацікавленому, уважному художнику».

Крім того, існують технічні моменти. Актор повинен вміти встати в світло, вміти «не звалитися в оркестрову яму» і т.д. Він не повинен концентрувати на цьому свою увагу, але повинен уникати технічних накладок. Таким чином, актор повинен вміти управляти своїми емоціями, увагою, пам'яттю. Актор повинен вміти за допомогою свідомих актів контролювати життя підсвідомості («підсвідомість» в даному випадку – термін, який використовував К. Станіславський, і значення якого полягає в тому, що «підсвідомість» – це система мимовільної регуляції), яке, в свою чергу, визначає можливість емоційно наповненого проживання «тут і зараз». «Кожен наш рух на сцені, кожне слово має бути результатами вірною життя уяви» –

пише К. Станіславський. Важливий аспект акторської діяльності – робота зі своїм тілом. У театральній педагогіці існує безліч вправ, які спрямовані на роботу з тілом. По-перше, ці вправи рятують людину від тілесних зажимів, по-друге, розвивають пластичну виразність. Я. Морено писав, що К. Станіславський «... розмірковував над тим, як би винайти кошти, якими можна було б звільнити організм актора від кліше і дати йому найбільшу свободу і творчість, необхідні для майбутнього завдання». Система Станіславського спрямована на досягнення людиною свободи творчості, в тому числі і на тілесному рівні. Численні вправи спрямовані на те, щоб актор мав вільний доступ до свого власного творчого потенціалу.

З початку ХХ століття кілька вчителів почали прокладати свої шляхи до навчання акторському мистецтву. Крім системи Станіславського існує ще кілька не менш важливих напрямів.

Розглянемо зміст акторської техніки кожного з цих світових майстрів.

Система Л. Страсберга. В основі методу лежить система акторської гри, розроблена Станіславським в перші десятиліття ХХ століття. В основу системи Станіславського лягли: 1) принципи майнінгемського театру, що виділяв роль режисера в постановці спектаклю як єдине естетичне і дисципліну акторів; 2) драматургічний реалізм в дусі Малого Театру; і 3) натуралістичний стиль постановок французького режисера Антуана Андре.

Розглянемо систему Станіславського в версії 1935 року. «Система» заснована на тому, що Станіславський називав «мистецтвом переживання», яке він протиставляв «мистецтву вистави». Цей прийом полягає в використанні свідомої думки і волі актора для того, щоб мобілізувати підсвідомі психологічні процеси, такі як емоційні переживання і підсвідому поведінку. На репетиції актор шукає внутрішні мотиви для виправдання дій персонажа (т. Зв. «Завдання»). Згодом Станіславський розвинув свою систему, внесе в репетиційний процес «метод фізичних дій». Замість обговорення деталей ролі він домагався так званого активного аналізу, що складався в імпровізації сценічних ситуацій. За висловом Станіславського, «кращий аналіз п'єси є дії в

запропонованих обставинах».

Метод Станіславського, на ранньому етапі представлений в його роботі зі студентами першої студії Московського Художнього театру (МХТ) зробив революцію в акторській грі на Заході. Під час гастролей МХТ в США на початку 1920-х років Лі Страсберг бачив всі вистави і був глибоко вражений. В цей же час Річард Болеславський, один зі студентів першої студії Станіславського, представив серію лекцій з «системи», які були видані під заголовком «Акторська гра: перші шість уроків» (1933). Інтерес американської публіки привів до вирішення Болеславського і М. Успенської (також учениця першої студії МХТ) залишитися в США і створити американський лабораторний театр. Вони практикували систему Станіславського в версії 1910-х років, яка відрізнялася від більш повно опрацьованого варіанта 1930-х років, викладеного в книзі «Робота актора над собою». Перша частина книги Станіславського, в якій викладаються психологічні особливості акторської підготовки, була опублікована в США в 1936 році в скороченому вигляді і неточний переклад під назвою «Підготовка актора» (An Actor Prepares). Англomовні читачі часто плутають цей переклад першого тому з описом «системи» в цілому.

Багато американських акторів, роботу яких пов'язують з Акторським методом, вчилися саме в експериментальному театрі Болеславського і Успенської. Прийоми гри, які в подальшому демонстрували колишні студенти цього театру, такі як Лі Страсберг, Стелла Адлер і Сенфорд Мейснер, часто плутають з системою Станіславського. Варіант Страсберга ґрунтувався виключно на психологічних прийомах, на відміну від багатовимірного психофізичного підходу Станіславського, який досліджує характер і дії, як «зсередини», так і «зовні».

Крім ранніх робіт Станіславського, на розвиток Акторського методу вплинули ідеї і прийоми його учня Євгена Вахтангова. Саме «предметні вправи» Вахтангова використовувала Ута Хаген для навчання акторів та підтримки акторських навичок. На основі методу Вахтангова Л. Страсберг

модифікував систему Станіславського, замінивши процес «виправдання» поведінки актора на сцені «мотивацією» такої поведінки на основі характеру персонажа. Слідуючи цій відмінності, актори задають собі питання «Що могло б мотивувати мене вести себе так само, як персонаж?», А не питання Станіславського «Що б я робив і відчував на місці мого героя в запропонованих обставинах».

Емоції і уява. Серед концепцій і прийомів Акторського методу важливе місце займають прийоми заміщення [en], «начебто», пам'ять відчуттів (англ. Sense memory), емоційна пам'ять [en] і наслідування твариною, які були вперше запропоновані Станіславським. Актори, які застосовують Акторський метод, також іноді звертаються за допомогою до психологів з метою розвитку своїх ролей.

У підході Страсберга артисти використовують свій життєвий досвід, наближаючи його до досвіду своїх персонажів. Цей метод передбачає залучення емоційної або, як називав її Страсберг, «афективної» пам'яті [en], передбачає повторне переживання аналогічних відчуттів, які надали свого часу значний емоційний вплив на актора. При цьому актори намагаються не стримувати емоції, а навпаки, дати їм вихід. Таким чином, акторові вдається створити природний емоційний фон ролі, не вдаючись до награвання або афектації.

Влітку 1934 року в Парижі Станіславський протягом п'яти тижнів працював з американською актрисою Стеллою Адлер, щоб допомогти їй подолати труднощі у втіленні ролей (т. Зв. «Блоки»). З огляду на той факт, що метод «емоційної пам'яті» вже застосовувався в Америці досить широко, Адлер з подивом виявила, що Станіславський рекомендував цю техніку тільки в крайніх випадках.

Під впливом Річарда Болеславського емоційна пам'ять стала центральною особливістю навчання в групі Страсберга в Нью-Йорку. На відміну від цього, Станіславський рекомендував Стеллі Адлер шукати шлях для емоційного вираження через фізичну дію. Дізнавшись про це, Страсберг, проте,

відмовився змінити свій підхід до репетицій емоційних проявів.

Застосування Методу. Студентами Страсберга були багато видатних американських акторів другої половини ХХ століття, такі як Пол Ньюман, Аль Пачіно, Джордж Пеппард, Дастін Хоффман, Джеймс Дін, Мерилін Монро, Джейн Фонда, Джек Ніколсон, Міккі Рурк і багато інших.

Метод Л. Страсберга був натхненний системою Станіславського і Московським Художнім театром. Його техніка спонукає акторів посилювати зв'язок з матеріалом, створюючи емоційні переживання персонажів у їх житті. До своєї смерті в 1982 році Страсберг навчив багатьох легендарних акторів ХХ століття, серед них Джеймс Дін, Еллен Берстін, Аль Пачіно, Алек Болдуїн, Мерилін Монро, Джулі Харріс, Пол Ньюман і Дастін Хоффман. Його технікою також користуються Анджеліна Джолі, Скарлетт Йоханссон і Стів Бушемі.

Розглянемо систему Стелли Адлер. Стелла Адлер (10.02.1901-21.12.1992) – одна з перших випускниць Американської Театральної Лабораторії під керівництвом актриси МХТ Марії Успенської – учениці К. Станіславського. Разом з Лі Страсбергом працювала із знаменитою американською трупю Group. Однак після проходження практики у К. Станіславського в 1934 році в Парижі звинуватила Лі Страсберга в тому, що його інтерпретації системи, де емоція - керівна сила акторської гри – є невірною. Чим спровокувала відхід Л. Страсберга з трупи. К. Станіславський на той час цією силою вважав уяву. Виклад теорії Станіславського трупі Group стало початком роботи її лабораторії. У 1949 Стелла Адлер засновує свою студію.

У лабораторії Стелли Адлер ключову роль відіграє уява. Уява містить в собі все: від мистецтва до ідей, поезії колективного несвідомого всього людства. Все що ми говоримо, чуємо, думаємо, відчуваємо на сцені, повинно бути пропущено через фільтр уяви. Для неї актор – це, перш за все, що постійно розвивається особистість, незалежна, інформована і вільно мисляча. Першочергова задача актора як майстра і художника - постійно зростати над собою. Основна мета і невід'ємні компоненти її підходу - розвиток особистості, розробка бездонних криниць уяви і повна відкритість до світу і життя. Згідно

Стеллі Адлер три кити особистісного зростання: вивчення природи (в тому числі людської), мистецтва (не тільки театрального), історії.

Метод Стелли Адлер ділиться на 3 складові:

Фундамент. В основі методики лежить уява. Його розвитку приділяється особливе місце. Фундамент включає вправи на: розвиток уяви, оволодіння діями усвідомлення того, як поведінка визначається обставинами.

Роботу над персонажем. Є зануренням актора в новий образ через набуття «нового себе». Мета роботи над персонажем не відхід від себе, а самонабуття. Згідно Стеллі Адлер, чим сильніше актор вживається в іншу іпостась, тим ближче він стає самим собою. Завдяки вимислу актор має можливість висловити правду.

Інтерпретацію сценарію. Підхід Стелли Адлер до драматургії також будується на уяві. Вона вибирає драматурга, збирає загальні для його творчості проблеми, ідеї та питання, а потім поміщає їх в історико-географіко-соціальний контекст. Після цього вона фокусується на якійсь конкретній п'єсі, розглядає її ідеї, вплив, який вчинила нею на театр і сучасну їй культуру. Потім її значення і зміст вже для нашого часу. Нарешті вона опрацьовує одну конкретну сцену, повільно і методично, супроводжуючи її історичними правками.

Стелла Адлер – єдина з американських акторів, хто вчився особисто у самого Станіславського. Вона розробила власний метод, заснований на роботах Станіславського і Лі Страсберга. Техніка Адлер відрізняється від Страсберга тим, що вона надає особливого значення уяві на додаток до емоційного відкликання. Відома її фраза: «Спіратися на емоції, які я пережила, наприклад, коли померла моя мати, щоб створити роль, - хвора і шизофренічна ідея. Якщо це і є акторська гра, то я не хочу цього робити». Хоча реалістичний стиль гри Марлона Брандо часто приписується методу Страсберга, насправді він навчався у Стелли Адлер і навіть написав передмову до її керівництва «Мистецтво гри». Серед відомих учнів Адлер можна назвати також Роберта Де Ніро, Бенісіо Дель Торо, Марка Руффало і Мелані Гріффіт.

Розглянемо техніку Мейснера. В даний час в США дуже популярна теорія

Сенфорда Мейснера – актора, викладача акторської майстерності, вчителя Алека Болдуїна, Джеффа Бріджеса, Грегорі Пека і Сандри Баллок.

Мета Мейснера – домогтися від акторів правди у вигаданих обставинах. Одне з найпопулярніших вправ Мейснера полягає в наступному: два партнера говорять один одному одні і ті ж речі до тих пір, поки в їх емоціях не відбудуться якісь зміни.

На думку Мейснера, є два типи акторів: ті, хто негайно виконують те, що вимагають від них їхні герої (кричать, стрибають і т.д.), і ті, хто вважають це тільки предметом для роздумів. У центрі теорії - моментальна комунікація, яка виникає між акторами і яка формує достовірну поведінку акторів в вигаданих обставинах. Актор повинен фокусуватися на об'єкті, а не на тому, що він говорить. Чим краще актор взаємодіє з партнерами – тим він більш повноцінний. Як говорив Мейснер: «Унція дії варта фунту слів».

Мейснер вважав уяву куди більш дієвим засобом в роботі над роллю, ніж емоційну пам'ять. Так, наприклад, якщо в кадрі людина повинна з'явитися в люті, але в сценарії не прописано, що привело його до такого стану, актор повинен додумати, що трапилося з актором до цього. На цьому вся підготовка до ролі закінчується - всі інші дії актор повинен здійснювати моментально. У техніці Мейснера актор завжди дотримується свого імпульсу. Як говорив Мейснер: «Все в порядку, якщо у тебе щось не виходить. Погано, якщо ти не намагаєшся».

Сенфорд Мейснер розробив свій унікальний підхід в 1930-х роках, після роботи з Лі Страсбергом і Стеллою Адлер в театрі The Group. Подібно Станіславському, Страсбергу і Адлер, Мейснер навчив своїх учнів «жити чесно при даних вигаданих обставинах». Його підхід ламає надмірно структуровану техніку гри і розвиває відкритість, гнучкість і навички слухання. У 1935 році Мейснер приєднався до факультету Нью-Йоркського театру Neighborhood Playhouse і продовжив тренувати тисячі акторів. Серед знаменитих учнів Мейснера - Роберт Дюваль, Грейс Келлі, Грегорі Пек і Дайан Кітон.

Розглянемо техніку методу Михайла Чехова. Михайло Олександрович

Чехов (17 (29) серпня 1891 рік, Санкт-Петербург, Росія – 30 вересня 1955, Беверлі-Хіллз, Каліфорнія, США) - російський і американський драматичний актор, театральний педагог, режисер. Заслужений артист Російської Республіки (1924). Племінник письменника Антона Чехова, син публіциста Олександра Чехова. Автор відомої книги «Про техніку актора».

Так склалося, що в Росії загальноприйнятим акторським вченням вважається «Система Станіславського», яку беруть за основу багато педагогів з акторської майстерності. Вчення Чехова як цілісна система вітається меншим числом театральних майстерень, проте кожен актор може вибирати саме той підхід, який йому ближче. Школи Чехова і Станіславського багато в чому схожі, однак їх кардинально відрізняє підхід до приміщення актора в запропоновані обставини. Не можна забувати, що Михайло Чехов - учень Костянтина Станіславського, тому присутні в їх системах відмінності не означають конфронтацію.

У 1932 році в Ризі Михайло Чехов вперше відкрив власну театральну студію, в якій почав практикувати навчальні майстер-класи, техніку і стратегію яких згодом виклав у книзі «Про техніку актора». Сам він називає цю книгу «подгляд» (наглядом) за техніками безлічі акторів, які зустрічалися йому в житті і на сцені по всьому світу: в Росії, Латвії, Литві, Польщі, Чехословаччини, Австрії, Німеччини, Франції, Англії та Америці. Йому вдалося зібрати і відфільтрувати величезну кількість розрізнених, часто не пов'язаних між собою, технік і підходів в одну систематизовану школу. Для цього він багато років займався спрощенням накопичуваного матеріалу, а згодом застосовував вчення на учнях і акторах театру, в якому був художнім керівником («Chekhov Players»).

У 1936 році в Англії була відкрита театральна школа (Devonshire, Dartington Hall). Чехов був її керівником і починав перші «експерименти» щодо застосування своєї техніки на учнях. Перед початком Другої Світової війни, школа переїхала в Америку, де перетворилася в професійний театр («Chekhov Players»). У той час в Америці не було централізованої акторської школи, тому

американці з інтересом сприймали нові для них підходи Михайла Чехова. Театр користувався популярністю серед публіки і давав вистави не тільки на Бродвеї, а й їздив на гастролі в інші штати. Згодом молоді актори театру були покликані на фронт, тому «експерименти» Чехова припинилися.

Михайло Чехов написав свою книгу англійською мовою, і тільки після закінчення війни вона була переведена на російську мову.

Відмінність від «Системи Станіславського». Підхід Чехова, як і підхід Станіславського, визначає створення художнього образу як мета для драматичного актора. Однак для Станіславського образ - результат всієї роботи, а для Чехова лише матеріал для роботи. Станіславський закликає актора шукати подібність між «я» і пропонованими обставинами, персонажем. Чехов пропонує шукати відмінності. Наочно відмінності в підходах видно на прикладі:

Візьмемо умовний шматок: імператор вийшов до приймальні та побачив, що всі гвардійці сплять.

За Станіславським: перш за все, не грайте імператора. Імператор теж людина і має нормальні реакції. У нього нерви, руки, ноги - як у нас. Вас багато з ним ріднить. Отож, не імператор, а ви увійдіть в кімнату. Навіщо? Ну, скажімо, ви кілька разів дзвонили, і ніхто не відгукнувся. Ось перша запропонована обставина. Яка дія? Ви хочете перевірити: невже в приймальні нікого немає? Всі покинули пост? І раптом бачите - всі тут, але сплять. Не думайте про імператора. Це ви дзвонили і ви увійшли перевірити.

За Чеховим: який імпульс у вас виникає від цієї сцени в контексті цілого? Тривога? Смертельна небезпека? Комічна несподіванка? Задайте це питання своїй уяві і покажіть отриману відповідь. Наприклад: він увірвався в приймальню, як бик. Варіант: він лякливо заглянув в приймальню, з'явилася тільки голова і рука, тіла не видно, воно ховається. Варіант: він, по-військовому ставлячи ноги, підійшов до дверей в приймальню і штовхнув її сильною рукою. Тіло було прямим, вираз обличчя холодним ... «

Іншими словами, за Станіславським, актор повинен створювати образ

маленькими етапами, освоюючи кожен новий етап поступово, повільно «обживаючи обставини». У той час, як по Чехову, актор повинен спочатку працювати з образом, удосконалюючи його.

Незважаючи на те, що «Техніка актора» не відразу була опублікована в Америці, через «Систему Чехова» пройшли Мерилін Монро, Клінт Іствуд, Ентоні Куїнн, Юл Бріннер, Ллойд Бріджес і багато інших голлівудських «зірок». Школу називали «кузнею театральних талантів».

Особливо значущим вважається внесок Чехова в розкриття таланту Мерилін Монро. Багато колег ставили під сумнів профпридатність актриси, а Чехов відкрив для неї свою систему акторської майстерності, з якою Монро і йшла на протязі всієї своєї кар'єри.

У 1972 році в газеті «Наука і релігія» була надрукована стаття Юни Вертман «Перемога мистецтва», в якій йдеться про те, що Михайло Чехов використовував в своєму вченні «антропософію» Рудольфа Штайнера, що було неприйнятно для Радянського Союзу.

Племінник Антона Чехова і видатний студент Станіславського, Михайло Чехов розробив свою акторську техніку після вигнання з Росії в кінці 1920-х років. Чехов займався психофізичним підходом до акторської майстерності, зосередившись на розумі, тілі і усвідомленості почуттів. Клінт Іствуд, Ентоні Хопкінс, Хелен Хант і Джек Ніколсон - учні техніки Чехова.

Ця акторська техніка, заснована на дії, була розроблена драматургом Девідом Маметом і актором Уільямом Х. Мейсі і включає елементи системи Станіславського і Мейснера. Метод складається з чотиріступінчастого аналізу сцени і будується на прагненні до дії; він вчить акторів зосередитися на тому, що буквально відбувається на сцені. Технікою практичної естетики користуються Фелісіті Хаффман, Роуз Бірн, Джессіка Альба і Кемрін Мангейм.

Розглянемо систему Ути Хаген. Слідуючи теорії Ути Хаген, американської актриси і педагога Марлона Брандо, Вупі Голдберг і Метью Бродерік, актор повинен пошукати у собі самому те, що допоможе йому грати. Він повинен довіритися своїм інстинктам і відчуттям. Актор повинен

усвідомити, у чому його індивідуальність і унікальність, і привнести це в свою роль. Потрібно усвідомлювати, що внутрішній вигляд актора може зовсім не відповідати зовнішньому.

Теорія Ути Хаген базується на 5 основних принципах:

- 1) Основні риси героя знаходяться всередині нас.
- 2) Голос і мова, душа і свідомість існують в гармонії з нашим тілом.
- 3) Дія важливіше слова.
- 4) Все, що ми робимо, обумовлено нашими очікуваннями.
- 5) Нехай обставини грають на вас, а ви під них тільки підстроюєтеся.

При цьому в роботі над роллю актор повинен відповісти собі на 6 питань:

- 1) Який мій нинішній стан?
- 2) В яких обставинах я перебуваю?
- 3) Яке моє до них ставлення?
- 4) Чого я хочу?
- 5) У чому полягає моя перешкода?
- 6) На що я готовий, щоб отримати те, що я хочу?

Ута Хаген не просто актриса, удостоєна премії Тони, но і театральний педагог в нью-йоркській студії Герберта Бергофа, а також автор бестселлерів «Уважение к действию» і «Задача для актера». Її популярна техніка утверджує реалізм і правду прямише всього; «замещение» (или «перенос») побуждає актеров использовать свой опыт и эмоциональные воспоминания для данных обстоятельств сцены. В рамках своей долгой и легендарной педагогической карьеры Хаген развила таланты Мэтью Бродерика, Сигурни Уивер, Джека Леммона и многих других и даже была тренером Джуди Гарленд по вокалу.

Розглянемо систему Віоли Сполін. Вайола Сполін (7.11.1906-22.11.1994) була академіком театру, педагог і чинний тренер. Вона вважається важливим новатором в американському театрі 20-го століття для створення режисерських технік, щоб допомогти акторам зосередитися на теперішньому моменті і знаходити варіанти імпровізаційно, як в реальному житті. Ці діючі вправи

вона пізніше назвала «Театральні Ігри» та сформувала перше зібрання творів, яке дозволило іншим директорам і акторам створити імпрровізаційний театр. Її книга «Імпрровізація для театру», яка опублікувала ці методи, включає її філософію і її навчання і тренування методу, і вважається «біблією імпрровізаційного театру». Внесок Сполін був плідним для імпрровізаційного театального руху в США. Вона вважається матір'ю імпрровізаційного театру. Її робота вплинула на американський театр, телебачення та кіно, надавши нові інструменти і методи, які зараз використовуються акторами, режисерами та письменниками.

Сполін вплинула на перше покоління імпрровізаційних акторів у Другому місті в Чикаго в середині і наприкінці 1950-х через свого сина Пола Сілліс. Він був директором-засновником Compass Players, що призвело до формування Другого міста. Він використовував її методи в навчанні та керівництві компанією, що дозволило їм створити сатиричний імпрровізаційний театр про поточні соціальні і політичні проблеми. Сполін також проводила семінари для акторів Другого міста, а також для широкої публіки. Пол Сілліс і успіх Другого Міста були в значній мірі відповідальні за популяризацію імпрровізаційного театру, який став найвідомішим як форма комедії, названа «імпрровізацією». Багато акторів, письменники та режисери виростили з цієї театальної школи і мали формуючий досвід виступів і навчання у Другому місті.

Сполін розробила акторські вправи або «ігри», які розвинули творчий потенціал, адаптувавши сфокусовану «гру», щоб розкрити здатність людини до творчого самовираження. Використання Віолою Сполін рекреаційних ігор в театрі походить від її досвіду роботи в Управлінні прогресом робіт під час Великої депресії, де вона вчилася у Неви Бойд, починаючи з 1924 року. Сполін також викладала в Халл-хаус Джейн Аддамс в Чикаго.

Вона є автором низки текстів по імпрровізації. Її першою і найвідомішою була «Імпрровізація для театру», видана видавництвом Northwestern University Press. Ця книга стала класичним ресурсом для імпрровізаційних акторів, режисерів і вчителів. Вона була опублікована в трьох виданнях в 1963, 1983 і

1999 роках.

Спочатку Віола Сполін проходила підготовку в якості поселенця (з 1924 по 1927 рік), навчаючись в школі групової роботи Неви Бойда в Чикаго. Інноваційне навчання Бойда в області групового лідерства, відпочинку і роботи в соціальних групах зробило сильний вплив на Споліна, а також на використання традиційних ігрових структур для впливу на соціальну поведінку в міських і дітей-іммігрантів. Сполін, будучи керівником драми в чиказькому відділенні розважального проекту Адміністрації щодо виконання робіт (1939-1941), усвідомив необхідність створення в рамках драматичної програми WPA легко розуміється системи театрального навчання, яка могла б перетинати культурні та етнічні бар'єри дітей іммігрантів, з якими вона працювала.

За словами Споліна, вчення Бойда забезпечили «екстраординарну підготовку по використанню ігор, розповідання історій, народного танцю та драматургії в якості інструментів для стимулювання творчого самовираження як у дітей, так і у дорослих за допомогою самопізнання і особистого досвіду». [6] Спираючись на досвід роботи Бойда, вона відповіла розробкою нових ігор, в яких основна увага приділялася індивідуальності творчості, адаптації та фокусуванні концепції гри, щоб розкрити здатність людини до творчого самовираження. Ці прийоми пізніше були оформлені в рубриці «Театральні ігри».

Сполін визнала, що на неї вплинув Дж.Л. Морено, творець терапевтичних методів, відомих як психодрама і соціодрама. Вправи Споліна надали терапевтичний вплив на гравців. Вона привернула ідею Морено про використання пропозицій аудиторії в якості основи для імпровізації, яка стала відмітною рисою бренду імпровізації у Другому місті і тепер повсюдно використовується в майстернях і виступах. Вона настійно підкреслювала, що людині необхідно подолати те, що вона назвала «Синдромом схвалення/відхилення», який вона описала як виконавця, що блокує своє природне творчість, щоб догодити аудиторії, режисерові, молодого вчителя, одноліткам або кому-небудь ще. інше.

У 1946 році Сполін заснувала компанію молодих акторів в Голлівуді. Діти шестирічного віку і старше були навчені за допомогою системи Театральних ігор виступати в спектаклях. Ця компанія тривала до 1955 року. Сполін повернулась в Чикаго в 1955 році, щоб направити в Театральний клуб драматурга, а потім провести ігрові семінари з Compass Players, першої в країні професійної імпровізаційної акторської компанії. The Compass Players зробили історію театру в Америці. Це почалося в підсобному приміщенні бару біля кампусу Чиказького університету влітку 1955 року, і з цієї групи народилася нова форма: імпровізаційний театр. Кажуть, що вони створили радикально новий вид комедії. «Вони не планували бути смішними або змінювати хід комедії», - пише Джанет Коулман. «Але це те, що трапилось».

З 1960 по 1965 рік, все ще перебуваючи в Чикаго, вона працювала зі своїм сином Полом Сілліс в якості директора майстерні в компанії Second City і продовжувала викладати і розвивати теорію і практику Театральних ігор. В результаті цієї роботи вона опублікувала «Імпровізацію для театру», що складається з приблизно 220 ігор і вправ. Він став класичним довідковим текстом для викладачів акторської майстерності, а також для викладачів в інших областях.

На початку 1960-х Віола Сполін взяла помічника і протеже Жозефіну Форсберг, щоб допомогти з її майстер-класами у Другому місті, а також з її дитячим театром, який виступав там у вихідні. Віола Сполін в кінці кінців передала і дитяче шоу, і класи імпровізації Форсберг, яка продовжувала викладати роботу Сполін у Другому місті з середини 1960-х років, що призвело до створення власної школи імпровізації Форсберг, Майстерні гравців в 1971 році, а також Імпровізовану олімпію і Другий міський тренувальний центри в 1980-х роках, всі з яких були засновані на роботі Сполін.

У 1965 році разом з Сілліс і іншими Сполін стала співзасновником Театру ігор в Чикаго і приблизно в той же час організувала невелику кооперативну початкову школу (під назвою Playroom School, а потім і Parents School) з Сілліс і іншими сім'ями в районі Чикаго. Театр і шкільні класи прагнули до того, щоб

глядачі брали безпосередню участь в театральних іграх, тим самим ефективно усуваючи звичайний поділ між імпровізаційними акторами і глядачами. Театральний експеримент досяг обмеженого успіху, і він закrywся всього через кілька місяців, але школа продовжувала використовувати методи поряд зі звичайною початковою навчальною програмою, аж до 1970-х років.

У 1970 і 1971 роках Сполін служила спеціальним консультантом в постановках Сіллс Шсторія театру в Лос-Анджелесі, Нью-Йорку і на телебаченні. На Західному узбережжі вона провела майстер-класи для зйомок телевізійних шоу Рода і Пол Сенд у фільмі « Друзі і коханці» і знялася в кіно в якості актриси у фільмі Пола Мазурського «В країні чудес» (1970). У листопаді 1975 року було опубліковано «The Game Game File». Вона розробила його, щоб зробити її унікальні підходи до викладання і навчання більш доступними для класних викладачів. У 1976 році вона заснувала ігровий центр Spolin Theatre в Голлівуді для підготовки професійних тренерів з театральних ігор і була його художнім керівником. У 1979 році Університетом Східного Мічигану вона була удостоєна звання почесного доктора, і до 1990-х років вона продовжувала викладати в Театральному ігровому центрі. У 1985 році була опублікована її нова книга «Театральні ігри для репетицій: інструкція для режисера».

Театральні ігри Сполін перетворюють навчання акторським навичкам і прийомам в справи в ігрових формах. Кожна Театральна гра структурована так, щоб дати гравцям особливий фокус або технічні проблеми, про які слід пам'ятати під час гри, наприклад, стежити за м'ячем в грі з м'ячем. Ці прості, оперативні структури вчать складні театральні угоди і методи. Граючи в гру, гравці вчаться навичкам, зосереджуючи свою увагу на грі, замість того, щоб впадати в самосвідомість або намагатися придумати гарні ідеї з інтелектуального джерела. Намір дати акторові щось, на чому слід зосередитися, полягає в тому, щоб допомогти йому бути в теперішньому моменті, подібно мантрі в медитації. У цьому грайливому, активному стані гравець отримує спалаху інтуїтивного, натхненного вибору, який приходить спонтанно. У центрі уваги гри знаходиться розум, зайнятий в момент створення

або гри, замість того, щоб бути в розумі, задалегідь плануючи, порівнюючи або оцінюючи свій вибір на імпровізації. Вправи, як написав один критик, є «структурами, покликаними майже обдурити спонтанність».

Сполін вважала, що кожна людина може навчитися діяти і творчо висловлювати свою думку. На початку своєї книги «Імпровізація для театру» вона написала:

Кожен може діяти. Кожен може імпровізувати. Той, хто хоче, може зіграти в театрі і навчитися стати «гідним».

Ми вчимося на досвіді і на досвідах, і ніхто нікого нічому не вчить. Це вірно як для немовляти, яке переходить від удару ногою і повзання до ходьби, так і для вченого з його рівняннями.

Якщо це дозволяє навколишнє середовище, кожен може дізнатися все, що захоче; і якщо людина це допускає, навколишнє середовище навчить його всьому, чого вона повинна навчити. «Талант» або «відсутність таланту» мають мало спільного з цим.

Віола Сполін почала працювати з дітьми на початку своєї кар'єри. Крім роботи в «Батьківській школі», Сполін використовувала свої «Театральні ігри» як спосіб допомогти розвинути творчу впевненість в проблемних дітях, а також для дитячих акторів і дітей, які просто хотіли весело провести час, імпровізуючи. Сполін багато років асоціювалася з Будинком Джейн Адам, а також з іншими місцями, де вона і її помічники викладачі проводили уроки імпровізації для дітей.

Сполін також зняла безліч вистав для дітей, в тому числі постановку на Playwrights в середині 1950-х років. Незабаром після того, як Друге Місто відкрив свої двері в 1959 році, Сполін почала влаштовувати шоу для дітей у вихідні. Під час дитячих вистав «Сполін» діти з числа глядачів були запрошені на сцену для участі в театральних іграх з акторами. В середині 1960-х Сполін передала дитяче шоу (разом зі своїми уроками імпровізації) своєму протеже і асистентці Джозефіна Форсберг, яка перейменувала його в Дитячий театр Другого міста і продовжувала продюсувати і направляти до 1997 року,

використовуючи імпровізовані ігри з участю Віоли Сполін після кожного виступу.

Унікальний підхід Віоли Сполін під назвою «Театральні ігри» фокусується на імпровізаційних вправах. Книгу Сполін «Імпровізацію для театру» часто називають «імпровізаційною біблією», вона вчить акторів жити моментом і правдиво реагувати на обставини. Її син Пол Сіллс брав участь в чиказької антрепризі The Second City і викладав техніки своєї матері поколінням прославлених комедійних зірок, серед яких Алан Аркін, Фред Віллард, Ден Ейкroyд і Джильда Реднер.

Розглянемо систему Бертольта Брехта. «Ефект очуження» та «епічний театр « за Бертольдом Брехтом « ... в основі сценічної теорії і практики Брехта лежить «ефект очуження»» (Verfremdungseffekt), який легко переплутати з етимологічно близьким «відчуженням» (Entfremdung) Маркса. Щоб уникнути плутанини, зручніше за все проілюструвати ефект очуження на прикладі театральної постановки, де він здійснюється відразу на декількох рівнях:

- 1) Фабула п'єси містить дві історії, одна з яких є параболою (алегорією) того ж тексту з більш глибоким або «осучасненим» сенсом; нерідко Брехт бере відомі сюжети, зіштовхуючи «форму» і «зміст» в непримиренному конфлікті.
- 2) Декорація не зображує, а схематично представляє той чи інший предмет або простір.
- 3) Пластика інформує про сценічного персонажа і його соціальний вигляд, його ставлення до світу праці (gestus, «соціальний жест»).
- 4) Дикція не психологізує текст, але відтворює його ритм і театральну фактуру.
- 5) В акторській грі виконавець не перевтілюється в персонажа п'єси, він його показує як би на відстані, дистанціюючись.
- 6) Відмова від поділу на акти на користь «монтажу» епізодів і сцен і від центральної фігури (героя), навколо якої будувалася класична драматургія (децентрована структура).
- 7) Звернення до зали, зонги, зміна декорацій на очах у глядача, введення кінохроніки, титрів і інших «коментарів до дії» також є прийомами, що підривають сценічну ілюзію.

Окремо ці прийоми зустрічаються в давньогрецькому, китайському, шекспірівському, чеховському театрі, не кажучи вже про сучасних Брехтом

постановках Пискатора (з яким він співпрацював), Мейєрхольда, Вахтангова, Ейзенштейна (про які він знав) і агітпропі. Новаторство Брехта полягало в тому, що він надав їм систематичність, перетворив в чільний естетичний принцип. Взагалі кажучи, цей принцип дійсний для будь-якої художньої саморефлексивної мови, мови, яка досягла «самосвідомості». Стосовно до театру йдеться про цілеспрямованість «оголенні прийому», «показі показу». До політичних імплікацій «очуження», як і до самого терміну, Брехт прийшов не відразу. Знадобилося знайомство (за посередництвом Карла Корша) з марксистською теорією і (за посередництвом Сергія Третьякова) з «відстороненням» російських формалістів. Але вже на початку 1920-х років він займає непримиренну позицію щодо буржуазного театру, який надає на публіку заколисливий, гіпнотичний вплив, що перетворює її в пасивний об'єкт (в Мюнхені, де Брехт починав, тоді як раз набирала силу націонал-соціалізм з його біснуванням і магічними пасажами в сторону Шамбали). Такий театр він називав «кулінарією», «галуззю буржуазної торгівлі наркотиками». Пошуки протиотрути призводять Брехта до осмислення принципової відмінності двох типів театру, драматичного (аристотелевського) і епічного. Драматичний театр прагне підкорити емоції глядача, щоб той «всім єством» віддався тому, що відбувається на сцені, втративши відчуття кордону між театральним дійством і реальністю. Результат – очищення від афектів (як під гіпнозом), примирення (з роком, долею, «людською долею», вічним і незмінним). Епічний же театр, навпаки, повинен звертатися до аналітичних здібностей глядача, пробуджувати в ньому сумнів, цікавість, підштовхуючи до усвідомлення стоять за тим чи іншим конфліктом історично обумовлених суспільних відносин. Результат – критичний катарсис, усвідомлення несвідомості («зал для глядачів повинен усвідомити несвідомість, що панує на сцені»), бажання змінити хід подій (вже не на сцені, а в реальності). Мистецтво Брехта вбирає в себе критичну функцію, функцію метамови, яка зазвичай відводиться філософії, мистецтвознавства або критичної теорії, стає самокритикою мистецтва – засобами самого ж мистецтва (Скидан О., Прігов як Брехт і Уорхол в одній особі, або Голлем-советікус).

Театральна теорія Бертольта Брехта, що зробила значний вплив на розвиток світового драматичного театру.

Теоретично розроблені Брехтом методи побудови п'єси вистав: з'єднання драматичної дії з епічною розповідністю, включення в спектакль самого автора, «ефект відчуження» як спосіб представити явище з несподіваного боку, а також принцип «дистанціювання», що дозволяє акторові висловити своє ставлення до персонажа, руйнування так званої «четвертої стіни», яка відділяє сцену від залу для глядачів, і можливість безпосереднього спілкування актора з глядачем - міцно увійшли в європейську театральну культуру.

Розглянемо систему Всеволода Мейєрхольда. Перші десятиліття ХХ століття ознаменувалися появою концепції «умовного театру», який виник на противагу реалістичного, особливо, натуралістичному театру. Розробка «умовного театру» почалася в руслі символізму, як течії в мистецтві і літературі з образами, що володіють поетичною багатозначністю. Значний внесок у розвиток даного театального напрямку внесли драматурги – М. Метерлінк, Б. Бйорнсон і ін.; режисери – А. Аппія, М. Рейнхард, Г. Крег і ін. Надалі питання, присвячені розробці «умовного театру» виникали всередині різних напрямків мистецтва (футуризм, функціоналізм і т.д.). Однак для драматургів і режисерів питання «умовності» були супутніми, і їх дослідження не виходило за рамки конкретного естетичного спрямування. Фундаментальна розробка «умовного театру» пов'язана з ім'ям В. Мейєрхольда.

Відправною точкою формування даної концепції стали естетичні розбіжності і творчий розрив Мейєрхольда з К. Станіславським, до цього часу вже придбала світову популярність як режисер реалістичного напрямку. Мейєрхольд обрушився на метод сценічного реалізму, якому раніше віддав кілька років своєї роботи у МХТі.

Психологія з цілої низки питань не може прийти до певного рішення. Будувати будинок театру на положеннях психології все одно, що будувати будинок на піску: він неминуче впаде. Будь-яке психологічний стан обумовлюється відомими фізіологічними процесами. Знайшовши правильне

вирішення свого фізичного стану, актор приходить в те положення, коли у нього з'являється «збудливість», що заражає глядачів, що втягує їх в гру актора (то, що ми раніше називали «захопленням») і складова сутність його гри.

Зміна позиції зажадала від Мейєрхольда серйозного рівня полеміки: протистояння високому художньому авторитету Станіславського вимагало настільки ж високого художньо-теоретичного авторитету.

Мейєрхольд поділяв погляди Станіславського на значимість ролі режисера у вихованні актора нового театру, але в усі компоненти педагогічної системи з підготовки такого актора він істотні зміни.

Театр Мейєрхольда володів низкою характерних ознак і був орієнтований на «свою» публіку. Найважливішою характеристикою в концепції Мейєрхольда була умовна природа театру, головним прийомом її підкреслення - простота. Вона проявлялася за допомогою системи дикції та інтонації, нового принципу оформлення сцени і особливого мізансценування тіла. У грі актора головними виразними засобами стали особа-маска, «застиглий жест» і пози-паузи, так звані «стоп-кадри». Особливу роль в творчому процесі Мейєрхольд покладав на режисера, який був зобов'язаний координувати дії всіх учасників організації спектаклю.

Естетикою Мейєрхольда стала розробка театральних форм, зокрема, сценічного руху, він став автором системи театральної біомеханіки. У своїх наукових дослідженнях Всеволод Еміль сформулював принципи, що регулювали творчу діяльність, і вклав новий зміст в поняття «мистецтво акторської гри».

В даному понятті Мейєрхольд виділяв наступні компоненти:

1. Велика міра узагальнення. Даний компонент ґрунтувався на тому, що ні глядач, ні актор не повинні забувати, що на сцені відтворюється театральне дійство, а не втілюється «елемент життя».

2. Імпровізаційність виявлялася в тому, що актор створював образ на сцені не по заздалегідь даними параметрами в сценарії, а «тут і зараз», тобто імпровізуючи під час вистави.

3. Передача актор не образа, а свого ставлення до образу. Акторові було створювати на сцені образ персонажа п'єси так, щоб не допускати можливості його (образу) двоїстої трактування глядачем.

4. Прийом предігри. Рух народжує слово. Цей компонент полягав у тому, що перед проголошенням репліки актор робив пластичні рухи тіла, щоб надати видовищність поданням. Рухи тіла і жести повинні викликати емоцію в свідомості актора, яка трансформується в слово.

5. Актор повинен «віддзеркалювати» - чути і бачити себе з боку. Актор не повинен проживати свою роль і відчувати емоції, але повинен грати роль, контролюючи свої слова і дії.

6. Синтетичність актора втілювалася в його здатності володіти голосом і дикцією, умінні рухатися на сцені і т.д.

7. Створення соціального образу маски ґрунтувалося на уявленні про персонажа як про соціальний об'єкт, тобто, коли актор грав свою роль, то повинен був показувати соціальні установки, переконання, властиві представнику того чи іншого прошарку суспільства.

8. Дія актора будувалося по ланцюжку: намір – здійснення – реакція.

Гра актора складалася з декількох етапів на сцені, а кожен етап – з 3 фаз: 1) намір – усвідомлення і осмислення отриманого завдання; 2) здійснення – перехід актора до циклу рефлексів (вольових, миметичних, голосових), тобто сама дія, реалізація завдання на сцені; 3) реакція – підготовка актором власного організму до втілення наступного етапу ролі.

В рамках концепції «умовного театру» колишні принципи, що регулюють навчально-виховний процес роботи режисера з актором, виявилися неспроможними. Індивідуальне, багато в чому пов'язане з творчою інтуїцією актора і який був стрижнем акторської роботи, скасовувалося, і підвищувалася важливість керівної ролі режисера. Мейєрхольд визначав кордони дій актора, з математичною точністю вибудовував мізансцени. Акторська свобода в колишньому розумінні переставала існувати.

Мейєрхольд описав наступні принципи, необхідні для здійснення такого

роду творчої діяльності: принцип карнавалізації. Його сутність полягала у використанні прийомів цирку, майданного балагану з їх сатирою і фарсом, розподіл героїв п'єси на позитивних і негативних, а також у використанні натуралістичних деталей, які зближували театр з життям; принцип злободенності й актуальності проявлявся у включенні в режисуру вистави подій сьогоденного дня; принцип активізації глядацького залу був пов'язаний з прийомами впливу на глядача, що перетворюють його на співучасника вистави (для цього під час театрального дійства на сцені були присутні декорації в мінімально необхідному обсязі, сама дія нерідко могло переноситися в зал і ін.); принцип поляризації жанрів полягав в тому, що не існувало чистих жанрів, кожна театральна постановка містила в собі риси різних жанрів.

Дані принципи стали вихідними ідеями, які регулюють творчу діяльність режисера і організацію творчого процесу. Складові акторської гри визначили знання і вміння, якими повинен був опанувати актор, і зумовили мету його професійної підготовки для «умовного театру». За допомогою зазначених принципів Мейєрхольд обгрунтовував поняття «зміст акторської гри» і формулював методи навчання.

В. Мейєрхольд вважав рух одним з найважливіших засобів виразності при створенні вистави. У своїх лекціях він стверджував чільну роль сценічного руху. «Нехай театр втратить слово, акторського вбрання, рампи, лаштунків, театральної будівлі, - говорив В. Мейєрхольд, - поки в ньому є актор і його майстерні рухи, театр залишиться театром, бо про думки і спонукання актора глядач дізнається з його рухів, жестів і гримас «.

Для позначення системи вправ, спрямованих на розвиток фізичної готовності тіла актора до негайного включення в творчий процес, Мейєрхольд ввів термін «театральна біомеханіка». «Біомеханіка прагне експериментальним шляхом встановити закони руху актора на сценічному майданчику, опрацьовуючи на основі норм поведінки людини тренувальні вправи гри актора», - писав він.

При створенні методу біомеханіки Мейєрхольд не пояснив його,

запропоновані ним теоретичні формулювання в цій області залишилися неясними і носили, в основному, полемічний характер по відношенню до «теорії переживання» Станіславського. Режисер діяв скоріше на рівні інтуїції. Постараємося «перевести» його ідеї на мову педагогіки.

Біомеханіка Мейєрхольда спиралася на психологічну концепцію У. Джеймса (первинність фізичної реакції по відношенню до емоційної), на рефлексологію В. Бехтерева і дослідження І. Павлова. На створення даного методу також вплинули ідеї Ф. Тейлора про оптимізацію праці.

У 1918 році викладання «біомеханіки» було введено на курсах сценічної майстерності Мейєрхольда і Леоніда Вівьєна в Санкт-Петербурзі. Вона використовувалася як своєрідна гімнастика для акторів. Після переїзду в Москву на початку 20-х рр. Всеволод Еміль став викладати «біомеханіку» як систему сценічного руху в ДВТМе (Державні вищі театральні майстерні).

«Біомеханіка» як педагогічний тренінг, за допомогою якого актор отримує можливість свідомо, доцільно керувати «технікою» руху свого тіла в процесі гри, як одного з джерел має ідеологію «Пролеткульту», яка базувалася на реконструйованих в радянської ментальності просвітницьких міфологемах. Одна з них – каузально-механічне уявлення про людину як «машині», реакції якої зумовлені впливом «середовища», а тому їх можливо «запрограмувати» в потрібному для ідеократора напрямку.

Дидактична мета «біомеханіки» - шляхом постійно застосовуваних фізкультурно-акробатичних вправ, удосконалюють людське тіло, сформувати «трагікомедіанта», протилежної «артисту нутра», «що чекає потрібної емоції».

В рамках ідей «біомеханіки» актор розглядався не як особистість, а як біологічний організм, який використовується в якості елемента театального видовища. Мейєрхольд вважав біомеханіку особливою наукою, в якій описувався характер рухів, обумовлених біологічною конструкцією організму, також вивчався міметизм (явище наслідування).

Концепція «умовного театру» створювалася Мейєрхольдом на противагу «реалістичного» театру Станіславського, яке ґрунтується на психологізмі. В

рамках його концепції умовного театру відбулася «депсихологізація» акторської гри, і, як наслідок, - перетворення актора на маріонетку, яка не має нічого внутрішнього і володіє чисто зовнішньою виразністю. Основою гри актора Мейєрхольд вважав рефлекторну збудливість - зведення до мінімуму процесу усвідомлення завдання («час простої реакції»).

Особа, яка виявила в собі наявність необхідних здібностей до рефлекторної збудливості, може бути або стати актором і відповідно до тих чи інших природних фізичними даними займати в театрі одне з амплуа: посаду, яка визначається сценічними функціями, їй присвоєними.

Так як творчість актора є творчість пластичних форм в просторі, то він повинен вивчити механіку свого тіла. Це йому необхідно, тому що будь-який прояв сили (в тому числі і в живому організмі) підпорядковується єдиним законам механіки (а творчість актором пластичних форм в просторі сцени, звичайно, є прояв сили людського організму).

Основний недолік сучасного актора – абсолютне незнання законів біомеханіки.

Для того щоб навчити актора рухатися природно, бездоганно володіти своїм тілом, Мейєрхольд заглибився у вивчення «законів руху». Крім того, необхідно було змінити актора «зсередини», переробити його психофізичну сутність. Актор повинен був ставитися до себе, як до матеріалу, який слід було підтримувати у формі і вивчати, особливу увагу приділяючи розвитку «нервового апарату». Роль актора в рамках ідей біомеханіки зводилася до відтворення циклів елементів (намір, здійснення, реакція). Етюди при навчанні допомагали відпрацювати свідомий характер гри, а також являли собою певний алгоритм дії, під час якого враховувалися рефлекторні імпульси, що визначають рух від одного елемента до іншого.

Етюди своїх підопічних Мейєрхольд детально аналізував, звертаючи увагу на важливість акторської техніки, без якої було неможливо впоратися з поставленими завданнями. Велику увагу Всеволод Еміль надавав вмінню поводитися на сцені з предметами, приводячи в приклад французьких

жонглерів XVII-XVIII ст., Також багато уваги приділяв роботі з уявними предметами.

Емоції актора формувалися за його активному усвідомленні творчого завдання і пластичного стану, адже, за словами Мейєрхольда, положення тіла впливало на емоції та інтонації, мова ставала підсумком пластичного і емоційного впливу. В виразності мовлення виділялися і відпрацьовувалися її компоненти – швидкість, ритм, акценти, тембр і мелодика.

Багато сучасників дорікали Мейєрхольда в спробі створення «порожнього» актора, бездумно слідує наказам режисера. «... В ідеалі ви хотіли б мати НЕ акторів, а маріонеток ...», – дорікав режисера Федір Комісаржевський. В. Комісаржевська в листі до Мейєрхольда писала: «Шлях, що веде до театру ляльок, це шлях, до якого Ви йшли весь час, не рахуючи таких постановок, в яких Ви поєднали принципи театру» старого « з принципами театру маріонеток ...».

Але Всеволод Еміль інакше описував важливість самостійності актора і його вміння діяти неординарно: «Мистецтво має базуватися на наукових підставах, вся творчість художника має бути усвідомленим. Мистецтво актора полягає в організації свого матеріалу, тобто в умінні правильно використовувати виразні засоби свого тіла. В актора поєднуються і організатор і організований (тобто художник і матеріал). Формулою актора буде такий вислів:

$$N = A1 + A2, \quad (1.1)$$

де N - актор,

A1 - конструктор, замишляє і дає наказ до реалізації задуму,

A2 - тіло актора, виконавець, який реалізує завдання конструктора (A1).

Акторові потрібно так натренувати свій матеріал – тіло, щоб воно могло миттєво виконувати отримані ззовні (від актора, режисера) завдання.

Мейєрхольд стверджував, що основні складності в грі актора полягали в тому, що він був ініціатором, організовував «матеріал», тобто власний організм. Подібне поєднання подвійних функцій представляло складність.

Варто відзначити, що Мейєрхольд розглядав актора як суб'єкта творчого процесу, який не тільки вчився методам, прийомам у режисера, а й був здатний згенерувати нове на театральній сцені, а також володів розвиненою мотивацією.

Біомеханіка стала для Всеволода Емільовича дієвим засобом, особливої «технологією», яка дозволила сформуванню «нового актора», що володіє набором умінь і особистісних якостей, необхідних для забезпечення творчих задумів режисера. В рамках цієї технології він створив комплекс вправ для фізичного розвитку актора: вправи для розминки (використовувалися перед початком заняття з біомеханіки), щоб підготувати тіло актора до фізичних дій і уникнути травм; вправи на звільнення від «затискачів» (потрібно навчити актора знімати наслідки нервового напруження в будь-якій ситуації, в тому числі і перед виходом на сцену) і т.д. Варто зазначити, що створені Мейєрхольдом тренувальні біомеханічні етюди (вправи) мали чітку структуру, а в подальшому театральні педагоги розробляли комплекси вправ для вирішення різних завдань, наприклад, тренінг на баланс і координацію, розроблений Н. Карповим. Ці блоки вправ дозволяли домогтися акторові ідеального володіння своїм тілом, збалансованості найменших рухів, контроль над швидкістю руху, його інерцією, – словом, всього того, що потрібно для більш складних вправ і для сценічної гри в цілому.

В. Мейєрхольд виходив з двох фундаментальних положень: в театрі, в принципі, всі повинні вміти робити все – через універсальність цього виду мистецтва, а історія театру повинна будуватися, виходячи з балагану, а не літератури; п'єса - частина театральної вистави, а не розділ словесності.

У працях Мейєрхольда і його учнів використовувалися різні позначення для «біомеханіки» - система, метод, технологія. Біомеханіка починалася як набір окремих вправ для підготовки актора, але поступово Всеволод Еміль обґрунтував її теоретично, конкретизував прийоми і завдання, а в подальшому, в своїй педагогічній діяльності, він перетворив її в технологію.

Біомеханіка Мейєрхольда стала одним з найсерйозніших досягнень

театральної практики і теорії в першій половині ХХ століття, знайшовши застосування в роботі актора і режисера, на репетиціях і під час постановки спектаклів.

Мейерхольд вважав, що для того, щоб зіграти емоцію, не треба це відчувати, а потім вже діяти. Він стверджував, що як тільки ти почнеш показувати цю емоцію тілом, вона до тебе прийде сама. Він стверджував: не потрібно грати «нутром», не потрібен метод «переживання» - важливо лише те, що робить твоє тіло. Причому важливо точно знати, що воно робить. Єдине завдання актора: бути красивим і придатним матеріалом. Тобто бути досить фізично сильним і мати максимальну владу над тілом, щоб виконати завдання режисера.

1.2. Основні характеристики методу дієвого аналізу п'єси та ролі

Запропонований Станіславським в кінці свого життя новий прийом роботи – метод дієвого аналізу п'єси і ролі – органічно пов'язаний і послідовно впливає з усієї його попередньої сценічної і педагогічної діяльності.

Цей розділ роботи не можна розглядати відірвано від всієї системи Станіславського.

Відомо, що Московський Художній театр ввів як основу початку роботи над п'єсою так званий застільний період, тобто став перед сценічними репетиціями розбирати п'єсу за столом.

Під час застільного періоду колектив виконавців під керівництвом режисера піддавав ретельному аналізу всі внутрішні мотиви, підтекст, взаємини, характери, наскрізну дію, надзавдання твору і т.д. Все це давало можливість глибоко вникати в драматичний твір, визначати його ідейні та художні завдання. Застільний період перш - за все змусив актора проникати у внутрішній світ героя п'єси, що і є основним при створенні вистави.

Удосконалюючи свій творчий метод, розвиваючи і поглиблюючи

систему, Станіславський побачив і ряд тіньових сторін застільної роботи.

Однією з них була розвиваюча пасивність актора, який, замість того щоб з самого початку роботи активно шукати шлях, що зближає його з роллю, став покладати відповідальність за створення цього шляху на режисера.

І дійсно, під час тривалого застільного періоду активна роль переходить до режисера, який пояснює, розповідає, захоплює, а актор зникає до того, що режисер-керівник вирішує за нього всі питання, пов'язані з п'єсою і його роллю.

Виконавці часом бувають задоволені, коли режисер з перших застільних репетицій зіграє за них все ролі. При такій формі роботи виконавці неминуче стають пасивними, не розмірковуючи, слідує режисерській вказівкою, і тут, природно, порушується творчий процес, при якому актор є свідомим творцем.

Через все життя Станіславського червоною ниткою проходить мрія про свідомого актора, про актора-творця, котрий уміє самотійно осмислити п'єсу, активно діяти в її запропонованих обставинах. Якщо в ранній період своєї творчої роботи Станіславський радів податливості акторів, то пізніше він зрозумів, що така «податливість» загрожує зниженням акторської самотійності, що акторська інертність - це страшне зло в мистецтві.

Станіславський оголосив війну пасивності актора, в чому б вона не виявлялася – під час роботи над роллю чи у всій діяльності творчого колективу, при створенні спектаклю в процесі його виконання.

Першою передумовою до зміни практики репетицій була акторська пасивність, з якою Станіславський вирішив боротися.

Іншою, не менш важливою передумовою була думка про те, що колишній порядок репетицій стверджує штучний, що суперечить життю розрив між психічною та фізичною стороною існування виконавця в запропонованих обставинах п'єси.

І Станіславський і Немирович-Данченко, використовуючи свій багаторічний досвід і строго наукові дані фізіології, прийшли до переконання, що, так само як в житті, на сцені психічне і фізичне нерозривно пов'язані між

собою. На сцені важливо правдиво показати, як саме даний персонаж п'єси діє, а це можливо тільки при повному злитті психічного і фізичного самопочуття людини.

Фізичне життя людини існує як психофізичне самопочуття, отже, і на сцені актор не може обмежуватися абстрактними психологічними міркуваннями, так само як не може бути жодної фізичної дії, відірваної від психічної. Станіславський казав, що між сценічною дією і причиною, яка його породила, існує нерозривний зв'язок; між «життям людського тіла» і «життям людського духу» - повне єднання.

Буває так, що людина мовчить, але ми, дивлячись на те, як він сидить, стоїть чи ходить, розуміємо, яке його самопочуття, настрої, ставлення до подій навколо нього. Так, часто, проходячи повз сидячих де-небудь в парку людей, можна, не чуючи слів, визначити, чи вирішують вони якісь ділові питання, сваряться або говорять про любов.

Але по одній фізичній поведінці людини ми не можемо визначити, чим він живе. Ми можемо сказати, що ця людина, що йде назустріч нам по вулиці, поспішає кудись по дуже важливій справі, а цей шукає когось. Але ось ця людина підходить до нас і питає: «Ви не бачили тут маленького хлопчика в сірій кепці? Почувши від вас відповідь: «Ні, не бачив!» - він пройде повз вас і буде зрідка кликати: «Во-ова!».

Тепер, не тільки побачивши фізичне поводження людини, то, як він йшов, як озирався на всі боки, але і почувши його звернення до вас і те, як він кликав: «Во-ова!» - ви абсолютно ясно розумієте, що з ним відбувається, чим зайнята його свідомість.

Слово, вимовлене людиною на сцені, повинно висловлювати до кінця внутрішній світ, стан, прагнення, думки створюваного характеру.

Уявіть собі, що людина, яка шукає свого сина, підійшов би до вас на вулиці і задав вам питання якимось грайливо з пафосом, Ви б вирішили, що це хвора людина або що він просто сміється над вами.

На сцені часто бувають такі випадки, коли слова автора вимовляють так,

що перестаєш вірити виконавцю і починаєш думати, що все, що відбувається на сцені неправда.

Але чи може виникнути справжня правда на сцені, якщо фізична поведінка людини невірна, фальшива? Уявіть собі, що та сама людина, яка шукає на вулиці свого сина, підійшов би до вас, зупинив вас, витягнув з кишені сигарети і, закуривши, не поспішаючи поставив би вам питання про сина. Ви знову подумали б, що тут щось не так, що насправді він не сина шукає, а йому для чогось потрібні ви самі.

Таким чином, внутрішній стан людини, його думки, бажання, відносини повинні бути виражені як у слові, так і в певній фізичній поведінці.

Необхідно зуміти в кожний момент вирішити, як будуть вести себе люди фізично, якщо вони живуть тим-то і тим-то: чи будуть вони ходити, сидіти, стояти, а також як будуть ходити, як сидіти і стояти.

Уявімо собі, що нам необхідно зіграти на сцені ту ж саму людину, яка шукає на вулиці свого сина.

Якщо ми, сидячи за столом, почнемо вимовляти той текст, який говорить ця людина, нам буде важко правильно вимовити його. Спокійна, сидяча фігура буде заважати нам в знаходженні вірного самопочуття людини, який втратив свого сина, а без цього текст буде звучати мертво. Ми не зможемо вимовити цю фразу так же, як сказав би її чоловік в житті.

Встаньте з-за столу і уявіть собі, що ось це – вулиця, а це – перехожі. Вам необхідно дізнатися у них, чи не бачили вони вашого сина. Дійте, робіть вчинок не тільки словом, а й фізично.

Ви побачите, що, як тільки ви включили своє тіло в роботу, вам стане легше говорити від імені вашого героя. Розрив між спокійним самопочуттям сидить з олівцем в руках актора і тим реальним відчуттям душевного і тілесного життя ролі, до якого виконавець повинен прагнути з першої хвилини своєї зустрічі з роллю, змусив Костянтина Сергійовича глибоко проаналізувати існуючу практику репетицій.

Станіславський виходив з того, що розбір п'єси за столом є в основному

аналізом психічної сторони життя образу. Сидячи за столом, актор завжди дивився на дійову особу як би з боку, і тому, коли йому треба було починати діяти, - це фізичне дійство завжди бувало важким. Створювався штучний розрив між психічною та фізичною стороною життя героя в запропонованих обставинах п'єси.

Стверджуючи, що безперервна лінія фізичних дій, тобто лінія життя людського тіла, займає велике місце в створенні образу і викликає до життя внутрішню дію, переживання. Станіславський закликав акторів до того, щоб вони зрозуміли, що зв'язок між фізичним і душевним життям нероздільне, а отже, не можна роз'єднувати і процес творчого аналізу внутрішньої і зовнішньої поведінки людини.

Треба, щоб з самого початку роботи виконавець знав, що він буде аналізувати п'єсу в дії, що після логічного розбору п'єси, який Станіславський називав «розвідкою розумом», режисер запропонує йому вийти на обладнаний майданчик, щоб він виконав свої дії в конкретній обстановці.

Третьою, можливо, найважливішою з причин, що спонукали Станіславського говорити про дієвий аналізі п'єси, було те важливе значення, яке він надавав слову на сцені.

Він вважав словесну дію головною дією в спектаклі, бачив в цьому основний спосіб втілення авторської ідеї. Він прагнув до того, щоб на сцені, як у житті, слово було нерозривно пов'язано з думками, завданнями та діями образу.

Станіславський і Немирович-Данченко вимагали від актора глибокого розуміння змісту твору, того підтексту, який прихований автором за словами.

Вважаючи слово, по чудовому вираженню В.И.Немировича-Данченка, вінцем творчості і його початком, Станіславський переконався, що головна небезпека, яка підстерігає актора на шляху до органічної дії на сцені, - це прямолінійний підхід до авторського тексту.

І це стало третім і вирішальним фактором для зміни практики репетицій.

Станіславський переконався, що актор може прийти до живого слова

тільки в результаті великої підготовчої роботи, яка і підведе його до того, що авторські слова стануть йому необхідними для висловлення думок діючої особи.

Будь-яке ж механічне запам'ятовування тексту призводить до того, що він, за висловом Костянтина Сергійовича, «сідає на мускул мови», тобто штампується, стає мертвим.

На початку роботи, на думку Станіславського, авторські слова потрібні актору не для заучування, а для пізнання закладених в авторському тексті думок.

Оволодіти усіма внутрішніми спонуканнями діючої особи, які диктують йому ті чи інші слова, - процес надзвичайно складний.

У «Роботі актора над собою» Станіславський писав: «Повірити чужій вигадці і щиро зажити нею - це, по-вашому, дрібниці? Але чи знаєте ви, що таке творчість на чужу тему нерідко важче, ніж створення власної вигадки? .. Ми перетворюємо твори драматургів, ми розкриваємо в них те, що приховано під словами, ми вкладаємо в чужий текст свій підтекст, встановлюємо своє ставлення до людей і до умов їх життя; ми пропускаємо через себе весь матеріал, отриманий від автора і режисера; ми знову переробляємо його в собі, пожвавлюємо і доповнюємо своєю уявою. Ми зріднюємося з ним, вживаємося в нього психічно і фізично; ми зароджуємо в собі «істину пристрастей»; ми створюємо в кінцевому результаті нашої творчості справді продуктивну дію, тісно пов'язану з таємним задумом п'єси; ми створюємо живі, типові образи в пристрастях і почуттях зображуваної особи «.

Костянтин Сергійович шукав нові шляхи в створенні того творчого самопочуття, при якому органічно виникає справжній творчий задум і відбувається процес його втілення.

В першу чергу це відноситься до початкового періоду, що відіграє вирішальну роль для всієї подальшої роботи.

Станіславський стверджував, що якщо робота починається з того, що актор заучує текст напам'ять, то в кращому випадку він доповість його

глядячеві пристойно або недостатньо добре. І це цілком природно, тому що в житті ми завжди говоримо тільки те, що нам хочеться сказати, знаючи дуже точно мета нашого висловлювання. У житті ми завжди говоримо «заради справжньої, продуктивної і доцільно словесної дії». У житті ми висловлюємо наші думки різноманітними словами. Ми можемо повторювати багато раз одну і ту ж думку і завжди в залежності від того, кому ми її говоримо, в ім'я чого ми її говоримо, ми будемо знаходити відповідні для цієї думки слова. У житті ми знаємо, що наші слова можуть порадувати людей, образити, заспокоїти, скривдити... і, звертаючись до людей зі словами, ми обов'язково вкладаємо в них певний сенс. У житті наша мова висловлює наші думки, наші почуття, тому вона розбурхує і викликає реакцію оточуючих нас людей. На сцені ж відбувається інше. Ми, не живучи в повній мірі думками і почуттями героя п'єси, не вірячи в запропоновані обставини, продиктовані нам автором, повинні вимовляти чужий для нас текст зображуваної особи.

Що ж треба зробити, щоб авторський текст став органічним, «своїм», єдино необхідним, щоб слово було знаряддям дії?

К. Станіславський пропонує так точно вивчити хід думок діючої особи, щоб можна було висловити їх своїми словами. Адже якщо ми точно знаємо, про що збираємося говорити, ми, не знаючи тексту, зможемо власними словами передати думку автора.

К. Станіславський стверджував, що необхідно зрозуміти думки і почуття, закладені в тексті. Він писав: «Є думки і є почуття, які ви можете висловити своїми словами. Вся справа в них, а не в словах. Лінія ролі йде по підтексту, а не по самому тексту. Але акторам лінє докопуватися до глибоких шарів підтексту, і тому вони вважають за краще ковзати по зовнішньому, формальному слову, яке можна вимовляти механічно, не витрачаючи енергії на те, щоб докопуватися до внутрішньої сутності». Борючись з формальним словом, він змушував своїх учнів так детально розібратися в думках і почуттях, що продиктували автору ті чи інші слова, щоб вони могли здійснювати запропоновану автором дію своїми словами. Станіславський казав, що секрет

його прийому в тому, що він протягом певного періоду не дозволяє акторам учити текст ролі, рятуючи їх від безглузлого, формального зазубрювання, а змушує їх вникнути в суть підтексту і піти по його внутрішньої лінії. При зазубрюванні тексту слова втрачають свій дійсний сенс і перетворюються в «механічну гімнастику», «в теліпання мовою завчених звуків». А коли актор на якийсь період позбавляється чужих слів – йому нема за що ховатися і він мимоволі йде по лінії дії. Говорючи своїми словами, він досягає невіддільності мови від завдань і дій.

Вільно розбираючись в ході думок діючої особи, ми прийдемо до тексту тоді, коли він нам буде потрібен для вираження вже зрозумілих нам думок.

Розглянемо характеристику першого принципу дієвого аналізу: пропоновані обставини.

Пропоновані обставини – це фабула п'єси, її факти, події, епоха, час і місце дії, умови життя. Зрозуміти епоху, в якій живуть зображувані в п'єсі особи, означає розкрити одну із основних запропонованих обставин.

Вивчаючи епоху, ми почнемо вивчати і обстановку, що оточує героїв. Треба уявити собі не тільки епоху, побут, взаємини всіх дійових осіб, але і зрозуміти, що у діючих осіб крім сьогодення було минуле і буде майбутнє. Ось якщо учень відчує, передумає, нафантазує це минуле, то на сцену він вбіжить не з порожнечі, а з живого життя, яке буде жити його уяву.

Зануливши свою уяву в минуле і майбутнє своїх героїв, вивчивши їх взаємини, середовище й епоху, ми зрозуміємо, яке величезне значення мають запропоновані обставини для вірного і глибокого уміння відтворити задум автора в спектаклі.

Розглянемо характеристику другого принципу дієвого аналізу: події.

Костянтин Сергійович пропонував починати систематичний аналіз п'єси з визначення подій або, як він казав, діючих фактів, їх послідовності і взаємодії.

Костянтин Сергійович радив в первісному аналізі п'єси не застрягати в дрібницях, в маленьких шматочках, а дошукуватися до головного і від нього розуміти частку.

Наводячи приклади з драматургії, Станіславський запитував:

– Подумайте, що відбулося в будинку Фамусова в зв'язку з несподіваним приїздом Чацького? або:

– Які наслідки виникають у зв'язку зі звісткою про приїзд ревізора? ..

Всі ці питання змушують усвідомити логіку і послідовність дій і подій. Але зрозуміти, що відбувається в п'єсі, зовсім недостатньо. Це поки тільки поверхове розуміння. Важливий наступний, найскладніший процес: зуміти поставити себе на місце дійової особи.

Глядач у театрі дізнається, чим живе герой драматургічного твору в кожен момент його сценічного буття, по тому, про що він говорить, і по його фізичному поводженню. Внутрішній стан людини, його бажання, думки, почуття повинні бути виражені і словом і певними фізичними діями. У п'єсі події, або, як називав їх Станіславський, дієві факти, складають ту основу, на якій і побудована автором п'єси.

Учень, який бере участь в майбутньому спектаклі, повинен глибоко вивчити весь ланцюг діючих фактів п'єси.

Але цього не достатньо. Станіславський багато разів говорив, що дія не може існувати без мотивів, за якими воно виникає. Не можна собі уявити питання «Що я роблю?» без паралельно виникаючого питання «Чому я роблю так?», тобто кожна дія має обов'язково спонукання, яке його викликають.

У кожній п'єсі одні дійові особи прагнуть до одного, інші – до іншого. У одних одна мета, у інших – інша. Внаслідок цього відбуваються зіткнення, відбувається боротьба.

Визначити причини цих зіткнень, зрозуміти цілі і мотиви поведінки тих і інших персонажів п'єси – значить зрозуміти п'єсу, тобто визначити ідею твору.

Основне завдання початкового репетиційного періоду - зрозуміти основні події, не відволікаючись на дрібниці, які можуть відвести в сторону, зрозуміти, в чому дія і контрдія, тобто визначити на основі глибокого аналізу драматургічний конфлікт.

Розглянемо характеристику третього принципу дієвого аналізу: оцінка

фактів.

Треба визначити факти подій п'єси. Учневі треба вміти поставити себе на місце дійової особи і поглянути на факти і події зі своєї точки зору.

Розглянемо характеристику четвертого принципу дієвого аналізу: надзавдання.

Думки, почуття, мрії письменника, що наповнюють його життя, що хвилюють його серце, штовхають його на шлях творчості. Вони стають основою п'єси, заради них письменник пише свій літературний твір. Весь його життєвий досвід, радощі й прикрощі, перенесені ним самим і спостерігаються в житті, стають основою драматургічного твору, заради них він береться за перо.

Головним завданням учнів і викладача, що працюють над постановкою вистави, є, з точки зору Станіславського, вміння передати на сцені ті думки і почуття письменника, в ім'я яких він написав п'єсу.

Визначення надзавдання – це глибоке проникнення в духовний світ письменника, в його задум, в ті спонукальні причини, які рухали пером автора.

Дуже важливо при пошуках надзавдання точно визначення її, влучність в її найменуванні, якими дієвими словами її висловити, так як часто неправильне позначення надзавдання може повести виконавців по хибному шляху.

Надзавдання штовхнула автора на створення свого твору – вона ж і повинна направити творчість виконавців.

Розглянемо характеристику п'ятого принципу дієвого аналізу: наскрізна дія.

Коли виконавець ролі зрозумів надзавдання п'єси, він повинен прагнути до того, щоб всі думки, почуття зображеної ним особи і всі витікаючі з цих думок і почуттів дії здійснювали б надзавдання п'єси.

Ось таку єдину дію, спрямовану до надзавдання, Станіславський називає наскрізною дією.

Костянтин Сергійович говорить, що «лінія наскрізної дії з'єднує воедино, пронизує, точно нитка розрізнені намиста, все елементи і направляє їх до загального надзавдання».

Кожну наскрізну дію в органічному художньому творі має свою контрдію, яка підсилює наскрізну дію.

Станіславський говорить: «Якби в п'єсі не було б ніякого Контрсквозної дії і все влаштовувалося саме собою, то виконавцям і тим особам, кого вони зображають, нічого було б робити на підмостках, а сама п'єса стала б бездіяльною і тому несценічною».

Розглянемо характеристику шостого принципу дієвого аналізу: лінія ролі.

Як дізнатися, чи розуміють всі виконавці мети, до яких прагнуть їхні герої, і той шлях, по якому треба піти їх героям? Для цього дуже корисно виконати вправу, рекомендовану Константином Сергійовичем, тобто кожному виконавцю розповісти лінію своєї ролі через всю п'єсу.

Це надзвичайно корисна вправа, так як воно відразу визначить, наскільки виконавець зрозумів не тільки словесне вираження, вкладене автором в уста героя, а його дії, його цілі, взаємини з іншими дійовими особами. У процесі такої розповіді виникає усвідомлення всього матеріалу п'єси, її основної лінії.

Розповісти лінію ролі досить важко. Зробити це учень зможе тільки тоді, коли у нього вже склалося чітке уявлення про всю п'єсі. Коли не тільки він, але і всі виконавці зможуть оцінити обставини п'єси і розібратися в послідовності своїх вчинків.

Вироблена «розвідка розумом», при якій основним є пізнавання п'єси не «взагалі», а проникнення в п'єсу через події, дії і вчинки, дасть можливість колективу зрозуміти п'єсу з головних позицій, осягнути головну думку, що лежить в основі твору, тобто усвідомити основне – надзавдання п'єси.

Осягнути надзавдання п'єси - це значить осягнути задум автора. До цієї мети повинен прагнути кожен учень. Матеріал п'єси повинен бути зрозумілий і вивчений кожним учнем, які беруть участь в майбутньому спектаклі.

Якщо колектив правильно розуміє ідейну спрямованість п'єси, а кожен виконавець правильно зрозуміє цілеспрямованість свого героя, колектив може,

зробивши глибоку «розвідку розумом», приступити до репетиційного процесу в дії.

Розглянемо характеристику сьомого принципу дієвого аналізу: етюдні репетиції.

І тут слід пам'ятати, що до етюдів нам треба розібратися не тільки в головних великих подіях, але і в більш дрібних, другорядних, для того щоб учень при переході до репетиції етюдним порядком не міг нічого випустити з зовнішніх і внутрішніх завдань, які поставлені автором для його героя.

Це необхідно для того, щоб в етюді на заданий шматок п'єси виконавець ролі ясно усвідомлював, яку роль в п'єсі грає та чи інша тема етюду, які цілі він, персонаж, переслідує в етюді.

Докладний розбір щодо подій, дій, тем дасть можливість виконавцю не відходити в запропонованому етюді від п'єси, освоювати кожен епізод в дії, ставлячи себе в пропоновані обставини ролі.

Усвідомивши логіку і послідовність дій і подій, визначивши, що відбувається в п'єсі, треба підійти до складного і найважливішого процесу - поставити себе на місце дійової особи, перенести себе в ті положення і в ті обставини, які запропоновані автором в п'єсі.

Виконавець з найперших кроків своєї роботи над роллю освоює комплексно все, що відбувається, але не відділить психологічне, внутрішнє від фізичного, зовнішнього.

Для цього потрібні, звичайно, і відповідні умови. Тому при переході до етюдних репетицій треба поставити виконавця в наближені умови, тобто репетиційна майданчик повинен бути приблизно такою, якою вона буде в спектаклі. Також і аксесуари, обстановка, реквізити повинні бути приблизно такими ж, якими вони будуть у виставі. Якщо дія відбувається деінде на садовій лаві в алеї парку і виконавцю потрібна гітара або баян, то і на репетиціях слід поставити лаву, на спинку якої зможе спертися виконавець, а в руки йому треба дати необхідний музичний інструмент.

Репетирувати необхідно в костюмах, близьких епосі, що відображається в

п'єсі. Адже самопочуття учня в сучасному піджаку буде зовсім іншим, ніж у костюмі іншої епохи.

Розглянемо характеристику восьмого принципу дієвого аналізу: другий план.

Дуже часто в житті ми навіть сильні пориви, переживання і думки не відкриваємо для стороннього погляду.

Немирович-Данченко домагався, щоб актор умів цю внутрішню лінію, ці невисловлені думки робити надбанням глядача не шляхом зовнішньої дії, а шляхом тієї внутрішньої психотехніки, яку він і називав «другим планом» сценічного образу.

У розумінні Немировича-Данченка «другий план» - це внутрішній, духовний «багаж» людини-героя, з яким той приходить в п'єсу. Наявність добре розробленого «другого плану» уточнює, робить яскравими, значними все реакції героя на що відбуваються в п'єсі події, прояснює мотиви його вчинків, насичує глибоким змістом вимовлені ним слова. «Другий план» - не стан, а процес глибоко дієвий. Від сцени до сцени, герой неминуче зазнає змін; вони стосуються не тільки зовнішньої сторони його життя, в кожную хвилину свого перебування на сцені герой і внутрішньо в чомусь змінюється: від чогось відходить, щось старе в собі долає, щось нове накопичує.

Ось і важливо щоб всі ці зміни, що відбуваються в долі героя, показували якісні зміни людини. Це і створює ту динамічну інтенсивність, яка характеризує мистецтво переживання.

Проблема «другого плану» тісно пов'язана з іншою важливою проблемою системи Станіславського. Мова йде про спілкування. Учасник репетиції не може добитися справжнього органічного самопочуття, якщо він не бачить того, що відбувається навколо нього, не чує реплік партнерів, відповідає не визначеної, конкретної особи, а кидає свої репліки кудись в повітря. Але часто спілкування у нас розуміється примітивно. Вважається, що всі репліки треба говорити, обов'язково дивлячись в очі партнеру. Нерідко це створює лише позірну правдоподібність.

У житті процес спілкування надзвичайно складний і різноманітний. Буває, наприклад, так: люди, збираючись разом, розмовляють, обговорюють якісь питання, сперечаються. Але якщо один з них чекає важливої звістки, яка ось-ось прибуде, або приходу дорогої йому людини, або готується до скоєння якогось серйозного вчинку, він буде сміятися і сперечатися, як інші, але все його єство буде охоплено очікуванням, зосереджено на сторонньої розмови предмет. Це і буде справжній «об'єкт» актора.

Учневі необхідно знати, що ж є для нього головним об'єктом в кожній його сцені.

Розглянемо характеристику дев'ятого принципу дієвого аналізу: внутрішній монолог.

Ми знаємо, що думки, вимовлені вголос, – це тільки частина тих думок, які виникають у свідомості людини. Багато з них не вимовляються, і чим стисненна фраза, викликана великими думками, тим вона більш насичена, тим вона сильніше.

Чи можна на сцені обмежитися тільки тими словами, які запропоновані автором?

Адже герой твору, якби це було в житті, слухаючи свого партнера, подумки сперечався б з ним або погоджувався, у нього обов'язково виникали б ті чи інші думки.

Треба, щоб учень під час репетиції і потім на виставі вмів думати так, як думає створюваний ним образ.

Для цього необхідно нафантазувати собі внутрішні монологи. Не слід бентежитися тим, що доведеться ці монологи складати. Треба проникати все глибше і глибше в хід думок створюваного образу, треба, щоб ці думки стали для виконавця близькими, рідними, і з часом вони будуть самі по собі мимоволі з'являтися під час вистави.

В. Неміровіч-Данченко говорить, що від тексту залежить – що сказати, а від внутрішнього монологу - як сказати.

Тільки в тому випадку, коли в учня на сцені, як і у будь-якої людини в

житті, крім тих слів, що він вимовляє, будуть виникати слова і думки, не висловлювані вголос (а вони не можуть не виникати, якщо людина сприймає навколишній), – тільки в такому випадку учень доб'ється справді органічного існування в запропонованих обставинах п'єси.

Розглянемо характеристику десятого принципу дієвого аналізу: бачення.

Чим активніше здатність учня театральної школи, бачити за авторським словом живі явища дійсності, викликати в собі уявлення про речі, про які йде мова, тим сильніше впливає він на глядача. Коли учень бачить сам то, про що йому потрібно розповісти, в чому потрібно переконати партнера на сцені, йому вдається захопити увагу глядача своїми баченнями, переконаннями, віруваннями, своїми почуттями. Від того, що вкладено в слово, що встає за словом в поданні виконавця ролі, від того, як сказано слово, залежить повністю і сприйняття залу, весь той коло образів і асоціацій, які можуть виникнути у глядача.

У житті ми завжди бачимо те, про що ми говоримо, будь почуте нами слово народжує в нас конкретне бачення, на сцені ж ми часто змінюємо цю основну якість нашої психіки.

Коли ми розповідаємо про щось пережите нами в житті, ми завжди прагнемо змусити слухача побачити ту картину, яка закарбувалася в нашій свідомості. Процес бачення має два періоди. Один період - нагромадження бачень. Інший - вміння виконавця захопити партнера своїми баченнями.

«Природа влаштувала так, – пише Станіславський, – що ми, при словесному спілкуванні з іншими, спочатку бачимо внутрішнім поглядом те, про що йде мова, а потім вже говоримо про бачене. Якщо ж ми слухаємо інших, то спочатку сприймаємо вухом те, що нам говорять, а потім бачимо оком почуте.

Слушать на нашем языке означает видеть то, о чем говорят, а говорит – значит рисовать зрительные образы.

Слово для артиста не просто звук, а збудник образів. Тому при словесному спілкуванні на сцені говорять не тільки вуху, скільки оку.

В одній із розмов зі своїми учнями Станіславський казав: «Моє завдання, завдання людини, який говорить іншому, переконує іншого, – щоб людина, з яким я спілкуюся, подивився на те, що мені потрібно, моїми очима. Це і важливо на кожній репетиції, на кожній виставі – змусити партнера бачити події так, як бачу я. Якщо ця внутрішня мета в вас сидить, то ви будете діяти словами, якщо цього не буде, тоді справи кепські. Ви неодмінно будете говорити слова ролі заради слів». Як уникнути цієї небезпеки?

Станіславський казав, що треба всіляко розвивати уяву актора, що слід накопичувати бачення на окремі моменти ролі, що шляхом такого нагромадження бачень створюється як би своєрідна «кінострічка» ролі.

Ми повинні, так само як і письменники, накопичувати необхідний матеріал і, вимовляючи слова ролі, ділитися з глядачами тільки малою частиною того, що виконавець про роль знає сам.

Що значить переконати, пояснити? Це означає передати партнеру свої бачення, щоб партнер подивився на те, про що я говорю, моїми очима. Не можна розповідати взагалі, не можна переконувати взагалі. Треба знати, кого ви переконуете, навіщо переконуете.

Якщо уява добре натренована на певні бачення, то варто учневі тільки згадати їх, щоб у нього виникло знайоме творче самопочуття. Отже, для того щоб мати право «впровадити в партнера свої бачення», для того щоб заразити його картинами своєї уяви, треба самому зібрати і привести в порядок матеріал для спілкування, тобто вникнути в суть того, що треба передавати, знати факти, про яких належить говорити, пропоновані обставини, про які треба думати, створити в своєму внутрішньому зорі відповідні бачення.

Коли учень починає працювати таким чином, коли він в процесі роботи буде дійсно «накопичувати бачення», він зіткнеться з тим, що образ виникає спочатку туманно. Але варто йому задати собі ряд конкретних питань: «Скільки їй років?», «Яке у неї обличчя?», «Як одягнена?» і т.д., – як його уява підкине йому різноманітні деталі, і його бачення конкретизуються.

Проробивши таку найпростішу роботу, ми непомітно для себе включаємо

в цей процес і свої почуття, тобто нам стає близьким плід нашої уяви, нам вже хочеться повертатися до нього подумками і знаходити все нові і нові деталі.

Чим ширші життєві спостереження і знання, тим легше і більш плідна робота нашої уяви.

У мистецтві театру це положення є вирішальним, так як актор в результаті своєї роботи постає перед глядачем як жива людина тієї чи іншої епохи, і найменша недостовірність його внутрішньої або зовнішньої поведінки змушує чуйного глядача відразу ж насторожитися.

Розглянемо характеристику одинадцятого принципу дієвого аналізу: характерність.

Характерність – поняття набагато більш тонке, ніж зазвичай думають в театрі. Вона полягає не тільки в тому, що людина короткозора, або кульгає, або сутулиться. Набагато важливіше цих прикмет для характеристики образу то, як він розмовляє, як слухає, як і природа його спілкування з іншими людьми. Є люди, які не дивляться на вас, погляд їх важко зловити; інші, слухаючи, підозріло озираються; треті слухають, довірливо розкривши очі. У ці особливості спілкування розкривається і характер людини, виражається його внутрішній зміст.

Щоб знайти для кожного конкретного образу йому одному властиву характерність, учневі театральної школи потрібно вміння помічати і складати в свою творчу скарбничку спостереження над найрізноманітнішими людьми, яких він зустрічає в житті. Він повинен розвивати в собі спостережливість.

Костянтин Сергійович завжди протиставляв характерність зображену характерності пережитого і, домагався, щоб фізична характеристика образу була результатом його внутрішнього змісту. Тільки в цьому випадку, виходячи з неповторної індивідуальності кожної людини, актор знайде своєрідне для даного персонажа фізичне втілення.

При цьому важливо допомогти виконавцям побачити характерність не тільки в зовнішніх фізичних ознаках - в ході, жесті, але перш за все в манері спілкування, в характері сприйняття, в тому саме, як дана людина мислить і

реагує на навколишнє.

У підтвердження цієї думки хочеться використати цитату Захави Бориса Євгеновича із книги «Мастерство актёра и режиссёра»:

Говорячи про основні принципи театру, ми встановили, що для режисера основним матеріалом в його мистецтві є творчість актора. З цього випливає, що якщо актори не творять, не мислять і не відчують – якщо вони пасивні, творчо інертні, – режисерові нічого робити, йому нема з чого створювати спектакль: у нього немає в руках потрібного матеріалу. Тому перший обов'язок режисера, як ми вже сказали, полягає в тому, щоб викликати в акторі творчий процес, розбудити його органічну природу для справжнього, повноцінного, самостійної творчості. Коли ж цей процес виникне, то народиться і другий обов'язок режисера – безперервно підтримувати цей процес, не давати йому згаснути і направляти його до певної мети відповідно до загальних ідейно-художніх задумок вистави. Оскільки режисерові доводиться мати справу не з одним актором, а з цілим колективом, то звідси виникає і третій його важливий обов'язок - безперервно узгоджувати між собою результат творчості всіх акторів таким чином, щоб створити в кінці кінців ідейно-художню єдність вистави - гармонійно цілісний твір театрального мистецтва. Всі ці завдання режисер здійснює в процесі виконання своєї головної функції: творчої організації сценічної дії. В основі дії завжди – той чи інший конфлікт. Конфлікт викликає зіткнення, боротьбу, взаємодію між персонажами п'єси (недарма вони називаються дійовими особами). Організувати і виявити конфлікти через взаємодію акторів, які перебувають на сцені, покликання режисера. Він творчий організатор сценічної дії. Але здійснити цю функцію переконливо - так, щоб актори діяли на сцені правдиво, органічно і глядач вірив би в істинність їхніх дій, – неможливо за допомогою насильства, методом наказу, командування.

Режисер повинен вміти захоплювати актора своїми завданнями, надихати його на їх виконання, розбурхувати його уяву, будити його артистичну фантазію, непомітно заманювати його на правильну дорогу справжньої

творчості. Основне ж завдання будь-якої істинної творчості в реалістичному мистецтві – це розкриття сутності зображуваних явищ життя, виявлення прихованих пружин цих явищ, їх внутрішніх закономірностей. Тому глибоке знання життя є основою будь-якого художнього творчості. Без знання життя творити не можна. Це в рівній мірі відноситься і до режисера і до актора. Для того щоб обидва вони могли по-справжньому творити, необхідно, щоб кожен з них глибоко знав і розумів ту дійсність, ті явища життя, які належить відобразити на сцені. Якщо один з них знає це життя і тому має можливість творчо відтворити її на сцені, а інший цьому житті зовсім не знає, творча взаємодія між режисером і актором стає неможливим. Справді, припустимо, режисер володіє відомим запасом знань, життєвих спостережень, думок і суджень про те життя, яке потрібно відобразити на сцені. У актора ж ніякого багажу в цьому відношенні немає. Що вийде? Режисер зможе творити, актор же буде змушений механічно підкорятися волі режисера. Відбуватиметься одностороння дія режисера на актора, творча ж взаємодія не відбудеться. Тепер уявімо собі, що, навпаки, актор добре знає життя, а режисер знає її погано, - що станеться в цьому випадку? Актор отримає можливість творити і своєю творчістю буде впливати на режисера, зворотного ж впливу з боку режисера він отримати не зможе. Вказівки режисера неминуче виявляться малозмістовними, непереконливими для актора. Режисер втратить свою керівну роль і буде безпорадно плентатися в хвості творчої роботи акторського колективу. Робота буде протікати стихійно, неорганізовано, почнеться творчий різнобій, і спектакль не набуде того ідейно-художньої єдності, тієї внутрішньої і зовнішньої гармонії, яка є закон усіх мистецтв. Таким чином, обидва варіанти – і той, коли режисер деспотично пригнічує творчу особистість актора, і той, коли він внаслідок незнання життя втрачає свою керівну роль, - однаковою мірою негативно позначаються на загальній роботі - на виставі. Зовсім інша справа, якщо режисер і актор обидва добре знають і розуміють ті явища життя, які автор п'єси зробив предметом творчого відображення. Тоді між ними створюються правильні творчі взаємини, виникає взаємодія або співтворчість.

Як же це відбувається? Припустимо, режисер дає акторові яке-небудь вказівку щодо того чи іншого моменту ролі - якогось жесту, фрази, інтонації. Актор, сприйнявши вказівку, осмислює його, внутрішньо перетравлює на основі свого власного знання життя. Якщо актор дійсно знає життя, вказівка режисера неодмінно викличе в ньому цілий ряд асоціацій, пов'язаних з тим, що він сам спостерігав в дійсного життя, з тим, що він пізнав з книг, з розповідей інших людей і т.п.

В результаті режисерську вказівку і власні пізнання актора, взаємодіючи і взаємопроникаючи, утворюють як би якийсь сплав або синтез. Виконання завдання режисера з'явиться в цьому випадку продуктом цього синтезу. Актор не механічно відтворить те, чого почав вимагати від нього режисер, а творчо. Виконуючи завдання режисера, він одночасно виявить і самого себе, свою власну творчу особистість. Режисер, віддавши акторові свою думку, отримає її назад (у формі сценічної фарби, тобто певного руху, жесту, інтонації) з деяким плюсом - так би мовити, з відсотками. Його думка виявиться збагаченою за рахунок того знання життя, яким володіє сам актор. Так актор, творчо виконуючи режисерську вказівку, впливає своєю творчістю на режисера. Даючи таке своє завдання, режисер неминує буде відштовхуватися від того, що він отримав від актора при виконанні попередньої вказівки. Тому нове завдання неминує буде іншим, ніж якби актор попередню вказівку виконав механічно, тобто в кращому випадку, повернув би режисерові тільки те, що отримав від нього, без всякого творчого втілення.

Наступну режисерську вказівку актор-творець виконає знову-таки на основі свого знання життя і таким чином знову зробить творчий вплив на режисера. Отже, будь-яке завдання режисера буде визначатися тим, як виконано попереднє. Так, і тільки так, здійснюється творча взаємодія між режисером і актором. І тільки при такій взаємодії матеріалом режисерського мистецтва стає творчість актора. Як відомо, роль режисера в театральному мистецтві за останнім часом надзвичайно зросла. Це безсумнівно є позитивним явищем. Однак воно легко перетворюється в свою протилежність, якщо актор

поступається режисерові свої невід'ємні творчі права. У цьому випадку страждає не тільки сам актор, але і режисер, страждає театр в цілому. Для театру згубно, коли актор важким тягарем повисає на шії режисера, а режисер, замість того щоб бути, як цього вимагав Станіславський, творчим акушером актора або його повитухою, перетворюється в няньку або поводиря. Яким в цьому випадку жалюгідним і безпорадним виглядає актор! Ось режисер роз'яснив акторові певне місце ролі; незадовольняючись цим, він пішов на сцену і показав акторові, що і як потрібно робити, показав мізансцену, інтонації, рухи. Ми бачимо, що актор сумлінно виконує вказівки режисера, старанно відтворює показане, – він діє впевнено і спокійно. Але ось він дійшов до тієї репліки, на якій закінчилися режисерські роз'яснення і режисерський показ. І що ж? Актор зупиняється, безпорадно опускає руки і розгублено питає: а як далі? Він стає схожий на заводну іграшку, у якій скінчився завод. Він нагадує людину, яка не вміє плавати і у якого в воді відняли корковий пояс. Смішне і жалюгідне видовище! Справа режисера – не допускати такого стану речей. Для цього він повинен домагатися від актора не механічного виконання режисерських завдань, а справжньої творчості; всіма доступними йому способами він зобов'язаний будити творчу волю і ініціативу актора, виховувати в акторі постійну спрагу пізнання, спостережливість, прагнення до творчої самостійності.

Справжній режисер є для актора не лише вчителем театру, а й учителем життя. Він мислитель і суспільно-політичний діяч. Він виразник, натхненник і вихователь того колективу, з яким працює. Правильне самопочуття актора на сцені отже, перший обов'язок режисера – розбудити творчу ініціативу актора в потрібному напрямку. Напрямок визначається ідейним задумом всієї вистави. Цьому задумом повинно бути підпорядковане ідейний тлумачення кожної окремої ролі. Режисер повинен домогтися того, щоб це тлумачення зробилося кровним, органічним надбанням актора. Потрібно, щоб актор йшов по шляху, вказаному режисером, вільно, не відчуваючи над собою ніякого насильства. Режисер не тільки не повинен поневолювати актора, а навпаки, він повинен

всіляко оберігати його творчу свободу, бо свобода – необхідна умова і найважливіший ознака правильного творчого самопочуття актора, а отже, і самої творчості. Правильне самопочуття актора проявляється насамперед у тому, що він на все, що трапляється і відбувається на сцені, реагує як дана діюча особа абсолютно вільно і безпосередньо – відповідає на кожну репліку партнера тією чи іншою інтонацією, тим чи іншим рухом, жестом не тому, що йому режисер наказав саме так реагувати на цю репліку, і навіть не тому, що він сам собі це наказав, а тому, що так само собою відповілось, так вийшло, так зреагував, абсолютно проти своєї волі, ненавмисно, вільно, саме так, як це і буває зазвичай в дійсному житті. Ніякого насильства, ніякого примусу, повна свобода – в цьому основна ознака правильного творчого самопочуття актора.

Але ця свобода зовсім не повинна перетворюватися в безвідповідальне свавілля анархічної фантазії. В тому-то й труднощі, що всі реакції актора на сцені - кожна інтонація, кожен жест – повинні бути не тільки вільними, але ще і вірними, тобто повинні відповідати певному творчому задуму, заздалегідь поставленому завданню (і, зрозумілому, режисеру в тому числі). Вся поведінка актора на сцені має бути одночасно і вільною і вірною. Це означає, що на все, що відбувається на сцені, на всі впливи навколишнього середовища актор повинен реагувати так, щоб, по-перше, у нього було відчуття абсолютної ненавмисності кожної його реакції, – іншими словами, йому самому повинно здаватися, що він реагує так, а не інакше тому, що йому хочеться так реагувати, тому, що інакше він просто не може реагувати, – і щоб, по-друге, ця єдино можлива реакція строго відповідала свідомо поставленому завданню (режисером або самим актором). Вимога дуже важке, але необхідна. Припустимо, що акторові вказана режисером певна мізансцена. Актор зобов'язаний її виконати. Більше того: він зобов'язаний виконувати її всякий раз, на кожній репетиції, а потім – на кожній виставі. Він повинен виконувати її тому, що ця мізансцена не випадкова, вона продумана режисером, відчута і містить в собі певний сенс - вона так, а не інакше розкриває даний шматок п'єси і поведінку дійових осіб, і, отже, саме цю, а не якусь небудь іншу

мізансцену повинен виконати актор.

Але суть справи полягає в тому, що виконувати цю єдино можливу мізансцену актор повинен неодмінно таким чином, щоб процес виконання був його органічною потребою. А це станеться тільки тоді, коли актор зрозуміє, відчує, що задана йому поведінка є для даного способу в даних обставинах абсолютно необхідною, обов'язковою. Саме ця мізансцена, цей жест, ця інтонація. Тоді у нього і не виникне потреби здійснити іншу мізансцену. І це почуття внутрішньої необхідності зробити так, а не інакше, викличе відчуття свободи. Виконати вказану вимогу буває нелегко. Часто-густо відбувається так. Режисер каже акторові: ось як ти повинен тут реагувати. І актор згоден, він зрозумів сенс і необхідність запропонованої йому сценічної реакції. Але ось він намагається її здійснити, і у нього це виходить штучно, розсудливо, нарочито, невільно. Режисер каже йому: звільняю тебе від будь-яких зобов'язань, роби, як вийде, роби, як тобі хочеться! Актор робить, як йому хочеться, і виходить не так – то, що він робить, не відповідає завданням, задумом, не відповідає певного розуміння образу, пов'язаного із загальною ідеєю вистави. Результат – спотворення задуму, спотворення ідеї. Тільки тоді, коли необхідне робиться з відчуттям свободи, коли необхідність і свобода зливаються, актор отримує можливість творити. Поки актор використовує свою свободу не як усвідомлену необхідність, а як своє особисте, суб'єктивне свавілля, він не творить. Творчість завжди пов'язана з вільним підпорядкуванням певним вимогам, визначеним обмеженням і нормам. Але якщо актор механічно виконує поставлені перед ним вимоги, він теж не творить. І в тому і в іншому випадку повноцінної творчості немає. І суб'єктивне свавілля актора, і розумова гра, коли актор насильно примушує себе до виконання певних вимог, - це ще не творчість. Елемент примусу в творчому акті повинен бути зовсім відсутнім: цей акт повинен бути гранично вільним і в той же час підкорятися необхідності. Як цього досягти?

По-перше, необхідно мати витримку і терпіння, щоб не задовольнятися доти, поки виконання завдання, не стане органічною потребою актора. Для

цього режисер повинен не тільки роз'яснити акторові сенс свого завдання, а й захопити його цим завданням. Він повинен роз'яснювати і захоплювати - впливаючи одночасно і на розум, і на почуття, і на фантазію актора - до тих пір, поки сам собою не виникне творчий акт, тобто поки результат режисерських зусиль не виразиться в формі абсолютно вільною, як би зовсім ненавмисної, мимовільної реакції актора. Труднощі цього полягає в тому, що всі репліки і вчинки партнера, все що відбувається на сцені факти і події, аж до самого фіналу п'єси, відомі акторові заздалегідь. А між тим він зобов'язаний будь-який заздалегідь відомий йому факт сприйняти як цілковиту для нього несподіванка. Він повинен вірити, що він не знає, яку репліку зараз скаже партнер, і що він потім на неї відповідь, хоча і те і інше він заздалегідь вивчив напам'ять. Творче самопочуття актора найбільш яскраво проявляється саме в цій здатності заздалегідь відомі впливу сприймати як несподівані і так само на них відповідати. Той, хто взагалі на це не здатний, - не актор. Отже, творче самопочуття актора виражається в тому, що він, перебуваючи на сцені, всякий заздалегідь відомий вплив приймає як несподіване і відповідає на нього вільно і в той же час вірно. Саме таке самопочуття і повинен намагатися викликати режисер в акторі і потім всіляко його підтримувати. Для цього він повинен знати способи і прийоми роботи, які допомагають досягти цієї важливої мети, і навчитися застосовувати їх на ділі. Він повинен знати також і ті перешкоди, які стоять перед актором на шляху до творчого самопочуття, щоб допомагати акторові усувати і долати ці перешкоди. На практиці ми нерідко стикаємося з зворотним: режисер не тільки не прагне привести актора в творчий стан, але, навпаки того, своїми вказівками та порадами всіляко цьому заважає.

А тим часом правильне творче самопочуття актора на сцені - необхідна умова творчого акту, яким повинен увінчатися всякий творчий процес, який має на меті створення як окремої сценічної фарби, так і всього сценічного образу в цілому. Які ж прийоми і способи режисерської роботи сприяють творчому самопочуттю актора і які, навпаки, є перешкодою для його досягнення? Мова режисерських завдань - дії. Одним з найбільш шкідливих способів

режисерської роботи є такий, коли режисер відразу ж, з місця в кар'єр, вимагає від актора певного результату. Результатом же в акторському мистецтві є почуття і певна форма його вираження, тобто сценічна фарба (жест, інтонація). Якщо режисер вимагає від актора, щоб той негайно дав йому певне почуття в певній формі, значить, він вимагає результату. Актор же при всьому бажанні не може це виконати, без насильства над природнім. «Тут ви повинні засміятися», - каже режисер. І актор, долаючи сором і внутрішній опір, намагається засміятися. Зрозуміло, у нього нічого не виходить, сміх виходить роблений, штучний, нещирий. «Тут ви повинні заплакати», - і актор щосили вичавлює з себе сльози. Виходять фальшиві, штамповані, театральні ридання, І це цілком природно, так і повинно бути. Почуття, як і зовнішня форма його вираження,- результат певного процесу. Для того щоб прийти до почуття і зовнішньою формою вираження, потрібно пройти певний шлях. Режисер і повинен допомогти акторові відшукати цей шлях, а не вимагати від нього відразу кінцевого результату. Якщо актор піде по вірному шляху, він і сам не помітить, як прийде до потрібного результату. Почуття і зовнішня форма його вираження виникнуть в цьому випадку абсолютно проти своєї волі як неминучий наслідок правильної підготовки. Допомогти акторові здійснити цю підготовку - ось справжнє завдання режисера! У чому ж полягає ця підготовка? У тому, щоб підказати акторові не почуття і не форму його вираження, а ту дію, яку призведе актора до потрібного почуття і викличе потрібну реакцію. Ми вже говорили, що будь-яке почуття, будь-яка емоційна реакція - результат зіткнення дій людини з навколишнім середовищем.

Якщо актор добре зрозуміє і відчує ту мету, до якої прагне в даний момент його герой, і почне цілком серйозно, з вірою в правду вимислу, виконувати певні дії, щоб досягти цієї мети, можна не сумніватися - потрібні почуття самі собою почнуть до нього приходити і всі реакції його будуть вільними і природними. Наближення до мети буде народжувати позитивні (радісні) почуття; перешкоди, що виникають на шляху до досягнення мети, будуть викликати, навпаки, негативні почуття (страждання), - важливо тільки,

щоб актор дійсно по-справжньому захоплено і доцільно діяв. Припустимо, актор повинен зіграти закохану людину - випадок, як відомо, частий і в дійсному житті і в світовій драматургії. Але якщо актор відразу почне грати любов, у нього навряд чи що-небудь вийде. Прагнення зіграти почуття неминуче призведе його до акторських штампів, до побитим театральним прийомам зображення любові. Ще гірше буде, якщо і режисер почне вимагати від нього почуття. А мені в моїй практиці нерідко доводилося, сидячи на репетиції, чути посилення із залу для глядачів роздратовані репліки режисера, адресовані акторові, який знаходиться на сцені: «Любити треба! Ви її зовсім не любите!». Ось актор і намагається з усіх сил «любити». Але природа почуттів така, що чим більше людина намагається викликати в собі те чи інше почуття, тим менше шансів, що воно виникне. У цьому випадку замість почуття зазвичай народжується його сурогат - мускульний акторський темперамент, грубий наспів, примітивний штамп, шаблонне зовнішнє зображення почуття. Зовсім інша справа, якщо актор за допомогою режисера намічає ланцюг найпростіших дій, які властиво виконувати закоханим молодим людям, і, не чекаючи ніяких почуттів, дійсно почне ці дії виконувати. Припустимо, що сюжет п'єси, пропоновані автором обставини, характеристика дійової особи і текст його ролі дозволяють побудувати такий ланцюжок найпростіших людських дій: 1. Прикидатися байдужим до неї (приховую закоханість), щоб не стати предметом насмішок. 2. Уважно стежу за нею, щоб попередити будь-яке її бажання. 3. Придумую гостроту, щоб здатися дотепним і сподобатися їй. 4. Кидаюся подати їй пальто, щоб випередити свого суперника. 5. Ловлю її погляд, щоб прочитати в ньому схвалення мого вчинку. 6. Упадаю до іншої, щоб викликати її ревності. 7. Відмовляюся виконати її прохання, щоб покарати її. 8. Шукаю зручного моменту, щоб попросити у неї вибачення. 9. Відходжу до вікна, щоб приховати свої муки. І так далі і тому подібне. Адже, дійсно, не так важко виконати всі ці прості психофізичні завдання: прикидатися, приховувати, жартувати, подавати пальто, ловити погляд, упадати, відмовлятися, шукати зручний момент, відійти до вікна і т.п. Але спробуйте зробити це на сцені - і

глядач повірить в вашу закоханість! Більш того, виконуючи цей ланцюг дій, ви і самі не зможете залишитися байдужим, ви мимоволі захвилюєтесь і врешті-решт насправді відчуєте себе закоханим.

Дія - це пастка для почуття, сильця, в які його можна зловити. Голими руками почуття не візьмеш, тут потрібні хитрість і вправність. Тому режисер повинен вимагати від актора не зображення почуттів, а виконання певних дій. Він повинен вміти підказати акторові не почуття, а вірну дію для кожного моменту його сценічного життя. Більше того: якщо сам актор зісковзує на шляху грання почуттів, режисер повинен негайно ж відвести його з цього хибного шляху, постаратися переконати його огиду до такого «методу» роботи. Як? Так усіма способами. Іноді корисно навіть висміяти те, що виходить у актора, що грає почуття, передражнити його гру, наочно продемонструвати її фальш, її неприродність і несмак. Отже, мова режисерських завдань повинен бути мовою дій, а не язиком почуттів. Численні приклади того, як за допомогою найпростіших дій актор може викликати в собі різні почуття, читач знайде в книзі К. Станіславського «Режисерський план «Отелло». Виконуючи вірно знайдені дії в пропонованих п'єсою обставин, актор знаходить вірне самопочуття, що веде до творчого перевтілення в образ. Підказуючи акторові потрібні дії, режисер тим самим направляє його на цей єдино правильний шлях органічної творчості. Форма режисерських завдань показ, пояснення і підказ. Будь-яку режисерську вказівку може бути зроблено як в формі словесного пояснення, так і в формі режисерського показу. Словесне пояснення правильно вважається основною формою режисерських вказівок. Але це не означає, що режисерським показом ніколи і ні за яких обставин користуватися не слід. Ні, користуватися цим важливим засобом творчого спілкування не тільки можна, а й потрібно, однак робити це треба вміло і з відомою обережністю.

Безперечно, що з режисерським показом пов'язана вельми серйозна небезпека творчого знеособлення акторів, механічного підпорядкування їх режисерського деспотизму. Однак при вмілому його застосуванні виявляються і вельми важливі переваги цієї форми спілкування режисера з актором. Повна

відмова від цієї форми позбавила би режисуру вельми сильного засобу творчого впливу на актора. Адже тільки за допомогою показу режисер може висловити свою думку синтетично, тобто демонструючи одночасно рух, слово і інтонацію в їх взаємодії. Крім того, режисерський показ пов'язаний з можливістю творчого емоційного зараження актора режисером - адже буває іноді недостатньо роз'яснити що-небудь, потрібно ще й захопити. І, нарешті, метод показу економить час: думка, на роз'яснення якої необхідний іноді цілу годину, може бути за допомогою показу донесена до актора протягом двох-трьох хвилин. Тому потрібно не відмовлятися від цього цінного, але небезпечного інструменту, а навчитися правильно з ним поводитися. Найбільш продуктивним і найменш небезпечним режисерський показ є в тих випадках, коли творчий стан актора вже досягнуто. Перебуваючи в творчому самопочутті, актор не механічно копіювати режисерський показ, а сприйме і використовує його творчо. Якщо ж актор знаходиться в стані творчого затиску, чи допоможе показ йому; навпаки, чим цікавіше, яскравіше і талановитіше покаже в цьому випадку режисер, тим гірше: виявивши величезну прірву між чудовим режисерським показом і своєю грою, актор або ще більше затисне, або ж почне механічно наслідувати режисерові. І те й інше однаково погано. Але навіть в тих випадках, коли режисеру вчасно вдається до показу, слід користуватися ним дуже обачно.

По-перше, вдаватися до показу слід тільки тоді, коли режисер відчуває, що сам він перебуває в творчому стані, знає, що саме він має намір показати, відчуває відомий творчий підйом і радісне передчуття або, краще сказати, - творче передчуття тієї сценічної фарби, яку він зараз покаже. В цьому випадку є шанси, що його показ прозвучить переконливо, буде яскравим, талановитим. Бездарний показ може тільки дискредитувати режисера в очах акторського колективу і, зрозуміло, ніякої користі не принесе. Тому, якщо режисер в даний момент не відчуває в собі цієї творчої впевненості, то нехай краще обмежиться словесним поясненням і не вдається до показу.

По-друге, користуватися показом слід не стільки для того, щоб

продемонструвати, як потрібно зіграти ту чи іншу місце ролі, скільки для того, щоб розкрити якусь істотну сторону образу. Це можна зробити, показуючи поведінку данної діючої особи в найрізноманітніших обставинах, не передбачених сюжетом і фабулою п'єси. Наприклад, маючи на увазі розкриття істотних рис характеру Хлестакова, можна показати, як він йде по Невському проспекту, коли у нього водяться грошенята; або як він входить в канцелярію того департаменту, де він служить; або як він намагається зав'язати знайомство з панянкою на вулиці і т.п. Такий показ механічно скопіювати не можна. Але за допомогою такого показу можна заразити актора за потрібне для даної ролі темпераментом, захопити його на пошуки таких особливостей зовнішньої характерності образу, як хода, манера говорити, жестикулювати, рухатися і т.п., надавши акторові повну можливість самостійно розпорядитися отриманим матеріалом при вирішенні того чи іншого конкретного моменту ролі. Можна іноді показати і конкретне рішення певного моменту ролі, але тільки в тому випадку, якщо у режисера є абсолютна впевненість, що знаходиться в творчому стані актор настільки талановитий і творчо самостійний, що зуміє скористатися показом, як потрібно, відтворить його не механічно, а творчо. Найшкідливіше, якщо режисер з упертою наполегливістю, властивої, на жаль, багатьом, особливо молодим режисерам, почне добиватися абсолютно точного зовнішнього відтворення даної інтонації, даного руху, даного жесту в певному місці ролі.

Хороший режисер ніколи не задовільниться механічним наслідуванням показу. Він одразу ж скасує завдання, замінить його іншим, якщо побачить, що актор відтворює не сутність показаного, а тільки його зовнішню, голу оболонку. Показуючи певне місце ролі, хороший режисер ніколи не стане його програвати в формі закінченого акторського виконання - він тільки натякне акторові, тільки підштовхне його, покаже йому напрямок, в якому слід шукати. Йдучи в цьому напрямку, актор сам знайде потрібні фарби. Те, що в режисерському показі дано в натяку, в зародку, він розвине і доповнить. Він зробить це самостійно, виходячи зі свого власного досвіду, зі свого знання

життя. Нарешті, хороший режисер в своїх показах буде виходити не з свого власного акторського матеріалу, а з матеріалу того актора, якому він показує. Він покаже не те, як він сам зіграв би дане місце ролі, а то, як слід зіграти це місце даного акторові. Чи не для себе режисер повинен шукати сценічні фарби, а для того актора, з яким він працює. Справжній режисер ніколи не стане показувати одні і ті ж фарби різним акторам, які репетирують одну і ту ж роль.

Справжній режисер завжди йде від актора, бо, тільки йдучи від актора, він може встановити необхідну творчу взаємодію між собою і актором. Для цього режисер повинен чудово знати актора, з яким він працює, вивчити всі особливості його творчої індивідуальності, всю своєрідність його зовнішніх і внутрішніх якостей. І, вже звичайно, для хорошого режисера показ не є головним або тим більше єдиним засобом впливу на актора. Якщо показ не дає очікуваного результату, у нього завжди знайдуться в запасі і інші засоби привести актора в творчий стан і розбудити в ньому творчий процес. Режисер повинен навчитися розкривати творчу індивідуальність кожного актора, збагачувати її та розвивати. Він повинен уміти також підхопити творчу ініціативу актора, в поки ще недосконалому хаотичному матеріалі акторських фарб підглянути щось цінне, що слід всіляко розвивати і вдосконалювати.

Режисер повинен вміти вгадати ту акторську фарбу, яка ось-ось готова народитися, але поки що не знаходить собі шляху, щоб остаточно оформитися. У цьому випадку він повинен прийти акторові на допомогу і підказати йому цю форму виявлення яка напрошується. У режисера повинно бути гостре, пильне око, за допомогою якого він міг би проникати всередину акторської істоти, вгадувати, чим живе актор в кожен даний момент. Він повинен вміти як би переселятися внутрішньо в актора, жити разом з ним одним життям. Тільки за цієї умови він зможе підказати акторові в кожен даний момент те, що потрібно, і при цьому нічого не буде нав'язувати акторові насильно. Він буде направляти і організовувати його творчість, здійснюючи таким чином основну свою режисерську функцію. Застільний період роботи над п'єсою у процесі здійснення режисерського задуму розрізняють зазвичай три періоди:

застільний, в вигородці і на сцені. Застільний період – це дуже важливий етап роботи режисера з акторами. Це закладка фундаменту майбутньої вистави, посів насіння майбутнього творчого врожаю. Від того, як буде протікати цей період, у величезній мірі залежить кінцевий результат.

На першу свою зустріч з акторами за столом режисер зазвичай приходиться вже з відомим багажем у вигляді певного режисерського задуму, з більш-менш ретельно розробленим проектом постановки. Передбачається, що до цього часу він вже розібрався в ідейному змісті п'єси, зрозумів, заради чого автор її написав, і визначив, таким чином, надзавдання п'єси, усвідомив для себе, заради чого він сьогодні хоче її поставити, - інакше кажучи, що він хоче сказати своїм майбутнім спектаклем сучасному радянському глядачеві; передбачається також, що він простежив розвиток сюжету п'єси, намітив наскрізну дію і вузлові моменти п'єси, з'ясував взаємини між дійовими особами, дав характеристику кожному персонажу і визначив значення кожного персонажа в розкритті ідейного змісту всієї п'єси. Можливо, що до цього часу в свідомості режисера народилося і певне «зерно» майбутньої вистави, і на цій основі в його уяві стали вже виникати і образні бачення різних елементів спектаклю: окремих акторських образів, шматків, мізансцен, пересувань дійових осіб по сценічному майданчику та т.п. Можливо також, що все це стало вже об'єднуватися в режисерському відчутті загальної атмосфери п'єси і хоча б в загальних рисах, але режисер представив себе і ту зовнішню, матеріальну середу, в якій буде протікати дію п'єси. Чим ясніше для самого режисера той творчий задум, з яким він з'явився до акторів на першу репетицію, ніж вона багатша і цікавіше для самого режисера, тим краще. Однак величезну помилку зробить режисер, якщо він весь цей багаж відразу ж цілком і без залишку викладе перед акторами у вигляді режисерського доповіді або так званої режисерської експлікації. Якщо режисер, крім свого режисерського обдарування, має ще й здатністю яскраво, образно, захоплююче викладати свої наміри, він, може бути, і отримає нагороду за свою доповідь у вигляді захопленої овації акторського колективу, але нехай він цим не переймається! Завойованого таким чином захоплення зазвичай

ненадовго вистачає. Перше яскраве враження від ефектного доповіді досить швидко випаровується, думки режисера, не будучи глибоко сприйняті акторським колективом, досить швидко забуваються. Зрозуміло, ще гірше, якщо режисер при цьому не має здатність яскраво і захоплююче розповідати. В цьому випадку нецікавою формою свого передчасного повідомлення він може відразу ж дискредитувати перед акторами навіть найкращий, найцікавіший задум. Якщо в цьому задумі є елементи творчого новаторства, сміливі режисерські фарби і несподівані рішення, то спочатку це може не тільки натрапити на нерозуміння з боку колективу, а й викликати відомий протест. Неминучий результат цього - охолодження режисера до свого задуму, втрата творчого захоплення. Неправильно, якщо перші застільні співбесіди протікають у формі односторонніх режисерських декларацій і носять, так би мовити, директивний характер. Робота над виставою протікає добре тільки тоді, коли режисерський задум увійшов в плоть і кров акторського колективу. А цього не можна домогтися відразу, на це потрібен час, потрібний ряд творчих обстежень, в ході яких режисер не тільки інформував би акторів про свій задум, але перевіряв би і збагатив цей задум за рахунок творчої ініціативи колективу. Початковий режисерський план – це, по суті кажучи, ще не задум. Це тільки проект задуму. Він повинен пройти ще серйозне випробування в процесі колективної роботи. В результаті цього випробування дозріє остаточний варіант творчого задуму режисера. Для того щоб це відбулося, режисер повинен запропонувати колективу обговорити питання за питанням все, з чого складається план постановки. І нехай, висунувши на обговорення те чи інше питання, сам режисер говорить можливо менше. Пусть говорять актори. Нехай вони послідовно висловляться і про ідейний зміст п'єси, і про надзавдання, і про наскрізну дію, і про відносини між дійовими особами; нехай кожен розповість, яким йому представляється той персонаж, роль якого йому доручена; нехай актори поговорять і про загальну атмосферу п'єси, і про те, які вимоги пред'являє дана п'єса до акторської гри (інакше кажучи, на які моменти в області внутрішньої і зовнішньої техніки акторського мистецтва в даному

спектаклі слід звернути особливу увагу). Зрозуміло, режисер повинен керувати цими бесідами, підігрівати їх навідними питаннями, непомітно спрямовуючи до потрібних висновків і правильним рішенням. Але нехай він не боїться при цьому і змінювати свої початкові припущення, якщо в процесі колективної бесіди будуть виникати нові рішення, більш вірні і захоплюючі. Так, поступово уточнюючи і розвиваючись, режисерський задум зробиться органічним надбанням колективу і увійде в свідомість кожного його члена. Він перестане бути задумом одного тільки режисера, він зробиться творчим задумом колективу. Саме до цього і повинен прагнути режисер, саме цього він і повинен домагатися всіма доступними йому засобами, бо тільки такий задум буде жити собою творчість всіх учасників спільної роботи. До цього в основному зводиться перший етап застільної роботи. Не слід, однак, допускати, щоб співбесіди застільного періоду перетворювалися в безвідповідальну «балаканину», в безпредметне філософствування, в розмову «взагалі» або «навкруги». Такі розмови не допомагають акторам, вони стомлюють їх, перевантажують їх свідомість зайвим, непотрібним матеріалом; вони не підводять до творчості, а, скоріше, навпаки, відводять від нього. Хибна практика таких співбесід дала підставу Станіславському в кінці свого життя виступити проти застільної роботи взагалі. Однак навряд чи правильно скасовувати цей важливий етап роботи тільки тому, що його іноді невірно здійснюють. Проводити його потрібно, по-перше, творчо, а, по-друге, ділово. Добре, якщо під цим же девізом буде протікати і другий етап застільного періоду, що складається з застільних репетицій, в ході яких практично здійснюється так званий дієвий аналіз п'єси і встановлюється дієва лінія, кожної ролі. В процесі цього аналізу кожен виконавець повинен відчувати послідовність і логіку своїх дій. Режисер повинен йому в цьому допомогти. Для цього потрібно, по-перше, визначити ту дію, яку в кожен даний момент повинен виконати актор, і, по-друге, дати йому можливість тут же і спробувати його виконати – хоча б тільки в зародку, в натяку, нехай поки що тільки за допомогою декількох слів або двох-трьох фраз полуімпровізованого тексту.

Тут важливо, щоб актор відчув швидше позив до дії, чим вчинив саму дію. І якщо режисер бачить, що цей позив дійсно виник, що актор тілом і душею зрозумів сутність, корінь, природу той дії, яку він згодом буде в розгорнутій формі здійснювати на сцені, що він, поки ще тільки на одну секунду, але вже по- справжньому, спалахнув цією дією, - можна переходити до аналізу наступної ланки в безперервного ланцюга дій даного персонажа. Таким чином, мета цього етапу роботи - дати можливість кожному акторові промацати логіку дій своєї ролі. Якщо в процесі цієї роботи у акторів буде виникати бажання на якийсь момент встати з-за столу, зробити якийсь рух, не треба їх утримувати. Нехай встають з-за столу, знову сідають, щоб в чомусь розібратися, зрозуміти, дооправдати, і потім знову встають - аби тільки вони не награвали, що не робили більше того, на що вони в даний момент мають право. Якщо, наприклад, виконавець зрозумів, що в цій сцені він спочатку просить про щось свого партнера, потім благає; коли це не діє, він пробує лестити; коли це не допомагає, він загрожує, потім, злякавшись, просить вибачення; потім іншому своєму партнерові скаржитися на першого; потім на щось натякає, в чомусь відмовляє і, нарешті, викриває, - мета аналізу даної ролі в цій сцені досягнута, і можна переходити до наступного шматка п'єси. Не слід думати, що застільний період повинен бути різкою рисою відділений від подальших етапів роботи – в вигородці, а потім і на сцені, - зовсім ні! Найкраще, якщо цей перехід відбудеться поступово і непомітно. Поки репетирують актори за столом, намагаючись знайти правильні відносини один з одним, визначити логіку дій і зав'язати спілкування, їх жести, рухи, інтонації не реалізуються в усій своїй повноті - це поки що тільки натяки або зародки майбутніх сценічних фарб. Але чим далі, тим легше, вільніше і ширше розгортається акторська гра. Фарби набувають все більшої яскравості, закінченості, повноту. Актори все частіше і частіше не витримують і самі встають з-за столу. Якщо ж деякі з них поки що не наважуються це зробити, хоча внутрішнє право на це вже завоювали, нехай режисер їх до цього підштовхне. Дивишся, репетиції самі собою непомітно перейдуть в наступну фазу [33].

1.3. Практика застосування методу дієвого аналізу п'єси і ролі

Застосування методу дієвого аналізу п'єси і ролі розвиває емоційний інтелект, що є одним з найважливіших факторів успішної взаємодії особистості і розкриття творчого потенціалу, а так само успішної взаємодії в соціумі, що значно підвищує якість життя.

Розглянемо типи інтелекту розвиток яких стимулює застосування методу дієвого аналізу п'єси та ролі:

Просторовий інтелект. Здатність думати і міркувати в трьох вимірах відноситься до власників просторового інтелекту. Вони добре відчують простір і можуть передбачити, що чекає їх за рогом. Представляючи або згадуючи певне місце, вони подумки будуть бачити саме картину цього місця. Це характерно для льотчиків, скульпторів, моряків, архітекторів. Їм будуть цікаві, позли, лабіринти, головоломки.

Інтелект тілесно-кінестетичний. До ознак тілесно-кінестетичного інтелекту можна віднести здатність до маніпуляції різноманітними об'єктами і наявності різноманітних фізіологічних навичок. Для таких людей характерним є хороша орієнтація в просторі і часі.

Інтелект музичного типу. Здатність відчувати і розрізняти музику, її темп і ритм називається музичним інтелектом. Наявність цього типу інтелекту дозволяє творити, грати й глибоко відчувати музичні твори. Він просто необхідний для музикантів, вокалістів, так і простих слухачів з тонким музичним слухом. Дивним, але цікавим фактом є те, що поєднання музичного інтелекту зі схильністю до математичних наук характерна для барабанщиків, які добре фільтрують зовнішні звуки і здатні проводити швидкий рахунок.

Лінгвістичний інтелект. При наявності лінгвістичного типу інтелекту з'являється здатність грамотно і чітко мислити, висловлювати свої думки максимально точно і зрозуміло. Цей тип інтелекту важливий для письменників, журналістів, поетів і громадських діячів. Володіння таким інтелектом змушує

молодих людей багато читати, писати, грати в логічні ігри, розповідати різноманітні історії.

Міжособистісний інтелект. В основі поняття міжособистісний інтелект лежить здатність індивідуума успішно взаємодіяти з іншими членами суспільства. Це можуть бути вдалі невербальні або ж вербальні комунікації, здатність до виявлення розходжень між людьми. Здатність тонко відчувати настрої і внутрішній стан інших людей є головною відмінною рисою людей володіють цим типом інтелекту. Дуже часто люди з цим інтелектом є успішними соціальними працівниками, вчителями, акторами, політиками. Володіють цим типом інтелекту люди стають лідером колективу не за рахунок сили, а за рахунок розуміння почуттів і спілкування.

Внутрішньоособистісний інтелект - це здатність розуміти себе, а також свої думки і почуття, і використовувати ці знання в процесі планування життя. Цей тип інтелекту дозволяє людині тверезо оцінювати свої можливості і грамотно планувати витрати.

Помічено, що найбагатші і впливові люди далеко не найрозумніші. Ключем до успіху і слави, успішної кар'єри визнаний не просто інтелект, знайомий нам IQ (intelligence quotient), а емоційний інтелект - EQ (emotional quotient).

Це надзвичайно модне зараз в психології поняття означає здатність людини розуміти і контролювати свої емоції, а також інтерес до людей, їх почуттів, вміння розуміти їх і управляти ними.

Поняття EQ – емоційного інтелекту – введено американським психологом Ліндсея Гарднером в 90-х роках, але вивчення його за минулі понад чверть століття не дозволило визначити його чіткі критерії, як це було зроблено з IQ.

Однак, відзначені деякі ознаки, що вказують на високий рівень емоційного інтелекту. Ось деякі з них: багатий емоційний словник - тобто, здатність розуміти відтінки переживань і описати їх; живий інтерес до людей, цікавість і емпатія - вміння ставити себе на їх місце, налагоджувати з ними

контакт; відкритість до змін і вміння пристосовуватися до обставин; уміння легко і без напруги відмовляти собі і людям, що вказує на самоконтроль і самоповагу; бажання ділитися з людьми новими знаннями, несподіваними подарунками, не чекаючи нічого у відповідь; здатність бути вдячним тому, що маєш, замість того, щоб скаржитися, що тобі чогось не вистачає - дуже корисна властивість, що зменшує рівень стресу і що означає гарне психічне самопочуття.

Є й інші властивості, до числа яких, наприклад, відноситься вираз «Краще - ворог хорошого», тобто вміння досягати результату, не прагнучи до ідеалу. Звичка перемикатися з роботи на відпочинок, а також, до речі, достатній сон, який підвищує інтелектуальний і емоційний стан, теж є важливими в даному списку.

Як відомо, людей можна умовно розділити на «правопівкульних» (розвинене образне мислення, здатність до творчості) і «лівопівкульних» (логічне мислення, орієнтація на досягнення мети). Виявилось, що у правопівкульних з емоційним інтелектом все набагато краще, вони добре сходяться з людьми.

Дослідження останніх років доводять, що EQ - один з ключових факторів успіху. Добре розвинений емоційний інтелект дозволяє добиратися до вершин бізнесу, менеджменту та політики.

Однак, автор статті в журналі Forbes П'єр Касс звертає увагу на ще один важливий фактор успіху - VQ (vitality quotient), коефіцієнт життєвої енергії, тобто, здатність заряджати енергією оточуючих. Він вважає, що для успішного лідерства саме VQ має вирішальне значення. І все ж важливо різнобічний розвиток, бо наявність енергії при нестачі розуму може мати небажані наслідки.

Так, на думку геніального полководця Наполеона: люди з високим інтелектом і потужною енергією ставали генералами; люди з високим інтелектом і невисокою енергією - командирами; люди з низьким інтелектом і невеликою кількістю енергії виконували накази; найнебезпечнішими є люди з низьким інтелектом і сильною енергією.

Рівні IQ, EQ і VQ - вроджені властивості, дані кожній людині від природи, проте, ставлячи перед собою певну мету, можна і потрібно розвивати їх в собі. Ви можете легко зрозуміти, який з типів інтелекту і яке з півкуль мозку у вас превалює.

Чи цікаво вам постійно отримувати нові знання, або ви схильні до спілкування з людьми і чи є у вас здатність впливати на них, чи володієте ви сильною енергетикою, чи можете повести людей за собою, і, головне, чи здатні ви до прийняття правильних, зважених рішень.

Зрозумівши себе і стимулюючи багатостороннє мислення, ви можете розвинути свої здібності і розкрити свій потенціал.

Важливо в цьому сенсі займатися улюбленою справою, що підвищить ваш інтелект і життєву енергію.

РОЗДІЛ 2

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ПЕРЕВІРКА ГОТОВНОСТІ ДО ЗАСТОСУВАННЯ МЕТОДУ ДІЄВОГО АНАЛІЗУ П'ЄСИ ТА РОЛІ В ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ ТЕАТРУ ТА КІНО

2.1. Методи та періоди теоретичного і практичного освоєння методу дієвого аналізу п'єси і ролі у студентів

Для формування готовності до застосування методу дієвого аналізу п'єси та ролі були розроблені періоди засвоєння методу.

Перший період. (I курс навчання.)

1. Рекомендується теоретичне освоєння перших принципів методу дієвого аналізу п'єси і ролі:

1) формування у студентів свідомого підходу до акторської майстерності;

2) формування відповідального ставлення до процесу створення акторських етюдів;

3) формування у студентів чіткого уявлення про те, що актор не просто виконавець режисерського задуму, але і повноцінний співтворець;

4) формування навичок і умінь у студентів 1 курсу самостійно осмислити етюди, вправи над якими вони працюють в цей період;

5) формування умінь і навичок у студентів, активно діяти в запропонованих обставинах;

6) освоєння принципу єдності психічного і фізичного життя виконавця в запропонованих обставинах;

7) освоєння принципу нерозривності фізичного і душевного життя, а отже неможливість роз'єднання процесу творчого аналізу і зовнішньої поведінки людини;

8) освоєння принципу нерозривності сценічного «слова» з думками,

завданнями та діями образу.

2. Освоєння методу шляхом вивчення пропонованих обставин.

1) вивчення фабули п'єси або уривка (етюду);

2) факти;

3) події;

4) епоха;

5) час і місце дії;

6) умови життя;

7) акторське і режисерське розуміння п'єси;

8) додавання до неї мізансцени;

9) декорації, костюми, бутафорія;

10) освітлення, шуми і звуки і таке інше, що пропонується акторам взяти до уваги при їх творчості.

3. Події. Теоретичне освоєння і практичне застосування принципу визначення подій в п'єсі або в етюді (уривку).

Формування навичок аналізу п'єси або уривка через вивчення і визначення фактів і подій, їх послідовності і взаємодії.

4. Оцінка фактів. Формування навичок і практичне застосування принципу оцінки фактів.

1) студенту потрібно навчитися ставити себе на місце дійової особи;

2) оцінити факти і події зі своєї точки зору;

Другий період. (У програмі II курсу навчання)

1. Освоєння принципу «надзавдання» і «наскрізної дії».

1) формування навичок і умінь визначати надзавдання твору (п'єси, уривка); вміння визначати головну, всеосяжну мету, що притягує до себе все без винятку завдання, надзавдання твору письменника.

2) формування умінь визначати наскрізну дію п'єси, уривка; формування єдиної дії спрямованої до надзавдання.

Надзавдання (бажання) - Наскрізна дія (прагнення) - Виконання його (прагнення) - дія.

2. Освоєння одного з принципів методу аналізу п'єси і ролі: лінія ролі.

1) визначення всіх дій персонажа, цілей, взаємовідносин з іншими дійовими особами.

Вправа: розповісти лінію своєї ролі через всю п'єсу.

3. Освоєння одного з принципів дієвого аналізу п'єси і ролі: етюдні репетиції.

1) для того, щоб перейти до дієвого аналізу шляхом етюдів з імпровізованим текстом, треба виконати велику попередню роботу поглибленого розпізнавання п'єси за столом (розвідка розумом).

2) в етюді на заданий шматок п'єси актор повинен ясно розуміти яку роль в п'єсі грає та чи інша тема етюду, які цілі він, актор, переслідує в етюді. Треба дію персонажа зробити своєю.

Третій період. (III курс навчання.)

1. Освоєння методу дієвого аналізу шляхом визначення «другого плану». Другий план - це внутрішній, духовний «багаж» людини-героя з яким той приходить в п'єсу. Він складається з усієї сукупності життєвих вражень персонажа, з усіх обставин його особистої долі і обіймає собою всі відтінки його відчуттів, його сприйняття, думок і почуттів. Наявність розробленого «другого плану» уточнює, робить яскравими, значними всі реакції героя, прояснює мотиви його вчинків, насичує глибоким змістом вимовлені ним слова.

2. Освоєння методу дієвого аналізу шляхом побудови внутрішнього монологу.

Внутрішній монолог. У актора на сцені, як і у будь-якої людини в житті, крім тих слів, що він вимовляє будуть виникати слова і думки, невисловлювані вголос, - тільки в такому випадку актор доб'ється справді - органічного існування в запропонованих обставинах.

Четвертий період. (IV курс навчання.)

1. Освоєння методу дієвого аналізу шляхом побудови «внутрішнього бачення». Формування здатності у студентів бачити за авторським словом живі

явища дійсності, викликати в собі уявлення про речі, про які йде мова. Коли актор бачить сам то, про що йому потрібно розповісти, в чому потрібно переконати партнера на сцені, тоді йому вдається захопити увагу глядача своїми баченнями, переконаннями, віруваннями, своїми почуттями.

2. Теоретичне і практичне освоєння принципу методу дієвого аналізу «характерність». Характерність - поняття тонке. Це не просто зовнішня фарба (людина короткозорий, кульгає чи сутулиться), а то як він розмовляє, як слухає, яка його природа спілкування з іншими людьми. Станіславський казав про нерозривний зв'язок між внутрішнім світом людини і всім його зовнішнім, життєвим виглядом. Важливо домагатися цього нерозривного зв'язку. Домагатися щоб фізична характеристика образу була результатом його внутрішнього змісту.

3. Теоретичне освоєння і практичне застосування принципу методу дієвого аналізу «творча атмосфера». Працюючи методом дієвого аналізу, особливо важливо, щоб учні зрозуміли плідність цього методу і створили необхідну творчу атмосферу репетицій. Глибока зацікавленість кожного з учасників у вправі, етюді - це і є та творча атмосфера, без якої неможливий шлях до мистецтва.

2.2. Діагностика рівня готовності до застосування методу дієвого аналізу п'єси та ролі у майбутніх та досвічених акторів

Експериментальна перевірка необхідності застосування методу дієвого аналізу п'єси та ролі К. Станіславського в процесі професійної підготовки майбутніх акторів театру та кіно, було проведено в три етапи: констатувальний, формувальний та контрольний.

На основі теоретичних положень, викладених у першому розділі дослідження, була розроблена методика експериментальної роботи, яка проводилась поетапно. Експериментальне дослідження включало в себе два

етапи експерименту: діагностичний та прогнозичний.

Мета експериментального дослідження: перевірити результативність реалізації методу дієвого аналізу п'єси та ролі у роботі над уривками та роллю.

Загальні завдання експерименту:

- визначення рівня готовності до застосування методу дієвого аналізу п'єси та ролі у майбутніх та вже досвічених акторів;
- визначення переваг застосування методики дієвого аналізу п'єси та ролі у майбутніх та досвічених акторів;
- отримання кількісних та якісних даних для перевірки достовірності результатів експериментального дослідження;
- практичне підтвердження користі застосування методу дієвого аналізу п'єси та ролі для удосконалення акторської діяльності;
- практичне підтвердження положення про те, що використання методу дієвого аналізу п'єси та ролі стимулює розвиток багатьох психічних процесів (таких як: воля, пам'ять, мислення, фантазія, здатність виявляти сутність явищ, здатність узагальнювати життєві спостереження);
- практичне підтвердження положення про те, що застосування методу дієвого аналізу п'єси та ролі сприяє розвитку емоційного інтелекту, та інших видів інтелекту, таких як: просторовий; тілесно-кінестетичний; музикальний; міжособовий; внутрішньо-особистісний.

У експериментальній роботі були використані наступні методи: спостереження, опитування, анкетування, аналіз даних з метою виявлення закономірностей формування готовності майбутніх акторів театру та кіно до застосування методу дієвого аналізу п'єси та ролі у своїй професійній роботі.

Всього в експерименті взяло участь 31 студент денної форми навчання Запорізького національного університету, що навчаються за освітньою програмою «Сценічне мистецтво» факультету соціальної педагогіки та психології.

На констатувальному етапі було проведено два зрізи:

- 1 - визначення уявлень про необхідність застосування методу дієвого

аналізу п'єси та ролі К. Станіславського.

2 – визначення залежності готовності студентів до застосування методу дієвого аналізу п'єси та ролі від чотирьох пізнавальних процесів: увага, пам'ять, мислення.

В ході дослідження було проведено опитування на тему: «Дієвий аналіз п'єси та ролі».

Мета опитування: Визначити рівень готовності до застосування дієвого аналізу п'єси та ролі у майбутніх акторів театру та кіно.

Опитування передбачає 13 питань, таких як:

1. Скільки років ви займаєтесь вивченням акторської професії?

а) менш ніж 5 років.

б) 5 років.

в) більше 5 років.

г) більше 10 років.

д) більше 15 років.

2. Чи знайомі ви з методом К. Станіславського «Дієвий аналіз п'єси та ролі»?

а) Так.

б) Ні.

в) Частково.

3. Чи використовуєте ви метод К. Станіславського «Дієвий аналіз п'єси та ролі» в роботі над роллю чи уривками?

а) Так.

б) Ні.

в) Частково.

4. Який театр запровадив як основу початку праці над п'єсою так званий «застільний період», тобто почав перед сценічними репетиціями розбирати п'єсу за столом?

а) Московський Художній театр.

б) Большой театр.

в) Малий театр.

г) Камерний театр Таїрова.

5. Які недоліки були виявлені у застосуванні метода застільного періода?

а) занадто глибоке занурення у драматичний твір.

б) у процесі застільного періоду, розвивається акторська пасивність.(замість пошуку шляху, що зближує актора з роллю, актори почали покладати відповідальність за створення цього шляху цілком на режисера).

в) дуже багато репетиційного часу стало витратиться на обговорення ідейних та художніх задач, визначення внутрішніх мотивів, підтекстів, характерів, наскрізної дії і т.д.

6.Про якого актора мріяв К. Станіславський?

а) «податливаго».

б) свідомого,вміючим самостійно осмислювати п'єсу,активно діяти у запропонованих обставинах.

в) гарного,з добрими фізичними даними.

7. Чи може сценічна дія існувати окремо від психічної?

а) Так.

б) Ні.

8. Як на вашу думку,чи необхідна в сценічній дії нерозривний зв'язок між «життям людського тіла» та «життям людського духу»?

а) Так.

б) Ні.

9. У якій послідовності треба робити аналіз п'єси та ролі?

а) 1.запропоновані обставини.

2.події.

3.оцінка фактів.

4.надзавдання.

5.наскрізна дія.

6.лінія ролі.

7.етюдні репетиції.

8.другий план.

9.внутрішній монолог.

10.бачення.

11.характерність.

б). 1.надзавдання.

2.лінія ролі.

3.наскрізна дія.

4.оцінка фактів.

5.другий план.

6.внутрішній монолог.

7.характерність.

8.запропоновані обставини.

9.етюдні репетиції.

10.бачення.

11.події.

в). 1.події.

2.бачення.

3.запропоновані обставини.

4.другий план.

5.етюдні репетиції.

6.внутрішній монолог.

7.характерність.

8.оцінка фактів.

9.надзавдання.

10.наскрізна дія.

11.внутрішній монолог.

10.Які переваги має актор який володіє методом «дієвого аналізу п'єси та ролі»?

а) акторська самостійність.актор починає бути свідомим творцем.

б) актор може створювати роль по своєму одноосібному розсуду.

в) у актора з'являється можливість чинити опір режисерському погляду та волі.

11. Які переваги має актор який НЕ володіє методом «дієвого аналізу п'єси та ролі»?

а) актор не витрачає часу на аналіз п'єси та ролі, а спрямовує всю енергію на втілення режисерського задуму.

б) відсутність творчого зв'язку з режисером допомагає дотримуватися субординації.

в) економія репетиційного часу. (актор погоджується з режисером по всім питанням, завдяки цьому трупа не витрачає зайвого часу на суперечки та пояснення.

12. Якщо ви не володієте методом «дієвого аналізу п'єси та ролі» чи вважаєте ви, що оволодіння цим методом буде для вас корисним?

а) Так.

б) Ні.

13. Якщо ви опануєте цей метод «дієвого аналізу», чи будете ви застосовувати його в своїй акторській діяльності?

а) Так.

б) Ні.

Аналіз результатів анкетування на тему: «Дієвий аналіз п'єси і ролі».

Аналізуючи результати опитування, слід зазначити, що при відповіді на питання № 1 «Скільки років ви займаєтесь вивченням акторської професії?» 100 % респондентів відповіли «менш ніж 5 років».

На питання №2 «Чи знайомі ви з методом дієвого аналізу п'єси та ролі».

а) Так – 90% респондентів.

б) Ні – 10% респондентів.

На питання №3 «Чи використовуєте ви метод дієвого аналізу п'єси та ролі в роботі над роллю чи уривками?».

а) Так – 30% респондентів.

б) Ні – 70% респондентів.

На питання №4 «Який театр запровадив як основу початку праці над п'єсою так званий «застільний період», тобто почав перед сценічними репетиціями розбирати п'єсу за столом?».

- а) Московський Художній театр – 50% респондентів.
- б) Большой театр – 25% респондентів.
- в) Малий театр – 10% респондентів.
- г) Камерний театр Таїрова – 15% респондентів.

На питання №5 «Які недоліки були виявлені у застосуванні метода застільного періода?».

- а) занадто глибоке занурення у драматичний твір – 10% респондентів.
- б) у процесі застільного періоду, розвивається акторська пасивність. (замість пошуку шляху, що зближує актора з роллю, актори почали покладати відповідальність за створення цього шляху цілком на режисера) – 50% респондентів.

в) дуже багато репетиційного часу стало витратитись на обговорення ідейних та художніх задач, визначення внутрішніх мотивів, підтекстів, характерів, наскрізної дії і т.д – 40% респондентів.

На питання №6 «Про якого актора мріяв К. Станіславський?».

- а) «податливаго» – 50% респондентів.
- б) свідомого, вміючим самостійно осмислювати п'єсу, активно діяти у запропонованих обставинах – 40% респондентів.
- в) гарного, з добрими фізичними даними – 10% респондентів.

На питання №7 «Чи може сценічна дія існувати окремо від психічної?».

- а) Так – 60% респондентів.
- б) Ні – 40% респондентів.

На питання №8 «Як на вашу думку, чи необхідна в сценічній дії нерозривний зв'язок між «життям людського тіла» та «життям людського духу?».

- а) Так – 60% респондентів.
- б) Ні – 40% респондентів.

На питання №9 «У якій послідовності треба робити аналіз п'єси та ролі?».

а). 1. запропоновані обставини.

2. події.

3. оцінка фактів.

4. надзавдання.

5. наскрізна дія.

6. лінія ролі.

7. етюдні репетиції.

8. другий план.

9. внутрішній монолог.

10. бачення.

11. характерність.

40% респондентів обрали цей варіант відповіді.

б). 1. надзавдання.

2. лінія ролі.

3. наскрізна дія.

4. оцінка фактів.

5. другий план.

6. внутрішній монолог.

7. характерність.

8. запропоновані обставини.

9. етюдні репетиції.

10. бачення.

11. події.

40% респондентів обрали цей варіант відповіді.

в). 1. події.

2. бачення.

3. запропоновані обставини.

4. другий план.

5. етюдні репетиції.

6.внутрішній монолог.

7.характерність.

8.оцінка фактів.

9.надзавдання.

10.наскрізна дія.

11.внутрішній монолог.

20% респондентів обрали цей варіант відповіді.

На питання №10 «Які переваги має актор який володіє методом «дієвого аналізу п'єси та ролі»?».

а) акторська самостійність, актор починає бути свідомим творцем – 70% респондентів.

б) актор може створювати роль по своєму одноосібному розсуду – 15% респондентів.

в) у актора з'являється можливість чинити опір режисерському погляду та волі – 15% респондентів.

На питання №11 «Які переваги має актор який НЕ володіє методом «дієвого аналізу п'єси та ролі»?».

а) актор не витрачає часу на аналіз п'єси та ролі,а спрямовує всю енергію на втілення режисерського задуму – 40% респондентів.

б) відсутність творчого зв'язку з режисером допомагає дотримуватися субординації – 5% респондентів.

в) економія репетиційного часу.(актор погоджується з режисером по всім питанням,завдяки цьому трупа не витрачає зайвого часу на суперечки та пояснення – 55% респондентів.

На питання №12 «Якщо ви не володієте методом «дієвого аналізу п'єси та ролі»чи вважаєте ви ,що оволодіння цим методом буде для вас корисним?».

а) Так - 100% респондентів обрали цей варіант відповіді.

б) Ні.

На питання №13 «Якщо ви опануєте цей метод «дієвого аналізу»,чи

будете ви застосовувати його в своїй акторській діяльності?».

а) Так – 70% респондентів обрали цей варіант відповіді.

б) Ні – 30% респондентів обрали цей варіант відповіді.

Тобто більшість студентів вважають за необхідне використовувати метод дієвого аналізу п'єси та ролі у своїй акторській роботі.

Але, на жаль, лише 50% студентів акторської спеціальності мають можливість використовувати на практиці метод дієвого аналізу п'єси та ролі.

Причини по яким не завжди вдається використовувати метод дієвого аналізу п'єси та ролі К. Станіславського обумовлені декількома факторами. А саме:

1. Не всі студенти та професійні актори добре засвоїли принципи методу дієвого аналізу п'єси та ролі.

2. Не всі студенти та професійні актори вірно розуміють принцип дієвого аналізу п'єси та ролі.

3. Не всі режисери дозволяють акторам втручатися у процес створення ролі та вистави.

Завдяки опитуванню та анкетуванню вдалось виявити який процент студентів вірно розуміють принципи за якими стає можливим використання дієвого аналізу п'єси та ролі.

Одже на питання № 9 «У якій послідовності треба робити дієвий аналіз п'єси та ролі» 30% опитуваних дали не вірну відповідь. Що підтверджує підозри ,що не всі студенти та професійні актори вірно розуміють,а у деяких випадках,зовсім не ознайомлені з методом дієвого аналізу п'єси та ролі.

Також підтвердженням того, що далеко не всі студенти відділення акторської майстерності та професійні актори володіють методом дієвого аналізу п'єси та ролі стали відповіді на питання анкетування № 7 «Чи може сценічна дія існувати окремо від психічної?». Так на питання № 7 вірну відповідь дали 70% респондентів.

На питання анкетування № 6 «Про якого актора мріяв К. Станіславський?» 50% респондентів відповіли не вірно,що є доказом того,

що студенти та професійні актори недостатньо чітко та ясно розуміють суть професії актора.

Так помилкове уявлення про акторську діяльність спотворює професію актора.

У багатьох акторів професійних театрів та у студентів акторської спеціальності сформовані хибні уявлення про те, що режесери прагнуть працювати лише з податливими акторами. Які не мають свого бачення ролі, не втручаються у процес творчого пошуку при створенні ролі, та не доставляють клопоту в питаннях пошуку сценічних рішень вистави та ролі.

В ході дослідження було виявлено, що оволодіння та застосування методу дієвого аналізу п'єси та ролі стимулює розвиток таких психичних якостей як: увага, увага, фантазія, мислення, спостережливість, здатність виявляти сутність явищ, здатність узагальнювати життєві спостереження.

В ході практичного дослідження методом опитування було виявлено, що застосування дієвого аналізу п'єси та ролі стимулює потребу у студентів та професійних акторів у вивченні таких явищ як:

- історичні події минулих часів;
- мемуарні матеріали;
- літературно-художні матеріали;
- живопис;
- іконографічні матеріали;
- научні матеріали;
- філософські матеріали;
- публіцистичні.

Пізнання всіх цих явищ життя підвищує загальний рівень інтелекту. Тобто інформаційний потенціал знань конкретної особистості, отриманий в результаті функціонування свідомості, мислення та розуму людини. А також підвищує рівень емоційного інтелекту. Тобто підвищує рівень ментальних здібностей, які беруть участь в усвідомленні та розумінні власних емоцій і

емоцій оточуючих. Люди з високим рівнем емоційного інтелекту добре розуміють свої емоції і почуття інших людей, можуть ефективно керувати своєю емоційною сферою, і тому в суспільстві їхня поведінка більш адаптивна і вони легше досягають своїх цілей у взаємодії з оточуючими.

Розвиток емоційного інтелекту та інтелекту взагалі, в свою чергу допомагає актору краще розуміти і як слідство, відчувати емоції персонажів п'єси. Втілювати сценічні характери з найбільшою достовірністю та високим художньо-моральним рівнем. Що в свою чергу, впливає на повноцінне розкриття творчого потенціалу особистості актора.

В ході практичного дослідження методом опитування, було виявлено, що 100% респондентів погоджуються з тим, що застосування методу дієвого аналізу п'єси та ролі К. Станіславського стимулює розвиток емоційного інтелекту та підвищує рівень професіоналізму. Також підвищує рівень гармонійної взаємодії з оточуючими людьми, що в свою чергу, підвищує якість життя.

В ході експериментального дослідження було опитано 55 респондентів (20 студентів та 35 професійних акторів).

Мета анкетування: виявити вплив застосування методу дієвого аналізу п'єси та ролі на розвиток інтелекту.

Ім були поставлені такі питання:

1. Чи погоджуєтесь ви з думкою про те, що застосування дієвого аналізу п'єси та ролі К. Станіславського сприяє розвитку таких особистісних якостей як: увага; фантазія; спостережливість; здатність виявляти сутність явищ; здатність узагальнювати життєві спостереження;

а) Так.

б) Ні.

2. Чи помічали ви, як володіння та використання методу дієвого аналізу п'єси та ролі допомагає вам розпізнавати приховані мотиви та бажання інших людей?

а) Так.

б) Ні.

3. Як ви вважаєте, чи розвиває володіння та використання дієвого аналізу п'єси та ролі здатність гармонійно взаємодіяти з соціальним оточенням?

а) Так.

б) Ні.

4. Чи згодні ви з думкою, що застосування методу дієвого аналізу п'єси та ролі стимулює потребу у дослідженні таких матеріалів як: мемуарних; літературно-художніх; живопису; іконографічних; історичних;

а) Так.

б) Ні.

5. Чи допомагає вам володіння та застосування методу дієвого аналізу п'єси та ролі розпізнавати емоції, наміри, мотивацію та бажання інших людей?

а) Так.

б) Ні.

6. Чи допомагає вам володіння та застосування методу дієвого аналізу п'єси та ролі ефективно взаємодіяти з іншими людьми?

а) Так.

б) Ні.

7. Як ви вважаєте, чи допомагає вам володіння та застосування методу дієвого аналізу вірно тлумачити оточення?

а) Так.

б) Ні.

8. Чи помічали ви, що володіння та використання методу дієвого аналізу п'єси та ролі допомагає вам впливати на оточення?

а) Так.

б) Ні.

9. Чи допомагає вам володіння методом дієвого аналізу п'єси та ролі інтуїтивно вловлювати те, чого хочуть і в чому мають потребу інші люди?

а) Так.

б) Ні.

10. Чи згодні ви, з думкою про те, що володіння методом допомагає вам знати та вірно оцінювати сильні та слабкі сторони інших людей?

а) Так.

б) Ні.

11. Як ви вважаєте, чи стимулює застосування дієвого аналізу п'єси та ролі розвиток інтелекту?

а) Так.

б) Ні.

12. Як ви вважаєте, чи має застосування дієвого аналізу п'єси та ролі вплив на розвиток емоційного інтелекту?

а) Так.

б) Ні.

13. Чи згодні ви з думкою про те, що розвинутий інтелект, в тому числі і емоційний інтелект є важливою складовою успішної взаємодії з соціальним середовищем?

а) Так.

б) Ні.

14. Чи згодні ви з думкою, що розвинутий інтелект, в тому числі емоційний інтелект допомагає досягати високого рівня професіоналізму та покращувати якість життя?

а) Так.

б) Ні.

На питання № 1 «Чи погоджуєтесь ви з думкою про те, що застосування дієвого аналізу п'єси та ролі К. Станіславського сприяє розвитку таких особистісних якостей як: увага; фантазія; спостережливість; здатність виявляти сутність явищ; здатність узагальнювати життєві спостереження;» 100% респондентів дали відповідь «Так».

На питання № 2 «Чи помічали ви, як володіння та використання методу дієвого аналізу п'єси та ролі допомагає вам розпізнавати приховані мотиви та бажання інших людей?» 100% респондентів дали відповідь «Так».

На питання № 3 «Як ви вважаєте, чи розвиває володіння та використання дієвого аналізу п'єси та ролі здатність гармонійно взаємодіяти з соціальним оточенням?» 100% респондентів дали відповідь «Так».

На питання № 4 «Чи згодні ви з думкою, що застосування методу дієвого аналізу п'єси та ролі стимулює потребу у дослідженні таких матеріалів як: мемуарних; літературно-художніх; живопису; іконографічних; історичних;» 100% опитуваних дали відповідь «Так».

На питання № 5 «Чи допомагає вам володіння та застосування методу дієвого аналізу п'єси та ролі розпізнавати емоції, наміри, мотивацію та бажання інших людей?» 100% респондентів дали відповідь «Так».

На питання № 6 «Чи допомагає вам володіння та застосування методу дієвого аналізу п'єси та ролі ефективно взаємодіяти з іншими людьми?» 100% респондентів дали відповідь «Так».

На питання № 7 «Як ви вважаєте, чи допомагає вам володіння та застосування методу дієвого аналізу вірно тлумачити оточення?» 100% респондентів дали відповідь «Так».

На питання № 8 «Чи помічали ви, що володіння та використання методу дієвого аналізу п'єси та ролі допомагає вам впливати на оточення?» 100% респондентів дали відповідь «Так».

На питання № 9 «Чи допомагає вам володіння методом дієвого аналізу п'єси та ролі інтуїтивно вловлювати те, чого хочуть і в чому мають потребу інші люди?» 100% респондентів дали відповідь «Так».

На питання № 10 «Чи згодні ви, з думкою про те, що володіння методом допомагає вам знати та вірно оцінювати сильні та слабкі сторони інших людей?» 100% респондентів дали відповідь «Так».

На питання № 11 «Як ви вважаєте, чи стимулює застосування дієвого аналізу п'єси та ролі розвиток інтелекту?» 100% опитуваних дали відповідь «Так».

На питання № 12 «Як ви вважаєте, чи має застосування дієвого аналізу п'єси та ролі вплив на розвиток емоційного інтелекту?» 100% респондентів

дали відповідь « Так».

На питання № 13 «Як ви вважаєте, чи має застосування дієвого аналізу п'єси та ролі вплив на розвиток емоційного інтелекту?» 100% респондентів дали відповідь «Так».

На питання № 14 «Чи згодні ви з думкою, що розвинутий інтелект, в тому числі емоційний інтелект допомагає досягати високого рівня професіоналізму та покращувати якість життя?» 100 % респондентів відповіли «Так».

Для підтвердження всього вище сказаного наводимо наукову розробку О. Максимової: Акторська майстерність, як шлях до свободи бути собою. Емоційний інтелект.

Як часто в житті боїмося проявитися? Як часто боїмося сказати, те що думаємо, через страх бути відкинутим, незрозумілим, поганим? Як часто боїмося бути природними через страх здатися дурними? Як часто заважають сором'язливість, неможливість голосно заявити про себе? Як часто відчуваємо себе скуто, невпевнено, затиснуте, неприродно?

Як часто необхідна додаткова стимуляція для подолання страху публічного виступу? Як часто страх публічності заважає досягати і отримувати те, що хочеш?

Спостерігаючи за тим, як вільно і розкуто поведуться на публіці актори, телеведучі, так і просто деякі люди, як легко імпровізують і жартують, ми захоплюємося і думаємо, що ні, я б так не зміг (ла) ... о, як вони грають!

На противагу поширеній думці, що акторська майстерність-це грати якусь роль, наслідувати, лицедіяти, впевнено заявляю, Акторська майстерність – це навик виявляти саме себе через роль, і для цього потрібне постійне пізнання себе і своїх граней.

Що ми найбільше цінуємо в грі актора? Правильно, природність подачі!

І ми знаємо, що Природа людської психіки така, що ми можемо природно проявити лише те, що в нас є.

Вільно спілкуватися, висловлювати свої думки і почуття, розвинути емпатичне сприйняття, отримати психологічну свободу виступати на публіці, вільно входити в великі компанії, управляти своїм хвилюванням, вийти на новий рівень впевненості в собі, комунікабельності, вміння викликати потрібне тобі враження у співрозмовника, переконувати і тримати увагу аудиторії, розвинути свою психологічну гнучкість і стійкість, артистичність - і це далеко не все, що може дати Акторська майстерність.

З особистого досвіду можу тепер з упевненістю сказати, що ближче ставши до акторської майстерності, я стала ближче сама до себе, до своїх сильних сторін, які ховалися за різними психологічними зажимами і переконаннями про себе.

Відбувся вихід на Новий рівень емоційної зрілості, підвищення свого емоційного інтелекту EQ.

Емоційний інтелект (emotional intelligence, EI) - здатність людини розпізнавати емоції, розуміти наміри, мотивацію і бажання інших людей і свої власні, а також здатність керувати своїми емоціями та емоціями інших людей з метою вирішення практичних задач.

Останні дослідження в області психології і розвитку бізнесу показали, що добиватися нам успіхів допомагає саме наявність емоційного інтелекту.

Це свідчать про те, що люди, за своєю природою мають більшу емпатією, демонструють більш стійке лідерство, вміння домовлятися, переконувати і домагатися своїх цілей.

Акторська майстерність – це те, що тепер червоною лінією проходить через професійну діяльність.

Це ще один чудовий інструмент в моїх руках, який я використовую на своїх консультаціях і тренінгах.

Отже, акторська майстерність корисна не тільки в театрі і кіно і ін. медіа, воно може стати в нагоді при виступі на публіці з промовою або презентацією, в діловому спілкуванні, як вибудовані комунікації і володіння своїм голосом і мовою, а також у багатьох інших життєвих ситуаціях, включаючи особисті

відносини з рідними, партнерами, друзями, знайомими.

Проведене дослідження показало результати, які представлені у таблиці 2.1.

Таблиця 2.1

Результати сформованості рівнів готовності майбутніх акторів до застосування методу дівого аналізу п'єси та ролі К.С.Станіславського.

№	Рівень готовності	Кількість респондентів
1.	Низький	50,0%
2.	Середній	35,4%
3.	Високий	14,6%

ВИСНОВКИ

Вивчаючи питання акторської майстерності і акторської затребуваності в умовах високого рівня конкуренції, були визначені якості і навички якими повинен володіти актор: розвиток сценічної уваги. (Виборча спрямованість сприйняття під час сценічної дії); сценічна мова (професійний засіб виразності актора і театрального втілення драматургічного твору); уява і здатність мислити творчо; почуття правди; емоціональна пам'ять (здатність до передачі емоцій, здатність запам'ятовувати і відтворювати емоції та почуття); сценічна свобода. (Природна поведінка актора на сцені); привабливість і харизма; комунікабельність. (Акторство - це безперервний процес спілкування. Це професійна комунікація з колегами і відточений навик вербального і невербального звернення до глядача); вміння справлятися зі страхом; працьовитість і працездатність; знання теорії театрального мистецтва; музикальні і хореографічні навички; смак. Естетика; прагнення до вдосконалення; цілеспрямованість; знання психології. (Розуміння природи почуттів, рухомих людиною бажань, усвідомлення мотивів вчинків і характеру людських пороків може допомогти артистові «вжитися» в роль, стане в нагоді для формування уявлення про персонажа); логічне мислення; знання історії; високий рівень інтелекту; розвинутий соціальний інтелект. (Здатність правильно розуміти поведінку людей); високий рівень розвитку емоційного інтелекту. (Група ментальних здібностей, які беруть участь в усвідомленні та розумінні власних емоцій і емоцій оточуючих).

Оволодіння методом К. Станіславського «дієвий аналіз п'єси і ролі» стимулює розвиток майже всіх перерахованих вище акторських якостей.

Тому застосування методу дієвого аналізу п'єси і ролі в підготовці майбутніх акторів, може в значній мірі підвищити їх цінність і затребуваність на професійній ниві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акимов Н. Не только о театре. Москва : Искусство, 1966. 427 с.
2. Акимов Н. Театральное наследие : в 2-х т. Москва : Искусство, Т. 1. 1978. 295 с.
3. Алперс Б. В. Театральные очерки : в 2 т. Москва : Искусство, 1977. Т. 1 : Театральные монографии. 567 с.
4. Алперс Б. В. Театральные очерки: в 2 т. Москва : Искусство, 1977. Т. 2 : Театральные премьеры и дискуссии. 519 с.
5. Аникст А. А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. Москва : Наука, 1968. 497 с.
6. Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. Москва : Наука, 1967. 455 с.
7. Бентли Э. Жизнь драмы. Москва : Айрис-пресс, 2004. 405 с.
8. Бергман И. Пятый акт. Москва : Verte, 2009. 266 с.
9. Блок В. Диалектика театра: очерки по теории драмы и ее сценического воплощения. Москва : Искусство, 1983. 294 с.
10. Блок В. Система Станиславского и проблемы драматургии. Москва : Всерос. театр. о-во, 1963. 195 с.
11. Борро Ж. Размышления о театре. Москва : Издательство иностранной литературы, 1978. 334 с.
12. Варпаховский Л. Наблюдения, опыт, анализ. Москва : Всероссийское театральное общество, 1978. 276 с.
13. Вахтангов Е. Материалы и статьи. Москва : Всероссийское театральное общество, 1959. 468 с.
14. Владимиров С. Действие в драме. 2-е изд. Санкт-Петербург : СПГАТИ, 2007. 192 с.
15. Владимиров С. Драма. Режиссер. Спектакль. Ленинград Искусство, 1976. 219 с.

16. Вокруг Гротовского : кол. монография. Санкт-Петербург : СПГАТИ, 2009. 208 с.
17. Гладков А. Мейерхольд : в 2-х т. Москва : Союз театр, деятелей РСФСР, 1990. Т. 1: Годы учения Всеволода Мейерхольда. 287 с.
18. Головащенко Ю. Режиссерское искусство Таирова. Москва : Искусство, 1970. 429 с.
19. Голубовский Б. Г. Лицо автора в спектакле. Москва : Искусство, 1972. 144 с.
20. Голубовский Б. Г. Место работы – театр. Москва : Искусство, 1986. 183 с.
21. Гончаров А. Поиски выразительности в спектакле. Москва : Искусство, 1964. 117 с.
22. Горфункель Е. Георгий Товстоногов репетирует и учит. Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2007. 608 с.
23. Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Вахтангова. Москва : Искусство, 1957. 193 с.
24. Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Станиславского. Москва : Искусство, 1951. 217 с.
25. Горчаков Н. М. Работа режиссера над спектаклем. Москва : Искусство, 1956. 118 с.
26. Демидов Н. Искусство жить на сцене. Москва : Искусство, 1965. 383 с.
27. Дикий А. Д. Избранное. Москва : Всероссийское театральное общество, 1976. 442 с.
28. Дикий А. Д. О режиссерском замысле. *Мастерство режиссера*. Москва : Искусство, 1956. С. 5-19.
29. Ефремов О. Пространство для одинокого человека. Москва : ЭКСМО, 2007. 816 с.
30. Захаров М. Контакты на разных уровнях. 2 - е изд. Москва : Центрполиграф, 2000. 410 с.
31. Зись А. Искусство и эстетика. Введение в искусствознание. Москва : Искусство, 1967. 440 с.
32. Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века : хрестоматия /

- ред. Л. И. Гительман.. Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2015. 318 с.
33. Карпушкин М. А. Размышления о театральной педагогике. Самара : [б.и.], 2001. 398 с.
34. Карпушкин М. А. Уроки мастера. Конспекты по театральной педагогике А. А. Гончарова. Москва : Изд-во «ГИТИС», 2005. 216 с.
35. Кедров М. Статьи, речи, беседы, заметки. Москва : Искусство, 1978. 318 с.
36. Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. 3-е изд. Москва : Искусство, 1982. 119 с.
37. Кнебель М. О. О том, что мне кажется особенно важным. Статьи, очерки, портреты. Москва : Искусство, 1971. 488 с.
38. Кнебель М. О. Поэзия педагогики. Москва : Всероссийское театральное общество, 1984. 528 с.
39. Кнебель М. О. Слово в творчестве актера : учебное пособие. Москва : Всероссийское театральное общество, 1970. 160 с.
40. Кнебель М. О. Школа режиссуры Немировича-Данченко : учебное пособие. Москва : Искусство, 1966. 168 с.
41. Кристи Г. В. Воспитание актера школы Станиславского : учебное пособие для театр. ин-тов и училищ. Москва : Искусство, 1968. 429 с.
42. Лебедев Е. Мой Бессеменов. Москва : Искусство, 1973. 151 с.
43. Ливнев Д. Г. Предлагаемые обстоятельства и образ *Теоретические основы создания актерского образа* : учеб. пособие по мастерству актера. Москва : ГИТИС, 2002. С. 25-38.
44. Малочевская И. Б. Метод действенного анализа в создании инсценировки : учебное пособие. Ленинград : ЛГИТМиК, 1988. 45 с.
45. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы : в 2 ч. Москва : Книга по Требованию, 2013. Ч. 1 : 1891-1917 гг. 262 с. URL: <https://www.bookvoed.ru/files/3515/10/70/61.pdf>.
46. Морено Я. Л.. Психодрама. Москва : Апрель пресс, ЭКСМО-Пресс, 2001. 385 с.
47. Немирович-Данченко В. И. О творчестве актера хрестоматия. Москва :

- Искусство, 1974. 486 с.
48. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие : в 2 т. Москва : Искусство, 1952. Т. 1 : Статьи. Речи. Беседы. Письма. 442 с.
49. Поламишев А. М. Мастество режиссера: Действенный анализ пьесы : учебное пособие для студентов театральных институтов и институтов культуры. Москва : Просвещение, 1982. 224 с.
50. Попов А. Д. Из режиссерских записей. Москва : Искусство, 1967. 111 с.
51. Попов А. Д. Творческое наследие: работа над спектаклем, избранные письма. Москва : Всероссийское театральное общество, 1986. 430 с.
52. Попов А. Д. Художественная целостность спектакля. Москва : [б. и.], 1959. 290 с.
53. Портреты режиссеров: Кедров, Акимов, Товстоногов, Плучек, Ефремов : сб. статей / ред. Н. В. Песочинский. Москва : Искусство, 1972. Вып. 1. 223 с.
54. Проблемы теории и практики русской советской режиссуры. 1917-1925 гг. : сб. статей / редкол.: И. Н. Зайцев, Д. И. Золотницкий, Л. П. Климова. Ленинград : ЛГИТМИК, 1978. 163 с.
55. Режиссерское искусство сегодня : сб. статей / сост. З. В. Владимирова. Москва : Искусство, 1980. 383 с.
56. Ремез О. Я. Артист учится, репетирует, играет. Москва : Советская Россия, 1963. 199 с.
57. Ремез О. Я. Мастерство режиссера: пространство и время спектакля : учеб. пособие для театр. вузов и ин-тов культуры. Москва : Просвещение, 1983. 144 с.
58. Ремез О. Я. Мизансцена – язык режиссера. Москва : Искусство, 1963. 134 с.
59. Рехельс М. О режиссерской этике: размышления, вопросы, воспоминания. Москва : Искусство, 1968. 93 с.
60. Рехельс М. Режиссер – автор спектакля. Ленинград : Искусство, 1977. 230 с.
61. Рождественская Н. Проблемы сценического перевоплощения. Ленинград : ЛГИТМИК, 1978. 101 с.
62. Розовский М. Г. Превращение. Москва : Сов. Россия, 1983. 160 с.

63. Рындин Б. Ф. Художник и театр. Москва : Всероссийское театральное общество, 1966. 137 с.
64. Сахновский-Панкеев В. А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Ленинград : Искусство, 1969. 232 с.
65. Станиславский репетирует : сборник / сост., ред. И. Н. Виноградская. Москва : Изд-во «Московский Художественный театр», 2000. 520 с. URL: http://krispen.ru/knigi/stanislavskij_12.pdf.
66. Станиславский К. С. Работа актера над ролью / *Собрание сочинений* : в 8 т. Москва : Искусство, 1991. Т. 4. С. 289-290.
67. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Москва : Азбука, 2015. 512 с.
68. Станиславский К. С. Режиссерские экземпляры Станиславского : в 6 т. Москва : Искусство, 1980. Т. 3 : 1901-1904. Пьесы А. П. Чехова «Три сестры», «Вишневый сад». 495 с.
69. Стреллер Дж. Театр для людей. Мысли записанные, высказанные и осуществленные. Москва : Прогресс, 1983. 295 с.
70. Строганов А. Е. Психотерапия на базе театральных систем. Практическое руководство. Санкт-Петербург : Наука и Техника, 2008. 496 с.
71. Сулержитский Л. А. О театре. Избранные статьи и письма Москва : Изд-во Юрайт, 2017. 206 с.
72. Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. Москва : Всероссийское театральное общество, 1970. 604 с.
73. Товстоногов Г. А. Беседы с коллегами. Москва : СТД РСФСР, 1988. 526 с.
74. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены : в 2 кн. Ленинград : Искусство, 1980. Кн. 1 : О профессии режиссера. 303 с.
75. Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. Москва : Всероссийское театральное общество, 1965. 488 с.
76. Топорков В. О. Станиславский на репетициях. Москва : Искусство, 1986. 190 с.
77. У истоков режиссуры: Очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века / ред. кол.: С. В. Владимиров и др. Ленинград : ЛГИТМиК,

1976. 336 с.
78. Чехов М. А. Литературное наследие : в 2 т. Москва : Искусство, 1995. Т. 1 : Воспоминания. Письма. 542 с.
79. Шведерский А. С. Внутренняя речь в работе над ролью. Методическая разработка. Ленинград : ЛГИТМиК. 58 с.
80. Щербина Н. Ф. Режиссура и мастерство актера : учеб. пособие для вузов. Хабаровск : ХГИИК, 2007. 416 с.
81. Эфрос А. В. Продолжение театрального рассказа. Москва : Искусство, 1985. 431 с.
82. Эфрос А. В. Профессия режиссер. Москва : Искусство, 1979. 223 с.
83. Эфрос А. В. Репетиция любовь моя. Москва : Искусство, 1975. 246 с.
84. Эфрос А. В. Чайка. Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2010. 528 с.
85. Юзовский Ю. О театре и драме : в 2 т. Москва : Искусство, 1982. Т. 2. 389 с.
86. Юрский С. Ю. Кто держит паузу. 2-е изд. доп. Москва : Искусство, 1989. 320 с.

Додаток А

Розбір пьси А.П.Чехова «Предложение» методом дієвого аналізу

А ось як «розвідка розумом» допомогла відкрити таємницю жарти на одну дію А.П. Чехова «Предложение».

У цій п'єсі наскрізну дію лежить як би на поверхні: боротьба за заручини (як крок до шлюбу Ломова з Наталею Степанівною і до створення нової сім'ї). Очевидні й наскрізні дії всіх персонажів. Цей шлюб за розрахунком (останній шанс приєднатися сусідам) всім бажаний: наскрізне Ломова - одружитися з Наталією Степанівні; Наталі Степанівни - вийти заміж за Ломова; Чубукова - видати дочку заміж, збути її, нарешті, з рук. Ломову потрібна «правильне, регулярне життя», як він сам каже, а Наталі Степанівні вже 25 (!) років - на ті часи вона стара діва. Як же сталося, що для всіх вигідний, необхідний і можливий зговір про шлюб (реальних перешкод немає, видимих перешкод немає) - ледь не зірвався? У чому ж суть конфлікту? Ось яку загадку поставив режисерам Чехов.

Розгадати цю п'єсу Чехова неможливо, не враховуючи новаторського характеру його драматургії. Цей жарт містить в собі елементи абсурдизму (театр абсурду має глибоке коріння, в тому числі в російській класичній драматургії Гоголя і Чехова). Своєрідність побудови чеховських п'єс, зокрема, полягає в тому, що перешкодами наскрізного дії стають не зовнішні обставини (люди, явища), але ті перешкоди, які укладені в самих персонажах, в їх людській природі. Виходячи з цієї посилки, можна зрозуміти, чому поведінка героїв «Предложения» алогічна, чому вони, пристрасно прагнучи до однієї і тієї ж мети, все більше віддаляються від неї.

Чехов досліджує агресивно-вульгарну, убогу середу, світ обивателів, рухомих безглуздими принципами, безглуздими дурницями, безглуздими комплексами, сміховинними амбіціями, де немає місця любові, духовності, людяності (вихідна пропонована обставина). Провідна пропонована обставина

п'єси - шлюбна пропозиція - як останній шанс. Вона вступає в силу в основній події, коли Ломов просить руки дочки Чубукова; тут же починається боротьба за наскрізної дії; вона досягає найбільшої гостроти в центральній події - розрив, - коли Ломов залишає будинок Чубукова; завершується боротьба за наскрізної дії в фінальній події - благословення на шлюб Ломова і Наталії Степанівни. Однак в головному - сімейний скандал - з ще більшою гостротою тривають вульгарна лайка, крики, взаємні образи; їх не здатні заглушити навіть постріли шампанського, що лунають на честь заручин героїв. Головна подія - своєрідна проекція на все подальше життя героїв, на їх «сімейне щастя». У ньому вихідна пропонована обставина святкує свою блискучу перемогу, стверджується тут назавжди.

Ми разом з Чеховим сміємося над тим, як ревно, самовіддано борються герої п'єси, відстоюючи свої дурні принципи: хто краще - Відкатай або Вгадай? чиїх волів Лужки? .. Пригнічені дріб'язковою владою побуту, вони витрачають весь запал, всю пристрасть, всі свої душевні сили на незначні дурниці і нісенітницю. Сміх Чехова має і сумний відтінок: гірко бачити порожнечу і духовне убозтво тих, чия пристрасть віддана не любові, чи не високих ідеалів, не захистові справжніх принципів, переконань, але ... абсурду. Чи не абсурдно, справді, сперечатися до неприємності, до серцевого нападу про поміщицькі угіддя, про достоїнства собак, якщо після весілля (для всіх бажаного!) все стане загальним. Абсурдні принципи є перешкодою до досягнення цілей, які диктує героям здоровий глузд. Ми бачимо, що навіть здоровий глузд, який має абсолютну владу над обивателями, не здатний перемогти їх натуру, обертаючи високий ритуал шлюбної пропозиції в агресивну вульгарність. Інакше кажучи, основний конфлікт п'єси розвивається як шлях деградації героїв.

Свідомо відклавши розмову про вихідну подію п'єси «Предложение» до кінця, тепер зупинимося на ньому детальніше. Для цього я хочу привести запис фрагмента одного з уроків Товстоногова, де він на матеріалі чеховської «Предложения» дає приклад аналізу вихідної події, здійснити яку неможливо без знання «роману життя», без яскравої режисерської уяви.

Треба сказати, що поточна й головна подія п'єси часто вже не описується авторами, іноді дається лише слабкий натяк, а часом вона як би і зовсім відсутня. Її повинен складати сам режисер.

Чехов починає «Предложение» так:

Дія відбувається в садибі Чубукова. Вітальня в будинку Чубукова. Чубухов і Ломов (входить у фраку і білих рукавичках).

Чубухов (йдучи назустріч йому).

Голубонько, кого бачу! Іван Васильович! Вельми радий! (Потискує руку).

Так де ж тут вихідна подія? - запитує Товстоногов. Адже ми домовилися, що вона повинна починатися до відкриття завіси і завершуватися на наших очах. Не можна ж починати з виходу Ломова! Щось було до цього виходу. Наприклад, можна припустити, що, почувши дзвіночок, Чубухов вийшов назустріч гостю. Тоді з відкриттям завіси ми чули б спочатку наближуючи голоси, а потім побачили входячих у вітальню Чубукова і Ломова. Початкова подія була б, скажімо, - зустріч довгоочікуваного гостя. Але Чехов зовсім виразно вказує на те, що Ломов входить один. Чубухов йде йому назустріч. Що ж робив Чубухов в вітальні до приходу Ломова? Ймовірно, відповідь на це питання і допоможе визначити вихідну подію, так як в ньому бере участь один Чубухов. Однак на початку п'єси Чехов ні словом не обмовився з цього приводу. Він, ймовірно, сподівався, - жартував Товстоногов, - що його п'єса потрапить в руки хорошому режисерові, який володіє методом дієвого аналізу. По-перше, якщо ми з вами вірно визначили вихідну пропоновану обставину, то вона повинна підказати нам вихідну подію. По-друге, ми знаємо «роман життя» поміщицької садиби кінця минулого століття. До того ж Чехов в п'єсі підказує нам багато - і пору року, і час дня ... Пам'ятайте, Наталія Степанівна каже про те, що вже скошили луг, що погода стоїть сьогодні чудова, а Ломов повідомляє, що до приїзду до Чубукова він уже поснідав ... Давайте, пофантазуємо, що ж міг робити поміщик Чубуков в спекотний літній полудень (в той час як дочка його з прислугою старанно чистять горошок для сушки)? .. Чим він міг займатися у вітальні? Читати, малювати? Таке припущення вступає в

протириччя з вихідною пропонованою обставиною, це буде вже дослідження не обивательського поміщицького побуту, але якогось духовно насиченого інтелектуального середовища. Тоді, можливо, він розкладає пасьянс, або чистить рушницю – він же пристрасний мисливець? Такі припущення більш переконливі, проте пристрась до карт Чубукова нічим в п'єсі не підтверджена, а до осіннього полювання ще далеко. Думаю, що неробство - найприродніший для Чубукова проведення часу. Ми говорили з вами про те, що вихідна подія, що відображає вихідну проповану обставину, це своєрідний камертон усієї п'єси, значить в ньому повинен бути також виявлений якийсь парадоксальний, комедійний хід. Пам'ятайте, ми говорили з вами про логіку закономірних несподіванок? Ось тут-то вона і повинна бути виявлена. Потрібно подумати також про ведучу проповану обставину вихідної події ... Нам важливо підкреслити владу побуту, дрібниць життя, майже тваринне існування героїв, їх дурість і отупіння ... Припустимо, що саме спекотний літній полудень і визначає дію Чубукова в вихідну подію. Тоді, рятуючись від спеки, він засуне штори на вікнах просторої (а значить і більш прохолодною, ніж інші кімнати) вітальні, роздягнеться майже догола (нікого соромитися, адже всі зайняті чищенням гороху), всядеться в зручне крісло, опустить ноги в таз з холодною водою і ..., - обід ще не скоро - ось вже і хропіння його лунає, задрімав Чубуков в розпал білого дня. ... Коли відкриється завіса, глядачі будуть думати, що справа відбувається вночі, і потім тільки дізнаються, що сонна одура царює тут в той час як на дворі полудень. Такий довгоочікуваний, але несподіваний візит Ломова - (у фракі і в білих рукавичках!) - створює масу комічних перешкод. Таку вихідну подію можна відразу перевірити на майданчику импровизационно. Природно, у актора з'являться нові подробиці життя, розширяться обставини малого кола. Це добре! Головне - шукати в потрібному напрямку ..

Часто запитують, яка міра суб'єктивного і об'єктивного початку в такому аналізі? Якщо ми говоримо, що наша задача - осягнути таємницю автора, то чому після успішного аналізу талановитим режисером тієї чи іншої п'єси не

зробити його загальним надбанням? Щоб інші режисери більше «не мучилися»? Відповідь проста: не можна забувати, що подія, - цей неподільний атом сценічного життя, головний інструмент аналізу п'єси, - має об'єктивний і одночасно суб'єктивний характер. Подія - об'єктивний дієвий факт, але оцінка його завжди суб'єктивна, тому що заснована на індивідуальній точці зору художника. Подія - об'єктивна, а зміст - суб'єктивний, воно виражається через вчинки, дія персонажів - через їх боротьбу.

Додаток Б

Приклад дієвого аналізу трагедії Шекспіра «Ромео і Джульєтта»

У ній автор проводить наступний експеримент: в світ ворожнечі і ненависті (вихідна пропонована обставина) він вносить вибухонебезпечну обставину: Ромео, син Монтеккі, і Джульєтта, дочка Капулетті, - діти двох ворогуючих між собою сімей, - полюбили один одного (провідна пропонована обставина) . Боротьба за право любити (наскрізна дія п'єси) починається в основній події (зустріч на балу), досягає найвищого напруження в центральній події (смерть Тібальта) і закінчується в фінальній події (самогубство Джульєтти; провідна пропонована обставина цієї події - Ромео мертвий!) смертю героїв . Початкова пропонована обставина (відображене в вихідній події п'єси: підготовка до бою між слугами ворогуючих сімей), зіткнувшись з провідною пропонованою обставиною, висікло напружений конфлікт, який розвивається по висхідній дорозі; експеримент автора призвів до трагедії.

А яке ж головна подія п'єси, який її моральний підсумок? Звернемося до фіналу трагедії.

Герцог, дізнавшись про причину смерті Ромео і Джульєтти, не бажає більше терпіти розбрат між сім'ями. Ця обставина і визначає головну подію - примирення. У п'єсі ця подія - об'єктивний факт.

Капулетті

О, брат Монтеккі, дай свою мені руку.

Ось вдовина частина Джульєтти: я інший

Просити не стану.

Монтеккі

Дам тобі я більше:

З золота їй статую поставлю.

Нехай людям всім, поки стоїть Верона,

Та статуя нагадує знову

Джульєтти вірність і Любов.

Капулетті

Ромео статую поставлю поруч:

Адже обидва нашим згубленні разладом.

Як бачимо, текст трагедії підтверджує факт примирення. Однак погляд на цю подію у різних художників може бути різний, в залежності від надзавдання, яка захоплює режисера. Красномовне тому підтвердження - спектаклі Франко Дзеффіреллі і Анатолія Ефроса.

Для італійського режисера було дуже важливо, щоб загальна трагедія, втрата дітей витверезливо подіяла на ворогуючі Монтеккі і Капулетті. Почалося їх справжнє переродження, каяття штовхнуло колишніх ворогів до щирого примирення. Таке тлумачення головної події було пронизано болем режисера за те, якою великою ціною оплачено відродження до добра і світла. Але при цьому Дзеффіреллі зміцнив надію на те, що, пройшовши крізь жорстокі, криваві історичні катаклізми ворожнечі і воєн, людство повинно стати мудрішими. Озирнувшись назад, в своє трагічне минуле, народи світу зобов'язані протягнути один одному руки - тільки в цьому бачив італійський режисер порятунок людства.

Зовсім інакше глянув на головну подію Анатолій Ефрос. У його виставі примирення було уявне, фальшиве. Монтеккі і Капулетті змушені протягнути один одному руки тільки тому, що в цій події бере участь герцог Верони; боячись не послухатися його наказу, глави ворогуючих сімейств йдуть на фіктивне примирення. Тим самим ми розуміємо, що ворожнеча їх ще більш загострюється, вона тільки знаходить приховані форми. Це страшно. Значить ніщо, навіть безвинні жертви, жах трагедії не здатні потрясти людей. Значить, ця ненависть придбала такі розміри, що не зупиниться ні перед чим. Любов, тільки вона дарує життя людству; і якщо ненависть, яка вбила Любов, навіть не здригнулася, а виросла, лише прикривши фальшивою посмішкою свій жахливий лік, то загроза життю людству придбала катастрофічно реальних обрисів.

Як бачимо, в таких тлумаченнях головної події виявляються і відмінності в розумінні режисерами долі вихідної пропонованої обставини, різні надзавдання трагедії. В ім'я, глибоко вистражданої ідеї, світлої надії зродився спектакль Франко Дзеффіреллі, і зовсім заради іншої, більш жорсткою, більш тривожною, атакуючої зал для глядачів думки ставив спектакль Анатолій Ефрос. Кожен художник тримав руку на пульсі свого часу і по-різному чув його. Це і визначало індивідуальний, неповторний, суб'єктивний погляд на п'єсу, на її події.

Я хочу дати приклади аналізу ще двох п'єс, різних за жанрами, за стилістикою, написаних в різні століття, щоб продемонструвати універсальність методу.

Август Стріндберг - «Батько».

Автор занурює нас у світ, де сильні особистості в ім'я своєї незалежності безжалюбно винищують один одного, де особиста незалежність досягається тільки шляхом приниження і позбавлення волі іншого. Світ, в якому панують закони війни, а поле битви - сім'я. Щоб звільнитися від залежності, від чужої волі, я знищую іншого, здійснюю над ним насильство; щоб стати вільним, людина повинна відібрати свободу в іншого. Світ, де немає місця для особистої незалежності, так як прагнення відстояти свою незалежну індивідуальність змушує узурпувати індивідуальність і свободу іншого. Така вихідна пропонована обставина. Я звертаю увагу читачів на те, що формулювання параметрів можуть бути короткими, але можуть бути також досить розгорнутими (як в даному випадку). Головне - знайти вірний емоційний зміст кожного параметра методу.

Наскрізна дія: боротьба суперників за владу над життям дочки, за підпорядкування її життя своєї волі. Ця боротьба носить солодко-болісні, маніакальні риси. «Манія» героїв полягає в боязні втратити свою індивідуальність. Боротьба інспірується крайнім індивідуалізмом чоловіка і дружини, що протистоїть принизливої, рабської залежності від чужої волі. Але, прагнучи підпорядкувати дочку своєї волі, вони перетворюють її в раба.

Гротескність ситуації посилюється тим, що боротьба не передбачає будь-якої майнової вигоди. Грошові, кар'єрні і любовні інтереси використовуються тільки як привід, в якості зброї, що заподіює іншому біль. Батько, вимушений відступати і відступати, компенсує свою вразливість агресивністю в постійних сімейних сварках. Дружина оголошує свого чоловіка божевільним, непрацоспособним зовсім не для того, щоб заволодіти його станом. Вона свідомо засмучує розумові здібності чоловіка і доводить його до смерті лише для того, щоб захистити дочку від морального впливу батька.