Е. В. КАЛУЖСКИХ

ТЕХНОЛОГИЯ РАБОТЫ НАД ПЬЕСОЙ. МЕТОД ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА

Издание второе, стереотипное

Рекомендовано кафедрой театрального искусства Челябинской государственной академии культуры и искусств в качестве учебного пособия для студентов, обучающихся по специальностям «Актерское искусство» и «Режиссура театра»

ЛАНЬ®
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ®
MUSIC PLANET

• Санкт-Петербург • Москва • Краснодар •

ББК 85.33
К 17

Калужских Е. В.
К 17 Технология работы над пьесой. Метод действенного анализа: Учебное пособие. — 2-е изд., стер. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016. — 96 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-2031-5 (Изд-во «Лань»),
ISBN 978-5-91938-237-9 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Автором предпринята попытка рассмотреть проблему метода действенного анализа как технологию работы над пьесой и ролью. Цель данной работы — помочь студентам освоить нелегкие вопросы разбора пьесы, анализа роли, перевоплощения, создания художественного образа на сцене. Пособие позволяет студенту совместить теоретические знания с практическим опытом, и в этом ему помогают примеры и разбор пьес в приложении. Издание адресовано студентам и преподавателям вузов культуры и искусства, а также театральных.

ББК 85.33

Kaluzhskikh E. V.
К 17 The techniques of working on a play. The method of active analysis: Textbook. — 2nd edition, stereotyped — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2016. — 96 pages. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

The author makes an attempt to describe the method of active analysis as a technique of working on a play and a role. The aim is to help the students study difficult questions of analyzing a play and a role, dramatic identification, creation of an artistic image on stage. The book makes it possible for a student to combine theoretical knowledge with practical experience with the help of examples and analysis of plays in the addition. It is intended for the students and teachers of universities of culture and arts, and also theatre academies.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016
© Е. В. Калужских, 2016
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2016

ВВЕДЕНИЕ

Тема «Технология работы над пьесой. Метод действенного анализа» выбрана автором для рассмотрения не случайно. На третьем году обучения мастерству актера и режиссуре перед студентами встает задача создания психологически емких, жизненно достоверных сценических образов. В процессе освоения данной задачи студенту-режиссеру необходимо сформировать и продемонстрировать следующие компетенции:

- умение выстраивать репетиционный процесс в творческом партнерстве с актерами, способствовать обогащению и раскрытию их личностного и творческого потенциала;
- умение использовать в необходимых случаях актерский показ в процессе репетиций;
- владение действенным анализом пьесы и роли через 3 круга предлагаемых обстоятельств.

На протяжении многих лет классики режиссуры и ведущие режиссеры нашего времени так или иначе подходят к проблеме метода действенного анализа в своих теоретических разработках. Мы считаем наиболее эффективным рассмотреть метод действенного анализа именно как технологию работы над пьесой в процессе обучения студентов режиссеров и актеров. Владение этим методом, на наш взгляд, — основа профессии. Понять связь действенного анализа с тремя кругами предлагаемых обстоятельств — значит овладеть профессией режиссера. Молодой артист, проникая

в предлагаемые обстоятельства пьесы и отбирая из них наиболее важные для себя, постепенно встает на путь перевоплощения.

Метод действенного анализа является на сегодняшний день самым совершенным приемом работы с актером, венцом многолетних поисков Станиславского в области методологии. В данной работе мы опираемся на теоретические разработки К. С. Станиславского, М. О. Кнебель, А. Д. Попова, Г. А. Товстоногова, М. Л. Рехельса, И. Б. Малочевской, В. А. Деля.

Учебное пособие состоит из шести глав, введения, заключения и приложения. В соответствии с логикой изложения материала изучается начальный этап работы режиссера над пьесой, разбор произведения режиссером с актерами, сценическое воплощение актерами образов.

ГЛАВА 1

РЕЖИССЕРСКИЙ АНАЛИЗ ПЬЕСЫ

Научиться режиссуре по книге нельзя. Это профессия сугубо практическая. Овладеть законами театрального пространства и времени — первая задача режиссера. Речь идет не о том, чтобы вооружиться набором стандартных решений и штампов. В каждом спектакле режиссер заново воссоздает действительность. Но творческое воссоздание предполагает знание сценических законов.

Все области режиссерской работы над спектаклем тесно взаимопереплетены. Решение даже мелких, как может показаться, вопросов связано с главными «координатами» режиссерского замысла — сверхзадачей, сквозным действием и образом спектакля. Но и безупречные формулировки этих самых высоких понятий режиссерского искусства не имеют смысла, если они не раскрыты, не реализованы на простом и точном профессиональном языке, не выражены во времени и пространстве спектакля.

Степень современности режиссера определяет меру современности поставленного им спектакля. Свежесть восприятия явлений действительности и суждений о них, совпадение «болевых точек» с тревогой и надеждами будущих зрителей — основа режиссерской деятельности.

Далее можно говорить о своеобразии творческой индивидуальности, таланте, стиле, методической вооруженности, технологии работы и других необходимых режиссеру качествах. Режиссер, как каждый

художник, идет «от себя» и не только для зрителя, но и для себя организует будущее зрелище.

«Режиссер — это художник с острым и ярким миросозерцанием, с зорким видением современности, страстностью жизненной позиции» [71, с. 24].

С того времени, как появилось режиссерское искусство, возникла необходимость осознания его особенностей, исследования закономерностей, функций — одним словом, потребность в теории. По мере накопления эмпирического материала такая потребность систематизации и обобщения становилась все более насущной. Следовало выявить то общее, что свойственно разным сторонам режиссерского искусства во все времена его существования, независимо от исторической и географической принадлежности, театрального направления и индивидуальности конкретного художника.

Можно собрать в кучу все лучшее, созданное художниками во все века, советовал А. П. Чехов, и, пользуясь научным методом, уловить то общее, что делает их похожими друг на друга и что обуславливает их ценность. Это общее и будет законом. Метод действенного анализа — один из них.

В. И. Немирович-Данченко формулирует функции режиссера следующим образом. Режиссер — существо трехликое. Первый лик («толкователь») обращен к пьесе, второй («зеркало») — к актеру, третий (организатор спектакля) — к зрителю. Четыре компонента спектакля (автор, актер, режиссер, зритель) называет В. Э. Мейерхольд. Он различает две противоположные возможности режиссерского творчества: «Театр — треугольник», в котором зритель воспринимает автора и актера через творчество режиссера. «Театр прямой», в котором все равноправны и где последовательно располагаются автор — режиссер — актер — зритель. Тут автор и режиссер оказываются как бы «за спиной» актера, свободно несущего свое

творчество зрителю. Характерно, что и Мейерхольд, подобно Станиславскому и Немировичу-Данченко, считает соответствующими природе театра лишь вторую систему, второй метод творчества, где режиссер «обостряет взаимодействие двух главных основ театра — лицедея и зрителя».

Организация такого рода взаимодействия и составляет содержание творческой деятельности режиссера, так или иначе превращающего литературный текст, предназначенный для чтения, в спектакль, адресуемый зрителям.

Пьеса — законченное литературное произведение, в котором заключено очень мало и в то же время вполне достаточно для последующей работы. Мало потому, что в ней зафиксировано лишь то, что говорят действующие лица, а это не более десятой доли происходящего с ними, не более одной десятой их бывшей и будущей многогранной жизни. И, к сожалению, десятая часть эта — отнюдь не исходные данные, а лишь отголоски, результат предшествующих сложных психологических процессов, которые театру предстоит воссоздать во всей их зримой полноте. И тем не менее такой записи достаточно, потому что в ней и только в ней можно отыскать сведения, которые станут основой самых разных спектаклей, по этой пьесе поставленных.

«Слово — это конечный результат импульса, который возникает из нашего отношения к жизни, — читаем мы у Питера Брука, далее он продолжает. — Играйте, что написано! А что написано? Текст заключает в себе некий шифр». Как обнаружить «импульс», как расшифровать пьесу? [11, с. 28].

Для этого существует лишь один способ — научиться ее читать. А. П. Чехов, раздосадованный неверной, по его мнению, трактовкой «Вишневого сада» в Художественном театре, писал: «Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал,

и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы». Именно это обстоятельство считал он первопричиной жанрового искажения «Вишневого сада» в постановке 1904 г. [47, с. 163].

Для того чтобы понять содержание пьесы, надо прежде всего не слышать, о чем говорят действующие лица, а сконцентрировать свое внимание на том, что они делают. И Станиславский предлагает следить за ними сквозь звуконепроницаемое стекло. Отвлечься от их переживаний и чувств.

Итак, при знакомстве с пьесой режиссер должен интересоваться лишь тем, что происходит, фиксируя в своем сознании необходимое при любой трактовке происходящего, каждая из которых по-своему потом ему объяснит, почему и как это произошло.

«Что происходит?» — с этого вопроса начинается знакомство режиссера с пьесой.

«Почему это произошло?» — с ответа на этот вопрос начинаются раздумья режиссера, его трактовка. Он устанавливает логику происходящего.

«Как это произошло»? — с ответа на этот вопрос (нередко интуитивного) начинается режиссерское творчество.

Умение прочесть пьесу, способность «увидеть» ее — вот задача режиссера.

Для того чтобы выразить содержание спектакля (что происходит и почему?), выстроить его форму (как?), следует мобилизовать все выразительные средства режиссерского искусства и прежде всего ответить на вопросы, когда и где происходят события, образующие спектакль.

Из творческого осмысления режиссерского искусства К. С. Станиславского и собственного опыта постановщика родилось учение Г. А. Товстоногова о трех кругах предлагаемых обстоятельств в методологии действенного анализа.

Анализ через события позволяет обнаружить смысл и реализовать его в действии. Действие, в свою очередь, определяется и организуется предлагаемыми обстоятельствами. Предлагаемые обстоятельства — это целостная система взаимоотношений человека с окружающим миром. Событие, действие, предлагаемые обстоятельства находятся в тесной взаимосвязи.

Предлагаемых обстоятельств — масса. Важно их проанализировать и отработать наиболее значимые. Принцип деления на три круга облегчает задачу действенного анализа.

Большой круг предлагаемых обстоятельств находится за рамками пьесы. Это тема, идея, проблема, сверхзадача; сведения об авторе, эпохе, пьесе; «роман жизни».

Средний круг ограничен рамками событий пьесы: сквозное действие, ведущее предлагаемое обстоятельство, основные события (архитектоника), основной процесс, сквозное действие героев, сверхзадачи действующих лиц; «роман жизни персонажей», их основной процесс.

Малый круг включает обстоятельства внутри события — неделимого атома сценического действия, куска. Только обстоятельства малого круга непосредственно определяют поведение актера, меняют поступки, обусловливают процесс роли.

Однако важен анализ всех трех кругов предлагаемых обстоятельств, результаты которого необходимо учитывать в построении конфликта, действия, поступков. Режиссер формирует первый план — цепочку непосредственных поступков, действий, но учитывает второй в зависимости от всей суммы обстоятельств (кто, как, почему, взаимоотношения партнеров), чтобы высечь конфликт здесь, сейчас.

Таким образом, спектакль — это цепь событий малого круга предлагаемых обстоятельств. Попробуем изложить это схематично.

Итак, сквозное действие — предмет общей борьбы всех героев, та реальная конкретная борьба, в результате которой осуществляется сверхзадача. Ведущее предлагаемое обстоятельство — препятствие на пути сквозного действия.

В результате столкновения сквозного действия с ведущим предлагаемым обстоятельством возникает конфликт.

Архитектоника — основные события в пьесе и средний круг предлагаемых обстоятельств пьесы:

- исходное предлагаемое обстоятельство лежит за рамками пьесы, оно находится в большом круге предлагаемых обстоятельств;
- исходное событие — с него начинается жизнь на сцене;
- основное событие — в нем начинается борьба по сквозному действию, в которой проявляет себя конфликт;
- центральное событие — борьба по сквозному действию достигает наивысшего напряжения;
- финальное событие — борьба по сквозному действию может либо побеждать, либо проигрывать;
- главное событие — вывод, следствие, решается судьба исходного предлагаемого обстоятельства.

Малый круг предлагаемых обстоятельств — цепь непрерывно движущихся событий, началом и завершением которой являются основное и финальное событие соответственно, этапы борьбы сквозного действия.

В свою очередь, три круга предлагаемых обстоятельств — большой, средний и малый. Большому соответствует сверхзадача (идея автора, ради чего ставится спектакль), среднему — сквозное действие, малому — физическое поведение, тот импульс, который непосредственно двигает конкретное событие. Круги эти существуют как процесс жизни, где все они сливаются.

Иногда сложно бывает выделить какое-либо определенное исходное предлагаемое обстоятельство пьесы — большого круга предлагаемых обстоятельств, породившее всю «историю», тогда достаточно определить ту реальную среду, почву, на которой становятся возможны ее события. Режиссер должен понять, как построена пьеса драматургом, как в ней движется и развивается сквозное действие, каковы основные этапы той борьбы, в результате которой осуществляется сверхзадача.

Исходное событие (с него начинается жизнь на сцене) входит в средний круг предлагаемых обстоятельств. Это то событие, с которого начинается пьеса, оно как бы вводит нас в жизнь, подразумевает организацию жизни в спектакле с момента открытия занавеса, как бы в ее непрерывном течении.

Определив исходное событие, режиссер решает проблему: с чего он будет начинать спектакль. Далее идет основное событие. Возникает борьба по сквозному действию, которому препятствует ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы. Оно всегда находится в противоречии по отношению к сквозному действию, является преградой, которая сквозное действие либо уничтожит, либо в борьбе с ним потерпит поражение. Здесь и обнаруживает себя конфликт.

Следующим звеном среднего круга предлагаемых обстоятельств является центральное событие, в котором борьба по сквозному действию достигает максимального напряжения. В финальном событии борьба по сквозному действию может либо побеждать, либо проигрывать. И в главном событии решается судьба исходного предлагаемого обстоятельства.

Главное событие — это вывод из всей истории, заложенной в пьесе, в котором обнаруживается глубинный смысл драмы. Определение финального и главного события тесно связано с тем или иным решением

спектакля, его сверхзадачей — выражением идеи произведения. Если событие в пьесе дано объективно, то режиссер вправе решать его так, как диктует ему целостный замысел спектакля. Главное событие — последнее звено в цепи среднего круга предлагаемых обстоятельств. Но события в пьесе движутся непрерывно, они не ограничиваются средним кругом, а переходят в малый. Между основным и центральным событиями может существовать множество событий. Это события малого круга предлагаемых обстоятельств. Событийный ряд должен быть ясен режиссеру заранее, но в процессе репетиций он может подвергаться изменениям и уточнениям. Сложность заключается в том, чтобы обнаружить точный ряд событий в пьесе, начиная с наиболее крупных, затем «докопаться до самых малых, далее которых действие не дробится». **Сумма предлагаемых обстоятельств малого круга с одним действием и есть событие** [72, с. 136].

Ведущее предлагаемое обстоятельство малого круга определяет событие, цель, действие. Процесс перехода из события в событие есть оценка фактов. Всякое предлагаемое обстоятельство требует своего отношения; ведущее — оценки:

1) переключение объекта внимания;

2) сбор признаков от меньшего к наивысшему;

3) момент высшего признака, когда рождается определенное отношение к этому обстоятельству;

4) принятие решения и формирование новой цели;

5) возникает новое действие, а значит — новое событие.

Ведущее предлагаемое обстоятельство может исчерпывать себя до конца либо появляется более сильное предлагаемое обстоятельство, тогда цель также меняется, возникают новое действие и новое событие. Действие, предлагаемые обстоятельства и событие — это три кита, на которых основана режиссура. Если

рассмотреть три круга предлагаемых обстоятельств как течение нашей жизни, то большой круг обуславливает всю жизнь, средний — какой-то определенный этап жизни героя, а малый — поведение «персонажей» здесь, сейчас, сегодня. Предлагаемые обстоятельства — целостная система взаимодействия человека с окружающим миром.

На первом этапе работы над спектаклем Товстоногов вводит такое понятие, как «роман жизни». Для этого нужно отключиться от театра и рассматривать любую пьесу как кусок жизни. Концепция спектакля должна естественно возникнуть из изучения «романа жизни» как пьесы в целом, так и каждого ее персонажа в отдельности.

Воплотить замысел невозможно, не обнаружив «природу чувств» произведения, то есть особенности авторского взгляда на мир и нашего взгляда на автора. По существу «природа чувств» — это жанр, но в особом конкретно-театральном понимании. Если наши общепринятые жанровые определения: трагедия, комедия, драма — это материк, а жанры у определенного автора — страна, то режиссеру нужно найти улицу и дом — вот что такое «природа чувств». *«Природа чувств»* — это жанр в сценическом его преломлении, то есть способ авторского отражения жизни, помноженный на режиссерскую сверхзадачу и выраженный в способе актерской игры. «Природа чувств» — вещь труднообъяснимая, как музыка. Режиссер может ее внутренне ощущать, как композитор слышит в себе свое будущее произведение. Жанр — это отбор обстоятельств по законам, заданным автором [72, с. 98].

Цель театра в работе над любым произведением — следовать идее автора, которая сегодня может взволновать зал. Только тогда спектакль находит отклик у зрителя. Соответствие авторскому взгляду на жизнь

и должно стать критерием, который надо выработать в себе. Верность автору не есть следование его букве. Такая «верность» чаще всего ведет к иллюстративности. Нам важно обнаружить главный мотив (идею) произведения и в сопряжении этого мотива с вашим ощущением от произведения найти сверхзадачу будущего спектакля. В этом сочетании должен содержаться ответ на основной вопрос — ради чего, во имя чего вы ставите сегодня это произведение? Если ощущения зрителей после спектакля совпадут с теми, что возникли у вас после прочтения пьесы (первого впечатления), значит, вы «попали» в автора, проникли в самую суть произведения. Так что верность автору — это не формальное соблюдение каждой запятой, а верность духу автора. Если высекается авторская мысль, ее своеобразие, театр обретает силу эмоционального воздействия, какой не обладает ни одно другое искусство, в том числе литература. В силе этого воздействия — здесь, сейчас, сегодня — и заключается магия театра.

Из вышесказанного следуют выводы: режиссер должен разобраться в большом круге предлагаемых обстоятельств и через это прийти к простейшему физическому действию внутри со-бытия актеров. Чтобы овладеть методикой, этим нужно заниматься постоянно.

Режиссер должен не просто уметь методологически грамотно разобрать пьесу, а воспитать в себе способность и потребность мыслить действенно. Сначала это делается сознательно — надо заставлять себя находить движение внутри события, то есть действие. Действенный способ мышления не дается просто знанием, он требует беспрерывной тренировки.

Надо уметь наблюдать с профессиональной точки зрения. Наблюдение — непрерывная вторая жизнь, которая сначала сознательно, потом бессознательно сопровождает режиссера. Если не сопровождает — значит

это не профессионал в высоком смысле этого слова. Режиссура — определенный склад ума, способность видеть мир образно и вместе с тем умение анализировать.

Мы постоянно говорим о необходимости связи с жизнью. Что это значит для режиссера? Для него жизнь — прежде всего конкретный внутренний мир человека, его психика. Задача усложняется тем, что он должен постигать эту психологию опосредованно, через способ видения мира автором (это очень важный аспект).

Все творчество режиссера в конечном итоге сводится к тому, чтобы прорваться к «правде чувств» и к «истине страстей» [55, с. 36], а именно:

1) читая пьесу, необходимо уметь обнаружить три круга предлагаемых обстоятельств (через изучение жизни, эпохи, определение сквозного действия и события пьесы);

2) «роман жизни» необходим для обнаружения неожиданного замысла;

3) нельзя путать физическое действие и приспособление;

4) режиссер должен уметь предощущать «природу чувств» автора и следовать его идее.

ГЛАВА 2

РЕЖИССЕРСКОЕ РЕШЕНИЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА

Обдумывая решения сценического пространства, молодой режиссер должен помнить: «Лучше меньше, чем больше» — вот, пожалуй, девиз нашего времени, вот та сценографическая «условность».

Именно мизансцены — язык режиссера — оказываются мельчайшими единицами спектакля как произведения театрального искусства, несут в себе заряд художественного целого, становятся мельчайшими хронотопами, содержащими в себе все свойства синтеза театрального времени и пространства.

«Теперь настало время возвращать театр в театр», — провозгласил Евгений Вахтангов в 1922 г. Развивая уже накопленные в режиссуре Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда идеи театрального синтеза, Вахтангов умело сочетал правду актерского исполнения с условностью театральной постановки. Он органически связал опыт Художественного театра и условного театрального направления. Ему удалось достичь динамического равновесия двух начал театрального искусства. «Фантастический реализм» Вахтангова — пример слияния новой театральности и новой правды, безусловного времени и условного пространства в театре двадцатых годов.

Однако в годы творчества таких режиссеров, как Г. Товстоногов, Ю. Завадский, А. Эфрос, возникло и другое понимание условности пространства. Теа-

тральность их спектаклей отличалась тем, что с помощью пространственного решения режиссер выражал идею произведения. Отбор предметов, создание сценической среды диктовалось сверхзадачей спектакля. Таким образом, решение пространства становилось непосредственно связанным с содержанием драмы.

Сценографии надлежало выразить идейную сущность постановки, поместить ее героев в особую, им одним принадлежащую среду.

Следовательно, режиссура драматического спектакля — это искусство создания пространственно-временной гармонии, связующей пьесу, актеров и зрителей.

Каждое театральное время обладает своим набором излюбленных сценографических приемов. Так, в 1940–1950-е гг. распространены были специальные занавесы или соответствующим образом оформленные порталы, несущие образно-смысловую нагрузку; современный театр предпочитает единую декорационную установку. Однако же решающими в поисках индивидуального образа спектакля во все времена становятся **стиль** автора и **жанр** пьесы.

Сценографическая условность закономерно вошла в арсенал выразительных средств сценического искусства, потому что оказалась свойственной самой природе театра. Но это вовсе не означает, что в театре хороша любая условность.

Студенту-режиссеру необходимо помнить, что оформление должно представлять собой (определение П. Брука) «незаконченный рисунок... который можно было бы назвать “открытым” в противовес “закрытому”. В этом суть театрального мышления...» [11, с. 176]. Пространство смыкается со временем, включается в темпоритмическое движение спектакля, поддержанное и обогащенное обычно еще и музыкальным решением.

Итак, место и время действия пьесы становятся в воображении будущего режиссера пространственно-временной сценической средой. Пластическое решение, соединяясь с музыкальным, формирует единый художественный образ театрального спектакля.

ГЛАВА 3

РОЛЬ МЕТОДА ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ В РАБОТЕ НАД ОБРАЗОМ РЕЖИССЕРА И АКТЕРОВ

Б.-К. Коклен был озабочен тем, чтобы «ничего не предоставлять случаю». Он считал для себя священным главный завет Д. Дидро: в момент исполнения роли оставаться холодным к предмету игры. «Для того чтобы трогать, не надо быть растроганным», — так излагает это правило Коклен в своей книге «Искусство актера».

Т. Сальвини своим творчеством опровергал Коклена. «Я полагаю, — писал он на страницах журнала “Артист”, — что каждый великий актер должен чувствовать и действительно чувствует то, что изображает. Я нахожу далее, что он не только обязан испытывать волнение раз или два, пока он изучает роль, но в большей или меньшей степени при каждом исполнении ее, в первый и в тысячный раз, и сообразно с этим будет он трогать сердца зрителей».

«Актер ни при каких обстоятельствах не может отступить от самого себя. Кого бы он ни играл, он всюду играет самого себя. Никого другого он играть не может», — утверждал К. С. Станиславский [63, т. 3, с. 155]. Это азбука, основа школы режиссера. Путь «от себя» оставался главным принципом школы на самых разных этапах ее эволюции. Это коренной принцип системы и, как показывает педагогическая и режиссерская практика, главная трудность ее освоения.

Быть самим собой! Что это значит? Начнем с самого простого (и потому, должно быть, сложного) — подлинно видеть, слышать, думать, то есть всецело, по-человечески, по-живому, «распронатурально» (это слово любил Станиславский), от своего собственного лица, но в логике жизни персонажа пьесы воспринимать происходящие события. У актера (как у любого художника) есть только одна пара глаз, ушей, один мозг, единственная нервная система, и если он попытается позаимствовать другие у изображаемого им лица, он просто-напросто станет слеп, глух и безрассуден. Он вынужден видеть своими глазами, слушать ушами думать своей головой. Это тот строительный материал, из которого выстраивается сценический образ. Другого способа по-настоящему, подлинно воспринимать происходящее на сцене у актера нет. Он сможет стать другим лишь в том случае, если останется самим собой. В этом диалектика актерского искусства по Станиславскому, хотя М. Чехов придерживался другого мнения (подробнее об этом см.: [33]).

Путь «от себя» оставался неизменным на протяжении длительной истории формирования системы К. С. Станиславского. Способы, приемы работы режиссера с актером менялись множество раз: необходимо было среди различных приемов вовлечения актера в игру отыскать ведущий принцип организации материала, который помог бы полному слиянию органической природы артиста, его «я» с линией роли.

По Станиславскому, это метод физических действий. Попытаемся сформулировать, что представляет собой физическое действие в его понимании.

Прежде всего данное простейшее действие может быть выполнено без сложной психологической мотивировки. Это совсем не обязательно действие, произведенное руками, но обязательно предельно конкретное, способное быть осуществленным сразу,

тут же. **Обоснованно, целесообразно и продуктивно.** Физическое действие органически включает в себя эти три характеристики.

Далее. Это не любой изобретенный актером или предложенный ему режиссером поступок, а лишь тот, что неразделимо связан со сквозным действием персонажа и спектакля. Это часть сквозного действия. «Чистить картошку — физическое действие?» — прашивают непосвященные. Смотря в каких обстоятельствах. Чаще всего, разумеется, это приспособление, вводимое режиссером и актером в дополнение к действию, но если пьеса и спектакль посвящены, скажем, проблеме экономии картофеля (теоретически допустимо ведь и такое), его чистка может превратиться в физическое действие, ибо станет частицей действия главного.

В книге Марка Рехельса «Режиссер — автор спектакля» можно найти следующее: «Отобрать обстоятельства, понять отношения, найти действия, угадать природу чувств, ритм, ее звуковое к пластическое решение, все это положить на сквозное действе и заставить работать на сверхзадачу спектакля — задача не простая» [56].

Что верно для одного актера, ложно для другого. Что точно для одного времени, фальшиво для другого. Обстоятельства, убедительные в одном спектакле, неправдоподобны в другом. Подлинные, точные задачи извлекаются не из текста, а из контекста. Буквальное следование словам роли, иллюстрации их — дело нехитрое, а перевести слово в действие, приплюсовать соотношение словесных и физических действий на сцене куда более сложно.

Школярское представление о методе физических действий порой заводит в тупик. Безусловно, главное знание системы Станиславского требует определения действия в глагольной форме: убеждаю, умоляю,

скрываю, пугаю и т. д., и только. Один уговаривает — другой хочет понять, один просит денег — другой ищет способ отказать, один отвлекает — другой сосредоточивается и т. д. и т. п. Переведя в глагольную форму слова роли, режиссер и актеры полагают, что полдела сделали. Начиная играть, очень часто режиссер и актеры убеждаются, что глаголы эти ничего не дают. Сцена, как говорится, «стоит». Вроде бы все происходит по правде — и в глаза друг другу смотрят («общаются»), и паузы делают («оценивают»), и сидят удобно (физически свободны), а сцена «стоит». Скучно. И ожидаемое обещанное чувство («будешь верно действовать — чувство само придет») к актерам не приходит...

В данном случае студент-режиссер часто не соглашается с тем, что он неверно определил действие, неверно нашел его. Еще труднее ему признаться в непонимании Станиславского. Ведь все так просто!.. И тогда все свои огрехи он списывает на метод, на систему, на самого Станиславского.

Отчаявшись поставить спектакль «по системе» (молодой режиссер же убежден, что его трактование и есть «метод физических действий»), он ставит спектакль ремесленно. По этой методе указания актерам даются, как ни странно, тоже в глагольной форме: «Вбеги, хватайся за сердце, вытащи валидол, щупай пульс... Остальные — окружайте, спрашивайте, теребите...» Но эти глаголы охотно выполняются. Сцена завязывается.

...Как объяснить незадачливому ниспровергателю метода физических действий, что во втором случае он работал почти правильно?

Почти, потому что внешняя действенность лишена образной силы, хотя и вызывает моторный темперамент. Но, как ни печально, подобная ремесленная режиссура все же более эффективна, чем игра «глагол — не глагол».

Даже в том случае, когда найден наилучший глагол и актер стал действовать, а не только думать, будто он действует, радоваться еще рано. Верно действующие актеры совсем не обязательно группируются в выразительные мизансцены. Пластический образ сцены не возникает автоматически. Но ни о какой художественной форме, ни о каких мизансценах и речи быть не может, пока студенты-актеры под руководством режиссера всем своим существом, а не только головой, не начнут действовать.

Чтобы начать действовать, нужно знать многое: обстоятельства (а их может быть масса), отношения к другим людям и окружающей жизни (а они могут быть сложными и противоречивыми), перспективу роли и пьесы, ее жанр, ритм, атмосферу и т. д.

Сразу охватить все может лишь режиссер-гений. Поэтому Станиславский рекомендует поначалу упростить задачу. Простые физические действия есть тот узелок, потянув за который, можно вытянуть всю нить. Беда, когда простые физические действия так и останутся простыми в готовом спектакле. Совет Станиславского идти по линии самых простых физических действий в уже сделанной роли — хитрость режиссера. Он хорошо знает свойства эмоциональной и физической природы артиста, знает, что надо разбудить актерское воображение, чтобы оно начало действовать.

Источник энергии для действия далеко не всегда лежит в словах данной сцены. И вообще в словах.

С. М. Эйзенштейн считает, что «режиссеру (и актеру) требуется умение выражать содержание средствами не только логическими, но еще и средствами чувственного мышления. Мало того, нужно уметь при любом задании перескальзывать из одного в другое. Погружать формулировку в область чувственного мышления и представления» [78, с. 120].

Задачи режиссуры не исчерпываются построением линии физических действий, поэтому В. И. Немирович-Данченко предостерегал «последователей» К. С. Станиславского от отношения к методу физических действий как к универсальному средству. «Мне важно, — говорил он на репетиции “Половчанских садов” Л. Леонова, — не столько, что делают, сколько, кто делает» [47, с. 182].

Справедливо и разумно, что «человека судят не по словам, а по делам», что «характер прежде всего выражается в поступках», что «логика действий должна привести к логике чувств» [17, с. 50].

Станиславский для большей ясности отделил «что» от «как». «Что делаю» назвал действием, «как делаю» — приспособлением. Известная путаница в понятиях «действие» и «приспособление» происходит от того, что «приспособление» отвечает и на вопрос «как», и на вопрос «что». Все зависит от постановки вопроса. «Как я пробираюсь по заминированному полю» и «что я делаю, если поле заминировано, а мне надо его перейти» — разные формы одного и того же вопроса. Но ответы на него в первом случае можно назвать приспособлением, во втором — физическим действием.

Станиславский рекомендовал определять действия по большим, крупным эпизодам, по важным событиям. Бесконечная дробность действий опасна не только потерей перспективы, но и резким ограничением актерской фантазии, импровизационности, свободы творчества. Дробление пьесы, акта, сцены на десятки и сотни кусков, задач, на первый взгляд, освобождает режиссера и артиста от необходимости ответить на вопрос «как?». А именно это и определяет «кто действует». В приспособлениях и находится «зерно» роли, обнаруживается индивидуальная неповторимость актера и созданного им характера. Итак, что должны уметь студенты-режиссеры и актеры?

1. Найти ведущее обстоятельство, которое определяет движение куска.

2. За эмоциональным, чувственным результатом обнаружить конкретное действие.

3. Стремиться уйти от литературного комментирования и приблизиться к раскрытию действенной логики куска.

4. Помнить, что действие строится на столкновении людей, что конфликт в настоящем произведении искусства совсем не обязательно лежит в плоскости прямого, лобового столкновения.

В спектакле партнеры всегда воздействуют друг на друга, то есть находятся в конфликте. Конфликт — разность позиций и воздействие одного человека на другого с определенной целью. В результате выстроенного конфликта зритель должен прочесть смысл сцены. Неважно, сформулирует он его для себя или не сформулирует, важно, за чем он следит и что понимает. Зрителя надо погрузить в процесс разгадывания всего того, что стоит за словами, которые он слышит. Наша задача, грубо говоря, перевести эмоции, чувства на язык простого физического действия.

Итак, физическое действие должно стать предпосылкой сценической борьбы, являющейся выражением в событии участка спектакля, основного конфликта драмы.

Физическое действие должно обладать определенной длительностью. При достойном сопротивлении партнера, вооруженного собственной логикой физических поступков, оно может быть практически бесконечным, ибо в нем материализуется надежда на победу в каждом из поступков. Сценическая борьба предполагает столкновение равных. Она нуждается в уточнении и конкретизации предложенных драматургом, режиссером, самими актерами, временем написания пьесы и временем осуществления спектакля

обстоятельств, она подразумевает свободное владение всеми элементами психотехники — вниманием друг к другу, чувством правды и веры в предлагаемые обстоятельства, тонкостями общения и взаимодействия и т. д.

Физическое действие должно заключать в себе также импровизационное начало — в этом его отличие от раз и навсегда зафиксированной режиссерской мизансцены.

Физическое действие должно выражать существенные интересы персонажа, отражать его индивидуальный душевный склад, исходить из глубинной характеристики его личности.

Открытие Станиславского привело к созданию метода физических действий, дополненного методикой действенного анализа пьесы и роли. Это дополнение связано с тем, что эволюционировали не только способы построения спектакля, раскрытия «жизни человеческого духа», но и приемы репетиционной работы.

ГЛАВА 4

СОЗДАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА РОЛИ ПУТЕМ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ

На третьем году обучения мастерству актера перед студентами встает задача создания психологически емких, жизненно достоверных сценических характеров. С этого момента, проникая в предлагаемые обстоятельства пьесы, отбирая из них наиболее важные и близкие для себя, постепенно овладевая логикой мышления и поведения действующего лица, как бы «присваивая» себе его чувства, цели и поступки, молодой артист вступает на путь перевоплощения, трансформации собственной личности в соответствии с создаваемым им характером.

Кроме того, перед студентами в процессе перевоплощения встает необходимость не только раскрытия внутреннего духовного мира действующего лица и овладения логикой его поведения, но и поисков его внешнего облика и соответствующей манеры поведения. Этот процесс слияния внутренней сути создаваемого характера и его внешних проявлений крайне противоречив, индивидуален, представляет немалые сложности для студентов и требует особого внимания педагогов.

Для того чтобы понять человеческий характер и верно определить его место в системе окружающих сценических характеров, студент-актер должен раскрыть прежде всего **связи и опосредования** этого характера в окружающем его мире. Для этого у Станиславского в его системе есть «закон ориентации».

Он утверждал, что всякий человек, всякое живое существо, прежде чем действовать, ориентируется в окружающей обстановке и, только разобравшись в ней, оценив ее с точки зрения своих задач и интересов, может начать действовать в том или другом направлении. Далее Станиславский говорил о «законе конкретизации»: для того чтобы построить непрерывную, органическую жизнь на сцене, надо конкретизировать всю обстановку, в которой живет и действует данный характер, продиктованную условием времени и места. Он требовал от актера и режиссера предельно разработанной системы отношений между действующими лицами. Всесторонне, глубоко и богато раскрытая система отношений — залог органического существования на сцене, проникновения в эпоху, быт и среду данной пьесы и т. д. и т. п. Станиславский не раз повторял, что свою систему актерского творчества не сочинил, а как бы вывел из живой, конкретной практики крупнейших художников театра и сверял жизнь актера на сцене с жизнью человека. А. Д. Авдеев в работе «Происхождение театра» отмечает: «Произведением театрального искусства является спектакль... определенным образом организованное действие, развертывающееся во времени и пространстве, когда актер (то есть “действующий”) предстает перед зрителями, действуя (один или в коллективе) от лица созданного им художественного образа» [1]. Ощущая, видимо, недостаточность такого определения, автор книги дополняет его другим: «Театральный, или сценический, образ возникает тогда, когда актер (исполнитель)... преображается, перевоплощается в некое новое существо (роль + актер = сценический образ) и в этом новом качестве... предстает перед зрителем» [1]. Обе эти формулы не совсем точны. Прежде всего уточним, что актер не превращается (преображается, перевоплощается), а олицетворяет

собой художественный образ. Подобное определение окажется более широким и сможет вместить в себя все многообразные случаи и способы подобного «олицетворения». Далее предпочтительнее (об этом речь пойдет еще и ниже) говорить не о «созданном художественном образе», но о всякий раз заново создаваемом.

Перевоплощение — ни в коем случае не забвение себя. Продолжим уже цитированное высказывание Станиславского: «Перевоплощение не в том, чтобы уйти от себя, а в том, что в действиях роли вы окружаете себя предлагаемыми обстоятельствами и так с ними сживаетесь, что не знаете, где я, а где роль. Вот это настоящее. Вот это есть перевоплощение», то есть не идти «подальше от себя», а «быть самим собой» [61, с. 63–64]. По определению Г. А. Товстоногова, перевоплощение — «награда за честный труд». Перевоплощение придет само из глубин подсознания как продолжение процесса действенного освоения роли. На вопрос, заданный Дидро: «Если актер играет только себя, как перестанет он быть самим собою», отвечает Лев Толстой: «Люди как реки: вода во всех одинаковая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие и бывает часто совсем не похож на себя, оставаясь все между тем одним и самим собою».

В художественном произведении действуют законы не прямого отражения жизни, но предстает мир, пропущенный сквозь «магический кристалл» и отраженный под определенным углом зрения автора. «Не существует единой стабильной правды человеческого духа, правды на все случаи жизни. Правда одной пьесы не имеет ничего общего с правдой другой пьесы. Мы же подчас рассуждаем так: сначала наживем

правду, будем органичны, потом прибавим к этому жанр, темпоритм» [72, т. 1, с. 229]. Г. А. Товстоногов точно подметил и разоблачил распространенную в театре, в педагогике методическую ошибку, в результате которой верная природа чувств, помогающая роли литься свободным потоком, стимулирующая сценическую выразительность, очень часто ускользает от актера: «Сущность режиссуры в том и заключается, чтобы наиболее полно и выразительно раскрыть автора, раскрыть его через актера» — таково художественное кредо Товстоногова [73, с. 86].

Проблема природы существования в спектакле возникла из желания наиболее полно раскрыть и автора, и актера, ее значение необычайно широко; из сугубо театральной она переходит и в область практической педагогики, смыкается вплотную с проблемой перевоплощения, выдвигая вопрос о различной природе перевоплощения в разных жанрах.

Товстоногов придает большое значение атмосфере репетиций, которая дает толчок, создает предпосылку обнаружения актерами верного камертона будущего спектакля. Такая атмосфера может возникнуть стихийно, но необходимо научиться и сознательно управлять этим тонким, изменчивым процессом. Метод действенного анализа, по мнению режиссера, самый совершенный на сегодняшний день прием работы с актером, первый помощник в поиске природы чувств и способа существования актера в спектакле и его общения со зрительным залом.

Главная цель метода действенного анализа — органическое постижение актером мира чувств, способа мышления, поведения своего героя, приближающих его к волшебному моменту творческого процесса, к «чуду» перевоплощения. Л. А. Сулержицкий справедливо указывал на то, что импровизационный этюдный поиск способен помочь режиссеру, с одной сто-

роны, «ловить, с любовью отмечать у актера всякий искренний, действительно индивидуальный момент, замечать, какими путями ему удалось привести себя в истинный подъем, что ему помогло при этом, что мешало создать его индивидуальности наиболее подходящие условия» [66, с. 319], а с другой — подвести артиста к диалектическому скачку от «я» актера к образу.

Творческая и нравственная сила метода действенного анализа обнаруживается в процессе освоения актером характера сценического образа. Разумеется, интуитивное проникновение в образ, творческое вдохновение играет ведущую роль в импровизационном поиске актера, но нельзя забывать, что вдохновение и интуиция требуют непрерывной конкретной разработки, которая ведется совместно режиссером и актерами в процессе действенного анализа ролей.

«Импровизация и так называемая свобода актера — часто это варьирование своих собственных штампов, — делится творческими раздумьями Питер Брук в книге “Пустое пространство”, — так как актеры берут свои впечатления в повседневности, основываясь на своих наблюдениях и непосредственности собственного восприятия, а актеру необходимо творчество...» [11, с. 71]. Необычайное распространение получило сегодня подражание самому себе — этот опаснейший вид штампа, когда актер одну роль играет точно так же, как другую, и даже часто случается, что актер во всех спектаклях играет одну и ту же роль. Стремление к естественному состоянию в соединении с пренебрежением к природе существования, предложенной автором, к характеру героя приводит к тому, что житейская личность актера, а не личность творца доминирует на сцене и репетициях.

Театры сознательно или неосознанно уходят от решения проблемы перевоплощения на сегодняшнем этапе развития искусства, забывают о требовании

Станиславского: «так как каждый артист должен создавать на сцене образ, а не просто показывать самого себя зрителю, то перевоплощение и характерность становятся необходимыми всем нам. Другими словами, все без исключения артисты — творцы образов — должны перевоплощаться и быть характерными» [61, с. 39]. Способствовать практическому решению проблем создания характера, перевоплощения — главная цель метода действенного анализа, на это должен быть направлен весь процесс импровизационного поиска актера.

Товстоногов подробно анализирует изменившийся со времен Художественного театра характер перевоплощения, его зависимость от драматургии, особенностей жанра. По существу, искусство переживания — это и есть искусство перевоплощения, в то время как искусство представления предполагает репродуцирование, изображение, подражание, искусство переживания требует от актера живого преображения, не подражания образу, но слияния с ним. Таким образом, перевоплощение — это вершина творчества актера, высшая награда за верную действенную логику, за верный процесс постижения характера, сценического образа. Порою, когда зрители не узнают актера в роли, эту вот его «неузнаваемость» и принимают за искусство перевоплощения, хотя самая яркая актерская характерность, то есть внешний рисунок роли (сюда входят профессиональные привычки, возраст, национальность, физические недостатки и др. особенности персонажа), еще далеко не все. С помощью грима, пластики, дикции актер довольно просто может изменить внешнюю характеристику своего героя; куда более трудный путь избирает тот, кто стремится к созданию живого человеческого характера.

Мост к действию и созданию достоверного характера — это внутренний монолог.

Попытка действовать непрерывно, **оценка факта**, которая состоит из переноса объекта внимания, сбора признаков, наивысшего признака, принятия решения и ответного действия — это и есть этапы внутреннего монолога. Этот процесс чаще всего проходит интуитивно.

Так рождается каждый раз заново поступок. Так проявляется искусство игровой импровизации актера.

Перевоплощение — не демонстрация достигнутого результата, а процесс, всякий раз совершающийся вновь на глазах зрителей. Репетиции предполагают незавершенность рисунка. Создается не скульптурный портрет героя, намечается линия движения характера из вчера в завтра, от начала пьесы к концу, развитие, позволяющее догадываться о том, что было с персонажем до открытия занавеса, и предполагать, что случится с ним по окончании спектакля.

Характерность — интимная тайна актера. В самом деле, чаще всего это недостаток, который в жизни мы склонны скрывать. Тот, кто хромает или заикается (самые распространенные театральные штампы), отнюдь не выпячивает эти свои изъяны, а старается скрыть их. Молодой артист же обычно настаивает на изобретенном уродстве. Он не успокоится, пока не возвестит о нем на весь зал, пока его не рассмотрят в последнем ряду. Между тем зритель предпочитает разгадывать тайну, улавливать намек, догадываться. Именно с «утаивания» начинается второй план, который тоже надлежит скрывать от окружающих. Ведь это второй, то есть скрытый, затаенный, «подтекстовый», план роли.

Работа над характером персонажа начинается с его постижения. Постижение характера — совокупности наиболее устойчивых и специфических личностных черт, которые проявляются в мировосприятии и поведении героя, в природе его мышления, — происходит

в соответствии со сценическим законом, провозглашенным Станиславским: быть другим, оставаясь самим собой. Это путь от себя к образу и нахождение в себе черт, присущих ему. Угадать логику характера — значит угадать логику действий роли. **Отношение человека к миру, способ мышления, ритм его жизни** — вот те координаты, которые более всего интересуют актера в процессе создания характера.

Жизнь духа диктует жизнь человеческого тела, поэтому так велик сегодня интерес театра к духовной стороне образа. Нахождение способа заставить героя думать позволяет приблизиться к его мировоззрению, постигнуть его мысленное действие. Своеобразие видений, ассоциаций, внутренней речи персонажа, острота зрительных, слуховых ощущений, воспоминаний формируют мысленное действие, а оно, в свою очередь, цементирует все остальные элементы действия. Ритм жизни героя, отношение к миру тесно связаны с его способом думать. Выделение мыслительного действия из единого психофизического процесса действия как важнейшего фактора на пути к перевоплощению представляется сегодня целесообразным. Индивидуальный стиль мышления является основным свойством создаваемого характера в современном театре. Лаконизм средств выразительности актера, то есть использование минимума средств при максимальной выразительности, требует тончайшего психологического рисунка роли. Способ думать, свойственный герою пьесы, становится той тайной, проникнуть в которую (вслед за актером) стремится современный зритель, получая эстетическую радость в процессе ее постижения. «Вот почему также большое значение приобретают сейчас так называемые “зоны молчания” (термин А. Д. Попова. — *Е. К.*). Актер может ничего не произносить на сцене, но зритель должен осязаемо ощущать каждую секунду этой

“зоны молчания”, чувствовать трепетную, активную мысль актера, понимать, о чем он в данный момент думает. Без умения напряженно мыслить на сцене искусство артиста современным быть не может» [54, с. 319]. Именно этому необходимо учить будущих актеров.

Среди трех факторов, способствующих акту перевоплощения актера, ритм жизни персонажа является важнейшим, поскольку определяет и способ мышления, и отношение его к окружающему миру.

Ритм (*греч.* соразмерность, стройность) в широком смысле — соотношение частей в целом, это основа, нерв любого искусства. Более того, это понятие организует всю человеческую жизнь, пронизывая собою все жизненные процессы. В живописной композиции — это соотношение линий, цвета, света; в поэзии — размер стиха; в музыке — закономерное чередование звуков. В человеческом поведении ритм складывается из соотношения действия и предлагаемых обстоятельств. Степень интенсивности действия, активности борьбы с предлагаемыми обстоятельствами в процессе достижения цели и есть ритм человека-актера. Смена обстоятельств, переход из одного события в другое вызывает смену ритма; ритм актера меняется в процессе оценки, после установления высшего признака. Смена ритмов — закон жизни человека.

Сценическая выразительность актера — явление изменчивое, об этом напоминал еще А. П. Ленский: «Воскресите нас лет через 30, и если мы предстанем перед зрителями с нашими устаревшими приемами игры и репертуаром, никто не порадуется нашему воскресению. И даже те, которые будут помнить нас, кто, будучи юным, восторгался нашей игрой и которым современные им актеры казались пигмеями по сравнению с нами, умершими, поверьте, что и те, незаметно для самих себя ушедшие вперед в своих требованиях

к сцене, и те, увидев нас, глубоко разочаруются в своих юношеских восторгах и симпатиях» [40, с. 205–206]. Время всесильно: оно меняет зрителя, меняет и актера, ставя перед театром новые задачи. Театральность, сценичность актера многолика, существо же ее диктуется всегда богатством творческой личности. Взрастить в студентах творческую личность — первейшая задача театральной педагогики.

ГЛАВА 5

РАБОТА НАД ХАРАКТЕРНОСТЬЮ

Характер и характерность — две составляющие сценического образа. Вот что пишет о перевоплощении актера в образ Г. А. Товстоногов: «Если артист подчиняется закону переживания, идет от себя, верно, существует в предлагаемых обстоятельствах, совершает в течение длительного времени поступки, ему несвойственные, а свойственные персонажу, и делает их своими, то на определенном этапе вживания в роль происходит огромный качественный скачок, и тогда появляется нечто новое, необходимое для искомого характера. Актер перестает быть собой и сливается с образом. Момент перевоплощения можно сравнить с таким жизненным моментом: вы идете по улице и встречаете человека, которого не видели 20 лет. Перед вами совершенно другой человек. Вы даже не сразу узнали его: он стал толстым, лысым, он носит очки и движется как-то иначе, чем тот, которого вы знали прежде, и в то же время это тот же самый человек. Что меняется у артиста? Меняется **способ думать, отношение к окружающему миру, ритм жизни.** Эти три фактора и определяют акт перевоплощения. Если они отсутствуют, то никакая внешняя характерность не спасет» [72, т. 1, с. 229].

Часто не нажитая, случайная характерность прикрепляется к герою, как внешний ярлык. Нельзя забывать, что характерность — это важная проблема психофизической жизни образа, а не случайные внешние приметы личности.

К. С. Станиславский говорил о неразрывной связи между внутренним миром человека и всем его внешним, жизненным обликом.

Великие актеры всегда добиваются этой неразрывной связи.

Н. П. Хмелев, например, работая над образом, старался его увидеть во всех деталях жизни. Ему нужно было знать все о том человеке, образ которого ему предстояло воплотить на сцене: как он ходит, как разговаривает, какие у него жесты, манеры, какая улыбка, как мнется у него воротник рубашки, какой величины у него суставы на пальцах. Хмелев не мог репетировать, пока не знал всего о человеке, которого играл, вплоть до запаха его кожи и тембра голоса. У него уходило огромное количество сил, времени и душевной энергии на живописание этого человека. И в результате колоссальной работы Хмелев потрясал изумительной неповторимостью созданных им образов, был ли это Грозный («Иван Грозный» А. Толстого), Костылев («На дне» М. Горького), Сторожев («Земля» Н. Вирты) или барон Тузенбах («Три сестры» А. Чехова).

Характерность — понятие очень тонкое. Она заключается не только в том, что человек близорук, или хромает, или сутулится. Гораздо важнее этих примет для характеристики образа то, как он разговаривает, как слушает, какова природа его общения с другими людьми. Есть люди, которые не смотрят на вас, взгляд их трудно поймать; другие, слушая, подозрительно оглядываются; третьи слушают, доверчиво раскрыв глаза. В этих особенностях общения раскрывается и характер человека, выражается его внутреннее содержание.

Чтобы найти для каждого конкретного образа ему одному присущую характерность, студенту-актеру необходимо умение замечать и складывать в свою

творческую копилку наблюдения над самыми разнообразными людьми, которых он встречает в жизни. Студент должен развивать в себе наблюдательность, для того чтобы уметь создать характерность для своего героя, исходя из внутреннего содержания пьесы и роли.

Недостаточно только увидеть определенные характерные черты персонажа, чтобы на их основе создать живой образ; необходимо уметь подмеченные у разных людей черты сделать как бы своими собственными, воспитать в себе. Это процесс длительный и сложный.

Тот же Н. П. Хмелев в период своей работы над Карениным вызывал насмешки многих товарищей тем, что непрерывно хрустел пальцами, пытаясь уловить характерную манеру Каренина, гениально описанную Л. Н. Толстым. Не обращая внимания на насмешки, он терпеливо продолжал свои занятия, пока не сжился с жестом настолько, что стал его ощущать как свой собственный. Этот жест помог ему найти ключ к образу Каренина, почувствовать себя им. Константин Сергеевич всегда противопоставлял характерность **изображенную** характерности **пережитой**, добивался, чтобы физическая характеристика образа была результатом его внутреннего содержания. Только в этом случае, исходя из неповторимой индивидуальности каждого человека, считал он, настоящий актер найдет своеобразное для данного персонажа физическое воплощение. Будущий артист должен уходить от стремления к внешней неузнаваемости к умению преображаться изнутри.

Идеальное состояние студента-актера, которое с наибольшей вероятностью приведет его к акту перевоплощения в спектакле, — взаимное проникновение внутреннего и внешнего, в том числе и внешней характерности.

Верно выстроив душевную жизнь роли, будущий актер сделал еще не все. Признавая в качестве главного создание внутреннего образа, Станиславский на равных ставил и вопросы воссоздания. «Мучительно не быть в состоянии верно воспроизвести то, что красиво чувствуешь внутри себя. Я думаю, что немой, пытающийся уродливым мычанием говорить любимой женщине о своем чувстве, испытывает такое же неудовлетворение. Пианист, играющий на расстроенном или испорченном инструменте, переживает то же, слыша, как искажается его внутреннее артистическое чувство» [62, с. 215]. Без артистической техники — и внутренней, и внешней — артист будет бессилен.

«Можно, стоя на твердой базе, чувствуя “я есмь”, на подмостках уходить в какую хотите внешнюю характерность с помощью привычки и приученности. Можно в помощь предлагаемым обстоятельствам и логике чувств комбинации добытого внутреннего материала составлять какую хотите внутреннюю характерность. Если и внутренняя, и внешняя характеристика основаны на правде, то они непременно сольются и создадут сами собой живой образ» [61, с. 89].

Но нельзя забывать, что у каждого будущего актера в рамках единой методики вырабатывается свой прием подхода к созданию образа. Есть профессиональные актеры, которые в своем приеме чаще зависят от представления о внешнем облике своего героя. Пока он не возникает в их воображении в определенных проявлениях, при самом детальном изучении и понимании внутреннего мира, работа не приводит к положительным результатам. Известная актриса С. В. Гиацинтова в своей книге «С памятью наедине» просит прощения у своих великих учителей, «учивших искать сначала внутреннее существо образа», за то, что ей сперва «виделись» ее героини, а потом уже «слышались». При этом она совершенно права,

когда считает, что не отходила от «системы», ибо Станиславский не требовал никогда формального следования букве ее. «Важно ставить перед собой верную задачу, здесь без Константина не обойтись, а подходы к решению у всех пусть будут свои — так я думаю» [19, с. 96].

Не следует ругать студентов, которые пытаются с первых репетиций искать внешний облик своих персонажей. Здесь требуется индивидуальный подход, а не нажим и попытка закатать всех в «общепринятую схему». Кто знает, может, в стенах нашего вуза растут юные Гиацинтовы и Хмелевы?

Работу над образом В. И. Немирович-Данченко относил не только к периоду подготовки спектакля. Чтобы сделанная роль, даже хорошо сделанная, не выкристаллизовывалась во что-то неизменное, чтобы не было «скучно играть», чтобы актер не превратился в хорошо устроенный механизм, необходимо, считал он, искать интерес в углубленной внутренней работе. «Если играть **не роль** только, а образ, а этого **живого человека, и не играть его**, а все глубже, ярче и тоньше **создавать**, то спектакль никогда не потеряет для актера интереса. В каждом спектакле можно за какой-то фразой находить черточку характера и заботиться о передаче, о воплощении ее, не меняя рисунка и мизансцены. Вживаться глубже во все черты этого сложного характера и все дальше и дальше уходить от приемов театра, чтобы в конце концов получалось лицо, не похожее на Леонидова, хотя и созданное Леонидовым» (из письма Л. Леонидову в 1904 г. по поводу роли Лопахина в «Вишневом саде» А. П. Чехова [47, т. 2, с. 182]).

Не следует забывать о термине «зерно роли» — это такая особенность, которая позволяет артисту жить в предлагаемых обстоятельствах, не только заданных автором, но и в любых обстоятельствах жизненного порядка вообще, в новом качестве.

Современность актерского исполнения заключается в том, чтобы быть всегда впереди зрителя. Если артист перестает предлагать все новые загадки зрителю, его творчество лишается интереса. Я говорю сейчас не о сюжете, не о том, что буквально случится с героями, а о внутреннем процессе, потому что сегодня зрителя процесс интересует больше, чем конечный результат, перспектива — больше, чем факт. Ведь чтобы мы ни делали, в конечном итоге мы делаем это для зрителя. Без зрителя нет театра!

Подведем итоги сказанному. На сцене, играя свою роль, будущий актер создает определенный характер. Для него это маска, в которую он перевоплощается. Каждая конкретная маска дает возможность выразить отношение собственного «я» к создаваемому образу.

Кстати, следует различать два вида масок. Одной мы пользуемся в нашей повседневной жизни, чтобы скрыть от людей наши истинные чувства и мысли. На сцене — носим совершенно другую: с ее помощью раскрываем и выражаем наши подлинные чувства, подлинное отношение нашего высшего «я» к изображаемому персонажу.

Интересны воспоминания М. О. Кнебель о том, как работал Михаил Чехов над ролью Мальволио в «Двенадцатой ночи» Шекспира: «Он был одержим задачей найти связь между внутренним содержанием роли и наглядным, физическим выражением человеческого существа. В роли Мальволио он особенно упорно искал посадку головы, движения тела. Голова этого Мальволио была гордо закинута, а шея как будто застряла между узенькими, подтянутыми вверх плечиками. Найдя эти как бы чисто физические особенности образа, Чехов пошел дальше. Ему открылась манера говорить, тембр голоса, общая пластика. Контрастность актерских красок была феноменальной. Зрители хохотали до стона, до изнеможения. Но когда

Мальволио появлялся обиженный и оскорбленный, в зале смолкал смех. Возникала горячая волна сочувствия к уродливому, странному человеку, который при всем том умел глубоко и искренне любить» [37, с. 25].

Будущим актерам необходимо помнить, что к образу может привести не только логика, но и медвежья походка. Простуженный голос больше говорит зрителям, чем вся цепь последовательных и целесообразных действий. Взгляд исподлобья или гордо поднятый подбородок могут иногда выразить сущность человека лучше, чем слова и поступки.

Некоторым мыслям К. С. Станиславского удивительно не повезло. Сначала из полемических соображений, а потом уже просто по привычке из данного им определения цели искусства театра отсекли вторую половину. А Константин Сергеевич говорил: «Цель нашего искусства не только создание “жизни человеческого духа” роли, но также и внешняя передача ее в художественной форме».

Итак, работая в целом над образом, будущий актер должен знать, что театральное представление есть представление актера как действие некоторого лица, характера и пр. Актер есть лицедей; когда он выступает на сцене, он воспринимается нами не в своей действительности, а как некоторое олицетворение. Актер творит из себя в двояком смысле:

1) как всякий художник, из своего творческого воображения,

2) специфически, имея в своем собственном лице материал, из которого создается художественный образ.

Актер — не имитатор, и он так же мало «подражает» действительным живым лицам обыденной жизни, как и лицам воображаемым в воображаемой обстановке. Он условно изображает действующее лицо, а не копирует какого-нибудь действительного субъекта. Он

сам создает воображаемое лицо собою. Если и можно говорить о творчестве актеров как «подражании», то только в некотором философском условном смысле. Это «подражание» ни в коем случае не есть копирование действительности. Это есть художественное и эстетическое «подражание», то есть, говоря терминами философии, «подражание идее», творчество образа по идее как по прообразу. Творчество актера есть чувственно-наглядное воплощение человеческих характеров, душевных конфликтов, выраженных в художественной форме характерности.

ГЛАВА 6

ЗНАЧЕНИЕ МЕТОДА ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА В РАБОТЕ НАД РОЛЬЮ

Итак, «характер» и «характерность» характеризуют человека как личность, способную совершать поступки, а значит, действовать. Что побуждает личность к действию? Какое-то противоречие, с которым герой вступает в конфликт. «Конфликт — основа драматургии, выявление человеческого характера в сценическом произведении помимо конфликта немыслимо», — пишет Г. А. Товстоногов в «Зеркале сцены». «Живой человеческий характер в театральном произведении не состоится, если автор не даст возможности первого проявления себя в действии» [72, т. 1, с. 101]. Первоначально необходимо проанализировать пьесу, то есть определить все три круга предлагаемых обстоятельств (об этом мы говорили выше) и сформировать ее событийный ряд. Разобрать пьесу — значит постигнуть все тайны ее психологического содержания и художественной специфики, а также линий ролей каждого из персонажей пьесы.

Нередко в понимании определения «метод действенного анализа» происходит смещение смыслового акцента со слитного понятия «действенный анализ» на слово «действенный», а вместе с тем и смещение самой сути. Понятие «исследования пьесы и роли действием» подменяется понятием «исследования действия пьесы и роли». Сразу возникает другая «шкала ценностей». Акцент переносится с исследования крайне сложного и неразрывного психофизического

процесса, порождающего действие, на отыскание действия как такового. Иначе говоря, метод исследования подменяется способом постановки! За счет этого все, что связано с постижением глубины человеческой психики, характера, тайны, душевных движений и побуждений, остается в общем-то лежащим на поверхности — поступки, поведение без глубинного анализа побудительных причин. Доминирующим оказывается изображение факта, а не его исследование и раскрытие. Возникает та же разница, которая существует между фабулой и сюжетом. Театр уходит от сферы человековедения. А не оно ли равнозначно понятию Станиславского «жизнь человеческого духа». Ведь именно за «человековедение» боролся в театре Немирович-Данченко, говоря о том, что театр должен подняться до уровня высокой литературы. В подтверждение сошлемся на М. О. Кнебель: «Практически соприкоснувшись со старым театром, он уже тогда понял, что мало вернуть высокую литературу в театр, нужно добиться еще, чтобы театр научился раскрывать человека на сцене с той степенью сложности, с той силой проникновения в его внутренний мир, с тем богатством подробностей, которые до сих пор считались привилегией одной только литературы» [36, с. 34].

В самом деле, что значит выбрать нужное действие для того или иного момента роли? Это значит ответить на вопрос: что делает данный персонаж в данных (предлагаемых автором пьесы) обстоятельствах?

Мы знаем, что никакое действие не осуществляется человеком ради самого действия. Всякое действие имеет определенную цель, лежащую за его пределами. Осуществляя данное действие, человек сталкивается с внешней средой и, преодолевая ее сопротивление, так или иначе приспосабливается, используя для этого самые разнообразные средства воздействия

на нее (физические, словесные, мимические). Эти средства воздействия К. С. Станиславский назвал приспособлениями.

Все это вместе взятое — **действие** (что я делаю), **цель** (для чего я делаю), **приспособления** (как я делаю) — образует сценическую задачу, которая, таким образом, складывается из трех элементов.

Первые два (действие и цель) существенно отличаются от третьего (приспособления). Отличие это состоит в том, что действие и цель носят вполне сознательный характер и поэтому могут быть определены заранее: еще не начав действовать, человек может вполне отчетливо поставить перед собой определенную цель и заранее установить, что именно он будет делать для ее достижения. Правда, он может наметить и приспособления, но эта наметка будет носить весьма условный характер, так как неизвестно, с какими препятствиями ему придется встретиться в процессе борьбы и какие неожиданности предостерегают его на пути к поставленной цели. Главное, он не знает, как поведет себя партнер.

Кроме того, нужно учесть, что в процессе столкновения с партнером непроизвольно возникнут всякого рода чувства, которые могут столь же непроизвольно найти для себя самую неожиданную внешнюю форму выражения, и все это вместе взятое совершенно собьет человека с намеченных заранее приспособлений.

Именно так большей частью и происходит в жизни: когда один человек отправляется к другому, он отлично знает, что намерен делать и чего будет добиваться, но как — какие слова скажет, с какими интонациями, жестами, выражением лица — он не знает. А если иногда и пытается все это заранее подготовить, то потом, при столкновении с партнером, план обычно разлетается в пух и прах.

Но ведь то же самое происходит и на сцене. Огромнейшую ошибку делают актеры, которые дома, вне репетиций, в процессе своей кабинетной работы над ролью не только устанавливают действия с их целями, но и отрабатывают также приспособления — интонации, жесты, мимику, так как все это потом на репетиции, при живом столкновении с партнером оказывается помехой для подлинного творчества, которое заключается в свободном и непроизвольном рождении сценических красок (актерских приспособлений) в процессе живого общения со сценическим партнером.

Стоя на сцене в момент творчества, выполняя физические действия, приспособляясь к своему объекту по пьесе, думайте только о том, что вы хотите передавать. Задайтесь целью заставить партнера думать, чувствовать совершенно так же, как вы, видеть то, о чем вы говорите, вашими глазами, слышать вашими ушами. Удастся вам эта задача или нет — вопрос другой. Важно, чтобы вы сами этого искренне хотели, стремились и верили в возможность достижения такой задачи. При этом ваше внимание уйдет целиком в намеченное физическое действие. Тем временем природа, освободившись от самоконтроля, выполнит то, что непосильно сознательной актерской психотехнике. Такого и следует добиваться в процессе профессионального обучения.

Объяснение фактов, событий, поступков, предложенных драматургом, «изнутри» характеров действующих лиц, по законам их субъективной правды, а следовательно, по единственной их логике — вот что является особенно важным в искусстве режиссера и актера. Все остальное в профессии — лишь средства, чтобы сделать это объяснение максимально выразительным, образным и зрелищным.

Итак, студенту необходимо уяснить, что постичь человека подразумевает под собой узнать, понять и принять в расчет все факты и условия, влиявшие

на формирование его личности, выработавшие в нем единственную и неповторимую чувственную природу с ее болевыми точками, определяющими его отношение к миру. Лишь при этом условии на сцену выйдут реальные, живые люди из плоти и крови, а не их картонные изображения. Сыграть роль — значит сыграть всю сумму предлагаемых обстоятельств роли, а поставить пьесу — сценически воплотить всю сумму предлагаемых обстоятельств пьесы, всех ее ролей, то есть человеческих жизней населяющих ее лиц. Попробуем обобщить вышесказанное:

- в работе над пьесой, над ролью (с актером) вопрос разработки предлагаемых обстоятельств первостепенен;
- предлагаемые обстоятельства — не свод умозрительных сведений о жизни действующих лиц пьесы; созданные воображением на основе информации, заключенной в пьесе, они должны быть прочувствованы, пережиты, пробуждать в студентах-актерах чувственный отклик как реально пережитые события собственной жизни;
- разрабатывая и обогащая круг предлагаемых обстоятельств, студент открывает новые, неожиданные глубины пьесы;
- создавать вялые, нейтральные предлагаемые обстоятельства бессмысленно; будущие актеры должны стремиться к созданию и чувственному обоснованию критических, пиковых, даже экстремальных обстоятельств, которые не могут оставить их чувство равнодушным;
- пройдя путь создания «романа жизни», накопления и чувственного, эмоционального освоения предлагаемых обстоятельств «наедине с пьесой», студентам следует начать работу над этюдами;
- этюды «из прошлой жизни», стоящей за рамками непосредственного действия пьесы, подведут будущего

артиста к пониманию действия в пьесе и характера этого действия. Чем прочнее заложен фундамент понимания будущими актерами образа «понять — значит почувствовать», чем больше ими накоплено чувственного багажа образа, тем продуктивнее их поиск действия в рамках собственно пьесы. Начинать практические репетиции необходимо тогда, когда будущие актеры поняли свои связи с другими действующими лицами и главными событиями пьесы.

Чтобы убедиться, понимают ли все исполнители цели, к которым стремятся их герои, и тот путь, по которому им надо пойти, полезно проделать упражнение, рекомендуемое К. С. Станиславским, — каждому исполнителю рассказать линию своей роли через всю пьесу. Это чрезвычайно полезная практика, так как она сразу определит, насколько студент понял не только словесное выражение, вложенное автором в уста героя, но и его действия, цели, взаимоотношения с другими действующими лицами. В процессе такого рассказа возникает осознание всего материала пьесы, ее сквозной линии действия. Рассказать линию роли довольно трудно. Сделать это будущий актер сможет только тогда, когда у него уже сложилось ясное представление о всей пьесе. Когда не только он, но и все студенты-исполнители смогут оценить предлагаемые обстоятельства пьесы и разобраться в последовательности своих поступков.

Разобравшись с предлагаемыми обстоятельствами, следует прояснить, что такое сквозное действие и сверхзадача. Процитируем К. С. Станиславского: «Сверхзадача и сквозное действие — главная жизненная суть, артерия, нерв, пульс пьесы... сверхзадача (хотение), сквозное действие (стремление) и выполнение его (действие) создают творческий процесс переживания» [63, т. 4, с. 151, 154]. Сквозное действие пьесы — это та реальная, конкретная борьба,

в результате которой и осуществляется сверхзадача. Но необходимо помнить, что сквозное действие персонажа — это его «стремление, хотение», а сверхзадача роли — «затаенная мечта о счастье». Также следует учесть то, что мечта о счастье даже у «отрицательного» героя всегда светлая и радостная!

Мы уже говорили, что в сценическом действии обязательно должно произойти некое изменение. Изменение качественное, ведь речь идет о «жизни человеческого духа». И если оно не происходит, значит, действие отсутствовало. Будущему актеру необходимо помнить об этом в каждом куске проживаемой сценической жизни.

Здесь следует сказать о двух перспективах: роли и самого будущего артиста. «Действующее лицо пьесы ничего не знает о перспективе, о своем будущем, тогда как сам артист все время должен думать о нем, то есть иметь в виду перспективу. В самом деле: Гамлет не должен знать своей судьбы и конца жизни, тогда как артисту необходимо все время видеть всю перспективу, иначе он не сможет правильно располагать, красить, оттенять и лепить ее части... Конечно, перспектива — не сквозное действие, но она очень близка к нему. Она его близкий помощник. Она — тот путь, та линия, по которой на протяжении всей пьесы неустанно движется сквозное действие» [63, т. 3, с. 189].

Сквозное действие — сложный процесс этапов развивающегося конфликта. *Конфликт* — столкновение жизненных противоречий. В драме конфликт всегда сводится к нравственной, этической проблеме, здесь сталкиваются мировоззрения. Человек борется за счастье, но каждый понимает под ним свое. В раскрытии этой борьбы всегда обнаруживается либо восхождение, либо деградация личности персонажа.

Подробно разобрав все три круга предлагаемых обстоятельств «за столом», пройдя, так сказать, «раз-

ведку умом», необходимо приступать к «разведке действием», то есть выходить на площадку для этюдных проб, после которых следует еще раз уточнить суть происходящего события. Нужно провести актеров этюдным методом через всю пьесу и даже сделать прогон, для того чтобы актеры выстроили линию своей роли. Этюд позволяет актеру с первой же минуты почувствовать действенную природу внутри каждого события. После этого стоит вернуться к подробной их проработке.

В этюде как раз и анализируется то, как данный человек действует и мыслит в данных предлагаемых обстоятельствах. Студент-актер в ходе действенного анализа роли и на верную характерность наталкивается быстрее, и тренирует себя в ней активнее. При этом важно помочь исполнителям увидеть характерность не только во внешних физических признаках — в походке, жесте, но прежде всего в манере **общения, в характере восприятия**, в том именно, как данный человек **мыслит и реагирует** на окружающее.

Важно, чтобы будущий актер воспринимал репетируемый эпизод не только умом, но и всем своим существом. В подтверждение всего вышесказанного сошлемся на высказывания корифея театра.

К. С. Станиславский пишет: «Вникните в этот процесс, и вы поймете, что он был внутренним и внешним анализом себя самого, человека, в условиях жизни роли. Такой процесс не похож на холодное, рассудочное изучение роли, которое обыкновенно производится артистами в самой начальной стадии творчества.

...Тот процесс, о котором я говорю, выполняется одновременно всеми умственными, эмоциональными, душевными и физическими силами нашей природы...

Мы пересоздаем произведения драматургов, мы вскрываем в них то, что скрыто под словами; мы вкладываем в чужой текст свой подтекст, устанавливаем

свое отношение к людям к условиям их жизни; мы пропускаем через себя весь материал, полученный от автора и режиссера; мы вновь перерабатываем его в себе, оживляем и дополняем своим воображением. Мы сродняемся с ним, вживаемся в него психически и физически; мы зарождаем в себе “истину страстей”; мы создаем в конечном результате нашего творчества подлинно продуктивное действие, тесно связанное с сокровенным замыслом пьесы; мы творим живые, типические образы в страстях и чувствах изображаемого лица» [63, т. 3, с. 155–157].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Работая над пьесой, а затем и над спектаклем, режиссер и актеры неразрывно связаны между собой.

«Умение режиссера и актера посмотреть на пьесу как на этап, продолжающий предшествующую человеческую жизнь, умение строить действие и человеческий характер не сначала, а в продолжении и развитии всей предшествующей жизни есть драгоценнейшие качества художника-реалиста», — писал А. Д. Попов [54, с. 163].

Чем выше культура режиссера, чем глубже его познания, чем больше его жизненный опыт, тем легче ему помочь актеру. Но реальную помощь актер обычно получает тогда, когда режиссер изучил все внутренние пружины действия в пьесе, характер взаимоотношений сталкивающихся людей, их внутренний мир, направление их темпераментов, раскрывающихся в осуществлении сверхзадачи, выявлении идеи произведения. В этом случае режиссер конкретен в своей помощи актеру. Действенный анализ — основа работы режиссера и актера над спектаклем.

1. Действенный анализ рассматривает пьесу как бы изнутри, предусматривая активную работу воображения ее исследователя, предлагая ему мысленное перевоплощение попеременно во всех ее героев. Рассмотрение событий пьесы и поступков действующих лиц именно с этого и начинается. Большой круг нужен для того, чтобы через средний решить, что происходит в малом, а у зрителя протекает обрат-

ный процесс — через малый он проникает в средний и большой.

Не следует забывать, что действие есть выражение конфликта в данную секунду сценической жизни артиста. Он находится в цепи непрерывно движущихся и изменяющихся обстоятельств. Когда меняются обстоятельства, совершается событие, которое ввергает нас в новое действие и новые обстоятельства. Беда в том, что мы часто находимся в большом круге предлагаемых обстоятельств. Конечно, большой и средний круги заставляют нас действовать определенным образом, но при анализе надо исходить прежде всего из малого круга обстоятельств, которые здесь, сегодня, сейчас заставляют действовать человека так, а не иначе; это и есть простейшее действие.

2. Изучает структуру драмы неразрывно с ее художественным содержанием и жизненной первоосновой. Охватывая своим воображением происходящее в пьесе, исследователь должен увидеть ее героев как бы действующими одновременно в реальной действительности и на сцене.

3. Выясняет идейную направленность пьесы непосредственно в ходе динамики ее структуры. К этому ведет учение К. С. Станиславского о сверхзадаче и сквозном действии.

4. Помогает обнажить диалектику развития драматических характеров, выраженную в их действиях. Так как каждый поступок выявляется во взаимосвязях его причин и следствий.

5. Не предшествует сценическому воплощению, а органично входит в репетиции. В психологическом театре он становится опорой работы режиссеров с актерами, где характер выступает как содержательная (внутренняя) сторона жизни драматического героя, его природа чувств, его правда жизни, система отношений. Характерность же — категория физической

природы, категория формообразующая, система воплощения.

В основу пьесы всегда положено такое сочетание фактов, обстоятельств и отношений, которое неизбежно должно вызвать конфликт. Конфликт — основа драматургии, выявление человеческого характера в сценическом произведении. Живой человеческий характер в театральном произведении не состоится, если автор не даст возможности герою проявить себя в действии. Проанализировать пьесу — значит выявить все три круга ее предлагаемых обстоятельств. Чем глубже будущий актер познал мир пьесы, чем подробнее он проанализировал ее, тем ближе его импровизация в этюдах к тому, что дано автором. По окончании этюдного периода настает тот, о котором Станиславский говорил: «Нипочем не разберешь, где же кончаетесь вы и где начинается роль» [61, с. 146].

Поэтому режиссеров и актеров не могут не интересовать причины, способствующие возникновению драмы, и истоки, подготовляющие формирование человеческого характера.

В пьесе события или, как называл их Станиславский, действенные факты составляют ту основу, на которой и построена автором пьеса. Актер должен глубоко изучить всю цепь действенных фактов пьесы. Но этого недостаточно. Режиссер много раз говорил, что действие не может существовать без мотивов. Нельзя себе представить вопрос «Что я делаю?» без параллельно возникающего вопроса «Почему я делаю так?», то есть каждое действие обязательно имеет побуждения, его вызывающие. Изучая события пьесы, логику и последовательность поступков и действий персонажей, актер начинает постепенно оценивать их, осознавать мотивы поступков своих героев.

В каждой пьесе одни действующие лица стремятся к одному, другие — к другому, то есть их цели

различны. Вследствие этого между ними происходят столкновения, борьба. Определить причины этих столкновений, понять цели и мотивы поведения тех и других персонажей — значит понять пьесу. Основная задача первоначального репетиционного периода — не отвлекаясь на мелочи, которые могут увести в сторону, понять основные события, определить сквозное действие и ведущее предлагаемое обстоятельство, то есть определить на основе глубокого анализа драматургический конфликт.

Необходимо проследить линию стремления каждого из действующих лиц, столкновение этих линий, их пересечение, сплетение, расхождение; словом, познать ту внутреннюю схему, которая определяет взаимоотношения людей. Оценить факты — значит найти ключ для разгадки многих тайн «жизни человеческого духа» роли, скрытых под фактами пьесы.

Спектакль можно считать состоявшимся тогда, когда происходит встреча со зрителем. «Сцена и зрительный зал, актеры и зрители создают целое только в совокупности», — утверждал И. В. Гёте. Когда К. С. Станиславского спросили, кому предназначена книга «Работа актера над собой» — артистам или режиссерам, он ответил, что адресовал ее зрителям, которые должны знать правила театральной игры. Отец кибернетики Н. Винер писал: «Цель аплодисментов в театре, в сущности, состоит в том, чтобы напомнить исполнителю о “двусторонней связи”. Эта двусторонняя связь особого рода» [13].

Настоящий театр несет духовность, устанавливает на основе драматургического материала нравственные критерии общества. А инструментарием в этой высокой миссии театра является действенный анализ, которым должны овладеть студенты — актеры и режиссеры в стенах вуза за годы учебы.

ТЕСТ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ ЗНАНИЙ

Идея пьесы — это:

а) та почва, среда, эпоха, в которой происходит действие пьесы;

б) круг нерешенных вопросов, взволновавших автора;

в) предложенный автором выход из проблемы пьесы, авторская сверхзадача.

Тема спектакля — это:

а) та почва, среда, эпоха, в которой происходит действие пьесы;

б) круг жизненных явлений, отраженный в произведении;

в) цепь основных событий пьесы, этапы развития конфликта.

Авторская сверхзадача, предложенный автором выход из проблемы пьесы — это:

а) тема пьесы;

б) идея пьесы;

в) сюжет пьесы.

Тема как проблема — это:

а) круг жизненных явлений;

б) круг нерешенных вопросов;

в) проблема, раскрытая на основе единого действенного процесса, происходящего в пьесе.

Единый, волевой психофизический процесс, направленный на достижение цели в борьбе с предлагаемыми

обстоятельствами, образно выраженный в пространстве и времени сцены по закону красоты, — это:

а) оценка факта;

б) фабула;

в) драматическое действие.

Соотнесите понятия и формулировки, относящиеся к ним:

I. Сквозное действие пьесы — это...

II. Сквозное действие персонажа — это...

стремления, хотения;

2) реальная, конкретная борьба, в результате которой осуществляется сверхзадача.

а) I. — l) , II. — 2);

б) I. — 2); II. — 1).

Драматическое действие — это:

а) реальная конкретная борьба, в результате которой осуществляется сверхзадача;

б) единый, волевой психофизический процесс, направленный на достижение цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами, образно выраженный в пространстве и времени сцены по закону красоты;

в) стремление, хотение.

Реальная, конкретная борьба, в результате которой осуществляется сверхзадача, — это:

а) драматическое действие;

б) сквозное действие пьесы;

в) сквозное действие персонажа.

Метод действенного анализа — это:

а) способ работы над пьесой;

б) способ определенного событийно-действенного мышления, с помощью которого совершается перевод образов с языка литературы на сценический язык;

в) способ сценического воплощения роли.

Процесс работы методологии действенного анализа делится на два этапа:

а) подготовительный и основной;

б) «разведка умом» и «разведка действием»;

в) изучение материала и постановка спектакля.

Краткий пересказ событий драмы, лишенный их многих внутренних сцеплений, — это:

а) фабула пьесы;

б) сюжет пьесы;

в) архитектоника пьесы.

Выберите понятия, которые входят в большой круг предлагаемых обстоятельств:

а) тема;

б) сквозное действие пьесы;

в) сквозное действие персонажа;

г) тема как проблема;

д) идея;

е) исходное событие;

ж) исходное предлагаемое обстоятельство;

з) сверхзадача персонажа.

Спектакль — это цепь событий:

а) малого круга предлагаемых обстоятельств;

б) среднего круга предлагаемых обстоятельств;

в) большого круга предлагаемых обстоятельств.

Отметьте два основных понятия в методе действенного анализа:

а) событие;

б) действие;

в) атмосфера;

г) мизансцена;

д) образ.

В каком событии пьесы решается судьба исходного предлагаемого обстоятельства?

а) в основном;

б) в финальном;

в) в главном;

г) в исходном.

Основным признаком события является:

а) смена действия героя;

б) смена объекта внимания;

в) смена отношения.

Многоуровневая сумма предлагаемых обстоятельств с одним действием — это:

а) сверхзадача;

б) событие;

в) оценка факта.

Цепь основных событий пьесы — это:

а) фабула пьесы;

б) идея пьесы;

в) архитектоника пьесы.

Переход из события в событие происходит через (2 ответа):

а) значительную паузу;

б) предлагаемое обстоятельство внутри события, когда оно исчерпывает себя;

в) смену декораций;

г) возникновение более мощного предлагаемого обстоятельства.

Кульминация борьбы сквозного действия пьесы и ведущего обстоятельства происходит:

а) в основном событии;

б) в центральном событии;

в) в главном событии.

В каком событии пьесы борьба по сквозному действию достигает наивысшего напряжения?

а) в центральном;

б) в финальном;

в) в главном.

Событие — это:

а) многоуровневая сумма предлагаемых обстоятельств с одним действием;

б) факт, выявляющий конфликт всех действующих лиц;

в) поворот в развитии сюжета.

Границы события определяются:

а) приходом или уходом персонажа;

б) изменением сквозного действия роли;

в) обстоятельством, меняющим действие, и новым обстоятельством, в котором действие исчерпало себя, либо возникло другое действие.

Важнейшим моментом в структуре события является:

а) процесс оценки факта;

б) приход или уход персонажа;

в) смена объекта внимания.

Этюд в методологии действенного анализа — это:

а) способ поиска мизансцен;

б) способ поиска характерности;

в) способ реализации события, найденного в анализе, через действие.

Столкновение жизненных интересов на основе противоречий в бытии, или психология бытия, — это:

а) архитектоника пьесы;

б) тема пьесы;

в) конфликт пьесы.

Столкновение сквозного действия и ведущего предлагаемого обстоятельства выявляет:

а) событие пьесы;

б) конфликт пьесы;

в) идею пьесы.

Конфликт в пьесе возникает в результате столкновения:

а) сквозного действия и сверхзадачи;

б) сквозного действия и ведущего предлагаемого обстоятельства;

в) исходного и финального события.

В каком событии пьесы проявляет себя конфликт?

а) в исходном;

б) в центральном;

в) в основном;

г) в главном.

Конфликт в пьесе — это:

а) ситуация, в основе которой лежит нарушение, которое должно быть устранено;

б) разность позиций и воздействие одного человека на другого с определенной целью;

в) столкновение жизненных интересов на основе противоречий в бытии, или психология бытия.

Архитектоника — это:

а) краткий пересказ фактов пьесы, этапы развития конфликта;

б) цепь основных событий пьесы, этапы развития конфликта;

в) такое построение произведения, в котором исследуется сущность предмета.

«Роман жизни» — это:

а) цепь всех жизненных событий персонажа начиная от рождения и до смерти;

б) отрезок жизни персонажа, ограниченный рамками пьесы;

в) жизнь персонажа только после событий пьесы.

Цепь всех жизненных событий персонажа начиная от рождения и до смерти — это:

а) фабула пьесы;

б) «роман жизни»;

в) большой круг предлагаемых обстоятельств.

Сверхзадача персонажа — это:

а) затаенная мечта о счастье;

б) стремления, хотения персонажа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ И РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Авдеев А. Д.* Происхождение театра / А. Д. Авдеев. — М.; Л.: Искусство, 1959.

2. Актер. Персонаж. Роль. Образ: сб. науч. тр. — Л.: ЛГИТМиК, 1986.

3. *Алперс Б.* Театральные очерки / Б. Алперс. — М.: Искусство, 1977.

4. *Альшиц Ю.* Тренинг Forever / Ю. Альшиц. — М.: ГИТИС, 2010.

5. *Аристотель.* Об искусстве поэзии / Аристотель. — М.: ГИХЛ, 1957.

6. *Бартошевич А. В.* Театральные хроники. Начало двадцать первого века / А. В. Бартошевич. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2013.

7. *Берковский Н. Я.* Литература и театр / Н. Я. Берковский. — М.: Искусство, 1969.

8. *Блок, В.* Диалектика театра / В. Блок. — М.: Искусство, 1983.

9. *Богданова П.* Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим / Л. Богданова. — М.: Новое литературное обозрение, 2007.

10. *Бочкарева Н. В.* От упражнения к спектаклю: учеб. пособие / Н. В. Бочкарева. — СПб.: СПбГАТИ, 2007.

11. *Брук П.* Пустое пространство / П. Брук. — Москва, 1975.

12. *Буров А. Г.* Труд актера и педагога: актер и образ, сверхзадача, режиссура и педагогика / А. Г. Буров. — М.: ГИТИС, 2007.

13. *Винер Н.* Кибернетика и общество / Н. Винер; пер. Е. Г. Панфилова; общ. ред. и предисл. Э. Я. Кольмана. — М.: Иностранная литература, 1958.

14. *Вислова А.* Русский театр на сломе эпох. Рубеж XX–XXI вв. / А. Вислова. — Москва: Университетская книга, 2009.

15. Вокруг Гротовского: коллективная монография / сост. Л. Грачева, П. Степанова. — Санкт-Петербург: СПбГАТИ, 2009.

16. *Волкова Е. В.* Произведение искусства предмет эстетического анализа / Е. В. Волкова. — М.: МГУ им. Ломоносова, 1976.

17. *Выготский Л.* Психология искусства / Л. Выготский. — М.: Лабиринт, 2010.

18. *Ганелин Е.* Спектакль в сценической педагогике / Е. Ганелин. — СПб.: СПбГАТИ, 2006.
19. *Гиацинтова С. В.* С памятью наедине / С. В. Гиацинтова. — М.: Искусство, 1985.
20. Гоголь и театр: сб. тр. / под ред. А. В. Карганова. — М.: Искусство, 1952.
21. *Грачева Л.* Актерский тренинг: теория и практика / Л. Грачева. — СПб.: Речь, 2004.
22. *Грачева Л.* Жизнь в роли и роль в жизни. Тренинг в работе актера над ролью / Л. Грачева. — М.: АСТ, 2011.
23. *Давыдова М.* Конец театральной эпохи / М. Давыдова. — М.: ОГИ, 2005.
24. *Дмитревская М.* Разговоры / М. Дмитревская. — СПб.: Петербургский театральный журнал, 2010.
25. *Еремеев А. Ф.* Границы искусства / А. Ф. Еремеев. — М.: Искусство, 1987.
26. *Захава Б.* Мастерство актера и режиссера: учеб. пособие / Б. Захава. — М.; СПб; Краснодар: Лань: Планета музыки, 2013.
27. *Захаров М.* Театр без вранья / М. Захаров. — М.: АСТ: Зебра Е, 2007.
28. *Зверева Н.* Мастерство режиссера. 1–5 курсы / Н. Зверева. — М.: ГИТИС, 2012.
29. *Зверева Н.* Создание актерского образа. Словарь театральных терминов / Н. Зверева, Д. Ливнев. — М.: ГИТИС, 2008.
30. Из истории советской науки о театре. 20-е годы: сб. тр. / сост., общ. ред. С. В. Стахорского. — М.: ГИТИС, 1988.
31. *Калмановский Е.* Книга о театральном актере / Е. Калмановский. — М.: Искусство, 1984.
32. *Калужских Е. В.* Проблема характера и характеристики в методологии действенного анализа: учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры / Е. В. Калужских; Челяб. гос. ин-т искусства и культуры. — Челябинск, 1999.
33. *Калужских Е. В.* Проблема характера и характерности в методологии действенного анализа: учеб. пособие для студентов вузов культуры и искусств / Е. В. Калужских; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. — Челябинск, 2004.
34. *Калужских Е. В.* Три круга предлагаемых обстоятельств в методике действенного анализа: учеб. пособие / Е. В. Калужских; Челяб. гос. ин-т искусства и культуры. — Челябинск, 1993.
35. *Кнебель М. О.* О том, что мне кажется особенно важным / М. О. Кнебель. — М.: Искусство, 1971.
36. *Кнебель М. О.* Школа режиссуры Немировича-Данченко / М. О. Кнебель. — М.: Искусство, 1971.
37. *Кнебель М.* Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли / М. Кнебель. — М.: ГИТИС, 2010.

38. *Кохановский В.* Современная философия: словарь и хрестоматия / В. Кохановский. — Ростов-на-Дону, 1996.
39. *Кристи Г.* Воспитание актера школы Станиславского / Г. Кристи. — М.: Искусство, 1968.
40. *Ленский А.* Статьи. Письма. Записки / А. Ленский. — М., 1950.
41. *Ливнев Г. Д.* Сценическое перевоплощение / Г. Д. Ливнев. — М.: ГИТИС, 1991.
42. *Липовецкий М.* Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы» / Марк Липовецкий, Биргит Боймерс. — М.: Новое литературное обозрение, 2012.
43. *Лордкипанидзе Н. Ф.* Режиссер ставит спектакль / Н. Ф. Лордкипанидзе. — М.: Искусство, 1990.
44. *Малочевская И. Б.* Режиссерская школа Товстоногова: учеб. пособие для студентов по специальности «Режиссура» / И. Б. Малочевская. — СПб.: СПбГАТИ, 2003.
45. *Мичурина-Самойлова В. А.* Шестьдесят лет в искусстве / В. А. Мичурина-Самойлова. — М.: Искусство, 1946.
46. *Немирович-Данченко В. И.* Избранные письма: в 2 т. / В. И. Немирович-Данченко. — М.: Искусство, 1979.
47. *Немирович-Данченко В. И.* Театральное наследие: в 2 т. / В. И. Немирович-Данченко. — М.: Искусство, 1954.
48. *Немирович-Данченко В.* Рождение театра / В. Немирович-Данченко. — М.: АСТ: Зебра Е: ВКТ, 2009.
49. *Павис П.* Словарь театра: пер. с фр. / П. Павис; под ред. Л. Баженовой. — М.: ГИТИС, 2003.
50. *Пантелеева М.* В лаборатории театрального педагога / М. Пантелеева, Ю. Стромов, А. Поламишев. — М.: Русский Миръ, 2011.
51. *Пастернак Б.* Воздушные пути. Проза разных лет / Б. Пастернак. — М., 1982.
52. *Петров В. А.* Драматическое действие как феномен искусства / В. А. Петров. — Челябинск: Челяб. гос. ин-т искусства и культуры, 1991.
53. *Петров В. А.* Основные драматические системы театрального искусства XX века / В. А. Петров. — Челябинск: Челяб. гос. ин-т искусства и культуры, 1996.
54. *Попов А. Д.* Творческое наследие. Художественная целостность спектакля / А. Д. Попов. — М.: ВТО, 1979.
55. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. Т. 6 / А. С. Пушкин. — М., 1976.
56. *Рехельс М.* Режиссер — автор спектакля / М. Рехельс. — М.: Искусство, 1969. — 232 с.
57. *Рождественская Н.* Быть или казаться. Истоки современного театра и психотехника актера / Н. Рождественская. — СПб.: СПбГАТИ, 2009.

58. *Рождественская Н. В.* Диагностика актерских способностей / Н. Рождественская. — СПб.: Речь, 2005.
59. Русские писатели о литературном труде: сб.: в 4 т. Т. 3 / под общ. ред. Б. Мейлаха. — Л., 1955.
60. *Станиславский К.* Работа актера над собой / К. Станиславский. О технике актера / М. Чехов. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008.
61. *Станиславский К.* Работа актера над собой в творческом процессе воплощения / К. Станиславский. — М.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2013.
62. *Станиславский К.* Работа актера над собой в творческом процессе переживания / К. Станиславский. — М.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2012.
63. *Станиславский К. С.* Полное собрание сочинений: в 9 т. / К. С. Станиславский. — М.: Искусство, 1991.
64. *Станиславский К. С.* Статьи. Речи. Беседы. Письма / К. С. Станиславский. — М.: Искусство, 1957.
65. *Стромов Ю. А.* Путь актера к творческому перевоплощению / Ю. А. Стромов. — Москва: Просвещение, 1975.
66. *Сулержицкий Л. Я.* О взаимоотношениях актера и режиссера / Л. Я. Сулержицкий. — М., 1970.
67. *Сулимов М.* Посвящение в режиссуру / М. Сулимов. — СПб.: Издат. дом С.-Петерб. гос. ун-та, 2004.
68. *Сулимов М. Р.* Режиссер: профессия и личность / М. Р. Сулимов. — М.: Искусство, 1991.
69. *Таиров А. Я.* Статьи, беседы, речи, письма / А. Я. Таиров. — М.: ВТО, 1970.
70. Театральный альманах. — М.: ВТО, 1946.
71. *Товстоногов Г. А.* Беседа с коллегами / Г. А. Товстоногов. — М.: СТД, 1988.
72. *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены / Г. А. Товстоногов. — Л.: Искусство, 1980.
73. *Товстоногов Г. А.* Круг мыслей / Г. А. Товстоногов. — Л.: Искусство, 1972.
74. *Фильштинский В.* Открытая педагогика / В. Фильштинский. — СПб.: Балтийские сезоны, 2006.
75. *Цукасова Л. В.* Театральная педагогика. Принципы. Заповеди. Советы / Л. В. Цукасова, Л. А. Волков. — М.: Либроком, 2012.
76. *Чехов М. А.* Литературное наследие: в 2 т. / М. А. Чехов. — М.: Искусство, 1986.
77. *Чехов М. А.* Путь актера / М. А. Чехов. — М.: АСТ, 2006.
78. *Эйзенштейн С.* Избранные сочинения: в 6 т. Т. 2 / С. Эйзенштейн. — М., 1964.
79. *Якобсон П. М.* Психология сценических чувств актера / П. М. Якобсон. — М.: Гослитиздат, 1936.

Электронные ресурсы:

Действенный анализ [Электронный ресурс] // Зеркало сцены. — Режим доступа: http://vkarp.com/tag.

Действенный анализ жизни и роли [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.psi-online.ru/book03/txt27.htm.

Малочевская И. Б. Режиссерская школа Товстоногова [Электронный ресурс] / И. Б. Малочевская. — Режим доступа: http://teatr.scaena.ru/list-c-ebook23.html.

Система Станиславского. Урок 25. Действенный анализ [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.youtube.com/ watch?v=xRcV19IL0PM.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ДЕЙСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ ПЬЕСЫ М. ГОРЬКОГО «НА ДНЕ»

на примере выпускной квалификационной работы
К. В. Манакова
«Защита роли Михаила Ивановича Костылева
в спектакле “На дне” по пьесе М. Горького»

ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ РАЗБОР СПЕКТАКЛЯ

Тема: трагедия, произошедшая «на дне» на рубеже веков.

Тема (как проблема): природа человеческого существования и предназначения Человека.

Идея: только доброта, сострадание и любовь возродят человеческое в Человеке.

Исходное предлагаемое обстоятельство: все жители ночлежки оказались «здесь и сейчас» по различным обстоятельствам жизненного порядка.

Исходное событие: будни ночлежки.

Основное событие: приход в ночлежку Луки.

Сквозное действие: борьба за выход из ночлежки (за возрождение человеческого в Человеке).

Ведущее предлагаемое обстоятельство: утрата жителями ночлежки нравственных человеческих начал: любви, милосердия и сострадания.

Конфликт: между стремлениями возродить человеческое в Человеке и утратой нравственных начал.

Центральное событие: «вакханалия» в ночлежке.

Финальное событие: известие о самоубийстве Актера.

Главное событие: попытка покаяния и молитва Насти.

Сверхзадача: дать возможность зрителям задуматься о собственном жизненном пути и вызвать сострадание к жителям ночлежки.

ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ РЕШЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ

Жанр нашего спектакля определен как трагедия. Жанр трагедии выражает собой определенный тип самосознания, определенные настроения, определенное отношение к действительности, которое может быть сформулировано как отрицание плавного и постепенного хода жизни, острое восприятие жизни в движении. Трагедия отмечена суровой серьезностью, изображает действительность наиболее заостренно, как сгусток внутренних противоречий, вскрывает глубочайшие конфликты реальности в предельно напряженной и насыщенной форме, обретающей значение художественного символа. Все эти черты присущи и нашей постановке.

Жанр очень важен для актера, так как это способ его существования на сцене. Не могу не отметить, что такой жанр, как трагедия, требует глобальных душевных затрат, постоянного нерва. Персонажи пьесы на протяжении всего спектакля находятся на пике возбуждения и в конце концов выплескивают всю энергию, не в силах сдержать ее в себе.

Стилевое решение нашего спектакля — трагическая песня. Стиль произведения выражается в его внутренней цельности, взаимном соответствии всех составляющих его форм. Это требование единства, внутренней цельности произведения касается, во-первых, соответствия избираемых автором художественных средств содержанию; зависимость стиля от предмета изображения — частный случай проявления взаимосвязи между формой и содержанием. Во-вторых, это

требование относится к отбору среди этих, соответствующих содержанию, средств только таких, которые гармонично сочетаются друг с другом, являются однородными.

Песня — текст, положенный на музыку; музыкальные элементы, свойственные разговорной речи (ритм, повышения и понижения в интонации), усиливаются в песне до настоящей музыки, до ритмически построенной мелодии. В русском языке слово «песня» применяется преимущественно к соответствующим произведениям народного творчества или сочинениям, написанным в народном духе, причем под песней подразумевается как текст, так и мелодия. Характерной чертой песни являются простота и периодичность построения (большая или меньшая близость к куплетной форме).

Начнем с того, что спектакль разделен на два акта, которые являются как бы основными куплетами. Звуково постановка выстроена в точно выверенную структуру, которая от мерного звучания колокола в начале постепенно развивается, наполняясь эмоциональными выплесками персонажей, доходит до пикового состояния в финале и выливается молитвой «Отче наш», являющейся попыткой покаяния за все грехи человеческие. Нельзя не отметить использование в постановке живой музыки. Гармошка Алешки лейтмотивом проходит сквозь весь спектакль, то создавая атмосферу «затишья перед бурей» во второй половине первого акта, то вторя безудержной вакханалии, воцарившейся в финале спектакля.

У каждого персонажа постановки есть своя трагическая песня, неотъемлемая часть единого целого, будь то надрывные куплеты народных частушек или истеричный крик. Также каждый персонаж имеет свой голосовой тембр, созвучие которых выливается в единую мелодию спектакля.

Песня моего персонажа звучит на верхних тонах, создавая иллюзию внешнего благополучия. Костылев, как и все герои, постоянно находится на пике срыва из-за любовной связи жены Василисы с Васькой Пеплом. Это отражается и в голосовом решении персонажа через регулярные взвизгивания и выкрики. Пиком развития его песни является семейная драка, которая обрывается режущим слух предсмертным криком. Трагическая песня Костылева мешала «спокойной» жизни других героев, она была слишком навязчивой. Именно поэтому осталась недопетой...

ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ И ДЕЙСТВЕННЫЙ РАЗБОР РОЛИ

Тема: трагедия, произошедшая с хозяином ночлежки на рубеже веков.

Тема (как проблема): проблема хозяина ночлежки, семейного человека, стремящегося добиться уважения, послушания, подчинения, любви.

Идея: на унижении, оскорблении и насилии нельзя построить человеческие отношения.

Исходное предлагаемое обстоятельство: получение в наследство ночлежки, брак с Василисой.

Исходное событие: слух об измене жены.

Основное событие: несостоявшаяся попытка застать Василису с Пеплом.

Сквозное действие: стремление к спокойной, упорядоченной, набожной жизни.

Ведущее предлагаемое обстоятельство: мужская несостоятельность.

Центральное событие: семейная драка, схватка соперников и соперниц.

Финальное событие (совпадает с Главным): нелепая гибель как расплата за грехи.

Сверхзадача: быть уважаемым, обеспеченным, авторитетным человеком, настоящим мужчиной.

Конфликт между стремлением быть хозяином для всех и во всем и мужской несостоятельностью Костылева.

Процесс: деградация личности.

ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА КАК МОТИВИРОВКА К СОВЕРШЕНИЮ ПОСТУПКОВ РОЛИ-ПЕРСОНАЖА

Важнейшим предлагаемым обстоятельством роли-персонажа является слух о порочной связи Василисы с Пеплом. Именно он заставляет Костылева постоянно следить за своей женой.

Когда слух оправдывается и Михайло Иваныч застает их наедине, это сподвигает его на неудачную попытку показать Ваське, кто является хозяином в этой ночлежке.

Свидетелем позора Костылева становится Лука, и моему персонажу приходится пойти на шантаж, дабы тот никому не открыл тайну и не «подмочил» его репутацию.

В семейной схватке Костылев вместе с Василисой избивает Наталью, когда же туда прибегает Пепел, он случайно попадает Ваське под руку и от удара нелепо умирает. Зритель, не видя самой драки, понимает происходящее по шуму из-за кулис.

ЧТО ПРОИСХОДИТ С ПЕРСОНАЖЕМ. В КАКИХ СОБЫТИЯХ СПЕКТАКЛЯ ОН УЧАСТВУЕТ, ЗНАЧЕНИЕ ЕГО РОЛИ В ЭТИХ СОБЫТИЯХ

Мой персонаж участвует в исходном событии «Очередное утро ночлежки». Для моего персонажа оно является основным. Костылев приходит проверить — нет ли Василисы у Пепла. Но когда Васька напоминает ему про деньги за краденые часы, Костылев, отнекиваясь, быстро уходит. Именно в этом событии зарождается его конфликт.

В рядовом событии «Неудавшийся сговор» мой персонаж застает врасплох Василису наедине с Пеплом

и прерывает их разговор. Костылев выплескивает все, что накопилось в нем. Взбесившись, он кидается на Ваську, но тот ловко хватает его за горло и начинает душить, однако из-за шума на кухне отпускает, и Костылев убегает.

Также в рядовом событии «Предупреждение» Костылев запугивает Луку и этим подталкивает его к мысли о том, что «уходить пора».

Решающим и центральным событием для хозяина ночлежки становится «Семейная драка». Именно в этой сцене конфликт моего персонажа достигает наивысшей точки. Он нелепо погибает от рук своего соперника — Пепла.

ГЛАВНАЯ ФРАЗА РОЛИ

«Это я здесь хозяин!»

«ЗЕРНО РОЛИ» ПО В. И. НЕМИРОВИЧУ-ДАНЧЕНКО

«Заноза»

Это зерно роли сразу дает мне правильное ощущение Михаила Костылева, его манеры поведения, голоса, речи и внутреннего содержания персонажа.

БИОГРАФИЧЕСКИЕ ФАКТЫ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО ЛЕГЕНДА РОЛИ (РОМАН ЖИЗНИ)

Михаил Иванов Костылев родился в небогатой, но обеспеченной семье содержателя ночлежки. Родители всегда холили и лелеяли своего ребенка. Его детство прошло беззаботно, маленький Миша не отличался особой общительностью, почти всегда сидел дома «под крылом родителей». Воспитанием сына в основном занималась мать, отец следил за ночлежкой, кормил семью.

Родители Миши были верующими людьми. С детства мальчика приучили ходить на воскресную службу, в доме всегда горела лампада, висели иконы.

С возрастом Миша все так же оставался «маменькиным сыночком», не проявляя мужественности, хотя и помогал отцу с «ночлежными» делами. Когда Михаилу исполнилось 28 лет, родители умерли, и ночлежка перешла в его владение. Шли годы, а семейная жизнь никак не налаживалась. И вот наконец в 44 года Костылев нашел подходящий вариант.

Скромная молоденькая племянница его друга участкового Медведева, Василиса, осталась без родителей и наследства, но уж больно была красива. Костылев к тому времени был в годах, и этот вариант казался ему самым лучшим. Сыграли свадьбу, как положено, стали жить вместе. Наташа, младшая сестра Василисы, переехала к ним, помогала следить за ночлежкой. Костылев соблюдал все традиции порядочной семьи, заложенные в сознание родителями, только вот за видимой «порядочностью» проглядывались многие человеческие пороки его души. И все бы шло своим чередом, если бы не поселился в ночлежку молодой вор Васька Пепел. Михаил сразу почуял что-то недоброе, не любил он сильных, уверенных в себе людей. Хотя поначалу вроде бы все было отлично: Васька приносил и продавал кое-какие вещи за гроши, порядка с его появлением стало больше, и в общем содержатель ночлежки успокоился. А тут вдруг поползли слухи, будто бы между Василисой и Пеплом что-то завязываться начало. Костылев пропускал все мимо ушей, пока над ним открыто подшучивать не начали. Тогда он решил взяться за дело и не упускать жену из вида. Постоянно следил за ней, запрещал ходить в ночлежку, а насмешки все продолжались. Однажды Василисы утром в кровати не оказалось, Костылев сразу в ночлежку побежал. Там ее не нашел. Позже пришла, сказала, что просто рано встала и пошла прогуляться. Конечно, не особо в это верилось, но не пойманный — не вор. В другой

раз, поздно вечером, уже спать пора ложиться, а ее все нет. Решил подождать, может, задержалась где-нибудь. Но терпение лопнуло, и Михайло Иваныч побежал к Ваське. Вбегает в ночлежку и застает там Пепла с Василисой наедине, а у нее еще и одежда в его коморке! Тут Костылев не выдержал и сорвался. Заорал, взвизгивая от беспомощности перед Пеплом. А Василиса как ни в чем не бывало прошла мимо и домой отправилась. У Михаила от такой наглости дар речи пропал, а Васька на него и подавно плевать хотел. Костылев ушел, но дернуло его что-то — вернулся и Пеплу в лоб: «Вор!». А ему все равно, это Хозяина ночлежки так задело, что он на Ваську с кулаками кинулся. Тот его за горло схватил и не отпускает, Михайло Иваныч уже сознание стал терять, вдруг в кухне какой-то шум начался, и будто голос Луки послышался. Пепел отпустил Костылева, и он удрал в ужасе. Кое-как отдышался. Пришел домой, а Василиса уже спать легла. Костылев ее поднял и такой скандал закатил, что аж в ночлежке слышно было. После этого случая все вроде бы нормализовалось. То ли Мишка бдительность потерял, то ли Василиса тщательней скрываться стала. Про случай тот никто не знал, кроме Луки, который тогда на кухне прятался. Долго Костылев решал, как припугнуть его, чтобы язык за зубами держал. А потом вспомнил, что у того паспорта нет.

Как-то возвращалась «порядочная» семья из церкви. Василиса как всегда вперед убежала, а Михайло Иваныч позади костылял. Тут ему навстречу Лука попался, и вокруг никого. «Сейчас я его и приструню», — подумал Костылев. Начал его паспортом запугивать да тем, что у его жены дядя полицейский. А Лука как начал на него наступать, хозяин ночлежки испугался, тут Василиса из окна чай пить позвала. Костылев сразу домой побежал и напоследок приказал

Луке «освободить квартиру, а то вдруг он беглый какой...».

Через некоторое время узнал хозяин ночлежки, что Наталья с Пеплом путаться стала. Это его разозлило, и устроили они с Василисой Наталье взбучку. Такой шум подняли, что половина улицы сбежалась. Драка началась, на Наталью таз с горячей водой опрокинули. Сатин с Бубновым в драку полезли, стали разнимать. Потом Пепел прибежал, оттолкнул Мишку, тот о стену головой ударился и в «лучший мир» отправился. Вот так нелепо и закончилась жизнь Хозяина ночлежки.

ОТНОШЕНИЕ ПЕРСОНАЖА К ДРУГИМ ЛИЦАМ И ФАКТАМ

Фактически ко всем окружающим Костылев относится с презрением. Несмотря на то, что о жителях ночлежки он говорит: «А я вас всех люблю... я понимаю, братия вы моя несчастная, никудышная, пропащая...», в этих словах не проскальзывает даже капельки искренности. Он считает себя хозяином не только ночлежки, но и ее обитателей. Подлый и жадный по своей натуре, Михайло Иваныч без зазрения совести «накидывает» на всех по полтинничку, дабы использовать эти деньги на «благие» цели. Зажигая повсюду лампадки, он заботится лишь о своей душе, не думая о том, на что будут жить остальные.

Единственный человек, которого он боится, — Васька Пепел. И именно с ним, как назло, изменяет мужу Василиса, отсюда, наравне со страхом, растет и ненависть к этому человеку. Измена жены приводит Костылева в бешенство, а от ее безразличия у него пропадает дар речи. Ведь по его представлениям жена должна слушаться мужа и подчиняться ему.

Из всего этого следует вывод, что содержатель ночлежки — эгоистичный, трусливый и подлый человек, несостоявшийся мужчина. И его внешняя

«праведность» лишь прикрывает пороки его души: подлость, ревность, жадность, ушлость и т. д.

ПРИВЫЧКИ, ПРИСТРАСТИЯ, МАНЕРЫ, ВКУСЫ, ВНЕШНИЕ ОСОБЕННОСТИ

Костылев очень хитрый человек, ему постоянно нужно все знать, поэтому его корпус чуть наклонен вперед. Он ходит, как бы что-то выискивая.

Его голос немного высоковат и надменен. В возбужденном нервном состоянии он переходит на визгливый крик и активно жестикулирует.

Постоянно носит в кармане спички, чтобы зажигать погасшие лампады. Начищенные хромовые сапоги и картуз придают ему некую важность.

СВЕРХЗАДАЧА АКТЕРА

Мне, как исполнителю роли Михаила Костылева, хотелось бы вызвать у зрителя сострадание к своему персонажу. Попытаться понять мотивацию его поступков, оправдать их. Ведь все мы, попадая в различные жизненные обстоятельства, порой оступаемся и идем по ложному пути, считая, что он правильный, и не замечая последствий происходящего. Но также мне хочется напомнить зрителю о том, что человеческие отношения нельзя построить на оскорблении, подлости, унижении и других нечеловеческих «ценностях».

ДЕЙСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ ПЬЕСЫ Н. САЙМОНА «ЖЕНЩИНЫ ДЖЕЙКА»

на примере курсовой работы И. А. Пешковой
«Защита роли Шейлы в спектакле “Женщины Джейка”
по пьесе Н. Саймона»

ПЕРВОЕ ВПЕЧАТЛЕНИЕ О ПЬЕСЕ Н. САЙМОНА «ЖЕНЩИНЫ ДЖЕЙКА»

Для любителей острых сюжетов и запутанных интриг пьеса Н. Саймона не представляет интереса. Здесь

все действие происходит в пределах одной небольшой комнаты или, точнее сказать, рабочего кабинета писателя. Герои — тоже люди вполне обычные, их чувства близки и понятны каждому.

Однако есть в пьесе одно необычное обстоятельство — это своеобразный дар главного героя Джейка жить в мире реальном и мире, созданном силой его фантазии. Причем в реальной жизни Джейк чувствует себя менее комфортно, чем в жизни выдуманной, где он хозяин и творец.

Именно эта способность Джейка сразу привлекает внимание и, как мне кажется, заинтриговывает. Становится понятно, почему автору абсолютно незачем выводить героя за пределы его комнаты. Все, кого он хочет видеть, или приходят сами, или появляются по желанию Джейка и благодаря силе его воображения.

Пьеса оправдывает свое название: в ней только один герой — мужчина, все остальные — женщины. Но это женщины Джейка, то есть связанные с ним личными отношениями.

Первое впечатление о Джейке не в пользу героя. Он выглядит, скорее, испуганным и даже жалким в своих попытках сохранить неприкосновенность, остановить Мэгги и предотвратить ее уход самым неподходящим способом — выяснением отношений.

Женщины же, напротив, выглядят более уверенными и способными трезво оценить ситуацию. Наверное, поэтому они все так необходимы Джейку и постоянно возникают в реальности и в его воображении.

Несмотря на отсутствие каких-либо сценических эффектов и довольно простой сюжет, пьеса захватила меня необычностью преподнесения этого сюжета. Жена уходит от мужа, но нет ни привычного любовного треугольника, ни материальных претензий, ни запутанных жизненных обстоятельств. Да, супружеская неверность налицо, но дело совсем не в ней.

Значит, в основе конфликта душевная, внутренняя драма когда-то близких друг другу людей, отношения которых зашли в тупик. А это всегда ново и интересно, потому что все люди разные.

Первое впечатление о пьесе я бы представила в виде такой картины: пруд или маленькое озерцо с прозрачной водой, видно каменистое дно, и кажется, прыгнешь и сразу коснешься ногами дна. Но, оказываясь в воде, понимаешь, что до дна очень далеко. Ты погружаешься с головой в воду, пытаясь дотянуться до камешков хотя бы кончиками пальцев, но воздуха не хватает, и ты выныриваешь на поверхность.

Так и пьеса Саймона. Кажется, все в ней ясно и понятно, но чем глубже погружаешься в нее, тем яснее становится мысль о том, что мир человеческих отношений настолько глубок и разнообразен, что узнать и постичь все истины невозможно.

У пьесы вполне счастливый финал, но понятно, что это временное затишье, которое еще не раз всколыхнет ветер жизни.

ОБОСНОВАНИЕ ВЫБОРА ПЬЕСЫ

1. В пьесе представлены глубокие женские характеры, разные по своей сути.

«Палочка-выручалочка» Карен, вечно ворчащая, жестко-правдивая Эдит, наивно-добродушная, но не лишенная твердости Джулия, практичная и честолюбивая Шейла, решительная и чувственная Мегги, отзывчивая и понимающая Молли.

Необычно то, что многих женщин мы должны воспринимать как плод воображения Джейка, он даже одевает их по своему усмотрению. Однако женщины как будто существуют независимо от своего творца: они оценивают, анализируют, критикуют, иронизируют. Складывается такое впечатление, что именно они,

а не Джейк контролируют ситуацию и ведут ее к определенному финалу.

2. В пьесе заложена очень важная мысль о необходимости любить и прощать, потому что одно без другого невозможно.

В этом плане интересны воспоминания Джейка, связанные с матерью. Он, без сомнения, любил ее, но детские обиды, потеря доверия возвели между ним и матерью существенные преграды. Однако герой преодолевает их, правда, уже в зрелом возрасте, осознав наконец, что «сначала надо простить тех, кого любишь, а потом уж самого себя». Джейк называет это свое открытие ударом молнии.

3. «Женщины Джейка» — это пьеса, где показан конфликт двух миров: реального и воображаемого.

В центре этих миров находится Джейк, а вокруг и внутри него все женщины, которые ему дороги. В реальности каждая из них существовала или существует как бы отдельно от других. Но в воображаемом мире они все существуют вместе. Стоит только Джейку о какой-нибудь из них подумать, как она тут же появляется рядом с ним. Таким образом, Джейк испытывает настоящую атаку своих женщин, в результате которой делает окончательный выбор.

4. Пьеса предлагает на суд читателя разнообразную гамму человеческих отношений.

Это отношения сына и матери, матери и дочери, жены и мужа, сестры и брата, отца и дочери, любовника и любовницы. Все эти отношения понятны и знакомы каждому, и автор предлагает еще раз пристальнее и внимательнее поглядеть на них со стороны. Отношения Джейка с женщинами (дочерью, матерью, женой Джулией и женой Мегги, с любовницей Шейлой) кажутся какими-то незавершенными, в них не хватает определенности. Чего-то недосказал, недоделал, недопонял, не смог простить, не смог забыть. И только

в финале пьесы герой, при помощи все тех же женщин, наконец распутывает свое запутавшееся сознание и делает то, что давно должен был сделать.

5. Герои пьесы демонстрируют разное отношение к жизни и ее ценностям.

Для Джулии важно увидеть свою повзрослевшую дочь (хотя бы в воображении Джейка), Мегги необходимо чувствовать себя любимой, Шейла стремится устроить личную жизнь, Молли хочется, чтобы после смерти любимой жены отец вновь был счастлив. И всем им для исполнения их желаний требуется один человек — это Джейк.

ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПЬЕСЫ

Тема: драма, произошедшая с жителями США, в элитарном обществе; поиск истины.

Тема как проблема: проблема существования человека в этом мире.

Идея: жить «здесь и сейчас» несмотря ни на что.

Исходное предлагаемое обстоятельство: чувство вины за смерть жены, трудное детство Джейка, повседневность.

Исходное событие: будни Джейка.

Сквозное действие: борьба за Джейка.

Ведущее предлагаемое обстоятельство: подвижная психика. Соперничество воображения и реальности.

Центральное событие: возвращение Мегги.

Финальное событие: добровольный уход иллюзий.

Главное событие: торжество реальной любви, рождение новой семьи.

Конфликт: между реальностью и воображением.

Сверхзадача: никогда не поздно начать все сначала. Рождество дает нам чудо, волшебство.

Жанр спектакля: рождественская лирическая мелодрама. Пьеса посвящена судьбам отдельных людей, которые пытаются обустроить собственную жизнь.

Мелодрама стремится увести зрителя из реального мира в вымышленный. Нил Саймон воссоединяет эти два параллельных мира в одном герое, что становится главной проблемой Джейка и конфликтом всей пьесы. Также сюжет наполнен множеством лирических моментов: воспоминания из прошлого, юность, любовь, обиды детства. Но все решает рождество, которое является символом чуда, начала новой жизни, огромной и искренней любви.

Стилевое решение спектакля: стиль спектакля — это качественный признак его формы, состоящий из однородности художественных средств, избираемых режиссером для построения сценического действия. Действие не развивается, а движется толчками от сцены к сцене, каждая из них призвана еще раз выразить важную для автора идею. Отсутствие рампы между исполнителями и зрителями, соотношение земных событий с вечными понятиями.

Сценография спектакля: строгие линии, лаконичность, приглушенные цвета (черный, белый, серый, темно-синий). Посередине сцены стоит стол, заваленный книгами, компьютером, исписанной бумагой. В углу сцены находится кровать. На ней и вокруг нее разбросаны вещи Джейка. В противоположном углу расположен мини-бар с крепкими спиртными напитками. В глубине сцены виднеется лестница, ведущая на второй этаж.

Отношение к зрительному залу: зритель — участник спектакля.

ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РОЛИ

Тема: драма, произошедшая с женщиной Шейлой.

Тема как проблема: проблема создания семьи.

Идея: семейное счастье не построить на расчете, без любви.

Исходное предлагаемое обстоятельство: критический возраст.

Исходное событие: визит в дом Джейка с целью переговоров.

Основное событие: предложение Джейка о совместном переезде.

Сквозное действие: выйти замуж.

Ведущее предлагаемое обстоятельство: холодный расчет, отсутствие чувств.

Центральное событие: ультиматум Джейку (обнаруживает отсутствие логики в речи Джейка).

Финальное событие: разрыв отношений с Джейком.

Главное событие: крах плана, смерть надеждам.

Процесс: деградация. Шейла появляется в пьесе как надежда на то, что Джейк выберет реальность, имеет все шансы его заполучить, но в итоге присоединяется к числу воображаемых женщин. Вначале она притворяется милой, несущей в себе лишь светлое начало, но потом открывает свое истинное лицо и мотивы.

Конфликт: между желанием создать семью и корыстным расчетом.

Сверхзадача: обрести должный статус семейной женщины, как и подобает в обществе.

КАК АВТОР ХАРАКТЕРИЗУЕТ ОБРАЗ

Шейла, привлекательная женщина тридцати с небольшим лет.

Действие первое. Явление десятое:

«Дотрагивается до нее» — Джейк восхищается тем, что Шейла состоит из плоти, ему не хватает реальной женской близости. Таким образом автор подчеркивает реальность героини и ее привлекательность в связи с этим для Джейка.

«Обидевшись» — автор отмечает: Шейлу задевает то, что Джейк не прислушивается к ее дельным

советам, тем самым подвергая сомнению практичность ее ума.

«Мегги встает сзади Шейлы и в точности повторяет ее жесты, мимику и слова» — через Мегги автор хочет показать, что уступчивость Шейлы — это только игра. На самом деле она в первую очередь придерживается своей точки зрения и будет ее отстаивать, а может быть, даже диктовать.

«При этих словах обе застывают в одной и той же позе» — автор показывает, что Шейла поддалась минутным эмоциям, но это не в ее характере, поэтому возникает пауза, чтобы вернуться в уравновешенное состояние.

«Собирается уходить» — автор показывает, что она уже сердита не только на Джейка, но и на себя, потому что не может держать себя в руках и осознает, что цель ускользает из рук. Она вроде бы собирается уходить, но, скорее всего, надеется, что Джейк ее остановит.

«Нервно отпрянув назад» — несмотря на все усилия, Шейле не удается контролировать себя, она поддается легкому испугу.

«Отступает на несколько шагов» — после очередных грубых слов Джейка, услышанных якобы в свой адрес, Шейла уже не на шутку испугалась. Таким видеть Джейка она не привыкла. Да и вообще не привыкла к такому обращению. Ситуация начала резко выходить из-под ее контроля.

«Выбегает из квартиры» — настолько критичная ситуация заставляет Шейлу забыть о приличествующих ее статусу манерах, ею движет одно желание поскорее унести ноги.

ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА КАК МОТИВИРОВКА СОВЕРШЕНИЯ ПОСТУПКОВ РОЛИ-ПЕРСОНАЖА

1. Шейла — одинокая женщина. Джейк — успешный человек, который очень хорошо вписался бы в ее

круг общения и образ жизни. Шейла многого достигла, и теперь настало время привести в порядок свою личную жизнь.

2. В общении с Джейком у Шейлы своя тактика. Она понимает, что нельзя быть слишком навязчивой, но необходимо быть нужной. Недаром Джейк называет ее палочкой-выручалочкой. Она не спорит с ним, но старается убедить его в чем-то, приводя различные аргументы.

3. Шейла не дает Джейку раскиснуть и превратиться в слабого человека. Такой ей не нужен. Поэтому она всячески старается усмирить воображение Джейка, ссылаясь на его переутомление.

МЕСТО ПЕРСОНАЖА В КОНФЛИКТЕ

Конфликт: *между реальностью и воображением*. Шейла — один из немногих персонажей, которые появляются в пьесе в реальности. После ухода Мегги Джейк совсем замкнулся в своем воображаемом мире. Моя героиня, имея в целях выйти замуж за него, может вытащить своего потенциального супруга из его иллюзийного мира в реальную жизнь. Таким образом она встает против воображаемых героинь, которые пытаются ей всячески помешать.

ГЛАВНАЯ ФРАЗА РОЛИ

«Я деловая женщина»
Я тщательно взвешиваю все «за» и «против»

«ЗЕРНО РОЛИ» ПО В. И. НЕМИРОВИЧУ-ДАНЧЕНКО

«Хищница»

Подкрадывается к добыче, отвлекая ее внимание и усыпляя бдительность. В любой момент готова к решительному прыжку. Но при опасности срабатывает инстинкт самосохранения.

СВЕРХЗАДАЧА АКТЕРА

Вызвать сочувствие к своему персонажу и понимание того, что ей движет. Мне хотелось бы, чтобы история моей героини натолкнула людей на следующие мысли:

1) нельзя приравнивать брак и семейную жизнь к деловым переговорам и удачной сделке;

2) в личной жизни нужно больше доверять своему сердцу, в этом деле разум иногда бывает плохим советчиком;

3) единичное жизненное разочарование не говорит о том, что весь мир жесток и все люди предатели.

ЧТО ПРОИСХОДИТ С ПЕРСОНАЖЕМ. В КАКИХ СОБЫТИЯХ ПЬЕСЫ ОН УЧАСТВУЕТ, ЗНАЧЕНИЕ ЕГО РОЛИ В ЭТИХ СОБЫТИЯХ

Мой персонаж участвует в кульминационном событии среднего круга предлагаемых обстоятельств — схватка воображения Джейка с реальностью в лице Шейлы: во время свидания Джейк пытается начать новую жизнь с Шейлой (путешествия, переезд, список совместных дел). Мне кажется, что это было бы возможно, если бы в борьбу с реальностью не вступила воображаемая Мегги. Джейк разрывается между реальностью и иллюзиями, пугает своим поведением Шейлу, доводит ее до того, что она в ужасе убегает. Победа на стороне Мегги, пусть даже и воображаемой. В финальном событии среднего круга предлагаемых обстоятельств — добровольный уход иллюзий — Шейла возникает не в реальности, а в воображении Джейка. Она с оттенком иронии напоминает Джейку об их недавних планах, дразня своей покорностью. Но в итоге, как и все остальные воображаемые женщины, покидает Джейка, уступая место его реальной любви.

Манеры. Шейла двигается уверенно и свободно. Она деловая женщина, что делает ее движения, походку решительными, но не лишенными женственности. При волнении она активно жестикулирует, у нее подвижная мимика. Но в основном ее выражение лица говорит о сдержанности, силе воли, постоянном контроле над собой, рассудительности. Прямая осанка подчеркивает ее лидерскую натуру и независимость.

Пристрастия и вкусы. Шейла любит путешествовать, хорошо разбирается в литературе, активно увлекается спортом. Ей важно выглядеть всегда хорошо, так как она человек на виду. Любит все планировать, рассчитывать и анализировать. Перед любым решением она тщательно обдумывает все варианты.

Речь. Речь бытовая. Как редактор она хорошо владеет литературным языком, но в обычной речи часто прибегает к просторечным выражениям. Голос уверенный, низкий, иногда говорит на повышенных тонах. В разговоре часто проскальзывает указывающий тон.

Внешние особенности. Яркая, броская красота. Удивительно красивое овальное лицо, белая кожа, огромные синие глаза, обрамленные густыми черными ресницами, брови Шейлы заостренной формы, что придает ее взгляду глубину и силу, губы алые и пухлые, очень «жадные» и сексуальные. Волосы героини густые и светлые, уложенные в красивую прическу. Сильный стан и расправленные плечи, прямая гибкая спина, хорошая осанка. Под строгими одеждами спрятана женственная и сексуальная фигура.

Костюм. Деловой костюм черного цвета. Пиджак средней длины, приталенный, возможен жакет.

Юбка-карандаш, чуть выше колен. Блузка светло-голубого цвета. Черные классические туфли на высоком каблуке. Одежда дорогая, известных брендов. Из украшений серьги из белого золота с топазом и такое же кольцо. Образ дополнен клатчем черного цвета, обтянутым бархатом.

КЛЮЧ К ТЕСТУ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ ЗНАНИЙ

1	в	18	в
2	б	19	б, г
3	б	20	б
4	в	21	а
5	в	22	а
6	б	23	в
7	б	24	а
8	б	25	в
9	б	26	в
10	б	27	б
11	а	28	б
12	а, г, д, ж	29	в
13	а	30	б
14	а, б	31	б
15	в	32	а
16	а	33	б
17	б	34	а

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3

Глава 1

РЕЖИССЕРСКИЙ АНАЛИЗ ПЬЕСЫ 5

Глава 2

РЕЖИССЕРСКОЕ РЕШЕНИЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА 16

Глава 3

РОЛЬ МЕТОДА ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ В РАБОТЕ НАД ОБРАЗОМ РЕЖИССЕРА И АКТЕРОВ 19

Глава 4

СОЗДАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА РОЛИ ПУТЕМ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ 27

Глава 5

РАБОТА НАД ХАРАКТЕРНОСТЬЮ 37

Глава 6

ЗНАЧЕНИЕ МЕТОДА ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА В РАБОТЕ НАД РОЛЬЮ 45

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 54

ТЕСТ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ ЗНАНИЙ 58

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ И РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 65

ПРИЛОЖЕНИЯ 70

Действенный анализ пьесы М. Горького «На дне» 70

Действенный анализ пьесы Н. Саймона «Женщины Джейка» 79

Ключ к тесту для самопроверки знаний 91

Елена Васильевна КАЛУЖСКИХ

**ТЕХНОЛОГИЯ РАБОТЫ НАД ПЬЕСОЙ.
МЕТОД ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА**

Учебное пособие

Издание второе, стереотипное

Elena Vasilyevna KALUZHSKIKH

**THE TECHNIQUES OF WORKING ON A PLAY.
THE METHOD OF ACTIVE ANALYSIS**

Textbook

Second edition, stereotyped

Верстка Д. А. Петров
Корректоры С. Р. Беляева, Е. В. Тарасова

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.007216.04.10
от 21.04.2010 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.

Издательство «ЛАНЬ»
lan@lanbook.ru; www.lanbook.com
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.
Бесплатный звонок по России: 8-800-700-40-71

Подписано в печать 28.03.16.
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 84×108 $^{1}/_{32}$.
Печать офсетная. Усл. п. л. 5,04. Тираж 100 экз.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленного оригинал-макета
в ПАО «Т8 Издательские Технологии».
109316, г. Москва, Волгоградский пр., д. 42, к. 5

«Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»

ПЛАНЕТА МУЗЫКИ®
MUSIC PLANET

КНИГИ «ИЗДАТЕЛЬСТВА ПЛАНЕТА МУЗЫКИ» МОЖНО ПРИОБРЕСТИ В ОПТОВЫХ КНИГОТОРГОВЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ООО «Лань-Трейд»
192029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13,
тел./факс: (812)412-54-93,
тел.: (812)412-85-78, (812)412-14-45,
412-85-82, 412-85-91;
trade@lanbook.ru
www.lanpbl.spb.ru/price.htm

МОСКВА

ООО «Лань-Пресс»
109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,
тел.: (499)178-65-85;
lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР

ООО «Лань-Юг»
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1,
тел.: (861)274-10-35;
lankrd98@mail.ru

«Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»

ПЛАНЕТА МУЗЫКИ®
MUSIC PLANET

ПРЕДЛАГАЕТ

УЧЕБНУЮ ЛИТЕРАТУРУ
ДЛЯ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ
ПО НАПРАВЛЕНИЮ

ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Приглашаем к сотрудничеству
авторов и издательства

*Рукописи не рецензируются
и не возвращаются*

НАШИ АДРЕСА И ТЕЛЕФОНЫ
Издательский отдел
*РФ, 196105, Санкт-Петербург,
пр. Юрия Гагарина, д. 1, лит. А.*
(812) 336-25-09, 412-92-72

ЭЛЕКТРОННЫЕ АДРЕСА
www.lanpbl.spb.ru/price.htm;
E-mail: lan@lanbook.ru;
www.m-planet.ru;
E-mail: planmuz@lanbook.ru

«Издательство
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»

ПЛАНЕТА МУЗЫКИ®
MUSIC PLANET

ПРЕДСТАВЛЯЕМ
НОВЫЕ УЧЕБНИКИ И УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ

А. В. ТОЛШИН, В. Ю. БОГАТЫРЕВ

ТРЕНИНГИ ДЛЯ АКТЕРА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

Книга посвящена проблемам воспитания певца-актера. Актуальность темы обусловлена тенденциями развития музыкально-театральных жанров: эстетикой современной оперы, популярностью мюзикла, необходимостью воспитания актеров оперетты, способных решать сложные задачи режиссерского театра начала XXI века. В пособии даны два цикла тренингов, дополняющих друг друга. В первой части методы воспитания актера, разработанные в драматическом театре, объединены с образностью и драматургией, заключенной в музыке. Во второй части разработаны принципы соединения вокальных упражнений, самого процесса певческой фонации и задачи театрального, драматического воспитания певца-актера.

Пособие предназначено для студентов театральных училищ, институтов и академий.