

ТЕМА 1. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ СОВРЕМЕННОЙ РЕЖИССУРЫ.

План

1. Театр как социальное явление.
2. Роль театра в формировании личности.
3. Режиссер и его социальное значение.
4. Трехединая функция режиссера.

Лекция 1 Основные принципы современной режиссуры.

Режиссерское искусство заключается в творческой организации всех элементов спектакля с целью создания единого, гармонически целостного художественного произведения. Этой цели режиссер достигает на основе своего творческого замысла, осуществляя руководство творческой деятельностью всех участников коллективной работы над сценическим воплощением пьесы.

Режиссерское искусство в таком его понимании сформировалось сравнительно недавно. Лишь на рубеже XIX и XX столетий в историю мирового театра начали входить имена выдающихся режиссеров: Кронека и Рейнгардта в Германии, Антуана во Франции, Крэга в Англии, Ленского в России. До этого функции режиссера носили не столько художественно-творческий, сколько административно-технический характер и мало отличались от обязанностей нынешнего помощника режиссера. Творческие же функции брал на себя (обычно явочным порядком) кто-нибудь из наиболее авторитетных участников общей работы; автор пьесы, первый актер, художник, антрепренер. Но при такой случайной, "неофициальной" режиссуре разницей между отдельными элементами спектакля в той или иной степени оказывался неизбежным. Это же происходило и в тех случаях, когда коллектив, не имея единоличного руководителя, сам пытался добиться творческой организации спектакля путем усилий всех участников.

Раньше с этим по необходимости приходилось мириться, удовлетворяясь самыми незначительными успехами на пути создания спектакля как идейно-художественного единства. Теперь же никто не согласится признать спектакль полноценным произведением искусства, несмотря на отличное исполнение отдельных ролей и великолепные декорации, если этот спектакль будет лишен стилистического единства и общей идейной целеустремленности ("сверхзадачи"). А этого невозможно добиться без режиссера.

Поэтому одновременно с ростом идейно-эстетических требований к спектаклю расширялось и углублялось само понятие режиссерского искусства и роль его в сложном комплексе различных компонентов театра непрерывно возрастала.

Говоря о необходимости добиваться единства всех элементов спектакля, К. С. Станиславский писал: "Эта большая, сплоченная и хорошо вооруженная армия воздействует одновременно общим дружным натиском на целую толпу зрителей театра, заставляя биться сразу, в унисон тысячи человеческих сердец".

Кто же должен обучить, сплотить и вооружить эту армию, чтобы потом бросить ее в атаку? Разумеется, режиссер! Он призван объединить усилия всех, направляя их к общей цели — к сверхзадаче спектакля.

Режиссерский замысел

Художественное творчество всегда имеет своим исходным моментом определенный замысел будущего произведения. Это относится и к режиссуре.

Режиссерский замысел (так называемый "план постановки") должен охватить и привести к художественному единству все стороны, все грани того необычайно сложного, синтетического произведения искусства, каким является спектакль.

В состав режиссерского замысла входит:

- а) идейное истолкование пьесы (ее творческая интерпретация);
- б) характеристика отдельных персонажей;
- в) определение стилистических и жанровых особенностей актерского исполнения в данном спектакле;
- г) решение спектакля во времени (в ритмах и темпах);
- д) решение спектакля в пространстве (в характере мизансцен и планировок);
- е) определение характера и принципов декоративного и музыкально-шумового оформления.

Очень важно, чтобы уже в процессе создания замысла у режиссера было ощущение целого, чтобы все элементы замысла выростали из единого общего корня, или, как любил говорить Вл. И. Немирович-Данченко, из "зерна" будущего спектакля.

Определить словами, что такое "зерно", не так-то легко, хотя для каждого спектакля важно найти точную формулу, выражающую это зерно. Так, во "Врагах" М. Горького Владимир Иванович определил зерно словами: "ни перед чем не останавливающаяся ненависть"; в "Трех сестрах" — "тоска по лучшей жизни"; в "Анне Карениной" — "всесокрушающая страсть", а в "Воскресении" — "воскресение падшей женщины"...

"Зерно"— это не рассудочное определение, это не только мысль, но и чувство в душе режиссера. Это как бы предощущение общего духа и направленности спектакля в единстве мысли и чувства.

Рассказывая о работе над "Тремя сестрами", Немирович-Данченко говорил: "Приходилось все время повторять актерам: Давайте поговорим, что это такое — тоска по лучшей жизни? А когда поговорим и накопим подходящие мысли... то нужно потом каждый день... думать, думать, вдумываться в найденное. И только этим путем можно воспитать свое актерское восприятие зерна спектакля, диктующего зерно роли".

"Зерно" приводит в действие фантазию режиссера. И тогда на экране его воображения сами собой начинают возникать рожденные этим зерном моменты будущего спектакля. Иные — смутно и неопределенно, иные — ярко и отчетливо: какая-нибудь мизансцена, звучание и ритм того или иного куска диалога, деталь декорации; а иной раз вдруг остро почувствуется общая атмосфера всего спектакля или отдельной сцены. И чем дальше, тем интенсивнее работает фантазия режиссера, постепенно заполняя своими вымыслами белые пятна на карте режиссерского замысла.

Очень ярко, при помощи образных сравнений, характеризует момент зарождения творческого замысла в сознании художника К. Паустовский в своей "Золотой розе": "Замысел — это молния. Много дней накапливается над землей электричество. Когда атмосфера насыщена им до предела, белые кучевые облака превращаются в грозные тучи и в них из густого электрического настоя рождается первая искра — молния. Почти тотчас же вслед за молнией на землю обрушивается ливень".

Паустовский говорит о замысле литературного произведения, но сказанное им может быть с успехом отнесено к любому виду искусства, и, в частности, к режиссуре. "Замысел,— пишет он,— так же, как молния, возникает в сознании, насыщенном мыслями, чувствами и заметками памяти. Накапливается все это исподволь, медленно, пока не доходит до той степени напряжения, которая требует неизбежного разряда. Тогда весь этот сжатый и еще несколько хаотичный мир рождает молнию — замысел". Если говорить об искусстве режиссуры, то здесь и надо будет сказать: "Рождает зерно будущего спектакля, определяющее его образное решение".

Решение это тесно связано со сверхзадачей режиссера в этом спектакле, т. е. с ответом на вопрос: ради чего он ставит данную пьесу, что хочет он вызвать в сознании зрителя, в каком направлении хочет на него воздействовать?

Говоря о режиссерском решении спектакля, нельзя не вспомнить глубокое и плодотворное учение Вл. И. Немировича-Данченко о "трех правдах": правде жизненной, социальной и театральной. Эти "три правды" тесно связаны друг с другом и в своем единстве, взаимодействии и взаимопроникновении призваны создавать единую, большую и глубокую правду реалистического спектакля. Нельзя раскрыть социальную правду изображаемой действительности, игнорируя ее жизненную правду, — социальная правда в этом случае прозвучит как голая абстракция, как схема и окажется неубедительной. Жизненная же правда, взятая вне социальной, родит искусство мелкое, поверхностное, примитивно-натуралистическое. Но обе правды — и жизненная, и социальная — не смогут раскрыться, если они в своем единстве не найдут для себя яркой театральной формы и не превратятся, таким образом, в театральную правду.

Эта театральная правда, или форма будущего спектакля, возникает, по учению Е. Б. Вахтангова, сначала в режиссерском замысле, а потом и в его воплощении, под воздействием трех факторов: 1) самой пьесы со всеми особенностями ее содержания и формы, 2) того общественно-исторического момента, когда пьеса ставится (фактор современности), и 3) того коллектива, который ставит данную пьесу (с его творческими взглядами, традициями, возрастом участников, профессиональными навыками, степенью и особенностями мастерства).

Е. Б. Вахтангов спрашивал: "Почему "Турандот" принимается?" И отвечал: "Потому что найдена гармония: Третья студия в 1922 году ставит сказку Гоцци". Евгений Багратионович говорил, что если бы в том же 1922 году ему пришлось ставить "Турандот" не в Третьей студии МХТ, а, например, в Малом театре, он поставил бы эту сказку иначе. Точно так же если ему придется ставить "Турандот" еще раз в Третьей студии, но через 20 лет, то замысел и форма спектакля окажутся совсем иными. "Режиссер, — говорил Вахтангов, — обязан обладать чувством пьесы, чувством современности и чувством коллектива".

Однако среди трех взаимодействующих факторов, указанных Вахтанговым, ведущим является, несомненно, произведение драматурга. Пьеса — основа будущего спектакля.

Мы уже говорили, что без увлечения режиссера и всего коллектива идейно-художественными достоинствами пьесы не может быть успеха в ее сценическом воплощении. Режиссерское решение спектакля — его единственная и неповторимая форма — должно быть связано со всеми особенностями пьесы, вытекать из этих особенностей. Здесь все имеет значение: тема пьесы, ее идейная сущность, ее строй, ее тон, ритм, ее стиль, ее жанр, лексика. Плохо, если форма спектакля придумывается отдельно от пьесы, а потом искусственно присоединяется, "приклеивается" к ней.

Мало понять идею пьесы. Недостаточно согласиться с нею. Даже абсолютная убежденность в том, что она выражает главную, существенную для жизни людей истину, не является еще основанием, для того чтобы приступить к постановке пьесы. Идею нужно пережить. Нужно, чтобы она захватила все существо режиссера, проникла во все поры его сознания и превратилась в чувство. Нужно, чтобы появилось страстное желание выразить ее во что бы то ни стало.

Это не значит, конечно, что режиссер должен, подобно разборчивой невесте, отвергать пьесу за пьесой в пассивном ожидании такого произведения, которое его сразу же увлечет. Нет! Нужно в каждой пьесе искать основания для творческого увлечения. Нужно в этом стремлении и в этих поисках быть активным, творчески жадным и восприимчивым. Часто бывает, что пьеса при первоначальном знакомстве оставляет режиссера равнодушным, но при углубленном вчитывании вызывает непреодолимое желание ее поставить. Иногда приходится помучиться, потрудиться, чтобы понять и почувствовать сущность драматического произведения.

Но бывает и так, что режиссер активно и добросовестно ищет в пьесе оснований для творческого увлечения и все же их не находит. Он признает художественные и идейные достоинства пьесы, готов согласиться, что она связана с важными проблемами современности, что она нужная, полезная и что ставить ее следует. Но при этом прибавляет: пусть ее поставит кто-нибудь другой! Это значит, что акт творческого увлечения не состоялся. А без этого невозможно органическое рождение творческого замысла.

Вот почему режиссер не должен отрываться от жизни, должен жить ее интересами, укреплять связь с народом, впитывать в себя живые впечатления, которые ежечасно, ежесекундно поставляют действительность. Вчитываться и вдумываться возможно глубже в каждую пьесу, которая стремится отразить эту действительность. Но не братья за работу, которая его по-настоящему не увлекает! Нельзя приходить к актерам только с одним холодным, рассудочным пониманием пьесы и ее идейного смысла, с одним только, хотя бы и очень тонким, анализом ее достоинств и недостатков! Замысел в этом случае не будет рожден — он будет выдуман. Пьеса явится только поводом для формальных экспериментов, которые сами по себе, может быть, окажутся очень интересными, но не создадут того целостного органического единства мысли и чувства, формы и содержания, каким должен явиться спектакль. Для того чтобы такое единство было достигнуто, необходима влюбленность, непреодолимая потребность творчества, т. е. абсолютная, без малейшего изъяна искренность режиссера как художника и мыслителя.

Настоящее творческое сотрудничество между режиссером и драматургом, гармония между пьесой и ее сценическим воплощением невозможны, если режиссер судит о пьесе только с формально-эстетических, узкопрофессиональных позиций. Он должен судить о ней прежде всего с позиций самой жизни. Сначала — жизнь, потом — театр, а не наоборот! А для того, чтобы судить с позиций самой жизни, режиссер должен знать эту жизнь. Знать подробно, обстоятельно и конкретно. Мыслить о ней глубоко и страстно.

Тогда он прежде всего подвергнет критике самую сущность пьесы, т. е. ответит на вопрос, верно или неверно она отражает и оценивает жизнь. Если он решит, что пьеса в самой сущности своей порочна, он ее отвергнет. Но если режиссер почувствует, что в основном он является единомышленником автора, если он увидит, что автор искренне и страстно утверждает ту же истину, которая дорога сердцу самого режиссера, он полюбит пьесу. И, только полюбив ее, он получит моральное право на постановку.

Жанр пьесы и жанр спектакля

Среди особенностей любой пьесы существенное место занимает ее жанровая природа. Жанр пьесы должен найти свое выражение в жанре спектакля, и прежде всего в манере актерской игры.

Но что же такое жанр?

Жанром мы называем совокупность таких особенностей произведения, которые определяются эмоциональным отношением художника к объекту изображения.

Если явления жизни, которые изображает художник, вызывают в нем ужас и сострадание, рождается трагедия; если они вызывают в нем негодование и смех, он пишет сатирическую комедию; если художник гомерически хохочет над тем, что он показывает, он создает буффонаду; если он ласково смеется, он творит водевиль.

Но не всегда отношение художника к изображаемой действительности бывает окрашено одним каким-нибудь чувством. Если изображаемые явления жизни сложны, многоплановы и непрерывно видоизменяются, то и жанр произведения оказывается сложным. Бывает, что герой в начале пьесы вызывает ужас и отвращение, потом насмешку, потом сострадание, потом ласковый смех, потом нежное сочувствие, потом за него становится больно и обидно, потом он заставляет нас хохотать и, наконец, вызывает слезы умиления и радости. Какой жанр может вместить такое богатство сменяющихся друг друга отношений художника к непрерывно движущемуся, непрерывно видоизменяющемуся объекту изображения? А если при этом в пьесе показаны и другие, столь разнообразные жизненные явления и герои, что нет абсолютно никакой возможности установить к ним одно общее, одинаковое отношение? Если один смешон, другой трогателен, третий вызывает наше негодование... Как тут быть?

Ясно, что произведение искусства, стремящееся возможно более точно и полно отразить жизнь в ее сложности, в ее движении и развитии, не может претендовать на жанровую чистоту. Если жанровая характеристика неизбежно становится столь же сложной, как и сама жизнь. Правда, большей частью в этом сложном комплексе отношений можно прощупать основное, доминирующее отношение. Тогда мы говорим: такие-то жанровые особенности в данном произведении являются преобладающими — и в соответствии с этим строим спектакль.

Многие современные пьесы построены именно по этому принципу. И характерно, что, занемогим исключением, наибольший успех у зрителей выпадает именно на те пьесы, которые не отличаются жанровой чистотой. Они-то в большинстве случаев и являются наиболее значительными произведениями драматургии.

Многие критики и искусствоведы, находясь в плену исторически сложившихся драматургических традиций и канонов, осуждают современную драматургию за ее якобы неспособность создавать произведения определенных жанров. "Толи дело классика! — восклицают они. — Там комедия так комедия, драма так драма, трагедия так трагедия! У нас же большей частью нечто расплывчатое и неопределенное: "пьеса"! Или, как у Горького: "сцены"!"

С таким подходом к жанру, на мой взгляд, нельзя согласиться.

История искусства свидетельствует о постоянном стремлении передовых деятелей искусства ко все большему приближению к жизни. Огромных успехов на этом пути достигли великие реалисты XIX столетия. Критический реализм Бальзака и Льва Толстого, Гоголя и Островского, Мопассана и Чехова казался вершиной возможных достижений в области реалистического искусства.

Однако современное искусство выдвинуло задачу еще более глубокого, полного и разностороннего отражения жизни в ее развитии. От художника потребовалось умение раскрывать законы жизни, показывать каждое явление в его обусловленности процессами общественного развития, в сегодняшнем дне видеть и раскрывать завтрашний и таким образом заглядывать в будущее.

Но едва ли художник, который захочет отразить жизнь во всем ее богатстве и противоречивости, во всем многообразии ее красок и проявлений, сможет втиснуть ее в узкие границы "чистого" жанра, уложить на прокрустово ложе условных эстетических канонов. Только ломая омертвелые каноны и преодолевая устаревшие, можно достигнуть максимального приближения к жизни, в которой смешное переплетается с серьезным, низменное с возвышенным, ужасное с трогательным, ничтожное с великим и потрясающим.

Ошибочно думать, что жизнь дает искусству только содержание, а форма диктуется имманентными, из природы самого искусства проистекающими законами. Это — пагубное заблуждение! Все элементы художественной формы вместе с содержанием даются жизнью и эволюционируют вместе с ней. Старое представление о сюжете, о драматической интриге, о сценическом действии и т. п. ломается, потому что жизнь поставляет такие сюжеты и драматические конфликты, о возможности которых раньше никто не подозревал.

Впрочем, новое искусство корнями своими уходит в великолепное прошлое культурных традиций. Не случайно Пушкин в качестве образца выдвинул именно Шекспира, умевшего в пределах одной пьесы сочетать "высокое" и "низкое", смешное и трагическое. Или вспомним Чехова. Большую часть своих пьес он с удивительной настойчивостью, не желая слушать никаких возражений, называл "комедиями". Но сколько в этих комедиях лирики, грусти, а подчас и самых трагических нот! Или, например, пьесы Горького. Какое в них сложное сплетение жанров, как часто здесь смешное переходит в трагичное и наоборот!

Или возьмем водевиль. Выступая в этом жанре, многие знаменитые русские актеры не испытывали полного удовлетворения, если им не удавалось вместе со смехом вызвать и слезы. Это своеобразная черта именно русского национального театра. Заставить зрителя смеяться в трагедии и плакать в водевиле — драгоценная способность русского актера и русской драматургии.

Но каким бы ни был жанр пьесы — простым или сложным, режиссер обязан реализовать в спектакле все ее жанровые особенности. А для этого он сам должен глубоко и искренне пережить все отношения, все чувства автора к предмету изображения: его любовь и ненависть, его боль и презрение, его восторг и нежность, его гнев и негодование, его насмешку и печаль.

Форма призвана выражать содержание и, следовательно, определяется всем богатством и всеми особенностями содержания. Но складывается она всегда под воздействием эмоционального отношения художника к объекту изображения. А это отношение, как уже было сказано, и определяет жанр произведения.

Только глубоко и страстно переживаемое режиссером отношение к изображаемому способно обеспечить остроту, яркость и выразительность формы. Равнодушие к изображаемой жизни рождает или бледную, жалкую натуралистическую форму внешнего подражания жизни, или формалистическое кривлянье и всевозможные выверты.

Глубоко переживаемое режиссером отношение к тому, что отразилось в данной пьесе, непременно подскажет или даже продиктует ему необходимые в данном случае приемы внешней выразительности и нужные сценические краски, а они в своей совокупности и определяют жанровое лицо спектакля.

При этом, нужно заметить, что не всегда отношение режиссера к изображаемому полностью совпадает с отношением автора. Жанровая природа пьесы и спектакля в этих случаях частично может и не совпадать.

Однако это несовпадение законно только в тех случаях, когда в его основе лежит различие лишь в оттенках тех чувств, которые вызывает изображаемая действительность у автора и у театра. Если же различие является коренным, если, попросту говоря, режиссера радует то, что автора огорчает, и наоборот, то данную пьесу данному режиссеру вовсе не следует ставить.

В истории театра известен факт, который может служить отличной иллюстрацией к сказанному. Речь идет о двух постановках комедии М. Метерлинка "Чудо святого Антония". Обе эти постановки были осуществлены Е. Б. Вахтанговым. В первый раз Вахтангов поставил пьесу выдающегося бельгийского писателя в 1917 году, незадолго до Великого Октября, второй раз — после Октябрьской революции.

Объект осмеяния в этой комедии — буржуазное общество, с его лицемерием, ханжеством, корыстолюбием и прочими "достоинствами". Юмор у Метерлинка в этой пьесе безобидный, добродушный, незлобивый. Это даже не смех, а только улыбка. Именно это отношение автора, эту мягкую, добродушную улыбку Вахтангов и положил в основу своей первой постановки. Получилось живое, довольно забавное зрелище, весело и правдиво разыгранное молодыми артистами Вахтанговской студии. Но ничего особенно яркого, выходящего за пределы обычной формы иронической комедии в этом спектакле не было. Основным принципом его режиссерского решения оставалось требование простого жизненного правдоподобия.

Совсем другой характер носил второй вариант постановки. Под влиянием нового умонастроения, которое родилось под воздействием революции, у Вахтангова появилось и новое отношение к той общественной среде, которая показана в пьесе, — гораздо более суровое, презрительное, гневное. Оно заставило режиссера радикально пересмотреть спектакль. В результате родился знаменитый вахтанговский гротеск, насыщенный глубоким сатирическим содержанием. Появились новые краски, яркие, острые, предельно выразительные. Возникла новая манера актерской игры, построенная на необычайной отточенности каждого движения, каждого жеста, каждого штриха.

В результате метерлинковская комедия из иронической превратилась в остросатирическую. Но важно отметить, что спектакль при этом несколько не утратил своей органичности. Это качество сохранилось потому, что конфликта между автором и режиссером не возникло. Метерлинк изобразил данную общественную среду с явно отрицательным к ней отношением, хотя и окрашенным в мягкие тона добродушной иронии. Вахтангов не противопоставил авторскому отношению какое-то новое, радикально иное, — нет, он только усилил, развил, углубил это отрицательное отношение, насытив его большей эмоциональной активностью, большей страстностью отрицания.

Совсем другой получился бы результат, если бы отношение Метерлинка к изображаемой действительности было положительным, а режиссер поставил бы его пьесу как сатиру. В этом случае органичность спектакля, а следовательно, и его убедительность не были бы достигнуты.

Вопросы для самопроверки

1. Система Станиславского – итоги достижений мирового театрального искусства.
2. Объективные закономерности художественности.
3. Учение о приобретении метафизики действия

Литература: [1], [6],[8],[10]

Самостоятельная работа для закрепления лекционного материала

1. Система Станиславского – итоги достижений мирового театрального искусства.
2. Определить Объективные закономерности художественности.
3. Разобрать учение о приобретении метафизики действия.

Литература: [1], [6],[8],[10]

ТЕМА 7: ДЕЙСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ ПЬЕСЫ. РАЗМЕЩЕНИЕ СОБЫТИЙ ПЬЕСЫ И РОЛЕЙ. РАЗМЕЩЕНИЕ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ ПО КОНФЛИКТУ. АРХИТЕКТОНИКА ПЬЕСЫ.

План

1. Расположение событий пьесы и ролей
2. Расположение действующих лиц по конфликту.
3. Главные и второстепенные события.
4. Архитектоника пьесы.

Лекция

Метод действенного анализа — способ перевода образов одного вида искусства — литературы, драматургии — в другой, перевод на язык сценического творчества. В этом его принципиальное отличие от литературоведческого анализа.

Конкретно-исторический анализ произведения здесь неотрывен от духовно-нравственных проблем. Поэтому фундаментальным понятием метода является сверхзадача — то есть идея произведения, обращенная в сегодняшнее время, то, во имя чего ставится сегодня спектакль. Постижению сверхзадачи помогает проникновение в сверх-сверхзадачу автора, в его мировоззрение.

Путь воплощения сверхзадачи — сквозное действие — это та реальная, конкретная борьба, происходящая на глазах зрителей, в результате которой утверждается сверхзадача.

Двуединный процесс, лежащий в основе методики так называемой «разведки умом» и «разведки телом», — опирается на способность художников театра событийно воспринимать действительность. На этапе «разведки умом» у режиссера формируется представление о том, как будет развиваться спектакль, — от исходного события, через основное, центральное, финальное — к главному событию. Событийное развитие — важнейшая часть режиссерского замысла. Событие — основная структурная единица сценической жизни, неделимый атом действенного процесса. Отобранная режиссером на этапе «разведка умом» цепь событий — путь к постановочному решению спектакля.

Станиславский предлагал выявить в анализе наиболее важные события, которые определяют процесс движения спектакля. Товстоногов считал, что пьеса в своем развитии опирается на пять таких событий:

1. Исходное событие — своеобразный эмоциональный «зачин» спектакля, его камертон, оно начинается за пределами спектакля и заканчивается на глазах зрителя; оно фокусирует, отражает в себе (как капля воды — океан) исходное предлагаемое обстоятельство, зарождааясь в его недрах.

2. Основное событие — здесь начинается борьба по сквозному действию, вступает в силу ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы.

3. Центральное событие — это в спектакле высший пик борьбы по сквозному действию.

4. В финальном событии — кончается борьба по сквозному действию, исчерпывается ведущее предлагаемое обстоятельство.

5. Главное событие — самое последнее событие спектакля, заключающее «зерно» сверхзадачи; в нем как бы «просветляется» идея произведения; здесь решается судьба исходного предлагаемого обстоятельства — мы узнаем, что стало с ним, изменилось ли оно или осталось прежним.

Важнейший этап рождения режиссерского замысла — определение исходного предлагаемого обстоятельства, той среды, неизменной на протяжении всего развития пьесы (вобравшей в себя авторскую боль), которая «беременна» проблемой произведения.

Не менее существенно выявление главного конфликта: он носит всегда нравственный характер, представляет собою процесс рождения, становления или падения, деградации личности.

Все названные здесь параметры метода взаимосвязаны, неотрывны друг от друга, это обеспечивает целостность анализу. В процессе рождения спектакля они являются компасом, верно ориентирующим его создателей.

Метод действенного анализа предполагает совместный импровизационный анализ события и действия в нем, осуществляемый актерами под руководством режиссера, — это так называемая «разведка телом». Эта часть метода называется методом физических действий.

Следует отметить, что название «разведка умом» — условно, поскольку оно не отражает всей полноты процесса, — не только логического, рационального, но в первую очередь эмоционального, чувственного постижения материала режиссером; точно также, говоря о «разведке телом», мы должны помнить, что анализ осуществляется всем психофизическим аппаратом актера — не только телом, но и умом, всем сердцем и душой художника.

Необходимо тренировать в себе умение в сложном увидеть простое, а в простом — сложное; любое явление жизни, происходящее с вами, вокруг вас, адаптировать, переводить на язык действия, обнаруживать в нем событие, конфликт.

Вопросы для самопроверки:

1. Действенный анализ пьесы, этюда.

2. Построение развития конфликта пьесы, этюда – экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка.

Литература: [4], [6], [10].

Самостоятельная работа для закрепления лекционного материала

1. Сделать действенный анализ пьесы, этюда.
2. Выстроить развития конфликта пьесы, этюда – экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка.

Литература: [4], [6], [10].

ТЕМА 9: СВЕРХЗАДАЧА БУДУЩЕГО СПЕКТАКЛЯ, ЭТЮДА. СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ БУДУЩЕГО СПЕКТАКЛЯ, ЭТЮДА. ГЛАВНЫЙ КОНФЛИКТ БУДУЩЕГО СПЕКТАКЛЯ, ЭТЮДА.

План

1. Сверхзадача будущего спектакля.
2. Главный конфликт.
3. Сквозное действие.

Лекция

Сверхзадача будущего спектакля. Сквозное действие будущего спектакля. Главный конфликт будущего спектакля.

О сверхзадаче К.С. Станиславский писал так: «все, что происходит на сцене, в пьесе, все ее отдельные и малые задачи, все творческие помыслы артиста стремятся к выполнению» сверхзадачи пьесы.

«Сверхзадача, - говорит Г. Товстоногов, - режиссёрская концепция спектакля», «Мысль, которая оцарапала сердце художника». (Б. Захава) «Сверхзадача, - продолжает Г. Товстоногов, - существует в зрительном зале и режиссёру нужно обнаружить. <Осознать сверхзадачу> - значит осознать свою специфику, свою противопоставленность другим сферам. Это заставляет акцентировать абсолютность той черты, которой данная сфера очерчена<...> Определяя необходимо учитывать и автора, и время создания произведения, особенно классического, и восприятие его сегодняшним зрителем... Воплотить сверхзадачу - воплотить свой замысел через систему образных средств».

Обычно говорят, что сверхзадача - эмоциональный призыв к действию, к изменению, к решению поставленной в пьесе проблемы. Сверхзадача спектакля органически связана с проблематикой пьесы, направлена непосредственно к зрителю спектакля. Однако, единого, чёткого определения нет, что следует хотя бы из сопоставленных нами цитат Товстоногова и Захавы.

«Сверхзадача и сквозное действие, - пишет Станиславский, - главная жизненная суть, артерия, нерв, пульс пьесы... Сверхзадача (хотение), сквозное действие (стремление) и выполнение его (действие) создают творческий процесс переживания».

Станиславский постоянно говорил, что подобно тому, как из зерна вырастает растение, так точно из отдельной мысли и чувства писателя вырастает его произведение.

Мысли, чувства, мечты писателя, наполняющие его жизнь, волнующие его сердце, толкают его на путь творчества. Они становятся основой пьесы, ради них писатель пишет свое литературное произведение. Весь его жизненный опыт, радости и горести, перенесенные им самим и наблюдаемые в жизни, становятся основой драматургического произведения, ради них он берется за перо.

Главной задачей актеров и режиссеров является, с точки зрения Станиславского, умение передать на сцене те мысли и чувства писателя, во имя которых он написал пьесу.

«Условимся же на будущее время, - пишет Константин Сергеевич, - называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-роли, сверхзадачей произведения писателя.

Так как определение сверхзадачи, как эмоциональный призыв к действию, к изменению, к решению поставленной в пьесе проблеме, для меня наиболее понятен, буду исходить из этого определения.

Сама пьеса диктует эту сверхзадачу. Через всю пьесу идет линия звезды, голос которой слышит Он. Этот голос, по его словам, помогает найти свой путь, даже если ты слишком сильно запутался.

Только для меня этот голос трансформировался в голос призывающий. Призывающей увидеть, что в любой, самой сложной ситуации есть выход.

Главное, не впадать в панику, не обвинять общество во всех своих проблемах, а понять в чем причина и загвоздка.

Так как темой пьесы является разрушение моральных ценностей, хотелось ненавязчиво показать, что бывает при полном равнодушии людей друг к другу и проблемам. Мысль, это никогда со мной не случится, неправильна. Случиться может всякое, и нет гарантии, что это не произойдет с Вами.

Ну а целью постановки для меня было напомнить, что проблема наркомании все еще не решена. То есть это еще и своеобразное напоминание того, что это беда может случиться с каждым. И отмахиваться от нее нет смысла.

Лучше постараться, если не решить ее, то хотя бы вникнуть и понять, откуда прорастают корни? Почему молодые люди выбирают этот путь? Что и где не так? И когда происходит сбой?

Вопросы для самопроверки:

1. Сверхзадачу этюда
2. Главный конфликт этюда

Литература: [[4](#)], [[6](#)], [[10](#)].

Самостоятельная работа для закрепления лекционного материала

1. Определить сверхзадачу этюда

2. Определить главный конфликт этюда

Литература: [[4](#)], [[6](#)], [[10](#)].