

Глобунов В. Пошук мовної характеристики персонажа в процесі освоєння акторами театру ляльок основ сценічної мови. Аналізується вплив голосу й мови актора театру ляльок у процесі передачі звукової палітри ролі. Розглядається важливість роботи над удосконаленням дикції й артикуляції, розвиток правильного подиху при тренуванні голосового апарата, необхідність розвитку інтонаційної модуляції, реєстрової окраси голосу при оживленні неживої матерії – ляльки.

Ключові слова: актор, мова, театр, діапазон голосу, лялька, звук.

Gorbunov V. Search of speech characteristic of the character in the process of development of bases elocution by Puppet Theater actors. The paper analyzes the influence of voice and speech of Puppet Theater's actor in the transfer process of the sound palette in the role. The article discusses the importance of the work on the improvement of diction and articulation, formulation of proper respiration when training of the voice, the need to develop intonation modulation and register-coloring in the voice when there is a need to revive the insentient substance – the Puppet.

Key words: actor, speech, theater, vocal range, puppet, sound, diction, articulation.

УДК 792. (477)

Юрий Евсюков

МЕТОД ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ – БУДУЩИХ АКТЕРОВ

Цель данной статьи – рассмотреть основные особенности метода действенного анализа и утвердить важность овладения им студентами театральных вузов. Метод действенного анализа, предложенный и разработанный К. С. Станиславским, стал основой его знаменитой «системы». Поиски в области методологии вслед за великим реформатором сцены подхватили его последователи – М. Кнебель, Г. А. Товстоногов, А. Эфрос и А. Васильев.

На протяжении всего XX века театральное искусство переживало периоды «стагнации» и «революций». Процесс этот не прервался

и в новом столетии: сегодня театр снова на витке обновления, на той стадии, когда для движения вперед нужно избавиться от академических стереотипов и шаблонов. Однако часто самые модные, востребованные режиссеры считают возможным вовсе игнорировать неопределенный опыт предшественников. От подобных крайностей предостерегал Дж. Стрелер: «Мы хотели найти свое место на том неисследованном архипелаге, который называется Театром. И хотя мы еще не знали Брехта, мы уже успели перескочить через Станиславского. Потом пришлось к нему вернуться, чтобы продвинуться вперед» [5, с. 462]. Основой любой школы является преемственность, и театральные школы – не исключение. Можно быть последователем традиций или активно полемизировать с ними, но отказываться от знаний, подтвержденных практикой – непозволительная роскошь. В связи с этим опыт К. С. Станиславского – режиссера и педагога – представляется ничуть не устаревшим, наоборот, актуальным и современным.

Впервые К. С. Станиславский предложил анализировать пьесу с помощью этюдов в 1905 году в Москве, в театральной студии на Поварской, где он наблюдал за экспериментальной работой своего ученика и оппонента В. Мейерхольда. Спустя 80 лет всемирно известный режиссер Анатолий Васильев продолжил исследовать метод действенного анализа в своем театре «Школа драматического искусства», который не столько по совпадению, сколько закономерно, открылся в подвале на Поварской.

Метод действенного анализа представляется мне наиболее совершенным приемом работы со студентами – будущими актерами. К большому сожалению, сегодня в процессе обучения актерскому мастерству метод действенного анализа зачастую игнорируется, предпочтение отдается «кустарному способу» работы над ролью. Полагаясь на волю интуиции, «натаскивая» студентов, подавляя их индивидуальность, когда она еще только начинает раскрываться, педагоги нередко наносят непоправимый вред природе будущего актера.

Такой способ работы критически охарактеризовал великий педагог Б. Е. Захава: «Утверждают, что актер – основной материал в искусстве режиссера. Это не совсем точно. Есть режиссеры, которые на этом положении основывают свое право деспотически распоряжаться поведением актера на сцене так, как если бы это был не живой чело-

век, а марионетка. В качестве материала своего искусства они признают только тело актера, которое они механически подчиняют своему творческому произволу, требуя от актеров точного выполнения определенных, заранее режиссером разработанных мизансцен, движений, поз, жестов, интонаций. Механически подчиняясь воле режиссера, актер перестает быть самостоятельным художником и превращается в куклу» [1, с. 244].

Сущность метода действенного анализа заключается в том, что после первичного общего разбора пьеса анализируется в действии путем этюдов. Очевидно, что разобрать образы и идеи будущего спектакля «за столом» недостаточно, так как в это время работает только мозг актера, а его физический аппарат остается безучастным. Актер рассуждает, анализирует материал, но не действует! Более того, он полностью теряет свою активную позицию в процессе поисков и всецело зависит от режиссера. Часто режиссеры «заковывают» актера в жесткие рамки, в раз и навсегда созданный рисунок роли, лишая тем самым актера свободы, возможности импровизировать, жить на сцене «тут, сегодня, сейчас».

Нельзя пройти мимо игровой природы метода. Очень часто, игнорируя метод действенного анализа, мы получаем в результате минимум игры. А под понятием «играть роль» понимается лишь способность выучить текст и произнести его вслух. Станиславский придавал слову на сцене первенствующее значение. Метод действенного анализа позволяет избежать механического бездумного заучивания текста и приводит актера к глубокому пониманию каждой реплики, раскрытию подтекста – к подлинному словесному действию.

Важно отметить педагогическую составляющую метода. При его разработке Станиславский видел перед собой задачи не столько постановочные, сколько воспитательные! По словам М. Кнебель, «через всю жизнь Станиславского красной нитью проходит мечта о сознательном актере, об актере-творце, умеющем самостоятельно осмыслить произведение, активно действовать в предлагаемых обстоятельствах» [2, с. 46].

Однако, предъявляя повышенные требования к актеру, Станиславский отнюдь не снизил своих требований к режиссеру, он искал гармоничного взаимодействия между двумя творческими личностями:

«Надо, чтоб режиссер угадывал актера и прежде всего помогал ему утверждаться в чем-то, а актер должен понимать, что если режиссер иначе подходит к пьесе, значит, он находит в ней то, что ему не удалось» [4, с. 524].

Метод действенного анализа предполагает равноправное сотрудничество актера и режиссера, подтверждая определение театра как искусства коллективного.

Станиславский считал мысль ведущей составляющей творческого процесса. Он отвергал эмоции и чувства как возбудители актерского существования в процессе работы над ролью, так как они лишь производные. По мнению Станиславского, если актер апеллирует к эмоции, он приходит к штампу. Настоящей революцией в Театре стало утверждение великого режиссера, что только физическая реакция актера, цепь его физических действий, физическая акция на сцене могут вызвать и мысль, и волевой посыл, и те эмоции и чувства, ради которых и существует Театр.

Гениальный А. Васильев учился у М. О. Кнебель, ученицы К. С. Станиславского, которая всю свою творческую жизнь исповедовала и развивала метод действенного анализа. Успешно овладев опытом своих педагогов, А. Васильев занялся глубоким исследованием в области психологического поведения актера. Рассматривая Театр как науку, развивая это направление как стиль, он пришел к следующему выводу: «Я окончил школу психологического театра, это была школа процесса. Но я заметил, что техника психологического процесса, как я ее усвоил и как я ее развивал – возбуждает в актере подсознательные, спрятанные инстинкты, и вот эти запечатанные силы меня перестали устраивать. Я назвал этот театр – Театром борьбы, этому театру я противопоставил другой театр – Театр игры. На место актера, который с собой и другими борется, я поставил того, который играет. Тогда я стал много работать в театре композиции. И был очень счастлив, потому что мои работы стали светлыми. И был счастлив, потому что знал, что в финале у меня имя Бога» [6].

Говоря о современном игровом театре, нельзя не обратить внимания на открытие А. Васильева. Он утверждает, что актер должен не «играть роль», а «играть с ролью» (с персонажем), существуя в структуре спектакля и сохраняя при этом свою индивидуальность.

При таких условиях между актером и персонажем образуется некий «зазор», актер «держит» персонажа на расстоянии, видит его со стороны, то приближая, то отстраняя его. Это утверждение роднит Васильева с еще одним учеником Станиславского и азартным экспериментатором – Е. Вахтанговым. Как писал о работе Вахтангова Ю. Смирнов-Несвицкий, «в формах, не похожих на формы реальности, он выражал самую ее суть. Сквозь причудливую маску тут смотрели живые глаза». [3, с. 201] Актер не надевает на себя роль, как костюм, не растворяется в персонаже. Однако это совсем не значит, что такая манера игры лишена чувства. Напротив А. Васильев уделял чувству огромное значение, желая воспитать актера свободного, переживающего, внутренне чувствующего, играющего структурно и сознающего, что есть цель вещи; поэта роли, участника метафорического пространства действительности.

Разрабатывая метод, А. Васильев пришел к убеждению: «Нужно добиться от актера такого процесса, когда он становится совершенно как бы прозрачным. И сквозь него, подобно стеклу, проходит свет, радость света. Ситуация, когда актер выступает посредником между небом и землей, кажется уникальной. Мне кажется, в тот самый момент театр начинает исполнять свое основное назначение [6].

В судьбе каждого творческого человека огромное значение имеет Встреча с Учителем, которая предопределяет всю его дальнейшую творческую судьбу и формирует личность. Мне невероятно повезло – моим педагогом был А. Васильев. Поступив в 1984 году в ГИТИС на актерско-режиссерский факультет, я уже имел некоторый актерский опыт, но, работая в провинциальных театрах, я и не предполагал, что существует метод действенного анализа, разбор пьесы при помощи этюдов (Васильев называл эти этюды экзерсисами). Работая над спектаклем «Шесть персонажей в поисках автора» по пьесе Л. Пиранделло, мы, студенты, сделали 800 экзерсисов! Васильев создал спектакль, опираясь на наш самостоятельный опыт, отобрав самые лучшие и точные этюды. Спектакль «Шесть персонажей в поисках автора» был сыгран на многочисленных европейских фестивалях и был отмечен престижными премиями, в частности «Призом за лучшую постановку сезона» в Барселоне в 1988 году. Анатолий Васильев стал лауреатом премии РСФСР им. К. С. Станиславского в 1989 году, во Франции

награжден орденом «Кавалер ордена искусства и литературы». Перечень наград можно продолжить, но не в этом суть. Успех спектакля доказал эффективность режиссерского метода работы. А. Васильев внес огромный вклад в развитие современного театра, совершенствуя и углубляя метод действенного анализа, на практике сочетая верность традиции и смелый эксперимент.

Огромная ответственность возлагается на педагогов, готовящих будущих актеров. Необходимо воспитать в студентах умение самостоятельно работать над ролью, следует вооружить их необходимыми знаниями, донести до них неоценимый опыт гениальных теоретиков театра. Все это возможно сделать на практических занятиях по актерскому мастерству. Пожалуй, главным в таком процессе обучения должен стать принцип последовательности. Педагог должен поступательно и терпеливо провести студентов через все этапы работы над спектаклем:

1. провести «застольный период», во время которого вместе со студентами определить основные и главные события пьесы;
2. разобравшись в событиях, проиграть пьесу по основным событиям, импровизируя, своими словами, останавливаясь на основных конфликтах, обнаруживая действия и противодействия;
3. постепенно переходить от больших событий к более мелким, подробно отрабатывать действия.

Педагог обязан помнить, что такое дробление – не самоцель, а лишь прием, который помогает актеру глубже и яснее понять все мельчайшие нюансы роли. Следует заботиться о том, чтобы и в «частном» актер не забывал о «целом» – о сверхзадаче всего спектакля. Этюды к образу призваны не увести актера от роли, а приближать его к ней. Задачей режиссера-педагога является создание на курсе такой атмосферы, в которой начинающие актеры могли бы постепенно осваивать метод, открывая в себе способности к творческому мышлению, к импровизации.

Важно отметить, что к методу нужно подходить творчески, и самое главное – веря в него. Тогда станет возможным по тексту автора разгадать все условия текущей жизни, поместить в эти условия актера и привести его к такому правдоподобию, которое оправдывает произносимые слова.

Не следует относиться к системе Станиславского как к некоей застывшей догме. Вся жизнь мастера была наполнена неустанным поиском. Он шел от одной идеи к другой, часто ставя в тупик своих актеров, не поспевавших за смелой творческой мыслью режиссера. Я уверен, что Театр – это наука и заниматься ею должны свободные и образованные люди.

Невероятно любопытным представляется взгляд Ежи Гротовского на систему Станиславского: «Станиславский был не очень способным актером. Вся метода Станиславского и все поиски его в этой области были борьбой с отсутствием таланта. Он должен был все понять, все привести в порядок и, в конце концов, обладать невероятно ясным пониманием того, что он делает. Каким был результат этой битвы? Конечно, первым результатом было создание системы, но вторым результатом было то, что он стал гениальным актером. Этот господин в его борьбе превозмог все границы. И в этом был его Гений» [6].

Выводы. Сказанное Гротовским является неоспоримым свидетельством и безусловным доказательством необходимости глубокого внедрения метода действенного анализа в процесс обучения актерскому мастерству. При этом необходимо помнить, что проблемы действия, сверхзадачи, сквозного действия, слова, видения, подтекста, общения – это звенья единого творческого процесса, путь к которому органично раскрывается в методе действенного анализа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Захава Б. Е. *Мастерство актера и режиссера*. — М. : Искусство, 1969. — 244 с.
2. Кнебель М. О. *О том, что мне кажется важным*. — М. : Искусство, 1971. — 46 с.
3. Смирнов-Несвицкий Ю. А. *Евгений Вахтангов*. — Л. : Искусство, 1987. — 201 с.
4. Станиславский К. С. *Работа актера над собой // Константин Станиславский. Собрание сочинений в 8 томах*. — М. : Искусство, 1958. — Т. 5. — 524 с.
5. Стрелер Дж. *Театр для людей // Искусство режиссуры. XX век : сборник*. — М. : Артист. Режиссер. Актер, 2008. — 462 с.

Євсюков Ю. Метод дієвого аналізу в процесі навчання студентів – майбутніх акторів. У статті розглядається метод дієвого аналізу як найбільш ефективний педагогічний підхід до роботи зі студентами – майбутніми акторами. Автор базує свої міркування на теоретичних розробках К. Станіславського, М. Кнебель, А. Васильєва та ін.

Ключові слова: акторська майстерність, дія, етюд.

Євсюков Ю. Метод действенного анализа в процессе обучения студентов – будущих актеров. В статье рассматривается метод действенного анализа как наиболее эффективный педагогический подход к работе со студентами – будущими актерами. Автор базирует свои размышления на теоретических наработках К. Станиславского, М. Кнебель, А. Васильєва и др.

Ключевые слова: актерское мастерство, действие, этюд.

Evsyukov Yu. Active method of analysis in the learning process of students – future actors.

The article discusses an active method of analysis as the most effective pedagogical approach to working with students – the future actors. The author bases the reflections on theoretical works by K. Stanislavsky, M. Knebel, A. Vasiliev and other.

Key words: actor mastery, action, etude.

УДК 792.56

Ольга Оганезова-Григоренко

ДИССИПАТИВНОСТЬ КАК ПРОЦЕСС ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ РЕАЛИЗАЦИИ САМООРГАНИЗУЮЩЕЙСЯ СИСТЕМЫ: АКТЕР МЮЗИКЛА

Цель статьи – опираясь на синергетическую концепцию мироздания показать рациональность пользования синергетическими алгоритмами для описания и анализа механизма профессиональной деятельности актера мюзикла.