

**Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
Санкт-Петербургский государственный институт культуры  
Факультет музыкального искусства эстрады  
Кафедра режиссуры и актерского искусства эстрады**

**С.И. Свирко**

**Основы метода событийно-действенного анализа в  
искусстве режиссуры эстрады**

Методическая разработка

Санкт-Петербург  
СПбГИК  
2018

УДК [792.7:792.026.1](07)  
ББК 85.360p30

Рекомендовано к печати учебно-методическим советом СПбГИК № 4 от 03.09.2018 в качестве методической разработки.

Рецензенты:

Профессор Лаврецова С.В., директор Санкт-Петербургского государственного бюджетного учреждения культуры «Театр юных зрителей им. А.А.Брянцева», к.п.н., профессор;

Профессор Конович А.А., кафедра режиссуры и актерского искусства эстрады Санкт-Петербургского государственного института культуры.

**Свирко С.И.**

С24 Основы метода событийно-действенного анализа в искусстве режиссуры эстрады: методическая разработка / С.И.Свирко. – Санкт-Петербург: СПбГИК, 2018. – 24 с.

Методическая разработка предназначена для студентов, обучающихся по специальности 52.05.02 «Режиссура театра», для ознакомления основы метода событийно-действенного анализа в искусстве режиссуры эстрады.

УДК [792.7:792.026.1](07)

ББК 85.360p30

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2018

## Оглавление

Введение.....	4
1. Понятие эстрады.....	5
2. Эстрадное искусство в современном мире.....	6
3. Событийно-действенный анализ. Терминология.....	10
4. Событийно — действенный анализ, как инструмент теоретического разбора драматического произведения.....	12
5. Применение метода в практике анализа современного текста.....	14
6. Особенности совместного обучения актеров и режиссеров в аспекте теории метода.....	20
7. Список используемой литературы.....	23

## Введение

Сегодня, в 2018 году не утихает спор, которому без малого несколько десятков лет – нужна ли “школа” в обучении режиссуре эстрады? Как отметил в своем выступлении на открытии конференции 2002г. “Режиссерские и продюсерские инновации в театрализованном шоу” профессор О.И. Марков, по сию пору педагоги не “договорились о терминах” во многих аспектах обучающего процесса, в том числе и в области событийно - действенного анализа литературного материала. Как известно, основой школы режиссерского овладения драматургическим материалом и базой работы над ролью является так называемый метод событийно-действенного анализа.

Не секрет, что “метод действенного анализа пьесы и роли” – вершина режиссерского учения К.С. Станиславского, введен, как термин и наиболее полно отражен в публикациях М. О. Кнебель и Г.А. Товстоногова, в той или иной степени затронут в теоретических работах многих режиссеров и педагогов, от В. Мейерхольда до А. Эфроса; обобщен, выверен многолетним педагогическим опытом и очень просто и доступно изложен профессором СПГАТИ и Государственной театральной школы Норвегии И. Б. Малочевской. Не случайно ее книги сейчас переводятся на десятки европейских языков и, я уверена, это только начало. Интерес к практическому освоению режиссерской школы велик во всем мире, ибо это тот рычаг, которым “можно перевернуть мир” – действенный инструмент в работе режиссера над любым, подчеркну – ЛЮБЫМ литературным материалом.

Мне посчастливилось учиться на единственном курсе, набранном И.Б.Малочевской в СПГАТИ в 1991 году. К сожалению, для нас и к счастью для “них” вскоре после первого своего выпуска она уехала преподавать в Осло, где всерьез интересуются режиссерскими инновациями и с успехом выпустила многих режиссеров и актеров, пользуясь среди европейских профессионалов огромной любовью и авторитетом. Посему лично для меня вопрос о необходимости “школы” не стоит – стоит вопрос об ее отсутствии. По моему глубокому убеждению, проверенному на практике в постановке более трех десятков спектаклей в Петербурге и других городах России и зарубежья, а также 30-летнему педагогическому опыту в театральных студиях разного уровня, а также в СПГИК, метод событийно-действенного анализа – универсальный инструмент режиссера, которому доступна любая драматургия, от классики до абсурдистских и постмодернистских текстов, это тот ключ или, выражаясь на привычном для отечества волапуке - “отмычка”, которой вскрывается любое литературное произведение, имеющее повод быть поставленным на сцене.

В данной работе будут рассмотрены доводы за- и против- применения метода в работе над эстрадным зрелищным продуктом. Рассмотрена краткая история происхождения термина “эстрада” и упрощенный обзор развития самого жанра. Предложена терминологическая схема событийно-действенного анализа и его толкование. Приведены примеры разбора различных произведений. Практические и теоретические наработки в педагогике процесса и размышления ав-

тора о сегодняшнем смысле обучающего процесса в области театра, эстрады и родственных им зрелищных искусств.

## 1 Понятие эстрады.

*“Те, которые будут работать в театре, следующие поколения, особенно у нас в России, должны быть названы счастливыми”. Вс. Э. Мейерхольд, Лекции. 1918-1919*

Начнем по-библейски, ибо, как известно из “Ветхого завета”, “вначале было слово”. Слово «эстрада» происходит от латинского «strata», что означает «настил», «возвышенная площадка»; от французского *estrade* «подмостки, помост», далее от итальянского *strada* «дорога; путь», из *strata* «strata, мощёная улица, мостовая», далее из *sternere* «стлать, расстилать; мостить», далее из праиндоевропейского \**stre-to-* «вытягивать, растягивать» Русское понятие “эстрада” — предположительно заимствовано через немецкое *Estrade*.

Интересно рассмотреть корневой родственный ряд русских слов и понятий, близких к слову “эстрада”.

-“Страдание”. Приставочный корень с(о)- в этом сочетании означает «связь, единство». Основной корень –тер/тор/тър связан с первообразным представлением «трение», «тереть». К этому же корню восходит множество современных слов, к примеру: *терпеть, терпкий, терние, торить* (прокладывать путь), *труд*. Тяжелые железные вериги, которыми утруждали себя подвижники, чтобы претерпеть страдания для духовного очищения, в средние века называли *трусами*. (Например, Святой Симеон Столпник, претерпевавший публичные страдания жизни на столбе, интереснейшая фигура в религиозной истории.) Сочетание (s)ter породило такие слова, как *стирка* («очищение трением»), стараться («трудиться в поте лица»), *страда* («пора усердных полевых работ»). *Страдание, старание, сотрудничество*, – это родственные однокоренные слова, в русском языке означающие сосредоточенный терпеливый труд.

-В народной традиции страданиями назывались частушки о любви, например, “Саратовские страдания”.

- радость, отрада, радение - также однокоренные слова в русском языке;
- “словарь синонимов” обозначает синонимом “эстрада” слово “театр”

Таким образом, далеко не полный приведенный объем однокоренных слов позволяет судить о широком смысловом круге понятия “Эстрада”, пусть дальнем, но на подсознательном языковом уровне, вполне считываемом русскоязычным культурным пользователем, а семантический анализ сводит эстраду и театр практически в единое целое.

В поисках терминологического значения слова “эстрада” тоже не все однозначно.

В *Толковом словаре Ушакова*. (Д.Н. Ушаков. 1935-1940.) Об эстраде сказано:

“Эстрада - вид сценического искусства. Соединяет в представлении (концерте) разнообразные жанры в номерах, являющихся отдельными законченными выступлениями одного или нескольких артистов. Для Э.

характерно прямое обращение артистов к зрительному залу, часто от собственного лица. В тех случаях, когда артист трансформируется, он делает это главным образом тут же на эстраде, в некоторых случаях используя парики, детали костюма и др. Эстраднему исполнителю присущи обнажённость чувств, открытость мастерства. Учитывая краткость выступления, артисты Э. широко применяют средства молниеносного воздействия на зал, приёмы гротеска, буффонады. Они, как правило, отказываются от глубокой психологической разработки образа, стремятся создать определённую маску. В искусстве Э. преобладают элементы юмора, сатиры и публицистики. Оно преимущественно строится на современном, более того, злободневном материале, использует свои специфические жанры: куплет, романс, монолог, мини-пьесу, акробатический танец, манипуляцию и др.» БСЭ предлагает вариант:

«Эстрада - вид сценического искусства. Соединяет в представлении (концерте) разнообразные жанры в номерах, являющихся отдельными законченными выступлениями одного или нескольких артистов. Для Э. характерно прямое обращение артистов к зрительному залу, часто от собственного лица. В тех случаях, когда артист трансформируется, он делает это главным образом тут же на эстраде, в некоторых случаях используя парики, детали костюма и др. Эстраднему исполнителю присущи обнажённость чувств, открытость мастерства. Учитывая краткость выступления, артисты Э. широко применяют средства молниеносного воздействия на зал, приёмы гротеска, буффонады. Они, как правило, отказываются от глубокой психологической разработки образа, стремятся создать определённую маску. В искусстве Э. преобладают элементы юмора, сатиры и публицистики. Оно преимущественно строится на современном, более того, злободневном материале, использует свои специфические жанры: куплет, романс, монолог, мини-пьесу, акробатический танец, манипуляцию и др.»

## **2 Эстрадное искусство в современном мире.**

В последние годы мало принято говорить и рассуждать об эстраде, как таковой. Западноевропейская и американская терминология такова: масс-культура, поп-музыка, шоу-бизнес и т.п.: все это определяется как массовые жанры искусства. Происходит переосмысление старой и возникновение новой терминологии, глобализация в области культуры диктует новые правила в сфере создания, тиражирования, критики и педагогики эстрадного творческого продукта. Попробуем систематизировать знания об этом простом и, в то же время необычайно влиятельном виде искусства и найти сегодняшнее определение понятию “эстрада”.

Существует множество определений и достаточное количество описаний эстрады, как жанра; его возникновения и развития.

Эстрадное искусство своими корнями уходит в далекое прошлое, начинаясь в искусстве Древнего Египта и Древней Греции. Хотя эстрада тесно взаимодействует с другими искусствами, такими как, музыка, драматический театр, хореография, литература, кино, цирк, пантомима, она является самостоятельным и специфическим видом искусства. Основой эстрадного

искусства является - "Его Величество номер" - как говорил Н. Смирнов-Сокольский<sup>1</sup>. Номер - маленький спектакль одного или нескольких артистов, со своей завязкой, кульминацией и развязкой. Спецификой номера является непосредственное общение артиста с публикой, от своего лица или от персонажа.

В средневековом искусстве бродячих артистов, балаганных театров в Германии, скоморохов на Руси, театра масок в Италии и т.д. уже имело место прямое обращения артиста к зрителям, что позволяло ему стать непосредственным участником действия. Кратковременность номера (не более 15-20 минут) требует предельной концентрированности выразительных средств, лаконизма, динамики. Эстрадные номера классифицируются по признакам на четыре группы. К первой видовой группе следует отнести разговорные (или речевые) номера. Затем идут музыкальные, пластико-хореографические, смешанные, "оригинальные" номера.

На открытом контакте с публикой строилось искусство комедии del-arte (театр масок) XVI- п.п.XVII века.

Спектакли обычно строились импровизационно, на основе типовых сюжетных сцен. Музыкальное звучание в качестве интермедий (вставок): песен, танцев, инструментальных или вокальных номеров - явилось прямым источником эстрадного номера.

В XVIII веке появляются комическая опера и водевиль. Водевильями называли увлекательные представления с музыкой и шутками. Главные их герои - простые люди - всегда побеждали глупых и порочных аристократов.

К середине XIX века рождается жанр оперетта (буквально малая опера): вид театрального искусства, сочетающий в себе вокальную и инструментальную музыку, танец, балет, элементы эстрадного искусства, диалоги. Как самостоятельный жанр оперетта появилась во Франции в 1850 году. "Отцом" французской оперетты, да и оперетты вообще, стал Жак Оффенбах (1819-1880). Позже жанр развивается в итальянской "комедии масок".

Эстрада всегда была тесно связана с бытом, с фольклором, с традициями. Однако главными и определяющими факторами зрительского интереса были злободневность и понимание эстрады, как развлекательного времяпровождения. Это не случайно. В Англии пабы (общественные публичные заведения) возникли в XVIII веке, стали прообразами мюзик-холлов. Пабы были местом развлечения широких демократических слоёв населения. В отличие от аристократических салонов, где звучала преимущественно классическая музыка, в пабах исполнялись песни, танцы, выступали комики, мимы, акробаты, демонстрировались сцены из популярных спектаклей, состоявших из имитаций и пародий. Несколько позднее, в первой половине XIX века, получили распространение кафе-концерты, первоначально представлявшие собой литературно-художественные кафе, где выступали со своими импровизациями поэты, музыканты, актёры. В различных модификациях они распространялись по всей Европе и получили название - кабаре. Из отдельных эстрадных номеров режиссёр формировал программу, что

также являлось сильным выразительным средством. Свободное монтажное соединение малых форм привело к рождению пёстрого искусства варьете. Искусство варьете тесно связано с театром, цирком, но в отличие от театра оно не нуждается в организованном драматическом действии. Условность сюжета, отсутствие развития действия характерны и для большого представления ревю (от фр. - обозрение). Отдельные части ревю связаны общей исполнительской и общественной идеей. Как музыкальный драматический жанр ревю сочетает в себе элементы кабаре, балета и варьете. В спектакле ревю доминирует музыка, пение, танец. Варьете имеет свои модификации:

- варьете из отдельных номеров;
- варьете-спектакль;
- танцевальное кабаре;
- ревю.

В XX веке ревю превратилось в пышное развлекательное представление. Появились разновидности ревю в США, называвшиеся шоу. Музыкальное шоу всегда включало в себя разные жанры лёгкой музыки: песни, отрывки из оперетт, мюзиклов, варьете в эстрадной обработке инструментальных произведений. В XX веке эстрада обогатилась за счёт джаза и популярной музыки. В разных странах у истоков эстрады находились артисты особых жанров: В России – скоморохи, в Польше — франты; во Франции жонглеры; в Германии шпильманы; в Англии — клоуны; у народов Средней Азии — маскарабозы и т. д. Их репертуар, включавший комические сценки, монологи, игру на музыкальных инструментах, жонглирование, различные формы свиста, показ фокусов и многое другое вполне освоено в современном театре.

Актуальный на сегодняшний день жанр stand-up и в России, и за рубежом в самых различных вариантах представляет собой сатирический эстрадный продукт, популярный и востребованный у молодежной аудитории. Настоящим эстрадным представлением является современный цирк “Дю-Солей”, спектакли, вышедшие из цирка и гимнастики. Другим источником эстрады стали Дивертисменты — (вставные номера) в театральных спектаклях, в которых участвовали рассказчики, певцы, исполнители куплетов, декламаторы, танцоры и др. артисты. Актуальным видом эстрады, источником которой послужил дивертисмент, сегодня являются музыкальные коллективы, экспериментирующие с музыкальным материалом, исполненным с элементами театрализации. В числе специфических для эстрады особенностей три важнейших: прямое взаимодействие артистов со зрительным залом, стремление к отражению злобы дня и то, что может быть определено как «открытость мастерства». Артист эстрады обращается непосредственно в зрительный зал, становящийся как бы партнером эстрадного искусства, стремится к тому, чтобы в его номерах находили отражение актуальные события. И наконец, на эстраде в присутствии публики артист превращается в тот образ, характер, маску, в которой он будет действовать, и зрители бывают поражены удивительным мастерством перевоплощения вспомним, например, искусство А. И. Райкина. Отсюда выросла и современная документальная драма, так называемая “Доку-



драма” и связанные с ней жанры, базирующиеся на импровизации и работе со зрителем, как полноправным участником представления.

Искусство эстрады развивалось и в Мюзик-холлах, которые выросли из народных таверн (особенно распространённых в Англии). Для привлечения посетителей туда приглашались оркестры, хоры, артисты. Первые мюзик-холлы были созданы в Лондоне в середине 19 века. В Кабаре-кафе, где собирались артисты, художники и др., на импровизированной эстраде выступали поэты, актёры. Здесь впервые появился Конферансье. Из кабаре, организованного артистами МХТ, вырос, например, один из первых в России театров миниатюр — «Летучая мышь» (1908). В Петербурге кафе “Приют комедианта” и “Бродячая собака” вошли в историю литературы и искусства благодаря выступлениям поэтов, танцоров, певцов и музыкантов Серебряного века. В начале 20 века искусство эстрады обогатилось за счёт джазовой музыки. Позже распространились вокально-инструментальные ансамбли, соединяющие народные песни с современными ритмами. Популярность завоевала публицистическая, антибуржуазная песня: Э. Буш (Германия), П. Робсон, Д. Рид (США) и др. Получили известность эстрадные певцы: Ж. Беккер, Э. Пиаф, М. Шевалье, Ж. Брель (Франция), Х. Белафонте, Э. Фицджералд и др. (США).

В эстрадном танце стали использоваться современные ритмы, акробатические трюки, достижения бытового танца. Утвердились новые формы эстрадной хореографии: степ, салонно-бытовой и акробатический групповой ритмический танец «гёрлс». Особое место заняли представления «Балета на льду».

Позднее западноевропейская модель массовой эстрадной культуры перекочевала на российскую почву и обрела причудливые формы так называемого “шоу-бизнеса”.

ШОУ-БИЗНЕС (show business) - коммерческая деятельность в сфере развлекательного зрелищного продукта. В общепринятом смысле слова шоу-бизнесом называют исполнение музыкальных номеров, рассчитанных на массовую аудиторию. Однако в более широком понимании к шоу-бизнесу относят не только музыкальную эстраду, но и многие другие близкие к ней по функциональному назначению виды деятельности: киноиндустрию, зрелищные спортивные состязания, развлекательные телепередачи, конкурсы красоты и даже музыкальное радиовещание. Наконец, в предельно расширительном истолковании говорят, что шоу-бизнес - это реклама, оптовая торговля и индустрия музыкальных и информационных программ, производство и тиражирование фильмов, фонограмм и аудиовизуальной продукции, коммерческая организация эстрадных групповых и индивидуальных выступлений актеров, певцов, торговля авторскими и смежными правами, создание музыкальных и видеоклипов, рекламных фильмов, буклетов, афиш, проспектов и прочего.

Подводя итог краткому обзору понятия “эстрады”, попытаемся выделить основные на сегодняшний день признаки этого, как оказалось, многоликого жанра.

Современная эстрада близко стоит к театральному искусству и обогащается за счет театральных приемов, использует выразительные средства цирка; спорт и все его зрелищные возможности; кино и теле-продукцию, обработанную для концертного исполнения; речевой (разговорный) жанр; вокальный жанр; так называемый оригинальный жанр и все его комедийные и сатирические разновидности; инструментальный и музыкальный жанры; танцевальный жанр; докудрама, перформансы, презентации, “корпоративы” и пр. также можно причислить к разновидностям эстрады.

Имея столь широкий спектр влияния на аудиторию эстрадный режиссер, в конечном счете, является мощным выразителем смыслов, которые он, сознательно или случайно, вкладывает в зрелищный продукт того или иного рода. Как же добиться того, чтобы режиссер на стадии замысла отчетливо представлял себе идею и объем своего художественного высказывания? Такой инструмент есть. Это метод событийно-действенного анализа пьесы и роли.

### **3 Событийно-действенный анализ. Терминология.**

В театральной педагогике нет истины в последней инстанции. Теоретические работы Кнебель, Поламишева, Демидова, Товстогова, Малочевской, литературное наследие Мих. Чехова, Вахтангова, Мейерхольда, Захавы, Эфроса, - во всех перечисленных трудах, а это только малая толика размышлений великих практиков театральной педагогики, живет и дышит полемика с системой Станиславского. Что говорить, если сам Константин Сергеевич в апреле 1933 года сказал Б.В.Зону буквально следующее, цитирую по книге “Школа Бориса Зона”, глава “Встречи со Станиславским”:

“..... Никакой системы нет, есть природа. И попытка максимально приблизиться к ней составляет заботу всей моей жизни”.

Посему не станем углубляться в эти вдохновляющие и вечные споры, лишь совместно с Е.Б.Вахтанговым, о котором Мих. Чехов писал “Е.Б.Вахтангов был знатоком “системы” К.С.Станиславского. На его занятиях “система” оживала, и мы начинали понимать ее действенную силу. Педагогический гений Вахтангова творил в этом смысле чудеса...

- Ты знаешь, - говорил он мне незадолго до смерти, - я могу теперь постичь любое театральное положение, любую сценическую идею так же легко, как взять с полки книгу...”, (и это написал художник, которого публика принимала за “врага” системы!); «мы же, вместе с великими, прежде всего признаемся в любви к ней. Из письма Е.Б. Вахтангова к К.С. Станиславскому, 29 марта 1919г.

“ В искусстве я люблю только ту правду, о которой говорите Вы, и которой Вы учите. Эта Правда проникает не только в ту часть меня, часть скромную, которая проявляет себя в Театре, но и в ту, которая определяется словом “человек” ...”

Смею предполагать, что объем исследований Станиславского таков, что каждый большой художник и педагог неизбежно “присваивает” себе систему, обогащая ее своим опытом, трудом и открытиями. Нет иного способа говорить о системе, только лишь признавая право профессионального собеседника на

доказанную его творчеством правоту восприятия и изложения предмета. Хотя общая терминология в той или иной мере присутствует в “облаке” знаний о теории и применении событийно-действенного анализа.

Обратимся к наследию Г.А. Товстоногова, к режиссерской школе которого я имею честь принадлежать по праву ученичества в его Мастерской под руководством И.Б. Малочевской. В его практической работе возникла и структурно оформилась ясная и действенная теоретическая часть предмета.

Итак,

Метод действенного анализа - способ перевода образов одного вида искусства - литературы, драматургии - в другой, перевод на язык сценического творчества.

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.

Двуединый 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.

Товстоногов считал, что пьеса в своем развитии опирается на пять 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 исходное предлагаемое обстоятельство, зарождаясь 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 анализа. 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.

#### **4 Событийно — действенный анализ, как инструмент теоретического разбора драматического произведения.**

Импровизационный поиск осуществляется при активном взаимодействии режиссера и актеров. Создать в репетиционном классе особую среду, атмосферу общего поиска уникальных средств выражения авторской стилистики – значит направить импровизацию в нужное русло. Этот процесс требует высокого режиссерского искусства. Подлинный смысл этюдного способа репетиций – анализ произведения, осуществленный в действии. Определив событие и действие в нем, отобрав предлагаемые обстоятельства, постановщик спектакля должен быть чуток к тому, верный ли камертон задан импровизационному поиску, угаданы ли природа чувств и способ существования в спектакле; режиссер корректирует и направляет поиск. Интуитивное проникновение в художественную ткань произведения, творческое вдохновение играют важную роль в импровизационном поиске. Однако вдохновение и интуиция требуют конкретной пищи, она-то и добывается совместным трудом режиссера и актера в процессе репетиции.

Творческая и нравственная сила метода действенного анализа, синтезирующего анализ и воплощение, заключающаяся в естественности и органичности процесса разведки, проб и ошибок, свободного творческого поиска, последовательно, постепенно постигается студентами в течение всего обучения.

Необходимо тренировать 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.

Метод физических действий способствует созданию цепи физических действий, которые взрывают конфликт, раскрывают его смысл, объясняют глубину взаимоотношений персонажей.

Событийная структура пьесы – главный стержень метода действенного анализа. Поскольку событие имеет как объективный, так и субъективный характер, то именно сюжет, основанный на индивидуальной точке зрения художника, приближает к сверхзадаче пьесы, сквозному действию, пониманию ее основного конфликта, исходного и ведущего предлагаемых обстоятельств.

В плане-конспекте «Работы над ролью», написанном Станиславским незадолго до смерти, автор предлагает наметить временную, *черновую сверхзадачу*, начать прощупывать линию сквозного действия и для этого производить деление пьесы на самые большие события. Предполагаемая сверхзадача становилась своеобразным компасом, даже если она не сформулирована, но только *намечена* и живет лишь в *предощущениях* режиссера. Эта принципиальная позиция Станиславского, конечно, должна учитываться в работе над планом «штурма» пьесы и роли.

Подчеркнем ключевую роль события в методе. Интересна этимология слова «событие». Товстоногову было близко толкование В. И. Даля – «событийность кого-то с кем-то». Мастер подчеркивал, что жизнь человеческая событийна по своей структуре, событийна и структура сценической жизни. Только сценическая жизнь всегда протекает в условиях обострения предлагаемых обстоятельств, поэтому в пьесе событие, общее, совместное бытие людей конфликтно – таков закон драмы. Любое событие – это конфликт, то есть конфликтный действенный факт (как называл его Станиславский). Действие – это борьба. Очень важно, что событие – действенный, конфликтный факт, происходящий «здесь, сейчас, на моих глазах», то есть события реально происходят в пьесе, а не за ее пределами.

Только предлагаемые обстоятельства большого круга могут быть за рамками пьесы. Именно чтобы разобраться в «ворохе» предлагаемых обстоятельств, как я уже писала, мы разделяем их на обстоятельства: *малого круга (событие, действие)*, *среднего круга (сквозное действие)* и *большого круга (сверхзадача)*. Каждому кругу предлагаемых обстоятельств соответствует определенная цель и действие.

Повторим, анализируя пьесу, мы должны определить:

1 *Ведущее предлагаемое обстоятельство события* – то обстоятельство малого круга, которое определяет борьбу в событии (ведь в событии – сумма разнообразных обстоятельств малого круга), поэтому иногда можно называть событие по ведущему предлагаемому обстоятельству.

2 *Ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы* – оно определяет борьбу по сквозному действию пьесы.

3 *Исходное предлагаемое обстоятельство пьесы* – та среда, в которой сосредоточена проблема пьесы, авторская боль; мы постигаем его в процессе развития пьесы.

Не всякое событие пьесы является частью сквозного действия пьесы. Сквозное действие начинается только в основном событии и заканчивается в финальном. При этом события пьесы – от исходного до основного и от финального до главного – не теряют своей конфликтной природы.

В главном событии пьесы просветляется ее сверхзадача, решается судьба исходного предлагаемого обстоятельства и обязательно – это самое последнее событие пьесы.

Сквозное действие – путь воплощения сверхзадачи, та реальная, конкретная борьба, в результате которой утверждается сверхзадача. Оно начинается в основном событии одновременно с появлением ведущего предлагаемого обстоятельства пьесы – это обстоятельство и будет определять всю борьбу по сквозному действию. Высшего пика эта борьба достигнет в центральном событии. Закончится она – в финальном, здесь будет исчерпано и ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы. Исходное предлагаемое обстоятельство, неизменное на протяжении всей пьесы, связано с исходным событием – в исходном событии отражено исходное предлагаемое обстоятельство; в главном событии решается судьба исходного предлагаемого обстоятельства (мы узнаем, что с ним стало, изменилось ли оно, или осталось прежним, «победило» или «потерпело поражение»). В главном событии также просветляется сверхзадача пьесы.

Как видим, здесь нет *ни одного понятия метода, оторванного от целого, не имеющего множества прочных связей с другими параметрами*. Именно это и представляется наиболее сильной стороной разработанной Товстоноговым методики.

Верно, разгаданный режиссером хотя бы один из параметров, поможет совершить открытие новых тайн пьесы – ведь все параметры связаны между собою. И наоборот, – одна ошибка способна разрушить всю систему размышлений, точнее сказать, – наглядно обнаружить, что-системы-то анализа нет! Есть отдельные, не связанные между собою догадки, а не целостный анализ.

## **5 Применение метода в практике анализа современного текста.**

Рассмотрим пример – четвертый семестр, инсценировка и постановка русской сказки. Подчеркну – именно РУССКОЙ сказки, тому есть несколько причин, о которых я скажу ниже.

В большинстве случаев студенты без энтузиазма принимают это задание, ибо текст не адаптированных сказок для них звучит, как иностранный язык, темы архаичны и не понятны, а современная интервенция так называемой западноевропейской либеральной модели культуры столь велика, что даже расписные ложки и посадские шали выглядят трогательным эхом забытого далека.

Задача педагога невыносимо проста – заставить студентов полюбить русскую сказку, “ее чудодейственный текст”, научиться читать архетипы, заложенные в каждой, самой простой на вид и коротенькой истории, только в этом случае заработает режиссерское воображение. Здесь на помощь и

приходит метод событийно-действенного анализа. “Чтобы дать пищу ...воображению, необходимо знать исторический, изобразительный, этнографический материал, привлечь специальную литературу, касающуюся автора и его произведения”. Поскольку автор сказки – русский народ, то какой педагогический простор открывается нам! От вокала до древнерусской иконографии, от диалектов до Пропша, от “Колобка” до “Заветных сказок” Афанасьева. Невозможно не увлечь молодых, жадных до смысла, студентов таким объемом интересов, близких и свойственных национальному менталитету. (Я опускаю тему толерантности, так как считаю ее слишком объемной и спорной, во всяком случае, без сформированной у человека национальной культурной идентификации ни о какой толерантности говорить не приходится, ибо она теряет смысл).

Представим, что квалифицированные и подготовленные педагоги по режиссуре, сценической речи, вокалу, литературе и истории совместными усилиями “ВЛЮБИЛИ” студентов в материал и первоначальный этап работы успешно завершен. Здесь начинается этап самого разбора выбранного произведения. Еще раз повторим этапы разбора:

- Исходное событие, начинающееся за пределами спектакля и заканчивающееся на глазах у зрителей, та среда, атмосфера, которая фокусирует в себе ИСХОДНОЕ ПРЕДЛАГАЕМОЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВО, иногда именуемое ПРОБЛЕМОЙ или идеей.

- Основное событие – в нем начинается борьба по сквозному действию и вступает в силу ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы

- Центральное событие – высший пик борьбы по сквозному действию

- Финальное событие – заканчивается борьба по сквозному действию, исчерпывается ведущее предлагаемое обстоятельство

- Главное событие – последнее событие, в нем разрешается судьба исходного предлагаемого обстоятельства – изменяется или остается прежним.

В теоретических работах известных авторов, специалистов по событийно-действенному анализу, речь идет в основном о пьесе или рассказе. Мой опыт позволяет утверждать, что событийно-действенному анализу доступны все жанры вплоть до “телефонной книги”, в том числе, русская сказка.

Для примера возьмем всем известную “Репку”, из множества редакций

выбрав не редактированную сказку сборника “Русские народные сказки” т 2, составитель О.Б. Алексеева, издательства “Современник”, записанную А. Харитоновым в Архангельской губернии, в русском фольклоре зарегистрирована лишь в 4 вариантах, литературно обработана А. Н. Толстым (сказка “Репка”).

Итак,

«Посеял дедка репку; пошел репку рвать, захватился за репку: тянет-потянет, вытянуть не может! Созвал дедка бабку; бабка за дедку, дедка за репку, тянут-потянут, вытянуть не могут! Пришла внучка; внучка за бабку, бабка за дедку, дедка за репку, тянут-потянут, вытянуть не могут! Пришла сучка; сучка за внучку, внучка за бабку, бабка за дедку, дедка за репку, тянут-потянут,

вытянуть не могут! Пришла но́га (?). Но́га за сучку, сучка за внучку, внучка за бабу, бабка за дедку, дедка за репку, тянут-потянут, вытянуть не могут!

Пришла друга но́га; друга но́га за но́гу, но́га за сучку, сучка за внучку, внучка за бабу, бабка за дедку, дедка за репку, тянут-потянут, вытянуть не могут! (и так далее до пятой но́ги). Пришла пята но́га. Пять ног за четыре, четыре но́ги за три, три но́ги за две, две но́ги за но́гу, но́га за сучку, сучка за внучку, внучка за бабу, бабка за дедку, дедка за репку, тянут-потянут: вытянули репку!»

Остальные тексты отличаются лишь отсутствием загадочной НОГИ. Чехов. Репка. Перевод с детского, Маяковский «Дипломатическое», Хармс «Дедка за репку. Балет», Маршак «Новая сказочка про дедку и репку», Катаев, Кир Булычев и многие другие великие и разные писатели вдохновлялись скромным сюжетом. Про что же «Репка» то, какое у нее сквозное действие и где оно?

Не будем касаться структурно-семантических классификаций Аарне-Томпсона Н. П. Андреева, Проппа и других замечательных литературоведов, наше дело – инсценировать и поставить сказку. Обратимся к режиссерскому инструментарию.

Исходное событие, начинающееся за рамками «пьесы» - каждый в доме сам по себе. ПОСАДИЛ ДЕД РЕПКУ – заметьте, никто деду не помогает, ни бабка, ни внучка, собака не чешется поблизости, кошка не мурлычет, а ловит мышку где-то вдалеке, в плане «личной пятилетки».

Каждый сам по себе, а не ВМЕСТЕ, что было бы естественно в крестьянском общинном обиходе, ибо во множестве сказочных зачинов стоит «жили-были», то есть МЫ.

Тянуть урожай дед тоже отправляется один, начинается основное событие, а в нем – борьба по сквозному действию. Какая и за что? СОЗВАЛ дед бабу и далее по очереди каждый житель этого ДОМА по-своему СОЗЫВАЕТ и по-своему присоединятся в хозяйственному авралу. Как любопытно можно это осуществить, представим, вспомнив известную всем домашнюю сценку под названием “Сынок! (или доченька) - Помой посуду!”.

Борьба за урожай, ясное дело, но за какой урожай! Ах какая репка, просто мечта режиссера, репка – счастье, репка-Полная чаша, репка – рог Амалфеи и райские кущи! Какая борьба, напряжение сил!

Центральное событие сказки - катастрофа– “вытянуть не могут!» Мечтам не суждено сбываться и отчаянные труды напрасны! Счастье было так близко, но увы, звать больше некого, а репка «и ныне там» ...И здесь вступает та самая НОГА, которую один из журналистов по высокоумию своему назвал «Пьяным бредом архангельской бабушки». Что же это такое? Гофманиана, гоголевский Нос?

Вот нам и финальное событие – в борьбу за урожай вступила ненужная никому, лишняя, бессмысленная «НОГА», ненужная даже корове, а тут пригодилась! И ВЫТЯНУЛИ РЕПКУ! Какой праздник! Какой хоровод, песни и пляски! Борьба по сквозному действию закончилась. Где же главное событие?

Наше семейство стоит перед выбором ни много, ни мало – как жить дальше?



Загнать под крыльцо стоящую растерянно ненужную Ногу и снова разбежаться по углам или вместе, дружно взявшись, солить, сушить, мариновать гигантскую РЕПКУ, или сажать новую? Выбор режиссера – оптимиста: вместе. Пессимиста – врозь. Но в обоих случаях исходное предлагаемое обстоятельство «каждый сам за себя» разрешается – либо изменяется, либо остается прежним. В сборнике Афанасьева сказка «Репка» не случайно обозначена, как кумулятивная. В традиционной русской культуре тема общинного сознания необычайно важна и существенна. Множество пословиц и поговорок об этом сохранено в фольклорных материалах: «Что одному тяжело, то гуртом легко», «Одною рукою узла не завяжешь» и проч. А главное - «Сказка ложь, да в ней намек...»

В маленькой, всем с детства знакомой сказке мы имеем все элементы «Потехи» в традиционном понимании, это и фольклорный текст, и игра, и праздник, и «урок». И вся эта структура легко и ясно раскрывается с помощью метода действенного анализа. Просто? Да, просто. Просто, но полезно, как тертая морковка с сахаром, кто ж ее не ел?

Рано или поздно каждый педагог задает себе вопрос, а зачем я учу? какое мое «сквозное действие»? Любое зрелищное искусство, будь то театр, шоу или эстрада несет в себе как минимум две функции – развлекательную и дидактическую, то есть воспитательную, нравственную. Нельзя разделить их, и зритель так или иначе получает свой «урок», даже если автор лукаво говорит: «Да нет, я только смешу, расслабляю, развлекаю». Стоит, мне кажется, твердо определить те бесценные источники «живой и мертвой» воды, из которых мы имеем право питать наших учеников, и один из главных, проверенных – это русская национальная сказка. Сочетание классической режиссерской школы и народного фольклора должно быть альтернативой бессистемному выбору учебного материала по принципу «нравится, не нравится» и «что под руку попадется», ибо своим детям мы под руку подсовываем вещи неопасные и надежные, а как иначе? Подсовывают и чужие; злое, и разрушительное..., впрочем, об этом тоже есть русская сказка – с плохим концом.

Рассмотрим пример иного текста, произведение классика и основоположника мирового театра абсурда, любимого студентами - режиссерами и загадочного Даниила Хармса, его рассказ:

### **Упадение**

Два человека упали с крыши пятиэтажного дома, новостройки. Кажется, школы. Они съехали по крыше в сидячем положении до самой кромки и тут начали падать.

Их падение раньше всех заметила Ида Марковна. Она стояла у окна в противоположном доме и сморкалась в стакан. И вдруг она увидела, что кто-то с крыши противоположного дома начинает падать. Вглядевшись, Ида Марковна увидела, что это начинают падать сразу целых двое. Совершенно растерявшись, Ида Марковна содрала с себя рубашку и начала этой рубашкой скорее протирать запотевшее оконное стекло, чтобы лучше разглядеть, кто там падает с крыши. Однако сообразив, что, пожалуй, падающие могут увидеть ее

голой и неведь чего про нее подумать, Ида Марковна отскочила от окна за плетеный треножник, на котором стоял горшок с цветком.

В это время падающих с крыш увидела другая особа, живущая в том же доме, что и Ида Марковна, но только двумя этажами ниже. Особу эту тоже звали Ида Марковна. Она, как раз в это время, сидела с ногами на подоконнике и пришивала к своей туфле пуговку. Взглянув в окно, она увидела падающих с крыши. Ида Марковна взвизгнула и, вскочив с подоконника, начала спешно открывать окно, чтобы лучше увидеть, как падающие с крыши ударятся об землю. Но окно не открывалось. Ида Марковна вспомнила, что она забила окно снизу гвоздем, и кинулась к печке, в которой она хранила инструменты: четыре молотка, долото и клещи. Схватив клещи, Ида Марковна опять подбежала к окну и выдернула гвоздь. Теперь окно легко распахнулось. Ида Марковна высунулась из окна и увидела, как падающие с крыши со свистом подлетали к земле.

На улице собралась уже небольшая толпа. Уже раздавались свистки, и к месту ожидаемого происшествия не спеша подходил маленького роста милиционер.

Носатый дворник суетился, расталкивая людей и поясняя, что падающие с крыши могут вдарить собравшихся по головам.

К этому времени уже обе Иды Марковны, одна в платье, а другая голая, высунувшись в окно, визжали и били ногами.

И вот, наконец, расставив руки и выпучив глаза, падающие с крыши, ударились об землю.

Так и мы иногда, упавая с высот достигнутых, ударяемся об унылую клеть нашей будущности.

В рассказе не обозначено исходное событие, его нет. Текст начинается сразу с основного - “два человека упало с крыши”. Но мы можем и обязаны домыслить его, подсказки автором нам даны. Какие?

“...упали с крыши пятиэтажного дома, новостройки. Кажется, школы...”

Что бы это значило? Место действия - новостройка, невнятное типовое убожество, то ли школа, то ли - нет. Вспомним унылый пейзаж знаменитого фильма “Утиная охота” - невыносимая тоска безликости и скуки. Время действия - на 30 лет позднее, а беспросветность все та же, что и в “Грозе” Островского.

Итак, исходное событие просветляется - Борьба с всепоглощающей скукой бытия.

“Два человека ...” съехали по крыше в сидячем положении до самой кромки” ... Как это съехали? Да как с горки! Один человек, допустим, оступился - другой, соответственно, его пытается удержать - позы обоих героев были бы совершенно иные! Но нет! “Съехали в сидячем положении”.

Что-то знакомое?! Паркур? Развлечение для молодежи из так называемых “депрессивных регионов”, где других развлечений нет и не будет в ближайшем бюджетном столетии - интернет пестрит видео с такими покалеченными и погибшими храбрецами, и регулярно появляются все новые видео. Они

КАТАЮТСЯ с крыши. “...Съехали по крыше в сидячем положении до самой кромки и тут начали ...

Падать!”- разумеется!

Начинается основное событие. Какое же? Спасение людей? Аврал? Вызовы служб, крики о помощи?

Ничего подобного не происходит. Происходит суета и всевозможные хлопоты. Две типовые Иды Марковны, не веря, что им так повезло и это “начинают падать сразу целых двое” совершают массу интересных и неожиданных действий, переодеваются, готовятся; а “. на улице собралась уже небольшая толпа. Уже раздавались свистки, и к месту ожидаемого происшествия не спеша подходил маленького роста милиционер.

Носатый дворник суетился, расталкивая людей и поясняя, что падающие с крыши могут вдарить собравшихся по головам.

К этому времени уже обе Иды Марковны, одна в платье, а другая голая, высунувшись в окно, визжали и били ногами...”

Это же ПРАЗДНИК! основное событие - праздник! Как ярко может развернуться режиссерское воображение, сколько красок, примет времени, “интершума” и прочих торжественных маршей можно и нужно насочинять! А как узнаваема картинка - вот журналисты, вот мальчик, расстрелявший одноклассников в провинциальной дыре, вот его мозги размазаны по библиотеке, а визжащие от любви и восторга девчата разрывают социальные сети признаниями в любви к мертвому “стрелку”!

“Не спеша” ... подходит милиционер, торопиться ему некуда; дворник, полный своей вдруг явившейся значимости, расталкивает людей и поясняет, поясняет, поясняет! Прекрасное слово — поясняет. Наводит ясность, во тьме светит, философ. Он при деле и уже не просто дворник, а общественно значимое лицо!

Все счастливы.

Финальное событие - общее торжество, братанье, патриотический жар! или раж...Великий писатель абсурда соединяет восторг и смерть. Как и положено в театре парадокса. Или в нашей жизни?

А что же в главном событии? Автор пишет сентенцию в духе баснописца “...Так и мы иногда, упавая с высот достигнутых, ударяемся об унылую клетвь нашей будущности.”

Что делать с главным событием - решение режиссера. Куда пристроить мир, в котором человеческие эмоции потеряли знак добра и зла и культивируются сами по себе, для “хайпа”? Мир, в котором человек позволяет себе жить и строить свой мир в унынии; готов потреблять любой “инфокорм”, по выражению В.Пелевина, а нужен ли он? Возможно, автор дунул на листок и весь это зыбкий буквенный морок разлетелся? Вместе с созвучными лабуде «Лобода - песнями» улетел в деревню Грязь и пропал там, в коридорах туманного замка королевской четы шоу-бизнеса? Хотелось бы... Есть же в России и деревня Чистые ключи, все дело в выборе - направо пойдешь или налево пойдешь, можно и прямо, а можно и назад.

Мы использовали событийно - действенный анализ, как инструмент разбора хорошей и очень хорошей литературы, хотя можно и нужно анализировать весь массив предлагаемого эстрадного продукта. На выходе, правда, жизнеутверждающих истин и высоких идей не наблюдается.

Но:

“Не давать обстоятельствам сбить мою высоту... Серьез замысла обучения ВЫСОКОЙ команды. Они станут создавать ВЫСОКИЕ спектакли. Не большие, но ВЫСОКИЕ. Не громкие, но ВЫСОКИЕ..., где будет конструкция, разбор, знание первоисточника, реализм, нерациональная выдумка, но обязательно ВЫСОТА.” В.М.Фильштинский, “Открытая педагогика 2”, орфография автора.

## **6 Особенности совместного обучения актеров и режиссеров в аспекте теории метода.**

В течение многих лет своей педагогической практики, а также исследуя описанный опыт коллег, я наблюдала проблему, возникающую при совместном обучении актеров и режиссеров. Заключается она в следующем: теория событийно-действенного анализа в изложении, необходимом для усвоения, четкого понимания и грамотного применения ее в практической режиссуре для актеров не полезна и даже опасна. При этом, остается необходимость вооружить актеров базовыми навыками действенного разбора роли, ибо, увы, не секрет, что им придется встретить на своем творческом пути немало режиссеров, не отягощенных знаниями и навыками событийно действенного разбора как литературного текста в целом, так и отдельной роли. “Слышал звон, да не знает, где он” - зачастую начинающий режиссер или даже вполне себе взрослый персонаж, оказавшийся в режиссерском кресле, фонтанируя терминами, не в состоянии подсказать актеру, как практически освоить тот или иной психологический ход, как “жить” в предлагаемых обстоятельствах роли, не нарушая собственной внутренней правды, логики авторского замысла и находить удовольствие в работе с партнерами, свободно импровизируя в рамках заданного режиссерского рисунка. Как соединить эти две противоречивые задачи в обучающем процессе?

Кнебель писала: «Творческая *пассивность* актера – одна из причин, которые заставили К. С. Станиславского пересмотреть ставший общепринятым порядок репетиций. Он сталкивался с тем, что эта пассивность неизбежно возникает на определенном этапе работы. Актер мыслящий, сознательно строящий свое поведение на сцене, – вот к чему Станиславский стремился всю жизнь. Этим объясняется введение застольного периода, во время которого актер имел бы возможность продумать все внутренние мотивы роли и пьесы. Но уже довольно скоро Станиславский стал замечать, что, если режиссер в ходе этой застольной работы становится все более активным, актер, напротив, делается все более пассивным. «Сидящий и размышляющий» актер стал пугать его. ««Рассуждать можно и не включаясь в действие», – говорил он. – Рассуждать можно бесконечно. А потом все равно нужно выходить на сцену. Надо сделать так, чтобы актер сразу же включал *всю свою природу* в поиски верного действия,

верного чувства». Прежний порядок репетиций, предполагающий в качестве обязательного условия очень длительный застольный период, приводил к разрыву между психологической и физической жизнью актера. «Теоретически – она лошадь, а практически – она падает!» – этот веселый афоризм как нельзя более подходил к актерам, которые не могли на площадке и шага сделать: «обогащенные» разнообразными знаниями, премудростями вокруг пьесы и роли, беспомощные «головастики» на тоненьких ножках, они непрерывно «падали».

Есть опасность, что, наслушавшись наравне со студентами - режиссерами теоретической премудрости и не имея в своей творческой природе аналитических способностей, актеры действительно становятся “головастиками”, и таких примеров, увы, предостаточно. Они остаются на периферии театрального процесса или превращаются в полу-режиссеров, потому как изначальный отбор абитуриентов подразумевает совершенно различные способности у будущих актеров и будущих режиссеров. Счастливые случайности бывают иногда, но они лишь подтверждают правило. В первую очередь актер должен быть “ребенком” до конца своих дней, восприимчивым, открытым, нервным; оснащенным умением вызывать и удерживать эмоцию на самом высоком градусе. Не теоретиком, а практиком. У режиссера совершенно иная творческая структура, основанная на глубоком осмыслении жизни, постоянных умственных трудах и высочайшем самообладании. Совершенно справедливо весь первый курс у студентов - режиссеров посвящен актерскому мастерству, дабы сблизить эти два совершенно различных миропонимания, актерское и режиссерское.

М.Чехов так пишет о работе над ролью: “ Вы анализируете чувства образа и стараетесь узнать о них как можно больше. Но чем больше вы знаете о переживаниях вашего героя, тем меньше чувствуете сами...”. Это слова великого артиста. Вот что передает Б.В. Зон в своих воспоминаниях о Станиславском:

“Б.З. Михаила Александровича Чехова Вы не считаете своим учеником?”

К.С. С ним вопрос очень сложный, во всяком случае, он свихнулся давно. “Это слова великого режиссера и педагога. Уважение их и любовь друг к другу, восхищение талантом общеизвестны, при этом мы имеем два разных мира.

Как совместить, казалось бы, несовместимое? Учить отдельно? Но в таком случае мы теряем благодатную почву для первой встречи будущих актеров и режиссеров в условиях школы, вне жестоких законов конкуренции и прочих опасностей; когда можно и нужно пробовать, и ошибаться, “тепличное” и заботливое выращивание молодых и трепетных, еще очень уязвимых талантов!

В нашем случае предлагается вариант трудоемкий, но, по нашим наблюдениям, вполне действенный. Теория метода дается студентам режиссерам на отдельных уроках. А практический разбор отрывков, этюдов и иных заданий мы проводим на общих с актерами встречах по мастерству, условно отделяя терминологический инструментарий одних, например, “А теперь актеры закрывают уши, и мы вместе с режиссерами ищем в этюде

ведущее предлагаемое обстоятельство для героя”. Конечно, никакие актерские «ушки на макушке» таким призывом не прикроешь. Да и не надо! Подобный игровой способ подачи материала позволяет отделить в сознании будущего актера “свое”, вызывает уважение к анализу режиссеров и понимание необходимости такой работы. У студентов режиссеров подчеркивается и тренируется необходимость “перевода” на живой, понятный язык всех схем и логических построений в разборе драматургического материала, каким бы он ни был. В замечательной книге И.Б. Малочевской “Режиссерская школа Товстоногова”, есть такие строки:

“Призванный высвободить из плена и развить дар импровизации, метод действенного анализа предполагает следование принципу, сформулированному Станиславским: «Увлекаясь – познаешь, познавая – увлекаешься: одно вызывает и поддерживает другое. Анализ необходим для познания, познание необходимо для поиска возбудителей артистического увлечения, увлечение необходимо для зарождения интуиции, а интуиция необходима для возбуждения творческого процесса. В конечном итоге анализ необходим для творчества. Итак, в первую очередь следует воспользоваться для возбуждения чувственного анализа артистическим восторгом, благо он сам собой создавался при первом знакомстве с ролью»<sup>37</sup>. Нужно помнить, что сухие логические схемы, насаждаемые режиссером, парализуют живой процесс творчества. Первое знакомство с произведением, с ролью Станиславский называл «обсеменением» души артистов, «прививкой бациллы роли», считал важным, чтобы в эти мгновения актеры освободили душу и ум от всего лишнего. В освобожденной душе, точно на чистой почве, без плевел зерно скорее пустит корни и взойдет. И тогда перед режиссером встанет новая задача – сохранить эти живые, слабые ростки, помочь им обрести силу.” Весь учебный процесс будущих творцов, конечном счете, как прекрасно выразился В.А. Фильштинский, должен быть направлен на то чтобы сделать студента счастливым, ни много ни мало. Выпустить счастливых людей!

“Очень важно не потерять ориентиры. Не потерять педагогический замысел. А именно:

1. Не формальные умения на первом месте - должны получиться духовные, содержательные, фундаментальные режиссеры;
  2. Радость жизни, утверждение жизни - жизненные режиссеры;
  3. Глубокая индивидуализация - разные режиссеры»;
- Лучше, пожалуй, и не скажешь....

## 7 Список используемой литературы.

1. Евгений Вахтангов : сборник / сост. Л.Д. Вендровская, Г.П. Каптерева. – Москва: ВТО, 1984. – 571 с.
2. Школа Бориса Зона : уроки актерского мастерства и режиссуры. - Санкт-Петербург : Мастерская Сеанс, 2011. - 603 с.
3. Фильштинский В.М. Открытая педагогика / В.М. Фильштинский. - Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2014. – 446 с.
4. Малочевская И.Б. Режиссерская школа Товстоногова : учеб. пособие / И.Б. Малочевская. - Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2003. – 160 с.
5. Чехов М. Литературное наследие. - Москва, 1986. Т.1.
6. Русские народные сказки. Т. 2 / [сост., авт. вступ. ст. и коммент. О.Б. Алексеева ; худож. А. Максимов]. - Москва : Современник, 1987. – 332, [1] с.
7. Хармс Д.И. Случаи и вещи / Д.И. Хармс. - Санкт-Петербург : Вита Нова, 2007. – 494 с.
8. Мейерхольд В.Э. Об искусстве режиссера. Гладкова. Театр.
9. Станиславский К.С. Собрание сочинений. Т.4 / К.С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1991. - 398 с.
10. Эстрада в России. XX век : энциклопедия / [отв. ред. Е.Д. Уварова]. – Москва : Олма-Пресс, 2004. – 862 с.

Учебное издание

**Свирко Светлана Игоревна**

**Основы метода событийно-действенного анализа в  
искусстве режиссуры эстрады**

Методическая разработка