

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Пелевин, В. Жизнь насекомых [Электронный ресурс] / Сайт творчества Виктора Пелевина. – Москва, 2000. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/romans/pe-jisn/index.html>. – Дата доступа: 02.07.2000.

Барилюк Е. С., БГУКИ, студент 115 группы

очной формы обучения

Научный руководитель – Алекснина И. А.,

кандидат искусствоведения, доцент

**МЕТОД ЛИ СТРАСБЕРГА КАК ОДИН ИЗ
ОСНОВОПОЛАГАЮЩИХ МЕТОДОВ ПОДГОТОВКИ АКТЕРА**

Ли Страсберг – американский режиссёр, руководитель театральной школы, актёр и продюсер. Он родился в Тереховлянском районе Тернопольской области Украины (на то время это было австро-венгерское местечко Буданово) 17 ноября 1901 года. Он был из еврейской семьи Иды и Боруха-Меера Страсберг. В 1908 году его семья и он сам были вынуждены переехать в США.

Именно он в 1931 году стал одним из основателей театрального коллектива Group Theatre. В марте 1937 года Страсберг из-за разногласий во взглядах со Стеллой Адлер покинул труппу. И сначала без особого успеха продолжил режиссировать на Бродвее. В скором времени он стал преподавателем по актерскому мастерству, а затем с блеском готовил к пробам актеров Голливуда. 95% его студентов получали роли. И уже в 1949 стал сдавать уроки актерского мастерства в театральной школе Actors Studio в Нью-Йорке, а уже в 1951 года стал руководителем этой школы.

Свое обучение он вёл по методу Станиславского. Многие выпускники школы стали известными актерами – Джеймс Дин, Пол Ньюман, Аль

Пачино, Мэрилин Монро, Джейн Фонда, Дастин Хоффман, Роберт де Ниро, Марлон Брандо, Микки Рурк, Том Холланд [2].

После этого уже в 1966 году Ли Стасбергу удалось в Лос-Анджелесе открыть ещё одну студию Actors Studio West. С 1969 года существует театральный Институт Ли Страсберга. После того, как он сыграл роль второго плана в кинофильме «Крестный отец 2» Страсберг был титулован на кинопремии «Оскар» и «Золотой глобус».

Приятель Страсберга, Гарольд Клерман, с которым он основал некоммерческий театр Guild в 1931 году, в книге «Жаркие годы» описал работу труппы под руководством Страсберга: «Никакой наигранности. В основе глубинные, психологически сложные личные переживания, обостренное осознание противоречий и страданий человеческой природы, особая чувствительность» [1].

Он чувствовал, что сможет лучше воплотить такие принципы, как концентрированность, эмоциональная память, драматизм, интерпретация, пронизательность и чувство ритма в жизнь посредством собственных экспериментов. Занятия в Американской театральной лаборатории, особенно по концентрации внимания и эмоциональной памяти, стали фундаментом многолетнего труда Страсберга. Он называл свою систему «Метод», и известность она обрела именно под этим названием, так напоминающем название «системы» Станиславского, которую в Америке тоже называют «методом».

Свои необычайные знания Страсберг черпал из двух источников: из бесконечного количества книг о театре, которые он поглощал, и, еще важнее, из своей учебы в Американском лабораторном театре. Преподаватели этой школы (Ричард Болеславский и Мария Успенская) учились у неизвестного в то время русского театрального педагога Константина Станиславского.

«Станиславский был первым режиссером, который начал систематически изучать игру талантливого актера, стремясь определить в чем заключается секрет хорошей игры. Выражаясь простейшим языком,

театральное представление это способность «притворяться». Для того, чтобы убедить зрителей, что он английский король, актер должен сам в это поверить. Он должен выйти на сцену без следа неловкости. Для многих актеров не так трудно побороть неуверенность, как играть ту же роль изо дня в день так, чтобы это не выглядело механически.

Особо ценил создатель американского метода учение Станиславского о задаче и сверхзадаче «Станиславский дает отличный пример: если вы командуете: «подними руку!», я поднимаю руку, но не знаю, что с ней делать. Если вы говорите: дотянись до той лампочки – тогда все становится на место, потому что я знаю, для чего я поднимаю руку» [2].

До Станиславского актер почти не готовился к роли внутренне. Он заучивал слова и надеялся, что вдохновение придет на сцене. Иногда оно приходило, иногда нет. Актеры же, обученные методу Станиславского, выходили на сцену с большей уверенностью в себе. «Метод, – говорит Ли Страсберг, – это, по сути дела, просто суммирование того, что актеры всегда делали подсознательно, когда играли хорошо» [2].

В его Лаборатории актер из исполнителя превращался в равноправного творца – соавтора драматурга. Страсберг полагал, что основополагающей задачей актера, является развитие способностей к внутреннему переживанию. Он неистово искал подлинные чувства. Для актеров это было нечто неизведанное, можно сказать, святое.

Метод Ли Страсберга подразумевает «противотеатральный натурализм», то есть искренность актера. «Актер играет не роль. Актер играет себя»... [2].

Ли Страсберг приучал актеров не играть, а жить, выражая свои истинные чувства и эмоции. По отзывам современников, режиссёр обладал достаточно противоречивым характером. Он приучал своих учеников выражать реальные, правдоподобные эмоции. Он очень много сделал для качественной игры актеров Group. Цель актера – найти в своей личности новые черты, которые подойдут представляемому персонажу. Американский

теоретик и практик театра и кино считал, что каждая эмоция в игре актёра должна превосходить над текстом. Не меньше внимания он уделял движению и жесту актёра, утверждая, что движение – это «тайное письмо» актёра, посредством которого он способен играть между строк.

С точки зрения великого теоретика театрального искусства, «отправная точка одна-единственная – это истина. Доверьтесь ей. Не пытайтесь ей управлять. Пусть она сама вас ведет. Вы можете подготовить только первый шаг. Всю сцену вы подготовить не можете» ... «Все великое искусство строится на откровении. Мы не надеваем маски. Но это другой вид актерства. Так тоже можно, но не ждите сопереживания. После такого спектакля зрители скажут: «Вот это актер, как играл, как играл...» ...«Я не учу вас играть. Я учу вас проживать на сцене или перед камерой жизнь персонажа, прописанного в сценарии» [1].

Подводя итоги, хотелось бы подчеркнуть, что большинство театральных педагогов в своей практике пользуются только так называемой «системой» Станиславского, но вполне возможно, что именно изучение и применение на практике метода подготовки актёра Ли Страсберга (который отличается от других методов, по сути, только вопросами использования актёром импровизации и эмоциональной памяти, которая используется с целью возбуждения интенсивных эмоций на сцене путем ассоциации с действительными событиями из прошлого актёра), поможет значительно расширить и разнообразить существующие подходы к профессиональной подготовке актёра.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Метод Ли Страсберга: образование актёра [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://landeproject.ru/metod-li-strasberg/>. – Дата доступа: 13.03.2020.

2. Ли Страсберг: Метод и жизнь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.topcrop.ru/persons/li-strasberg.html>. – Дата доступа: 13.03.2020.

Баринова Я. А., БГУКИ, студент 216а(с) группы
очной формы обучения
Научный руководитель – Климов И. П.,
кандидат филологических наук, доцент

АРХИТЕКТОНИКА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ И МУЗЫКЕ 1920-30 ГОДОВ

Трудно указать другую эпоху в мировом искусстве, когда художественные достижения и социально-политические идеи и практики так сложно переплетались между собой, как в 1920-30-е гг. в СССР. Серьезные изменения в стране затронули и сферу общественного сознания и культуры. Важной находкой для мастеров культуры стал футуризм – новое течение европейского искусства, которое пришло в русскую культуру еще до революции 1917 г. Эстетика футуризма не имела мощной философской базы, но привлекала близостью к реальной жизни, ясной энергией критики и отрицания прежней традиции и энергетикой созидания нового.

Одним из крупнейших реформаторов русского стихосложения в 1920-е гг. был поэт-футурист Владимир Маяковский. Система художественных средств, разработанная в его творчестве, была направлена на предельную драматизацию речевого выражения чувств и мыслей нового типа лирического героя, обладающего революционным отношением к действительности.

В творчестве Маяковского в 1920-е гг. господствует тактовик, в котором безударные интервалы могут содержать от одного до трех слогов (тактовик – размер русского стиха, в котором слух учитывает объем