

бессознательного, как врожденные универсальные идеи, изначальные модели восприятия, мышления и переживания.

В дальнейшем теория архетипов получила свое развитие в различных типологиях, в частности, в книге М. Марк и К. Пирсон «Герой и бунтарь», пользующейся большим успехом в России. Как утверждают авторы книги «Герой и бунтарь», сотрудница американского отделения рекламного агентства Young & Rubicam Маргарет Марк и психолог Кэрл Пирсон, знание основных человеческих архетипических историй может немало поспособствовать успеху в брендинге.

1. Юнг, К.Г. Психологические типы / К.Г. Юнг. – М., 1992. – 144 с.

2. Клитин, С.С. Эстрада. Проблемы теории, истории и методики / С.С. Клитин. – М. : Искусство, 1987. – 220 с.

Чернявская К.И., студ. 115 гр.

Научный руководитель – Алекснина И.А.

ВКЛАД Г.А. ТОВСТОНОГОВА В РАЗВИТИЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

Теоретическое наследие К.С. Станиславского можно условным образом разделить на две основные части. Первая – это его знаменитая «система» и её «элементы» (то есть все, что касается актёрского мастерства). Вторая часть – вершина режиссёрского учения Константина Сергеевича так называемый «метод действенного анализа».

Георгий Александрович Товстоногов был режиссёром-практиком и педагогом, который усовершенствовал специальный терминологический

аппарат, разработанный в начале XX в. К.С. Станиславским, уточнённый М.О. Кнебель и А.М. Поламишевым. Каждое из понятий «метода действенного анализа», предложенного К.С. Станиславским и адаптированное Г.А. Товстоноговым помогает нам познакомиться с необходимыми для занятия режиссёрской профессией понятиями. Почему нам нужны эти термины, почему нам нужен этот терминологический аппарат? Потому что, для К.С. Станиславского, как и для Г.А. Товстоногова, самым ненавистным врагом в искусстве был дилетант.

Дилетант – это человек, который может использовать слова «действие», «предлагаемые обстоятельства», «событие», «конфликт», «оценка», но какой смысл он вкладывает в эти понятия? Не только различный, но очень часто противоположный. А для того, чтобы режиссёр и актёры могли понять друг друга, необходима терминологическая ясность. При этом в своей работе в Большом драматическом театре, сегодня носящем его имя, Георгий Александрович Товстоногов эти термины никогда не использовал. Он применял их только для того, чтобы найти кратчайший путь для диалога со своими учениками – студентами режиссёрского отделения Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (ранее она называлась Ленинградским государственным институтом театра, музыки и кинематографии – ЛГИТМиК).

В процессе работы с актёром, режиссёр должен находить какие-то необыкновенно верные слова, способные разбудить его творческую интуицию, его воображение, толкнуть его на свободную импровизацию, раскрыть актёрскую природу во всей её полноте. Это главное в процессе репетиции.

Пока студенты Г.А. Товстоногова учились на его курсе и играли роль актёров в творческих показах, они должны были не только побывать в

«шкуре» актёра, но и познакомиться с профессиональной режиссёрской терминологией, а поэтому были вольны использовать профессиональные термины. Однако, на следующем этапе, этапе импровизационных поисков в работе с актёрами, использование данных терминов Мастером курса категорически запрещалось.

Итак, «метод действенного анализа» состоит из двух частей. Это так называемая *разведка пьесы умом* и *разведка пьесы телом*. Здесь самое главное – «так называемая». Потому что все мы прекрасно понимаем, что на первом этапе, когда режиссёр остается наедине с пьесой и до встречи с актёрами, он погружен в пьесу. Но, на данном этапе, конечно же, работает не только его ум, но и его сердце, душа. То есть, это и есть момент абсолютного вдохновения и погружения в глубинный смысл пьесы. «Разведка умом» означает, интеллектуальные аспекты и раскрывает умение режиссёра логически соединять процессы, которые происходят в пьесе. Вторая часть метода это – «разведка телом» – это конечно не только телом, но и всем психофизическим организмом актёра, его душой, сердцем, интуицией, – все это и есть разведка телом.

Это реальная импровизация на площадке, вот почему возникает это слово – тело. По существу, это часть метода действенного анализа есть ни что иное как «метод простых физических действий». Надо понять, что этот метод является частью «метода действенного анализа пьесы и роли». И, как его часть, представляет собой совместный импровизационный поиск верного сценического самочувствия актёра и режиссёра на сценической площадке.

Именно «единство процессов «разведки умом» и «разведки телом» называет ученица и последовательница режиссёрских и педагогических взглядов Г.А. Товстоногова, Ирина Борисовна Малочевская «важнейшим условием освоения метода действенного анализа, обеспечивающее

органичность перехода от анализа к синтезу. Открытию тайны пьесы и роли предшествует многократный путь, проложенный студентами между требованиями сердца и неумолимой логикой, между интуицией и разумом; забегая вперед в своих предощущениях, они затем возвращались назад, контролируя себя знаниями» [1, с. 48]. Ведь когда ученик сидит за столом и вникает знания, учит и учит, а затем выходит на сценическую площадку и ничего не может показать, И.Б. Малочевская отражает в парафразе: «Теоретически она лошадь, а практически она падает» [1, с. 48].

Актёрская импровизация не должна выходить на уровень: «делаю, что хочу», «что в голову придёт». Режиссёр в процессе этих импровизации тоже должен использовать свою интуицию и воображение, так как он является участником этого процесса, который Г.А. Товстоногов называл «со-творчеством». Но, справедливости ради, надо сказать, что режиссёр в процессе импровизационных проб является не только «со-творцом» актёра. Он ещё и направляет эти импровизационные поиски, корректирует их, отмечает наиболее интересные и неожиданные предложения актёра. Это «со-творчество» предполагает не только участие режиссёра в творческом процессе создания спектакля, но, так же, и руководство этим импровизационным процессом. Энергия режиссёра начинает накапливаться тогда, когда он впервые, ещё до встречи с актёрами, пытается разгадать тайну пьесы.

«Действие – это единый психофизический процесс в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами малого круга. Для достижения цели, этот процесс каким либо образом выражен в пространстве и времени» [1, с. 25]. В этом определении ключевого понятия сценического искусства «действия» как такового, данным Г.А. Товстоноговым, важно каждое слово, а особенно утверждение Мастера, что сценическое действие должно

найти отражение в сценографии и музыкально-шумовом решении спектакля.

Когда мы говорим о «методе физических действий», мы говорим о «психофизических действиях» и акцентируем внимание именно на физическом аспекте процесса, но действенный процесс всегда психофизический. Недооценка этой части определения действия приводит к тому, что очень часто физические движения называются физическим действием, а это совершенно разные вещи. Единый психофизический процесс достижения цели, процесс, обязательно ведущий к определенной цели и происходящий в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами малого круга.

Так как у К.С. Станиславского было три круга сценического внимания, Г.А. Товстоногов выделяет три круга предлагаемых обстоятельств: большой, средний и малый.

Малый круг: обстоятельства, которые существуют только в событии

Средний круг: это уже сквозные действия: пьеса

Большой круг: за рамками действия пьесы.

Все события спектакля – это то, что видит зритель на сценической площадке, а, согласно учению Г.А. Товстоногова, всё, что воздействует на зрителя, но находится за пределами пьесы – это все является её предлагаемые обстоятельства.

Г.А. Товстоногов говорил: «В пьесе собственно ничего и нет, есть только событие и оценка, событие и оценка, а больше ничего и нет в пьесе» [1, с. 34]. Оценка – процесс перехода от одного события к другому. Огромное внимание уделял Георгий Александрович Товстоногов именно сверхзадаче. «Во имя чего», «Я не должен молчать», «Это отзывается в моем сердце и я должен поставить эту пьесу». Сверхзадача – это что-то чувственное, а не просто сухая формулировка. Именно поэтому,

Г.А. Товстоногов, никогда не предлагал формулировать сверхзадачу в начале работы над постановкой пьесы. Он утверждал, что «у режиссёра должно быть предчувствие сверхзадачи, эмоциональное предчувствие, а формулировка, это куда более трудное дело, которое может быть и придет, когда уже будет выпущен спектакль, тогда уже и возникнет этот образный ряд» [1, с. 53]. Но без этого «эмоционального предчувствия» невозможно добиться цели. Если К.С. Станиславский говорил, что сверхзадача должна пройти «сквозь сердце актёра», а Г.А. Товстоногов утверждал, что она должна «пронзить сердце режиссера». Согласно учению Г.А. Товстоногова, сверхзадача это именно «Во имя чего»?

Подводя итоги всему изложенному выше, хотелось бы подчеркнуть, что вклад Г.А. Товстоногова в современную театральную педагогику и практику театра бесценен, прежде всего потому, что за более чем 50-летней период деятельности он не только доказал значимость исканий и открытий К.С. Станиславского в области актёрского мастерства и искусства режиссуры, но и усовершенствовал их. Именно эти искания и открытия были положены в основу современной подготовки студентов-режиссёров не только в России, но и в Беларуси, так как они способны значительно обогатить педагогическое искусство, дать толчок новым самостоятельным поискам в этой области.

1. Малочевская, И.Б. Режиссёрская школа Товстоногова / И.Б. Малочевская. – Л. : Искусство, 1989. – 154 с.

2. Товстоногов, Г.А. Материал из Википедии [Электронный ресурс]. Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org/wiki/>. – Дата доступа : 03.03.2016.