МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ

Государственное бюджетное образовательное учреждение Российской Федерации «Краснодарский государственный институт культуры»

Кафедра театрального искусства

КУРСОВАЯ РАБОТА

«Метод физического действия как основа режиссёра в сфере театрализованного представления»

Выполнил студент:

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Научный руководитель:

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

 «\_\_»\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_2017 г.

Краснодар, 2017

**Содержание**

ВВЕДЕНИЕ 3

1. Метод физического действия К. С. Станиславского. Понятийный и исторический аспекты

1.1 Роль К. С. Станиславского в разработке методе физического действия 6

1.2 Проблематика и сущность метода физического действия 12

2. Метод физического действия в сфере театрализованного представления

2.1 Метод физического действия — основа режиссёра 20

2.2 Современная интерпретация метода в литературе 24

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 28

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 30

**ВВЕДЕНИЕ**

Данная курсовая работа посвящена исследованию метода физического действия в аспекте его соприкосновения с работой режиссёра. Основным автором, положившим начало этому методу, считается К. С. Станиславский.

Тем не менее, в курсовой работе будут рассмотрены различные источники, в том числе книги и публикации, авторами которых являются продолжатели идей К. С. Станиславского, его современники, коллеги и ученики. Особенно значительное внимание будет отдано творческой деятельности М. Н. Кедрова, подробно затронутой в монографии Николая Ковшова и оказавшей огромное влияние на становление и теоретическое определение метода, а также М. О. Кнебель, являющейся оппонентом Кедрову в этом вопросе.

**Актуальность** темы курсовой работы связана в первую очередь с актуальностью самой актёрской профессии, столь тесно связанной с деятельностью режиссёра.

Разнообразие методов, применяемых при подготовке различных постановок и спектаклей, требует определённого описания и определения каждого из них. Помимо этого, актуальность определяется ещё и востребованностью и актёрской профессии, ныне распространившейся за границы театра, и режиссёрской, ныне используемой далеко не только в театре и кино. Основой деятельности этих профессий является в том числе многообразие методического и практического наследия Станиславского как режиссёра, имеющего колоссальный опыт сценической игры. К. С. Станиславский как никто другой понимал проблемы и особенности работы актёра на сцене, возможно, именно собственный опыт позволил ему стать одним из ведущих театральных режиссёров XX столетия.

**Целью** курсовой работы является определение места рассматриваемого метода в современной режиссёрской практике, а ведущей **задачей** — глубокое изучение и подробное определение данного понятия.

Методологией исследования следует считать теоретический и эмпирический анализ ряда литературных источников, отражающих и раскрывающих понятие метода физического действия, авторами которых являются последователи идей К. С. Станиславского. Этот же обширный литературный и публицистический материал будет использован в качестве основного объекта исследования.

В первой главе, "Метод физического действия. Понятийный и исторический аспекты", будет рассмотрено понятие метода с точки зрения нескольких исторически сложившихся, устоявшихся определений М. Н. Кедрова и М. О. Кнебель. Помимо этого, в данной главе будет осуществлена попытка создания наиболее объективного, современного и актуального определения понятия изучаемого метода. Теоретической базой для подобного вывода будет использоваться книга В. М. Фильштинского "Открытая педагога", в которой дан небольшой исторический срез, посвящённый образованию понятия метода и непосредственно его возникновению, который невозможно представить без личности К. С. Станиславского.

Во второй главе — "Метод физического действия в сфере театрализованного представления" — будет дан краткий анализ метода в его тесном соприкосновении с деятельностью режиссёра, с его проникновением как в актёрскую, так и режиссёрскую практику. Помимо этого, во второй главе будет дан анализ использования метода физического действия в современной режиссёрской практике, отражённый в публикациях и книгах отечественных исследователей, и выражающийся в их личной научно-методической и практической интерпретации понятия.

Помимо уже упомянутого Вениамина Фильштинского, будет

проанализорована книга Зиновия Корогодского — "Начало", посвящённая в том числе изучению теоретических и методических проблем театрального искусства как со стороны актёра, так и со стороны режиссёра. В данной книге Корогодский выступает подлинно беспристрастным и глубоким исследованием рассматриваемой области искусства.

**1. МЕТОД ФИЗИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ. ПОНЯТИЙНЫЙ И ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ**

**1.1 Роль К. С. Станиславского в разработке методе физического действия**

 Действительно, К. С. Станиславский является "отцом" данного метода. Тем не менее, понятие, само название, метода — "метод физического действия" — по некоторым данным, принадлежит не вполне ему.[[1]](#footnote-1) Во всяком случае, закрепилось оно в такой форме в первую очередь благодаря его некоторым последователям, каждый из которых делал свой собственный акцент на той или иной составляющей понятия.

 Многие исследователи утверждают, что закрепившееся за методом название сыграло с его создателем злую шутку: понятое буквально, оно полностью искажает смысл, который был вложен в данный метод его главным отцом-вдохновителем.

 Проблема эта кроется в том, что само словосочетание — "физическое действие" — вводит многих людей в заблуждение, ведь любому человеку, хоть сколько-нибудь связанному с театром, абсолютно ясно, что зритель приходит смотреть на "пьесу", на эмоции, в конце концов, но никак не на движения труппы.

 Станиславский действительно провозгласил значимость "движения" как основополагающего материала для актёра и режиссёра, но, тем не менее, что именно было вложено в данное понятие? Станиславский склонялся к более обобщающему понятию "движения", чем просто различные перемещения актёра в пространстве, его позы. Главным же парадоксом для Станиславского в этой сфере можно назвать условный переход от слов, от "языка", к языку тела и жестов, но вовсе не потому, что эта область актёрского мастерства казалась ему более важной, чем речь. В этом и кроется парадоксальность метода, ставшая основной для множественных споров различных последователей Станиславского и не только.

 Лишь в полной мере овладев знанием о системе Станиславского и его философском отношении к театру и явлению "актёра", можно понять задачу этого метода: понять "эмоцию" и "смысл" роли через "движения", чтобы запустить механизм полного перевоплощения исполнителя. Актёр, начавший двигаться иначе, становится другим человеком, и этот механизм — подобно марионетке — запускает и обнаруживает новые психофизические связи в душе исполнителя той или иной роли. Правильным, более глубоким и точным понятие было бы именно с использованием термина психофизиологии, но не только лишь физики тела.

 Данный метод позволяет закрепить в сознании связь между чувством и движением, чтобы после, пользуясь тем единственным, что может быть запомнено и воспроизведено механически — т.е. движением — запустить и само чувство, процесс проживания роли на сцене.

 Неспроста столь часто в режиссёрской и учебной практике смешиваются понятия "метода физического действия" и "метода действенного анализа". На самом деле, будучи объединёнными в одно и рассмотренными именно как единое целое, можно понять логику и идею Станиславского. Этот метод был его последней творческой вершиной: он ушёл из жизни работая над "Тартюфом" Мольера впервые по новой методике и передав бразды правления М. Н. Кедрову, его методологическому и идейному последователю. Существует точка зрения, что понятие "метода физического действия принадлежит" именно Кедрову. Но что сам М. Н. Кедров вкладывал в данное понятие?

 Известно, что в полемику с Кедровым зачастую вступал другой коллега Станиславского, Н. В. Демидов.[[2]](#footnote-2) Фильштинский утверждает, что соблазн доформулировать за своего учителя и канонизировать его методологию пришёл Кедрову после смерти Станиславского, когда перед Кедровым встала задача окончить за него работу над "Тартюфом". Также Фильштинский указывает, что поверхностность данного понятия позже привела к поверхности его толкования, что многократно приводило к полемике между различными последователями метода.

 Фильштинский пишет в "Открытой педагогике": "Общепризнано, однако, что эта формулировка — «метод физических действий» — несовершенна. Сам Станиславский именно такими словами свою идею не формулировал. Он никогда не говорил «метод физических действий». Он называл свое открытие «мой прием», «новый подход» к работе над ролью. Не правда ли, «прием», «подход» — это звучит иначе, как-то мягче, чем «метод». И сами действия Станиславский называл по-разному — то физическими, то простейшими, то элементарно-психологическими. Есть у него также неоднократно описываемые позывы к физическим действиям, есть физические задачи, мелькает в одном месте физические ощущения, есть линия физической жизни, физическая жизнь пьесы, внешние действия и логические действия, внешняя жизнь роли, линия жизни человеческого тела роли. И, наконец, есть просто жизнь человеческого тела. Он все время упирал на то, "что так называемые физические действия не существуют сами по себе, за ними есть мотивы, они накрепко связаны с психологией и что в каждом физическом действии есть психологическое, а в каждом психологическом — физическое."[[3]](#footnote-3)

 Ещё одна оппонентка М. Н. Кедрова на профессиональном поле - М. О. Кнебель. Понятие "метода действенного анализа" (сокращённо МДА) Фильштинский приписывает ей. При этом, его суть состоит в полностью обратном, противоположном "методу физического действия": самое главное, с точки зрения этого метода, — полное погружение актёра и режиссёра в пьесу, в её материал и её непосредственную суть. Это и есть подлинная трактовка данного метода в аспекте его взаимосвязи с "методом физического действия" — он абсолютно ему противоположен.

 М. О. Кнебель в работе "О действенном анализе пьесы и роли" пишет: "Для того чтобы перейти к действенному анализу путем этюдов с импровизированным текстом, надо проделать большую предварительную работу углубленного распознавания пьесы за столом, то есть провести в первоначальный период работу, которую Станиславский называл «разведкой умом». Уже в процессе «разведки умом» скелет произведения начинает обрастать для актера живой тканью. Обычно после такого анализа актер ясно представляет себе, что его герой делает в пьесе, к чему стремится, с кем борется и с кем союзничает, как относится к остальным персонажам. Если коллектив правильно понимает идейную направленность пьесы, а каждый исполнитель правильно поймет целеустремленность своего героя, коллектив может, произведя глубокую «разведку умом», приступить к репетиционному процессу в действии. И тут следует помнить, что до этюдов нам надо разобраться не только в главных крупных событиях, но и в более мелких, второстепенных, для того чтобы актер при переходе к репетиции этюдным порядком не мог ничего упустить из внешних и внутренних задач, которые поставлены автором для его героя."[[4]](#footnote-4)

 Данная абсурдная ситуация породила множество проблем как и для пытающихся изучить, проникнуть вглубь режиссёрского и театрально-философского мышления Станиславского, так и для его ближайших последователей. Известно, что отношения между Кедровым и Кнебель были настолько напряжённые, что тот уволил её из МХАТа, став в 1949 году его художественным руководителем.

 Словно ради примирения противоборствующих сил профессор В. Н. Галендеев объединяет эти два понятия в одно: и не просто как два сопутствующих друг другу звена, а как цельное явление философской действительности Станиславского. Тем не менее, это не вполне "законно", ибо Станиславский действительно работал с Кедровым и Кнебель в совершенно разных областях, над разными проблемами, и оба этих ученика великого режиссёра имеют полное право на собственные точки зрения.

 Одной из возможных попыток объяснить этот внешний диссонанс может история и хронология событий. В действительности, метод физического действия — более позднее, последнее творческое и профессиональное изобретение Константина Сергеевича Станиславского. Метод действенного анализа является предшествующим способом его работы и мышления, и именно ему он обучал М. О. Кнебель. Сущность этого метода была подробно отражена в известном труде последней — "О действенном анализе пьесы и роли". И её отношение к методу физического действия можно уяснить из имеющейся в книге главы "Этюдные репетиции", где Мария Осиповна пишет непосредственно о движениях как составляющей актёрской игры. Эти строки же позволяют понять не только отношение Кнебель к методу, которым позже занимался Станиславский с Кедровым, но и отношение первого метода Станиславского к более позднему, и их внутреннее противоречие и разницу.

 Нужно учитывать, что К. С. Станиславский никогда не являлся исключительно "мыслителем" и "философом" театра как таковым; Станиславский всегда продолжал активную работу и творческую деятельность, и даже в периоды некоторого затворничества он отчаянно пытался воплотить свои свежие, последние идеи в жизнь.

 Стоит сказать, что метод действенного анализа, описываемый Кнебель, заслуживает не меньшего внимания. Будучи более рациональным, он утверждает главенство смысла роли и пьесы над всем остальным, главенства содержания и то, что в эпоху постмодернизма зачастую трактуется как непосредственный "текст" во всей полноте этого понятия.

**1.2 Проблематика и сущность метода физического действия**

 Слова о непрекращаемости творческой жизни Станиславского были сказаны в первую очередь к тому, что уйдя от одного метода работы к другому, Станиславский решал во многом свои собственные проблемы и переживания, связанные со своей режиссёрской деятельностью. На самом же деле, если всмотреться в оба эти метода подробно и обстоятельно, становится понятно, что они глубоко дополняют друг друга. Очевидно, необходимо сформулировать их сверхзадачу как составляющих одной цепи идей гениального режиссёра.

 Так ли они противоречат друг другу? Метод физического действия имеет абсолютно определённую задачу: пробудить чувства актёра, заставить его "жить" на сцене, сделать происходящее актуальным, сделать пьесу непосредственно "происходящей" здесь и сейчас, а не просто интерпретацией. Метод действенного анализа стремится именно к той же знаменитой "правде" Станиславского. Как он сообщается с более поздним методом? Кажется, истина открывается тогда, когда становится понятно, что проникновение в смысл и содержание пьесы во время работы по новому методу отнюдь не ушло для Станиславского на второй план. Он продолжал быть идеологически приверженным к методу, описываемому Кнебель, но исключительно как режиссёр: он пользовался им, чтобы контролировать и оценивать правдивость и достоверность работы актёров на сцене, а самим актёрам, действующим по своему последнему методу, он предлагал идти от "действия", чтобы прийти к правде. Говоря иначе, метод физического действия является *инструментом*, а *цели* формирует метод действенного анализа. При этом, первый метод относится к профессиональной деятельности актёра, а второй — к работе режиссёра.

 Подобное определение становится ещё более ясным, если представить, что станет, если постулаты метода физического действия станут принципами деятельности режиссёра: как можно поставить пьесу, не зная её "текста", т.е. не зная её самой или забыв её? Очевидно, режиссёр может работать с актёрами над физическим действием и связанной с ним методикой, и не только может, а должен, ведь он является в этой сфере главной направляющей. Но это никак не противоречит тому, что метод физического действия относится именно к актёру. Актёр, абстрагировавшись от текста, начинает искать новую, живую трактовку роли, и на этом пути ему помогает режиссёр, подсказывающий, где больше или меньше правды, а это, в свою очередь, можно узнать только будучи, с одной стороны, сторонним наблюдателем, и с другой — руководствуясь методом действенного анализа, т.е. глубоким профессиональным проникновением в текст и мир, "реальность" пьесы.

 Подобное понимание помогает избежать конфликта понятий. Помимо этого, разницу в подходах и точках зрения К. С. Станиславского можно объяснить и с другой стороны. Станиславский был режиссёром и великим практиком в своей области, и даже когда он направлял или обучал, консультировал кого-то — он преследовал цели настолько различные, насколько отличались эти люди и недостатки, которые их в первую очередь характеризуют как профессионалов.

При этом, и с точки зрения профессиональной деятельности К. С. Станиславского два эти метода были составляющими единого целого. Будучи увлечённым методом действенного анализа, он неуклонно верил в его силу и актуальность. Познавая границы тех миров, что предлагают нам великие драматурги, перед ним вставала картина идеального воплощения персонажей. Очевидно, он перенёс свой опыт и на актёров, и на М. О. Кнебель. Он был уверен, что именно этот метод поможет актёрам создать необходимую "правду" на сцене. Тем не менее, это было слегка самонадеянно: далеко не все актёры обладали тем же даром видения и, если можно так выразиться, "провидения", как Станиславский, и даже если обладали, это отнюдь не помогало им перевоплощаться и становиться этими представляемыми "идеалами", ведь между идеальными представлениями и реальностью есть известная разница. А во-вторых, такая же разница существует и между наблюдением со стороны, со всеми вытекающими из этого особенностями и проблемами режиссуры, и непосредственно сценической игрой.

 Позже, Константин Сергеевич Станиславский был вынужден отказаться от того, чтобы предлагать собственный метод анализа пьесы и ролей актёрам для большего погружения в реальность пьесы. Этот метод со всей его глубиной и силой, как уже было сказано, является скорее инструментом деятельности режиссёра. Актёрам же было предложено на время абстрагироваться от текста (как писал Фильштинский, "если актёр на репетиции начинал повторять текст автора — Станиславский был в крайнем раздражении"[[5]](#footnote-5)), и постигнуть собственную актёрскую, исполнительскую сверхзадачу именно через психофизиологию и психомоторику, через погружение в *физическую реальность*, какая развёртывается по ходу пьесы. Так, актёрам советовалось запоминать собственные физические ощущения (и, соответственно, сопутствующие им движения) во время усталости, бодрости, или просто специфические ощущения, какие возникают у обычного человека после пробуждения, ужина, тяжелого разговора и т.д., дабы всегда и знать, и осознавать, в каком именно состоянии находится персонаж в данном эпизоде, как меняется его физическое состояние по ходу пьесы, как он, должно быть, *чувствует себя*, и чтобы в нужный момент вытаскивать из своей памяти собственные, реальные ощущения от того или иного состояния тела и ума, полностью растворяясь в собственной роли, внутренне и внешне (*физически*) перевоплощаясь.

Но несмотря на все разногласия последователей и почитателей таланта К. С. Станиславского, его система и методы — какими бы противоречивыми на первый взгляд они ни были, прочно вошли в инструментарий и "понятийный аппарат" отечественных и мировых актёров театра и кино. Константин Сергеевич Станиславский создал собственную школу актёрского и режиссёрского мастерства, и методы — как физического действия, так и действенного анализа — и, если быть точнее, неугасающие споры и дискуссии по этому поводу, являются лишним тому подтверждением.

Помимо прочего, стоит отметить объединяющее значение явления "этюда" в практике обоих методов. Несмотря на то, что в книге М. О. Кнебель глава об актёрских этюд занимает совсем небольшой, кажется, объём текста относительно общего и по сравнению с другими главами, тем не менее, во все этапы жизненного и творческого пути К. С. Станиславский большое внимание уделял именно этюду как одной из основополагающих ремесленных основ актёра.

Одним из требований к этюду в работе Станиславского был собственный текст, т.е. буквально — словесная, речевая актёрская импровизация. Начиная с простых, несложных в освоении "этюдных ситуаций", на основе их моделировались более сложные и содержательные. Так, пишет Фильштинский, "упражнение на основе "утреннего умывания" может усложниться до более подробной, обстоятельной конструкции — и превращается в полноценный этюд "утро перед свиданием".[[6]](#footnote-6) В этом кроется ещё одна гениальная черта работы Станиславского: минимальными средствами, на основе уже имеющегося материала, создавать новое и вдыхать даже в технические, ремесленные упражнения жизнь и чувственный импульс, эмоциональный посыл. Умывание, развившееся до "утра перед свиданием" — прекрасный пример такой смекалки. При этом, достоинства подобной работы с этюдами не ограничиваются лишь в определённом смысле экономией ресурсов. Благодаря такому подходу, актёр даже самые простые движения начинает переосознавать, начинает видеть в них богатство и глубину смысла; научившись делать одно и то же рутинное движение как бы с "интонацией", поместив его в определённый контекст, актёр привыкает к осознанному эмоциональному профессиональному действию.

Войдя в практику и обиход актёров, такой подход к этюдам стал благодатной почвой для самого разнообразного и богатого творчества. С помощью этюдов, основанных на наблюдениях, нередко рождаются даже целые спектакли. Такая работа, призванная решать сугубо профессиональные, "ремесленные задачи", позволяет не ограничиваться только лишь ремесленными целями и поможет даже переосознать ремесло как непрерывный, живой творческий акт, вновь позволит вдохнуть жизнь даже в самые общие, привычные штампы театрального искусства.

 Ещё одна значительная характерность всей совокупности методов К. С. Станиславского — это полное проникновение в сущность актёрского искусства, невозможное без личного владения профессией. Николай Ковшов писал, что "М. Н. Кедров не уставал повторять, что большинство "мхатовских" режиссёров, начиная со Станиславского — актёры, в том числе и он сам."[[7]](#footnote-7) Нельзя не отметить важность этого в плане того, как этот личный опыт отразился на Станиславском и позволил создать ему и метод действенного анализа, и метод физического действия. Только личное знание проблематики актёрской профессии, только личное, базирующееся на богатом опыте погружение в эту сферу, позволили К. С. Станиславскому создать столь тщательно проработанные с точки зрения практики и глубокие по своим идеям методы работы.

 В заключении главы можно подвести следующие итоги:

* Метод физического действия и метод действенного анализа являются звеньями одной цепи. В книге "Режиссёрская школа Товстоногова" Малочевской даже имеется глава, в которой метод физических действий рассматривается как инструмент метода действенного анализа. Безусловно, это вершина понимания в данном вопросе.
* Само определение метода физического действия достаточно спорно, тем не менее, именно этот метод является одной из важнейших теоретических и практических заслуг последних лет жизни К. С. Станиславского.
* Теоретическое, научное и жизненное противостояние многих людей, являющихся соавторами и первыми формализаторами, т.е. первыми людьми, методически оформившими и закрепившими понятия метода физических действий и метода действенного анализа вызвано скорее профессиональным непониманием и слепой верой в абсолютность и главенство того или иного метода, и вовсе не говорят о внутреннем противоречии данных методов как понятий и явлений в практике театра и кино.
* Наиболее ценным следует считать вывод, что важнейшим нюансом метода физического действия является его правильно истолкование. Ошибочное, иногда встречающееся понимание данного метода как исключительно ремесленного и формального, не имеет под собой никаких оснований на подобную трактовку. Метод физического действия - одно из гениальных изобретений К. С. Станиславского, и его главная задача — оживить, вдохнуть в жизнь в актёрскую игру, сделать её максимально настоящей, подлинной. К сожалению, парадоксальность этого метода, недостаточное количество необходимых теоретических исследований и непонимание между людьми, стоящими у истоков внедрения данного метода в профессиональную деятельность, приводят к неверным, ошибочным и неграмотным истолкованиям вопроса, которые, к сожалению, периодически имеют место быть.

Фильштинский писал: "Речь зашла о Станиславском, и сразу становится понятно, что, видимо, дальше разговор пойдет о методе Станиславского, о воспитании по системе Станиславского, и уже становится вроде бы как-то скучно. На самом деле, думаю, что метода Станиславского в том понимании, о котором написано немало книг, как такового не существует. Не существует скучной рецептуры, дающей ответы на все вопросы, знающей «как», «что», «когда» делать, что такое действие, что такое «сквозное», сверхзадача, из каких кубиков строится роль и как эти кубики выстраивать. Все это не имеет к несчастному имени Константина Сергеевича никакого отношения. На самом деле метод К.С. — это непрерывный, бесконечный поиск живой дрожи живой материи, поиск великих секунд живой жизни живого человеческого чувства, живой человеческой мысли. Многократное повторение слова «живой» не есть стилистическое косноязычие. Это суть искусства. Обнаружение, создание, рождение новой жизни, новой реальности, более концентратной и более остро говорящей о жизни, чем сама жизнь."[[8]](#footnote-8)

Лишь максимально близко и глубоко познакомившись со Станиславским хотя бы по оставшимся воспоминаниям его современников, его собственным трудам и редким видеозаписям его работы (существует небольшая запись репетиция К. С. Станиславского над "Тартюфом" Мольера 1938 года, а также ряд других, не менее интересных свидетельств его гения) можно делать хоть какие-то выводы об истинной ценности рассмотренных в данной главе методов.

Именно его человеческая проницательность и профессиональная тонкость восприятия и оценки дали творческий импульс многим и многим актёрам со всего мира. Неудивительно, что впоследствии ставшая колоссально знаменитой фраза Станиславского "не верю", вошла в речь и лексикон миллионов людей, а словосочетание "предлагаемые обстоятельства", столь часто использующееся Константином Сергеевичем, вошла в обиход актёров театра и кино, прочно закрепившись в понятийном аппарате, бытующем в театральной среде.

**ГЛАВА 2. МЕТОД ФИЗИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ В СФЕРЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ**

**2.1 Метод физического действия как основа деятельности современного режиссёра**

Учитывая определённую в первой главе разницу между понятиями физического действия и действенного анализа, следует определиться, что, вероятно, в данном контексте под методом физического анализа следует понимать совокупность обоих понятий. Такая трактовка иногда встречается, и в данном случае следует говорить скорее о методе действенного анализа, ведь именно он является в первую очередь методом работы режиссёра, в том числе режиссёра театрализованных представлений.

Если говорить об особенности применения данного метода — метода действенного анализа — в работе режиссёра, то сразу следует отметить, что процесс работы с использованием подобной методики подразумевает деление творческого процесса на этапы. Исходя из этого, следует рассмотреть каждый этап в отдельности, чтобы определить роль каждого в контексте общей последовательности.

Первый этап заключается непосредственно в работе режиссёра с материалом — пьесой или же какой-либо задумкой театрализованного представления "наедине". На данном этапе, иногда с подачи самого К. С. Станиславского именуемом "умственной разведкой" пьесы, особую роль играет погружение режиссёра вглубь текста произведения, постижение его главной идеи, полный охват происходящих в материале событий и, конечно же, начальное выстраивание собственной концепции, собственного представления о том, как эта пьеса должна выглядеть в идеале, и как эти идеальные представления о ней можно воплотить с учётом имеющихся у режиссёра возможностей: временных, организационных, актёрских, бутафорских и прочих.

Метод действенного анализа, как правило, подразумевает трансформацию образов литературы в театральную, актёрскую сферу. Начало данного процесса происходит именно на первом этапе — этапе "умственной разведки".

 Второй этап как раз целиком и полностью является полноценным творческим воплощением метода физических действий. Здесь начинается уже "разведка телом", в которой физическое действие мыслится как часть триединого процесса, состоящего из физического, словесного и мыслительного действий. На данном этапе подробно прорабатывается внешняя сценическая композиция, её физическое воплощение и условная "физиологическая драматургия", прорабатывается мизансцена как важнейший компонент театра.

На заключительном этапе в игру вновь вступает метод действенного анализа, но уже с новой задачей — объединить все использующиеся в работе методы в единое целое, в совокупность режиссёрской техники, чтобы подчинить все средства главной цели — театральной "правде" происходящего.

С точки зрения действенного анализа, Станиславский предлагал выявлять в пьесе несколько типов событий, чтобы определить общий процесс движения, динамику пьесы. Традиционно, в том числе с учётом методических разработок Г. А. Товстоногова, выделяется «пять типов событий:

1. Под исходным событием понимается своеобразный "зачин" спектакля. Исходное событие является отражением исходного "предлагаемого обстоятельства", которое проходит сквозь весь спектакль: он начинается с него и заканчивается им же. Это одновременно и ситуация, и при этом — всё происходящее вместе взятое. То есть, можно говорить о некоторой обобщающей функции такого понятия.
2. Основным событием называют главное "предлагаемое обстоятельство", которое даёт толчок всему происходящему и задаёт ему определённый тонус и характер, формирует динамику спектакля. В это событие входит начало т.н. "сквозного действия".
3. Центральным событием считается некий пик борьбы, реализуемой в рамках сквозного действия.
4. Финальное событие подразумевает окончание такой борьбы, основное предлагаемое обстоятельство, как правило, к этому моменту полностью исчерпывается.
5. Главным событием называют крайне событие спектакля. В нём заключается некоторое "зерно" сверхазадачи, в нем проявляется сама идея произведения. Здесь же решается судьба исходного события и связанного с ним предлагаемого обстоятельства — только теперь мы окончательно знаем, что с ним произошло: оно осталось прежним или же изменилось, и если да — то как именно и о чём это должно говорить зрителю.»[[9]](#footnote-9)

Огромное значение в действенном анализе играет определение главного конфликта. Как правило, он носит нравственный характер, являет собой процесс рождения личности, или же её деградации — т.е. становления или падения.

Под сквозным действие в современном методе действенного анализа имеется в виду воплощение некой сверхзадачи, подразумевающей нравственное содержание и "посыл" пьесы, её основную идею.

 Помимо прочего, метод действенного анализа в действительности предполагает совместный импровизационный анализ пьесы и действия в ней. Он осуществляется актёрами под чутким руководством режиссёра — это и есть та самая "разведка телом", второй этап работы, непосредственно именуемый методом физического действия, который подразумевает действенный анализ как свою частность с точки зрения современных исследователей. Всё это, имеющее глубокие корни в методике К. С. Станиславского, было позже глубоко переработано не только М. Н. Кедровым и М. О. Кнебель, но и Г. А. Товстоноговым. Именно он является автором деления метода действенного анализа на вышеописанные три этапа работы, как пишет И. Б. Малочевская в своей монографии "Режиссёркая школа Товстоногова".

**2.2 Современная интерпретация метода в литературе**

З. Я. Корогодский не вполне соглашается с пониманием метода физического действия как этапа работы по методу действенного анализа, тем не менее, он говорит об огромном значении этюда в рамках работы по методу действенного анализа.

В своей книге "Начало" он пишет, что «метод действенного анализа базируется на сценической жизни, реализуемой по модели реальности, т.е. самой жизни, а т.к. в самой жизни провозглашено величие истории как основополагающего фактора, а течение событий в ней является своего рода законом, значит, моделируя жизнь на сцене по образцу подлинной жизни, режиссёр вынужден считаться с логикой развёртывания пьесы, с происходящим внутри её "реальности", со всеми её внутренними событиями.»[[10]](#footnote-10)

Это — основа действенного анализа, а этюд, по мнению Зиновия Корогодского, «помогает актёру познать не только автора, но и себя и даже законы профессии». Корогодский пишет, что «несмотря на все достоинства вдохновения, им нужно научиться управлять, в самом широком смысле "владеть" им, а вовсе не надеяться на то, что вдохновение обязательно посетит тогда, когда оно потребуется на сцене.»[[11]](#footnote-11)

Именно для этого, отмечает Корогодский, К. С. Станиславский учил намеренно управлять собственным подсознанием, этому и посвящено его главное открытие, заключенное в методологии "системы" — т.е. школы сознательного управления подсознательным, как умению овладевать своими вдохновением, чувствами и интуицией.

Также Корогодский утверждает, что метод действенного анализа подразумевает освоение роли через этюд, и сам метод в данном контексте предстаёт одновременно и как некая актёрская школа, и как рабочий приём в спектакле.

Так, З. Я. Корогодский пишет в "Начале": «Конечно, этюд только звено в сложном воспитательном и творческом процессе, но наисущественнейшее, так как оно помогает а самовоспитании актера, учит работать над ролью. И, наконец, через него, через это звено, строится спектакль, т. е. сценическое произведение. У педагога, да и режиссера есть три основных момента в работе, три генеральных задачи — воспитать художника-актера, помочь ему вырастить роль и построить движение спектакля по законам жизни, т. е. от события к событию, от происшествия к происшествию, от эпизода к эпизоду. Как будто все понятно и само собой разумеется, но понятно только в теории. На практике уже со второго года обучения многие не верят в тренинг. Учащиеся считают, что этюдами надо заниматься только до тех пор, пока они не начали играть в спектаклях. С этого момента их трудно убедить в обратном. А ведь этюд, как основное тренировочное средство, должен пройти через всю жизнь актера.»[[12]](#footnote-12)

В рассуждениях Корогодского о «методе действенного анализа» очень часто звучит «этюдный метод», и он описывает и другие этюды, нежели только этюды на сюжеты сцен из пьесы (последние он называет «этюды-разведчики»).

Обращает на себя внимание разнообразие описываемого Корогодским педагогического этюдного репертуара. Перечислим: «тренировочные этюды», «этюды-упражнения», «этюды на общение», «этюды на биографии», «этюды на будущее роли», «этюды на изучение предлагаемых обстоятельств», «этюды на линии роли», «этюды по аналогии», «этюды на характерность».

Он также пишет об «этюдах в реальных обстоятельствах» и напоминает, как артист МХАТа Тарханов, работая над Городничим из "Ревизора" Н. В. Гоголя, ходил по базарам, «инспектировал» продавцов, приценивался к мясу и т. и. Зиновий Яковлевич. приводит в пример даже «спектакль-этюд» — это «Весенние перевертыши» в ТЮЗе.

 Фильштинский же более обстоятельно пытается охарактеризовать проблематику рассматриваемых в курсовой работе методов. Разделение понятия на метод физических действий как определения М. Н. Кедрова и метод действенного анализа как определения М. О. Кнебель принадлежит именно Фильштинскому.

В своей книге "Открытая педагогика" он окончательно склоняется к пониманию метода физических действий как частности более обобщающего метода действенного анализа, ссылаясь на Марию Осиповну Кнебель, которая, как он пишет, собрала метод воедино, выкристаллизовала методическую теорию "метода действенного анализа", с его "умственной" и "телесной" разведкой, с этюдами на различные эпизоды пьесы.

Тем не менее, Фильштинский так же напоминает, что Станиславский в «Работе над ролью» в главе о комедии «Ревизор» Н. В. Гоголя написал совершенно иное, и советовал не давать актеру пьесу, не давать ее читать, только пересказать фабулу.[[13]](#footnote-13) Т.е. никакого предварительного изучения пьесы, охвата ее в целом, разбора по событиям в период подготовки этого материала Станиславский не рекомендует. То есть, для Станиславского в тот период это была фактически другая методика. И никакой по отдельности — разведки умом и разведки телом, — ничего подобного Станиславский не предлагает. Наоборот, он подчеркнуто бросает вперед тело. Он начинает смело смешивать и практически одновременно производить разведку телом и разведку умом: разведку телом — потом умом — потом опять телом и т. д. Он говорит, что его «прием» автоматически анализирует пьесу.

Было бы интересно узнать реакцию М. О. Кнебель да и М. Н. Кедрова на «Работу над ролью» в случае, если бы они этот труд Станиславского прочли тогда, при его жизни. Но, по всей видимости, тогда они его не читали. Рукопись была опубликована только в 1957 году. Станиславский это свое произведение таил в письменном столе, будучи обеспокоенным в последние годы и месяцы жизни печатаньем давно написанной «Работы актера над собой». Таким образом, самым глубинным и принципиальным открытиям Станиславского было суждено выйти на свет, увы, только через двадцать лет после того, как они были совершены.

Несмотря на слова Фильштинского, в работе М. О. Кнебель "О действенном анализе пьесы и роли" не так уж много внимания уделяется этюду, и совсем не уделено внимания определению понятия метода физического действия в аспекте его взаимопроникновения в действенный анализ, т.к. понятие метода физического действия как такового у Кнебель просто отсутствует. Очевидно, заслуга Вениамина Фильштинского очень высока — ведь именно он определил разницу этих понятий и расставил все точки над "и" в области пересечения и противоречия двух этих известных методов, объяснив все противоречия, возникающие при изучении различных источников, пытающихся объяснить новаторскую методику работы Станиславского, на долгие годы ставшую основой для деятельности всё новых и новых поколений режиссёров театра и кино.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В данной курсовой работе было осуществлено изучение понятия "метод физического действия". На основе ряда противоречивых источников, а также различных современных публикаций, играющих роль обобщающих, пытающихся максимально точно сформулировать определение и место метода в современной театральной практике, был сделан собственный методический вывод, основной характеристикой которого можно считать независимость и стремление к объективности.

Были изучены источники, дающее представление о понятии "метод физического действия" с точки зрения известного актёра и режиссёра М. Н. Кедрова, а также его оппонентки в области методологии М. О. Кнебель.

Современная интерпретация метода во всём своём многообразии была получена в рамках изучения трудов Фильштинского и Корогодского.

Сформированная на основе изучения различных трактовок характеристика понятия метода выглядит следующим образом: метод физического действия является инструментом, с помощью которого реализуются цели, которые, в свою очередь, формирует метод действенного анализа.

Во второй же главе было дано иное, более практическое истолкование понятия метода физического действия: методология Г. А. Товстоногова, изложенная в книге И. И. Малочевской, рассматривает метод физического действия как один из этапов работы по методу действенного анализа.

 В связи с этим, а также с тем, что понятие метода физического действия было рассмотрено на примере практической деятельности режиссёра, в том числе в аспекте театрализованных представлений в современном контексте и художественном пространстве, следует считать цель и задачу работы, обозначенными во введении, в значительной степени достигнутыми.

Оба метода являются взаимопроникающими, и несмотря на определённую близость одного к скорее актёрской практике, а второго — к деятельности режиссёра, и метод физического действия, и метод действенного анализа являются актуальными формами как сотрудничества режиссёра и актёра, так и самостоятельными инструментами профессиональной деятельности непосредственно каждого из них.

Невозможно недооценить заслугу К. С. Станиславского перед всем миром искусства и, конечно же, театра, как одного из его основополагающих видов. Созданные им методы физического действия и действенного анализа прочно вошли в практику отечественных и мировых режиссёров театра и кино, а слава К. С. Станиславского как величайшего театрального режиссёра ХХ столетия прочно закрепилась в массовом сознании даже не интересующихся искусством, далёких от него и его методологии людей.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. В. М. Фильштинский. Открытая педагогика / Балтийские сезоны, Санкт-Петербург, 2006

2. М. О. Кнебель. О действенном анализе пьесы и роли / Искусство, Москва, 1982

3. З. Я. Корогодский. Первый год. Начало / Советская Россия, Москва, 1973

4. Н. К. Ковшов. Уроки М. Н. Кедрова / Искусство, 1983

5. М. М. Буткевич. К игровому театру / Издательство ГИТИС, 2002

6. И. Б. Малочевская. Режиссёрская школа Товстоногова / Издательство СПбГУКИ, 2003

7. Борисов С.К. Основы драматургии театрализованного действа / Челябинская государственная академии культуры и искусств, 2000

8. Киселёва Н.В. Фролов В.А. Основы системы Станиславского / Ростов-на-Дону, Феникс, 2000

9. Туманов И.М. Режиссура массового праздника и театрализованных представлений / Просвещение, Москва 1976

10. Чечётин А.И. Основы драматургии театрализованных представлений / Лань, Планета музыки, Санкт-Петербург, 2013

11. Шубина И.Б. Драматургия и режиссура зрелища: игра, сопровождающая жизнь учебно-методическое пособие / Ростов-на-Дону, Феникс, 2006

12. Тихомиров Б.В. «Беседы о режиссуре театрализованных представлений»

13. Горчаков Н.М.. «Режиссёрские уроки К. С. Станиславского»

14. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1991. Т. 4. Работа актера над ролью: Материалы к книге / Сост., вступит. ст. и коммент. И. Н. Виноградской

1. В. М. Фильштинский. Открытая педагогика. СПБ.: Балтийские сезоны, 2006. [↑](#footnote-ref-1)
2. В. М. Фильштинский. Открытая педагогика. СПБ.: Балтийские сезоны, 2006 [↑](#footnote-ref-2)
3. См. там же [↑](#footnote-ref-3)
4. М. О. Кнебель. О действенном анализе пьесы и роли. М.: Искусство, 1982. [↑](#footnote-ref-4)
5. В. М. Фильштинский. Открытая педагогика. СПБ.: Балтийские сезоны, 2006. [↑](#footnote-ref-5)
6. В. М. Фильштинский. Открытая педагогика. СПБ.: Балтийские сезоны, 2006. [↑](#footnote-ref-6)
7. Н. К. Ковшов. Уроки М. Н. Кедрова. - М.: Искусство, 1983. [↑](#footnote-ref-7)
8. В. М. Фильштинский. Открытая педагогика. СПБ.: Балтийские сезоны, 2006. [↑](#footnote-ref-8)
9. И. Б. Малочевская. Режиссёрская школа Товстоногова. СПБ.: СПбГУКИ, 2003. [↑](#footnote-ref-9)
10. З. Я. Корогодский. Первый год. Начало. М.: «Советская Россия», 1973. [↑](#footnote-ref-10)
11. См. там же. [↑](#footnote-ref-11)
12. З. Я. Корогодский. Первый год. Начало. М.: «Советская Россия», 1973. [↑](#footnote-ref-12)
13. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1991. Т. 4. Работа актера над ролью: Материалы к книге / Сост., вступит. ст. и коммент. И. Н. Виноградской [↑](#footnote-ref-13)