

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт музыкального и художественного образования
Кафедра художественного образования

**ТЕХНОЛОГИЯ РАБОТЫ НАД РОЛЬЮ В СПЕКТАКЛЕ «ПСИХОЗ»
ПО ПЬЕСЕ САРЫ КЕЙН**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

Исполнитель:
Соснина Аделаида Александровна
Группа БТ – 51zs
направление 51. 03. 02 –
«Народная
художественная культура»
профиль «Руководство
любительским театром»

Руководитель ОПОП

Научный руководитель:
Тихонова Елена Вадимовна
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры художественного
образования

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАБОТЫ АКТЕРА НАД РОЛЬЮ	5
1.1. Особенности работы актера над ролью	5
1.2. Действенный анализ пьесы и роли в произведении	14
ГЛАВА II. ПРАКТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ РАБОТЫ НАД РОЛЬЮ	23
2.1. Действенный анализ драматического произведения Сары Кейн «4.48 Психоз»	23
2.2. Анализ образа Сары Кейн в пьесе «4.48 Психоз»	32
2.3. Технология работы над воплощением роли Сары Кейн	35
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	41
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ НА ИЗДАНИЯ РАЗНЫХ ТИПОВ	44
ПРИЛОЖЕНИЕ	46

ВВЕДЕНИЕ

Технология работы над женскими ролями основана на принципах системы К.С. Станиславского. После смерти Станиславского его система осталась и до сих пор служит основным руководством, как для начинающих, так и для профессиональных актеров.

Чтобы создать живой типический образ на сцене, актеру недостаточно только знать законы своего искусства, недостаточно обладать устойчивым вниманием, воображением, чувством правды, эмоциональной памятью, а также выразительным голосом, пластикой, чувством ритма и всеми другими элементами внутренней и внешней артистической техники. Ему необходимо уметь пользоваться этими законами на самой сцене, знать практические приемы вовлечения всех элементов творческой природы артиста в процесс создания роли, то есть владеть определенным методом сценической работы.

Процесс создания сценического образа очень многообразен и индивидуален. Живой сценический образ рождается тогда, когда актер полностью сливается с ролью, глубоко и точно поняв общий замысел произведения. Каждый актер оставляет отпечаток на своем герое, наложив что-нибудь индивидуальное, привнеся новую жизнь в роль.

Цель исследования: описать технологию работы над ролью Сары Кейн в пьесе «Психоз».

Объект исследования: процесс воплощение образа Сары Кейн в пьесе Сары Кейн "4.48 Психоз".

Предмет художественно-творческого проекта: технология работы над ролью в пьесе Сары Кейн «4.48 Психоз».

Задачи:

- 1) изучить и проанализировать драматическое произведение;
- 2) проанализировать линию поведения героя Сары Кейн и пристроить его образ;

3) воплотить сценический образ Сары Кейн в постановке спектакля «Психоз».

Ключевые слова ДЕЙСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ ПЬЕСЫ И РОЛИ, СВЕРХЗАДАЧА, ОБРАЗ, ХАРАКТЕРНОСТЬ, КОНФЛИКТ

Методы художественно-творческого проекта:

Изучение и анализ драматического произведения Сары Кейн «4.48 Психоз», постановка сверхзадачи; просмотр фильмов и театральных постановок с душевно больными людьми, прослушивание аудиозаписей душевнобольных и читка их записей.

Методологическая основа художественно-творческого проекта:

Основы психологии и теории режиссуры (А.Г. Товстоногов, Е.Р. Ганелин, О.М. Кнебель, Е.Б.Захава и др.); теория творческого процесса перевоплощения (С.П. Кутьмин, А.Е. Падалко, Е. Копылова); основные положения о природе творческой деятельности (Д.Б. Богоявленская, В. Н. Дружинин, Я.А. Пономареви др.); теория театральной педагогики (К.С. Станиславский, Б.Е. Захава, М.О. Кнебель, и др.).

Практическая значимость художественно-творческого проекта: разработана методика и даны рекомендации для создания женского образа в спектакле Сары Кейн «Психоз».

Структура работы: выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка, приложения.

ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАБОТЫ АКТЕРА НАД РОЛЬЮ

1.1. Особенности работы актера над ролью

Когда К. С. Станиславский сказал свои знаменитые слова: «Театр начинается с вешалки», он думал о необходимости создать такую атмосферу, такую обстановку в театре, которая подготовит зрителя к восприятию предстоящего спектакля. Ведь надо уметь не только талантливо исполнять художественное произведение, надо уметь талантливо воспринимать искусство. И театр призван помочь в этом зрителю. Вот что означает фраза — «театр начинается с вешалки».

Театр – это такое искусство, в котором человеческая жизнь отражается в наглядном, живом, конкретном человеческом действии [6, с. 6].

Театр – искусство синтетическое. Оно органически соединяет в себе живопись, архитектуру, музыку, танец, пластику, цвет, свет, прикладное искусство, искусство актера и режиссера, и, наконец, литературу, как первооснову сценического действия [8, с. 18]

Театр, как искусство синтетическое, имеет большое эстетическое воздействие на зрителей.

Творчество в театре чаще всего носит коллективный характер: актер работает на сцене вместе с партнерами. Взаимодействие с партнерами – очень важный аспект актерской профессии. Партнеры должны друг другу доверять, друг другу помогать и содействовать. Чувствование партнера, взаимодействие с ним – один из основных элементов актерской игры, позволяющих поддерживать включенность в процесс игры на сцене.

Словарь Ожегова раскрывает понятие «актер», т. е. исполнитель ролей в театральных представлениях, в кино, на телевидении [17].

Актер, как и любой художник, воздействует на людей не простым высказыванием своих взглядов или убеждений, а силой создаваемых им образов. Он представляет на суд зрителей характеры конкретных людей, раскрывает их внутренний мир, выявляет их связи между собой и

обществом. И чем ярче, убедительнее актер делает это, тем сильнее воздействие его искусства на зрителей, тем больше оно отвечает своему высокому призванию [15, с. 34].

Если актер, верно, определил цель персонажа и подобрал ряд выразительных, логичных действий для ее достижения и отвечающих художественному замыслу, ему необходимо реально выполнять эти действия, реально изменять поведение своих партнеров в нужном для персонажа направлении.

Актеру необходимо создать перед зрителем живой и яркий характер героя и через его поступки, его мысли и чувства, его судьбу передать определенное отношение к жизни, донести мысль, заключенную в пьесе. Именно это и объясняет те задачи, которые стоят перед актером в работе над ролью.

Работа над ролью, по мнению театральных педагогов, состоит из четырех больших периодов: познания, переживания, воплощения и воздействия.

Познание – это подготовительный период. Он начинается с первого знакомства с ролью. Познать – значит почувствовать. Актер должен представить и составить картину образа своего героя: его внутренний мир, увидеть то, выделить самое важное, типичное для его характера. Второй момент большого подготовительного периода познания - процесс анализа. Это продолжение знакомства с ролью. Актеру необходимо «стать» своим героем – думать, чувствовать, говорить как он.

Творческие цели познавательного анализа заключаются:

- 1) в изучении произведения;
- 2) в поисках духовного и иного материала для творчества, заключенного в самой пьесе и роли;
- 3) в поисках такого же материала в самом артисте (самоанализ);
- 4) в подготовке в своей душе почвы для зарождения творческого чувства как сознательного, так и бессознательного;

5) в искании творческих побудителей, дающих вспышки творческого увлечения и оживляющих те места пьесы, которые не ожили при первом ее прочтении.

По мнению К. С. Станиславского на начальном этапе работы над ролью, актер, прежде всего, должен определить идейный замысел роли. В идейном замысле выражается то, что актер хочет донести зрителю, для чего выйдет на сцену. Замысел этот будет являться главным указателем в процессе работы над ролью, вызывать определенное отношение ко всему, что вы станете делать в ходе ее. Без определения идейного замысла этот процесс может растерять свою целеустремленность и четкость.

Именно определение сверхзадачи, главной мысли пьесы, желаемого воздействия на зрителя поможет создать идейный замысел.

Спектакль – произведение театрального искусства, создается не одним художником, как в большинстве других искусств, а многими участниками творческого процесса. Драматург, актер, режиссер, музыкант, декоратор, осветитель, гример, костюмер и т. д. – каждый вкладывает свою долю творческого труда в общее дело.

Природа театра требует, чтобы весь спектакль был пропитан творческой мыслью и живым чувством. Ими должно быть насыщено каждое слово пьесы, каждое движение актера, каждая мизансцена, созданная режиссером. Все это – проявления жизни того единого, целостного, живого организма, который получает право называться произведением театрального искусства спектаклем [6, с. 11].

Самое главное в работе над ролью для актера – не просто понять поверхностно, отвлеченно своего героя, а исследовать, увидеть, ощутить его как живого и хорошо знакомого вам человека. Необходимо получить и накопить больше конкретных знаний о своем герое, которые в какой-то момент образуют полное и четкое понимание о его характере.

Именно отношение к людям, событиям, встречающимся на жизненном пути, раскрывают характер и манеру мышления человека. Основным материалом для изучения образа героя должна быть сама пьеса. «В действительной жизни, – говорил Щепкин, – если хотят узнать какого-нибудь человека, то спрашивают о месте его жительства, об его образе жизни и привычках, об его знакомых и друзьях. Точно так должно поступать и в нашем деле. Ты получил роль и, чтобы узнать, что это за птица, должен спросить у пьесы, и она непременно даст тебе удовлетворительный ответ...» [22, с. 43].

Заканчивается период познания так называемым повторением – оценкой фактов и событий пьесы. Здесь актеру следует касаться только самой пьесы, ее истинных фактов. Оценка фактов заключается в том, что она выясняет обстоятельства внутренней жизни пьесы, помогает найти их смысл, духовную сущность и степень их значения. Оценить факты – значит разгадать тайну личной духовной жизни изображаемого лица, скрытых под фактами и текстом пьесы. Беда, если артист недооценит или же переоценит факты – тем он нарушит веру в их подлинность.

Второй творческий период - период переживания - это созидательный период. Это главный, основной период в творчестве. Созидательный процесс переживания - органический, основанный на законах духовной и физической природы человека, на подлинных чувствах и красоте. Сценическое действие – движение от души к телу, от внутреннего к внешнему, от переживания к воплощению; это стремление к сверхзадаче по линии сквозного действия. Внешнее действие на сцене не одухотворенное, не оправданное, не вызванное внутренним действием, только занимательно для глаз и уха, но оно не проникает в душу, не имеет значения для жизни человеческого духа. Только творчество, основанное на внутреннем действии – сценично.

Средством возбуждения творческого увлечения является творческая задача. Она двигатель творчества, так как она является приманкой чувств артиста. Такие задачи являются или сознательно, то есть их указывает наш

ум, или они рождаются бессознательно, сами собой, интуитивно, эмоционально, то есть их подсказывает живое чувство и творческая воля артиста. Задачи, созданные интуитивно, бессознательно, впоследствии оцениваются и фиксируются сознанием. Кроме сознательных и бессознательных задач существуют механические, моторные задачи. Ведь от времени и частого повторения весь процесс усваивается настолько крепко, что превращается в бессознательную механическую привычку. Эти душевные и физические моторные привычки кажутся нам простыми и естественными, выполняющиеся сами собой.

Актер на сцене живет не только в качестве образа. Он живет еще и как артист, мастер, творец. Поэтому переживания актера – образа, вступая во взаимодействие с психофизическими процессами, которые он испытывает как актер – художник, естественно, видоизменяются и приобретают специфический характер.

Жизненные переживания, превращаясь в сценические, решительно ничего не теряют в своей искренности, силе или глубине. Они изменяются не количественно, а качественно: они превращаются в поэтическое отражение жизненных переживаний и в этом новом качестве способны приобретать такую степень искренности, силы и глубины, на какую данный актер в своих жизненных переживаниях, может быть, вовсе и не способен.

Сценическое переживание не возникает, подобно жизненному, в результате воздействия реального раздражителя (ибо такой раздражитель, который обладал бы реальной способностью вызывать нужное переживание, на сцене отсутствует). Вызвать в себе нужное переживание актер может только благодаря тому, что аналогичное переживание ему очень хорошо знакомо, что он знает его по своему жизненному опыту (неоднократно испытывал его в жизни) и поэтому отлично его помнит. В этом случае актер как бы уже заранее обладает данным чувством, ему остается только в нужный момент извлечь его из глубины своей эмоциональной памяти и соединить с условным сценическим раздражителем [6, с. 22].

Память эмоциональная – один из методов освоения элементов актерского мастерства, основанным на острых переживаниях, воспоминаниях, сильных впечатлениях в жизни, т.е. на ощущениях. Это материал, который питает творчество актера в сочетании с фантазией и воображением. Эмоциональная память дает мощный толчок творчеству [26].

Третий творческий период – период воплощения – начинается с переживания чувств, передаваемых с помощью глаз, лица мимики, а также слов. Слова помогают вытаскивать изнутри зажившее, но ещё не воплощенное чувство. Они выражают более определившиеся, конкретные переживания. Чего не могут досказать глаза, договаривается и поясняется голосом, интонацией, речью. Для усиления и пояснения чувства мысль образно иллюстрируются жестом и движением. Внешнее же воплощение – это грим, манеры, походка. Сценическое воплощение тогда хорошо, когда оно не только верно, но и художественно выявляет внутреннюю суть произведения.

Чем больше индивидуального, неповторимого увидит актер в характере своего героя, тем более живым и конкретным будет представление о нем. Без этого образ – не только в воображении актера, но и на сцене – может остаться лишь «фигурой, лица не имеющей» [5, с. 79].

Именно благодаря поиску индивидуальных черт внешности и внутреннего мира героя «рождается» характерность образа – то, как он разговаривает, как слушает, какова природа его общения с другими людьми. Есть люди, которые не смотрят на вас, взгляд их трудно поймать; другие, слушая, подозрительно оглядываются; третьи слушают, доверчиво раскрыв глаза. В этих особенностях общения раскрывается и характер человека, выражается его внутреннее содержание. Наблюдение – важнейшее орудие в руках актера.

Внешний облик героя занимает большое место не только в раскрытии образа на сцене, но и в самом процессе работы над ним [13, с. 55].

Важный этап на пути перевоплощения актера в образ – нахождение «зерна» роли. Это – единое живое, конкретное представление о сущности характера героя. Это – знания о своем герое: его внутреннем мире, психологии, внешности и пр. Схватив «зерно» роли, актер уже не просто представляет себе своего героя, а начинает ощущать его в себе, начинает думать, видеть, воспринимать жизнь так, как делает это он». С «зерном» приходит и физическое самочувствие героя. «Зерно» роли определяется каким-то конкретным и образным понятием [19, с. 103].

Уловив «зерно» роли, надо овладеть им, взрастить его в себе. Теперь пришла пора упорной работы по воспитанию в себе внутренних и внешних черт своего героя. Поиск в себе, отработка и тренировка походки, ощущений, голоса, мыслей и т.д.

Очень важно начать думать как твой герой, овладеть логикой мышления действующего лица. Необходимо найти тот угол зрения, под которым данный человек воспринимает окружающий мир, понять и принять, хоть на какое-то время, его жизненные приоритеты и принципы. Средство достижения всего вышеупомянутого – проговаривание «внутренних монологов» героя. Активные внутренние монологи, с помощью которых человек утверждает в своих взглядах, позициях, принципах.

Именно наличие «жизненной позиции» в роли объясняет право на поступки, которое всегда ощущается зрителем, ведь не все действующие лица высказывают вслух свое мировоззрение и личную систему взглядов [5, с. 132].

Способность с легкостью импровизировать внутренние монологи, выражающие «индивидуальный стиль мышления», присущий данному персонажу, по отношению почти к любым событиям и обстоятельствам, даже выходящим за рамки сюжета пьесы обретается благодаря формулировке этой «жизненной позиции» [20, с. 54].

Актер может и должен отдаваться чувствам своей роли на сцене, но как раз настолько, насколько это необходимо, чтобы ощутить верную форму

выявления, такую, которая совершенно точно выразила бы нужное чувство, нужную мысль, нужное действие, с тем, чтобы потом довести эту форму до предельной выразительности.

Живя на сцене искренне и глубоко жизнью своего героя, актер ни на минуту не должен целиком растворяться в образе, терять самого себя. Не слияние, не отождествление актера с образом является законом актерского искусства, а их диалектическое единство, предполагающее наличие непременно двух борющихся между собой противоположностей – актера – творца и актера – образа.

Четвертый творческий период - период воздействия между актером и зрителем. Зритель, испытывая на себе воздействие актера, находящегося на сцене, в свою очередь воздействует на актера своим живым непосредственным откликом на сценическое действие. Помимо пьесы на зрителя воздействует неотразимая сила театрального искусства с ее жизненной убедительностью всего, что происходит на сцене. Переживание здесь и сейчас, на глазах у зрителей, вот что делает театр удивительным искусством.

Когда актер живет на сцене чувствами своей роли сильно, страстно и глубоко, его чувства, волнуя, заражая и радуя зрителей, доставляют в то же время огромное наслаждение самому актеру. Он, таким образом, может испытывать одновременно два чувства: в качестве образа – страдание, а в качестве актера, играющего роль, – творческую радость. И чем сильнее он страдает в качестве образа, тем ярче его радость, а эта радость, будучи связана с общим творческим подъемом всего организма, в свою очередь усиливает сценическую эмоцию страдания [6, с. 26].

Таким образом, в работе актера над ролью театральные педагоги выделяют четыре периода.

Период познания, знакомство с ролью. Здесь актер должен представить и составить картину образа героя: его внутренний мир, выделить самое важное, типичное для его характера. Актеру необходимо «стать» своим

героем – думать, чувствовать, говорить, как он. На начальном этапе работы актера над ролью главным указателем в процессе будет являться замысел. Без определения идейного замысла этот процесс может потерять свою целеустремленность и четкость.

Второй период – период переживания. Это созидательный период, основанный на законах духовной и физической природы человека, на подлинных чувствах и красоте. Средством возбуждения является творческая задача. Она является приманкой чувств артиста.

Третий творческий период – период воплощения. Именно благодаря поиску индивидуальных черт внешности и внутреннего мира героя «рождается» характерность образа.

Важный этап на пути перевоплощения актера в образ – нахождение «зерна» роли. Это – единое живое, конкретное представление о сущности характера героя: его внутреннем мире, психологии, внешности и пр.

Заключительный период – период воздействия. Живя на сцене, актер чувствами своей роли и убедительностью сильно воздействует на зрителя. В свою очередь зритель, испытывая на себе воздействие актера, воздействует на него своим живым непосредственным откликом на сценическое действие.

1.2. Действенный анализ пьесы и роли в произведении

Богатство «жизни человеческого духа», весь комплекс сложнейших психологических переживаний, огромное напряжение мысли, в конечном счете, оказывается возможным воспроизвести на сцене через простейшую партитуру физических действий, реализовать в процессе элементарных физических проявлений. И это является не упрощением, а, напротив, единственным выражением того огромного, глубокого, всеобъемлющего понятия, каким является человек. К этому простейшему выводу Станиславский пришел не сразу.

Сначала Станиславский считал ведущей в творческом процессе мысль. Так, на первом этапе поисков возникла проблема подтекста, немного позднее – внутреннего монолога, когда раскрытие человеческого характера шло преимущественно через интеллект [22].

Станиславский утверждал, что необходимо понять мысли и чувства, заложенные в тексте. Он писал: «Есть мысли и есть чувства, которые вы можете выразить своими словами. Все дело в них, а не в словах. Линия роли идет по подтексту, а не по самому тексту. Но актерам лень докапываться до глубоких слоев подтекста, и потому они предпочитают скользить по внешнему, формальному слову, которое можно произносить механически, не тратя энергии на то, чтобы докапываться до внутренней сущности». Борясь с формальным словом, он заставлял своих учеников так детально разобраться в мыслях и чувствах, продиктовавших автору те или иные слова, чтобы они могли осуществлять предложенное автором действие своими словами. Станиславский говорил, что секрет его приема в том, что он в течение определенного периода не разрешает актерам учить текст роли, спасая их от бессмысленного, формального зазубривания, а заставляет их вникнуть в суть подтекста и пойти по его внутренней линии. При зазубривании текста слова теряют свой действительный смысл и превращаются в «механическую гимнастику», «в болтание языком заученных звуков». А когда актер на какой-то период лишается чужих слов – ему не за что прятаться и он

невольно идет по линии действия. Говоря своими словами, он постигает неотделимость речи от задач и действий [10, с. 9].

С самого начала Станиславский отверг эмоцию, чувство как возбудитель актерского существования в процессе создания образа. Это положение осталось неизменным до последнего времени. Эмоция, чувство – производное. Если актер пытается апеллировать к эмоции, он неизбежно приходит к штампу, ибо апелляция к бессознательному в процессе работы вызывает только банальное, тривиальное изображение любого чувства.

И долго казалось, что весь секрет в том, чтобы апеллировать к мысли, которая должна вызывать нужные эмоции. В известной мере это правильно, а потому закон «от сознательного к подсознательному» остался в силе до нынешнего дня.

Учение Станиславского произвело революцию в театральном искусстве. Вместо старого, «кустарного» способа работы над ролью, когда все отдавалось на волю интуиции и вдохновения и только гениальные одиночки вырабатывали определенную индивидуальную систему, которой, кроме них, пользовались, может быть, только их немногие ученики, Станиславский ввел творческий процесс в русло стройной системы, сформулировав законы, которым подчиняется актерское искусство. Начав работу с периода застольных репетиций, с тщательного анализа образов и идей будущего спектакля, Станиславский поднял общую культуру театра и актера на большую высоту.

Система Станиславского – самая реалистическая система в творчестве, потому что она строится по законам самой жизни, где существует нерасторжимое единство физического и психического, где самое сложное духовное явление выражается через последовательную цепь конкретных физических действий.

Когда мы нагружаем актера знаниями о роли, об обстоятельствах пьесы, он становится похожим на рахитичного ребенка – голова огромная, а ножки подгибаются под тяжестью головы, напичканной всяческой информацией по

поводу роли. В то же время он остается беспомощным в главном – в физической реализации роли.

Благодаря методу действенного анализа мы имеем возможность на самом первом этапе работы переходить, так сказать, к «разведке телом».

Утверждая, что непрерывная линия физических действий, то есть линия жизни человеческого тела, занимает огромное место в создании образа и вызывает к жизни внутреннее действие, переживание, Станиславский призывал актеров к тому, чтобы они поняли, что связь между физической и душевной жизнью неразделима, а следовательно, нельзя разъединять и процесс творческого анализа внутреннего и внешнего поведения человека [9, с. 7].

Только органичное существование психического и физического начал помогут правдиво показать действия персонажа [10, с. 164].

Станиславский говорил, что между сценическим действием и причиной, его породившей, существует неразрывная связь. Между «жизнью человеческого тела» и «жизнью человеческого духа» - полное единение. Это было для него основным в работе над психотехникой [21, с. 233].

Мотив сценического поступка формируется за счет понимания актером целей и средств, которыми герой этих цели достигает. Вместе с тем, мотивы во многом определяют своеобразие личности. Чтобы узнать человека, надо понять, по каким причинам он совершает свои поступки, преследует данные цели, действует тем, а не иным способом [3, с. 28].

За данным этапом обсуждения и разбора материала следует этап этюдов.

Этюд – это сквозная непрерывная импровизационная проба актера собой предлагаемых обстоятельств и событийной ситуации или действие актера в предлагаемой (придуманной, сочиненной или воспроизведенной по памяти) событийной ситуации [11].

Этюд – это, прежде всего, событийный эпизод. Главное в нем, выстраивая сценический процесс по законам и образцам жизни (в самых экстравагантных театральные решениях), воссоздать событийное движение.

От этюда и родилась идея анализа пьесы по событиям. Их течение и есть движение жизни от происшествия к происшествию. Событие, взятое в отдельности и сыгранное нами, становится этюдом» [12].

Путь подлинного проникновения в сущность произведения, по словам Станиславского, – углубленный анализ пьесы. Он считает, что наиболее доступно проникновение в драматургическое произведение посредством анализа фактов, событий, то есть фабулы пьесы. Поэтому Константин Сергеевич предлагал начинать анализ пьесы с определения событий – действенных фактов, их последовательности и взаимодействия.

Источниками или материалом для сочинения этюда являются собственный событийный опыт актера, его жизненные событийные наблюдения, работа его творческого воображения и сознания, одухотворенные сверхзадачей – определенной идеей, темой, мыслью, которую актер или режиссер с помощью сценического этюда хочет донести до зрителя.

Исходное событие и главные события – это мотивированные и оправданные выход и уход со сцены. Что-то произошло до моего выхода на сцену, что привело к тому, что я оказался в определенных предлагаемых обстоятельствах, и у меня появилась определенная задача, которую мне нужно выполнить «прямо здесь и сейчас» (на сценической площадке). И аналогично – что-то произошло, что заставило меня покинуть это место.

Центральное событие – это некий факт, или внешнее или внутреннее обстоятельство, или действие партнера, которые изменили мое поведение и качественно повлияли на мое психофизическое самочувствие и эмоциональное состояние.

Зачастую бывает так, что центральное и главное событие этюда совпадают – то есть нечто происходит на сцене, и именно центральный событийный поворот стал причиной того, что мне нужно закончить или прервать предыдущее действие и уйти.

Определяя события и действия, актер невольно захватывает все более широкие пласты предлагаемых обстоятельств жизни пьесы. Однако определить факты недостаточно. Актеру необходимо уметь рассматривать любую ситуацию со своей точки зрения. Станиславский говорил, что для оценки фактов на основании личного, живого к ним отношения артист внутренне задает себе такой вопрос и разрешает такую задачу: «Какие мои личные, живые человеческие помыслы, желания, стремления, свойства, природные качества и недостатки могли бы заставить меня, человека-артиста, относиться к людям и событиям пьесы так, как относится к ним изображаемое мною действующее лицо?» [9, с 26].

Как пишет Станиславский, оценить факты и события пьесы – это значит найти в них скрытый внутренний смысл, их духовную сущность, степень их значения и воздействия. Это значит подкопаться под внешние факты и события и найти в глубине под ними другие, глубоко скрытые события, часто вызывающие и самые внешние факты. Это значит проследить развитие душевного события и почувствовать степень и характер его воздействия, проследить линию стремления каждого из действующих лиц, столкновение этих линий, их пересечения, сплетения, расхождения. Словом, познать ту внутреннюю схему, которая определяет взаимоотношения людей. Оценить факты – значит найти ключ для разгадки многих тайн «жизни человеческого духа» роли, скрытых под фактами пьесы.

После установки событий актер должен определить в них основные задачи своего героя – то, чего исполнитель будет добиваться в данном событии. Установив основные задачи в событиях, актер должен определить конкретные действия героя, которые будут вытекать из них с учетом предлагаемых обстоятельств.

Цель застойного периода при работе методом действенного анализа и состоит в том, что он готовит нас для попытки включить себя в реальные столкновения пьесы. А для этого мы должны до конца понять природу конфликта, разобраться в предлагаемых обстоятельствах.

Предлагаемые обстоятельства – это конкретные условия, в которых будет совершаться действие. Это – вся совокупность тех жизненных фактов, с которыми связан герой и его действие в данном событии, и которые так или иначе отражаются на нем. К ним относятся: место и время действия, то, что предшествовало ему, что может произойти, взаимоотношения персонажей.

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.

«Сверхзадача и сквозное действие,– пишет Станиславский, – главная жизненная суть, артерия, нерв, пульс пьесы... Сверхзадача (хотение), сквозное действие (стремление) и выполнение его (действие) создают творческий процесс переживания».

При поисках сверхзадачи очень важно четкость формулировки, а также, какими действенными словами ее выразить, так как часто неправильное обозначение сверхзадачи может повести исполнителей по ложному пути

[18, с. 97].

Определение сверхзадачи – это глубокое проникновение в духовный мир писателя, в его замысел, в те побудительные причины, которые двигали пером автора.

Сверхзадача должна быть «сознательной», идущей от ума, от творческой мысли актера, эмоциональной, возбуждающей всю его человеческую природу, а также волевой, идущей от его «душевного и физического существа». Сверхзадача должна пробудить творческое воображение артиста, возбудить веру, возбудить всю его психическую жизнь [10, с. 19].

Когда актер понял сверхзадачу пьесы, он должен стремиться к тому, чтобы все мысли, чувства, изображаемого им лица, и все вытекающие из этих мыслей и чувств действия осуществляли бы сверхзадачу пьесы.

Путь воплощения сверхзадачи – сквозное действие – это та реальная, конкретная борьба, происходящая на глазах зрителей, в результате которой утверждается сверхзадача.

Чем глубже исполнитель окунулся в мир пьесы, тем подробнее он ее проанализировал, тем ближе его импровизация к тому, что было дано драматургом. После завершения этюдного периода наступает тот период, о котором Станиславский говорил: «Нипочем не разберешь, где же кончаетесь вы, и где начинается роль» [20, с. 94].

После этого режиссер начинает работу над этюдами, чтобы проверить точность всех внутренних исканий актера в действии. Подробный разбор по событиям, действиям, темам даст возможность исполнителю не отходить в предложенном этюде от пьесы, будучи в предлагаемых обстоятельствах роли.

Этюдная репетиция позволяет обратить внимание на мелочи, четко проработать нюансы. В первых этюдах текст автора не используется, и актёры доносят авторскую мысль своими словами. От этюда к этюду исполнитель все глубже будет проникать в роль, все ближе будет к образу, и импровизированный текст будет возникать все органичнее. Исполнители, возвращаясь к подлинному авторскому тексту, не только убеждаются в правильно понятом и воспроизведенном в этюде авторском замысле, но и часто незаметно для себя органически усваивают какую-то часть текста. Бывает, что при неоднократном повторении этюдов исполнители частично прибегают уже к тексту автора.

Этюдная репетиция поставит актера перед необходимостью осознания всех подробностей физического бытия его в данном эпизоде, а это, конечно, тесно связано со всеми теми психологическими ощущениями, которые неотделимы от физических.

Импровизируя и делая этюд со своим текстом, исполнитель приближается к авторской лексике. Работа над авторским текстом должна проходить у актера в течение всего процесса подготовки роли.

Слово в первую очередь является проводником художественно-идейного содержания произведения. Законы речи трудны, они требуют и теоретических и практических знаний и постоянной тренировки, но обойтись без них нельзя [4, с. 50].

Методика действенного анализа пьесы и роли подводит актера к органическому звучанию слова, то есть к основной задаче и цели сценического искусства. Нельзя забывать, что весь добытый актером материал должен быть отлит в великолепно звучащем слове.

Законы речи трудны, они требуют и теоретических и практических знаний и постоянной работы, но обойти их нельзя, так как слово в первую очередь служит делу раскрытия художественно-идейного содержания произведения [9, с. 56].

Действенный анализ пьесы и роли в произведении новый прием работы, предложенный К.С. Станиславским, органично связан и последовательно вытекает из всей его предыдущей сценической и педагогической деятельности.

Метод делится на три принципиально связанных между собой этапа:

- 1) Разведка умом – анализ действия, основанном на конфликтном факте или событии; познание последовательности событий, их органического движения, взаимосвязи.
- 2) Разведка телом – взаимосвязана с разведкой умом, они неотделимы друг от друга. Попытка актера «побывать телом» в событии, сблизить себя с материалом пьесы, сделать его своим.
- 3) Отбор выразительных средств.

Мотивировка выбора пьесы. Эпоха и время, сведения об авторе, исторические данные, история постановок, расшифровка названия пьесы.

В действенном анализе необходимо выявить: тему, проблему, конфликт, сверхзадачу и сквозное действие, событийный ряд, предлагаемые обстоятельства, жанр. Процесс внутреннего осмысления, анализа и обобщения. Актер, работающий методом действенного анализа, доказывает

свою правоту в действии. Режиссер – в решении конфликтных фактов, событий существующих в самой пьесе. Здесь, сегодня, сейчас.

Застольный период – процесс творческого осознания пьесы через логику совершающихся событий. Поиск действенного начала и реализация его через словесное действие, мысль и образное видение.

ГЛАВА II. ПРАКТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ РАБОТЫ НАД РОЛЬЮ

2.1. Действенный анализ драматического произведения Сары Кейн «4.48 Психоз»

«Я не брендовое имя, я личность».

С. Кейн

Сара Кейн – английский драматург. Родилась 3 февраля 1971 г в глубоко религиозной семье – евангелистов. Родители были журналистами. Училась в школе Shenfield HighSchool где уже обнаружила любовь к театру и была вовлечена в работу школьного театра, в котором ставились в то время пьесы А. П. Чехова («Медведь») и Д. Литтлвуд («О, что за чудесная война!») и после ее окончания Сара поступила в Бристольский университет (англ. University of Bristol), где изучала драматургию.

В 1992 году после окончания университета поступила в аспирантуру Бирмингемского университета (англ. University of Birmingham). Обучалась на курсе знаменитого британского драматурга Дэвида Эдгара (англ. David Edgar). Ее итоговой работой стала пьеса «Взорванные» (Blasted), которая сразу привлекла к себе внимание театрального агента. Драма была поставлена на экспериментальной площадке театра Роял Корт в Лондоне (The Royal Court Theatre Upstairs) в 1995 г.

В 1998 году после окончания обучения стала сотрудничать с театром Paines Plough, а также сотрудничала с лондонским театром Bush Theatre.

В своих пьесах Сара Кейн будет ориентировалась на традиции Х. Brenton, Х. Баркера, Г. Бюхнера, С. Беккета, Э. Бонда, которых она считала своими учителями.

Драматургия Сары Кейн представляет собой новаторское явление в английском театре 90 – х годов двадцатого столетия. Творчество Сары Кейн относят к движению «театр вам-в-лицо» (“in–yer–face2010033theatre”, термин А. Сиерца). За свою недолгую жизнь – 28 лет – Сарой Кейн было создано пять пьес и одна миниатюра. По словам исследовательницы современной

британской драматургии Е. Г. Доценко, «драматургия Сары Кейн – явление, которым в Англии закончился театральный двадцатый век»[14].

До 17 лет она была ревностной христианкой, а затем приняла твердое решение отвергнуть Бога. По признанию самой писательницы, религиозность семьи была сродни «возродившемуся в вере безумию», принудительное чтение Библии «изобиловало насилием, увечьем, войной и мором». Сара презирала ценности провинциального юго-востока Англии: «...в Эссексе, как и где-либо еще, такое же количество жестокости и порочности – вот, что я хочу изобличить». В этом суждении заключена целевая установка автора – вскрыть механизмы того зла, что происходит в мире. Это, безусловно, найдет отражение в ее драматургии.

На протяжении ряда лет Сара Кейн страдала маниакально – депрессивным психозом и несколько раз проходила курс лечения в психиатрической клинике Модсли (TheMaudsleyHospital). В 1999 г. она поступила в психиатрическую больницу Кингз – Колледж (King'sCollegeHospital), где в состоянии глубокой депрессии 20 февраля покончила с собой.

Все пьесы написанные за недолгую жизнь Сары Кейн пропитаны жестокостью, насилием, ужасом, психозом.

Одна из главных особенностей ее творчества – своеобразная игра со зрителем, который вынужден додумывать некоторую часть сюжета словно бы «за автора».

Сару Кейн без сомнения можно причислить к «проклятым поэтам» – авторам, сыгравшим свою главную роль не столько благодаря творчеству, сколько благодаря трагическим событиям жизни.

Произведение «4.48 Психоз», в сущности своей, нельзя назвать полноценной пьесой. Это безумный и безудержный поток фраз, воспоминаний, ассоциаций больного мозга. Это крик измученной души человека, отвергнутого обществом, считающего себя чуждым

современности. Это мольба о помощи и избавлении – вызов обществу, упрек в его бездушии и неприятии «не такого как все» человека.

В этой пьесе искусство и реальность тесно переплелись. «4.48» – не только самый тяжелый час перед рассветом, но и время, когда для героини наступает ясность и она, истерзанная болью, наконец-то может думать и дышать.

Ее пьеса «4.48 Психоз» – последняя драма. Хроника самоубийств. Ровно через три дня после завершения работы над пьесой 20 февраля 1999 г. С. Кейн покончила собой в психиатрической больнице. «4.48 Психоз», где цифры – точное время самоубийства. Текст написан уже тяжело душевнобольным человеком, в этом есть своя кошмарная прелесть.

Она прожила всего 28 лет. Так и не сумев найти свое место в этой жизни. Несмотря на столь ранний уход (ей не было еще и двадцати восьми лет), Сара успела оставить свой след в драматургии, оставаясь при этом загадкой для своих современников.

Теперь нужно определить конфликт данной пьесы. Конфликты бывают двух видов: внутренний и внешний. Виды построения внешних конфликтов:

- Герой – герой (зритель сопереживает одному герою и осуждает другого)
- герой – зритель (отрицательный герой находится на сцене, а положительный в зале)
- герой – среда (зритель является сторонним наблюдателем и не обязан присоединяться к герою);
- герой – метафизическое понятие (борьба со злом, дьяволом и т. п.).

В данной пьесе присутствует как внутренняя борьба, так и конфликт герой – среда. Второй конфликт не носит яркой формы оно как бы завуалировано в монологах, больше внимания уделяется диссонансу в душе девушки между желаемым и действительным, именно из – за неприятия себя рушится ее личность.

Действенный анализ пьесы.

Предлагаемым обстоятельством является то, что героиня уже не в первый раз находится в психиатрической больнице и проходит курс лечения. За время всей пьесы не упоминалось о соседях, скорее всего из-за своей чрезмерной буйности пациентка находится в одиночной палате. Каждый раз в своих монологах приходит к идеи о самоубийстве, рассказывает, как решает свести счеты с жизнью. Делиться этими переживаниями с врачом, которому, по ее мнению, ему дела нет.

Конкретное время героиня связывает со многими своими ожиданиями: «в 4.48 когда придет отчаяние я повешусь под звуки дыхания любимого человека», «после 4.48 я больше не буду говорить», «в 4.48 Когда меня посещает ясность Я нахожусь в здравом уме один час и двадцать минут. Когда это кончится, я опять уйду разломанная кукла, нелепая дура», «в 4.48 Я буду спать», «в 4.48 счастливый час когда посещает ясность» – все эти реплики скрыто или явно свидетельствуют и о «жажде смерти», но в то же время и о нежелании расстаться с жизнью. С одной стороны: «Мне хочется убить себя», «Я смертна и это повергает меня в такую депрессию что я решила покончить с собой Я не хочу жить». С другой стороны, героиня испытает прямо противоположные чувства: «Я не хочу умирать» – то, что обычно испытывают самоубийцы, стоящие на грани. Таким образом, самоубийство становится «саморасщеплением». Об этом читаем в работе З. Фрейда «По 65 ту сторону принципа удовольствия»: существует два рода влечений, «таких, которые ведут жизнь к смерти, и других, а именно сексуальных влечений, которые постоянно стремятся к обновлению жизни»[3, с.64].

В «Психозе» показана фрагментарность мыслей, голосов, потоков сознания, которые не отмечены буквенно, но обозначены героиней как взаимоотношения Жертвы, Экзекутора и Свидетеля, отсюда трехчастная структура произведения. В монологе самоубийцы данные «персонажи», как зеркала, отражают внутреннюю суть героини. Интересными представляются режиссерские находки Джеймса Макдональда, который в постановках пьесы

в 2000 г. и в 2001 г. в лондонском театре Роял Корт вывел на сцену трех актеров, каждый из которых представлял определенную сторону личности – Жертвы, Эзекутора и Свидетеля. В спектакле режиссер также использовал зеркала, которые способствовали отражению идеи разъединенности сознания / тела, а также изображению двойной (зеркальной) перспективы, на что указывает обилие психотических ссылок в их свидетельствах. В соответствии с замыслом Дж. Макдональда зеркала нужны были для того, чтобы решить проблему контакта со зрителем без прямого к нему обращения. Более того, «зеркальные проекции, наблюдаемые зрителем под другими углами, могут произвести эффект, получаемый от психологического теста Роршаха, в котором образы могут быть интерпретированы по-разному. Представив зрителям данный тест на восприятие, Кейн превращает их в психотических пациентов тоже».

В целом монологическая пьеса С. Кейн – это театрализованное сознание драматурга, представленное множеством разнонаправленных мыслей. В потоке сознания Кейн – синтез всех тем и идей, которые звучали в ее предшествующих произведениях: тема свободы и несвободы б6 личности, одиночества, любви, страха, бессилия, «жажды смерти» и т.д. Заключительная реплика «пожалуйста, откройте занавес» – это подведение итогов, выход в уже иное пространство – в Вечность. Сара Кейн создала свой «поэтический театр жестокости», цель которого, как отмечает ее брат Саймон Кейн, – «заставить людей по – новому чувствовать, что есть жестокость» [14, с.65].

Вообще в тексте не единожды упоминается о вещах, носящих определение «ненормальные»: нетрадиционных отношений, массовой войне, самоубийстве, гермафродитизме.

Из этих понятий формируется сверхзадача пьесы и будущего спектакля – «Что есть нормальность?». Кто вообще устанавливает эти нормы? Как узнать где кончается грань «нормальности» и начинается «ненормальность»? Что вообще такое норма и кто определяет ее рамки? Как

достичь этой самой «нормальности»? И что делать, чтобы из «ненормального» стать вновь «нормальным»? На все эти вопросы героиня пытается найти ответ, но безрезультатно.

Композиционный план.

Стиль написания пьесы абсолютно непривычный. «Психоз 4.48» называют пьесой, но к настоящим, написанным в соответствии с канонами жанра текстам он отношения не имеет. Текст выглядит как сбивчивый монолог из бессвязных абзацев, предложений, обрывков фраз. Зачастую не указаны знаки препинания и не понятно, где закончилась мысль и началась новая. Иногда кажется, что героиня «Психоза» все же с кем-то беседует: с самой собой ли, со своими ли двойниками, с бесполезным ли психоаналитиком. Это состояние между жизнью и смертью, в котором живет непонятый, отчаявшийся, доведенный до крайности человек.

Нет и сюжета: героиня проклинает мир и себя, просит о помощи, исповедуется, молит о прощении. Саморазрушение уже произошло, перед нами летопись исчезновения. Вскрик, мольба, картина параноидального бреда – и свет гаснет: дыхание останавливается, умирает человек.

Диалоги с врачом отмечены по литературным законам, поэтому мы четко их можем проследить в пьесе. Исходя от них, мы видим отношение героев друг к другу. Также в произведении прослеживается ненормативная лексика. Это происходит во вспышки гнева пациентки, старающейся быть понятой.

Жанр пьесы – трагедия. Трагедия – пьеса о каком-либо роковом человеческом действии, часто заканчивающемся гибелью главного героя. Обязательный составляющий элемент трагедии – масштабность событий. В ней всегда идет речь о высоких материях: о справедливости, любви, принципах, нравственном долге и т.п. Герои трагедии решают кардинальные вопросы бытия. В трагедии изображается борьба с непреодолимыми препятствиями, которая требует максимальных физических и психологических сил героя.

"Психоз 4.48" Сары Кейн – пьеса об окончательно несчастном человеке, до которого природе больше нет дела. О женщине, которая должна была стать мудрой и смелой, но что – то в организме надломилось: теперь она орет от боли, одиночества, невозможности любить и быть любимой – потом кончает с собою. С полным на то основанием, как считает Сара Кейн, которая в двадцать восемь лет сделала то же самое.

В 2014 году был снят биографический фильм «Я – Сара Кейн», ее пьесы ставят почти во всех странах Европы. Познакомившись с творчеством этой девушки, невольно становишься заложником ее жестокого мира...где наверно она не чувствовала свое предназначение.

Постановку нашего спектакля «Психоз» сразу было решено ставить, лишь опираясь на оригинал, заимствуя сверхзадачу, изначальные предлагаемые обстоятельства и атмосферу действия.

Темой спектакля является мысль – не все сумасшедшие таковыми являются. В то же время не все нормальные люди на самом деле нормальны.

Душевнобольной человек может излечиться самостоятельно, стоит ему достичь душевного равновесия и разобраться в себе – это явилось идеей спектакля.

Сверхзадача спектакля – показать, что нет такого понятия, как абсолютная нормальность. Это многоликое название, у каждого народа, группы людей, у каждого человека оно имеет свое значение.

Жанровое решение спектакля – психологическая драма.

Психологическая драма все действие завязано на жизненных коллизиях героя, его внутренних противоречиях и поисках. В обыденном сюжете отображаются вечные общечеловеческие вопросы и проблемы. Здесь собирается все – рухнувшие надежды, сложный выбор между тем, что легче, и как правильно, одиночество и поиск своего «Я».

В спектакле присутствуют три линии конфликта. В отношении каждой героини конфликты дублируются.

1. Внутриличностный – борьба со своими «демонами», поиск себя.

2. Конфликт со средой, которая загоняет личность в определенные рамки, навязывает свои правила и идеи.

3. Межличностный – врач – пациентка.

Предлагаемые обстоятельства – психиатрическая больница. А именно кабинет лечащего врача и палата пациентки. Пациентка находится здесь довольно долго, и это ее повторное пребывание. Врач начала заниматься ее болезнью с самого начала, с первого дня поступления, то есть знакомы они уже давно. Пациентка стремится доказать, что она вполне здорова и нет смысла ее тут держать. Врач же пытается донести, что это не так и всеми силами старается перебороть болезнь.

Сквозное действие – путь к выздоровлению. Со стороны врача это желание излечить героиню, со стороны героини – быть признанной вменяемой выйти из этой больницы. Каждая из них хочет избавиться от своих страхов, проблем, обрести согласие с собой, но каждая достигает это своими способами.

Событийный ряд:

1. Исходное событие – подтверждение диагноза «Маниакально-депрессивный психоз» у героини. Неизвестно когда точно диагноз был поставлен, но ясно, что довольно давно, потому что к моменту начала действия болезнь достигает тяжелой формы.
2. Основное событие. Сцена первого диалога доктора и пациентки. Именно в ней зритель знакомится с героинями, узнает о намерении девушки свести счеты с жизнью и начинает наблюдать за развитием событий.
3. Центральное событие. Срыв пациентки и повреждение руки. После этого события становится ясно, какой выбор сделала для себя каждая из героинь: бороться или сдаться.
4. Финальное событие. Смена мест доктора и пациента.
5. Главное событие. Выздоровление, смерть либо пожизненное

заключение в больнице одной или обеих девушек. Главное событие свершится рано или поздно, но когда именно – никто не знает.

2.2. Анализ образа Сары Кейн в пьесе «4.48 Психоз»

Для того чтобы провести качественный анализ образа моей героини, произведением «4.48 Психоз». Мною были проанализированы все ее произведения, которые переведены на русский язык, статьи, комментарии и отзывы на творчество Сары и постановки ее спектаклей в театрах. Также выявлена информация на обстоятельства, в которых она написала пьесу «4.48 Психоз».

По определению М. А. Френкеля художественный образ – явление духовное. Его глубина и многообразие будут зависеть от чувственного аппарата художника, неповторимости его индивидуальности, профессиональной подготовки, интеллектуального развития в целом.

На протяжении долгого времени пьеса исправлялась и очень часто представление о ней менялось. В итоге были выявлены 4 персонажа: идеальное Я героини, Вменяемое Я героини, Реальное Я героини, лечащий врач. Для планируемой постановки спектакля материал был полностью переработан и было принято решение оставить только двух героинь – пациентка и врач.

Молодая девушка, страдающая маниакально – депрессивным психозом¹. Такой диагноз ей поставили давно, а в момент лечения психиатрической больницы он приобрел уже острую форму.

Девушка из-за своей заниженной самооценки и яркой нелюбви к себе, всячески старается причинить себе вред, как в физическом плане так и в эмоциональном. Страдает идеей о самоубийстве, часто говорит об этом напрямую и пытается свести счеты с жизнью.

Обстоятельства и обстановка в больнице сделали заложницей Сару собственных суицидальных мыслей.

Пациентка находится под особым наблюдением лечащего врача, в котором ищет утешение. Все попытки быть понятой и вернуться в здравый

¹ Маниакально-депрессивный психоз (циклофрения), психич. заболевание, протекающее в виде приступов (фаз) пониж. (депрессия) или повыш. (мания) настроения. Приступ чаще разделены периодами полного здоровья.

ум сводятся к агрессии, что может повлечь за собой вред, как для себя, так и для окружающих. В связи с этим определена в одиночную палату.

В пьесе четко показана история болезни Сары. Зритель может проследить за периодами ее лечения, побочными эффектами от принятия медицинских препаратов.

За поведением героини очень интересно наблюдать, резкие вспышки гнева и неконтролируемого поведения сменяются абсолютным умиротворением и равнодушием к окружающему.

Анализируя образ героини, я выявила следующие сквозное действие и сверхзадачу:

сквозное действие – доказать врачу, что она вменяема, проблема не в ней, а в неверном лечении, покинуть больницу;

сверхзадача – показать зрителю, что состояние «нормальности» у каждого человека сугубо индивидуально.

После долгих мучений, в момент здравомыслия пациентка приходит к выводу, что помочь себе может только она сама. Человек, загнавший себя в тупик, только сам в силах выбраться оттуда. Разум героини начинает постепенно возвращаться, и она обретает моральные силы для борьбы со своим недугом, в отличие от врача, который меняется совершенно в противоположную сторону.

Врач – антагонистка пациентки. Она пытается улучшить состояние больной с первого момента поступления ее в психиатрическую больницу. Пациентка повторно поступает в больницу. Все попытки врача вернуть ее в здоровое состояние безуспешны. Этот факт не дает покоя врачу, становясь ее личной навязчивой идеей, толкая ее на необъяснимые поступки. Героиня начинает «копаться в себе», выискивая проблему в своих действиях и поступках.

С одной стороны пациентке доставляет удовольствие боль врача, ее «разрушение». В тоже время она переживает за нее, ведь как никто она знает,

какого это окутать себя одиночеством и страданием и стать заложницей своей жизни.

Идея спектакля заключается в утверждении, что душевнобольной человек может излечиться самостоятельно, стоит ему достичь душевного равновесия и разобраться в себе.

Две героини, две разные судьбы, которых объединяет одна боль.

Финал остался открытым, зритель должен уйти с предположениями, что же все – таки должно было случиться в итоге. Здесь мы полностью предоставляем возможность пофантазировать, у каждого свой исход событий.

Таким образом, мы видим, что в героине – пациентке борются две противоположности: реальная и идеальная. Реальная – представляет из себя душевнобольную, закомплексованную, потерявшуюся девушку. Идеальная она имеет признание среди окружающих, она может творить, любить и жить в гармонии с собой.

2.3. Технология работы над воплощением роли Сары Кейн

Актерское мастерство – это не пустая забава и развлечение, а профессиональная творческая деятельность. Исполняя определенную роль в театральном представлении, актер как бы уподобляет себя лицу, от имени которого он действует в спектакле.

Актер воздействует на людей силой создаваемых им образов. Он представляет на суд зрителей характеры конкретных людей, раскрывает их внутренний мир, выявляет их связи между собой и обществом. И чем ярче, убедительнее актер делает это, тем сильнее воздействие его искусства на зрителей.

Сыграть роль – это значит создать на сцене живой и яркий характер человека и через его поступки, его мысли и чувства, его судьбу передать определенное отношение к жизни, выразить мысли, заключенные в пьесе. Отсюда и следуют задачи, которые стоят перед актером в работе над ролью.

Вжиться в роль, это сложная и очень кропотливая работа, которая требует много сил и времени. Примеряя на себя какую – либо роль, актер должен понимать, что определенный отрезок своей жизни, ему придется провести с этим героем.

При создании какой – либо роли, актеру необходимо выстраивать свою работу, по определенной технологии или методике. Для этого существуют масса книг от ведущих деятелей театра, из которых для себя, можно выявить основные этапы и шаги работы над ролью.

Перед исполнением роли, был составлен индивидуальный план, которым поможет в дальнейшем в работе над ролью. Домашняя (внерепетиционная) работа, одна из главных моментов для создания сценического образа. На нее должно уходить не меньше 90% общего количества труда и времени.

Перед тем как начать домашнюю работу, нужно раскрыть идейное содержание пьесы, определить сверхзадачу спектакля, понять идейно – художественное значение роли в пьесе.

Идея спектакля заключается в утверждении, что душевнобольной человек может излечиться самостоятельно, стоит ему достичь душевного равновесия и разобраться в себе.

Сверхзадача спектакля – показать, что нет такого понятия, как абсолютная нормальность. Это многоликое название, у каждого народа, группы людей, у каждого человека оно имеет свое значение.

Показать зрителю, что состояние «нормальности» у каждого человека сугубо индивидуально, это было сверхзадачей героя – пациентки в спектакле.

План моей самостоятельной работы:

1. Собрать материал об авторе и пьесе. История создания пьесы;
2. Узнать как можно больше о человеке, роль которого нужно играть;
3. Наблюдение за похожими людьми;
4. Работа над текстом (логика, стиль, авторское своеобразие);
5. Составить словарь новых понятий, слов, встречающихся в тексте.

Сара Кейн – самый важный английский драматург той «новой волны», что прокатилась по европейской сцене в 90-е годы. Несовершенство мира, которое прочие представители этой волны (in–yer–face theatre) осмыслили по преимуществу в социальных категориях, в ее пьесах переведено сугубо в экзистенциальный план. Кейн покончила жизнь самоубийством, не дожив до 28 лет, вскоре после написания своего последнего опуса «Психоз 4.48» – лишенного точек, запятых и сколько-нибудь ясных логических связей текста, точно фиксирующего суицидальное состояние автора. Все подробное описание можно найти во главе 2.1.

Следующий пункт в самостоятельной, домашней работе – это изучение жизни персонажа и познакомиться с ним как можно больше. Нужно пофантазировать о прошлом героя, что привело его в события, которые происходят с ним в пьесе.

Сара Кейн, очень сложная девушка. У нее никогда не было близких друзей, с кем бы она могла поделиться своими радостями и переживаниями. Родители девушки, были очень занятые люди, все свое время они отдавали

работе, поэтому Сара Кейн с самого маленького возраста была предоставлена сама себе. Но это ее нисколько не огорчало, ведь они дали ей хорошее образование и материальное благополучие, а в другом она и не нуждалась.

Нельзя сказать, что Сара Кейн обладала мягким характером, но становясь взрослее, она начала сталкиваться с переживаниями о первой неразделенной любви, о неудачах на учебе, сложных взаимоотношениях со сверстниками. Все это начало подламывать девушку и все, что она могла сделать, поделиться этим с листом бумаги. У нее был свой мир, к которому она никого не подпускала. Сара Кейн всегда знала, что лучшее нее самой, ее никто не поймет, так зачем же ждать от людей понимания, когда можно все пережить внутри себя?!

Сара Кейн очень специфический и сложный персонаж, крайне редко можно найти таких людей в обычной жизни. Мои наблюдения – искания были очень долгими.

Было прослушано много аудиозаписей душевнобольных, прочитано много записей. Просмотрены театральные постановки, такие как «Псих» с Сергеем Безруковым [32]. В недавнем советском прошлом, а это было 70 – е годы, родители, чтобы «откосить» сыновей от армии, от агрессивных сверстников, нежелательной женитьбе, отправляли их в психиатрическую больницу. Молодой студент – филолог Александр решил написать роман – наблюдение о психоневрологическом диспансере. По крайней мере, так он и задумывал. Но врачи неожиданно обнаруживают на его руках следы порезов – результат неудачной попытки самоубийств.

Одноименная пьеса «4.48 Психоз». Постановка очень близка к самому сюжету и тексту пьесы. Режиссер Федор Чернышев.

Начиная работу над ролью, никогда первый делом не кидайтесь на просмотры других театральные постановок, чтобы не принять поведение другого актера на себя. Вы должны создать свой личный образ, таким, каким вы его видите сами.

Также посмотрела фильмы «Остров проклятых» режиссера Мартина Скорсезе, где два американских судебных пристава отправляются на один из островов в штате Массачусетс. Они расследуют исчезновение пациентки клиники для умалишенных преступников.

Фильм «Пролетая над гнездом кукушки» 1975 года. Главный герой МакМерфи, чтобы избежать тюремного заключения, попадает в психиатрическую больницу. Наблюдая за всей ситуацией, которая творится в лечебнице, он в одиночку решается на бунт. Режиссер фильма Милош Форман.

«Я – Сара Кейн», фильм про начинающую молодую актрису Анаис. Девушка получает свою первую долгожданную роль в моноспектакле. Она должна сыграть роль английской писательницы Сары Кейн, покончившей с собой при таинственных обстоятельствах. Анаис начинает глубоко изучать жизнь своей героини и постепенно понимает, что ей надо переосмыслить и саму себя. Снят фильм в 2004 французским режиссером Джеки Като.

Домашняя работа над текстом, это не значит твердить его без конца, не в зазубривании интонации, чувств и жестов. Ничего, кроме штампов, в результате такого «метода» родиться не может. Текст нужно «пропустить» через себя. Отношения и мысли персонажа должны стать отношениями и мыслями актера, текст роли должен оживать, интонации и жесты приобретать способность выражать тончайшие оттенки мысли и чувства.

Практические упражнения по работе с текстом:

- 1) определить атмосферу произведения (пространственный, временной и психологический аспект) и прочитать текст, чувствуя атмосферу всеми органами восприятия. Именно атмосфера связывает актера и зрителя. Это душа произведения;
- 2) разделить текст на логические части;
- 3) найти психологические, логические паузы. В паузах – главная игра (играем внутренний монолог героя);

- 4) составляем экспликацию: слева пишем текст, справа – то, что мы будем делать на сцене (смена манеры речи, голоса, темпоритма, движений, мимики, жестов, эмоций, пластики);
- 5) Продумать моменты, где нет текста. Это моменты наиболее яркой игры;
- 6) Продумать психологические жесты.

Не упускаем и момента самих репетиций. Каждое наше занятие мы начинали с беседы. Разбирали подробно пьесу, четко проговаривали сверхзадачу героя – ради чего он будет играть данную роль в данном спектакле.

Порой фантазировали о роли: «Что, если бы ...». Фантазируя о том, как поступил бы герой в различных обстоятельствах, необходимо следить, чтобы все его поступки выражали один и тот же задуманный характер, раскрывали одну и ту же человеческую сущность, вырастали из одного зерна. Создавая обстановку сегодняшней жизни действующего лица или фантазируя по поводу течения его сегодняшнего дня, нужно добиваться, чтобы эта обстановка и этот день надлежащим образом подготовили выход действующего лица и его дальнейшее поведение в строгом соответствии с требованиями пьесы и творческим замыслом самого актера. Подготовленный таким образом выход актера на сцену приобретает необычайную степень выразительности.

Также делали этюды на смену обстоятельств, определяющих физическое самочувствие (темнота, холод, жара, голод, боль). Были этюды «на оправдание» (вещи, нескольких слов и т. д.), этюды на смену темпа – ритма. Парные этюды на взаимодействие «молча вдвоем» на темы: прощание, предательство, примирение, обман, наказание.

Этюд тесно связан с импровизацией. Особенно это касается этюдов на основе литературного текста, когда у артиста «отнимаются» слова роли, и он остается наедине со своим персонажем в предлагаемых обстоятельствах.

Физические действия героя нужно совершать без текста, или с приблизительным текстом, но обязательно сохраняя логику персонажа.

Бывает такое, когда актер перестает чувствовать свою роль. В этот момент наш педагог по актерскому мастерству предложила на момент репетиции поменяться с партнершей местами, показать друг другу, как мы видим и представляем иного героя. Я считаю, это отличный метод увидеть роль по – новому.

Ниже приведен небольшой словарь новых понятий и слов ранее мне неизвестных.

1. Сертралин – антидепрессант из группы селективных ангибиторов обратного захвата серотонина (СИОЗС). [27].
2. Зопиклон – снотворное средство, используется для лечения бессоницы. [31].
3. Миллерил - Угнетает дофаминергическую и адренергическую передачу, особенно в ретикулярной формации ствола головного мозга, и устраняет ее активирующее влияние на кору больших полушарий и лимбическую систему. Блокирует периферические м-холинорецепторы и снижает повышенную активность вегетативной нервной системы. [30].
4. Бутылка болгарского Каберне Совиньон 1986 г. Выпуска – коллекционное столовое сухое красное вино, урожая 1986 года. [27].

Сара Кейн не простой человек, вжиться в роль давалось очень тяжело в эмоциональном плане. Эта роль оставила большой отпечаток на душе. «Психоз» маленькая история о пренебрежении человеческими чувствами, о безразличии, душевной боли и страданиях, которые никто не замечает.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Пьеса Сары Кейн «4.48 Психоз» это очень сложный, но интересный материал для постановки спектакля. Сами герои специфичные личности с уникальными характерами и жизненной историей, поэтому вжиться в роль было не так просто. Ведь самое главное, игра актера хороша тогда, когда она подчиняется естественным, органическим законам актерского творчества, коренящимся в самой природе человека.

Цель данной квалификационной работы: описать технологию работы над ролью Сары Кейн в пьесе «Психоз». В параграфе 1.1. выделено 4 этапа работы актера над ролью:

- 1) познания – знакомство с ролью;
- 2) переживания – созидательный процесс – органический, основанный на законах духовной и физической природы человека, на подлинных чувствах и красоте;
- 3) воплощения – начинается с переживания чувств. Сценическое воплощение тогда хорошо, когда оно художественно выявляет внутреннюю суть произведения;
- 4) воздействия – воздействия между актером и зрителем.

Без работы фантазии невозможно внутреннее превращение актера в образ, а, без внутреннего творческого перерождения не может произойти и внешнее органическое перевоплощение. Перевоплощение – это награда артисту за огромный напряженный труд. Весь путь работы актера над ролью проходит путем освоения принципов действенного анализа пьесы и роли, о чем повествуется в параграфе 1.2.

Зритель, как правило, видит на сцене лишь малую часть работы, которую проделал актер, для того, чтобы воплотить образ: он видит результат, к которому пришел актер, а не процесс который ему пришлось переживать. Для того, чтобы зритель поверил, заинтересовался режиссеру и актерскому составу необходимо выполнить немалую работу. Практическая работа над художественным воплощением роли заключается в том, что

практически все нужно придумывать и домысливать самому, проявлять фантазию. При этом нужно учитывать идею, которую вкладывал в свое произведение автор и режиссерский замысел, который определил для себя режиссер.

Также в ходе работы успешно достигнуты поставленные во введении задачи:

- 1) изучить и проанализировать драматическое произведение;
- 2) проанализировать линию поведения героя Сары Кейн и пристроить его образ;
- 3) воплотить сценический образ Сары Кейн в постановке спектакля «Психоз».

В параграфе 2.1 представлен действенный анализ драматического произведения Сары Кейн «4.48 Психоз» по определенному плану:

- 1) идейно-тематический анализ;
- 2) действенный анализ пьесы;
- 3) композиционный план.

В параграфе 2.2. составлен анализ образа Сары Кейн. Тщательно была прочтена драматическое произведений с особым вниманием к тому, какие особенности раскрывает автор в характере персонажа через диалоги, описания и сюжет.

В параграфе 2.3. была предложена технология работы над воплощением роли Сары Кейн. Составлен план домашней – самостоятельной работы:

1. Собрать материал об авторе и пьесе. История создания пьесы;
2. Узнать как можно больше о человеке, роль которого нужно играть;
3. Наблюдение за похожими людьми;
4. Работа над текстом (логика, стиль, авторское своеобразие);
5. Составить словарь новых понятий, слов, встречающихся в тексте.

Процесс создания сценического образа очень многообразен и индивидуален. Живой сценический образ рождается тогда, когда актер полностью сливается с ролью, глубоко и точно поняв общий замысел

произведения. Каждый актер оставляет отпечаток на своем герое, наложив что – нибудь индивидуальное, привнеся новую жизнь в роль.

Действие является носителем всего, что составляет актерскую игру, так как в действии объединяются и мысль, и чувство, и воображение, и внешнее поведение актера.

И именно метод действенного анализа позволяет актеру как можно больше проникнуться сутью своего персонажа, стать с ним единым целым. Так же благодаря этому подходу в работе над спектаклем актер понимает не только логику действий своего героя, но и логику спектакля в целом, художественно – идейный замысел режиссера, сверхзадачу спектакля и сквозное действие, учится искать нужные «краски» игры, способы и решения.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ НА ИЗДАНИЯ РАЗНЫХ ТИПОВ

1. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 213 с.
2. Доценко, Е.Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме / Е.Г. Доценко. – Екатеринбург, Урал. гос. пед. ун-т, 2005. – 391 с.
3. Ганелин Е.Р. Спектакль в сценической педагогике. СПб.: Чистый лист, 2006. 347 с.
4. Запорожец Т.Н. Логика сценической речи. М.: Просвещение, 1974. 113 с.
5. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера: учебное пособие для театральных вузов. М.: Просвещение, 1973. 187 с.
6. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера: учебное пособие. 5-е изд. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. – 432с.
7. Зверева Н.А. Второй план роли. М.: Искусство, 1978. 84 с.
8. Карпушкин М.А. Уроки Мастерства: Конспекты по театральной педагогике А.А. Гончарова. – М.:Изд-во «ГИТИС», 2005. – 216с., илл.
9. Кнебель М. О. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. М.: ГИТИС, 2005. 72 с.
10. Кнебель М.О. О том, что мне кажется особенно важным. М.:Искусство, 1971. 247 с.
11. Копылова Е. Все об этюде и этюдном методе. Апрель 2008г. 13 с.
12. Корогодский З.Я. Первый год. Начало. Библиотечка «В помощь художественной самодеятельности». Издательство «Советская Россия» Москва – 1973. 94 с.
13. Кутьмин С.П. Характер и характерность. М.: Искусство. 2003. 79 с.
14. Литература и театр: Модели взаимодействия: сб. научных статей по итогам IV Международной научно – практической конференции-фестиваля «АРТсессия» (Челябинск, 14–16 ноября 2011 г.) / отв. ред. Н.Э. Сейбель. – Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2011.
15. Михельсон А.Н. Работа актера над ролью. М.: Просвещение, 1988, 51 с.

16. Новый энциклопедический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 2001. 1456 с.
17. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. М.: Мир и Образование, 2011. 736 с.
18. Падалко А.Е. Задачи и упражнения по развитию творческой фантазии учащихся. М.: Просвещение, 1978. 145 с.
19. Полякова О.Р. Решение сценического пространства. М.: Искусство, 1988. 163 с.
20. Попов П.Г. Жанровое решение спектакля. М.: ВЦХТ, 2008. 144 с.
21. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. Собр.соч.: В 8 т. Т.2. М.: Искусство, 1988. 234 с.
22. Товстоногов Г.А. Круг мыслей: Статьи. Режиссерские комментарии. Записи репетиций. М.: Искусство, 1972. 176с.
23. Чехов М.А. Литературное наследие: В 2т. Т.2. Об искусстве актёра. М. : Искусство. 1986. 559 С.
24. Шихматов Л.М. Сценические этюды. В 2-х частях: учебное пособие. М. : Просвещение, 1966. 428 с.
25. Эфрос А.В. Репетиция – любовь моя. М.: Просвещение, 1986. 234 с.
26. Краткий словарь театральных терминов. Тюменский государственный институт искусств и культуры, 2003
http://ocdod.ucoz.ru/hud_est_otdel/slovar_teatralnykh_terminov.pdf
27. Википедия. Свободная энциклопедия <https://ru.wikipedia.org/wiki>
28. Лайош Эгри: Искусство драматургии <https://armuri.wordpress.com/>
29. Сара Кейн: Чистота Психоза <https://irl.by/art/literature/sarah-kane.html>
30. Медицинский портал <http://www.eurolab.ua/medicine/drugs/2788/>
31. Энциклопедия лекарств http://www.rlsnet.ru/mnn_index_id_636.htm
32. Спектакль Сергея Безрукова <https://www.youtube.com/watch?v=0v3K6EA-ctw>

ПРИЛОЖЕНИЕ

Сара Кейн
Перевод Татьяны Осколковой

ПСИХОЗ

Пациентка. Это было недолго, я была там недолго. Но когда я пью горький черный кофе, я слышу запах лекарств смешанный с запахом старого табака. Доктор Этот и доктор Тот и доктор Чтоэто такое, который, проходя мимо, просто зашел. Доктор Этот делает записи, а доктор Тот пытается бормотать сочувственные слова. Наблюдает за мной, оценивает меня, улавливая запах поражения, источаемого моей кожей. Отчаяние вцепляется в меня, меня охватывает беспредельная паника, и я в ужасе тарашусь на мир, пытаюсь понять, почему все улыбаются и глядят на меня, в тайне догадываясь о моем мучительном стыде.

Врач. Стыд, стыд, стыд. Чтоб ты сдохла от своего сраного стыда.

Пациентка. Врачи с непроницаемыми лицами, здравомыслящие врачи, врачи, знающие выход, врачи, которых, если б не знать, кто они такие, надо было бы самих причислить к сраным пациентам. Задают одни и те же вопросы и заставляют меня отвечать, вкладывая мне в рот слова, для избавления от невыносимой тоски рекомендуют химические препараты, спасают задницы друг друга.

- - - - -

Врач. У тебя есть какие-нибудь планы?

Пациентка. Передознуть, перерезать вены, а потом повеситься.

Врач. Все сразу?

- Пациентка.** Вряд ли это можно истолковать, как крик о помощи.
- Врач.** Не получится.
- Пациентка.** Обязательно получится.
- Врач.** Не получится. Ты поплывешь от передоза, и у тебя не хватит сил, чтобы перерезать вены.
- Пациентка.** А я буду стоять на стуле с петлей на шее.
- Врач.** Как ты думаешь, если бы ты была одна, ты бы могла что-нибудь с собой сделать?
- Пациентка.** Боюсь, могла бы.
- Врач.** Может, тебя удерживает страх?
- Пациентка.** Да. Страх не пускает меня на железнодорожные пути.
(*приступ сильной головной боли.*) Я только молю Бога, чтобы смерть и вправду оказалась концом. Мне кажется, что мне 80 лет. Я устала от жизни, мой мозг хочет умереть.
- Врач.** Тебе не 80 лет.
- Пациентка.** Да?
- Врач.** Да.
- Пациентка.** Ты презираешь любого, кто несчастен, или только меня?
- Врач.** Я не презираю тебя. Ты не виновата. Ты больна.
- Пациентка.** Я так не считаю.
- Врач.** Нет?
- Пациентка.** Нет! У меня депрессия! Депрессия - это ярость! Это то, что ты сделал и кого ты винишь!
- Врач.** И кого ты винишь? (*пауза*)
- Пациентка.** Себя.
- - - - -
- Пациентка.** Душа и тело не поженятся никогда. Как я могу вернуться к определенности мысли теперь, когда мой мозг рассыпается? Они будут любить меня за то, что меня разрушает: за нож в моих снах, за пыль в моих мыслях, за болезнь, расцветающую в складках

моего мозга. После 4.48 я больше не буду говорить. Я дошла до финала этой отвратительной и отчаянно скучной истории о чувстве заключенном в чужое тело. Я уже давно мертва.

- - - - -

Пациентка. Иногда я оборачиваюсь и слышу твой запах, и я тогда не могу двинуться с места, пока не скажу об этом ужасном, таком отчаянно мучительном влечении к тебе. И я не в силах поверить, что я испытываю к тебе такое, а ты ничего не чувствуешь.

(пауза)

И в 6 часов утра я выхожу и начинаю тебя искать. Если я увидела во сне улицу или паб или станцию я иду туда. И жду тебя. Но я не могу найти тебя!

Врач. Как ты думаешь, бывает, чтобы человек родился не в своем теле?

Пациентка. Как ты думаешь, бывает, чтобы человек родился не в свое время?

Я чувствую себя никем. К черту моего отца, бесповоротно изгадившего мою жизнь, к черту мою мать, которая так и не ушла от него, к черту Бога!

ЧЕРТ ЧЕРТ ЧЕРТ!!!

- - - - -

Врач. Боже мой, что у тебя с рукой?

Пациентка. Я порезалась.

Врач. Взрослые люди так не поступают, надо обратить на это внимание. Тебе стало легче?

Пациентка. Нет.

Врач. Напряжение уменьшилось?

Пациентка. Нет.

Врач. Не понимаю, зачем ты это сделала.

Пациентка. Тогда спроси.

Врач. Тебе стало легче? *(молчание)* У меня было подозрение, что ты можешь это сделать. Это многие делают. Говорят – снимает напряжение.

Пациентка. А ты это когда-нибудь делала? *(молчание)*
Нет. У тебя для этого слишком много рассудительности и здравомыслия. Не знаю, где ты это прочла, но напряжения это не снимает.

(молчание.)

Почему ты не спросишь «почему»? «Почему» я порезала руку?

Врач. Хочешь мне сказать?

Пациентка. Да.

Врач. Тогда скажи.

Пациентка. СПРОСИ.

МЕНЯ.

ПОЧЕМУ.

(Долгое молчание.)

Врач. Почему ты порезала руку?

Пациентка. Потому что это, грандиозное ощущение. Потому что это, изумительное чувство.

Врач. И ты думаешь, ты не больна?

Пациентка. Нет.

Врач. А я думаю, больна. Ты не виновата. Но ты должна отвечать за свои поступки. Больше так не делай, пожалуйста.

- - - - -

Пациентка. Моя мысль уходит от меня с убийственной улыбкой, оставляя вопящий в моей душе рвущий ее на части страх. Созданная для одиночества, для любви к тем, кого нет. Я могу заполнить свое пространство и свое время, но ничто не сможет заполнить эту пустоту в моем сердце.
Я должна держаться в одиночку.

- - - - -

Пациентка. Никаких «если» или «но».

Врач. Я не сказала «если» или «но», я сказала «нет».

Пациентка. Не могу. Не обязана. Никогда не буду, ни за что не стану.
Это не обсуждается.
(пауза)
Не сегодня.
(молчание)
Пытаясь наставить меня на путь истинный, пожалуйста, не стремись отключать мне мозги. Слушай и вникай, и если это вызывает у тебя насмешку, не показывай этого, по крайней мере, словами, по крайней мере, мне.

Врач. Это не вызывает насмешки.

Пациентка. Нет?

Врач. Нет. Это не твоя вина.

Пациентка. Нет. «Это не твоя вина». Только это я вечно и слышу: это не твоя вина, это болезнь, это не твоя вина, я знаю, что это не моя вина. Ты так часто говоришь, что это не моя вина, что я начинаю думать, что это МОЯ вина.

Врач. Это не твоя вина.

Пациентка. Я ЗНАЮ.

Врач. Но допускаешь. Так ведь?

Пациентка. Нет на свете лекарства, способного наполнить жизнь смыслом.

Врач. Но ты допускаешь это состояние отчаянной бессмысленности. Допускаешь.

Пациентка. Я не смогу думать, я не смогу работать.

Врач. Ничто так не помешает твоей работе, как самоубийство.
(молчание)

Пациентка. Мне приснилось, что я пришла к врачу, и она сказала, что мне осталось жить 8 минут. Я полчаса сидела в ее сраной приемной!

(долгое молчание)

Окей, давай это сделаем, давай сядем на лекарства, сделаем химическую лоботомию, давай отключим высший уровень мозговой деятельности и, может быть, тогда мне будет хоть чуть-чуть удаваться жить.

Врач. Давай.

- - - - -

Врач. Абстрактность вплоть до неприятного, неуместного, нераскаявшегося.

Все еще больна.

(пауза)

Симптомы: не ест, не спит, не разговаривает, в отчаянии, хочет умереть.

Диагноз: патологическая тоска

Назначен Сертралин, 50 мг. Наблюдается спутанность сознания, дискоординация, тревожность, галлюцинации. Бессоница усилилась, анорексия (потеря веса на 17 кг), усиление суицидальных мыслей, планов и намерений. После госпитализации прием препарата прекращен.

Зопиклон, 7.5 мг. Препарат способствовал прекращению кожных высыпаний. Пациентка пыталась покинуть больницу вопреки медицинским показаниям. Была задержана с помощью трех санитаров, каждый из которых вдвое больше ее. Пациентка ведет себя агрессивно, на контакт не идет. Параноидальные идеи – считает, что персонал больницы пытается ее отравить.

Меллерил, 50 мг. Идет на контакт.

Ссора с ассистентом врача, которого она обвинила в предательстве, после чего побрила голову и перерезала себе бритвой вены на запястьях.

Маниакальные идеи – считает, что консультант – антихрист.

Настроение: крайне злобное

Эффект лечения: очень злобное настроение

Пациентка. Отказалась от всех видов дальнейшего лечения. 100 таблеток аспирина и одна бутылка болгарского Каберне Совиньон 1986 г. выпуска.

- - - - -

Врач. Люк открывается. Ослепительный свет. Телевизор говорит, и сейчас я ужасно боюсь. Я вижу. Я слышу. Я не знаю, кто я. Где я начну? Где я остановлюсь? Как я начну? Как я остановлюсь?
(вместе)

Врач. Как я остановлюсь?

Как я остановлюсь?

Как я остановлюсь?

Как я остановлюсь?

Как я остановлюсь?

Пациентка. Боль, кинжалом

Входящая в легкие.

Смерть, хватающая за сердце.

Я умру еще не сейчас,

Но уже здесь.

Пациентка.

НЕ ДАЙ ЭТОМУ УБИТЬ МЕНЯ. ЭТО УБЬЕТ МЕНЯ И
РАЗДАВИТ И ОТПРАВИТ В АД

Врач. Ковер из тараканов. Прекратите эту войну.

Я душила евреев в газовых камерах, я убивала курдов, я бомбила арабов, все ушли с вечеринки из-за меня. Я высосу твои чертовы глаза и положу в коробочку, а в следующей жизни я стану твоим ребенком только в пятьдесят раз хуже злее я превращу твою жизнь в ад.

Я НЕ БУДУ. ОТКАЗЫВАЮСЬ, ОТКАЗЫВАЮСЬ,
ОТКАЗЫВАЮСЬ.

Отвернись от меня.

Пациентка. Все в порядке.
Врач. Отвернись от меня.
Пациентка. Все в порядке. Я здесь.
Врач. ОТВЕРНИСЬ ОТ МЕНЯ.

- - - - -

Пациентка. В 4.48, когда меня посещает ясность, я нахожусь в здоровом уме один час и двадцать минут. Когда это кончится, я опять уйду – разломанная кукла, нелепая дура. Сейчас, когда я здесь, я способна видеть себя. Но когда я поддаюсь на подлый обман несбыточного счастья, на отвратительную магию этого орудия колдовства, я не могу дотянуться до сути своей. Почему ты веришь мне тогда, а не сейчас? Помни о свете и верь в свет. Больше ничто не имеет значения. Перестань судить по внешности и делай правильные выводы.

Врач. Это верно. Тебе станет лучше.

Пациентка. Твое неверие не лечит. Отвернись от меня.

- - - - -

Пациентка. Мне грустно.

Врач. Я чувствую, что будущее безнадежно и лучше не будет.

Пациентка. Мне скучно, все раздражает.

Врач. Я потерпела полный крах как личность. Я виновата, я наказана. Мне хочется убить себя.

Пациентка. Раньше я умела плакать, но теперь я за гранью слез.
Я не могу принимать решения.

Врач. Я не могу есть.

Пациентка. Я не могу спать.

Врач. Я не могу думать. Я не могу преодолеть одиночество...

Пациентка. ...страх...

Врач. ...отвращение...

Пациентка. ...я толстая...

Врач. ...я не могу писать...

Пациентка. ...я не могу любить...

Врач. ...я не могу быть одна...

Пациентка. ...я не могу быть с людьми...

Врач. В 4.48 когда придет отчаяние, я повешусь. Я не хочу умирать. Я смертна и это повергает меня в такую депрессию, что я решила покончить с собой. Кто-то скажет, что это истерика (им повезло, что они не знают правды). Они увидят в этом простой факт боли.

Вместе. А для меня это становится нормой. *(вместе)*

Врач. *(приступ головной боли)*

вспыхни мигни рубани сожги постучи

Пациентка. Это никогда не кончится.

вспыхни мигни рубани сожги постучи

Ничто не вечно.

вспыхни мигни рубани сожги постучи

Это никогда не кончится.

вспыхни мигни рубани сожги постучи

Прекрасная боль знак того что я существую.

вспыхни мигни рубани сожги постучи

И завтра больше ясности.

- - - - -

Пациентка. Я пришла к тебе с надеждой исцелиться. Ты мой доктор, мой спаситель, мой главный судья, мой священник, мой бог, хирург моей души. А я – новообращенная тобой в нормальность.

- - - - -

Врач. Ты видела меня с худшей стороны.

Пациентка. Да.

Врач. Я о тебе ничего не знаю.

Пациентка. Да.

Врач. Ты моя последняя надежда.
Пациентка. Тебе ни друг нужен, тебе нужен врач.
Врач. Ты очень ошибаешься.
Пациентка. Но у тебя есть друзья.

(молчание)

Много друзей.

(молчание)

Что в тебе есть такого, что твои друзья тебя так поддерживают?

(молчание)

Что в тебе есть такого, что твои друзья тебя так поддерживают?

(молчание)

Что?

(молчание)

Врач. У нас деловые отношения. Я думаю, у нас хорошие отношения, но деловые. Я чувствую твою боль, но я не могу держать в своих руках твою жизнь.

Пациентка. Ты будешь в порядке. Ты сильная. Я знаю, что ты будешь в порядке. Потому, что ты мне нравишься, а как может нравиться тот, кто не нравится сам себе? Вот кого я боюсь, так это людей, которые мне не нравятся, потому что они так себя ненавидят, что и никому другому не дают себя любить. Но ты мне нравишься. И я знаю, ты будешь в порядке.

Врач. Большинство моих клиентов хотят убить меня. Когда в конце дня я ухожу отсюда, мне необходимо пойти домой к любимому человеку и расслабиться. Мне нужно, чтобы мои друзья действительно были вместе.

(пауза)

Черт, я ненавижу эту работу, и мне надо, чтобы мои друзья были вменяемы!

(молчание)

Прости.

Пациентка. Я не виновата.

Врач. Прости, это была ошибка.

Пациентка. Я пыталась объяснить

Врач. Я знаю. Я злюсь оттого, что понимаю, а не от того, что нет.

- - - - -

Врач. Я никогда не могла понять, что это такое, что мне не положено чувствовать. Словно птицу, летящую в грозовых облаках, мой мозг, улетающий от грозы, разрывают молнии. Люк открывается. Слепящий свет и ничто. Вижу Ничто. Что я такое?

Пациентка. Дитя отрицания. Из одной камеры пыток в другую. Отчаяние толкает тебя на самоубийство. Мука, от которой у врачей нет лекарства. Да нет, и желания понять – тоже нет.

Врач. Неподвижная черная вода, глубокая как вечность, холодная как небо. Я замерзну в аду.

Пациентка. Разрушение – единственное, что постоянно в этом мире. Мы все исчезнем, пытаюсь оставить след более долговечный, чем мы сами.

Врач. То, что случилось до этого – всего лишь начало. Я не знаю греха. Это болезнь того, кто становится великим. Я еще не убивала себя и поэтому не ищу прецедентов. Цыпленок все еще танцует. Цыпленок не остановится. Следи, как я исчезаю. Следи за мной. Исчезаю.

(приступ сильной головной боли)