

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

**ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД РОЛЬЮ УЧИТЕЛЯ
ГЕОГРАФИИ В СПЕКТАКЛЕ «ТАЙНА КАФЕ “РОМАШКА”»
ПО ПЬЕСЕ С. БЕЛОВА «ТАЙНА КАФЕ “РОМАШКА”»**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

Руководитель ОПОП

Исполнитель:
Томшина Анастасия Григорьевна,
Обучающийся ТИ-41 группы

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

Екатеринбург 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ РАБОТЫ АКТЕРА НАД РОЛЬЮ	7
1.1. Действенный анализ пьесы и роли в процессе создания художественного образа.	7
1.2. Этапы работы актера над ролью	16
ГЛАВА 2. МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ НАД РОЛЬЮ УЧИТЕЛЯ ГЕОГРАФИИ В СПЕКТАКЛЕ «ТАЙНА КАФЕ “РОМАШКА”» ПО ПЬЕСЕ С. БЕЛОВА «ТАЙНА КАФЕ “РОМАШКА”»	25
2.1. Действенный анализ пьесы С. Белова «“Тайна кафе Ромашка”»	25
2.2. Методы и приемы работы над ролью учителя географии в спектакле “Тайна кафе Ромашка”	29
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	39
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	42
ВВЕДЕНИЕ	

С момента возникновения, театральное искусство заняло важное и особое место в обществе. Театр, во все времена, воздействовал на общество, находился с ним в диалоге. И в настоящее время театр старается воздействовать на зрение, слух и чувства, вызывая сопереживание, сострадание, чтобы мысль получила отклик у зрителя. Но прежде, чем театральное искусство стало таким, каким мы его знаем, оно прошло многовековые процессы своего становления.

В конце XIX века Россия переживала кризис сценического искусства, проявившийся в репертуаре театра, который в большинстве своем носил развлекательный характер и не затрагивал насущных проблем жизни, игра

актеров не отличалась многообразием приемов. Большие изменения в театре, стали возможны с появлением пьес А.П. Чехова и М. Горького. В 1898 году новаторами театрального искусства К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко был открыт Московский Художественнообщедоступный театр.

Перед новым театром были определены следующие задачи: перестроить всю жизнь русского театра и увлечь общностью интересов все художественные силы. Взяв за основу отечественный и мировой опыт театра, К. С. Станиславский и В. И. Немирович - Данченко ввели новый тип искусства, который полностью отвечал духу времени. В свою очередь К.С. Станиславский разработал систему актерской игры и режиссуры, пытаясь добиться воспитания актёра-гражданина, который играя создавал бы органический, логический продуманный характер героя. Ведь К.С. Станиславский всегда был против дилетантства. Главенствующей фигурой театра должен был стать актёр.

Гениальные открытия К.С. Станиславского, внесли величайший вклад в театральную культуру нашей страны и всего человечества, произвели переворот в театральном искусстве и театральной педагогике.

Знаменитая «система Станиславского» построена на методе действенного анализа пьесы и роли, которая нашла своё отражение в работах: В.Э. Мейерхольда, М.А. Чехова, Г.А. Товстоногова, Е. Б. Вахтангова и др.

Однако особенности работы над театральной ролью в подготовке бакалавров педагогического образования требуют дополнительного изучения.

Проблема состоит в поиске методов и приемов работы над ролью в студенческом любительском спектакле. Для создания живого типического образа на сцене студенту недостаточно знать законы актёрского искусства, обладать элементами внутренней и внешней артистической техники, куда входят: устойчивое внимание, воображение, чувство правды, эмоциональная память, а также выразительный голос, пластика, чувство ритма и многие другие. Необходимо уметь пользоваться всем этим на самой сцене, знать

практические приемы вовлечения всех элементов творческой природы артиста в процессе создания роли, то есть владеть определенными методами сценической работы. Исполнителю роли для создания новой личности недостаточно в воображении воссоздать все предлагаемые обстоятельства роли, необходимо с помощью пластического и темпо-ритмического рисунка действий, а также через своеобразие речи рассмотреть и понять внутреннюю сущность нового человека, выявив его "зерно", передать и объяснить зрителю сверхзадачу.

Актёр, во время работы над ролью, с течением времени начинает представлять образ человека, которого он будет играть. Каждый актёр посвоему знакомится с новым образом. Некоторые "слышат" своего героя, другим в первую очередь предстаёт пластический облик, это связано с тем, какой род представления у актёра наиболее богаче и какой тип памяти преобладает. Такую творческую игру воображения нередко называют очищающей, т.к. в этой игре, с помощью удаления излишних подробностей, создаются наиболее точные детали, возникает возможность определить меру достоверности, которая присутствует даже в самом смелом вымысле, все крайности, без которых немислимо искусство, сопоставляются между собой.

Сказанное выше объясняет актуальность темы выпускной квалификационной работы, из чего следует, что предварительная работа актёра над ролью необходима для создания правдоподобного реального образа персонажа на сцене.

Цель исследования: теоретически обосновать и раскрыть особенности работы над ролью учителя географии в спектакле «Тайна кафе “Ромашка”» по пьесе С. Белова «Тайна кафе “Ромашка”».

Объект исследования: процесс создания образа учителя географии в спектакле «Тайна кафе “Ромашка”»

Предмет исследования: методы и приемы работы над образом учителя географии в спектакле «Тайна кафе “Ромашка”».

В соответствии с обозначенной целью в работе последовательно решаются следующие **задачи**:

- 1) проанализировать исторические аспекты проблемы работы актера над ролью;
- 2) провести действенный анализ пьесы С. Белова «Тайна кафе “Ромашка”» и роли учителя в ней;
- 3) охарактеризовать методы и приемы работы над ролью учителя географии в спектакле «Тайна кафе “Ромашка”» С. Белова.

Ключевые слова: МЕТОДЫ РАБОТЫ НАД РОЛЬЮ, ЗЕРНО РОЛИ, СВЕРХЗАДАЧА РОЛИ, ДЕЙСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ ПЬЕСЫ И РОЛИ.

Методологическая основа выпускной квалификационной работы: основные положения психологии творческой деятельности (Я. А. Пономарев, В.Н. Дружинин, Д.Б. Богоявленская, Н.В. Рождественская и др.); основные положения теории творческого процесса актерского перевоплощения (В.А. Петров, Э.А.Бутенко, П.М. Ершов, А.Г. Буров); основные положения театральной педагогики о работе актера над ролью (К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, Б.Е. Захава, М.О. Кнебель, Н.А. Зверева и др.); основные положения методологии и методики научного исследования по педагогике (А.М. Новиков, М.Н. Скаткин и др).

Для достижения цели и задач выпускной квалификационной работы использовались следующие **методы**: анализ литературы по проблеме исследования, анализ пьесы С. Белова «Тайна кафе Ромашка», сравнение, обобщение, наблюдение, беседа, опрос.

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

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ РАБОТЫ АКТЕРА НАД РОЛЬЮ

Действенный анализ пьесы и роли в процессе создания художественного образа

В создании художественного образа особое место занимает метод действенного анализа пьесы и роли, впервые предложены К.С. Станиславским. Изначально, ведущей в творческом процессе он считал – мысль. Так, на первом этапе поисков актерского существования возникла проблема подтекста, немного позднее – внутреннего монолога, когда раскрытие человеческого характера шло преимущественно через интеллект.

С самого начала в процессе создания образа К.С. Станиславский отверг эмоцию, чувство как возбудитель актерского существования. Это положение осталось неизменным до настоящего времени. Чувство, эмоция – производное. Если актер обращается к эмоции, он неизбежно приходит к штампу, ибо обращаясь к бессознательному, в процессе работы, актер вызывает только банальное изображение любого чувства.

И долго казалось, что весь секрет в том, чтобы обращаться к мысли, которая должна вызывать нужные эмоции. В некоторой степени это правильно, а потому закон «от сознательного к подсознательному» остался в силе до нынешнего дня [26, 27, 28, 29].

Учение Станиславского произвело революцию в театральном искусстве. Вместо старого 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 описал творческий процесс в стройной системе, сформулировав законы, которым подчиняется актерское искусство. Начав работу с периода застольных репетиций, с тщательным анализом образов и идей будущего спектакля, Станиславский поднял общую культуру театра и актера на большую высоту [31].

В работе над пьесой существуют этапы, которые режиссер проводит с актерами «за столом», в обсуждении. Прежде всего, актеров необходимо познакомить с пьесой, прочитать ее. Выслушать их мнения. Познакомить с автором, эпохой, отображенной в пьесе. Провести параллели с современностью. Объяснить предлагаемые обстоятельства. Информация о сверхзадачах персонажей так же доносится до актеров за столом. На уровне обсуждения доносятся те или иные компоненты действия, требующие подробного разбора. Застольный период - диалог режиссера с актерами. Одновременно, этот «диалог» существует «в диалоге» с другой, не менее важной составляющей процесса анализа - действием. Застольный период, как считала М.О. Кнебель, - только часть аналитического процесса. Вторая его

часть отдана действию. Анализирует не только мозг, но и весь организм человека, его тело, его эмоции, его интуиция. Работа мозга контролируется и проверяется всем телом. Неслучайно поиски К.С. Станиславского, привели к результатам, совпадающим с открытиями физиологов и психологов: психологическое начало неотделимо от физического. Они существуют в постоянной взаимосвязи [11, с. 39].

Метод действенного анализа по К.С. Станиславскому состоит из следующих элементов:

- Определение событийного ряда и оценка фактов.
- Анализ предлагаемых обстоятельств.
- Определение сверхзадачи.
- Определение сквозного действия.
- Этюдные репетиции.
- Слово.
- Творческая атмосфера.

Охарактеризуем каждый элемент подробнее:

- Определение событийного ряда и оценка фактов. Призывая к углубленному анализу пьесы, Станиславский указывает путь подлинного проникновения в сущность произведения. Он считает, что наиболее доступно проникновение в драматургическое произведение посредством анализа фактов, событий, то есть фабулы пьесы. Поэтому, Константин Сергеевич предлагал начинать систематический анализ пьесы с определения событий или, как он говорил, действенных фактов, их последовательности и взаимодействия. Во-первых, событием можно назвать лишь тот факт, который двигает действие вперед, меняет его развитие, вносит в него что-то новое. Во-вторых, событие это то, что произошло сейчас, в данный момент. В ином случае это будет - не событие, а предлагаемое обстоятельство.

Чтобы верно определить событийный ряд пьесы, нужно, прежде всего, выяснить, что понимается под словом «событие».

В словаре С.И. Ожегова читаем: «Событие – то, что произошло, то или иное значительное явление, факт общественной, личной жизни» [19].

У Даля это понятие немного расширено: «Событие – событность кого с кем, чего с чем, пребывание вместе и в одно время; событность происшествий, совместность, по времени, современность» [40].

Итак, событие – это не просто факт, но целая цепочка фактов, связанных друг с другом и влияющих на жизнь и поведение людей. Именно степень влияния и позволяет нам оценить что-то свершившееся как событие. Главный признак события заключается в том, что событие – малое или большое – заставляет персонажей действовать. Этим оно и отличается от факта (которых в пьесе тоже может быть не малое число). Чем больше в пьесе событий, тем динамичнее её действие [20].

Определяя события и действия, актер невольно захватывает все более широкие пласты предлагаемых обстоятельств жизни пьесы.

Определить факты мало. Актеру надо уметь поставить себя на место действующего лица и взглянуть на факты и события со своей точки зрения. К.С. Станиславский говорил, что для оценки фактов собственным чувством, 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?» [11, с 26].

Нам важно здесь отметить, что «оценка фактов» — это сложный творческий процесс, вовлекающий актера в познание сути произведения, его идеи, требующей от актера умения вносить свой личный опыт в понимание каждой детали пьесы. Решающую роль в этом процессе играет мировоззрение.

Установив события в роли, актёр должен определить основные задачи своего героя в них. Каждое событие в роли вызывает у героя определенное отношение к происходящему, потребность в каких-то действиях. Основная задача и выражает цель этих действий в событии. Иначе говоря, это то, чего герой, а следовательно, и исполнитель будет добиваться в данном событии.

Установив основные задачи в событиях, актёр должен перейти к определению тех конкретных действий нашего героя, которые будут вытекать из них. Но чтобы сделать это, необходимо сначала узнать предлагаемые обстоятельства действия.

- Анализ предлагаемых обстоятельств. Если событие и факт, являются «побудителем» действия героя, то предлагаемые обстоятельства – конкретные условия, в которых это действие совершается. К ним относятся: место и время действия, то, что предшествовало ему, что может произойти, взаимоотношения персонажей, то есть вся совокупность тех жизненных фактов, с которыми связано действие героя в данном событии, и которые так или иначе отражаются на нем. В предлагаемые обстоятельства входит так же и физическое самочувствие действующего лица, его внутреннее состояние.

- Определение сверхзадачи. Событийный ряд пьесы вплотную подводит нас к определению сверхзадачи. Определение сверхзадачи – значит проникнуть в мир автора, узнать причины, которые заставили его написать эту пьесу. Сверхзадача бывает двух видов: сверхзадача пьесы в целом и сверхзадача каждого персонажа в отдельности. Сверхзадача есть главная цель, которая заставляет персонажа действовать [20].

Сверхзадача должна быть «сознательной», идущей от ума, от творческой мысли актера, эмоциональной, возбуждающей всю его человеческую природу и, наконец, волевой, идущей от его «душевного и физического существа». Сверхзадача пробуждает творческое воображение, веру и всю психическую жизнь артиста. Очень важно при поисках сверхзадачи точное определение ее, меткость в ее наименовании, какими действенными словами ее выразить, так

как часто неправильное обозначение сверхзадачи может повести исполнителей по ложному пути [17, с. 21].

- Определение сквозного действия. Сквозным действием называется внутреннее стремление персонажа к сверхзадаче. Когда актер понял сверхзадачу пьесы, он должен стремиться к тому, чтобы все мысли, чувства, изображаемого им лица, и все вытекающие из них действия осуществляли бы сверхзадачу пьесы. Уже установленные факты - события определяют развитие линии действия персонажей в пьесе. Они и должны будут лечь в основу действия исполнителей на сцене, стать этапами сквозного действия их ролей. Способ воплощения сверхзадачи или сквозного действия спектакля происходят на глазах зрителей.

- Этюдные репетиции. Чтобы проверить точность всех внутренних исканий актёра в действии, режиссёр начинает работу над этюдами. 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. Это необходимо для того, чтобы в этюде на заданный кусок пьесы актер ясно осознавал, какую роль в пьесе играет та или иная тема этюда, какие цели он, актер, преследует в этюде. Подробный разбор по событиям, действиям, темам даст возможность исполнителю не отходить в предложенном этюде от пьесы, осваивать каждый эпизод в действии, ставя себя в предлагаемые обстоятельства роли.

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 действий. 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.

Переход к репетициям с точным авторским текстом совершается постепенно. Нередко бывает так, что наряду со сценами, которые репетируют с точным авторским текстом, другие сцены отрабатываются еще этюдами. Важно, чтобы этот процесс перехода к точному авторскому тексту был органичен и незаметен для исполнителей.

Контролируя пьесой сделанный этюд, возвращаясь к подлинному авторскому тексту, исполнители 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 и так, что следя за точностью его произнесения.

- Слово. 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 [7, с. 50].

- Творческая атмосфера. Таким образом, работая методом действенного анализа, особенно важно, чтобы исполнители поняли плодотворность этого метода и создали необходимую творческую атмосферу репетиций. Этюдные репетиции могут вначале вызвать у некоторых товарищей либо смущение, либо преувеличенную развязность, а у наблюдающих товарищей ироническое отношение, а не творческую товарищескую заинтересованность. Не вовремя брошенная со стороны реплика, смешок, перешептывание могут надолго выбить репетирующих из нужного творческого самочувствия, нанести непоправимый вред. Исполнитель этюда может потерять веру в то, что он делает, а потеряв веру, он неминуемо пойдет по линии изображения, по линии наигрыша. Глубокая

заинтересованность каждого из участников в исполняемом упражнении, этюде - это и есть та творческая атмосфера, без которой невозможен путь к искусству.

В дальнейшем метод действенного анализа развивался и подробно разрабатывался последователями Константина Сергеевича Станиславского. Одним из последователей выступал Георгий Александрович Товстоногов, который также считал, что рабочим инструментом актера и режиссера должен стать метод действенного анализа пьесы.

Для Товстоногова метод действенного анализа заключался в следующем:

1) Найти ведущее, главное предлагаемое обстоятельство, которое определяет существо «куска»;

2) За эмоциональным, чувственным результатом обнаружить конкретное, реальное действие;

3) Помнить, что действие строится на столкновении людей, но конфликт в настоящем произведении искусства совсем не обязательно лежит в плоскости прямого, лобового столкновения;

4) Стремиться уйти от литературного комментирования и приблизиться к развитию действенной логики «куска» [20, с. 650].

На основе действенного анализа Г.А. Товстоногов разработал модель последовательного анализа событийного ряда пьесы:

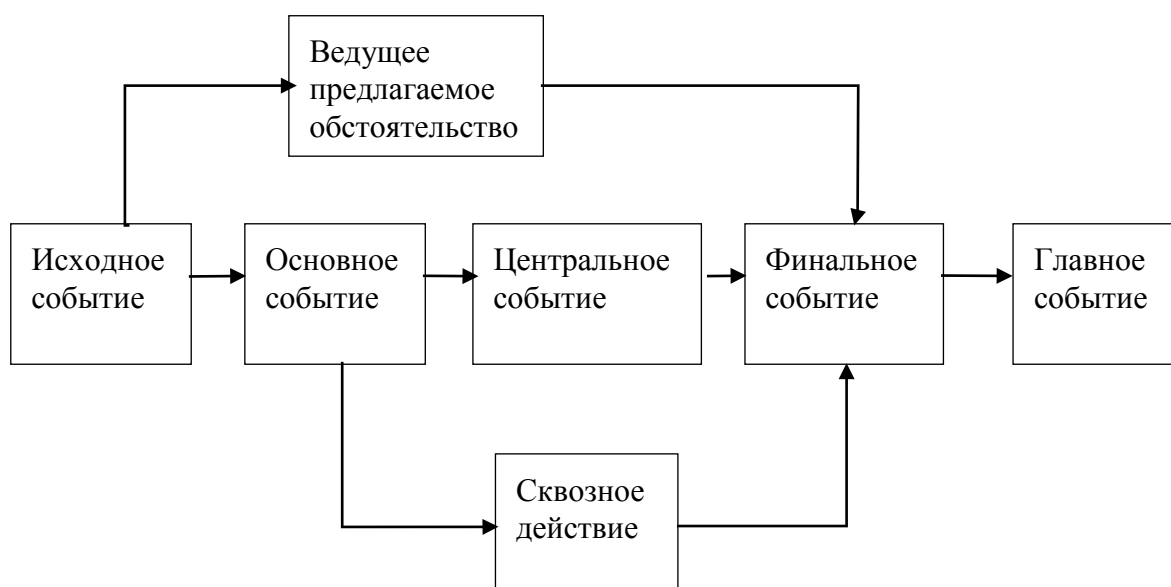


Рис. 1. Модель последовательного анализа событийного ряда пьесы по Г.А. Товстоногову.

Охарактеризуем её подробнее.

Вся пьеса может являться последовательным рядом действенных изменений, т.е. событий. Событие – зафиксированное внешним наблюдателем временной отрезок действия. Во всем множестве действенных изменений можно выделить три наиболее важных события: конфликт, кульминация, финал. Конфликт выражается в открытом столкновении в начале пьесы, в кульминации максимальное напряжение борьбы противоположных сил и в финале – борьба исчерпывает себя. Вся пьеса это история развития конфликта. Помимо главных событий, в пьесе существует ряд других. От начала до открытого столкновения – исходное событие, там где вспыхивает конфликт – основное событие, совокупность событий от проявления конфликта до его кульминации – центральное событие, затем финальное и заканчивается главным событием.

Сущность метода действенного анализа заключается в том, чтобы найти в самой пьесе точный событийный ряд. Режиссер вместе с коллективом должен попробовать разбить пьесу на цепь событий, начиная с наиболее крупных и

докапываясь до самых малых, найти, что называется, молекулу сценического действия, дальше которой действие не дробится.

Построив цепочку событий, надо обнаружить в них ту последовательную цепь конфликтов, из которых возникает уже вычерченное, точно построенное действие. Причем обнаружить точный конфликт, который изнутри раскрывает авторский текст, не так-то просто. Должен быть найден не конфликт вообще, а тот единственный конфликт, который в результате и вскроет логику, заложенную в авторском тексте [20, с. 648].

Если действенный конфликт сразу не обнаруживается, то нужно воспользоваться этюдом как вспомогательным приемом, чтобы возбудить воображение актера, чтобы он мог приблизить конфликт пьесы к себе, сделать его уловимым, осязаемым. Важно только понять: этюд не самоцель. Если он не нужен, не стоит искусственно всякий раз прибегать к нему. Цель заключается в том, чтобы обнаружить конфликт, добиться точности «столкновения» исполнителей, разрешить конфликт здесь же, на сцене.

Если цепочка событий, которая является канвой всего действия, выстроена верно, то метод действенного анализа обеспечит логику и правду поведения актера. Это наиболее короткий путь к логичному и правдивому сценическому существованию актера [10, с. 67].

Для К.С. Станиславского метод действенного анализа был, прежде всего, репетиционным методом. Однако дальнейшие поиски других режиссеров показали, что без интеллектуального тренинга метод действенного анализа будет неполным. Г.А.Товстоногов и вовсе считал, что перед этюдами и непосредственно самим репетиционным периодом – непременно должен быть интеллектуальный и эмоциональный анализ роли [20, с. 651].

Из выше сказанного следует, что весь сложный творческий процесс создания актером образа - это не только репетиция с руководителем и товарищами. Этот процесс не вмещается только в рамки репетиций. Актер,

готовящий роль, должен быть целиком захвачен ею на всем протяжении работы над пьесой.

Домашняя работа актёра над ролью становится основой технологии создания образа. Без фантазирования актёра над ролью не только не получится создать живой интересный зрителю образ, но и воплотить режиссерский замысел спектакля через своего героя.

Метод действенного анализа является основополагающим в процессе работы над учебным (студенческим) спектаклем, так как через него студентам легче воспринять, переработать и понять материал, через него у начинающих актёров легче идёт поиск подходов к перевоплощению [29, с.70].

1.2. Этапы работы актёра над ролью

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

Специфика театра как вида искусства заключается в том, что носитель специфики – актер, одновременно творец, инструмент театрального искусства, а созданное им действие – материал.

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

Словарь Ожегова раскрывает понятие «актер», т. е исполнитель ролей в театральных представлениях, в кино, на телевидении [19].

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 [16, 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, 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 этапов: познания, переживания, воплощения и воздействия.

Охарактеризуем подробнее каждый этап:

1. Познание – это подготовительный этап. Начинается он со 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 искании духовного и иного материала для творчества, заключенного в самой пьесе и роли;

3) в искании 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 в работе 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 [8, 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. Для изучения образа героя основным материалом 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 друзьях и знакомых. 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...» [32, с. 43].

Заканчивается этап 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.

2. Этап переживания - это созидательный период. Это главный, основной этап 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.

Творческие задачи - двигатель творчества, так как они являются 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 [31, с. 14].

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].

3. Этап 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 иллюстрируется 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.

4. Этап 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 убедительность всего, что происходит на сцене.

Таким образом, в работе актера над ролью театральные педагоги выделяют четыре этапа:

1. Этап 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.

2. Этап 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.

3. Этап воплощения. Именно благодаря поиску индивидуальных черт внешности и внутреннего мира героя «рождается» характерность образа, находится «зерно» роли.

4. Этап 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.

Выводы по первой главе

Таким образом, в первой главе охарактеризован и проанализирован метод действенного анализа пьесы и роли в процессе создания художественного образа. Согласно К.С. Станиславскому метод действенного анализа состоит из следующих элементов: определение событийного ряда и оценка фактов; анализ предлагаемых обстоятельств; определение сверхзадачи и сквозного действия; этюдные репетиции; слово и творческая атмосфера.

Сущность метода действенного анализа заключается в том, чтобы найти в самой пьесе точный событийный ряд. На этом основании последователь К.С. Станиславского, Г.А. Товстоногов разработал модель анализа событийного ряда пьесы, куда входят: исходное событие, основное событие, центральное событие, финальное событие и главное событие. Также в первой главе описаны основные этапы работы актера над ролью. Всего их 4 этапа: этап познания (знакомство с ролью); этап переживания; воплощения и воздействия.

ГЛАВА 2. МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ НАД РОЛЬЮ УЧИТЕЛЯ ГЕОГРАФИИ В СПЕКТАКЛЕ «ТАЙНА КАФЕ “РОМАШКА”» ПО ПЬЕСЕ С. БЕЛОВА «ТАЙНА КАФЕ “РОМАШКА”»

2.1. Действенный анализ пьесы С. Белова «“Тайна кафе Ромашка”»

Работа над спектаклем всегда начинается с выбора материала. Главная задача учебного спектакля – обучающая. Студенты должны научиться «пропускать» материал через себя, присваивая жизнь персонажа себе, научиться фантазировать, делая происходящее на сцене реальным, так как главным в работе актёра на сцене является достоверное воплощение образа.

Студенты четвертого курса группы «ГИ-41» профиля: «Музыкальнотеатральное искусство» ИМХО совместно с художественным руководителем Сумским Павлом Федоровичем, исходя из условий «студенческого театра» и малочисленной группы, выбрали пьесу С.Белова «Тайна кафе “Ромашка”».

Перед тем, как начать работу над спектаклем, мы познакомились с биографией автора.

Сергей Белов родился в 1954 г. в п. Эльдикан Усть-Майского района ЯАССР. С пятнадцати лет публиковал фельетоны и юморески в районной газете «Ленский коммунист» (г. Ленск, Якутия). В 1976 году окончил отделение журналистики Иркутского госуниверситета. С 1983 года профессионально занимается драматургией. Член Союза театральных деятелей и Союза писателей России. В соавторстве с супругой Ириной Шамровой написал цикл веселых детских рассказов, которые публиковались в различных детских журналах. Его комедии идут как в московских антрепризах и профессиональных театрах-студиях. Осуществлено более 300 постановок [39].

Перед тем, как приступить к репетиционному процессу, нами был проведен действенный анализ пьесы С.Белова «Тайна кафе “Ромашка”».

Жанр пьесы: комедия. Комедия предполагает способность актеров к импровизации, буффонаде и живому контакту с публикой. Пьеса «Тайна кафе “Ромашка”» носит сатирический характер. При постановке мы решили наполнить её нравственным смыслом. Чтобы у зрителей был повод не только посмеяться над весёлой историей, но и задуматься о жизненных ценностях. Героини произведения – учителя обычной школы, которые большую часть своей жизни проводят на работе, поэтому там переплетаются как деловые, так и личные отношения. Зрители с интересом наблюдают за развитием событий, ведь сюжет им близок и понятен. Где-то они проводят параллели со своей собственной судьбой, что заставляет их всё больше сопереживать героям.

Сергей Белов в своей небольшой пьесе поднимает самую важную тему, которая проходит через всё произведение и «склеивает» пьесу воедино, это тема личного счастья и не устроенной женской судьбы. Проблема счастья человека во все времена актуальный и не решенный вопрос, потому что все трактуют само понятие счастья по-разному. Для кого-то это – материальный достаток, для кого-то – карьерный рост, а для кого-то счастье заключается в человеке, которого любишь. Тема счастья прослеживается в нескольких сюжетных линиях пьесы:

- любовная – влюбленность Тамары Захаровны в Олега Олеговича;
- социальная – взаимоотношения учителей друг с другом;
- нравственная – борьбы между долгом и совестью.

Сверхзадача спектакля состоит в том, чтобы донести до зрителя простую истину: вне зависимости от социального статуса, каждый человек нуждается в личном счастье. Социальный статус ничего не решает, когда дело касается личной жизни. Даже если человек социально успешен, богат и образован, ему сложно наладить свою частную – личную жизнь.

Жанровое решение спектакля: служебный детектив – фарс. Сам детектив предполагает процесс исследования какого-либо загадочного происшествия с целью выяснения обстоятельств и раскрытия (в нашем случае) тайны. Фарс – это комический жанр, который носит игривый, шутовской характер с преувеличением некоторых действий и событий.

Конфликт спектакля заключается в потребности женщин в личном счастье и в реализации себя в социальном плане.

Каждая из героинь борется за личное счастье: с одной стороны, Тамара Захаровна хочет выйти замуж за молодого учителя физкультуры, а с другой обеспечить себе карьерный рост. Екатерина Прокопьевна, уделяет много внимания чужим судьбам, не находя времени на построение своего маленького личного счастья. Елена Борисовна искренне беспокоится о судьбе учеников, но на первый план сейчас для нее встает судьба её будущего ребенка, от счастья которого зависит её личное счастье. Если сравнивать этих трех героинь между собой, то можно сказать, что все они отличаются друг от друга по внутреннему содержанию, жизненным целям, нравственным качествам и т.д., но есть одно жизненное обстоятельство, которое их объединяет – это одиночество.

Предлагаемые обстоятельства пьесы: кабинет директора, в котором и развиваются события.

Сквозное действие – борьба за счастье каждой из героинь, которые, по сути, являются подругами по несчастью.

Событийный ряд:

1. Исходное событие – диалога Тамары Захаровны с выше стоящим лицом Анной Абрамовной об обстановке в школе. Директор рассказывает о том, что старого учителя физкультуры проводили на пенсию и приняли нового учителя физкультуры – Олега Олеговича, который хочет открыть кружки по боевым искусствам. У Анны Абрамовны возникает вопрос, а где же взять деньги на кружки, но у Тамары Захаровны по этому поводу есть план. В ходе

изложения плана идет представление и краткая характеристика действующих лиц. Екатерина Прокопьевна – учитель истории, которую за глаза все называют «Екатерина Мелкая». Елены Борисовны – учитель географии, имеющая прозвище среди коллег: «Лошадь Пржевальского». Исходное событие заканчивается, когда Елена Борисовна приносит спонсорские деньги на кружки.

2. Основным событием является сцена диалога директора с учителем географии. В ходе, которого зритель узнает, что Елене Борисовне удалось добиться спонсорской помощи. Именно в этой сцене мы наблюдаем столкновение личных и служебных интересов каждой героини. Елена Борисовна намекает директору о поощрении, но это не входит в планы Тамары Захаровны, которая уже мечтает завоевать сердце молодого физрука, не обращая на намеки никакого внимания.

3. Центральное событие: сцены, обостряющие отношение учителей до разрешения конфликта.

Сюда входят сцены:

- диалог учителя истории Екатерины Прокопьевны и Тамары Захаровны, где Екатерина Прокопьевна завидуя успехам коллег, придумывает историю о том, что Елена Борисовна была в кафе с новым физруком. Чем «задевает» чувства директора.

- разговор Тамары Захаровны с Еленой Борисовной о личной жизни. В ходе, которого, она хочет выяснить правдивость слов Екатерины Прокопьевны. Елена Борисовна всё отрицает, что приводит директрису в тупик, она не знает, кому верить. И чтоб уличить Елену Борисовну в обмане она говорит, что боевых кружков не будет. Это вызывает возмущение у Елены Борисовны, ведь ей было нелегко достать эти деньги. Реакция учителя географии приводит Тамару Захаровну в замешательство. В то время, Елена Борисовна предлагает вернуть деньги обратно, но директриса пока не знает что делать и всякими способами пытается выпроводить учителя из кабинета.

Ей надо подумать, чтобы прийти к правильному решению.

4. Финальное событие. На сцене появляются все 3 героини. В ходе этого события становится ясно, что Екатерина Прокопьевна всю эту историю придумала. От наказания её спасает неожиданный звонок от Олега Олеговича, из которого, учителя узнают, что он остается у них работать и кружкам по боевым искусствам быть. Здесь разрешается конфликт.

5. Главное событие, с нашей точки зрения, это объединение женщин в дружный коллектив во имя общей цели. Спектакль заканчивается словами: «Ведь интересы детей у нас – превыше всего!» Это говорит о том, что никакие интриги и личные проблемы не должны мешать процессу воспитания и обучения детей.

2.2. Методы и приемы работы над ролью учителя географии в спектакле “Тайна кафе Ромашка”

Актерское мастерство – это профессиональная творческая деятельность. В театральном представлении, исполняя определенную роль, актер как бы уподобляет себя лицу, от имени которого он действует в спектакле. Актер воздействует на людей силой создаваемых им образов. Он представляет зрителям 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. Для того чтобы понять какое место в действии будущего спектакля занимает определённая роль необходимо первоначально определить основную мысль произведения. Основная мысль пьесы: «Тайна кафе “Ромашка”» заключается в борьбе героинь за личное счастье.

Директор школы Тамара Захаровна считает, что будет счастлива, если выйдет замуж за нового учителя физкультуры Олега Олеговича. Учитель истории – Екатерина Прокопьевна хочет подняться по карьерной лестнице. Учитель географии – Елена Борисовна будет счастлива, если её будущий ребенок родится здоровым.

При создании 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.

Домашняя (внерепетиционная) работа, одна из главных моментов для создания сценического образа. На нее должно уходить не меньше 90% общего количества труда и времени. Перед исполнением роли, нами был составлен индивидуальный план по изучению роли, на основе труда А.

Михельсона [16].

План индивидуальной работы по изучению роли:

1. Определить место роли в действии спектакля.
2. Составить характеристику героини.
3. Создать представление о внешнем облике героини.
4. Придумать биографию.
5. Понять сверхзадачу и сквозное действие роли.

Раскроем подробнее каждый пункт плана:

1. Роль Елены Борисовны не главная в спектакле. Героиня имеет возможность появляться на сцене, только в нескольких эпизодах. Перед исполнительницей была поставлена задача: даже из небольшой эпизодической роли создать яркий запоминающийся образ.

2. Давайте рассмотрим, каким же предстает перед зрителями образ Елены Борисовны. Молодая учительница географии, которая полностью отдается своей профессии, любит детей и всё пытается делать им во благо. Отличительные черты этой героини - честность и простодушие. Из реплик других героинь становится понятно, что Елена Борисовна: трудолюбивая, скромная и очень ответственная. Характер героя раскрывается через отношение к окружающим людям и событиям, а также в его речи. С первого появления в кабинете директора, Елена Борисовна искренне рада тому, что ей удалось добиться спонсорской помощи на кружки по боевым искусствам. Радость её выражается в речи, жестах и мимике.

3. Скромную натуру Елены Борисовны также подчеркивает неброский внешний вид. Дама, находясь в положении, одета в просторное платье, на ногах туфли с едва заметной танкеткой, волосы небрежно забраны в пучок, на лице минимум макияжа и очки.

4. Елена Борисовна, женщина 25 лет, целеустремленная, ответственная, в любую минуту готова прийти на помощь. Родилась она в семье педагогов. С малых лет, она всегда была за справедливость и часто заступалась за одноклассников. Круглая отличница Лена больше всего любила уроки географии. Ей доставляло огромное удовольствие работать с контурными картами, знакомиться с разными странами и уже тогда она мечтала о том, что непременно побывает в каждой из них. С учителем географии – Серафимой Андреевной, у нее сложились теплые отношения. Лена всегда хотела быть похожа на неё. Когда пришла пора выбирать, кем быть, то, не задумываясь, избрала профессию учителя. В студенческие годы она встретила человека, к которому у нее зародились теплые, нежные чувства. Это был Николай Меньшиков из параллельной группы. Но чувства были не взаимны, Коля видел в ней только хорошего друга, который всегда придет на помощь. После окончания института, судьба развела их, Елена вернулась в родную школу преподавать географию. Она полностью отдавала себя работе, но череду однообразной жизни нарушила случайная встреча.

5. Анализируя образ героини, выявили следующее сквозное действие и сверхзадачу:

сквозное действие – доказать директору, что она достойно носит звание учителя и ей небезразлична судьба детей и школы.

сверхзадача – показать зрителю, что в воспитании детей важную роль играет образ педагога, который должен быть примером.

Исполнительница роли Елены Борисовны – Анастасия Томшина, работая над ролью, воссоздавала в памяти образы учителей, с которыми приходилось встречаться в жизни и в произведениях художественной литературе. Прототипом роли Елены Борисовны стала учительница Надежда из повести А. Лиханова «Благие намерения». Именно в этой повести наиболее полно раскрыт нравственный облик педагога. Главная героиня Надежда привлекает, прежде всего, силой своего характера. Она педагог по призванию. Самоотверженность, самоотдача, любовь к детям, своему делу – основные черты Нади. Она до конца честна в своих поступках, что характерно и для Елены Борисовны.

Когда в результате изучения жизни и фантазирования о роли уже накоплен известный внутренний материал, можно приступать к конкретным методам и приемам работы над ролью. Охарактеризуем их подробнее.

Первоначально разбираем подробно пьесу, все предлагаемые обстоятельства, четко проговариваем сверхзадачу героя – ради чего я буду играть данную роль в данном спектакле, составляем портрет каждого из персонажей. Каждую нашу репетицию мы начинали с беседы. Задумывались над тем, что толкает нашего персонажа на свершение именно этого действия в этих обстоятельствах.

Работая над образом, актер задействует все познавательные-психические процессы и эмоционально-волевую сферу. Развитию восприятия, внимания, воображения, памяти, мышления, а также воли и эмоций актера способствует метод наблюдения. Хорошо развитая наблюдательность – результат

постоянного внимания ко всем явлениям жизни. Первое, чему должен научиться актер – умению собирать внимание в одну точку. Внимание можно тренировать, наблюдая как мир в целом, так и отдельные явления и предметы.

Тренинг внимания проходит в три этапа:

- наблюдение за объектом общения (живым или неодушевленным);
- нахождение точки внимания при общении с самим собой;
- нахождение точки внимания при общении с партнером.

Объектом внимания для актера могут быть кинолента видений, или линия роли, или непрерывный внутренний диалог с партнером от имени изображаемого лица.

Также в сценическом общении важнейшую роль играет процесс восприятия. Во всех упражнениях на восприятие необходимо направлять внимание в область солнечного сплетения. Представляя, что вбираете в себя энергетику партнера, красоту окружающего мира, впечатления, чувства, атмосферу, предложенные обстоятельства в которых существует персонаж.

Станиславский постоянно напоминал, что наблюдательность является фундаментом для творческого воображения актера. Наблюдать жизнь можно не только здесь и сейчас. Важным этапом в развитии воображения является наблюдение по памяти. Вызывая в памяти давно прошедшие события или чувства, мы как бы заново наблюдаем их, открывая новые подробности.

Именно воображение, напитанное впечатлениями, наблюдениями, воспоминаниями, ведет за собой всю линию роли. Развивать воображение можно с помощью приема: фантазирование 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.

Подспорьем в работе над ролью служит память. Память является тем самым «банком данных», из которого воображение черпает образы и сюжеты. Многие актеры, чтобы лучше вникнуть в сущность роли, вспоминают аналогичные случаи из своей жизни. Этот прием открыл К.С. Станиславский и назвал его: «Эффект воспоминаний». Именно тренинг воспоминания помогает найти верное физическое действие и выстроить физическую линию роли.

Убедить партнера по сцене, зрителей, возможно только в том случае, если актер каждый миг своей сценической жизни переживает весь тот круг образов и ассоциаций, которые стоят за авторским текстом. Если судить по собственным ощущениям, то воображать, фантазировать, мечтать означает прежде всего, видеть внутренним зрением то, о чем думаешь. Видение – это закон образного мышления актера на сцене [20].

Всё вышесказанное, лишний раз доказывает, что работа актера над собой и над ролью это длительный и кропотливый труд. Именно индивидуальные актерские тренинги имеют колоссальное значение для раскрытия всех секретов мастерства. Система Станиславского вбирает в себя много различных тренинговых упражнений. Ниже приведем лишь малую часть тренингов, которые использовались нами при работе над ролью: Тренинговые упражнения на совершенствование зрительного восприятия и памяти, наблюдательности, воображения и фантазии:

- «Портрет персонажа» (пофантазировать, найти новое в роли учительницы географии, попытаться представить её детство, юность и дальнейшую судьбу);

- «Биография учителя» (наблюдение за учителями, преподавателями).
Рассмотреть особенности внешнего облика, понаблюдать за поведением

человека, как он реагирует на те, или иные события, как общается с людьми. Пофантазировать, что у него за семья, кто близок ему, с кем он враждует, что любит и чего избегает, чем он занят сейчас, о чем думает, куда идет.

- «Событие в школе» (описать какое-либо событие и проанализировать его с точки зрения: ученика, учителя, директора);

- «Один день учителя географии» (во всех подробностях вообразить себе этот день).

- «Внешняя характерность» (воспроизвести по памяти образы различных учителей, переняв их характерные черты: походку, мимику, жесты).

Таким образом, все эти упражнения помогают не только развивать все органы чувств актера, но и совершенствовать механизмы восприятия. Следовательно, актерский тренинг должен исходить из элементов, создающих жизненное самочувствие. Самые первые, самые простейшие элементы его – ощущения, восприятия, которые мы получаем от органов чувств, непрерывно связанных с окружающим миром. Вот с них и надо начинать, поскольку именно восприятие, согласно современной психологии, есть основной регулятор действия.

Также, в ходе работы над спектаклем использовался метод этюдов. 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 предложил поменяться друг с другом ролями, и почувствовать себя в другом амплуа. Я считаю, это отличный способ увидеть роль по-новому, с другой точки зрения.

Закончив основную работу над ролью, мы перешли непосредственно к репетициям отдельных сцен и сборке всего спектакля. Генеральная репетиция спектакля С. Белова «Тайна кафе “Ромашка”» была 24 апреля, а премьера спектакля состоялась 25 апреля 2017 года. После спектакля, среди зрителей был проведен опрос. Куда вошли следующие вопросы:

1. Понятен ли вам режиссерский замысел, про что этот спектакль?
2. Это имеет отношение к сегодняшнему дню? К вашим проблемам?
3. Как вы оцените игру актёров?
4. Как вы оцениваете музыкальное сопровождение?
5. Как вы считаете, насколько удачно спектакль вписан в пространство аудитории?
6. Как вы оцените создание игрового пространства минимальными средствами?
7. Соответствует ли внешний вид актрис образам их героинь?
8. Была ли в процессе просмотра спектакля неожиданность для вас?
9. Изменилось ли ваше настроение после просмотра спектакля?
В какую сторону?
10. Пришли бы вы на следующую постановку этого коллектива?
11. Было ли что-то в спектакле, что вас восхищало, раздражало?
12. Задайте свой вопрос коллективу

Всего было опрошено 25 человек, среди которых студенты и преподаватели ИМХО и все желающие. В контексте темы моего диплома были проанализированы ответы респондентов на следующие вопросы:

1. Как вы оцените игру актёров?

Получено 100% положительных ответов. Приведем некоторые высказывания:

- «Отлично!»
- «Актеры достойно сыграли свои роли»
- «Мне очень понравилось!»
- «Молодцы, ярко!»
- «Замечательно! Особенно учитель географии»
- «Образы переданы четко, чувства точно соответствовали атмосфере»

2. Соответствует ли внешний вид актрис образам их героинь?

Получено 100% положительных ответов. Приведем некоторые высказывания:

- «Безусловно»
- «Вполне»
- «Можно было добавить что-то консервативное»
- «Соответствует»
- «Да, учительницы примерно так и выглядят»

3. Изменилось ли ваше настроение после просмотра спектакля? В какую сторону?

Подавляющее большинство респондентов дали положительные ответы – 92% и только у двух отрицательные – 8%. Приведем некоторые высказывания:

- «Да»
- «Повеселили»
- «Да, я погрузился в спектакль, мне было интересно до последнего момента»
- «Спектакль поднял настроение»
- «Да, очень позитивный спектакль»

4. Было ли что-то в спектакле, что вас восхищало, раздражало?

Получено 100% положительных ответов. Приведем

некоторые высказывания:

- «Восхитило все: диалоги, пластика»
- «Восхитила игра главной героини и эмоции актрис»
- «Лучший спектакль за 4 года»
- «Восхитила актерская игра Насти и музыка»
- «Восхитила сцена главной героини с платьем»
- «Восхитила игра географички»
- «Восхитило владение вниманием аудитории»
- «Восхитила чувственность персонажей»
- «Восхищает хитрость, подчеркнутая, вычурная, вежливость и вместе с тем, чувственность персонажей. Даже не верится, что они отражают наши сегодняшние реалии»

Исходя из проанализированного материала можно сделать вывод о том, что игра актрис получила положительную оценку. Это доказывает что использованные приемы и методы работы над ролью эффективны.

Выводы по второй главе

Таким образом, во второй главе описан действенный анализ пьесы С. Белова «Тайна кафе Ромашка», составлен событийный ряд по модели Г. А. Товстоногова, куда входит: исходное, основное, центральное, финальное и главное события.

Приведены методы и приемы работы над ролью учителя географии в спектакле «Тайна кафе Ромашка»:

Методы: беседа, наблюдение, этюд (этюды на смену обстоятельств, «на оправдание», на смену темпа-ритма, на взаимодействие).

Приемы: «Эффект воспоминаний», фантазирование о роли: «Что, если бы ...»; тренинговые упражнения на совершенствование зрительного восприятия и памяти, наблюдательности, воображения и фантазии («Портрет персонажа», «Биография учителя», «Событие в школе», «Один день учителя географии», «Внешняя характерность»).

Также в главе приведен опрос, проанализирована часть вопросов и описаны некоторые высказывания зрителей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Пьеса С.Белова «Тайна кафе “Ромашка”» это простой и интересный материал для постановки спектакля в студенческой среде.

Цель выпускной квалификационной работы выполнена: теоретически обоснованы и раскрыты особенности работы над ролью учителя географии в спектакле «Тайна кафе “Ромашка”» по пьесе С. Белова «Тайна кафе “Ромашка”».

Также в ходе работы успешно достигнуты поставленные задачи:

- 1) проанализированы исторические аспекты проблемы работы актера над ролью;
- 2) проведен действенный анализ пьесы С. Белова «Тайна кафе “Ромашка”» и роли учителя в ней;
- 3) охарактеризованы методы и приемы работы над ролью учителя географии в спектакле «Тайна кафе “Ромашка”» С. Белова.

Выделены и раскрыты элементы метода действенного анализа в процессе создания художественного образа. В него входят:

- Анализ событий и оценка фактов.
- Анализ предлагаемых обстоятельств.
- Определение сверхзадачи.
- Определение сквозного действия.
- Этюдные репетиции.
- Слово.
- Творческая атмосфера

Описаны 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.

Зритель 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.

Представлен действенный анализ пьесы С.Белова «Тайна кафе “Ромашка”»

Составлен план индивидуальной работы по изучению роли:

1. Определить место роли в действии спектакля;
2. Составить характеристику героини;
3. Создать представление о внешнем облике героини и среде, в которой она действует;
4. Придумать биографию;
5. Понять сверхзадачу и сквозное действие роли;

Также предложены методы и приемы работы над ролью учителя географии в спектакле “Тайна кафе Ромашка”. Представлены такие методы как беседа, наблюдение и этюд. Выполнялись этюды: на смену обстоятельств, «на оправдание», на смену темпа-ритма, а также парные этюды на взаимодействие. Именно этюды помогают актеру обнаружить верный жест в построении рисунка роли. В работе над ролью использовались такие приемы, как «Эффект воспоминаний», фантазирование о роли: «Что, если бы ...»; тренинговые упражнения на совершенствование зрительного восприятия и памяти, наблюдательности, воображения и фантазии («Портрет персонажа», «Биография учителя», «Событие в школе», «Один день учителя географии», «Внешняя характерность»).

Чтобы получить обратную связь от зрителя, нами был разработан опрос. В опросе приняло участие 25 человек, из которых студенты и преподаватели ИМХО. По итогам опроса спектакль в целом и игра актрис получила положительную оценку. Что говорит об эффективности используемых методов и приемов работы над ролью.

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. Также 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.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Бояджиев Н.Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М. : Искусство, 1969. 224 с.

1. Выготский Л.С. Психология искусства. М. : Искусство, 1968. 213 с.
2. Ганелин Е.Р. Спектакль в сценической педагогике. СПб. : Чистый лист, 2006. 347 с.
3. Гиппиус С. Гимнастика чувств. Серия: Золотой фонд актерского мастерства. Актерский тренинг. СПб.: «Прайм-Еврознак», 2008. 384 с.
4. Голубовский Б.Н. Наблюдения. Этюды. Образ. М. : ГИТИС, 2001. 141 с.
5. Дикий А.Д. Повесть о театральной юности. М. : Искусство, 1995. 344 с.
6. Запорожец Т.Н. Логика сценической речи. М. : Просвещение, 1974. 113 с.
7. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера: учебное пособие. 5-е изд. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. – 432с.
8. Зверева Н.А. Второй план роли. М. : Искусство, 1978. 84 с.

9. Калужских В.Е. Мастерство актёра и режиссёра. М. : Искусство, 1978. 312 с.
10. Кнебель М. О. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. М. : ГИТИС, 2005. 72 с.
11. Кнебель М.О. О том, что мне кажется особенно важным. М. : Искусство, 1971. 247 с.
12. Кристи Г.М. Воспитание актёра школы Станиславского. М. : Просвещение, 1967. 452 с.
13. Кутьмин С.П. Характер и характерность. М. : Искусство.2003. 79 с.
14. Мейерхольд В.Э. Лекции 1918 – 1919 / Под. ред. З.П. Удальцовой, О.М. Фельдмона. М. : ОГИ, 2001. 280 с.
15. Михельсон А.Н. Работа актёра над ролью. М. : Просвещение, 1988, 51 с.
16. Михоэлс С.М. Пути к образу. М. : Просвещение, 1988. 68 с.
17. Новицкая Л.П. Уроки вдохновения. М. : Всерос. театр. общество, 1984. 383 с.
18. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. М.: Мир и Образование, 2011. 736 с.
19. Полищук, В. Библия актерского мастерства. Уникальное собрание актерских тренингов по методикам величайших режиссеров / Вера Полищук, Эльвира Сарабьян. – Москва: АСТ, 2014. 791 с.
20. Падалко А.Е. Задачи и упражнения по развитию творческой фантазии учащихся. М. : Просвещение, 1978. 145 с.
21. Петров В.А. Нулевой класс актёра. М. : Сов. Россия, 1985. 80 с.
22. Поламишев А.М. Мастерство актёра и режиссёра. Действенный анализ пьесы. М. : Просвещение, 1978. 145 с.
23. Полякова О.Р. Решение сценического пространства. М. : Искусство, 1988. 163 с.
24. Попов П.Г. Жанровое решение спектакля. М. : ВЦХТ, 2008. 144 с.

25. Соснова М.Л. Искусство актёра: учебное пособие для вузов. М.: Просвещение, 2005. 340 с.
26. Станиславский К.С. Работа актёра над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / Константин Станиславский. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. 512 с.
27. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. Собр.соч.: В 8 т. Т.2. М. : Искусство, 1988. 234 с.
28. Станиславский К.С. Искусство представления: Классические этюды актерского тренинга / Константин Станиславский. – СПб.: Азбука, АзбукаАттикус, 2014. 192 с.
29. Станиславский К.С. Статьи, речи, беседы, письма. М. : Искусство, 1953. 657 с.
30. Сарабьян Э. Актерский тренинг по системе Георгия Товстоногова. М. : АСТ; Владимир: ВКТ, 2010. 320 с.
31. Товстоногов Г.А. О профессии режиссера. М. : Искусство, 1967. 344 с.
32. Товстоногов Г.А. Круг мыслей: Статьи. Режиссерские комментарии. Записи репетиций. М.: Искусство, 1972. 176 с.
33. Чехов М.А. Литературное наследие: В 2т. Т.2. Об искусстве актёра. М. : Искусство. 1986. 559 С.
34. Чехов М. Шесть способов репетирования: Метод. Рекомендации для руководителей самодеят. театр. коллективов. Сост. В.В. Петров; Редактор Н.Д. Курдина; Обл. науч.-метод. центр нар. творчества. Куйбышев: Б.И., 1990. 45 с.
35. Шихматов Л.М. Сценические этюды. В 2-х частях: учебное пособие. М. : Просвещение, 1966. 428 с.
36. Эфрос А.В. Репетиция – любовь моя. М. : Просвещение, 1986. 234 с.
37. Белов С.Н. пьеса Тайна кафе «Ромашка» [Электронный ресурс] http://alltheater.ru/article_read.php?a=35 (дата обращения: 21.09.2016)

38. Классификация актёрского амплуа [Электронный ресурс]:
<http://www.world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3769.html>
39. Сайт писателя и драматурга С.Белова [Электронный ресурс] <http://dramaturgbelov.ucoz.ru/>
40. Словарь театральных терминов [Электронный ресурс] http://studopedia.ru/12_74958_obrazovanie---sistema-protsess-i-rezultat-vozpitanija-obucheniya.html