



театральная педагогика

Сорокин Вячеслав Николаевич,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры театрального искусства
ФГОУДПО «АПРИКТ», г. Рязань
Sorokin_VN@bk.ru

О характерных особенностях методических разработок в системе К. С. Станиславского и педагогической психологии Л. С. Выготского

Особая педагогическо-просветительская деятельность К.С. Станиславского связана с психологией творчества. Характерно, что параллельно с ним крупнейший русский психолог Л.С. Выготский разрабатывал свою теорию «Педагогической психологии».

Его «Педагогическая психология» и «Система Станиславского», особенно та ее часть, которая затрагивает режиссуру, имеют много общего: они отражают в полной мере единство этического и эстетического как в социальной сфере, так и в искусстве.

Первый и основной раздел педагогики и режиссуры – это этика. Театральная этика Станиславского – это начало пути обучения ученика любой сценической профессии. «Первым условием для создания предрабочего состояния является выполнение девиза: люби искусство в себе, а не себя в искусстве. Поэтому прежде всего заботьтесь о том, чтоб вашему искусству было хорошо в театре.

Порядок, дисциплина, этика и прочее нужны нам не только для общего строя дела, но главным образом для художественных целей нашего искусства и творчества...

Охраняйте сами ваш театр от всякой скверны... Грязь, пыль отряхивайте снаружи...

Закулисный мир театра деморализует ученика. Успех, овации, тщеславие, самолюбие, богема, каботинство, самомнение, бахвальство, болтовня, сплетни, интриги – опасные бактерии... для молодого организма неискушенного новичка.

Надо, прежде чем пускать его в нашу заразу, применить все профилактические средства... подготовить ко всем соблазнам. Оспе ему надо привить.

- Как же она прививается?

- Художественной, творческой, руководящей идеей, развитием любви искусства в себе, а не себя в искусстве. Собственным сознанием, крепким убеждением, привычкой,

волей, закалкой, дисциплиной, пониманием условий коллективного творчества, развитием чувства товарищества. Всё это – сильное противоядие...

- Где же их взять?

- В школе! Вкладывать в процессе воспитания... Учить молодежь самим оберегаться от опасностей» [4; Т.3. С.243–244].

Это и есть начало формирования творческой личности актера и режиссера – «вкладывать в процесс воспитания» те нравственные критерии, именно на основе которых должны создаваться целостные художественные сценические произведения искусства.

Как и педагогика – наука о воспитании подрастающего поколения, или наука о развитии человека на основе взаимообусловленного и взаимопроникающего взаимодействия социальных и биологических факторов – ставит своей целью воспитание и формирование гармонической личности, готовой к решению комплекса жизненных проблем. Л. Выготский подчеркивает: «... педагогика, в сущности говоря, охватывает несколько совершенно отдельных областей знания. С одной стороны, поскольку она ставит проблему развития ребенка, она включается в цикл наук биологических, то есть, естественных. С другой – поскольку всякое воспитание ставит себе известные идеалы, цели или нормы, поскольку оно должно иметь дело с философскими или нормативными науками» [2; с.10.]

Идеалы, цели и нормы творческие и жизненные идентичны, так как, искусство есть отражение действительности. Поэтому воспитание творческой личности и подрастающего поколения основывается, прежде всего, на нравственных критериях. Это первое, что связывает педагогику как таковую и творческую режиссуру.

Далее. Один из составляющих элементов Системы Станиславского, который воспитывается в сценическом искусстве как у актера, так и у режиссера и является их профессиональным показателем, – это внимание или «сценическое внимание». «Творчество есть прежде всего полная сосредоточенность всей духовной и физической природы» [4; Т. 3. С. 301], в связи с этим, «...артисту нужен объект внимания, но только не в зрительном зале, а на сцене...

Внимание и объекты... должны быть в искусстве чрезвычайно стойки. Нам не нужно поверху скользящее внимание. Творчество требует полной сосредоточенности всего организма целиком, поскольку, ...там (в жизни) ...объекты возникают и привлекают наше внимание сами собой, естественно...» [4; Т. 2. С. 121, 101]. Поэтому первые упражнения в театральной школе даются именно «на внимание». Актер и, особенно, режиссер должны уметь сосредотачиваться и в совершенстве владеть своим вниманием,

чтобы не только видеть и различать мельчайшие детали на сцене, но органически соединять их в единый «сценический организм».

Педагогика не только исследует природу внимания подрастающего поколения, она не только анализирует его структуру, но и, придавая этому «явлению» особый характер, определяет его обязательное развитие. В связи с этим Л. Выготский пишет, что внимание – это такая деятельность «...при помощи которой нам удастся расчленить сложный состав идущих на нас из вне впечатлений, выделить в потоке наиболее важную часть, сосредоточить на ней всю силу нашей активности и тем самым облегчить ей проникновение в сознание. Благодаря этому достигаются особые отчетливость и ясность, с которыми переживается эта выделенная часть» [2; с. 108]. И педагогика делает «установку» на развитие внимания, подчеркивая «бесконечную способность к этому развитию» у молодого человека. «Внимание в первоначальном возрасте бывает почти исключительно рефлекторно-инстинктивного характера, и только постепенно, путем длительной и сложной тренировки, оно превращается в произвольную установку, направляемую важнейшими потребностями организма и, в свою очередь, направляющую все течения поведения» [2; с. 116.].

Таким образом, категория «внимания» является неотъемлемой частью как педагогики, так и театрального процесса и, в первую очередь, режиссуры.

Третье. Одно из важнейших качеств в режиссуре – это способность к воображению и фантазии. К. С. Станиславский в театральной Системе подходил к этим категориям с тщательным анализом, подробной их проработкой и необходимым развитием, выработав комплекс упражнений и этюдов по этой теме. «Наблюдение над природой творчески одаренных людей...открывает нам путь к овладению чувствами...Путь этот лежит чрез деятельность воображения...

Воображать, фантазировать, мечтать – означает, прежде всего, смотреть, видеть внутренним взором то, о чем думаешь...

Каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения». Тут же он подчеркивает о развитии воображения: «... Ни один этюд, ни один шаг на сцене не должен производиться механически, без внутреннего обоснования, то есть, без участия работы воображения.

Если вы будете строго придерживаться этого правила, все ваши школьные упражнения, к какому бы отделу нашей программы они ни относились, будут развивать и укреплять ваше воображение» [4; Т. 2. С. 83, 93, 95].

Как и К. Станиславский, Л. Выготский утверждает, что весь материал фантазии основывается на действительности. При этом исследуя мотивы воображения, он

подчеркивает, что «...независимо от того, реальна или нереальна причина, связанная с ней эмоция всегда реальна. Если я плачу над вымышленным героем романа, пугаюсь привидевшегося мне во сне страшного чудовища или, наконец, умиляюсь, разговаривая в галлюцинации с давно умершим братом, во всех случаях причины моих эмоций, конечно, не материальны, но мой страх, горе, жалость остаются совершенно реальными переживаниями независимо от этого. Таким образом, фантазия реальна двояким образом: с одной стороны, в силу составляющего ее материала, с другой – в силу связанных с ней эмоций» [2; с. 144].

Именно этих реальных эмоций пытается добиться от артиста режиссер. Механически это сделать невозможно, поэтому воспитание в театральной школе способностей к воображению обогащает внутренний мир ученика, и в огромной степени влияет на формирование его артистической техники. Что касается просто педагогики, «задача воспитания воображения заключается в том, чтобы развить положительные функции, которые выпадают на долю фантазии» [2; с. 149].

Четвертое. Один из основных принципов Системы К. Станиславского звучит так: «Действие – основной материал актерского искусства», или «Принцип, утверждающий действие в качестве возбудителя сценических переживаний и основного материала в актерском творчестве» [3; с. 66].

Исследуя «жизнь человеческого духа» в сценическом пространстве, реформатор театра пришел к выводу, что человек как в жизни, так и на сцене стремится к решению тех или иных задач. Любое решение проблем, в том числе и бытовых, обусловлено действием. И поскольку жизнь – это в первую очередь, движение, то и сценическое существование, как отражение этой жизни, есть непрерывная цепочка действий. Задача режиссера как художественного лидера – воссоздать через актеров эту цепочку, наполнить ее смыслом и целесообразностью. «На сцене нужно действовать. Действие, активность – вот на чем зиждется драматическое искусство, искусство актера. Самое слово «драма» на древнегреческом языке означает «совершающее действие...»

На подмостках не надо действовать «вообще», ради самого действия, а надо действовать обоснованно, целесообразно и продуктивно» [4; Т.2. С.48,50].

Несмотря на то, что сценический акт еще с древнейших времен определялся как «действие», на рубеже XIX–XX веков с формированием творческой режиссуры эта категория обретает совершенно новый качественный смысл. И связан он опять же с рождением новой драмы, построение которой основано на скрытой внутренней жизни, подтекстах, внутреннем конфликте и внутреннем действии. А отсюда рождаются и другие выразительные средства. «Можно оставаться неподвижным и, тем не менее, подлинно

действовать, но только не внешне-физически. Этого мало. Нередко физическая неподвижность происходит от усиленного внутреннего действия, которое особенно важно и интересно в творчестве... На сцене нужно действовать – внутренне и внешне». [4;Т.2.С.48]. И скоординировать это призван режиссер, который так же, как и педагог, должен направлять, разъяснять молодому поколению о смысле и целесообразности тех или иных действий. Он должен учить совершать «волевые акты» сообразно тем задачам и проблемам, которые направлены на позитивность и созидательность. Л. Выготский понимает в педагогике и психологии «волевой акт» как такую «систему поведения, которая возникает на основании инстинктивных и эмоциональных влечений организма и всецело предопределена ими. Само появление того или иного хотения или желания в сознании всегда имеет своей причиной то или иное изменения в организме. То, что у нас принято называть беспричинными желаниями, является таковыми постольку, поскольку причина их утаена или скрыта в бессознательной сфере. Далее, влечение обычно преломляется в сложных мыслительных процессах; оно пытается овладеть нашими мыслями, потому что мысль – это подступы к поведению, а кто владеет подступами, тот берет крепость» [2; с.161].

Пятое. Слово в сценическом творчестве всегда имело приоритетное значение. Оно несет не только смысл сказанного, его полутона держат ритм действия, во многом определяет атмосферу происходящего на сцене. Конечно же, сценическая речь отличается от обыденной речи в жизни своим четким звучанием, посылом, мелодикой. Но, тем не менее, она не должна быть декламативной, искусственной, небрежной, прежде всего, она должна быть естественной и органичной и обязательно действенной. «Наша обыденная речь – как в жизни, так и на сцене – прозаична и монотонна, наши слова отрывочно стучат, не нанизываясь на выдержанную голосовую мелодию...

Артист должен знать свой язык в совершенстве. К чему тонкости переживания, если их на сцене будет выражать плохая речь?» [4; Т.2. С.81].

Поэтому в театральной школе разработана система обучения сценической речи, которая включает в себя большой комплекс упражнений и тренажей, связанный, в первую очередь, с актерским мастерством, через которое артист несет свой образ. «...работа над усовершенствованием фонетической стороны речи не может не ограничиваться механическими упражнениями речевого аппарата, но должна быть направлена на то, чтобы актер научился ощущать каждый отдельный звук слова как орудие художественной выразительности» [4; Т.2. С.240].

Л. Выготский исследуя развитие речи, указывает на те же составляющие элементы речи: «...звук, значение и образ – или связь того и другого, как бы пояснение, почему

данное слово связано с данным звуком... если даже слово утратило свое значение, оно всегда имело его и, следовательно, ни одно слово не возникает случайно, нигде связь между смыслом и звуком не является произвольной...» [2; с. 1163].

Именно этой смысловой связи добивается режиссер от артиста, подробно прорабатывая речевую партитуру роли. Эту тонкая работа рождения слова у артиста, как и у ребенка, происходит интимно, и задача режиссера – помочь найти те индивидуальные манеры, посредством которых это слово несло и звук, и значение, и образ, так как речь – это «орудие нашей мысли» [2; с. 164].

Наверное, здесь уместно в принципе сказать о широком значении родного языка, и, в первую очередь, об отношении к нему как образному и духовному явлению и средству общения между людьми, что необходимо бережно и с любовью хранить. «Язык народа, – писал К. Ушинский, – лучший, никогда не увядающий и вечно вновь распускающийся цвет всей его духовной жизни... В языке одухотворяется весь народ и вся его родина... Ее воздух, ее физические явления, ее климат, ее поля, горы и долины, ее леса и реки, ее бури и грозы – весь тот глубокий, полный мысли и чувства голос родной природы, который говорит так громко в любви человека к его иногда суровой родине... Язык есть самая живая, самая обильная и прочная связь, соединяющая отжившее, живущие и будущие поколения в одно великое, историческое живое целое... такое этот великий народный педагог – родное слово...» [6; с. 110].

Учитывая это огромное значение родного языка, роль деятелей искусства, в первую очередь театральных, и их ответственность за сохранение его ценностей надо считать очень важной.

Шестое. Развивая свою теорию, Л. Выготский, говорит о значении учиться таким логическим формам мышления, как анализ и синтез, то есть деятельности ума, которая разлагает воспринимаемый мир на отдельные элементы, а потом строит новые образования, впоследствии помогающие еще более лучше понять окружающий мир.

«Аналитическую работу облегчает такая группировка материала, при которой подлежащий выделению признак встречается в наиболее разнообразных комбинациях.

Синтетическую работу сложения признаков облегчает такая группировка материала, при которой подлежащие связыванию элементы находятся в наиболее ясной, отчетливой, а главное, очищенной от всего постороннего связи. При этом необходимо иметь в виду самый важный для педагога закон обратно пропорциональной зависимости между объемом и содержанием понятия. Объемом понятия называется то количество признаков предметов и явлений, которое подходит под данное понятие. Содержанием – то

количество признаков, которое в данном понятии мыслится. Чем шире объем какого-нибудь понятия, тем уже его содержание, и обратно.

Таким образом, педагог всегда заранее должен отдавать себе отчет в том, что расширяет объем какого-нибудь понятия, он сужает его содержание бесконечным количеством конкретных деталей и подробностей, он сужает и ограничивает его объем...

Нахождение правильного соотношения того и другого представляет трудную задачу для педагогического такта, которая до сих пор не может решена в общей форме, пока педагогика не сделается точной наукой» [2; с. 170.]

Поскольку педагогика, как и режиссура, не могут «сделаться точными науками», то творческое начало и в первом и втором случае будет определяться поиском того правильного соотношения «объемом понятия и его содержанием». По сути, выведенная Л. Выготским формула в педагогике об анализе и синтезе мышления есть основа процесса в творческой режиссуре и определена К.Станиславским как «действенный анализ пьесы и роли».

«В чем заключается анализ (процесс познавания пьесы и роли) и его цель? Цель его в поисках возбудителей артистического увлечения, без которого не может быть сближения (с ролью) и творчества; цель анализа в проникновенном углублении в душу роли ради изучения составных элементов этой души, ее внутренней и внешней природы и всей ее жизни человеческого духа.

Анализ анатомирует, вскрывает, рассматривает, изучает, оценивает, признает, отрицает, утверждает, находит основную линию и мысль (сверхзадача и сквозное действие пьесы и роли)...

Анализ – средство познавания, а в нашем искусстве «познавать» – значит чувствовать... Поэтому в процессе анализа рассудком надо пользоваться осторожно и с умением. Ему принадлежит в анализе рассудком надо пользоваться осторожно и с умением» [4; Т.4. С. 228–229].

Совершенно очевидно, что суждения классиков педагогики и режиссуры основаны на соотношении формы и содержания как в принципе в жизни, так и в творчестве, а соответственно, на поиске синтеза этих двух категорий.

Вопрос о поиске синтеза содержания и формы в искусстве был всегда предметом дискуссий и споров.

Так, например, М. Чехов считал, что «нет почти ни одной театральной теории, в которой не говорилось бы о форме и о содержании, как о двух важнейших факторах театрального искусства» [7; с. 89.]

Во всём многообразии художественных направлений в современном искусстве «краеугольным камнем» должен лежать принцип органического единства содержания и формы, о чём свидетельствует история развития культуры и искусства.

Проблема соотношения содержания и формы на первый взгляд очевидна: она возникает вследствие дисбаланса этих двух категорий.

В чем же суть синтеза содержания и формы? В каком направлении осуществлять этот поиск и как строить характер их взаимоотношений? Что является ключом к созданию подлинного произведения искусства? Другими словами: существует ли технологический процесс при рождении спектакля? Что является его составляющими факторами, и какие из них действительны и актуальны сегодня? Говорит ли отсутствие творческого технологического процесса при создании сценического произведения искусства о его формалистическом характере, и какие факторы, в таком случае, свидетельствуют об этом? И, наконец, каким образом строятся творческие отношения в сценическом искусстве автора, постановщика и исполнителей?

Отвечая на эти вопросы, нельзя не учитывать тот факт, что существуют значительные достижения в этой области искусства, которые, к сожалению, больше декларируются, чем применяются. Проблема заключается в том, что «мы каждый раз начинаем с нуля, будто бы ничего до нас не было. Это же потеря. Есть опыт гениального человека, проверенный на практике, его надо сделать своим. Эта часть творческого процесса, которая поддается интеллекту» [5; с. 48]. То есть принципы, лежащие в основе творческого технологического процесса при создании сценического произведения искусства, либо забыты, либо игнорируются.

Принципы существования на сцене во всей своей полноте проявились в работах К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, а также других мастеров сцены, которые продолжили и развили их учение.

Теоретические обоснования и практические исследования выявили единственно правильный аналитический способ в «фундаментальный» принцип в режиссуре современного театрального искусства:

Как уже отмечалось, что процесс режиссуры проходит три этапа: интерпретация драматического произведения, работа над этим материалом с актерами и организация всех элементов будущего спектакля воедино.

Таким образом, первый этап есть, соответственно, аналитическая работа. Разбор пьесы режиссером отличается от разбора пьесы критиком, литератором или искусствоведам. Конечно, есть в этом процессе общие позиции, но есть и существенные

различия. И те и другие оценивают глубину темы и идеи произведения драматургического произведения, своеобразие и цельность языка, яркость характеров, масштаб конфликта.

Режиссер разбирает пьесу с учетом ее сценической жизни. Специфика его анализа связана, прежде всего, с ее действенной линией, через которую будет вскрываться содержание, а впоследствии выражаться через физическую жизнь героев, или мизансцены, которые называют еще «языком режиссера». Подобный анализ всецело зависит от профессиональных и человеческих качеств и позиций постановщика, который делает этот разбор на конкретных артистов, учитывая их индивидуальности, согласно предложенным характеристикам автором той или иной пьесы.

«Нащупать «зерно» драмы и проследить основную линию действия, проходящего сквозь все ее эпизоды и потому называемого мною сквозным действием, вот первый этап в работе актера и режиссера...

Интерпретация драмы и характер ее воплощения всегда и неизбежным образом являются в известной мере субъективными и окрашиваются как личностными, так и национальными особенностями режиссера и актера, но только при глубоком внимании к художественной индивидуальности автора к тем идеям и настроениям его, которые явились творческим зерном драмы, театр может раскрыть всю ее художественную глубину и передать присущую ей, как поэтическому произведению, цельность и стройность композиции» [4; Т. 6. С.232–233].

Второй этап в творчестве постановщика – работа режиссера с актером – делится условно на два периода: «застольный период», или «разведка умом», и выстраивание «физической жизни героев», или «построение мизансцен». Поэтому второй этап носит, соответственно, двойственный характер: сначала аналитический совместно с актерами, затем, переходящий в синтетический.

К. Станиславский придавал застольному периоду особое значение.

«Режиссер собирает всех участвующих и на несколько месяцев усаживается с ними за стол для подробного изучения их ролей и самой пьесы... происходят дебаты, приглашают специалистов по разным вопросам, читают доклады, лекции. Тут же попутно, показывают чертежи или даже макеты будущих декораций, эскизы костюмов будущей постановки. Потом до мельчайших подробностей выясняется, что каждый из них должен чувствовать, когда он со временем выйдет на сцену и начнет жить ролью». [4; Т. 4. С. 314].

Уже с начала этого этапа начинает проявляться мастерство режиссера не только как организатора творческого процесса в создании сценического произведения искусства, но еще и как педагога. Разбор пьесы, ее всесторонний психологический анализ не носит

характер доклада со стороны режиссера, даже если эта экспликация выстроена и убедительна по всем творческим позициям. Так как, актеры являются сотворцами этого процесса, они вносят в анализ пьесы коррективы, соответствующие своим ролям. Как правило, эти коррективы направлены на расширение содержания именно своих ролей. Иногда они носят конструктивный характер, иногда – деструктивный. Но задача режиссера – суметь распределить и сохранить расстановку действующих лиц в пьесе, подчиняя все теме, идее и сверхзадаче. Таким образом, он должен найти индивидуальный подход к каждому исполнителю, не лишая его при этом творческой инициативы. Именно педагогические способности режиссера по этим позициям дадут возможность решения этих задач. «В чем творческая сила режиссера? В том, что он умеет возбудить волю артистов, умеет заинтересовать их и зажечь их воображение. Произвести такое воздействие на семьдесят человек куда легче, чем на двести. Чтобы взять в руки целую многочисленную толпу, творящую спектакль, необходимы большая воля, энергия и усилие режиссера...

Для того чтобы учить других, надо самому знать то, чему учишь. Исходя из этого, естественно, следует, что каждый режиссер должен быть хотя бы до известной степени артистом» [4; Т.6. С. 281–288].

Аналитическая работа застольного этапа в создании спектакля носит содержательный характер. И «обратно пропорциональный» принцип Л. Выготского о соотношении «понятий и содержания», или «формы и содержания», может определять меру работы над разбором пьесы при условии понимания, что вопросы «формы» двигают творческий процесс создания спектакля к объединению всех его частей и деталей, другими словами, к синтезу.

Второй период этого этапа – работа режиссера с актером – носит обобщающий характер. Непрерывная физическая жизнь героев на сцене является логической цепочкой поступков их оправданного поведения и выражает в каждый момент сквозного действия суть их внутреннего состояния. Например, оправдывая и отрабатывая мизансцены, К. Станиславский как раз предлагает ученикам ряд мизансцен, которые «мы должны вспомнить и определить, при каких душевных состояниях, при каких условиях, при каком настроении или предлагаемых обстоятельствах мы нашли бы удобным сидеть так, как он нам указал. Другими словами... мы должны были... оправдать чужую мизансцену, то есть подыскать соответствующее переживание и действие, выискать в них соответствующее настроение...

Несоответствие мизансцены с душевным состоянием и делом спутывало чувство и вызывало внутренний вывих» [4; Т.2. С. 234].

По этому принципу режиссер выстаивает с артистами мизансцены, и педагогический дар его здесь заключается в том, чтобы подвести исполнителей к соответствующему душевному состоянию и сделать так, как будто эти мизансцены органически рождались самими актерами. Режиссер должен помочь артистам найти те манки, которые толкнули бы их на правильные физические действия. Именно эти педагогические качества отличают творческую режиссуру от механической «разводки» артистов на сцене в режиссуре формальной или «концептуальной».

При соединении фрагментов будущего спектакля по физической линии персонажей происходит синтез всех разработанных до этого деталей, зарисовок и нюансов. Но на этом аналитическая работа не прекращается. Именно при поиске мизансцен происходит дальнейшее погружение в жизнь персонажей и углубление в суть и содержание материала. Таким образом, два логических процесса, как анализ и синтез начинают существовать параллельно.

Разрабатываются, уточняются, закрепляются и связываются режиссером и актерами воедино, по словам К. Станиславского, «плоскости» пьесы и ее ролей.

«1. Прежде всего внешняя плоскость фактов, событий, фабулы, фактуры пьесы.

2. С нею соприкасается другая – плоскость быта. В ней свои отдельные наслоения: а) сословное, б) национальное, в) историческое и проч.

3. Есть плоскость литературная с ее: а) идейной, б) стилистической и другими линиями...

4. Есть плоскость эстетическая с ее: а) театральным (сценическим), б) постановочным, в) драматургическим, г) художественно-живописным, д) пластическим, е) музыкальным и прочими наслоениями.

5. Есть плоскость душевная, психологическая, с ее: а) творческими хотениями, стремлениями и внутренним действием, б) логикой и последовательностью чувства, в) внутреннею характерностью, г) элементами души и ее складом, д) природой внутреннего образа и проч.

6. Есть плоскость физическая с ее: а) с основными законами телесной природы, б) физическими задачами и действиями, в) внешней характерностью, то есть типичной внешностью, гримом, манерами, привычками, говором, костюмами и прочими законами тела, жеста, походки.

7. Есть плоскость личных творческих ощущений самого артиста, то есть: а) его самочувствия в роли...

Не все из этих плоскостей имеют одинаковое значение. Одни из них являются основными при создании жизни и души роли, другие – лишь служебными,

характеризующими и дополняющими жизнь духа и тела создаваемого образа». [4; Т.4. С.76–77].

Таким образом, чтобы проанализировать и синтезировать этот широкий спектр этих тонких элементов спектакле в сотворчестве большой группы артистов, разных по характеру, темпераменту, уровню мастерства, потребует от режиссера больших как творческих, так и педагогических способностей.

И, наконец, третий этап – организация завершающего периода всего творческого процесса в создании художественного цельного сценического произведения искусства. Соединение воедино внешнего оформления спектакля – декораций, бутафории, а также музыки, звука и света и всего того, что помогает актеру создать на сцене подлинную жизнь. «Важно, чтоб декорация и обстановка сцены и сама постановка пьесы были убедительны, чтоб они... утверждали веру в правду чувств и помогали главной цели творчества – созданию жизни человеческого духа» [4; Т.6. С.84].

Этот заключительный этап требует от режиссера не меньшей кропотливой работы, терпения, выдержки, чем на всем протяжении всей предыдущей работы. Суметь до конца выпуска спектакля сохранить творческую атмосферу, соединив творческую и техническую стороны создания спектакля, – дар и профессионализм режиссера-творца, в первую очередь педагогический.

Только в этом случае родится творческий ансамбль единомышленников, а «ответственность за этот ансамбль, за художественную цельность и выразительность спектакля ляжет на режиссере» [4; Т.6. С.240].

Всё это может реализоваться в полной мере только при условии соблюдения педагогического такта, уважения, доверия и любви к ученику. «Самое главное условие для занятий по педагогике – любовь к ученику. И, значит, доверие к нему, уважение, крайняя степень озабоченности и заинтересованности, преданность общим, единым целям и задачам. Именно в эту силу любви, очевидно (всегдашней тревоги и чувства ответственности за судьбу тебе доверенную), педагогу, режиссеру учителю бывает иногда так трудно с учеником, когда не знает он, как быть в том, или ином случае, куда идти, как и куда вести актера дальше – в роли, спектакле, вообще в театре. (А если и в жизни – тоже?..) Всегда тяжело очень воспринимаются ситуации сложные – когда работа не ладится, и нарушаются контакты, и нет вдруг необходимого доверия; возникает тупик. Так не знают, что делать со своими детьми родители. Часто очень – чем больше любят, тем меньше знают, как помочь...» [1; с. 351].

Литература

1. Буров А. Режиссура и педагогика. Труд актера и педагога. М., 2007.
2. Выготский Л. Педагогическая психология. М., 1999.
3. Захава Б. Мастерство актера и режиссера. М., 1973.
4. Станиславский К. Собр. соч. в 8 тт. М., 1952–1961.
5. Товстоногов Г. Беседы с коллегами. М., 1988.
6. Ушинский К. Родное слово. Педагогические соч. в 6-ти том., 1989.
7. Чехов М. Литературное наследие. В 2-х т. М., 1986.