© Ю.А. Свенцицкая, текст, 2010

© А.В. Черняков, графика, 2010

Свенцицкая Ю.А. Психология театра: Учебное пособие.- СПб.: ИВЭСЭП,

Данное учебное пособие появилось в процессе разработки и чтения курса “Психология театра”. Эта проблема рассматривалась и ранее, но, в основном, с позиций театральной педагогики.

Мы поставили несколько иные задачи: показать связи психологии театра как с другими отраслями психологического знания, так и с гуманитарными науками в целом, раскрыть основные проблемы психологии театра, наметить подходы к их изучению, показать значение данной дисциплины в профессиональном становлении психолога.

В конце каждой главы даны ключевые слова по рассматриваемой теме, предложены вопросы для проверки знаний и творческие задания для самостоятельной работы студентов.

Надеемся, что предлагаемое издание окажется полезным для всех, кто интересуется проблемами и психологии, и театра.

 Существует точка зрения, что театр - это модель мира [127]. В театре можно показать различные образы, этот мир населяющие - образ "отца", "сына", "героя" и т.д. [127]. Вероятно, эти образы близки к архетипам, в том понимании как их трактовал К.-Г.Юнг: 'врожденные идеи и образы, которые являются компонентами коллективного бессознательного...' [114]. Эти образы лежат в основе символики сказок, мифов и сновидений. Тем не менее, театр не тождествен жизни, т.к. отображает лишь то, что является существенным с точки зрения создателей спектакля [127].

 Человек театра – человек творческий. Сферы его творчества - это социум, искусство театра, конкретный театральный коллектив, внутренний мир человека театра [127]. Театральное творчество рассматривается и в рамках практической психологии [62], в основном, как со-творчество актера и зрителя.

Сценическое творчество подразумевает общение зрителя и актера, но это общение не прямое, непосредственное, а косвенное “…через действие актера со сценическим объектом” [71, с.101].

Проблема взаимоотношений театра и зрителя – проблема коммуникативная, т.к. театральное действо – одно из средств художественной коммуникации [127], [117].

Изучением всех этих вопросов и занимается психология театра, которая связана как с другими отраслями психологического знания, так и с другими гуманитарными дисциплинами.

Психология театра связана с общей психологией, т.к. изучает особенности психической деятельности актера [115], она связана с социальной психологией – театр – один из видов художественной коммуникации, с психологией творчества - работа режиссера и работа актера над ролью – работа творческая.

Отмечается так же связь с исторической психологией. Например, историко-психологический подход к изучению театра, метод историко-психологической реконструкции при воссоздании работы над ролью актеров прошлых лет и минувших эпох.

Психология театра взаимодействует и с педагогикой.

Результат этого взаимодействия - театральная педагогика.

Возможный вариант взаимодействия психологии театра и социологии - это, например, изучение состава зрительской аудитории, его изменений и т.д.

Психология театра является значимой составляющей в профессиональной подготовке специалистов-психологов. В работе психолога часто присутствуют элементы и режиссуры, и актерского мастерства, что подробно рассматривается в следующих главах нашего пособия.

*Ключевые слова:*

Театр

Психология

Архетип

Зритель

Художественная коммуникация

*Вопросы по теме*

1. Какова связь между театральными образами и архетипами по К.-Г.Юнгу?
2. Каким видом коммуникации является театральное действо?
3. Когда целесообразно применить метод историко-психологической реконструкции?
4. Что является результатом сотрудничества театра и педагогики?
5. Присутствуют ли элементы актерского мастерства и режиссуры в работе психолога?

*Творческие задания*

Приведите примеры социума как сферы творчества человека театра.

Как и всякий феномен, театр имеет историю своего развития. Большинство исследователей считают, что предшественником театра является ритуал, посвященный сбору урожая [127].

Кроме того, этнографы утверждают, что первобытной формой театра был танец, преобразовывавший религиозные нормы в выразительные движения [129]. В боевом танце, например, репетировались военные действия и будущие победы [129].

Тотемический танец выполнял важную функцию уподобления тотему, что объединяло всех исполнителей танца [91]. Возникновение танца этнографы относят к эпохе палеолита [69]. Предполагается, что именно этот вид искусства был самым древним, древнее музыки и живописи. До наших дней дошли хороводы и круговые танцы, символизировавшие смену времен года, движение Солнца и Луны, а так же некоторых созвездий [69].

До наших дней дошли так же сведения о существовании в первобытную эпоху парных и индивидуальных танцев, " в которых каждый исполнитель танцевал отдельно и в которых, однако, вырисовывалась форма круга" [69, с.127].

 В первобытных танцах не было различий между участниками и зрителями. В целом, для первобытного танца характерны следующие черты: танец является основной формой совершения обрядов и ритуалов, в самом танцевальном действе отсутствовала дифференциация между зрителем, исполнителем и сочинителем, основной формой исполнения первобытного танца являлся круг, женские танцы наделялись собственной символикой - члены племени были связаны со своим тотемом через женщину.

По словам Аристотеля ”…танцовщики…посредством выразительных ритмических движений воспроизводят характеры, душевные состояния и действия” [8, с.24].

Некоторые современные исследователи определяют танец как форму невербального катарсиса [135].

Творческий танец стал основой танцевальной терапии, предполагающей выражение эмоций через движения [33]. "Под танцевальной терапией или хореотерапией, понимается использование танца, ритмики и пластики в терапевтических и профилактических целях" [33, с.146]. Именно благодаря экспрессивности танцевальных движений создается возможность возникновения катарсиса у клиента.

Шаманский спектакль, бесспорно, включает в себя ритуал, но этот ритуал не является застывшим [64]. Он предназначен для усиления смыслов через музыку, движение и танец [64]. Шаман - всегда актер, и в его спектакле одного актера присутствуют и миф, и история, и актуальные события. Шаманский спектакль - искусство трансперсональное, в отличие современного театра, где все коллизии связаны с отдельной личностью [64].

 Психологической основой церемонии исцеления является терапия смыслом, установление новых экзистенциальных связей, осознание пациентом своей целостности и единства с космосом, мифом, обществом [64].

 Наиболее известным ритуалом является процедура возращения части души, оставленной где-то или кем-то украденной - духом или человеком. "Целью ее является возвращение человеку целостности и присутствия духа" [102, с.361]. Исцеление возможно благодаря миру Тени, видимым проявлением которого является тело физическое [64].

В рамках этой темы стоит упомянуть и о феномене юродства. Юродство появилось на Руси позже скоморошества. Первым русским юродивым считают Исаакия Печерского (умер в 1090 году) [99]. Житейские представления о юродстве обычно связаны с убожеством, но это не всегда так. Православная традиция разграничивает природное и добровольное юродство [99]. Если человек добровольно уходил в юродивые, он оставлял завещание, т.к. для мира он умирал.

При царском дворе обычно жили шуты. Шутовство и юродство - разные феномены. Шут сам смеется над тем, что видит, задача юродивого - вызвать смех аудитории, перед которой играется спектакль [99].

Добровольно ушедший в юродивые - не безумец. Он выглядит таковым только на людях, и в сценическую площадку он превращает любое людное место [99].

При этом юродивый не только актер, но и режиссер того спектакля, который он разыгрывает [99]. Одним из атрибутов юродства была нагота - символ души и, в то же время, олицетворение бесовства и злой воли [99]. Это создавало возможность альтернативного восприятия.

Юродственное действо часто было метафоричным (Например, Прокопий Устюжский всегда носил с собой три кочерги) и выполняло коммуникативную функцию [99].

 И, хотя существует и хорошо известен театр одного актера, история почти не сохранила свидетельств о театре одного зрителя. Почти, потому что одно свидетельство все-таки есть - возникновение в структуре придворного церемониала первого русского театра, который и стал театром одного зрителя. Этим зрителем был царь Алексей Михайлович [22].

Театр одного актера – в 20-годы прошлого века так неофициально назывался театр “Современник”, где единственным актером был Владимир Николаевич Яхонтов [151]. В настоящее время так говорят о чтеце-декламаторе, об актере, в одиночку играющем всю пьесу, а так же о театре, где режиссер и исполнитель – один человек [151].

Театр – зрелище массовое. Основным психологическим механизмом зрелища является массовая фасцинация, которая определяется как "аффектированное воздействие сигнала-образа, вызывающее очарование... или испуг-страх" [126]. Например, во время парада, карнавала, концерта. В Древней Греции пространством массовой фасцинации служил театр, в Древнем Риме - Колизей [126].

Нерон устраивал спектакли из казней первых христиан. Он выбирал для этих спектаклей мифологические сюжеты, где приговоренных, одетых в театральные одежды, разрывали дикие звери. Эрнст Ренан полагал, что таким образом Нерон стремился совместить казнь и эстетику [105].

Театр можно представить и как цепь художественной коммуникации: общество-драматург-режиссер-актер-зритель и критик-общество [117], [127].

 В результате работы каждой из коммуникативных связок получается определенный результат. Общество- драматург: текст пьесы; драматург-режиссер: идеальный образ будущего спектакля и его режиссерская концепция; режиссер-актер: образ роли; актер-актер: общение героев; актер-критик: статья или книга; актер-зритель (смыслообразующая связка): общение со зрителем, "полифония общений" [127].

Театр - это всегда диалог со зрителем, феномен культуры. Культура диалогична [12], [13]. Основанием культуры, да и самого человеческого существования М.Бахтин считал диалог [12]. В своих работах он ставил проблему отношений ”субъект-субъект” и, в частности, проблему отношений автора и героя. Диалогические отношения Бахтин анализировал по произведениям Достоевского [12].

Самые простые диалогические отношения складываются в ходе реального диалога - житейской беседы, например [13].

В рамках данного пособия нами рассматривается работа актера над ролью как процесс формирования диалогических отношений.

Первоначально роль представляет собой лишь текст. И на этом этапе работы над ролью актер – исследователь текста. Любой текст принадлежит прошлому [13], и процесс понимания начинается с перенесения этого текста в настоящее время. Следующий этап понимания – изучение текста в контексте прошлого. И, наконец, третий этап – прогнозирование, предвосхищение “будущего контекста” [12], [13].

Нам представляется, что в процессе дальнейшей работы над ролью возникают диалогические отношения в системах: актер- персонаж, персонаж- персонаж, актер-персонаж-зритель… “Театральный диалог строится на основе явного или скрытого конфликта между двумя людьми” [6, с.96].

Результаты исследований этой проблематики могут внести существенный вклад в теоретическую базу психологии театра.

По мнению Л.С.Выготского, психологи так и не указывают, в чем разница "между чувством в искусстве и реальным чувством"[31, с.267], а "эстетическая реакция сводится именно к катарсису, то есть к сложному превращению чувств" [31, с.271]. А "катарсис в конечном итоге и есть то, ради чего существует театр" [62, с.692].

 Первоначально теримин "катарсис" был лишь термином античной эстетики, означающий состояние очищения, наступающее после сильных внутренних переживаний и потрясений. Аристотель писал, что”…трагедия есть подражание действию важному и законченнму…совершающее путем сострадания и страха очищение подобных страстей” [8, с.30]. Он писал и о том, что катарсис возможен только, если в театре представляют трагедию, так как одна из неотъемлемых ее частей – страдание, то есть “…действие, причиняющее гибель или боль, как, например, всякого рода смерть на сцене, сильная боль, нанесение ран и тому подобное ” [8, с.39]. При этом “…сострадание возникает к безвинно несчастному, а страх – перед несчастьем нам подобного” [8, с.40].

 В психологии искусства и эстетике термин “катарсис” употребляется применительно к реакции зрителя, в психотерапии - в связи с высвобождением вытесненного аффекта или психической энергии [150]. В современной психотерапии этим термином обозначаются состояния, возникающие при отреагировании в присутствии терапевта тех эмоций, которые раньше могли и не осознаваться. Это понятие является одним из ключевых понятий психодрамы, а так же важным аспектом кратковременной психотерапии.

В современной психологии искусства существует понятие “антикатарсис”, означающее эффект, противоположный катарсису [116].

В конце Х1Х - начале ХХ веков появляются все новые и новые средства театральной выразительности [149]. В это же время появляется и новая театральная профессия – режиссер. Театр до ХХ века – театр актерский, с ХХ века началась эпоха режиссерского театра [149].

*Ключевые слова*

Танец

Танцевально-двигательная терапия

Шаманский спектакль

Экзистенциальные связи

Массовое зрелище

Катарсис

Антикатарсис

Психодрама

Отреагирование

*Вопросы по теме*

1. Какой вид искусства является первобытной формой театра?
2. Когда, по мнению исследователей, возник танец?
3. В чем состояла социально-психологическая функция тотемического танца?
4. Дайте определение хореотерапии.
5. Существовал ли театр одного зрителя?
6. В каких областях знания применяется термин “катарсис”?
7. Возможен ли антикатарсис в процессе отреагирования?

*Творческие задания*

Опыт переживания антикатарсиса.

Можно вспомнить массовые зрелища или мероприятия (например, демонстрацию), вызвавшие сильные негативные эмоции. Можно так же описать контекст этих событий, т.е. “Театр в театре”.

Театр сообщает знаковые свойства различным социальным типам, чем и объясняется сила его влияния на поведение и общение людей [127]. Некоторые исследователи высказывают идею о создании коммуникативного театра, который мог бы служить и сценой для представления синтетических спектаклей, и выставочным залом для различных тематических экспозиций, а так же быть средой профессионального общения [115].

Высказываются и другие предположения о театре будущего, в основном, в плане анализа личности будущих актеров и режиссеров [127]. Подчеркивается, что и режиссер, и актер - это, прежде всего, личности [127].

Существуют и попытки создания "театра сознания', близкие к эзотерической практике [92].

В настоящее время все отчетливее становится тенденция взаимопроникновения различных видов театра [49].

 В частности, и в пантомиме, и в драматическом театре встречаются куклы. Степень условности куклы может быть различной, что определяется задачами спектакля. В театре кукол очень значимым является сотрудничество режиссера и художника. Специфика этого театра состоит в том, что в сценических обстоятельствах действует кукла-образ, а не сам исполнитель [49]. Актер кукольного театра "должен создавать свой мир заново" [24, с.192].

Символика тени весьма разнообразна. Феномеу Тени пристальное внимание уделял К.-Г.Юнг [129], [137], [138], [139], [140]. В первобытных культурах тень означала душу или "второе я', которое было связано с душами умерших [129]. В Китае считалось, что не отбрасывать тени - это привилегия Бессмертных. Тогда как в западном фольклоре того, кто не имел тени, подозревали в связях с дьяволом, который тоже был тенью [129].

 В психологии в качестве тени рассматривалась интуитивная часть души, которую человек часто в себе отрицает [129].

С глубокой древности сохранилась такая разновидность театра как театр теней. Исследователи считают, что он возник на Филиппинах как составляющая шаманского ритуала исцеления.

К началу второго тысячелетия театр теней стал популярен в Китае и Индии. Если первоначально куклы вырезались только из черной или белой кожи, то в Индии и Китае они были и цветными, могли изготавливаться из бумаги или картона. Следует отметить, что зритель видит не тени, а контуры марионеток за прозрачным экраном. Наибольшей популярности театр теней достиг в XVI столетии в Османской империи.

В XVIII веке техника театра теней стала известна во Франции и Великобритании. В настоящее время интерес к данному виду искусства значительно снизился. В Европе элементы театра теней все чаще становится лишь украшением интерьера.

В данной главе нельзя не упомянуть феномен японского театра. В частности, театра Но и театра Кабуки. Японскому театру посвящена обширная научно-исследовательская литература[7].

 Театр Но появился в XIV веке и первоначально был ориентирован на аристократию. Кроме того, женщинам любого сословия присутствовать на представлениях запрещалось. Считается, что мировоззренческая основа театра Но - мировоззрение Дзен, согласно которому жизнь эфемерна, и первоначально этот жанр возник в синтоистских и буддийских храмах. Актерские труппы Но пользовались покровительством монастырей.

Неотъемлемыми атрибутами спектаклей театра Но являются маска и веер. В настоящее время известно около 200 масок. Обычно они используются в разных пьесах и для разных ролей, но есть и такие, история которых насчитывает не одно столетие, и используются они только на определенную роль (например, маска старца Окина).

В задачи представления Но не входит реалистичная передача времени и пространства: несколько шагов, проделанных актером по сцене, могут интерпретироваться зрителем как долгий путь. А моменты сильнейшего накала чувств могут быть переданы полным отсутствием звука и движения.

В XVI веке – через 200 лет после возникновения театра Но появился театр Кабуки. Текст пьесы пишется, в основном, для того или иного актера, применительно именно к его технике исполнения [42]. Его можно сделать короче или, наоборот, длиннее – это зависит от того, какой актер принимает участие в спектакле [42].

Режиссеров в театре Кабуки не было до середины ХХ века. Режиссура, существующая в настоящее время, весьма формалистична.

И в театре Кабуки, и в театре Но свобода маневра для актера очень ограничена [133].

В классическом японском театре есть и “…элементы античной драмы, проникшей на Дальний Восток долгим и кружным путем – через эллинистические государства Передней Азии, Индию и Китай " [133, с.6].

Нередко Японию называют “заповедником театрального искусства” (Чхартишвили, с.5).

На спектакли театров Но и Кабуки приходит очень подготовленная публика, хорошо знающая текст и канон. Зрители приходят насладиться игрой актеров.

В конце XVIII века в Германии возник Мейнингенский театр.

 Наиболее ярким периодом его существования считаются годы работы режиссера Людвига Кронека (1837-1891). Он добивался согласованной актерской игры (Т.Е. ансамбля), стремился создать исторически правдивые декорации, одним из первых начал применять цветовые и звуковые эффекты [161]. Еще одним его достижением явился отказ от системы амплуа [148].

Основателем “Свободного театра” в Париже был Андре Антуан (1858-1943). Свободный театр представлял собой, скорее, студию, посещать которую разрешалось только тем, кто купил абонемент [161]. Вскоре в Германии возник “Свободный театр” Отто Брама, в Англии – “Независимый театр” Томаса Грейна (!862-1935), ставший известным благодаря поискам нового [149].

Возникновение подобного рода театров означало новый этап в развитии театрального искусства Европы [161].

*Ключевые слова*

Театр Но

Театр Кабуки

Театр теней

Маска

Символика тени

Театр кукол

Театр одного актера

*Вопросы по теме*

1. Приведите примеры взаимопроникновения различных видов театра.
2. Театр Но или театр Кабуки оставляет актеру больше возможностей для импровизации?
3. Что символизировала тень?
4. Каков психологический смысл театральной маски?
5. Возможен ли театр одного актера в других сферах жизни?

*Творческие задания*

В процессе просмотра спектакля постарайтесь найти архетипические образы.

В составлении психологического портрета режиссера существенную помощь может оказать биографический метод. Но это – задача отдельного исследования. В рамках учебного пособия мы ограничились, в основном, биографическими данными, представленными в Интернет-ресурсах. Однако, даже столь простой способ позволяет заметить некоторую общность в мироощущении упомянутых ниже режиссеров. Разумеется, это лишь пример, и сделанные нами предположения не претендуют, в данном случае, на статус научных.

Итак, **Уорк Гриффит Дэвид** (1875-1948) родился в некогда зажиточной семье, которая разорилась во время Гражданской войны 1861-1865 г.г., т.е. еще до его рождения. В режиссуру он пришел не сразу. Сменив несколько профессий, в 20 лет он стал мелким актером в труппах, гастролировавших по провинциям. В 1907 году снял фильм “Снежное чучело” и в это же время начал писать сценарии.

Он первым ввел так называемый параллельный монтаж, ему же принадлежит термин “параллельное действие” – действие, происходящее в нескольких планах одновременно. Именно он сделал камеру подвижной, что предоставило возможность осуществлять съемку в различных ракурсах. В его наиболее известном фильме “Нетерпимость” (1916) осуществились все новаторские приемы.

Именно Уорк считается основателем профессии кинорежиссера [162], [163]. Т.е. он попробовал себя и в профессии актера, и в профессии сценариста.

**Крэг Эдвард Гордон** (1872-1966) – удивительно разносторонняя личность – актер, режиссер театральный и оперный, художник. Мать была актрисой, отец – архитектором. Тедди был их внебрачным ребенком, и, когда ему было три года, родители расстались.

 “У каждого мальчика, которого я знал, были папа и мама. А у меня папы не было, я ничего о нем не слышал – и это растущее ощущение чего-то неправильного наконец превратилось в ужас” [165]. Эта детская травма оставила отпечаток на всей последующей жизни: он стал отцом десятерых детей, но ни с одной женщиной не смог остаться навсегда.

Крэг увлекался театром кукол и театром масок. Маски он коллекционировал. Провозглашая идею режиссерского театра (в отличие от театра актерского), он разрабатывал концепцию “актера-марионетки” (во многом сходную, как будет показано далее, с концепцией биомеханического человека В.Э. Мейерхольда).

Работая как оперный режиссер (“Дидона и Эней”) он экспериментировал со сценическим пространством, освещением, вместо традиционных декораций использовал серые тона и яркие костюмы. Крэг был приверженцем символизма, и символика, по его мнению, должна оставаться единственным художественным средством, которым пользуется актер.

Крэг пытался сотрудничать с несколькими режиссерами, в том числе и со Станиславским, с которым его познакомила Айседора Дункан, но все попытки заканчивались неудачей.

После 1928 года Крэг не ставил спектаклей, объясняя это тем, что работать с другими людьми ему слишком тяжело [164], [165].

Как можно заметить, Гордон Крэг обладал многосторонними способностями и проявил себя не только как режиссер.

**Мейерхольд Всеволод Эмильевич (**1874-1940) – был приверженцем символизма, сторонником “условного театра”.

 В возрасте 21 года принял православие и сменил имя Карл Казимир Теодор на Всеволод. Окончил Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества. В сценографии в качестве декораций использовал живописные панно, добивался от актеров скульптурной выразительности жестов и поз, холодной безэмоциональной интонации.

В 10-е годы прошлого столетия взял театральный и литературный псевдоним – Доктор Дапертутто. Мейерхольда в тот период интересовала тема рока и обреченности. Сам Мейерхольд называл себя в тот период “сыном символизма” [5], [166].

**Немирович-Данченко** **Владимир Иванович** (1858-1943).

Начинал как писатель, драматург, театральный критик. Примечательно, что после премьеры чеховской “Чайки” отказался от присужденной ему премии им. А.С.Грибоедова, аргументировав это тем, что пьеса Чехова лучше.

В 1898 году основал МХАТ, с которым была связана вся его дальнейшая жизнь. Разработал теорию синтеза трех восприятий – восприятия социального, восприятия психологического и восприятия театрального. Без этого синтеза, по мнению Немировича-Данченко, невозможно творчество. Он размышлял и об интеллигентности актера, его личностном росте [167].

И в данном случае путь в режиссуру начался с другой профессии - профессии писателя. Размышления о личностном росте актера созвучны неординарному поступку – отказу от литературной премии в пользу А.П. Чехова.

**Станиславский Константин Сергеевич** (1863-1938)- родился в семье, принадлежавшей кругу московской интеллигенции и образованного купечества. Вся семья увлекалась театром, и будущей режиссер с детства занимался пластикой и вокалом. Первым самостоятельным режиссерским опытом была постановка “Горящих писем” Гнедича. Гастроли Мейнингенского театра так же произвели на него сильное впечатление.

Станиславский (тоже, кстати, творческий псевдоним – настоящая фамилия Алексеев) ставил задачу создать такую систему, которая давала бы артисту возможность публичного творчества.

Актерская игра, по мнению К.С.Станиславского, включает три технологии: ремесло, переживание и представление. Ремесло основано на штампах, благодаря которым зритель понимает, какие эмоции сыграны актером.

 Представление невозможно без переживания. Переживание возникает у актера в процессе репетиций – так начинается жизнь образа на сцене [168].

 Задача режиссера заключается в создании целостного зрелища, обладающего определенным художественным единством [18]. Режиссер согласует работу всех членов творческого коллектива. В качестве самостоятельной профессия режиссера сформировалась лишь во второй половине Х1Х века.

Первым посвященным режиссуре документом считается записка русской актрисы Е.С.Семеновой, игравшей в Х1Х веке на сцене Александринского театра.

“Игра и движения каждого, даже последнего актера должны быть приготовлены таким образом, чтобы ход его роли содействовал ходу всей пьес ы” [цит.по 6,c. 174].

А.Н. Островский говорил :”…Какова бы ни была труппа, надо ею управлять…Для успешного управления труппой нужно много специальных знаний, которых никакая чиновничья добросовестность заменить не может. Надо уметь определять актерские способности, их характер и размер, чтобы не ошибиться в распределении ролей, надо следить за успехами молодых артистов и помогать их правильному развитию, а главное – надо руководить постановкой пьес как внешней, т.е. декоративной, так и исполнением, для чего необходима художественная дисциплина. А дисциплина только тогда достижима, когда управляет делом лицо авторитетное… Без дисциплины сценическое искусство невозможно, оно перестает быть искусством и обращается в шалость, в баловство” [цит. по 6, с.175].

Хотя, начиная со времен античности, элементы режиссуры в театре существовали - заботы о создании спектакля как целостного зрелища брал на себя либо драматург, либо главный актер труппы [19].

Исследования личностных особенностей режиссеров показывают, что среди них чаще других встречается "застревающий тип" [115]. Этот тип может сочетаться с аутичным и интровертированным. Представители этого типа не нуждаются в обратной связи, для них характерна уверенность в себе и высокая самооценка [115].

Управление театральным коллективом подчиняется тем же законам, что и управление любым другим. Для творческого коллектива характерна не только общность целей, но и организация деятельности, построенная на принципах подчиненности и правилах производственных отношений [115].

Например, актеры труппы В.Э.Мейерхольда воспринимали его как диктатора - каждый жест, каждое движение актера было предусмотрено, никакие возражения не принимались [122].

Он рассматривал актера лишь как "живописное средство". Подразумевалось, что все действия актера являются отражением режиссерского замысла. Индивидуальность исполнителя режиссер скрывал под маской [122]. К началу 30-х годов в творчестве В.Э.Мейерхольда наступил новый период, появилась потребность в исполнителе, который бы мыслил самостоятельно, и режиссерский диктат чуть ослабел [122].

Однако, именно в творческом коллективе очень важна атмосфера, которая связана с социально-психологическим климатом [116], [117].

А.Т.Никифоров исследовал стили режиссерского руководства в двух съемочных группах на "Ленфильме" [117]. В результате исследования были выделены две стратегии режиссерского руководства: авторитарная и демократическая (как, впрочем, и в любом другом коллективе).

Для авторитарного стиля характерны приказания с негативным оттенком, критика без критерия, сарказм, игнорирование просьбы, возложение ответственности за просчеты на других.

 Для демократического стиля характерны указания в форме просьбы, пожелания или предложения, критика с критерием, устное одобрение, принятие предложений и просьб, возложение ответственности за просчеты на себя, коллективное обсуждение предложений в группе [117].

Актеры – люди творческие, а в управлении творческими людьми необходима осторожность [40], особенно тогда, когда нужно дать оценку проделанной работе, т.к. критика может быть воспринята “очень лично” [40, с.203].

В последние годы все чаще пишут о творческом менеджменте [70]. Подчеркивается важность мирного сосуществования и соавторства, а креативный менеджер должен лучше всех остальных сотрудников представлять себе конечный результат. В случае возникновения конфликтов в творческом коллективе их разрешением занимается так же менеджер [70].

В некоторых организациях есть должность креативного директора, хотя вопрос о целесообразности таковой остается открытым [40].

На системе управления сказывается и численность творческого коллектива. В маленьких коллективах управление обычно коллегиальное [70].

 Э.Артемьев, писавший музыку к фильмам Андрея Тарковского, вспоминал его как удивительно демократичного руководителя, предоставлявшего полную свободу [9]. "В каждой картине я как бы держал экзамен и старался изо всех сил, чтобы написать музыку не хуже, а, может быть, даже лучше, чем в Андрее Рублеве" [9, с.366].

Исследователи театра выделяют и позиции, которые занимает режиссер. Напртмер: творец, художественный лидер, лидер- организатор и, как дань времени, - продюсер, бизнесмен [127]. Пишут и о мотивах режиссерского творчества: познавательных, личных, мотивах творческого выражения, коммуникативных мотивах [127].

Илья Авербах был убежден, что именно профессия режиссера сочетает возможности "активного действия и углубленного созерцания" [68, с.5]. Он так же считал, что актер всегда прав, а в том случае, когда роль не получилась, режиссер сделал неверный выбор [68].

Применительно к кинематографу существует и такая точка зрения, что наиболее значимой фигурой в процессе создания фильма является не режиссер, а сценарист [60]. “Мне же кажется, что логичнее – и интереснее – показать рядом картины, снятые по сценариям одного драматурга” [60,с.95].

*Ключевые слова*

Режиссер

Творческий коллектив

Стиль режиссерского руководства

Психологический портрет

Показатели стилей руководства

Задача режиссера

*Вопросы по теме*

1. В чем состоит задачи режиссера?
2. Действуют ли в театральном коллективе процессы групповой динамики?
3. Каковы показатели демократического стиля руководства?
4. Каковы показатели авторитарного стиля руководства?
5. Когда профессия режиссера сформировалась как самостоятельная?

*Творческие задания*

Представьте кого-нибудь из ваших преподавателей в роли режиссера. Какого стиля руководства, по вашему мнению, он бы придерживался? Почему вы так считаете?

На особенности мнемических процессов могут оказывать влияние обучение, воспитание и род занятий. В творчестве же актера большое значение имеет эмоциональная память [115]. К.С.Станиславский утверждал, что эмоциональную память можно и нужно тренировать [115]. Эмоциональная память имеет свой диапазон, и, чем он шире, тем шире спектр подвластных актеру ролей. Основа тренировки эмоциональной памяти - фиксация жизненных впечатлений и чувств, которые они вызывают. Эмоциональная память развивается и в ходе тренингов, разработанных театральными педагогами [115].

Свои специфические особенности в условиях сценического творчества имеет не только память, но и внимание [115]. К вниманию актера предъявляются особые требования - актер должен наблюдать и за образом, который он создает, и за зрительным залом.

 [115]. Данный автор приводит перечень качеств актерской одаренности, составленный С.В. Гиппиусом: человеческая ценность художника, способность к перевоплощению, положительное и отрицательное сценическое обаяние, заразительность и убедительность, сила чувств и эмоциональная подвижность, сценически благоприятные внешние данные [115].

С эмоциональной памятью и вниманием связяно сценическое воображение. Следует отметить, что в данном случае формы воображения очень сложны, т.к. актер действует в системе заданных ходом спектакля обстоятельств и событий, т.е. в системе координат “если бы”.

Исследователи относят к мотивам актерского творчества следующие: художественно-эстетические, познавательные, социальные, игровые, мотив сбережения своей личности, коммуникативные мотивы, а так же мотивы, связанные с получением удовольствия [127].

В структуру хореографических способностей артистов балета входя морфологические параметры, психодинамические свойства, креативность мышления, специальные способности [120]. Проблема актерских, особенно хореографических, способностей является наименее изученной [120].

Способности к актерскому творчеству относятся к художественной группе многосторонних способностей [38]. Для обладателей этой группы способностей характерны отмеченные еще И.П.Павловым синтетическое (целостное) восприятие действительности – при этом преобладает та или иная модальность: зрительная, аудиальная или смешанная [38].

Многосторонние способности могут быть как моно-, так и полимодальными. Например, обладатель мономодальных литературных способностей может работать и как писатель, и как переводчик, и как публицист [38].

 Полимодальные многосторонние способности проявляются в разных видах деятельности, не связанных между собой. Например, Ф.И.Шаляпин был и певцом, и актером, и художником, и скульптором, в то же время обладателем литературного дара [38], [134].

 Э.Карузо известен не только как певец, но и как киноартист и художник-карикатурист. Чарли Чаплин – не только киноартист, но и режиссер, сценарист, композитор [38].

 В струкиуре многосторонних способностей одни являются доминирующими, другие – сопутствующими.

Наличие или отсутствие способностей можно констатировать, как известно, по результатам деятельности: ”…можно…отобрать наиболее эффективных индивидов и подвергнуть детальному обследованию их индивидуально-психологические особенности” [142, с.72].

 По опроснику Кеттела у актеров наиболее выражены богатое воображение, впечатлительность и потребность в контактах [115].

По данным этого же опросника в структуре личности актера отмечается своеобразное сочетание независимости – подчиненности (фактор Q 4) [73]. Лица с выраженными актерскими способностями независимы по мыслительным и мировоззренческим параметрам и проявляют подчиненность по параметрам эмоциональным и поведенческим [73]. Это объяснимо: сценическое переживание подчинено предлагаемым обстоятельствам.

По результатам исследований Т.Н.Курбатовой и Н.М.Жезмер наиболее специфичными личностными свойствами актеров являются эмпатичность, развитое воображение, экстравертированность. При этом можно выделить актеров с низким и высоким самоконтролем [116].

Согласно результатам исследований, среди актеров нет интровертов, их поведению свойственна демонстративность. В связи с этим многие авторы пишут о сходстве проявлений истерического характера и актерской игры [30], [21], [63], [16], [56].

В случае истероидной акцентуации имеют место тщеславие, авантюристичность. С раннего детства присутствует желание быть в центре внимания. Это желание усиливается в подростковом возрасте. На протяжении всей жизни морально-этические нормы акцентуанта могут оставаться низкими [63].

М.И. Буянов отмечает, что именно об этой личностной дисгармонии пишут не только психиатры, но и историки, юристы, т.к. ради получения признания истерические личности готовы использовать самые разные средства, среди которых весьма распространена ложь [21].

 У подростков это могут быть демонстративная попытка суицида, аутагрессивные реакции [118]. Внешние проявления эмоций могут быть достаточно бурными, поведению присуща театральность [21]. Однако М.И.Буянов высказывает интересную мысль, что данный вид дисгармонии уходит в прошлое и встречается все реже [21].

Среди механизмов психологической защиты самыми распространенными являются вытеснение, фантазирование, так же весьма часты отрицание и рационализация [56].

 Ядро внутриличностного конфликта - столкновение потребности в самостоятельности и потребности в опеке, - т.к. именно за счет других людей истерические личности удовлетворяют свои потребности [56]. В случае истерического невроза формируется защитный механизм “бегства в болезнь” [56].

П.В.Волков предлагает интересную, по нашему мнению, типологию истерических характеров. Он называет следующие их варианты: практичные истерики, умные истерики, примитивные истерики, астенические истерики, суперженщина, “фифочка”, и, наконец, патологические лгуны [30].

Практичный истерик нацелен на получение выгоды, он может быть успешным продавцом, т.к. легко входит в ту роль, которая выгодна. Умный – чувствует нюансы ситуации, примитивный пытается получиить чувство собственной значимости.

Известен такой анекдот.

*Муж – жене: ”Ты у меня дура!”*

*Жена: ”Конечно, милый, дура. А был бы ты генералом, была б генеральшей”.*

Т.е. действует механизм обратной проекции.

“Астенические” истерики производят впечатление тихих и незаметных, но, на самом деле, это всего лишь поза. Стервозно-язвительным доставляет удовольствие ранить других, ставить их в неловкое положение. Современники Зинаиды Гиппиус вспоминают подобную черту ее характера. И когда у поэтессы пытались выяснить, зачем она создает такие ситуации, получали неизменный ответ: ”Интересно”.

Суперженщина – сочетает в себе все вышесказанное, “фифочка” – изображает из себя существо, совершенно неприспособленное к жизни, хотя, на самом деле, она очень вынослива. Патологические лгуны – следуя за своим прихотливым воображением, не могут остановиться [30].

Истерический характер, напоминает П.В. Волков, имеет и другие названия – демонстративный, театральный. Отличительные его особенности – эгоцентризм, инфантилизм, демонстративность.

 Этот же автор пишет и о том, что не следует отождествлять истерический характер, истерический невроз, аффективно-шоковые реакции истерического типа и истерию как являние психического заражения [30].

Ф.Степун (цит.по [127]) в 20-е годы прошлого века составил типологию актеров: актер-имитатор, актер-изобразитель, актер-воплотитель, актер-импровизатор. В настоящее время эта типология дополнена. В нее входят: актер - типаж, актер-иллюстратор, актер-функция, актер-циник, актер-животное сцены, актер-интеллектуал, актер-личность, актер-творец [127].

Исследователь подчеркивает, что детская ролевая игра имеет общие черты с игрой актера: общность происхождения, близость генетических корней, общность эмоционально ценных качеств, свобода выбора, постижения "образа Я", возможность перевоплощения, знаковость игровой ситуации [127].

Детям раннего возраста свойственна так называемая процессуальная игра, так как именно процесс является ее определяющим моментом [32]. В дошкольном возрасте игра становится сюжетно-ролевой. Сочетание повторения и неожиданности является неотъемлемым свойством любой игры [32].

Действия актера по созданию роли содержат два этапа: этап сближения с персонажем, на котором задействуется весь прошлый эмоциональный опыт актера, работают ассоциативные связи и этап воплощения роли, где происходит доработка отдельных нюансов, у актера и режиссера складывается единая концепция данной роли [127].

Илья Авербах считал, что на начальных стадиях работы условием взаимоотношений актера и режиссера является пока еще несуществующий персонаж, и их дальнейшая совместная работа и приводит к появлению персонажа, роли [68].

 Выбор актера на ту или иную роль, по мнению Авербаха - процесс кропотливый, и режиссеру следует опираться на то, что актеру дано природой. Интересна и его мысль о том, что чем ярче дарование актера, тем больше различных "Я" включает в себя его личность [68].

Самого Авербаха критики называпли “тихим бунтарем” [101], а необходимость быть “начальником” на съемочной площадке его, по воспоминаниям современников, всегда тяготила [101].

Э.Рязанов пишет о подборе актера на роль с присущим ему юмором - существуют два варианта: актер идеально совпадает с тем образом, который написан драматургом и , второй вариант, вообще с таковым не совпадает. И на практике почему-то все время встречается второй вариант [110].

 Но бывают иногда странные совпадения, почти мистические. Актеры, игравшие, например, в телеромане Владимира Бортко “Мастер и Маргарита” один за другим уходили из жизни [67]. Анна Самохина, согласившаясчя играть Маргариту, была уверена, что случайных совпадений не бывает.

В своем оказавшемся последним интервью Владислав Галкин рассказал о своей работе над ролью Котовского (Хващевская). Он говорил о появлении сходства актера и персонажа в том случае, когда персонаж актеру интересен. Он отмечал так же, что работал практически без грима, хотя возраст героя по ходу фильма менялся от 16 до 30 лет [132].

*Ключевые слова*

Роль

Воплощение роли

Эмоциональная память

Воображение

Мнемические особенности

*Вопросы по теме*

1. Возможно ли развитие эмоциональной памяти?
2. Какие этапы содержат действия актера по созданию роли?
3. Назовите требования к вниманию актера.
4. Перечислите черты истероидной акцентуации.
5. Каким образом действует механизм обратной проекции?

6. Какие мотивы явлются общими для актерского и режиссерского творчества?

*Творческие задания*

Интуиция в творчестве режиссера

Одно из значимых проявлений режиссерской интуиции – подбор актера на роль. Предлагается изложить собственное понимание интуиции и написать эссе.

Соответствие актера образу, написанному драматургом. Актеры рассказывают о режиссерах. Задание предусматривает самостоятельную работу с мемуарной литературой.

Творческий семинар “Путь в режиссуру.” (По материалам биографий известных режиссеров). Задание предусматривает самостоятельную работу с мемуарной литературой.

В психологии творчества, особенно при изучении того или иного открытия часто применяется метод историко-психологической реконструкции. Исследователю в этом случае требуются все материалы, связанные с творческим процессом. В настоящее время наиболее полно реконструирован процесс создания Д.С.Менделеевым периодической системы. Известно, что он хранил все свои записи, что впоследствии помогло реконструировать весь процесс. То есть, помимо метода историко-психологической реконструкции применялся архивный метод.

Правда, в последние годы исследователи говорят об архивном методе, в основном, как о форме организации исследования [37], а не как о самостоятельной процедуре.

Действительно, архивный метод предполагает работу с заархивированной информацией, которую собирают самые разные люди – совсем не обязательно психологи. И эта информация не может отвечать всем требованиям психологического исследования.

Тем не менее, архивный принцип имеет свои преимущества: архивных материалов обычно бывает много, так же можно изучать события, которые уже произошли, и манипулировать ими невозможно [86], [41].

 Иногда в таких случаях применяется экспериментальный план ex-post-facto [47].

Архивный принцип дает возможность сэкономить время, которое исследователь тратит на сбор материала, а так же изучать особенности творчества известных людей и нестандартные поведенческие проявления [86], [41].

Из недостатков отмечаются следующие: не все данные доступны, не все данные точны, данные разнородны, поэтому возникают трудности с их статистической обработкой [86], [41].

В.В.Горбунова выделяет три вида архивных исследований: анализ архивных продуктов деятельности, анализ статистических архивных данных и анализ психологических архивов [37].

 Архивные продукты деятельности можно найти в библиотеках, музеях, частных коллекциях, статистические архивные данные – в картотеках диспансеров, поликлиник, отделений милиции, психологические архивы – заархивированные результаты психологических исследований [37].

В.Н.Дружинин отождествляет архивный метод и метод анализа продуктов деятельности (праксиметрический) [47]. Разновидностями архивного метода он считает биографический метод и контент-анализ. Исследователь подчеркивает, что именно праксиметрический метод широко используется в исторической психологии и психологии творчества [47].

Метод анализа продуктов деятельности подразумевает следующие виды исследовательского материала: *материальные* продукты деятельности, куда можно отнести рисунки, скульптуры, различные изделия и т.п.; *знаковые* продукты деятельности, например, танцы, письма, автобиографии; *идеальные* продукты деятельности, например, вербализованные планы и размышления [37].

Что же касается “воссоздания особенностей отдельных черт психического склада или психики людей прошлого” [144], то здесь может оказаться полезен метод психолого-исторической реконструкции, предполагающий следующий порядок работы [144], [147]: изучение проблемной области, постановка задачи в обобщенном виде, работа с базой источников, анализ выбранный текстов (т.к. А.Д.Барская пользовалась в своей работе именно текстами). На основании изучения проблемной области и постановки задачи строится исходная концепция, создается психологическая модель, анализируются данные смежных наук [147].

Что можно взять из данной схемы при воссоздании особенностей работы актерской труппы в театре без режиссера? По-видимому, изучение исторического контекста – того, в котором создано произведение, с одной стороны и того, в котором осуществлялась работа над спектаклем – с другой. Возможная работа с заархивированной информацией - воспоминания актеров, фрагменты репетиций и т.д.

*Ключевые слова*

Психологическая реконструкция

Архивный метод

Метод анализа продуктов деятельности

Контент-анализ

*Вопросы по теме*

1. Назовите возможности применения архивного метода в изучении актерского и режиссерского творчества.
2. Приведите примеры знаковых продуктов деятельности
3. Чем полезен биографический метод при составлении психологического портрета актера?
4. Что может служить единицами контент-анализа в исследовании театральных архивов?
5. Назовите виды архивных исследований.
6. Каковы преимущества и недостатки архивного принципа?

*Творческие задания*

Назовите, какими мотивами, по вашему мнению, могли руководствоваться актеры театра Но в эпоху его возникновения при выборе своей профессии?

 Почему вы так думаете?

Был ли возможен, на ваш взгляд, авторитарный стиль руководства в труппе без режиссера?

Составьте план архивного исследования работы труппы по созданию спектакля.

Театральная педагогика возникла вместе с театром, но до сих пор, по мнению специалистов, находится в стадии становления [127]. В течение долгого времени актеров обучали, в основном, внешним приемам [127]. Ситуация изменилась лишь с созданием системы К.С.Станиславского. Эта система – система эстетическая, а не научная [71].

Один из известных пропагандистов системы К.С.Станиславского - М.Н.Кедров, предлагал на своих семинарах по изучению физического действия как можно точнее записывать все то, что происходит за окном [124]. Таким образом, фиксировался только сценарий действий, т.к. слышимость отсутствовала.

 В.Э. Мейерхольд считал, что творчество актера начинается с движения извне, а вслед за движением приходит и чувство [127], [122].

 Похожую мысль высказывал У.Джеймс: мы радуемся, потому что смеемся, мы грустим, потому что плачем [43]. Актеру необходимо умение не только перевоплощаться в образ, но и умение расставаться с ним, когда это необходимо [127].

Индивидуальность ярче всего обнаруживается в литературном и сценическом творчестве, так как именно в этих видах творчества осуществляется создание человеческих характеров [123]. Действие актера, играющего на сцене, всегда имеет цель, но это цель не его собственная, а того персонажа, которого он изображает. Как и жизненное действие, сценическое действие так же имеет цель [107]. Вместе с тем, актер помнит, что он играет роль и предстает перед зрителями в образе д р у г о г о, т.е. перевоплощается [123].

Перевоплощение - это лишь средство создания образа, но не цель творческого процесса. Актерское творчество - это всегда познание. Помимо сверхзадачи спектакля актер решает личную сверх-сверхзадачу [123].

В своей книге “Работа актера над собой” К.С.Станиславский писал о сверхзадаче следующее: ”Артист должен сам находить и любить сверхзадачу. Если же она указана ему другими, необходимо провести сверхзадачу через себя и эмоционально волноваться ею от собственного человеческого чувства и лица… Это значит найти в ней внутреннюю сущность, родственную собственной душе” [152].

Станиславский утверждал, одной из важнейших составляющих художественной одаренности является потребность “сообщить людям “великую правду” о “мире, добре и справедливости” [цит. по 73, с.74]. Эта потребность сообщения в процессе актерского творчества трансформируется в систему мотивов и потребностей персонажа.

По мнению исследователей, понятие сверх-сверхзадачи не до конца понято современным сценическим искусством [73]. А ведь именно оно связывает “сценическую жизнь актера с его внесценической жизнью” [73, с.74].

На этом этапе творческого процесса важна эмпатия [34], [96], т.к. актеру должны быть понятны мотивы поступков персонажа. А способность актера вызывать сопереживание зрительного зала К.С.Станиславский назвал сценической заразительностью [72]. Эмпатия, по мнению Т.Мерри, “… позволяет нам войти в личный эмоциональный мир другого человека, как если бы мы были этим другим человеком (без утраты качества “как если бы”) [цит.по 96, с.70].

Пристальное внимание он уделял проблеме самочувствия актера на сцене. Самочувствие актера он подразделял на творческое (сценическое) и ремесленное (актерское) [71]. Станиславский так же писал о внутреннем, внешнем и общем сценическом самочувствии [71].

 К элементам внутреннего сценического самочувствия он относит “…артистические способности, свойства, дарования, природные данные” [цит. по 71, с.96].

Элементами внешнего сценического самочувствия являются, по Станиславскому, “…мимика, интонация, речь, движение, пластика… все части вашего физического аппарата воплощения” [цит.по 71, с.96].

Неотъемлемой частью актерского творчества, являющейся в то же время помехой правильному сценическому самочувствию, Станиславский считал его публичность.

Важнейшей составляющей сценического самочувствия является сценическое внимание, т.е внимание должно быть сосредоточено именно на том, что происходит на сцене. “Надо с помощью систематических упражнений научиться удерживать внимание на сцене. Надо развивать особую технику, помогающую вцепляться в объект таким образом, чтобы затем уже сам объект, находящийся на сцене,отвлекал нас от того, что вне ее” [цит. по 71, с.99].

Сценическое действие отличается от любого другого действия тем, что это всегда "действия по заказу", но осуществляемые так, будто их вызвала реальная необходимость. Но, если человек не может поверить в воображаемые обстоятельства, то и сценическое действие невозможно [123].

В ходе работы над ролью актер должен усвоить мотивы персонажа. И в процессе этого усвоения особенно важны механизмы идентификации и проекции [107].

 Чтобы действовать созвучно со своим персонажем, актер должен найти свои личные побудительные причины для такого действия, т.е. принять некоторые мотивы своего героя [107]. Если актер не владеет искусством перевоплощения, то он “…может остаться в спектакле лишь самим собой” [6, с.54].

Перевоплощение может быть только внешним (грим, парик), но для создания образа этого недостаточно. Характер грима во многом определяется режиссерским замыслом и жанром спектакля.

Артист Николай Федорович Монахов (1875-1936) изменял свое лицо гримом, чтобы войти в образ как можно лучше. Он рассказывал: ”Хорошо, правдиво измененное гримом лицо не только помогает мне, но и вдохновляет меня в моих попытках отойти от самого себя. Удачный грим, в котором я узнаю задуманную внешность создаваемого мною образа, сразу сообщает мне самому характер этого лица, его слабости и недостатки… Поиски этой удачной внешности – один из мучительных периодов всякой новой актерской работы” [цит. по 6, с.88].

В древности актеры не пользовались гримом – его заменяла маска, сразу превращавшая актера в его персонаж. В России в масках выступали, как правило, скоморохи [6].

В работе над балетным спектаклем очень трудно через танец выявить мотивы сценического поведения исполнителя [93].

Сценическое переживание возникает тогда, когда возникают отношения от лица роли

Значение воображения в любом виде художественного творчества бесспорно. Была распространена и такая точка зрения, что "воображение усиливается обратно пропорционально здоровому состоянию мозга" [80, c.320].

В.Э.Мейерхольд считал, что актер не нуждается в воображении, т.к. ограничен контурами маски [122].

Способность к перевоплощению невозможна без выработки установки на основе воображения [107]. Для работы актерского воображения, в свою очередь, нужны определенные условия: роль должна быть тщательно разработана и как можно ярче представлена в воображении актера.

 Актер должен сопереживать своему герою и идентифицироваться с ролью, ему необходимо высоко концентрированное внимание, чтобы было возможным возникновение творческой доминанты, переживание предлагаемых обстоятельств как существующих на самом деле [107].

*Ключевые слова*

Перевоплощение

Творческая доминанта

Сценическое действие

Переживание

*Вопросы по теме*

1. Является ли перевоплощение целью творческого процесса?
2. Какую задачу решает актер, кроме сверхзадачи спектакля?
3. Когда становится возможным возникновение творческой доминанты?
4. Чем отличается сценическое действие от любого другого?
5. Как возникает творческое переживание?

*Творческие задания*

Анализ репертуара современных экспериментальных театров (на примере театров Санкт-Петербурга).

При выполнении задания рекомендуется обратить внимание на следующие театры: Молодежный театр на Фонтанке, театр “Балтийский Дом”, Учебный театр на Моховой, театр “Зазеркалье.”

Можно проанализировать репертуар данных театров в течение месяца. В качестве метода обработки полученных данных целесообразно использовать контент-анализ. Выбор единиц контент-анализа оставлен на усмотрение выполняющего задание.

Прочитайте следующий отрывок из книги К.С.Станиславского ”Работа актера над собой”: ”…Есть воображение с инициативой, которое работает самостоятельно. Оно разовьется без особых усилий и будет работать настойчиво, неустанно, наяву и во сне. Есть воображение, которое лишено инициативы, но зато легко схватывает то, что ему подсказывают, и затем продолжает самостоятельно развивать подсказанное. С таким воображением тоже достаточно легко иметь дело. Если же воображение схватывает, но не развивает подсказанного, тогда работа становится труднее…Но есть люди, которые и сами не творят, и не схватывают то, что им дали. Если актер воспринимает из показанного лишь внешнюю, формальную сторону – это признак отсутствия воображения, без которого нельзя быть артистом” [152].

Вспомните и опишите ситуации, в которых были задействованы различные виды воображения (из тех, что названы в вышеприведенном отрывке).

На практических занятиях проведите две игры, направленных на развитие воображения.

1. Поиск эмоционально адекватных образов.

Предлагается изобразить в виде схематического рисунка какую-либо эмоциональную ситуацию

1. Определение смысла ситуации по заданному образу [50].

Нужно подобрать как можно больше интерпретаций заданному образу [50].

Записывайте как можно подробнее, что происходит за окном [124].

 Сравните свои записи с записями других. Какие различия вы можете отметить?

Жизнедеятельность каждого из нас осуществляется в определенном культурно-историческом контексте. Совокупность *всех* условий – и природных, и социальных – называется макросредой личности.

“Микросреда – это та часть социальной среды, с которой непосредственно взаимодействует личность в процессе социальной деятельности” [54, с.19]. К факторам микросреды относятся и психологическая, и материально-вещная среда [113]. Психологическая среда включает в как себя социально-психологические факторы (совместимость, взаимоотношения и т.д.), так и индивидуально-психологические особенности членов группы [113].

Многие деятели искусства отмечали и отмечают влияние наставников на их творческое становление [116]. Шаляпин, например, писал о влиянии профессора Усатова и актера Мамонта Дальского [116], [134].

В.Е. Семенов выделил различные типы людей искусства по критерию брачно-семейного статуса и отношений [116]: люди искусства, чьи брачно-семейные отношения являются традиционными для того или иного периода развития общества. Супруги могут быть связаны друг с другом профессионально, либо быть представителями разных видов искусства. При этом каждый может быть увлечен своим творчеством. Такие браки не считаются особенно удачными.

Другой тип – человек искусства, не вступающий в брак [116]. И третий тип – кратковременные браки (три и более).

Что же касается дружеских отношений, то этот вопрос почти не изучен. Отмечаются дружба-сотворчество, дружба соперничество либо отношения по принцмпу “наставник - ученик” [116].

Попробуем по материалам биографий известных актеров предположить, какое влияние оказала на них микросреда.

*Жемчугова* (Ковалева) *Прасковья Ивановна*– (1768-1803). Ее отец был крепостным кузнецом Шереметевых. В семь лет ее взяла на воспитание княгиня Марфа Михайловна Долгорукая. На сцене Прасковья играла с детства с неизменным успехом. Ее обучали игре на арфе, вокалу, иностранным языкам.

Выступала она под фамилией Горбунова: у ее отца был горб – следствие костного туберкулеза. Своего отца – любителя выпить и покуролесить актриса очень любила и до конца жизни хранила его портрет на туалетном столике [169], [170].

Через три недели после рождения сына Прасковья Жемчугова скончалась. По ее завещанию в Москве были построены странноприимный дом и больница, а так же положен капитал на приданое бедным невестам. Супруг пережил ее на шесть лет. Остаток жизни он посвятил благотворительности в память усопшей жены.

А когда что-либо делается в память о человеке, можно говорить о его продолжении в других людях, т.е. личном бессмертии.

*Щепкин* *Михаил Семенович* (1788-1863) – родился в семье крепостных графа Волькенштейна. На профессиональную сцену впервые вышел в 1805 году, в 1822 – получил вольную.

“Искусство настолько высоко, насколько близко к природе”,- утверждал он [171]. Принципы работы над ролью, проникновение во внутренний мир персонажа были сформулированы Щепкиным и стали основой системы Станиславского.

*Комиссаржевская Вера Федоровна* (1864-1910). Родилась в Санкт-Петербурге в семье русского оперного артиста и театрального педагога Ф.П.Комиссаржевского. В 1891 году впервые выступила на любительской сцене, затем участвовала в спектаклях Общества искусства и литературы, которым руководил К.С.Станиславский.

1893-1894 г.г. – роли “инженю” и водевильные роли с пением в антрепризе Н.Н.Синельникова. 1894-1896 г.г. – работа в антрепризе К.Н.Незлобина, сыграно около 60 ролей [172].

Свой эмоциональный и жизненный опыт она привносила в изображаемые персонажи и добивалась больших успехов.

Брак и последующий разрыв с графом В.Л.Муравьевым привел к психическому заболеванию, которое давало о себе знать в течение всей последующей жизни [5].

Она была убеждена, что обучение актера невозможно без его личностного роста. В одном из интервью она говорила: ”Создать театр, где бы я имела возможность говорить “свое слово”, - моя мечта. Было мне сделано несколько предложений, но…пока все это еще только проекты.

* Какой театр рисуется Вам?
* Конечно, театр, следящий за всеми новыми течениями европейской литературы и искусства, не отрывающийся притом и от классического репертуара, и от русской литературы и жизни. Самое трудное – это найти режиссера, который давал бы самим актерам разобраться в пьесе и затем умело воспользовался бы их откровениями или анализом, сам давая лишь окончательный синтез и верное намечая художественное целое” [5, с.161].

Умерла в Ташкенте во время гастролей.

*Книппер-Чехова Ольга Леонардовна*(1868-1959). Отец - инженер-путеец, мать – профессор Московского филармонического училища.

Старший брат пошел по стопам отца, младший стал известным оперным певцом. Окончила Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества, по окончании вошла в труппу МХАТ, где стала партнершей Станиславского. Первая из актрис, сумевшая сыграть роли чеховских героинь [173].

*Бергман Ингрид*(1915-1982). Когда ей было три года, умерла ее мать, еще через 10 лет – отец, тетя, взявшая ее на воспитание, умерла через полгода, на воспитание ее взяла другая ее тетя. С 17 лет играла в театре, но оставила театр ради кино. Она родила четверых детей, говорила на 5 языках, ее именем назван сорт розы. Начала курить после исполнения роли, где героиня должна была курить по сценарию [174].

*Раневская Фаина Георгиевна* (1896-1984). Родилась в Таганроге, там же окончила гимназию. Театром увлеклась в 14 лет. Занималась в частной театральной студии А. Ягелло. В 1915 году уехала в Москву, где познакомилась с Цветаевой, Мандельштамом, Маяковским, Качаловым, который стал ее первой любовью. Играла в театрах Крыма, Ростова-на-Дону, Баку, Архангельска и т.д. В кино дебютировала в 1934 году – главная роль в фильме Михаила Ромма “Пышка”.

Современный голливудский актер *Энтони Хопкинс* в одном из интервью [20] рассказал о том, что, помимо работы актера, в последнее время увлекся живописью. Приведем некоторые фрагменты: ”Рисовать профессионально я начал шесть лет назад, во многом благодаря моей жене Стелле…Мне просто нравятся цвета. Я женат на колумбийке – она привнесла столько потрясающих цветов в нашу жизнь. Это огромное вдохновение для меня… Мой отец говорил мне: ”Не отступай!” И когда что-то происходит, я себе повторяю: ”Не отступай!”[20].

Судьбу *Мела Гибсона* решила его младшая сестра, отославшая без ведома брата его фотографию в театральную студию [27].

Среди коллег Гибсон известен как мастер жесткого розыгрыша. Например, в день рождения Джуди Фостер он все ее реплики в сценарии заменил непристойностями и т.п. [27]. Вероятно, это можно объяснить тем, что игровые мотивы творчества у некоторых актеров настолько сильны, что это стремление играть, разыгрывать, они привносят и в свою повседневную жизнь [127]. Не все, разумеется.

*Зиновий Гердт*, например, говорит, что не особенно любит розыгрыши, так как “в них обычно меньше остроумия, чем злобы” [53, с.228].

*Анна Самохина* выбрала актерскую профессию не “благодаря”, а “вопреки”: ”Сколько ее ни отговаривали от поступления в Ярославское актерское училище – уехала, поступила. Сколько ни советовали повременить с браком с сокурсником Александром Самохиным – вышла все-таки за него, упрямая. И дочку родила – Сашу, такую же красивую, как сама” [67, с.16].

*Лариса Лужина* считает, что ее актерская судьба началась в Ленинск-Кузнецком, куда ее эвакуировали из блокадного Ленинграда [3]. Она потеряла родных – отца, сестру, бабушку. После войны была принята в мастерскую Сергея Герасимова. Она снялась во многих фильмах “Вертикаль”, “Жизнь на грешной земле”, “Так начиналась легенда” [3].

Она одна вырастила сына, но семьи так и не создала. “Скажу честно, я люблю одиночество. Но оно хорошо до поры до времени. Иногда очень хочется выйти в жизнь. Поэтому я стараюсь быть на сцене… Вот мне иногда говорят: ”Ты тусовочная”. Да не тусовочная! Мне просто бывает тяжело дома. И очень хочется общаться с людьми,”- говорит Лужина” [цит. по 3, с.18).

*Татьяна Пельтцер* уникальна, в частности, тем, что стала актрисой, так и не получив актерского образования. Ее учителем актерского мастерства был отец, ставивший ее первые спектакли [89]. Дебютировала на сцене в девять лет. Снялась более чем в ста фильмах. После роли в фильме “Солдат Иван Бровкин” она говорила: ”За мной утвердилось амплуа “колхозной мамаши, и начали снимать беспрестанно.” [89].

*Вера Алентова* говорит о себе: ”Корона с моей головы никогда не падала”. Говорит и о том, что мать дала ей все, что могла дать [95]. Мама всю жизнь была для нее непререкаемым авторитетом. Актриса вспоминает о своем детстве как об очень счастливом времени, носмотря на то, что жили они с мамой очень бедно. Вера Алентова считает себя человеком очень закрытым. “Меня мой муж уже много лет называет “человек по имени ”Нет”,- отмечает актриса [95].

*Александр Збруев*, чье детство и юность прошли на Арбате, рассказывает о влиянии на выбор им актерской профессии и друзей, и семьи (его мать была актрисой), и кинематографа – будущий актер частенько вместо школы наведывался в кинотеатр [2]. О сегодняшнем Ленкоме, где он работает, артист говорит: ”У нас замечательный театр. Я это говорю не потому, что в нем работаю, а потому, что это действительно так… В нашем театре, в наших спектаклях много неожиданного для зрителей” [2, с.14].

Актриса театра и кино *Ирина Пегова*, рассказывая о своей работе в фильме “Московский фейерверк”, отмечает, что очень трудно было работать: режиссером и продюсером стал ее муж Дмитрий Орлов [74].

Актриса Молодежного театра на Фонтанке *Эмилия Спивак* в одном из интервью говорит: ”Являешься ли ты дочерью, женой режиссера или не являешься, все равно в театре найдутся люди, которые тебя не будут любить. С кем-то из коллег я в хороших отношениях, с кем-то – ни в каких. Я уважаю артистов нашего театра, восхищаюсь ими. А дружить необязательно, главное, соблюдать нейтралитет”

[17, с.4].

*Ключевые слова*

Макросреда

Микросреда

Совместимость

Дружеские отношения

Семейно-брачные отношения

*Вопросы по теме*

1. Назовите типы семейно-брачных отношений людей искусства
2. Назовите типы дружеских отношений людей искусства
3. Дайте определение макросреды
4. Дайте определение микросреды

*Творческие задания*

На примере своей биографии проследите, какие факторы микросреды являются определяющими в выборе вами профессии.

Мотивы оборотничества, т.е. превращения в животных, птиц, а иногда и других людей часто встречаются в русских сказках. Оборотничество считалось искусством, которому можно обучить. И.Г.Прыжов в своем уникальном исследовании цитирует донесение времен царствования Феодора Алексеевича: ”…у кабака близ монастырской часовни скоморохи и медведи, пляски и всякие бесовские игры чинятся”. [103, с.49].

Скоморошество возникло не позже середины XI Века, расцвет этого вида искусства пришелся на XV-XVI века, а в XVIII cкоморошество стало постепенно исчезать, но некоторые его традиции переняли балаганы и райки.

Каждый персонаж предполагал определенный характер и маску, оставашиеся годами неизменными. Выступления скоморохов подразумевали общение со зрителями, их вовлечение в представление.

Известно, что в XVI-XVII веках скоморохи зарабатывали себе на жизнь не только представлениями. Они объединялись в ватаги – 70-100 человек и нередко промышляли разбоем. В связи с этим в 1648 и 1657 годах патриарх Никон добился выпуска указов о запрещении скоморошества [175].

Неотъемлемой частью представлений скоморохов была ненормативная лексика [141], что вызывало дополнительное эмоциональное напряжение, которым всегда сопровождается подобное языковое поведение [141].

Скоморох считался представителем антимира, так же, впрочем, как и юродивый, он был вне культуры, поэтому ему было позволено нарушать правила поведения [141].

“Заповедником театрального искусства считается Япония” [133, с.5]. Но эта страна на протяжении многих столетий –до окончания второй мировой войны оставалась и заповедником искусства поэтического. В различных поэтических традициях представлены различные исполнительские искусства.

 Японские художники использовали в своем творчестве непривычный для европейцев прием, оставляя возле рисунка чистый белый фон [85]. Применительно же к поэзии известен термин “послечувствование”, т.е. воображение читателя продолжает свою работу и после прочтения стихотворения. В одной из пьес театра Но (“Такасаго” Дезами, XIV-XV вв.) говорится:

# Все живое и неживое –

*Любое созданье поет.*

*У каждого голос свой,*

*И каждый поющий голос*

*В поэзию проникает:*

*Шепот веток, шорох песка,*

*Рокот ветра, журчанье воды.*

*Все сущее сердцем наделено. [цит.по 85, с.6].*

В поэтической традиции танка важен элемент импровизации, важна и символика – разговор на “языке чувств” [85]. Ключевое понятие японской средневековой эстетики – *югэн*, т.е. начало, сокрытое, согласно учению буддизма, во всех явлениях бытия [85]. Что же касается искусства, то это – красота, требующая несуетного созерцания [85].

Надо заметить, что упоминание именно актерской игры встречается в поэтических текстах достаточно редко. В основном, это музыка и пение.

*Будто ветер осенний*

*Тронул струны цитры чуть-чуть…*

*Но уже взволновано сердце*

*Воспоминаньем любви*.

[55, с.36.]

*Нищий Подпоясан веревкой, одет в дерюгу,*

*В обрывках сандалий, оброс щетиной…*

*Глядите, он снова во двор явился.*

*“Я,- говорит,- под мостами сплю!*

*Подайте хоть что-нибудь, песню спою”.*

В XVII веке в основу поэтики, созданной Басе, был положен эстетическирй принцип *саби*. [84], означающий выражение красоты в простых, располагающих к созерцанию, формах. Известно еще одно его значение – “печаль одиночества” [84] . Он писал в основном, в традиции хокку (позже появились и другиеи названия – хайку и хайкай). Некоторые хокку сопровождались лирическим комментарием. Наиболее интересные из них сохранены и в переводе. Например:

*В доме Кавано Сеха стояли в надтреснутой вазе стебли цветущей дыни, рядом лежала цитра без струн, капли воды сочились и, падая на цитру, заставляли ее звучать. [87*, с.44]*.*

*По пути на север слушаю песни крестьян*

## *Вот исток, вот начало*

*Всего поэтического искусства!*

*Песня посадки риса.* [87, с.84].

*Ем похлебку свою один.*

 *Словно кто-то играет на цитре –*

 *Град по застрехе стучит*. [87 с.111]

\*

# Актер танцует в саду

## *Сквозь прорези в маске*

*Глаза актера смотрят туда,*

*Где лотос благоухает*.[87, С.160]

\*

Глядя, как пляшет актер, вспоминаю картину, на которой нарисован танцующий скелет

## *Молнии блеск!*

*Как будто вдруг на его лице*

*Колыхнулся ковыль*. [87, С.161].

Мандзай – странствующий певец, исполнявший новогодние песни и пляски [87, с.274]

В 20-е годы прпошлого столетия в японской поэзии сформировалась новая поэтическая традиция – *гэндайси. [45]*

*Человек изливает переполненную душу.*

*Почему это называют песней* [45,с.78]

*Тихое пение под аккомпанемент сямисэна.*

*Бездонная глубина стратосферы* [45,с.15]

*Что могу я дать*

*Взметающему пыль горному ветру?*

*Снегу, падающему с протяжной песней?* [45,с.78].

*Неожиданно брякнули струны сямисэна.*

*Я,*

*Большой палец в облачное небо уставив,*

*Схожу с ума понемногу*. [45,с.117].

*Клоун посадил себе на голову птицу –*

*Словно гвоздь, засевший в комфортабельном кресле*. [45,с.142].

*Стоит одинокий прицепчик к велосипеду.*

*Человека, поющего песню, не видно*. [45,с.144].

Т.е. можно с уверенностью сказать, что в поэтическом искусстве Японии преобладают образы музыки и пения. Актерская же игра упоминается редко.

Театр всегда считался зоной конфликта между двумя культурами – духовной и светской. Одноко, в последнее время делаются попытки найти точки соприкосновения в этом вопросе между представителями обеих культур [81].

С одной стороны, человеку дарована способность к творчеству, а с другой,- творчество актера предполагает перевоплощение, т.е. отказ от своего собственного Я ради личины персонажа [81].

Система Станиславского явилась, по мнению некоторых исследователей, попыткой оправдать театр [81].

Известны случаи, когда некоторые русские актеры даже принимали монашество, считая, что их профессия мешает спасению души [81].

Но существовала, как это часто бывает, другая крайность, когда к театру относились, как к храму. Так, М.С.Щепкин говорил: ”Театр для актера – храм. Это его святилище! Священнодействуй или убирайся вон.” [цит. по 81].

Известны случаи, когда великие деятели искусства, чувствуя, что жизненный путь подходит к концу, отрекались от театра. Среди них – В.Г.Белинский, Н.В.Гоголь, из упомянутых нами актеров – В.Ф.Комиссаржевская. К.С.Станиславский пытался воплотить в театре идею соборности, а один из талантливейших его оппонентов – В.Э.Мейерхольд считал театр искусством, способным поднять “людей… на высоту артистического человечества” [цит.по 81].

*Ключевые слова*

Оборотничество

Скоморох

Хокку

Танка

гэндайси

конфликт культур

*Вопросы по теме*

1. В чем различия между юродственным действом и представлением скоморохов?
2. Что объединяет скомороха и юродивого?
3. В чем особенности поэтических традиций хокку, танка и гэндайси?
4. Почему театр – зона конфликта духовной и светской культур?
5. Что подразумевалось под оборотничеством?

*Творческие задания*

В труде К.С.Станиславского “Работа актера над собой” найдите попытки оправдания театра.

Известно, что заметные успехи кого-либо из сотрудников могут вызвать беспокойство в коллективе. Необходимо быть готовым к такому повороту событий [131]. Необходимо продумать наиболее благоприятную линию поведения, отработать манеру подачи себя и своих достижений.

Элементы и актерского мастерства, и режиссуры необходимы так же и для обозначения высокого социального статуса, особенно тогда, когда речь идет о престиже и полномочиях - возможностях влиять на статусы других людей [130]. Элементов игры требуют и некоторые нюансы гендерного поведения [77]. Эти элементы, по-видимому, формируются в процессе усвоения ролей мужчины и женщины [4]. Моделью полоролевого поведения являются для ребенка окружающие его люди [4].

 Для маленького ребенка первичной является идентификация с матерью, т.к. именно она проводит с ним больше времени, и мальчику впоследствии приходится от этой идентификации отказаться. Маленькие девочки находятся в этом отношении в более благоприятной ситуации – им не нужно отказываться от первичной идентификации.

На освоении роли мужчины сказывается и недостаток ролевых моделей мужского поведения, в связи с чем, мальчики формируют свою полоролевую идентичность на негативном основании – непохожести на девочек, неучастии в типичных для женщин видах деятельности и т.д. [4].

 Так же не секрет, что любая предвыборная кампания - это, своего рода, действо, имеющее свою режиссуру и хорошо отрепетированное.

В процессе избирательной кампании используются различные виды власти. Например, власть вознаграждения [113]. Чтобы эту власть получить, необходимо, прежде всего, добиться контроля над ресурсами, и те, кто занимается политикой, как правило, хорошо это понимают, стараясь занять высокие посты в различных комитетах, компаниях и т.д. [113].

С гораздо большей зрелищностью может быть связана власть экспертная. Например, один из президентов Польши Л.Валенса, когда на одном из его предвыборных выступлений отказал микрофон, отремонтировал его, попросив отвертку у одного из присутствующих. В разных городах микрофон время от времени отказывал, но всегда у кого-нибудь находилась отвертка [113].

Известно так же, что, когда А.Линкольна на заседании Парламента упрекнули в том, что его отец был сапожником, он поблагодарил за напоминание о нем, заметив, что и сам владеет этим ремеслом. Он предложил прийти домой к тем парламентариям, которым жмет обувь, сделанная его отцом, и исправить недостатки [58].

Потенциальный политический лидер может выступать и как объект для подражания, применяя, таким образом, референтную власть [113]. Референтная власть может быть как позитивной, так и негативной. Последняя иногда применяется в ходе предвыборной кампании [113].

В качестве примера использования гендерного поведения в ходе предвыборной компании можно привести одно из последних интервью с Ю.Тимошенко [16]: "...Я не только политик, но и женщина... Главное - это желание нравиться - мужу, людям, стране. Буду плохо выглядеть, за мной никто не пойдет".

 Те, кто хотя бы недолго работал в сфере продаж, знают, что каждый продавец должен быть чуть-чуть артистом. Процедура заключения сделки – своего рода сценарий, включающий в себя несколько этапов: сбор информации о клиенте, презентацию товара, работу с сомнениями клиента, и, наконец, завершение сделки [11].

На первом этапе необходимы навыки активного слушания и внимательное наблюдение. Именно активное слушание позволяет осуществить “диагностику клиента” [11, с.55]. Полезным на этом этапе оказывается отзеркаливание. Однако следует помнить, что “нельзя копировать защитные позы и позы превосходства” [11, с.66].

На этапе презентации товара могут пригодиться выразительная интонация, жесты – особенно те, которые подчеркивают смысл высказывания, жесты, описывающие товар, а так же “перечисляющие жесты” [11].

Еще один прием – это прием “Включение в действие” [11]. При его применении продавец должен быть и режиссером, чтобы верно найти наиболее подходящий момент такого включения. При этом очень важно, чтобы клиент имел возможность непременно сам попробовать товар в действии. Иногда слишком усердный продавец проявляет завидную собственную активность, а для активности клиента не остается никакой возможности [11].

Прежде чем решиться (или не решиться) сделать покупку, клиент испытывает самые разнообразные эмоции, причем одно из наиболее частых его состояний – сомнение. Для работы с сомневающимся клиентом разработан ряд правил, одно из которых – “согласись и опровергни” [11]. На протяжении всего времени общения необходимо следить за невербальными посланиями клиента и переходить к следующему этапу разговора только тогда, когда проработаны сомнения предыдущего [11]. Даже в том случае, если клиент ничего не приобрел на этот раз, он , когда возрастет его потребность в приобретении товара (услуги), с большой вероятностью вернется туда, где чувствовал комфорт в общении с персоналом [11].

Клиент обычно не только сомневается, но и возражает. Работа с возражениеми так же является пошаговой [111]: получение возражения, понимание, уточняющие вопросы, разрушение возражения с “помощью ряда формирующих вопросов” [111, с.132], предоставление информации и фактов. Иногда разрушение возражения сочетается с презентацией самого товара [111].

Как мы можем видеть, это узловые моменты сценария. Бесспорно, важным является и грамотное позиционирование, т.е. преподнесение себя на рынке. Н.Рысев рекомендует: ”Постарайтесь сделать так, чтобы вы были действительно уникальны для определенной группы Клиентов”. [109, с.41].

Услуге или продукту не помешает креативная “упаковка”, например, информация в СМИ, работа с потребителями [40]. Креативно ”упаковать” можно и самого себя. Корреспондт Metro взял несколько интервью у людей весьма необычных профессий. Так, исполнитель серенад поведал, что он должен неожиданно появиться, исполнить серенаду и незаметно удалиться. Профессиональный психолог, взявший на себя роль слушателя, в течение полутора лет работает с одним-единственным клиентом, записывая в тетрадь, как тот вымещает на нем зло. На основании записей подсчитывается зарплата [94].

*Ключевые слова*

Социальный статус

Гендерное поведение

Референтная власть

Экспертная власть

Идентификация

*Вопросы по теме*

1. Какие элементы гендерного поведения могут требовать актерской игры?
2. Какие виды власти используются в ходе политической борьбы?
3. Назовите зрелищные аспекты референтной власти?
4. Каковы узловые моменты сценария при заключении сделки?
5. В чем заключается прием “Включение в действие”?

*Творческие задания*

Понаблюдайте, как различные люди подчеркивают свой социальный статус.

Общение является специфической формой активности. Любая активность, как известно, имеет цели. По соотношению целей и средств общение делается на деловое (для достижения бизнес-целей) и личностное, где целью является само общение [136].

В.Н. Панферов считает, что внешние цели общения заключены в его социальных функциях [98]. Он пишет о функциях – целях, к которым относит: ”… образование общности, наследование опыта, формирование самосознания, формирование и проявление межличностных отношений, организация и управление, воспитание и обучение” [98, с.367]. Межличностные отношения не определяются ролевыми предписаниями [130]. Если репертуар социальных ролей у человека меняется, межличностные отношения остаются [130].

 Более или менее жесткое разделение на деловое общение и межличностное, свойственно, в большей степени, отечественным авторам.

В зарубежной литературе принципы делового и межличностного общения обычно не разграничиваются. Например, Альберт Лейкин и.о. президента Культурного Благотворительного Фонда Израиля “Бизнес - Культуре”, давая советы начинающим собственный бизнес, напоминает: “Как можно быстрей восстанавливайте нарушенные отношения с людьми…Не ставьте отношение к людям в зависимость от их богатства и влияния… Избегайте вмешиваться в чужие конфликты” [79, с.6-7].

Известно и высказывание Джима Рона – одного из ведущих философов бизнеса: ”Если вы просто общаетесь, вы можете получить результаты. Но если вы общаетесь с умом, вы можете творить чудеса” [108, с.26].

 Результатом межличностного общения будут отношения с другими людьми [106]. И как эти отношения будут складываться, во многом зависит от первого впечатления.

Автор бестселлера ”Не переживайте по пустякам…делайте деньги” Ричард Карлсон советует произвести не просто хорошее впечатление, а *неизгладимое [57].* Для этого необходим интерес к другим людям, внимание к ним, желание и умение слушать [57].

В зависимости от ситуации, требующей управления впечатлением, можно изменять некоторые аспекты так называемых динамических подсказок (т.е. тех, которые могут быстро меняться) - например, выражение лица и манера разговаривать. Статические подсказки - телосложение и внешность (то, что не повержено заметным изменениям [77].

Часто именно первое впечатление определяет, будут ли осуществляться дальнейшие контакты между участниками социальной ситуации [113]. Следует так же иметь в виду эффект последовательности, т.к. не исключено, что информация о человеке появляется еще до нашего с ним знакомства [113].

Разнообразную информацию, которую мы получаем о человеке, объединяется в единое впечатление, и мы рассматриваем ее как "средневзвешенную", соотнося с критериями ее важности для нас [23]. При этом негативная информация оценивается как более значимая по сравнению с позитивной [23].

Бесспорно, физически привлекательным людям легче произвести благоприятное впечатление, т.к. "предполагается, что привлекательные люди как личности социально более желательны" [125, с.141].

"Наше умение произвести хорошее впечатление известно как управление впечатлением (или самопрезентация)" [23, с.84]. Управляя этим самым впечатлением, мы можем усилить как собственную позицию, так и позицию собеседника. Усиливая собственную позицию, мы можем заняться улучшением собственной внешности, усиливая позицию собеседника, мы можем пустить в ход комплименты и лесть [23]. Однако, здесь уместна осторожность - искушенному собеседнику нетрудно будет разгадать этот нехитрый маневр, и впечатление в этом случае будет совсем не то, которое мы собирались произвести.

Еще одна тактика - оказание услуг тому, кого мы хотим очаровать. Однако стоит помнить, что она является наименее эффективной [23].

Известно, что невербальные компоненты коммуникации гораздо информативнее вербальных – об этом говорится едва ли не в каждом учебнике по психологии.

В нашем пособии рассматриваются оформление внешности и паралингвистические компоненты речи.

Действительно, впечатлением можно управлять [121]. И заметную роль здесь играет манера одеваться. Героиня популярного телесериала "Моя прекрасная няня" говорила примерно так: "Встречают по одежке, а провожают по тому, как эту одежку снимаешь". Это, конечно, шутка, но в некоторых пословицах тоже говорится о важности одежды. Например, "Встречают по одежке, провожают по уму". Но, чтобы этот самый ум вызвал интерес, для начала надо, чтобы хорошо встретили.

 Из НЛП нам известны различные виды подстройки, например, "отзеркаливание”, подстройка на дыхании и т.п. Но возможна и пристройка в одежде [121]. Именно в этом направлении сестры Сорины развивают мысль Эрика Берна о том, что успешность общения зависит от того, насколько совпадают состояния “Я” собеседников (позиции Родитель, Ребенок, Взрослый) и от того, насколько оправдываются ожидания участников взаимодействия. Например, руководитель, предпочитающий общение с подчиненными с позиции “Взрослый-Взрослый” будет испытывать раздражение, общаясь с подчиненной, одетой как “Дитя” [121]. То есть наша манера одеваться, бесспорно, играет заметную роль в том, насколько конфликтным или бесконфликтным будет общение. Так что, планируя коммуникативную ситуацию, стоит загодя подобрать, что мы наденем. Почти каждая ситуация представляет собой маленький спектакль, а к каждому спектаклю костюмы готовятся заранее.

Еще один важный компонент оформления внешности – макияж. Применять его начали еще в Древнем Египте. Например, красили хной не только волосы, но и некоторые участки тела. В настоящее время одно из основных правил - естественность[75]. Некоторые визажисты даже говорят, что лучший макияж – тот, который незаметен.

Действительно, назначение макияжа в том, чтобы подчеркнуть имеющиеся достоинства, а не в том, чтобы кардинально изменить внешность [75]. Макияж, как и одежда, должен соответствовать ситуации. Например, тени с блеском едва ли будут уместны на деловом совещании, но отлично подойдут для дружеской вечеринки.

Еще один компонент невербальной коммуникации – коммуникация ольфакторная. Он изучен меньше других, но, при умелом его использовании, добавляет “изюминку” нашему образу. Выбор аромата, по мнению исследователей, связан не с внешностью, а с характером [75]. Духи не стоит часто менять – пусть окружающие запомнят наш ольфакторный образ. В любом случае, духов не должно быть слишком много. То, что нравится нам, не всегда нравится другим, а запах, который не нравится, ассоциируется с его обладателем.

 Довольно часто можно услышать примерно такое мнение: как только некто откроет рот, все очарование кончается (в основном, такого рода мнение относится к женщинам). Как правило, это мнение не столько о содержательной стороне высказывания, сколько об остальных его составляющих. То есть, о паралингвистических компонентах. К ним относятся ритм, мелодия, скорость речи, ее громкость и отчетливость, паузы, неоднократно упомянутые нами, а так же смех, вздохи, кашель, скрип стула и т.п.

Очень часто люди обращают большее внимание на интонацию, а не на содержание, и очень затруднительным становится общение при рассогласовании вербальных и невербальных посланий. Дети это чувствуют особенно тонко. Важна так же мелодия речи - мы почти всегда можем распознать иностранца, даже если он великолепно владеет родным для нас языком - мелодия его речи и манера ставить ударения будет отличаться от нашей.

Скорость речи может зависеть, например, от того, как часто говорящий произносит те или иные фразы. Если мы знаем, что информация, которую мы пытаемся донести до слушателя, ему незнакома, нам следует говорить медленнее [15].

 Пауза может не выражать ничего, а может означать, что собеседник размышляет, или предоставляет партнеру возможность высказаться, или отвлекся, или его что-то смущает. То есть, пауза может быть многозначной [15].

В беседе и интервью иногда применяется так называемый вопрос-пауза, т.е. вопрос без вербальных средств - используются мимика, контакт глаз и т.п. [97].

Громкость речи может говорить об агрессии или о стремлении добиться цели во что бы то ни стало. Или же может свидетельствовать об увлеченности. Но собеседник обычно воспринимает "громкость" как направленную на него агрессию [15].

В. Биркенбил попыталась классифицировать различные виды смеха "в соответствии со звуковым выражением" [15, с.173]. Она довольно спорна, приводить ее здесь мы не будем. Но, согласно этой классификации, смех может указывать на "силу жизни" [15,с.173], может быть удивленным или злорадным.

Во время спектакля обычно это легко определить, в процессе общения его несложно интерпретировать в контексте ситуации. Отсутствие четкости речи может помешать нам получить искомую работу или произвести желаемое впечатление. Кроме того, ошибки в произнесении отдельных звуков у взрослого человека обычно раздражают собеседника.

История сохранила свидетельства о том, как древнегреческий оратор Демосфен исправлял дефекты своего произношения: он уходил на берег моря, клал в рот морские камешки и произносил речь. Чтобы избавиться от привычки дергать плечом, он вешал над собой меч.

*Ключевые слова*

Самопрезентация

Одежда

Паралингвистика

Макияж

Ольфакторная коммуникация

Первое впечатление

Управление впечатлением

*Вопросы по теме*

1. Что означает управление впечатлением?
2. Какие элементы оформления внешности вы можете назвать?
3. Какой вид коммуникации наименее изучен?
4. От каких факторов зависит четкость речи?
5. Требуется ли перевоплощение в ходе самопрезентации?

*Творческие задания*

Из имеющихся у вас вещей подберите гардероб

А. для деловой встречи

Б. романтического свидания

В. новогоднего бала

При просмотре спектакля обратите внимание на грим действующих лиц. Насколько удачно, по вашему мнению, он подобран?

Попоробуйте вспомнить ситуации, когда чей-то парфюм вам не нравился. Что вы при этом чувствовали.

Прослушайте запись своего разговора по телефону. Все ли вам нравится?

Психосинтез предполагает формирование целостной личности. Р. Ассаджиоли называет следующие этапы в достижении этой цели: “глубокое знание своей личности, умение управлять различными элементами личности, понимание своего истинного Я – открытие или создание объединяющего центра, психосинтез: формирование или реконструкция личности вокруг нового центра ” [10, с.24].

Что касается первого этапа, очень мало кто знает глубоко собственную личность. Это подтверждается, в частности, низким качеством Q-данных в экспериментально-психологических исследованиях [66].

Второй этап подразумевает дистанцию между собой и происходящими событиями, но не для того, чтобы вытеснить в подсознание, а для того, чтобы “использовать в конструктивных целях – для различного вида творчества, для перестройки нашей личности, для психосинтеза” [10, с.27].

Третий этап допускает “проекцию внутреннего центра вовне…она…на какое-то время может быть…вполне приемлемой формой косвенной самореализации.” [10, с.29].

Четвертый этап, в свою очередь, подразделяется на несколько этапов: использование доступной энергии – той которая высвобождается в результате анализа и той, которой до сих пор пренебрегали, но, тем не менее, существующей на различных уровнях психики [10], развитие тех сторон личности, которые замедляют достижение цели, а так же “координация и субординация различных видов психической энергии” [10, с.33]. Разумеется, деление на периоды и этапы весьма условно.

В качестве техники способствующей саморазвитию, предлагается ведение психологического журнала, куда могут войти диалоги – с понятиями, людьми, событиями, а так же внутренние диалоги, сны, образы, наиболее значимые переживания и т.д. [52]. Есть еще одна интересная, на наш взгляд, техника, которая называется “обзор субличностей”. “Субличности – это множество разнообразных персонажей или психологических узлов внутри нашей личности, которые в какой-то степени действуют независимо, обладая своими потребностями и своими целями” [52, с.205].

Одни характерны только для нас, другие, по-видимому, универсальны. Среди универсальных Йоманс называет такие как Ребенок, Родитель, Искатель, Привязчивый, Одинокий, Поэт. В разные периоды жизни активны разные субличности.

Приверженцы имагогики считают, что мотив зеркала в рисунках позволяет увидеть субличности, наиболее активные в данный момент [78].

“Я” – феномен многоаспектный. Представления о нем дискуссионны. Основная дилемма: дифференцированность – унитарность “Я” [46]. Как было сказано выше, И.Авербах считал, что, чем талантливее актер, тем больше различных “Я” вмещает в себя его личность. Если выразить эту мысль в териминах психосинтеза, то речь идет именно о субличностях.

В процессе работы над ролью актеру может помочь техника “обзор субличностей”. Какая-либо из них поможет понять мотивы персонажа и “найти личные побудительные причины для действия со своим персонажем в одном направлении” [123, с.656]. В результате этой работы “возникает новая сценическая личность, похожая и непохожая на своего создателя” [123, с.663].

В романе Б.Акунина “Пелагия и Черный монах” есть персонаж – пациент психиатрической лечебницы – актер, который не может существовать вне роли. Врач, на попечении которого он находился, время от времени “прописывал” ему разнообразные роли, но только такие, которые подразумевали социально приемлемое поведение [1].

*Ключевые слова*

Психосинтез

Субличность

Обзор субличностей

Множественное Я

Сценическая личность

*Вопросы по теме*

1. В чем заключается практика психосинтеза?
2. Можно ли проследить взаимосвязь между практикой психосинтеза и перевоплощением?
3. Раскройте понятие “субличность”.

*Творческие задания*

Попробуйте освоить технику “обзор субличностей”. Есть ли затруднения и какие?

Первым оперным артистом, убежденным в том, что "...артист в опере должен не только петь, но и играть роль, как ее играют в драме" был Шаляпин [134, с.128]. Он вспоминал, как, работая над ролью Грозного, ходил в Третьяковскую галерею, смотрел картины с изображением своего героя и сам сделал "довольно удачный грим, верную, на мой взгляд, фигуру" [134,с.123].

И музыка, и драматическая игра, и хореография - все это синтезировалось в ролях, исполняемых Майей Плисецкой [82]. Но проявила она себя не только как балерина, но и как хореограф [82]. Она стала постановщицей балета “Анна Каренина”. Постановке предшествовало постижение характера героини, проникновение в ее внутренний мир, поиск оправданий ее поступков [82].

Сохранилось много воспоминаний современников о Майе Плисецкой. Белла Ахмадулина, например, пишет: ”Действительно, ореол этой тайны приглашает нас смотреть в художественные человеческие действия Плисецкой с тем же азартом, с каким мы можем следить за поведением огня или поведением воды, или всякой стихии, чье значение не вполне подлежит нашему разумению” [Цит. по 82., с.156].

В. Гаевский убежден, что “…в психологическом плане она была футуристкой. При этом она любила живое общение, массовый праздник и карнавал. Она вносила в балет невиданные приемы эпического, площадного театра: яркость фактуры, метафоризм языка, гиперболизацию жеста, широкоформатный масштаб танца. Она умела наполнить свой танец стихией коллективных эмоций, но также умела от них уберечься, им властно противостоять” [цит.по 82, с.171].

Ю.Н. Григорович: ”Ее исполнение вносит в каждый спектакль что-то новое: появляются какие-то новые акценты, детали, штрихи, что-то исполняется совсем иначе, нежели на предыдущем спектакле.” [цит.по 82, с.171].

Эволюцию творческого пути Майи Плисецкой позволил проследить архивный метод – анализ документальных фильмов, сделанных в разные годы Центральной студией документальных фильмов [82]. Это сделало возможным изучение техники балерины (крупный план, повторы и т.д.).

Дар перевеплощения в творчестве драматического артиста состоит в изменении своего облика при исполнении роли. В балете этот дар выражается: ”… в умении изменять даже линии своего тела” [82, с.190].

Танцовщик и постановщик балетных спектаклей Ю.Н. Мячин рассматривает неисчерпаемую, в том числе и для психологии тему сновидений применительно к искуству балета и работе балетмейстера [93]. Сон героя в балетном спектакле он определяет как его непрожитую жизнь [93]. Он убежден, что именно через сценический сон можно понять внутренний мир героя.

Данный автор, кроме того, анализирует разницу между сновидением и видением. Сновидение в балетном спектакле – это монолог, тогда как видение всегда диалогично. Так же он отмечает, что в развитии спектакля постепенно исчезают “многие пантомимные сцены ” [93, с.27]. Это касается условной пантомимы, которая современному зрителю непонятна, а артисту зачастую неизвестна.

А вот как он пишет о балетном спектакле “Спящая красавица”, где главные роли исполняли А.Сизова и Ю. Соловьев: ”Два светищихся юностью, чистотой полетных существа стремились друг к другу и обретали друг друга. Их открытость чувств, не скрываемая от глаз природная, присущая им обоим нежность, переполнявшая их радость бытия, радость танца, жизни, вдохновение, вызванное волнением первого выступления для балерины, внутренняя свобода и подъем чувств создали неповторимый спектакль. ” [93, с.28].

Артисту балета, так же как и драматическому артисту, необходимо овладеть искусством перевоплощения. Необходим и самоконтроль, и умение оценивать свои действия со стороны [93].

Р.Е.Славский проводит четкое разграничение между искусством балета и пантомимы: в балете обязательным является музыкальное сопровождение, в пантомиме – нет [119].

Язык тела важен не только в балете, но и, например, в киноискусстве, когда важно ”найти форму выражения идеи, уловить мельчайшие жесты, обмен взглядами, то, что в целом можно назвать языком тела” [14с, с.57].

В современном кинематографе известны так же приемы кукольной мультипликации, делающие возможным выражение пластики [76].

*Ключевые слова*

Опера

Балет

Драма

Пантомима

Хореография

*Вопросы по теме*

1. Предполагается ли перевоплощение в оперном спектакле?
2. В чем различие между балетом и пантомимой?
3. Может ли артист балета быть постановщиком балетного спектакля?
4. Может ли артист театра и кино проявить себя как режиссер?

*Творческие задания*

Посмотрите кукольный спектакль. Что вы можете сказать о пантомиме?

К.Витакер подчеркивал, что терапевт, подобно актеру, играет различные роли, которые ему удаются в большей или меньшей степени в зависимости от его естественных наклонностей [29]. По мере совершенствования в практике он осваивает все новые и новые роли в зависимости от ситуаций и задач, которые необходимо решить [29].

Наиболее известными психодраматическими методиками считаются четыре: "монолог", "двойник", "обмен ролями", "дублирование". Первая эффективна для выявления диссонанса между тем, что протагонист чувствует на самом деле и тем, как он это проявляет, вторая направлена на то, чтобы помочь протагонисту выразить те чувства, которые он, может быть, и не осознает. Интересно, что во время действия двойник, т.е. "вспомогательное я" должен реагировать только на слова протагониста. [90].

Функции ведущего во многом сходны с функциями режиссера, т.к. именно он должен побудить протагониста работать над проблемами путем разыгрывания ролей, он так же определяет содержание каждой сцены. Ведущий определяет и продолжительность каждой из них [61].

 Сцену можно считать удачной, если она касается какого-либо значимого события из жизни протагониста, чтобы проявились поведенческие паттерны, характерные для него именно в данном ситуационном контексте [61]. Значимость той или иной ситуации можно определить с помощью биографического метода [37], в частности, с помощью процедуры каузометрического исследования [37], [35], включающего в себя формирование списка событий, их датирование, выявление межсобытийных отношений, анализ тех сфер, к которым относится событие (работа и т.п.) [35].

 Ведущий продумывает и связки между основными сценами. Обычно для этой цели используется методика "монолог".

Протагонисту дается задание, чтобы он поговорил сам с собой. Обычно эта методика сочетается с дублированием [61]. Дублер должен и физически имитировать протагониста, и стремиться к психологическому тождеству с ним [61].

 После того, как это тождество достигнуто, дублер продолжает развитие роли. Здесь дублеру помогает его жизненный опыт и способность к эмпатии. Интересно, что дублер не обязательно должен быть одного с протагонистом пола. Дублер, чтобы успешно справляться со своими функциями, должен быть не наблюдателем, а вовлеченным в терапевтический процесс участником [61].

Несколько более сложной является техника множественного дублирования, где протагонист имеет несколько "вспомогательных Я" [61].

Техника дублирования и множественного дублирования имеет как показания, так и противопоказания. К показаниям можно отнести сильный стресс, переживаемый протагонистом, когда он пугается при встрече со вспомогательными Я. К противопоказаниям относится необходимость самостоятельного решения протагонистом проблемы, наличие паранойяльных тенденций, большая осторожность требуется и в случае шизофрении [61].

Техника обмена ролями является одновременно и психодраматической техникой, и важным для социализации ребенка процессом [90], [61]. Дети овладевают социальным поведением, распределяя роли в игре. Действия определяются представлениями, сформированными у ребенка о той или иной роли [54].

Стоит упомянуть и о технике психодраматического шока, когда психотическое поведение повторяется и повторяется до тех пор, пока не наступит катарсис и не появится умение контролировать такое поведение [61]. П.В.Волков отмечает, что психодрама может быть очень эффективным инструментом в работе с истерическими личностями [30].

В качестве режиссера психолог выступает, например, тогда, когда работает с жизненным сценарием клиента [33]. "Жизненный сценарий понимается как определенный жизненный план, похожий на спектакль, который личность вынуждена играть" [33,с.155].

 Часто возникает необходимость в коррекции и "переписывании" этого сценария. И в этом случае психолог, скорее, не режиссер, а ассистент режиссера, т.к. новый жизненный сценарий клиент должен написать сам. Чтобы это удалось, клиент должен, прежде всего, осознать, что с ним происходит. Если это удается, он начинает разотождествлять себя и ситуацию и, следовательно, находить конструктивное решение проблемы [100]. “Вы…больше, чем любые неприятности, которые с вами происходят” [100, с.63]. Поведенческие установки клиента можно выявить в ходе психодраматических сессий, как индивидуальных, так и групповых.

Режиссерские функции присущи психологу и тогда, когда проводится работа с песочницей [26]. Необходимо создать такое пространство (сродни сценическому), где отражаются различные стороны жизни - жилище, эмоции, животные, сфера духа, различные социальные институты. Человек, работающий с песочницей, из всего многообразия выбирает то, что нужно именно ему. Начать подобную работу иногда бывает трудно - мешают страх и оценка [26]. В ситуации актерского творчества - оценивает режиссер и зрители. Работа с песочницей эффективна тогда, когда клиент чувствует, что расположил все предметы и нужных местах и создал законченную картину.

К.С.Станиславский большое значение придавал паузам в ходе спектакля. Паузу, по его мнению, надо было уметь выдержать. С тех пор стало широко известным выражение "мхатовские паузы". Молчание так же является одним из действенных приемов терапевтического процесса. В этом случае терапевт - это и режиссер, и актер: ему необходимо и определить, когда именно этим приемом воспользоваться, и самому этот прием применить.

Карл Витакер анализировал роль молчания в продвижении терапевтического процесса [28]. Он так же подчеркивал, что молчание в процессе терапии исследовано очень мало. Он подразделял молчание на два типа: спонтанное молчание и молчание, создаваемое терапевтом намеренно [28]. Периоды спонтанного молчания по своему значению неодинаковы: в рамках социального контекста молчание может быть поверхностным (например, после предложения новой идеи) и более глубоким (например, смущение после оговорки) [28].

Глубина молчания в терапевтическом процессе зависит от взаимоотношений терапевта и пациента. К.Витакер полагал, что молчание становится глубже по мере развития переноса (при этом терапевту достается роль символического родителя). Молчание со стороны пациента может означать протест, нежелание вступать в контакт. Тогда такое молчание - борьба [28].

Если же терапевт молчит намеренно, такого рода молчание может восприниматься пациентом как угроза, т.к. инициатива в данном случае принадлежит терапевту [28]. Иногда молчание терапевта может восприниматься пациентом как своего рода атака, и ответственность терапевта в этом случае возрастает [28].

Эми Минделл (Минделл) описывает терапевтическую сессию с 90-летней клиенткой, и в ходе этой сессии внимание акцентировалось именно на паузах. Из этих пауз появились... цветущие орхидеи "...буквально из воздуха, из незначительных сигналов и жестов, где обретаются божественные, сновидящие процессы" [88, с.64].

*Ключевые слова*

Психодрама

Ведущий

Работа с песочницей

Паузы

молчание

*Вопросы по теме*

1. В чем заключается психодраматический спектакль?
2. Может ли протагонист выступить как режиссер?
3. В каких случаях целесообразна работа с песочницей?
4. В каких случаях применяется молчание в ходе психотерапевтического процесса?

*Творческие задания*

Подумайте над следующим текстом: ”Вы можете осознать свои мысли? Хотя бы одну мысль за сегодня вы осознали? Ведь вы больше, чем ваша мысль. Если бы вы были мыслью, могли бы вы ее осознать? Нет. Осознали вы сегодня хотя бы одно свое чувство? Чувство страха, любви, ненависти? Наверное, да. Значит, вы больше, чем ваши чувства

Осознали вы сегодня хотя бы одно ощущение своего тела? Значит, вы больше, чем тело. Вы больше, чем ваше тело, мысли, чувства. Вы есть чистое сознание” [100, с.64 Пинт].

**Литература**

1.*Акунин Б*. Пелагия и черный монах. М., 2003, 464 с.

2.*Александровская М*. Александр Збруев. Ганжа Советского Союза. //Непридуманные истории. Май 2010, N5, с.10-20.

3.*Алексеева М*. Вертикаль Ларисы Лужиной. //Петербургский дневник, 5 апреля 2010 года, N 12, с.18.

4.*Алешина Ю.Е., Волович А.С.* Проблемы усвоения ролей мужчины и женщины.- Вопросы психологии, 1991, N4, с.74-82.

5.*Альтшуллер А.Я*. Пять рассказов о знаменитых актерах. Л., 1985, 208 с.

6.*Алянский Ю.Л.* Азбука театра. М., 1998, 238 с.

7.*Анарина Н.Г*. Японский театр Но. М., 1984, 212 с.

8.*Аристотель.* Поэтика. Риторика. СПб., 2000, 347 с.

9.*Артемьев Э.* Он давал мне полную свободу // Мир и фильмы Андрея Тарковского, М.,1998, с.364-370.

10.*Ассаджиоли Р.* Динамическая психология и психосинтез. В сб. Психосинтез и другие интегративные техники психотерапии. М.,1997, с.12-40.

11.*Барышева А.* Как продать слона? СПб., 2003, 224 с.

12.*Бахтин М.* Проблемы творчества Достоевского.- М., 1994, 174 с.

13.*Березина Е.* М.Бахтин и “принцип диалога”. //Личность, креативность, искусство. Пермь, 2002, с.420-430.

14.*Биньес А.* Язык фильма – это язык тела. // Искусство кино, 2009, N3, с. 56-58. Интервью Петра Шепотинника и Аси Колодижнер.

15.*Биркенбил В*. Язык интонации, мимики, жестов. СПб., 1997, 211 с.

16.*Бобрович А.* На косу я трачу всего семь минут. Интервью с Юлией Тимошенко.// Metro, 2010, 19 января, c.4-5.

17.*Бобрович А*. Эмилия Спивак. Папа мною гордится. //Metro, 2010, 5 мая, с.4.

18.Большая Советская Энциклопедия М.,1975, с. 1, 19,23

19.Большой Энциклопедический словарь. М., 1997, 1437 с.

20.*Бро Э.* Я не являюсь частью голливудской тусовки Metro интервью Энтони Хопкинс, актер. //Меtro, 2010, 8 февраля, с.18.

21.*Буянов М.И*. Беседы о детской психиатрии. М., 1992, 255 с.

22.*Бычков В.В.* Русская средневековая эстетика XI-XV в.в. М., 1992, 637 с.

23.*Бэрон Э., Бирн Д., Джонсон Б.* Социальная психология. СПб., 2003, 507 с.

24.*Василькова А.* Душа и тело куклы. М.,2003,202 с.

25*.Вахрамов В.* Лучезарная Ингрид. // Новый взгляд, 2008, N9, 20 сентября.

26.*Вебер М., Рамен Р.* Работа с песочницей. // Психосинтез и другие интегративные техники психотерапии. М.,1997, с.265-289.

27.*Верейкин С*. Мел Гибсон: мифы и реальность.//Непридуманные истории. Женские секреты. 2010, N4, с.12-20.

28.*Витакер К*. За пределами психики. Терапевтическое путешествие. М., 1999, 398 с.

29.*Витакер К.* Полночные размышления семейного терапевта. М., 1998, 204 с.

30.*Волков П.В.* Психологический лечебник. Руководство по профилактике душевных расстройств. М., 2004, 480 с.

31.*Выготский Л.С*. Психология искусства. М., 2001, 576 с.

32.*Галигузова Л.Н.* Творческие проявления в игре детей раннего возраста. //Вопросы психологии, 1993, N3, с.17-26.

33.*Галустова О.В.* Психологическое консультирование. М., 2007, 240 с.

34.*Гиппенрейтер Ю.Б., Карягина Т.Д., Козлова Е.Н.* Феномен конгруэнтной эмпатии. //Вопросы психологии, 1993, N4, с. 61-68.

35.*Головаха Е.И., Кроник А.А.* Психологическое время личности. Киев, 1984, 207с.

36.Голоса вещей. Послевоенная японская поэзия. М., 1988, 256 с.

37.*Горбунова В.В.* Экспериментальная психология в схемах и таблицах. Ростов-на-Дону,2005, 184 с.

38.*Готсдинер А.Л.* К проблеме многосторонних способностей. //Вопросы психологии, 1991, N4, с.82-88.

39.*Грачева Л.В.* "Воспитание" чувств (еще раз о взаимодействии психологии творчества и сценической педагогики). // Психология художественного творчества Минск, 1999, с.614-626.

40.*Грин Э*. Креативность в паблик рилейшнз. СПб., 2004, 256 с.

41.*Гудвин Дж.* Исследования в психологии: методы и планирование. СПб., Питер, 2004, 558с.

42.*Гундзи М.* Японский театр Кабуки. М., 1969, 229 с.

43.*Джеймс У*. Психология. СПб., 1911.

44.*Джонс Э.-Э., Нисбет Р.-Э.* Действующее лицо и наблюдатель - различия в восприятии причин поведения. // Пайнс Э., Маслач К. практикум по социальной психологии. СПб., 2000, с.149 - 167.

45.*Долин А.* Вещи, слова и люди в поэзии гэндайси. Послесловие к книге //Голоса вещей. Послевоенная японская поэзия. М., 1988, с.233-245.

46.*Дорфман Л.* Современные исследование многоаспектности Я.

 // Личность, креативность, искусство. Пермь, 2002, с.122-141.

47.*Дружинин В.Н.* Экспериментальная психология. СПб.,2006, 320 с.

48.*Елькина М.,Ялымова Э.* Путешествие в мир Театра. М., 2002, 224с.

49.*Заботина Л.А., Файнштейн Ф.З.* Работа режиссера в самодеятельном театре кукол. М., 1987, 68 с.

50.*Заика Е.В.* Комплекс игр для развития воображения. //Вопросы психологии, 1993, N 2, с.54-63.

51.*Ительсон Л.Б.* Лекции по общей психологии. М., 2000, 896 с.

52.*Йоманс Т*. Практические занятия по психосинтезу. //Психосинтез и другие интегративные техники психотерапии. М.,1997,с.197-237.

53.*Казакевич А.В.* Новые откровения звезд театра и кино. Ростов-на-Дону, 2006, 350 с.

54.*Каменская Е.Н.* Социальная психология: конспект лекций. Ростов на/Д., 2008, 186с.

55.Капля росы. Японские пятистишия. М., 1998, 396 с.

56.*Карвасарский Б.Д.* Психотерапия. М., 1985, 304 с.

57.*Карлсон Р.* Не переживайте по пустякам…делайте деньги. М.| 2001, 416 с.

58.*Карнеги Д.* Как завоевывать друзей и оказывать влияние на людей. Минск, 2008, 816с.

59.Кинословарь. М., 1970, в 2-х т. с.411-413 (т.1).

60.*Кипен Д.* Думаете, главный в кино – режиссер? //Искусство кино, 2009, N 3, с. 95-101. Интервью ведет Екатерина Самылкина.

61.*Киппер Д.* Клинические ролевые игры и психодрама. М., 1993, 219с.

62.*Клименко Ю.Г .*Театр как практическая психология. // Психология процессов художественного творчества. Минск, 1999, с. 689-731.

63*.Колесникова Г.И., Котова А.Б., Патрулевич А.И.* Девиантное поведение. Ростов-на-Дону, 2007, 120 с.

64.*Кольвайт Х.* Шаманы, целители, знахари. М.,1998, 223 с.

65.*Кон И.С*. Ребенок и общество. М., 1988, 269 с.

66.*Константинов В.В.* Экспериментальная психология. СПб, 2006, 272 с.

67.*Конюкова М.* Анна Самохина. Роковая роль. // Дарья, 2010, N3, с. 16-17.

68.*Копылова Р.Д*. Илья Авербах. Л., 1987, 200 с.

69.*Королева Э.А*. Ранние формы танца. Кишинев, 1977, 215 с.

70.*Коростелев А.* Творческая натура: креатив или ротация? //Знание и общество. 2004, № 7-8.

71.*Кочнев В.И*. Понятие сценического самочувствия в системе К.С.Станиславского. // Вопросы психологии, 1990, N 6, с. 95-103.

72.*Кочнев В.И.* Понятия сценической заразительности, убедительности и обаяния в системе К.С.Станиславского. //Вопросы психологии, 1991, N 5, с.108-114.

73.*Кочнев В.И*. Психологические особенности сценического обаяния. //Вопросы психологии, 1993, N 5, с.74-81.

74.*Крутова И.* Ирина Пегова: Я прислушиваюсь к чужим советам. //Между нами, женщинами. 2010,Апрель, N 13, с.14.

75.*Кузин Ф.А., Шакова И.В.* Сделай себя сама. М., 2000, 368 с.

76. *Курчевская М.* Современное выражение пластики. //Искусство кино, 2009, N 5, с.70-71.

77.*Кэш Э.* Психология для "чайников". М., 2006, 308 с.

78.*Лебедев В.Б., Биньковская Н.В*. Миры воображения. Руководство по интерактивной имагогике. М., 2002, 229 с.

79.*Лейкин А.* Как заработать 1.000.000. Азбука бизнеса. 100 советов начинающим. - Публикация компании ”Хаверим”, 23 с.

80.*Ломброзо Ч.* Сумасшедшие артисты и художники. //Психология художественного творчества. Минск, 1999, с.320-346

81.*Лукьянов С.* Театр – конфликт двух культур – духовной и светской// Екклесиаст, 2009, N9, ноябрь.

82. Майя Плисецкая / Подг. Текста А.А.Дайняк.- М., 1998, 224 с. (Жизнь знаменитых людей).

83.*Маленьких С.И.* Попытка юродства как одна из стратегий современной культуры. // Религия и нравственность в секулярном мире. СПб., 2001, с.54-56.

84.*Маркова В. Н.* Предисловие // Мацуо Басе. Великое в малом. СПб., 2000, с.5-24.

85.*Маркова В.Н.* Долгая дорога короткой песни. // Капля росы. Японские пятистишия. С. 5-10.

86.*Мартин Д.* Психологические эксперименты. СПб., 2002, 480 с.

87.*Мацуо Басе*. Великое в малом. СПб., 2000, 544с.

88.*Минделл Э.* Психотерапия как духовная практика. М.,1997,160 с.

89.*Михайлова С.* Эксцентричная любимица. // Уютная газета, март 2010, N 5, с. 14-15. @ “Семья”.

90.*Морено Я.* Психодрама. М.,2001, 528 с.

91.*Морина Л.П.* Ритуальный танец и миф. // Религия и нравственность в секулярном мире. Материалы научной конференции 28-30 ноября 2001. СПб., 2001, с.118-124.

 92.*Моуди Р.* Воссоединение. М., 2007, 240 с.

93.*Мячин Ю.Н*. Сон и явь балета. СПб., 2003, 160 с.

94.Найди работу по призванию. //Metro, 2010, 16 февраля, с.7.

95.*Николайчик Н.* Человек по имени “нет”. Вера Алентова. //Непридуманные истории. Женские секреты , 2010, N4, с.2-12.

96.Орлова А.Б., Хазанова М.А. Феномены эмпатии и конгруэнтности. //Вопросы психологии, 1993, N4, с.68-73.

97.*Панина Н.В.* Технологии социологического исследования.- Киев, 1998, 280с.

98.*Панферов В.Н.* Классификация функций человека как субъекта общения. //Социальная психология в трудах отечественных психологов.- СПб., 2000, с. 362 – 377.

99.*Панченко А.М.* Смех как зрелище. //Смех в Древней Руси. Л., 1984, с.72- 154.

100.*Пинт А.А.* Люблю – ненавижу. М., 2000, 320 с.

101.*Позняк Т*. Илья Авербах. Объяснение в любви. // Петербургский дневник, 2010 , 5 апреля, N 12, с.19.

102.*Польский А.Е.* Шаманизм. М.,1998, 576 с.

103.*Прыжов И.Г*. История кабаков в России.- Спб., 2009, 320 с.

104.*Регуш Л.А*. Практикум по наблюдению и наблюдательности. СПб., 2008, 208 с.

105*.Ренан Э.* Святой Павел. Антихрист. М., СПб., 1991, 656 с.

106.*Рогов Е.И.* Общая психология. М., 2006, 447 с.

107.*Рождественская Н.* Психология сценической деятельности. // Психология художественного творчества. Минск, 1999, с.653-674.

108.*Рон Д.* Отрывки из книги “Сокровищница высказываний и цитат”. СПб., 2003, 32 с.

109.*Рысев Н.* Как завоевать клиента. СПб.|, 2003, 256 с.

110. *Рязанов Э.А.* Неподведенные итоги. М., 1991, 590 с.

111.*Самсонова Е.* Если покупатель говорит “нет.” СПб., 2003, 160 с.

112.*Свенцицкая Ю.А., Коваленко М.И.* Психология театра. Учебно-методический комплекс. СПб., 2007, 15 с.

113.*Свенцицкий А.Л.* Социальная психология. М., 2003, 332 с.

114.*Свенцицкий А.Л.* Краткий психологический словарь. М., 2009,512 с.

115.*Севостьянов А.И.* Общая и театральная психология. СПб., 2007. 252 с.

116.*Семенов В.Е.* Социальная психология искусства. Л., 1988, 168 с.

117.*Семенов В.Е.* Искусство как межличностная коммуникация. СПб., 1995, 199 с.

118.*Семке В.Я.* Истерические состояния. М., 1988, 224 с.

119. *Силантьева И.И.* Эзотерическая философия Г.И.Гурджиева и биомеханика В.Э.Мейерхольда // Психология художественного творчества. Минск, 1999. с.674-689

120.*Симонов П.В.,Ершов П.М.* Воссоздание индивидуальности в процессе перевоплощения актера. //Психология художественного творчества. Минск, 1999,с.594-614.

 121.*Славский Р.Е.* Искусство пантомимы. М., 1962, 134 с.

122*.Соснина И.* Хореографические способности будущих артистов балета //Личность, креативность, искусство. Пермь, 2002, с. 354-369.

123.Сестры *Сорины.* Истоки имиджа или одежда женщины в азбуке общения. М.,2000, 192 с.

124.*Снайдер М.* Самоподтверждающееся влияние первых впечатлений на социальное взаимодействие. //Пайнс Э., Маслач К. Практикум по социальной психологии. СПб,2000, с.140-149.

125.*Слонова Н*. Геннадий Хазанов. М., 1988, 207 с.

126.*Соковнин В.* Фасцинология. Екатеринбург, 2005, 400с.

127.*Соснова М.Л.* Искусство актера. М., 2008, 429 с.

128.Театральная энциклопедия. М., 1965, т.4, с.563-582.

129.*Тресиддер Д.* Словарь символов. М., 1999, 443 с.

130.*Федоров Ю.М.* Социальная психология. Кн. 1, 2, Тюмень, 1997, 182 с , 183 с.

131.*Фомин Ю.А*. Психология делового общения. Минск, 1999, 351 с.

132.*Хващевская В*. Владислав Галкин: ”Зима – всегда мертвый сезон…” // Уютная газета, 2010, N 7, март, с. 14-15.

133.*Шаляпин Ф.И*. Повесть о жизни. Пермь, 1969, 771 с.

134.*Шкурко Т.А.* Танец как средство диагностики и коррекции отношений в группе //Психологический вестник. Вып.1. Часть 1. Ростов-на-Дону, 1996, с.327-348.

135.*Чхартишвили Г.* Театр на все времена. // Японский театр. СПб., 1997, с. 5-34.

136.*Щербатых Ю.В.* Общая психология. СПб., 2008, 272 с

137.*Юнг К.-Г*. Дух Меркурий. М.,1996,379 с.

138.*Юнг К.-Г.* Синхронистичность. М., 1997, 320 с.

139.*Юнг К.Г*. Тэвистокские лекции. М., СПб., Киев, 1998, 295 с.

140.*Юнг К.-Г.* Воспоминания, сновидения, размышления. М., Львов, 1998, 476 с.

141.*Юрков С.Е.* Смеховая сторона антимира:скоморошество //Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (11- начало 20 в.в.). СПб., 2003, с.36-54.

142.*Ясюкова Л.А*. Взаимосвязь индивидуально-психологических характеристик в структуре профессиональных способностей. //Вопросы психологии, 1990, N 5, с.72-81.

143.Japanese theatre and the international stage. Leitem ect, 2001.

***Интернет-источники***

144.*Барская А.Д*. Возможности метода психолого-исторической реконструкции при воссоздании психики человека времен античности. Htpp://www. Psychology.ru/lomonosov/tesises/ei.htm

145.*Бедич Н., Дендебера А.* О языческих танцах. http//www.arra.ru

146.*Горева И.В.* Мир танца. http//www.edu.vologda.ru

147.*Дружинин В.* Психология <http://www.gumer.info/bibliotek_buks/psihol/drugin/09php>.

148.*Дубровина О.* Мейнингенский театр. 2002ю-Literary Criticism, 318 c –books.google.ru/books?isbn==5948491064

149.Онлайн энциклопедия кругосвет [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\_i\_obrazovanie/teatr\_i\_kino/nezavisimi\_театр.htm/](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/nezavisimi_%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80.htm/).

150.Психологическая энциклопедия <http://wiki.myword.ru>

151.*Серов В.* Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений.- <http://bibliotekar.ru/enc> Slov/18/33.htm

152*.Станиславский К.С.* Работа актера над собой. http://www.abс-people.com/data/stanislavskiy/about6.htm

www.teatrteney.ru

153.http://ru.wikipedia.org/wiki/но

154.http.:// www.rihon, ru/culture/theaters.asp

155.http.://japponix.ru/?teatr.\_no

156.http.://www.tokyotown.ru/guide/not\_theater.htm

157.http.://www. fascinology.narod.ru/ Mass.htm

158.http://ru.wikipedia.org

159.http://www.danceinversion.ru

160.http://dvterapia. Ru

161.Энциклопедия и**скусства** <http://icrust.claw>**. ru/shered/icks/3130.htm**

162.[http://ru.wikipedia.org/wiki/Гриффит](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B8%D1%84%D1%84%D0%B8%D1%82) Дэвид Уорк

163.<http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/Griffit_David_Uork.html>

164.<http://ru> Крэг\_Эдвард\_Гордон

165.http:/www.peoples.ru/art/cinema/director/edward\_gordon\_kreg

166.http:/taina.aib.ru/biography/vsevolod\_mejerhold.htm

167.http.//www.peoples.ru/art/theatre/producer/vladimir\_nemirovich\_danchenco

168.[http://ru.wikipedia.org/wiki/Станиславский\_Константин\_Сергеевич](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87)

169.<http://ru:wikipedia>, org/wiki/ Жемчугова,\_Прасковья Ивановна

170.http//www.peoples.ru/art/theatre/opera/praskovia\_zhemchugova.http.://novchronic.ru/sin22.htm

171.http//ru:wikipedia.org.wiki/Щепкин,\_Михаил\_Семенович

172..[http://ru/wikipedia.org./wiki/Комиссаржевская,\_Вера\_Федоровна](http://ru/wikipedia.org./wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%81%D0%B0%D1%80%D0%B6%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F%2C_%D0%92%D0%B5%D1%80%D0%B0_%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0)

173.http//ru.wikipedia.org.wiki/Книппер-Чехова,\_Ольга\_Леонардовна

174. http://ru.wikipedia.org/wiki/Бергман,\_Ингрид

175.http// ru.wikipedia.org/wiki/Скоморох

176. http//ru. Wikipedia.org/wiki/актер

177.http//ru. Wikipedia.org/wiki/Психодрама

ГЛОССАРИЙ

***Актер*** – *уст.* Лицедей, исполнитель ролей в драматических, оперных, балетных спектаклях и кино, а так же в эстрадных и цирковых представлениях.

***Балет*** – от итал.baletto – сценическое искусство, средством которого являются танцевально-музыкальные образы.

***Воображени****е* – процесс создания образа предмета или ситуации путем перестройки имеющихся представлений.

***Гендерная роль*** – дифференциация деятельности, статусов, прав и обязанностей индивидов в зависимости от их половой принадлежности.

***Душа*** – понятие, отражающее изменяющиеся воззрения на психику человека и животных.

***Катарсис*** (от гр.очищение) – термин античной эстетики. Означает состояние очищения после сильных внутренних переживаний и потрясений.

***Культура*** (лат. Cultura – возделывание, обработка, воспитание, развитие) –исторически определенная ступень развития общества и человека, выраженная (опредмеченная) в результатах деятельности.

***Манцзай*** – в Японии - странствующий певец, исполнявший новогодние песни и пляски

***Маска*** – 1) накладка с вырезами для глаз, скрывающая лицо, иногда с изображением человеческого лица, мифического животного или существа 2) развлекательное музыкально- поэтическое представление в Англии 16-17 века на мифологический, пасторальный или сказочный сюжет.

***Опера*** – сценическое искусство, основанное на синтезе слова, сценического действия и музыки.

**Пантомима** – (от гр. все воспроизводящий) – разновидность театрального искусства, своеобразие которой – отсутствие речевых средств выразительности

**Персонаж** – (от лат. Persona – маска, лицо) – художественный образ человека, совершающего поступки в определенных ситуациях.

**Психодрама** – метод психотерапии и психологического консультирования, где используется метод драматической импровизации.

***Психосинтез*** – метод психотерапии, в основе которого лежит представление о том, что, познавая свой внутренний мир, человек обретает целостность

***Режиссер*** – от лат. Rego – управляю – постановщик спектаклей, фильмов, эстрадно- цирковых программ.

***Режиссура*** – искусство создания гармонически целостного, обладающего определенным художественным единством зрелища.

***Репертуар*** – определенное количество произведений, выученных театральным или музыкальным коллективом в процессе репетиций.

***Ритуал*** (от лат. Ritualis - обрядовый) – символическое выражение мыслей и чувств посредством действия, общего для многих. В обществе играет важную роль как традиционно выработанный метод социального воспитания. В современном обществе сохраняется в области церемониальных форм официального поведения и бытовых отношений (этикет, гражданская обрядность).

***Роль*** – от фр. Role – образ – воплощенный актером в спектакле, фильме.

***Символ*** (от гр. опознавательная примета) – образ, являющийся представителем других образов, отношений.

***Скоморохи*** – русские средневековые актеры, одновременно певцы, танцоры, дрессировщики животных, музыканты и авторы большинства исполнявшихся ими словесно-музыкальных и драматических произведений (инт.)

***Смысл*** – 1) отношение действия к мотиву 2) идея, сущность, предназначение, конечная цель чего-либо (Жизни, истории и т.д.).

 ***Социализация*** – процесс усвоения индивидом социального опыта.

***Социальная роль*** – осуществление совокупности действий, ожидаемых социальным окружением.

***Танец*** – вид искусства, материалом которого являются движения и позы человеческого тела, поэтически осмысленные, организованные во времени и пространстве, составляющие некую единую художественную систему.

***Театр*** – возм. От греч. Наслаждаться, радоваться, тешиться – 1) вид искусства 2) творческий коллектив, труппа, дающая спектакли 3) особый вид здания, предназначенный для театральных представлений.

***Толпа*** – бесструктурное скопление людей, лишенных общности целей, но объединенных общим объектом внимания.

***Шаманизм*** (от эвенк. возбужденный) – основывается на представлении об общении шамана с духами во время камлания. Основная функция – лечение больных. Известен в Африке, Азии, индейцам и т.д.

ПЕРСОНАЛИИ

**Бергман Ингрид** (1915-1982) – шведская киноактриса, начавшая с игры в театре, но оставившая театр ради кино. Для нее была характерна высокая степень перевоплощения.

**Гриффит Дэвид Уорк** (1875-1948) – американский кинорежиссер. С 1907 года работал в Нью-Йорке в студиях “Эдисон” и “байограф. В 1913 году переехал в Голливуд. Первым применил прием параллельного монтажа, крупный план, использовал движущуюся кинокамеру, чтобы преодолеть статичность кадра. Поставил фильмы “Сердце мира”, “Рождение нации,” “Борьба”, “Нетерпимость”.

**Жемчугова (Ковалева) Прасковья Ивановна** (1768-1803) – крепостная актриса, а впоследствии супруга графа Шереметева. Дебютировала на сцене в 11 лет.

Сыграла множество ролей в специально построенном для нее театре, и всегда ее игра имела успех.

**Книппер-Чехова Ольга Леонардовна** (1868-1959) – актриса труппы МХАТа, где исполняла, в основном, роли чеховских героинь

**Комиссаржевская Вера Федоровна** (1864-1910) – драматическая актриса. Играла в театрах Санкт-Петербурга, Москвы, Вильно. В Вильно было сыграно около 60 ролей.

**Крэг Гордон** (1872-1948) – английский режиссер-экспериментатор. Отказывался от сценических декораций, внося в спектакль необычную световую игру. Пытался работать с К.С. Станиславским. Большинство его спектаклей остались неосуществленными из-за их сложной технической стороны.

**Мейерхольд Всеволод Эмильевич** (1874-1940) – настоящее имя – Карл Теодор Казимир. В возрасте 21 года перешел в православие, взяв в крещении имя своего любимого писателя Всеволода Гаршина. Ученик В.И. Немировича-Данченко и К.С.Станиславского.

**Немирович-Данченко Владимир Иванович** (1858-1943). Работал не только как режиссер, но и как театральный критик и драматург, театральный педагог в музыкально-драматическом училище, считал необходимыми театральные реформы.

 **Раневская Фаина Георгиевна** (1896 - 1984) – актриса театра и кино, чьи высказывания и афоризмы стали частью ее творческого наследия.

**Станиславский Константин Сергеевич** (1863-1938). Настоящая фамилия – Алексеев. Станиславский – сценический псевдоним. В начале творческого пути играл на любительской сцене. В сыгранных им ролях много внимания уделялось музыке и танцам. Руководил группой актеров-любителей, которая называлась “Алексеевский кружок”. В 1897 году встретился и В.И.Немировичем-Данченко, и весь его дальнейший творческий путь связян с МХАТом.

**Щепкин Михаил Семенович** (1788-1863) – бывший крепостной графа Волькенштейна. Его творческим девизом было: ”Искусство настолько высоко, насколько близко к природе”. Многие из принципов, которых он придерживался в своей работе, стали основой системы К.С.Станиславского.

Содержание

Тема 1. Психология театра в системе гуманитарных наук

Тема 2. Историко-психологический подход к изучению театра

Тема 3. Разнообразие театральных жанров

Тема 4. Психологический портрет режиссера

Тема 5. Психологический портрет актера

Тема 6. Актерская труппа в театре без режиссера

Тема 7. Психологические аспекты театральной педагогики

Тема 8. Влияние микросоциального окружения на процесс становления личности актера

Тема 9. Профессия актера в мнении общества (историко-философский и социально-психологический аспекты)

Тема 10. Элементы актерского мастерства в различных сферах жизни

Тема 11. Актерское творчество в процессе самопрезентации

Тема 12. Актерское творчество в практике психосинтеза

Тема 13. Разнообразие видов актерского творчества

Тема 14. Актерское и режиссерское мастерство в работе психолога

Литература

Глоссарий

Персоналии