

Идейно-тематический анализ и замысел.



Реализация понятий тема и идея в театральной постановке

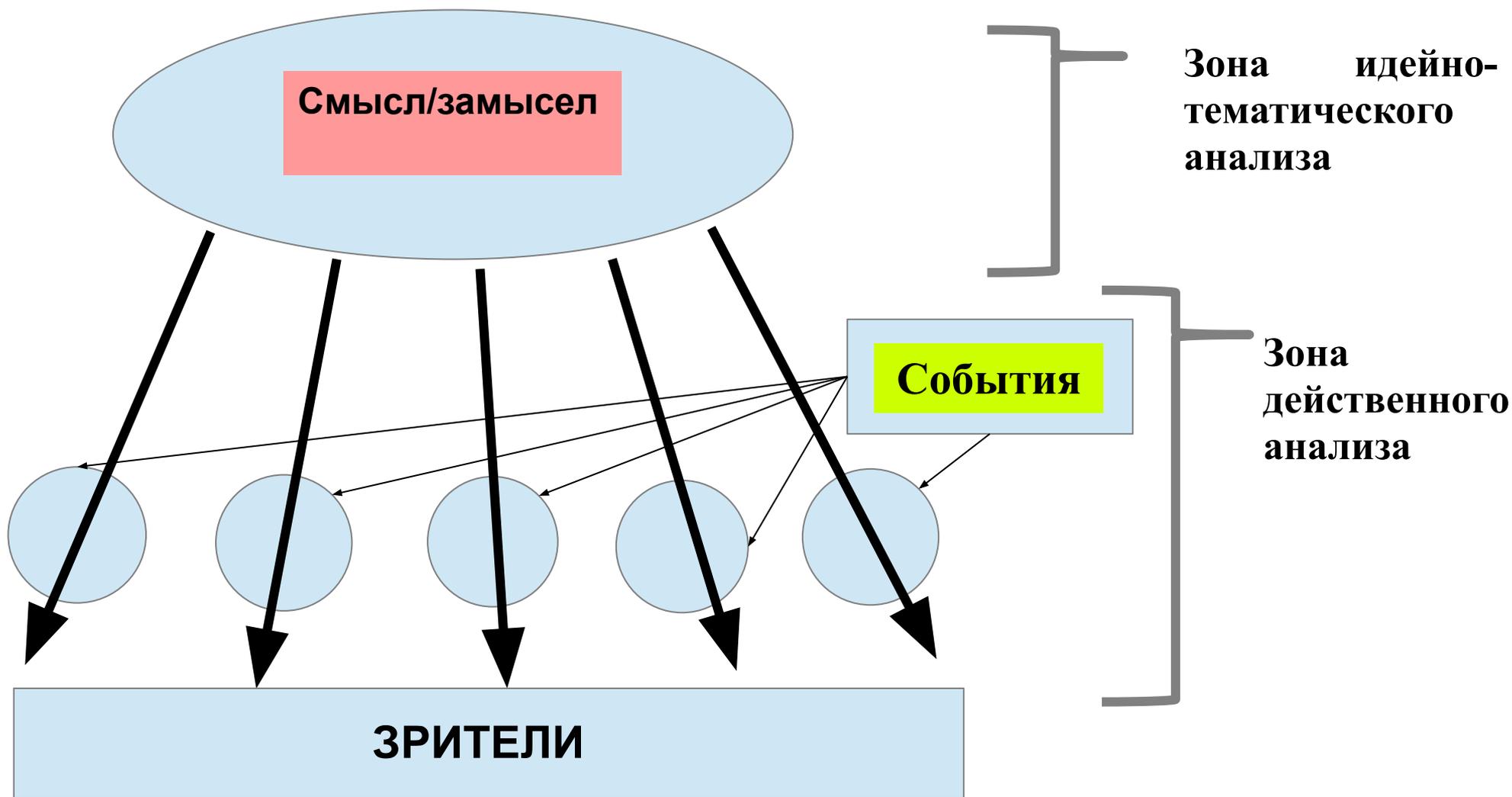
1. Художественно-образная система театрального представления связана с понятиями «тема» и «идея».
2. Художественно-образная система относится к смыслу, «замыслу» и выражается на двух уровнях: **актерском и режиссерском**

Для актера работа с темой и идеей необходима как средство для возбуждения двигателей психической жизни, а значит реального воплощения роли.

Для режиссера тема и идея определяет образ будущей постановки, сценографию и все материальное и техническое оснащение, которое помогает донести смысл до зрителя.

Идейно - тематическое содержание в основном осуществляется через **режиссерские** средства выражения.

Тема и идея влияет не только на формирование композиции пьесы, но в первую очередь на театральное представление.



Смысл постановки выражается автором/ми спектакля и воспринимается зрителем через:

Фабулу

Актерское исполнение

Действие

Текст

Мизансцену

Сценографию

Музыкально-шумовое оформление

Световое оформление.

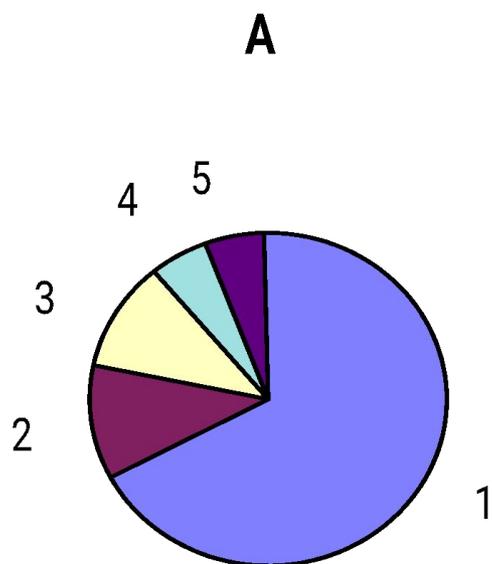
Костюм, реквизит

Символ, знак

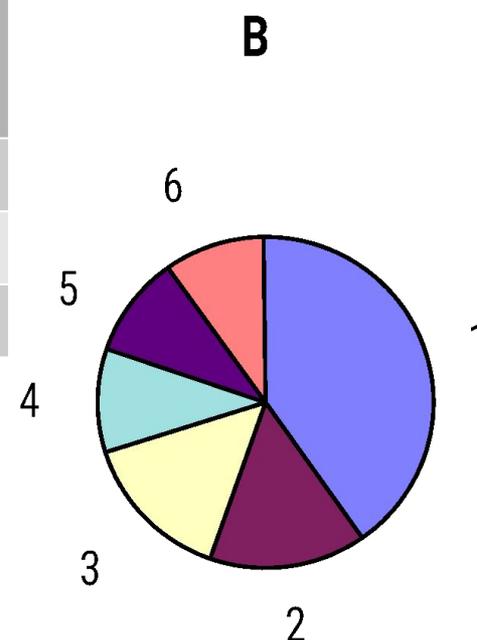
Как мы видим, основной **смысл и содержание пьесы** выражается через режиссерские средства.

Мы рассматриваем театральное представление, структура которого характерна нашему времени. Но не всегда в истории театра было так и чтобы показать это, попробуем выразить удельное соотношение этих элементов выражающих смысл (замысел / трактовку) в двух диаграммах, которые мы условно назовем **режиссерским** и **актерским** театром.

Мы их так назвали лишь по одному признаку: по «удельному» весу актера и его игры в том или ином представлении



A — актерский театр	B — режиссерский театр
1 - Актер	4 - Свет
2- Сценография	5 — Музыка/Шумы
3 - Мизансцена	6 — Знак/Символ



Взаимоотношение темы и идеи («исходных» и «ведущих» предлагаемых обстоятельств) в организации действия и композиции.

Как таковой темы и идеи (в чистом виде) в спектакле не существует, они суть понятия, абстрактные универсалии. Хотя в истории театра были попытки, иногда достаточно устойчивые, их персонифицировать. Мы говорим о средневековых «моралите».

В каждой пьесе существуют те или иные выразители (носители) темы и идеи.

Часть персонажей выражают **«тему», т.е. существующий порядок, мироустройство, способ существования** и т.д.

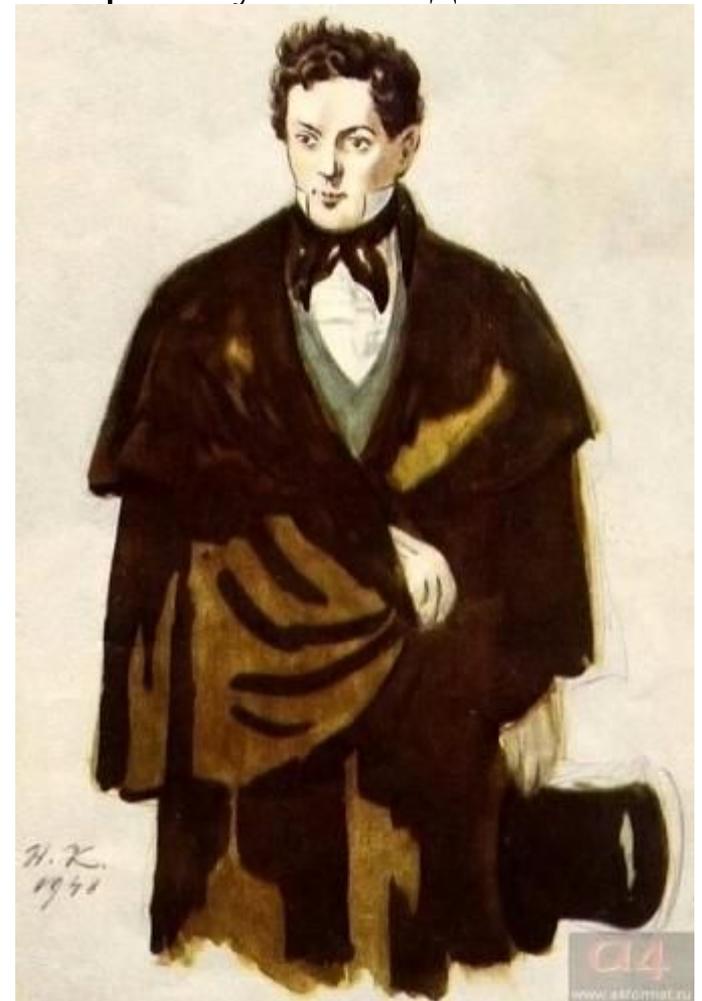
Например: **Кабаниха, Дикой** в «Грозе»; **Фамусов, Молчалин** в «Горе от ума»; **Монтекки и Капулетти** в «Ромео и Джульетте».

Как правило, именно они и открывают пьесу и занимают существенную часть экспозиции.

Но где-то на втором плане, на заднем фоне существуют и действуют люди с совершенно **противоположными взглядами**, способами и формами существования, т.е. их антагонисты.

Именно они и будут выступать в пьесе выразителями «идеи».

Например: **Екатерина, Кулибин** в «Грозе»; **Чацкий** в «Горе от ума» и т.д.



Так разделяются все персонажи, от протагонистов до статистов.

Происходит, так называемая, **группировка сил по конфликту**, например:

Между: чем и чем

ДОБРО	ЗЛО
ЛЮБОВЬ	НЕНАВИСТЬ
ДРУЖБА	ПРЕДАТЕЛЬСТВО
МЕСТЬ	ПРОЩЕНИЕ

Между: кем и кем

КАТЕРИНА	КАБАНИХА
.....
.....
.....

Некоторые исследователи и практики театра дали следующее определение выразителям:

Темы - исходные предлагаемые обстоятельства;

Идеи - ведущие предлагаемые обстоятельства.

Большая часть **экспозиции**, т.е. начала пьесы, посвящается описанию среды, в которой будет разворачиваться действие пьесы; это место **«ТЕМЫ»** - исходные предлагаемые обстоятельства.

Толчком для их проявления служит **«исходное событие»** /завязка (например письмо, которое получил Городничий).

Но подспудно зреют иные тенденции - ведущие предлагаемые обстоятельства - носители **«идеи»**.

Их вызывает к жизни и проявляет **«основное событие»**, в котором происходит столкновение этих двух сил.

Так зарождается борьба, основной конфликт пьесы, который постоянно набирает силу и приобретает свое максимальное выражение в **кульминации**, или **«центральном событии»**. Оно решает весь ход борьбы в ту или иную пользу, одна сторона терпит поражение и все действие пьесы стремительно движется к развязке.

В **«финальном событии»** происходит окончание этой борьбы.

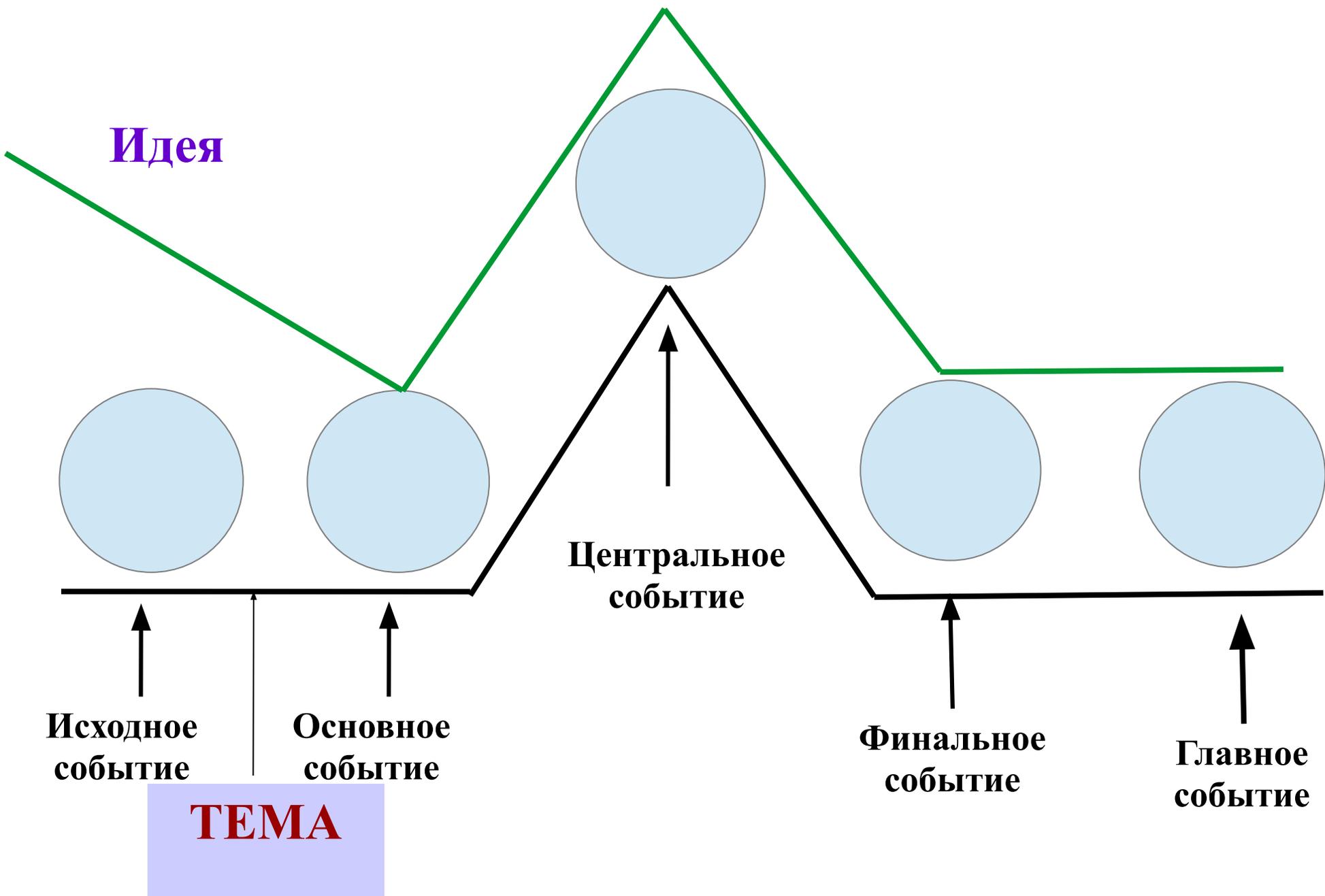
Затем следует эпилог, или **«главное событие»**, которое подводит уже не действенную (как «финальное»), а смысловую черту, итог под всем содержанием пьесы.

Это некое резюме, в котором автор выражает все недосказанное или подводит к некой сумме смысла необходимого в данном произведении.

Как правило, это место где в «полный голос» звучит «идея», например:

«бунт» Тихона против Кабанихи в «Грозе»;

примирение кланов Монтечки и Капулетти в «Ромео и Джульетте» и т.д.



О разнице «метода действенного анализа пьесы и роли» и «анализа действия пьесы».

Анализ действия пьесы нельзя отождествлять с **«методом действенного анализа пьесы и роли»** разработанного К.С. Станиславским в последние годы своей жизни.

Само слово «действие» понимается теорией драмы в более широком смысле, чем обычно в режиссуре (т.е. чем как конкретное психофизическое действие, производимое актерами/исполнителями на сцене).

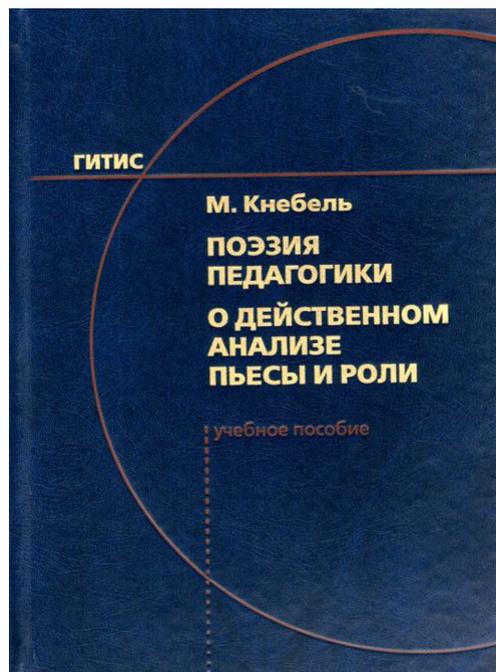
В теории драмы говорят о драматическом действии как о ряде определенных событий, некой коллизии, «истории», выражаемых всем актерско-режиссерским ансамблем в представлении на сцене.

В застольный период работы над пьесой используется этот вид анализа, выявляющий структуру формообразования события и существования в нем персонажа (со-бытия).

Во время же сценического воплощения пьесы, когда начинается работа с актером, необходим **метод действенного анализа**, который помогает выявлять природу и структуру действия каждого персонажа.

М.О. Кнебель, говоря о **действенном анализе**, указывала, что речь идет о «репетиционном методе».

Мария́ Осиповна Кне́бель (1898-1985) — советский режиссёр, педагог, доктор искусствоведения, народная артистка РСФСР.



Г.А. Товстоногов называл его **самым совершенным приемом работы с актером**.

Геор́гий Алекса́ндрович Товстоно́гов (1915-1989) — советский театральный режиссёр и педагог. Народный артист СССР. Доктор искусствоведения. Герой Социалистического Труда. Лауреат Ленинской, двух Сталинских и двух Государственных премий СССР.

Анализ Действия пьесы относится к «застольному» периоду работы над пьесой:

- когда важно вычленить события,
- найти принципы организации событий в событийный ряд, который составляет сюжет,
- найти причинно-следственный механизм развития событий и факторы его обуславливающие.

Все это является задачами **«анализа действия пьесы»**.

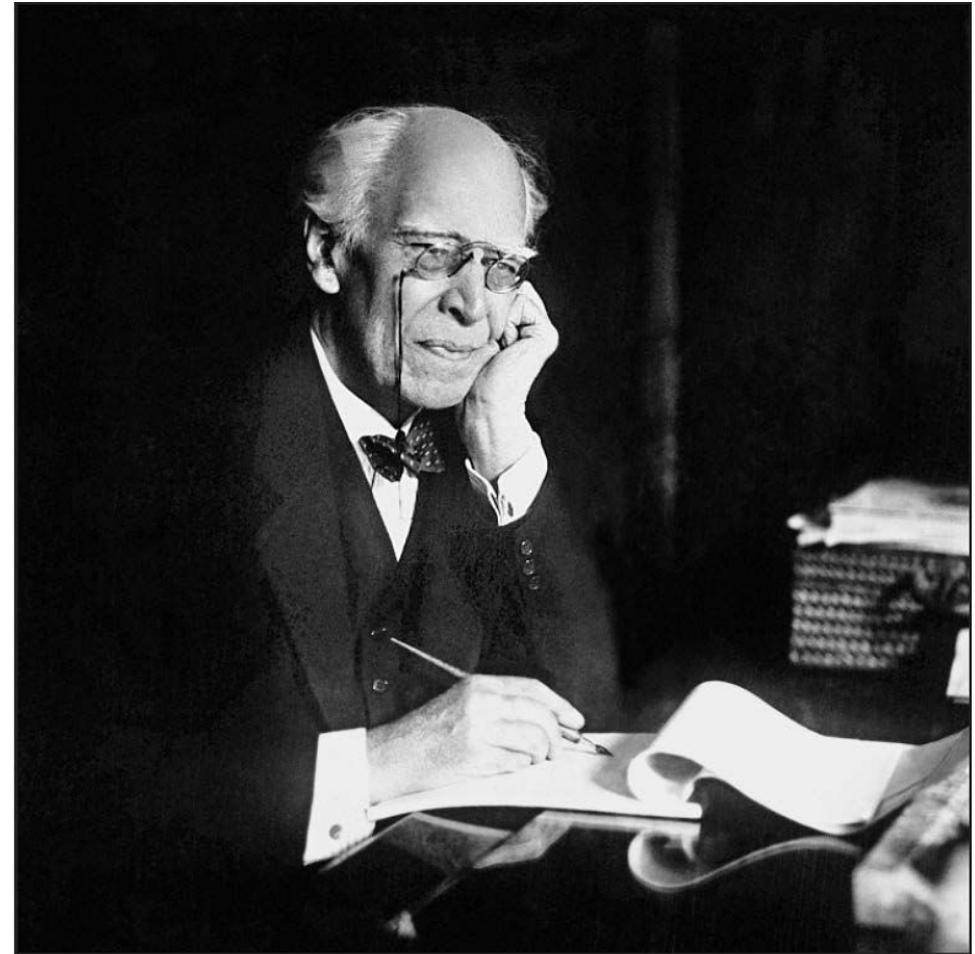
Несомненно, что в этом анализе затрагиваются действия каждого отдельного персонажа, т.к. события возникают и развиваются под действием и воздействием поступков персонажей.

Но подчеркнем еще раз: **само по себе действие персонажа не раскрывает структуру события как такового.**

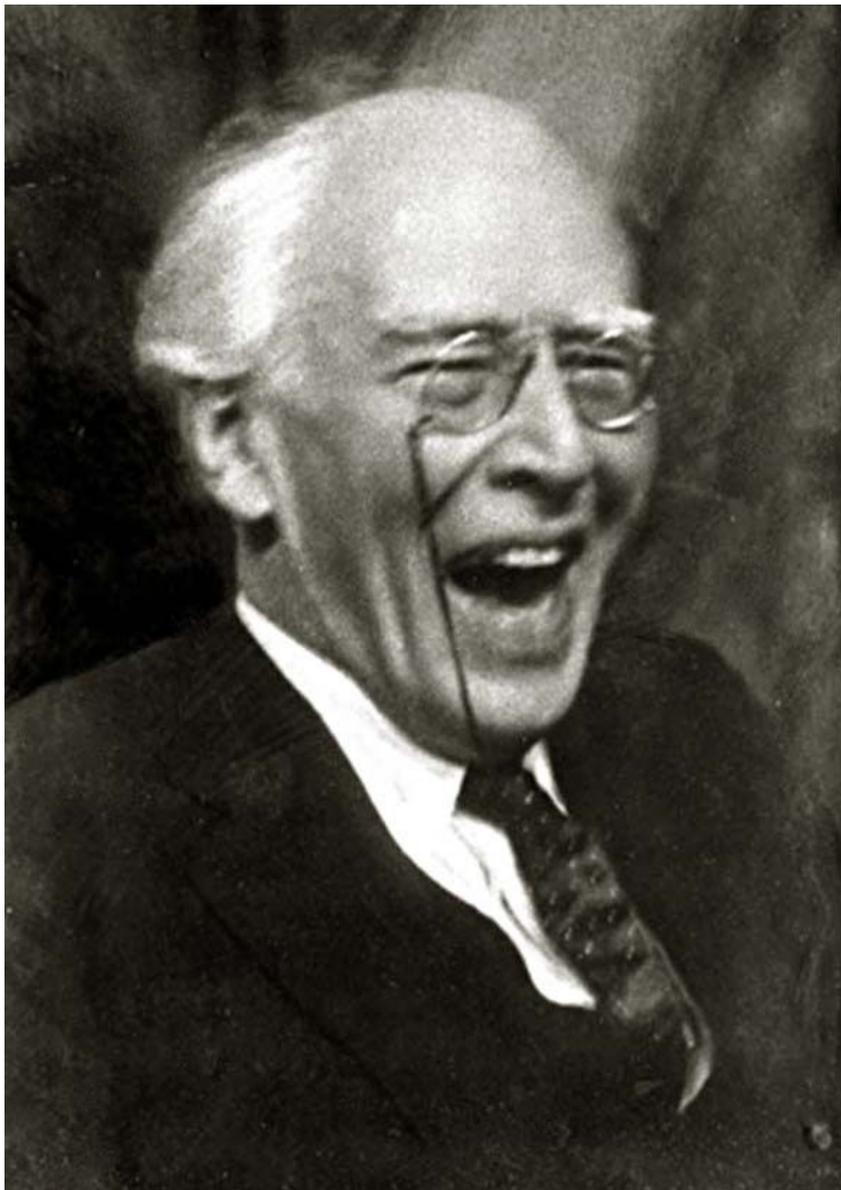
История создания метода действенного анализа

Метод действенного анализа, как новый прием работы, был предложен **К.С. Станиславским** в конце своей жизни **для преодоления развивающейся пассивности актера**, который при длительности «застольного» периода возлагает всю ответственность за создание роли на режиссера.

К.С. Станиславский, как пишет Кнебель, «объявил войну пассивности актера, в чем бы она не проявлялась во время работы над ролью, или во всей деятельности творческого коллектива, при создании спектакля или в процесс его исполнения»



К.С. Станиславский



Но далее М.О.Кнебель добавляет, что внедрение в жизнь этого приема, в первую очередь ложится на плечи режиссера.

Тем самым мы приходим к **парадоксу**: хотел или нет этого Станиславский, но наиболее мощной творческой единицей при создании спектакля, остается по-прежнему режиссер, а актер пребывает все в том же зависимом от него положении. Только теперь режиссер возлагает на актера не только ответственность за создание роли, но и за проведение самих репетиций, которые должен организовывать режиссер.

Таким образом, пассивность актера возводится в квадрат.

Т.о. первая предпосылка создания метода действенного анализа роли — это попытка преодолеть пассивность актера.

Второй предпосылкой создания метода явилось то, что прежний порядок репетиций основывался на искусственном разрыве (во время застольных репетиций) между психической и физической стороной исполнителя.

Говоря о неразрывной связи между «жизнью человеческого тела» и «жизнью человеческого духа», об их полном единении, К.С. Станиславский, анализируя внешнее поведение персонажа, постепенно приходит к раскрытию внутреннего мира героя.

Поэтому им был предложен краткий логический разбор, **«разведка умом»** и после актеру предлагалось выйти на площадку, для того чтобы выполнить свои действия в конкретно обстановке.

После этого необходимо возвратиться за стол, для осмысления найденного и проверки насколько точно исполняется замысел драматурга.



Необходимо отметить, что практически во всех сочинениях К.С. Станиславского указывается на **проникновение именно в замысел драматурга, а не в создание своего собственного**. Для этого проникновения он придумывал различные системы и методы анализа.

Насколько изменилось это убеждение в последующие годы, пожалуй, всем известно. Сейчас главенствующее положение занимает **режиссерская «тракторка»**. Режиссер строит на основе пьесы свой замысел, свой смысл, а пьеса является лишь поводом к спектаклю, к выражению личной темы режиссера.



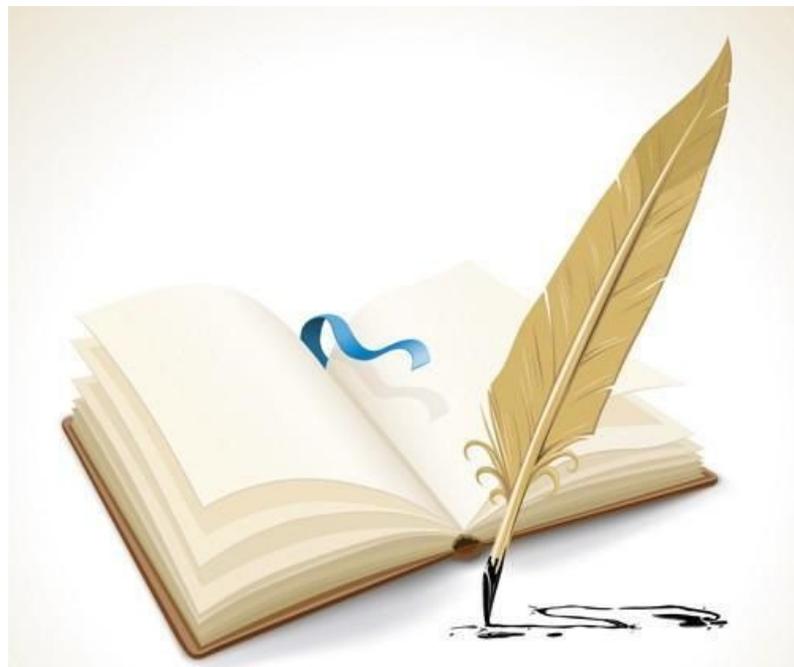
Часто можно встретить такие выражения: «авторский жанр», «режиссерский жанр», «тема автора», «тема режиссера» и т. д.

Во многом эта терминология оправдана тем, что первоначальная работа над разбором пьесы все же ведется через личностное отношение к материалу, через свой смысл, на пьесу смотрят сквозь очки своей темы.

Первое прочтение пьесы уже есть трактовка, т.к. читая пьесу, мы по ходу сами расставляем смысловые акценты, наделяем персонажей теми или иными качествами.

Порой режиссеру трудно бывает разобраться в авторском замысле, настолько сильно его личное впечатление от пьесы. Здесь именно и необходим анализ действия пьесы, который помогает разобрать пьесу на ряд составных, действенных элементов (событий), что является основой в выражении замысла драматурга.

Третьей причиной создания **метода действенного анализа** стала **опасность прямолинейного подхода к авторскому тексту**.



Метод действенного анализа роли состоит из двух частей:

разведка умом и разведка действием

По этой схеме строиться весь процесс работы над спектаклем. Но для начала необходимо выяснить, на какую территорию производится разведка, что при этом выясняется и какие элементы позволяют нам раскрыть авторский замысел.

Эти положения сформулированы и определены в такой последовательности **М.О. Кнебель** в книге **«О действенном анализе пьесы и роли»** (+ творческая атмосфера как предпосылка работы):

I. РАЗБОР ПЬЕСЫ И РОЛИ	<ul style="list-style-type: none">- предлагаемые обстоятельства- события-сверхзадача- сквозное действие	<i>«Разведка умом»</i>
II. РАБОТА НАД РОЛЬЮ	<ul style="list-style-type: none">- оценка фактов- линия роли- этюдные репетиции	<i>«Разведка действием»</i>
III. РАБОТА НАД ОБРАЗОМ (персонажем)	<ul style="list-style-type: none">- внутренний монолог- второй план- «видение»- характерность- слово	<i>«Разведка умом и действием»</i>

С точки зрения **анализа драматургического произведения** мы можем взять из метода предложенного К.С. Станиславским лишь его **первый этап**.

Элементы, которые он в себя включает, являются так же **частью анализа действия пьесы**, поэтому мы рассмотрим их подробнее.

Основные этапы в анализе действия пьесы

Этап 1. «Предлагаемые обстоятельства»

К.С. Станиславский дал необычайно широкое определение этому понятию: *«фабула пьесы, ее факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, наше актерское и режиссерское понимание пьесы, добавления к ней от себя, мизансцены, постановка, декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы и звуки и прочее и прочее, что предлагается актерам принять во внимание при их творчестве».*

Это очень объемное определение, но оно дает нам полное представление о драматургических и сценических предлагаемых обстоятельствах. Мы можем именно так их и разделить на:

Предлагаемые обстоятельства, относящиеся непосредственно к пьесе:

- фабула,
- факты, события,
- эпоха, время и место действия,
- интрига и т.д.

Предлагаемые обстоятельства, относящиеся к спектаклю - они обусловлены тем, что зритель приходящий в театр воспринимает как предлагаемые обстоятельства спектакля:

- шум, свет, декорации, костюмы и т.д.

Таким образом, мы можем говорить о двойственной природе «предлагаемых обстоятельств», с которыми сталкивается зритель приходящий в театр.

Это **«объективные»** - присущие непосредственно драматургии (например, смерть отца Гамлета будет предлагаемым обстоятельством при любой трактовке) и **«субъективные»**, т.е. привнесенные театром, они могут меняться от постановки к постановке.

Исходя из этого, мы отделяем анализ предлагаемых обстоятельств относящихся непосредственно к пьесе и называем это процесс - **«анализом действия пьесы»**. Метод же **действенного анализа** одновременно исследует две стороны предлагаемых обстоятельств, смешивая их воедино.



Этапы изучения предлагаемых обстоятельств пьесы

1. Изучение эпохи, в которую писалась пьеса. Исторический политический и социальный контекст.
2. Эпоха в искусстве, которая господствовала в момент написания пьесы. Насколько она оказала влияние на содержание, форму и построение изучаемой пьесы. Здесь же выявляется и тип конфликта в искусстве данной эпохи.
3. Обстановка окружающая героев. Нрав, быт, уклад жизни (например, Москва начала XIX в. - в «Горе от ума»). Для некоторых пьес доля обязательной исторической достоверности очень велика и ее необходимо воспроизвести на сцене. Что будет окружать актера с первых минут его действия на сцене, из того, что описано автором в пьесе, решает, конечно же, постановщик, при этом он руководствуется анализом обстановки и художественной необходимостью ее воспроизведения.

4. Прошлое каждого из героев требует тщательного изучения. Например, где был Чацкий до его появления в Москве? Что произошло с Софьей за это время? Жизнь персонажа иногда бывает необходимо восстанавливать чуть ли не с рождения и до момента начала пьесы. Прошлое так же важно не только в исследовании жизни персонажей, но и среды их обитания. Например, чем жила Верона последние годы? Что происходило в Дании задолго до смерти отца Гамлета? Все эти вопросы требуют самого тщательного анализа, который постоянно приводит к настоящему.

5. Настоящее. Необходимо изучить те события, факты и обстоятельства в жизни героев, которые непосредственно предшествовали началу пьесы и которые послужили толчком к развитию действия (импульсом, катализатором). Что произошло между Молчалиным и Софьей в их «затянувшемся» свидании? Как принял Лир решение о разделе государства? И т.д.

Кроме того, мы должны отойти немного от пьесы на расстояние и сделать общий обзор той жизни (т.е. среды), в которой существуют наши герои.

Этап 2. Основные события и их взаимосвязь

Так постепенно мы подходим к моменту начала пьесы, действие которой начинается с некоего происшествия, факта - его принято называть **событием**. **Событие является выразителем конфликтного развития пьесы**, поэтому основным признаком, отличающим событие, будет содержащийся в нём факт, который вызывает конфликтные отношения и побуждает к действию.

Этот этап выявления событий, их последовательности и взаимодействия **К.С. Станиславский** называл началом **«системного изучения пьесы»**.

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



Но одних предлагаемых обстоятельств мало и недостаточно для начала действия пьесы, т.к. это только среда, из которой рождается основное действие.

Необходим некий толчок, импульс, который даст движение всем обстоятельствам, закручивая их в некий узел, в единое и стремительное действие, направляя их вперед, к желаемому разрешению. Этот импульс некоторые исследователи называют **«исходным событием»**.



Исходное событие

Поиск единого, **общего** для всех лиц, открывающих действие пьесы, **конфликтного факта**.

Само понятие **«событие»** является **со-бытием** различных уровней действия и **смыслов**, а «исходное» как «исход», говорит об отправлении и изначалии.

Следующим этапом в анализе действия пьесы будет поиск «основных конфликтных фактов» - это те факты, которые являются причиной конфликтных фактов, следующих за ними.

Следующий конфликтный факт -



Основное событие

«Основным» оно является потому, что здесь (именно здесь, а не в «исходном»), сталкиваются две равнозначные, противоборствующие стороны и с этого момента начинается непосредственно сам сюжет пьесы.

Так, например, известие о приезде ревизора будет **исходным событием**, а принятие Хлестаковы за него - **основным**; вокруг него и будет строиться сюжет интриги «Хлестаков — ревизор».

Это событие является основой для всего действия пьесы.

Взаимоотношения между двумя этими событиями (**исходным** и **основным**) порождает определенную **взаимосвязь действий**, которую принято называть **«событийным рядом»**.

Можно сказать еще так: **событийный ряд** - это определенная, взаимообусловленная череда событий.



**Центральное
событие**

Все эти события имеют разную форму, объем, значение, но среди них можно выделить одно крупное событие - **«центральное»** - это главный конфликтный факт.

Это события является высшей точкой развития действия пьесы, пиком борьбы и естественно переломом в действии, после которого оно движется к финалу, развязке. В этом событии наиболее ярко выявляется **идея автора**, вся глубина конфликта лежащего в основе пьесы. Необязательно это событие лежит в середине пьесы, нередко оно ближе к концу, т.к. действие, постоянно нарастая, движется к своей развязке.

Итогом этого движения становится «финальное событие» (или «последний конфликтный факт»), оно по существу является развязкой действия, финалом, где конфликт находит свое разрешение и где заканчивается непосредственно сюжет.

Финальное событие

Главное событие

Но окончание сюжета не есть еще окончание самой пьесы. За «финальным» событием следует **«главное»**, которое является основной смысловой единицей пьесы.

В нем автор в полной мере выражает идею пьесы, свое отношение к происшедшим событиям, некое резюме.

Так **им** в пьесе «Гроза» является «бунт Тихона» после смерти Катерины, сама же смерть - **финальное событие**.

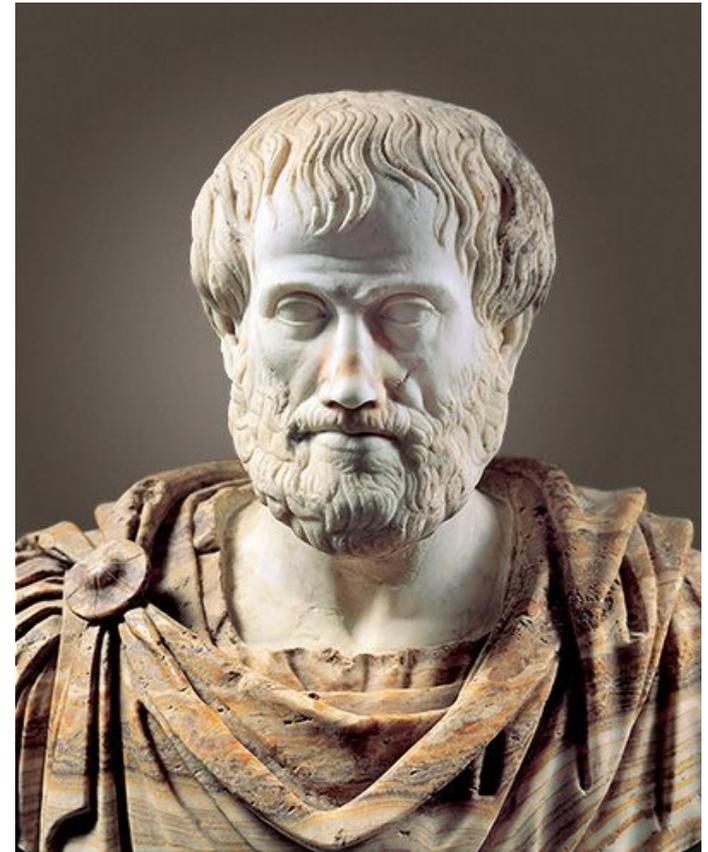
В «Ромео и Джульетте»: смерть Ромео и Джульетты - **финальное событие**; примирение родов - **главное**.

Все перечисленные выше события это «основные события пьесы» на которых строится и организуется действие, на них основывается фабула, но они не исчерпывают всех событий в пьесе. **Событийный ряд** состоит, обычно из нескольких десятков событий (именно они и составляют **сюжет**).

Поэтому **следующим этапом** (после поиска и выделения основных событий) будет **определение всех событий пьесы, т.е. событийного ряда.**

Для определения события Аристотелем был придуман хороший метод - "метод исключения». Впоследствии его ввел в обиход режиссерской практики К.С. Станиславский.

Его суть заключена в следующем: необходимо исключить какое-либо действие, происшествие из пьесы и посмотреть, не изменилось ли что-то в действие пьесы. **Если да, то это событие; если - нет, то это факт.** «Части событий должны быть так сложены, чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого»



Например, исключим получение письма, от своего друга, Городничим о предстоящем приезде ревизора, что получится? Изменится все содержание пьесы. Значит это **событие**.

А если в пьесе «Ромео и Джульетта» мы уберем приход священника в склеп в финале пьесы, то ничего не изменится (Джульетта все равно не сможет жить без Ромео). Значит это **факт**. Таким образом мы приходим к следующему пониманию разницы между «событием» и «фактом»:

«Событие» - это изменение действия всех персонажей пьесы. В зону события вовлекается все, что заполняет внутреннее пространство пьесы. После свершения события действие начинает развиваться совершенно по новому направлению.

«Факт» - меняет действие отдельного персонажа или нескольких персонажей, но не оказывает того существенного воздействия, что событие, на весь ход пьесы.



Этап 3. «Сверхзадача»

О «сверхзадаче» К.С. Станиславский писал так: «все, что происходит на сцене, в пьесе, все ее отдельные и малые задачи, все творческие помыслы артиста стремятся к выполнению «сверхзадачи пьесы».

Сверхзадача и сквозное действие - главная жизненная суть, артерия, нерв, пульс пьесы... сверхзадача (хотение), сквозное действие (стремление) и выполнение его (действие) создают **творческий процесс переживания»**

Вопрос о **сверхзадаче** Станиславский считал одним из самых главных в своей «системе».

Какова же конечная цель? Ради чего все совершается на сцене и к чему стремиться? Ответить на эти вопросы, значит, найти **сверхзадачу**, которая собирает воедино все элементы и придает им движение, через «сквозное действие» к своему конечному результату.



СТРАХ

СОМНЕНИЕ

НЕУВЕ-
РЕННОСТЬ

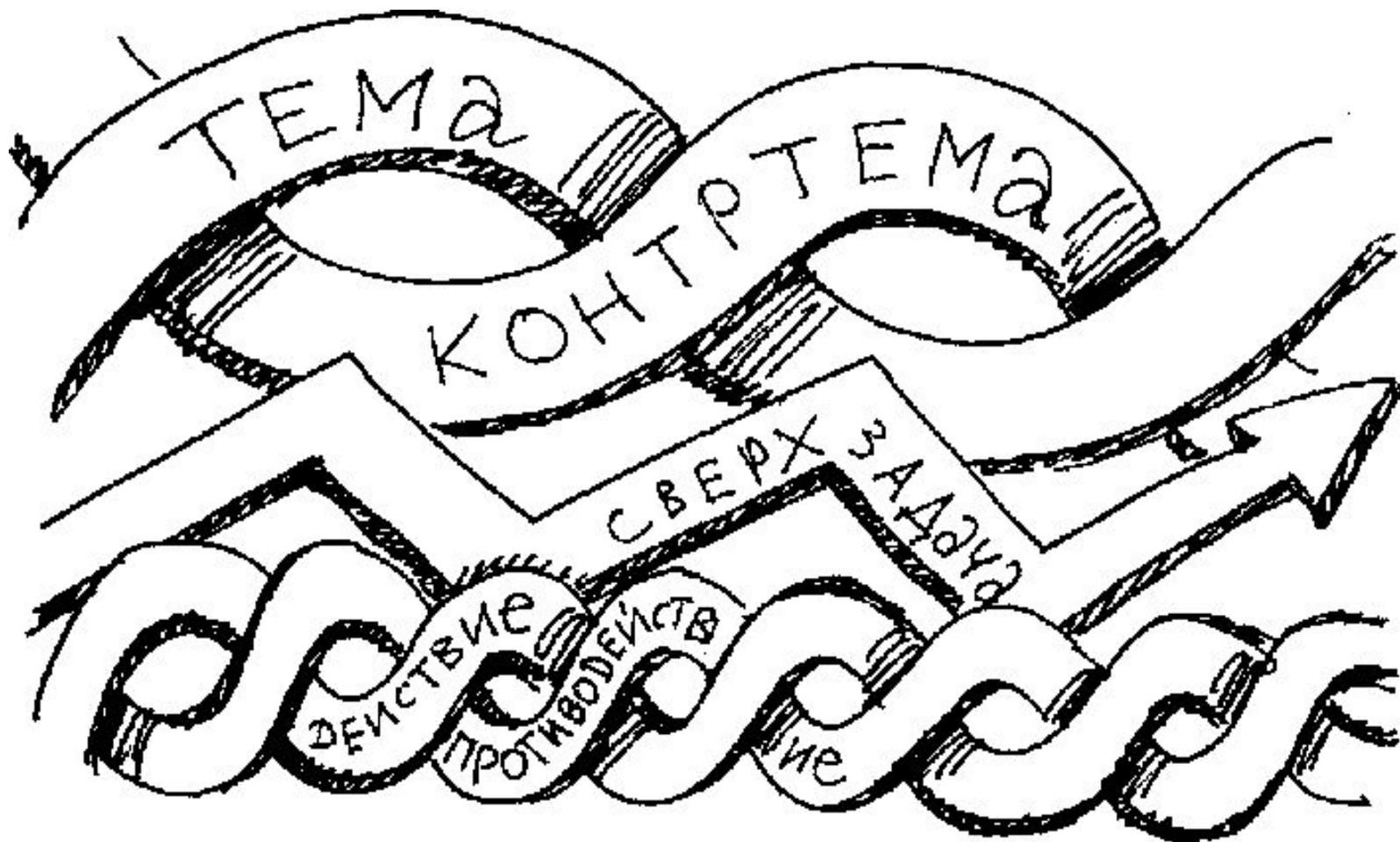
ОТРИЦАТЕЛЬНЫЕ
МЫСЛИ

НЕГАТИВНЫЕ
УСТАНОВКИ



Определение сверхзадачи есть глубокое проникновение в духовный мир автора, в причины, побудившие его написать данное произведение.

Но и здесь может произойти терминологическая путаница т.к. Станиславский в разных местах пишет о разных сверхзадачах: одна присуща автору и драматургическому произведению; другая - театру (актеру и режиссеру).



Сверхзадача - это не отдельная идея, не мысль и не идеологическая конструкция. Это глубочайшая внутренняя потребность художника, идти "от Себя", сообщая Миру самое сокровенное, пробужденное его Истинной Волей. Она словно Молния, ранит сердце автора и прорастает через его Творение.

Сверхзадача — это цель деятельности, устремление человека к осуществлению главных жизненных задач. Так, Достоевский, отмечал **К.С. Станиславский**, всю свою жизнь искал в людях бога и черта. Это толкнуло его к созданию «Братьев Карамазовых». Толстой всю жизнь стремился к самосовершенствованию, и герои многих из его произведений выросли из этого зерна: самосовершенствование было задачей их жизни. Чехов боролся с пошлостью и мечтал о лучшей жизни. Эта борьба за нее и стремление к ней стали сверхзадачей его героев.

Стремление к **сверхзадаче**, считал **К.С. Станиславский**, является стержнем жизнедеятельности человека.

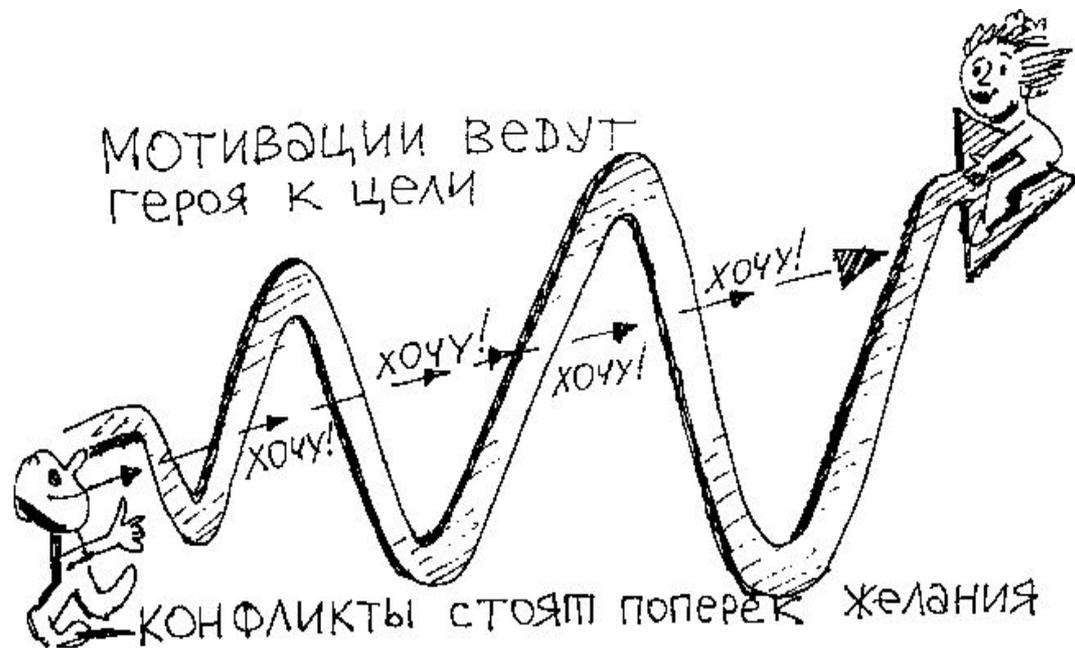
Люди переживают сверхзадачу безотчетно, она скрыта у них в подсознании и, как закон, подчиняет себе все отдельные жизненные ситуации. Сверхзадача постоянно напоминает человеку как исполнителю роли о цели его деятельности. **Нацеленность человека-роли на «сверхзадачу», подчеркивал Станиславский, осуществляется не хаотично, а в рамках «сквозного действия».**

Сверхзадача закрепляется в психике человека в виде словесной формулировки. По мнению К.С.Станиславского, в этой формулировке очень важны **глагольные обороты**.

Это связано с тем, что глаголом можно обозначить любое действие, состояние, поведенческий акт, которые в речи традиционно передаются именами существительными.

Причем в формулировке должны быть два глагола: один — **побуждающий** — «хочу», а второй — **нацеливающий на определенный вид деятельности**.

Например: — **«Хочу делать... то-то»**.



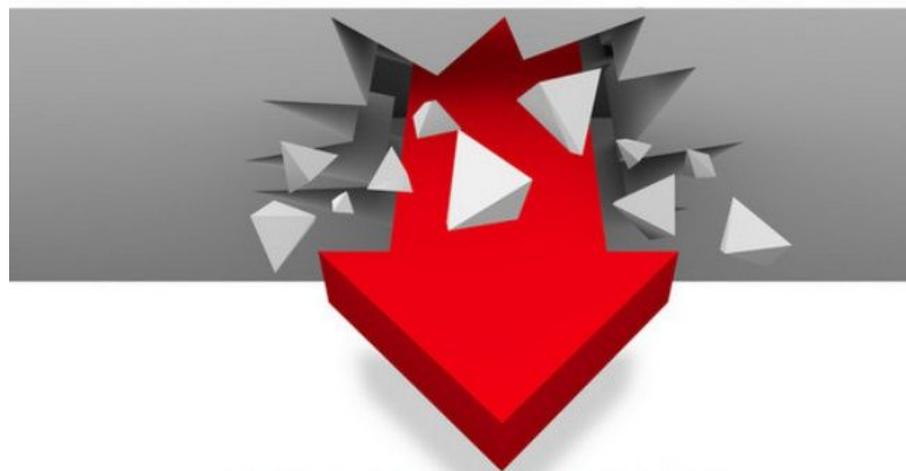
Всякая сверхзадача должна возбуждать «двигатели психической жизни», поэтому для актера важнее та сверхзадача, которая является аналогичной замыслу писателя, но главное возбуждающая в душе артиста живой человеческий отклик.

Необходимо искать сверхзадачу не только в произведении, но главным образом в своей душе. «Забывать о сверхзадаче, значит порвать линию жизни изображаемой пьесы» - писал К.С. Станиславский.

Об этой, двойной природе понятия «сверхзадача» не стоит забывать при анализе действия пьесы, т.к. иногда они расходятся.

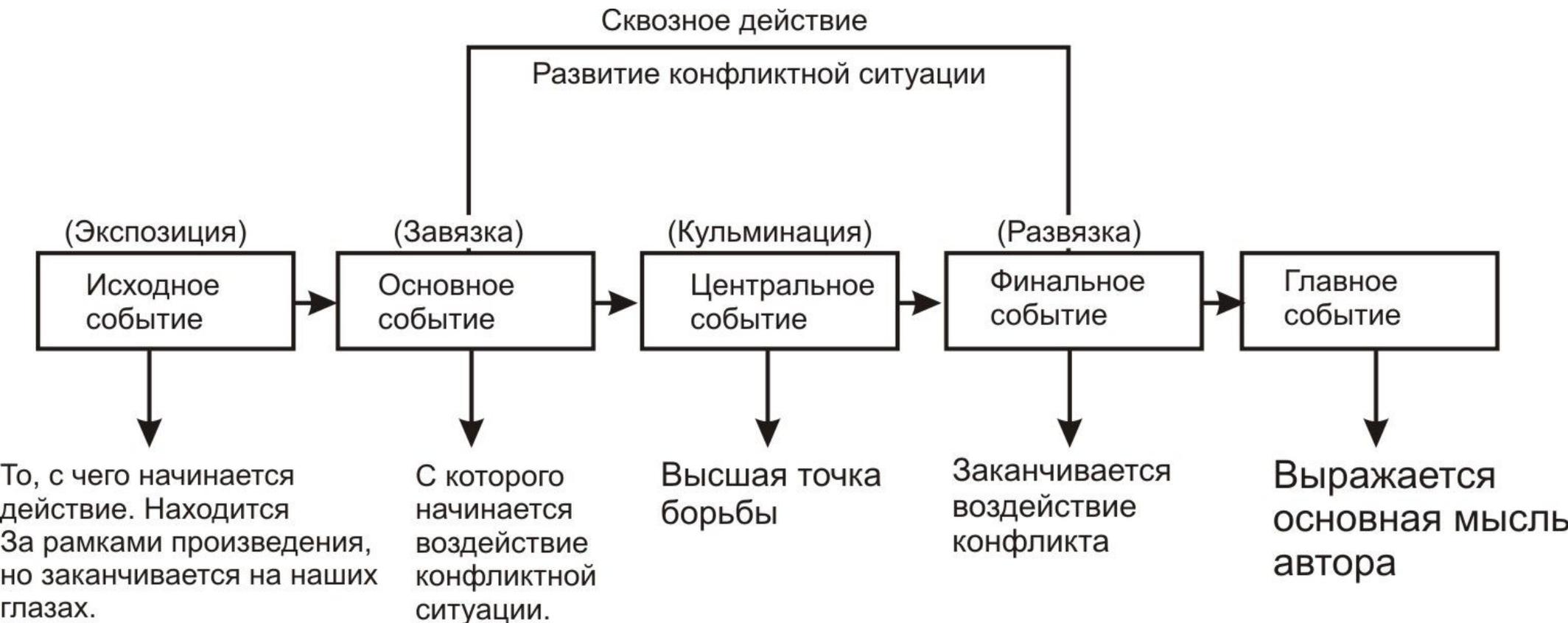
Есть сверхзадача драматурга/пьесы и сверхзадача артиста/театра.

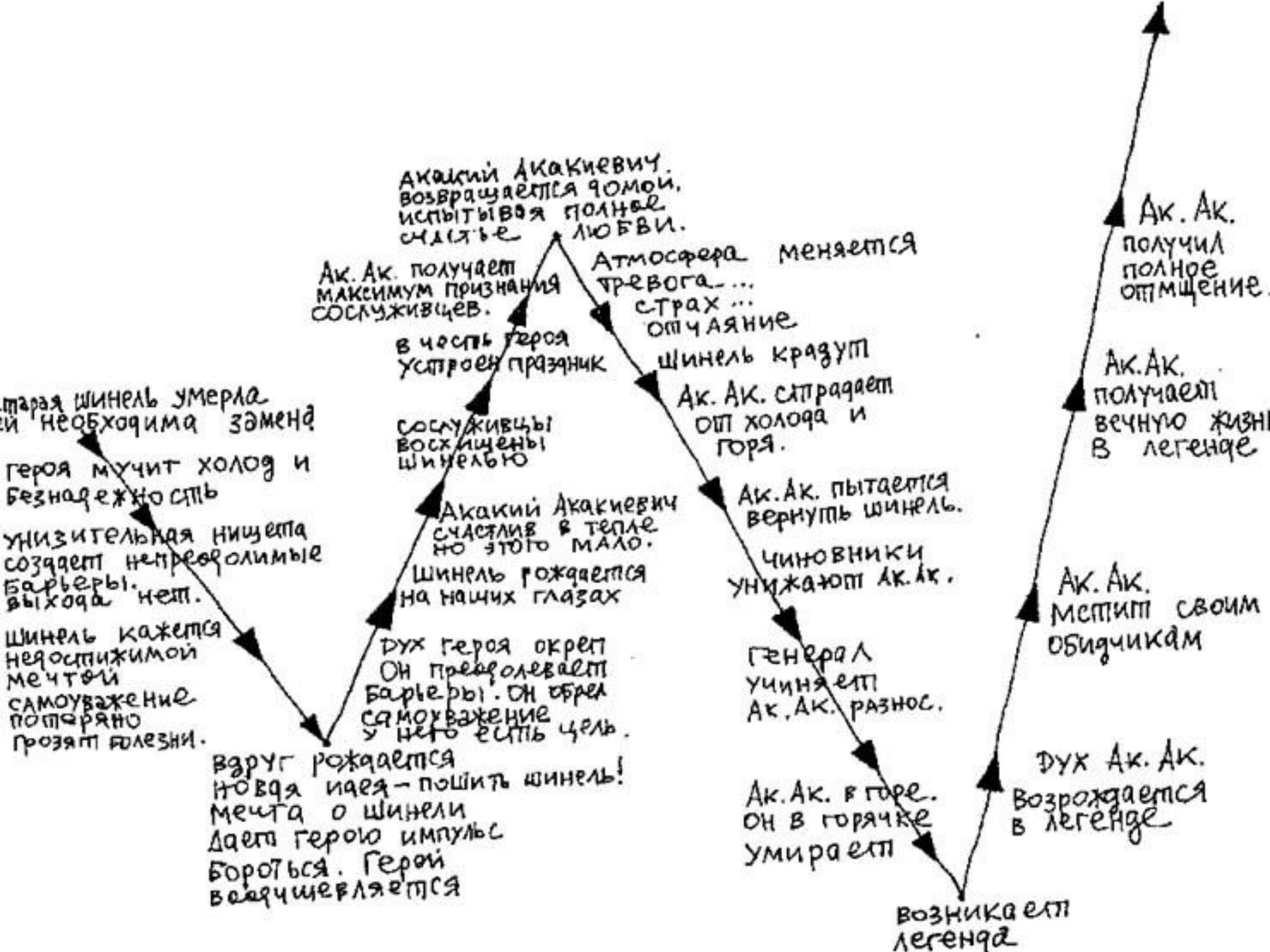
В «анализе действия пьесы» мы постоянно говорим о «сверхзадаче» писателя / пьесы.



Этап 4. Сквозное действие

Этот элемент метода действенного анализа пьесы и роли также используется в **анализе действия пьесы**. Он как бы единый стержень, на который нанизано действие всех персонажей пьесы. Все действия, как отдельного персонажа, так и всех действующих лиц направлены в каждый отдельно взятый момент пьесы к какой-нибудь цели. При этом выполняется та или иная задача.





Акакий Акакиевич.
возвращается домой,
испытывая полное
счастье любви.

Ак. Ак. получает
максимум признания
сослуживцев.

в честь героя
устроен праздник

сослуживцы
восхищены
шинелью

Акакий Акакиевич
счастлив в тепле
но этого мало.
Шинель рождается
на наших глазах

дух героя окреп
он преодолевает
барьеры. он обрел
самоуважение
у него есть цель.

вдруг рождается
новая идея - пошить шинель!
мечта о шинели
дает герою импульс
бороться. Герой
ведущее является

старая шинель умерла
и необходима замена

героя мучит холод и
безнадежность

унизительная нищета
создает непреодолимые
барьеры. выхода нет.

Шинель кажется
неоспужимой
мечтой
самоуважение
потеряно
прозябт ползти.

Атмосфера меняется
тревога...
страх...
отчаяние

Шинель крадут
Ак. Ак. страдает
от холода и
горя.

Ак. Ак. пытается
вернуть шинель.

Чиновники
унижают Ак. Ак.

Генерал
унизил
Ак. Ак. разнос.

Ак. Ак. в горе.
он в горячке
умирает

возникает
легенда

Ак. Ак.
получил
полное
отпущение.

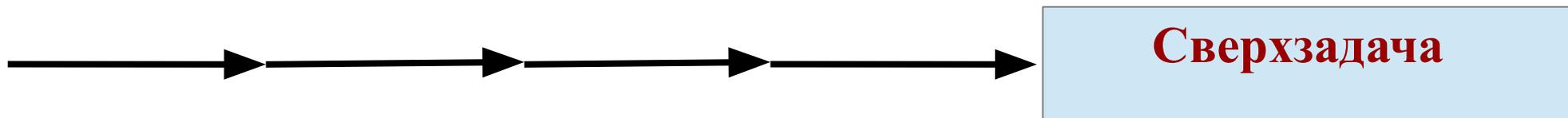
Ак. Ак.
получает
вечную жизнь
в легенде

Ак. Ак.
мстит своим
обидчикам

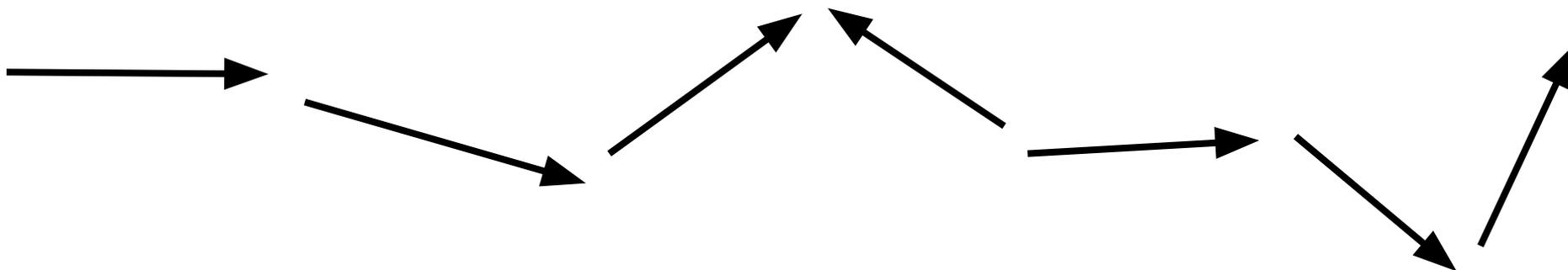
Дух Ак. Ак.
возрождается
в легенде

Подобных задач, которые решаются по ходу пьесы всеми персонажами, множество, все они складываются в одну **«сверхзадачу»**. Так же и все отдельные действия в итоге сливаются и составляют одно **«сквозное действие»**, направленное на достижение сверхзадачи.

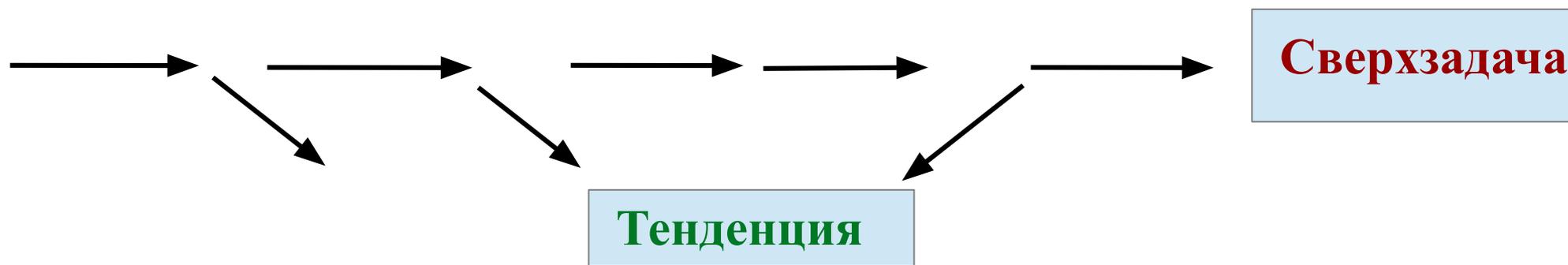
Мы используем для иллюстрации ряд схем предложенных Станиславским для объяснения принципа функционирования **сквозного действия** и превращения его в **тенденцию** при отсутствии сверхзадачи. Станиславский отмечал, необходимость того, что бы все без исключения задачи и их короткие линии действия роли направлялись в одну для всех, общую сторону - сверхзадачу.



Так должно быть в идеале, но при отсутствии сверхзадачи происходит следующий процесс - общий хаос и неуправляемость действий - выражается он так:

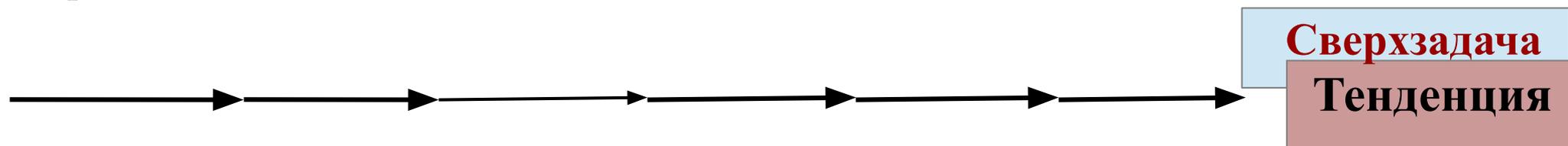


Может произойти еще один «перекос», когда **в пьесу вносится посторонний, не относящийся к ней смысл**, точнее наверное, будет сказать цель, т.к. цель есть практическое выражение смысла. При этом сквозное действие частично остается, но ему приходится поминутно и постоянно отвлекаться в сторону привнесенной **тенденции**.



Любой смысловой объем можно разделить на три уровня: - **вечность**; - **современность**; - **злободневность**;

При смешении их или внесении одного из этих элементов в пьесу и подмене им собственного содержания пьесы мы можем наблюдать процесс ассимиляции смыслов, когда **тенденция** - т.е. несвойственный данной пьесе смысл - становится ее сверхзадачей.



Основные этапы в «Анализе действия пьесы»:

I. Анализ предлагаемых обстоятельств.

II. Поиск основных событий:

а) исходное, основное, центральное, финальное, главное;

б) конфликтные факты;

III. Выделение событийного ряда:

а) отделение событий от фактов;

IV. Поиск сверхзадачи.

V. Определение сквозного действия.