Контрольная работа

по курсу:

"Теоретические основы классической режиссуры и мастерства актера"

Тема:

«Сравнительный анализ творческих методов Станиславского К.С, Мейерхольда В.Э., Вахтангова Е.Б.»

**Введение**

Театр, как знаем мы его сейчас, появился не сразу. За все свое время, данная область искусства видела множества преобразований. Каждый, кто связан со сценой, будь то актер или же постановщик, вносил в него нечто свое, нечто личностное. Но особенно сильно и радикально на театр повлияли системы, методы и взгляды Станиславского, Мейерхольда и Вахтангова. Без этих трех людей, по сути трех «китов», современная режиссура, будь то театр или же кинематограф, были бы не те.

Еще при жизни, они полностью отдавались своему делу. Их воздухом и самой жизнью были подмостки тетра. Пусть каждый из них «проживал» эту жизнь слегка иначе, чем другие, но даже и поныне, то, что создали Станиславский, Мейерхольд и Вахтангов используется нами, их потомками.

**1.** **Константин Сергеевич Станиславский**

(настоящая фамилия – Алексеев; 5 (17) января 1863, Москва – 7 августа 1938, Москва) – выдающийся русский театральный режиссёр, актёр и преподаватель. Основатель знаменитой актерской системы, которая на протяжении 100 лет имеет огромную популярность в России и в мире. Народный артист СССР (1936)

Система Станиславского – теория сценического искусства, метода актёрской техники. Была разработана русским режиссёром, актёром, педагогом и театральным деятелем Константином Сергеевичем Станиславским в период с 1900 по 1910 гг. В системе впервые решается проблема сознательного постижения творческого процесса создания роли, определяет пути перевоплощения актёра в образ. Целью является достижение полной психологической достоверности актёрских работ.

В основе лежит разделение актёрской игры на три технологии: ремесло, представление и переживание.

Ремесло по Станиславскому основано на пользовании готовых штампов, по которым зритель может однозначно понять, какие эмоции имеет в виду актёр.

Искусство представления основано на том, что в процессе длительных репетиций актёр испытывает подлинные переживания, которые автоматически создают форму проявления этих переживаний, но на самом спектакле актёр эти чувства не испытывает, а только воспроизводит форму, готовый внешний рисунок роли.

Искусство переживания – актёр в процессе игры испытывает подлинные переживания, и это рождает жизнь образа на сцене.

Система в полной мере описана в книге К.С. Станиславского «Работа актёра над собой», которая вышла в свет в 1938 году.

Наверное, нет ни одной другой театральной системы, оказавшей столь глубокое влияние на развитие мирового искусства театра (в том числе – на театральную педагогику), и в то же время вызывавшей самые разноречивые мнения – от истовой, почти кликушеской апологетики до яростного декларативного отрицания. Особенно любопытно, что противоречия продолжаются и в настоящее время.

Довольно распространено мнение, что основным результатом спектакля, поставленного «по системе», является достижение полной психологической достоверности актерских работ (чему, в частности, способствует т.н. «четвертая стена», условно отделяющая зрительный зал от сцены и как бы изолирующая актеров от публики). Общим местом стал и термин Станиславского «искусство переживания», противопоставляемый «искусству представления», зачастую отождествляемого с грубым ремесленничеством.

Однако учеником Станиславского был В.Э. Мейерхольд – чей яркий театральный метод, как принято считать, противоречит учению Станиславского, в частности – той самой «четвертой стене».

Или: единомышленником и последователем Станиславского был великий актер М.А. Чехов, работы которого всегда отличала острая внешняя характерность. Так, в фильме Я. Протазанова Человек из ресторана (1927) М. Чехов ярко демонстрирует весьма экспрессивный и отнюдь не реалистический стиль игры, используя эксцентрические, фарсовые приемы, – казалось бы, на грани грубого «наигрыша», при этом непостижимым образом добиваясь полного зрительского сопереживания.

Эти примеры могли бы показаться противоречивыми – если рассматривать систему Станиславского в рамках стилистических либо жанровых течений театрального искусства. Однако представляется, что адекватное восприятие системы Станиславского возможно лишь в том случае, если рассматривать ее в первую очередь как инструментарий, позволяющий раскрыть законы актерского творчества и практически овладеть ими – вне зависимости от жанра и стиля спектакля.

Законы творчества вообще и театрального в частности давно находятся в зоне пристального внимания исследователей – психологов, философов, деятелей искусства. В применении к актерскому творчеству, несколько упрощая, можно сказать, что дискуссии преимущественно разворачивались в аспекте противостояния рационального и подсознательного, творческого озарения и скрупулезно выстроенной роли. Так, например, именно по этим принципам воплощения сценического персонажа В.Г. Белинский противопоставлял актеров В.А. Каратыгина и П.С. Мочалова. Было весьма распространено мнение, что рациональный актерский контроль губит эмоциональное наполнение сыгранной роли, снижает воздействие на зрителя. Истинное же творчество неподконтрольно разуму; поэтому вполне закономерно, что актер играет лишь в зависимости от вдохновения. Станиславский впервые обратился к практическому решению проблемы сознательного овладения подсознательными творческими процессами; к проблеме стабильного профессионализма актера. Основу системы составляют объективные закономерности сценического творчества, заложенные в органической природе артиста.

Инструмент актера – его внутренние (психические) и внешние (физические) данные, называемые Станиславским «элементами творчества». Тело актера, голос, нервы, темперамент являются его орудием труда, объединяя творца и материал в единое целое. Профессиональное сценическое действие возможно лишь при условии виртуозного владения всем спектром своих психофизических данных. К элементам творчества Станиславский относит: органы восприятия – зрение, слух и т.д.; воображение; логичность и последовательность действий и чувств; память на ощущения; сценическое обаяние; чувство перспективы действия и мысли; мышечная свобода; пластичность; владение голосом; чувство фразы; ощущение характерности; умение действовать словом; восприятие партнера и воздействие на него; и т.д. Постоянное совершенствование этих элементов составляет содержание «работы актера над собой» (первый раздел системы Станиславского), предполагающую ежедневный тренинг и муштру, направленные на совершенствование актерской техники. Владение своим «инструментом» – психофизикой – позволяет актеру полноценно и профессионально работать на сцене вне зависимости от вдохновения, а вернее – входить в нужное творческое состояние именно тогда, когда это необходимо; волевым усилием достигать правильного творческого самочувствия. Только на основе базовых постоянных занятий актерской техникой возможна полноценная «работа актера над ролью» (второй раздел системы).

Ключевыми понятиями в работе над ролью и спектаклем стали определения «действенного анализа», «сквозного действия» (и «контрсквозного действия», опирающегося на конфликт, как основополагающую видовую особенность театрального искусства), а также «сверхзадачи».

Действенный анализ роли означает выстраивание последовательной линии комплекса психофизических действий актера на протяжении спектакля, основанный не просто на сюжете пьесы, но на сближении и взаимопроникновении индивидуальностей актера и персонажа («я в предлагаемых обстоятельствах»). Сквозное действие – логическая цепочка, непрерывное действие в смысловой перспективе спектакля. Контрсквозное действие (или контрдействие) осуществляется либо в столкновении персонажей, либо в преодолении героем своих внутренних противоречий. Из переплетения различных линий действия персонажей складывается, по выражению Станиславского, «партитура спектакля», цельное действо, объединяющее актеров и иные средства театральной выразительности (свет, музыку, декорацию и т.д.) со зрителями. Сверхзадача – общая творческая, смысловая, нравственная и идеологическая цель, объединяющая весь постановочный коллектив и способствующая созданию художественного ансамбля и единого звучания спектакля. Так, анализируя Гамлета, Станиславский приводит в пример смысловые метаморфозы трагедии в зависимости от изменения сверхзадачи: «хочу чтить память отца» – семейная драма; «хочу познать тайны бытия» – мистическая трагедия постижения смысла жизни; «хочу спасать человечество» – трагедия Мессии, призванного очистить землю от скверны.

Огромное место в системе Станиславского занимает артистическая этика. Речь идет отнюдь не об умозрительном этическом воспитании, но о необходимом условии коллективного творчества. Постановочный коллектив каждого спектакля насчитывает не один десяток человек как творческих, так и технических профессий. При этих условиях сбой в работе одного из них (или преследование личных целей, противоречащих общей сверхзадаче – на внутритеатральном языке «тянуть одеяло на себя») ставит под угрозу весь спектакль, работу всего остального коллектива.

Сегодня ключевые положения системы воспринимаются во многом как само собой разумеющиеся – их используют практически все (разве что за исключением подчеркнуто ритуализированных, канонически традиционных – Кабуки, Но и т.п.) театральные школы. И система Станиславского – это отнюдь не догматические правила, но универсальный базовый инструмент, позволяющий строить на своей основе любую театральную стилистику; работать в любом театральном жанре и в любой эстетике, в том числе – и в т.н. «театре представления».

Система Станиславского сегодня лежит и в основе практического обучения актеров и режиссеров – на профилирующем курсе, так и называемом «мастерство актера» или «мастерство режиссера». Упражнения, описанные Станиславским в главах «Тренинг и муштра», «Упражнения и этюды» используются при обучении на актерских и режиссерских курсов.

станиславский мейерхольд режиссер театральный

**2. Всеволод Эмильевич Мейерхольд**

(28 января (9 февраля) 1874, Пенза – 2 февраля 1940, Москва) – российский и советский режиссер, и актёр, народный артист Республики (1923), представитель символизма. Настоящее имя – Карл Казимир Теодор Майергольд (нем. Karl Kasimir Theodor Meyergold).

Биомеханика – разработанная Мейерхольдом система актерского тренажа, позволявшая идти от внешнего к внутреннему, от точно найденного движения и верной интонации к эмоциональной правде. Эта система и сегодня вызывает острый интерес театральных деятелей во всем мире.

Как театральный, термин был введен В.Э. Мейерхольдом в его режиссерскую и педагогическую практику в начале 1920-х гг. для обозначения новой системы подготовки актера.

Создавая «биомеханику», Мейерхольд исходил из посылки, что игра актера есть «разряжение избыточной энергии». Он считал, что энергия как возбуждение возникает у актера рефлекторно в ответ на задание режиссера и реализуется в действии. Любое движения в биомеханике организовано так, что за счет смещения центра тяжести и скручивания позвоночника в s-образную линию пробуждается физическая энергия – первооснова эмоциональных и вербальных действий. Возглас (слово) может быть допущен только тогда, когда «все напряжено, когда весь технический материал организован» в качестве «отметки градуса возбудимости».

Мейерхольду принадлежит идея разделения полюсов: он предлагал «раздвоить» актера, представить его «формулой, где А2 есть материал и А1 – конструктор, контролер». Возникшее между материалом и конструктором «возбуждение (волнение) и отличает актера от марионетки, давая ему возможность заражать зрителя и вызывать ответное явление, являющуюся уже пищей (топливом) для последующей игры (состояния экстатического)».

«Биомеханика стремится экспериментальным путем установить законы движения актера на сценической площадке, прорабатывая на основе норм поведения человека тренировочные упражнения игры актера». (В.Э. Мейерхольд.) Театральная биомеханика в своей теоретической части, с одной стороны, опиралась на психологическую концепцию У. Джемса (о первичности физической реакции по отношению к реакции эмоциональной), на рефлексологию В.М. Бехтерева и эксперименты И.П. Павлова. С другой стороны, биомеханика представляла собой применение идей американской школы организации труда последователей Ф.У. Тейлора в сфере актерской игры (т. н. «тейлоризацию театра»): «Поскольку задачей игры актера является реализация определенного задания, от него требуется экономия выразительных средств, которая гарантирует точность движений, способствующих скорейшей реализации задания». (В.Э. Мейерхольд.)

В практической части разработки биомеханических упражнений для актера использовался опыт прошлого театра: сценическая техника комедии дель арте, методы игры Э. Дузе, С. Бернар, Дж. Грассо, Ф. Шаляпина, Ж. Коклена и др. Биомеханическая техника противопоставлялась другим школам актерской игры: «нутра» и «переживания», вела от внешнего движения к внутреннему. Актер-биомеханист по Мейерхольду должен был обладать природной способностью к рефлекторной возбудимости и физическим благополучием (точным глазомером, координацией движения, устойчивостью и т.д.). Созданные Мейерхольдом тренировочные биомеханические этюды имели общую схему: «отказ» – движение, противоположное цели; «игровое звено» – намерение, осуществление, реакция. «Биомеханика есть самый первый шаг к выразительному движению» (С.М. Эйзенштейн).

Суть концепции биомеханики в теории В.Э. Мейерхольда опирается на опыт актерского искусства разных исторических эпох и типов театра (средневекового японского и китайского, европейского площадного, комедии дель арте, классического испанского, русской актерской школы XVIII–XIX вв. и др.), что нашло отражение в экспериментах Студии на Бородинской (Петербург, 1914–1917), предшествовавших появлению биомеханики как метода.

Биомеханика называлась и основная дисциплина, преподаваемая в Мастерских при Театре им. Вс. Мейерхольда (вплоть до их закрытия в 1938 г.), где актеры и режиссеры овладевали биомеханической системой игры.

Биомеханика предполагает сознательность актерского творчества, контроль актера над своими физическими и психическими действиями до, во время и после их совершения; сознательное построение сценического образа на основе технического овладения различными элементами игры. Актер, воспитанный по законам биомеханики, обретает такое мышление, такую рефлекторную зависимость своих выразительных возможностей от физического, пластического, ритмического рисунка действия, что может управлять ими сознательно. Психофизическое понимание актерского творчества в биомеханике предполагает взаимное влияние разных уровней творческого процесса.

Биомеханика организует эмоциональный ряд роли с помощью сознательной технической подготовки и художественного оформления, при этом природа эмоций играющего роль актера не идентифицируется с предполагаемыми «переживаниями» персонажа; на протяжении роли возможны и зоны полного соответствия их, и зоны расхождения, противопоставления. Биомеханика служит эмоциональному ряду игры, как части творческого процесса. Эмоции актера определяются его осознанием задания и пластическим состоянием: «Положение нашего тела в пространстве влияет на все, что мы называем эмоцией, интонацией в произносимой фразе, точно есть какой-то толчок в мозг» (Мейерхольд). Речь, в свою очередь, – результат пластического и эмоционального действия. Биомеханика включает в себя систему объективных законов выразительности речи. Мелодика, скорость, ритм, акценты, тембр, динамические оттенки, паузы, плавный (слитный, легато) и прерывистый (стаккато) способы – это измерения выразительности речи, которыми актер овладевает, технически строя речевую партитуру. Ритмическая организация роли как основа действия, как фундамент его целесообразности и выразительности – кардинальный аспект биомеханической системы. Именно с этим связано то, что биомеханика выявляет музыкальные законы актерской игры – партитурную структуру, невербальную выразительность, свободу от житейской конкретности.

Законы биомеханики, с точки зрения Мейерхольда и его единомышленников, соотносятся с актерским творчеством на уровне его природы, независимо от различных творческих методов и эпох. Однако сознательное использование этих законов при воспитании актера и в качестве основы его профессиональной работы в театре, как часть режиссерского метода – прерогатива театра Мейерхольда.

Роль, в биомеханическом понимании, делится на последовательно сменяющие друг друга циклы игры, каждый из которых состоит из следующих элементов: намерение, осуществление, реакция.

Биомеханический тренаж (биомеханические упражнения и биомеханические этюды), составляющий педагогическую методику, разрабатывал у актера рефлекторную связь мысли с движением, движения – с эмоцией и речью. Актер готовился к действенному осуществлению замысла на основе развитой рефлекторной взаимозависимости выразительных средств. Биомеханические этюды представляют собой выполнение определенной партитуры действия, которая учитывает рефлекторные импульсы от одного ее элемента к другому, при взаимообусловленности мысли, движения, эмоции и речи. Отрабатывался сознательный характер игры, умение актера «зеркалить», т.е. зримо представлять себе, как со стороны выглядит его игра. Большое значение придавалось импровизации, понимаемой как способность сознательно вести игру с учетом зрительской реакции, при непрерывном эмоциональном контакте с аудиторией.

В биомеханической школе использовались принципы игры ракурсами, предыгры, игры с вещью.

Биомеханический актер, т.е. актер, сознательно учитывающий законы б. в своем творчестве, по существу, – одно из возможных воплощений идеи Э.-Г. Крэга об актере-сверхмарионетке.

В области технологии прослеживаются некоторые аналогии биомеханики с методом физических действий К.С. Станиславского. Однако метод Станиславского и биомеханика совпадают лишь в пределах технологических моментов.

Биомеханика глубоко связана с конструктивистским пониманием театра: лишь в действии рождается содержательный смысл всех элементов спектакля.

**3. Евгений Багратионович Вахтангов**

(1 (13) февраля 1883 (18830213), Владикавказ – 29 мая 1922, Москва) – советский актёр, режиссёр театра, основатель и руководитель (с 1913 года) Студенческой драматической (в дальнейшем «Мансуровской») студии, которая в 1921 году стала 3-й Студией МХТ, а с 1926 года – Театром им. Евгения Вахтангова.

Фантастический реализм – термин, применяемый к различным явлениям в искусстве и литературе.

Обычно создание термина приписывают Достоевскому; однако исследователь творчества писателя В.Н. Захаров показал, что это заблуждение. [1] Вероятно, первым, кто употребил выражение «фантастический реализм», был Фридрих Ницше (1869, по отношению к Шекспиру). [2] В 1920-е годы это выражение использует в лекциях Евгений Вахтангов; позже оно утвердилось в отечественном театроведении как определение творческого метода Вахтангова.

В театральной методике Вахтангова особую ценность представляет ее режиссерская часть, искусство постановки спектакля, приемы совместной работы режиссера и актера над сценическим образом.

Работу актера над ролью Вахтангов называл творческой частью системы, и считал, что система, сама по себе, не определяет ни стиля постановки, ни жанра спектакля, ни даже самих способов актерской игры.

Работать на ролью – означает искать, развивать в актере отношения, нужные для роли. Чтобы понять образ, нужно воспроизвести его чувства, а затем выразить эти чувства сценически. Актер, правдиво существующий на сцене, это такой актер, который в одно и то же время и живет в предлагаемых обстоятельствах роли, и контролирует свое сценическое поведение.

Первоначальная работа театра над пьесой заключается в анализе пьесы. В Плане системы 1919 года Вахтангов разделил этот процесс на четыре этапа: а) Первое чтение, литературный разбор, исторический разбор, художественный разбор, театральный разбор; б) деление на куски; в) сквозное действие; г) вскрывание текста (подтешет).

Сквозное действие есть то, что обозначается этими простыми словами, то есть действие, проходящее через всю пьесу.

В поисках сквозного действия пьеса делится на «куски» по двум принципам: либо по действиям, либо по настроениям. Куском Вахтангов называл то, что составляет этап в приближении цели сквозного действия к финалу. Куски бывают главные и вспомогательные.

Чтобы правильно сыграть сквозное действие роли, актер ищет ее «зерно», сущность личности, то, что сформировано годами, жизненным опытом.

Речь у Вахтангова при работе над ролью шла всегда о внутреннем перевоплощении актера, о «выращивании» образа (зерна роли) в его душе.

В вахтанговской методике работы актера над ролью внешнее и внутреннее всегда сосуществовало на равных. Каждое физическое действие в театре должно иметь внутреннее оправдание, а любая характерность не может быть «прилепленной» – она не принуждение, а естественное состояние, внешнее выражение определенной внутренней сущности.

Вахтангов не любил долгих разборов пьес за столом, но сразу искал действие, пытался нащупать тип образности пьесы и психологическую сущность отдельных персонажей. Он без устали предлагал артистам фантазировать вокруг роли: «сегодня я помечтал, а завтра это будет играться помимо моей воли», – утверждал он.

Режиссер учил актера в работе над ролью обращать основное внимание не на слова, а на действия и на чувства, которые скрываются за действиями, т.е. на подтекст, на подводные течения. Слова иногда могут даже противоречить чувствам.

Репетиции Вахтангова были бесконечными, нескончаемыми импровизациями актеров и режиссера. В своем Плане системы он называл репетиции «комплексом случайностей», в котором «растет пьеса».

Режиссер воздействовал на актеров самыми разными способами. Его главным творческим методом был показ. Показы порой превращали репетиции в моноспектакль, в котором великий вождь-режиссер демонстрировал свои блестящие актерские миниатюры. Показывая актеру, Вахтангов действовал суггестивным методом, методом внушения, стремясь не просто заставить исполнителя сделать что-либо, но «расшевелить» его фантазию в поисках верного самочувствия. Он заражал актера и своим темпераментом, и своей наивной верой в образ.

Когда полностью созревает зерно роли, актеру не надо заботиться о выявлении тех или иных черт внутренней и внешней физиономии образа. Сама художественная природа актера ведет его. Остается только праздник, свобода творчества, радость ощущения сцены. Это и есть подлинное актерское вдохновение, когда все части актерской работы – и элементы внутренней техники и техники внешней – безупречно отшлифованы. Актер свободно импровизирует, причем, каждый его экспромт внутренне подготовлен, вытекает из зерна роли.

Мечта об актере-импровизаторе, играющем от зерна роли, была одной из излюбленных идей Вахтангова. Режиссер мечтал, что когда-нибудь авторы перестанут писать пьесы, потому что в театре художественное произведение должен создавать актер. Актер не должен знать, что с ним будет, когда он идет на сцену. Он должен идти на сцену, как мы в жизни идем на какой-нибудь разговор.

Рассмотрев эволюцию эстетики Вахтангова и кратко ознакомившись с его педагогическими и режиссерскими методами, мы вплотную приблизились к понятию «фантастического реализма», с наибольшей полнотой реализованному в двух его последних спектаклях: «Гадибук» и «Принцесса Турандот».

Свой театральный метод Вахтангов незадолго перед смертью стал называть «фантастическим реализмом», заявляя, что принцип: «в театре не должно быть никакого театра» – должен быть отвергнут. В театре должен быть именно театр. Для каждой пьесы необходимо искать специальную и единственную сценическую форму. И вообще, не надо путать жизнь и театр.

Театр – не копия жизни, но особая действительность. В некотором смысле, сверхреальность, конденсация реальности.

При этом режиссер вовсе не отказывался от принципов психологического реализма, от внутренней духовной техники актера. Он по-прежнему требовал от актеров подлинности чувств, заявлял, что настоящее сценическое искусство наступает тогда, когда актер принимает за правду то, что он создал своей сценической фантазией.

Театр никогда не сможет стать абсолютной реальностью – поскольку существует условность сцены, актеров, представляющих других людей, выдуманные персонажи и ситуации пьесы.

«Фантастический реализм» – реализм потому, что чувства в нем подлинны, человеческая психология реальна. Фантастическими же являются сами условные сценические средства. Актер не должен натуралистически изображать персонаж. Он должен играть его, пользуясь всем арсеналом сценической выразительности.

Зритель в театре «фантастического реализма» не забывает, что он в театре, однако это вовсе не препятствует искренности его чувств, неподдельности его слез и смеха.

Задача «фантастического реализма» – в любой постановке – найти театральную «форму, гармонирующую с содержанием и подающуюся верными средствами».

**Заключение**

Метод Станиславского – это чувства. Актер в его понимании, нес смысл, идею всей игры через свой опыт, практику, личном опыте. Вся работа актера должна была происходить внутри его подсознания, внутреннего и чувственного мира души. Для того чтобы оправдать действие, нужно привести в деятельное состояние свою мысль, фантазию, воображение, оценить «предлагаемые обстоятельства» и поверить в правду вымысла. Если все это сделать, можно не сомневаться: нужное чувство придет. И только тогда зритель мог поверить тому, в чем его хотел убедить актер, исполняющий на сцене ту или иную роль.

Мейерхольд в своем методе использовал биомеханику. Актер должен разрабатывать свои движения, тренировать свой нервно-двигательный аппарат. В каждом их движении должна была присутствовать легкость, свойственная акробатам, спортсменам. В своем творческом методе, Мейерхольд использовал театрализацию и монтаж, музыкальный и кинематографический реализм. Все это сводилось к тому, что чувства должны были иметь свои развитие, спад, подъем и кульминацию.

В тоже время, Вахтангов видел в театре именно театр. Он был уверен, что театр и реальная жизнь – две разные сущности. Он предлагал разделять эти два понятия. Его актеры играли, погружаясь полностью в среду. Каждая роль соответствовала индивидуальности актера, его качествам, способным помочь в понимании и «оживлении» роли. Вахтангов не отказывался от живых чувств актеров, рождаемых у актера. Они позволяли всем присутствующим в театре сопереживать. Его метод, так же как методы Станиславского и Мейерхольда, был верен.

На первый взгляд, их методы кажется взаимоисключаемыми, но это не так. Все три метода направлены на погружение актера в его роль. Различны они лишь глубиной. Личное мнение, но актер должен уметь сочетать в себе все три метода. Пусть это зависит от самой постановки, но актер, стоящий на сцене, должен уметь варьировать данные методы.

Можно спорить до бесконечности о том, насколько схожи или же различны методы данных режиссеров, но нельзя не согласиться с тем, что для лучшего понимания роли, мы никак не можем откидывать ни одно из составляющих современного театра.

**Список литературы**

1. http://www.biomeyer.com/energy.html
2. http://gnozis.info/? q=book/export/html/3581
3. http://ru.wikipedia.org/
4. http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\_i\_obrazovanie/teatr\_i\_kino
5. http://www.belopolye.narod.ru/known\_people
6. http://studiobaraban.ru