

Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
Санкт-Петербургский государственный институт культуры  
Факультет музыкального искусства эстрады  
Кафедра режиссуры и продюсирования театрализованных шоу-программ

**Кузьмин В.В.**

## **Как поставить этюд**

Учебно-методическое пособие

Санкт-Петербург  
СПбГИК  
2017

УДК **792.028.3(07)**  
ББК **85.334.0,75р30**  
К89

Рекомендовано к печати учебно-методическим советом СПбГИК  
№ 4 от \_\_\_\_\_ в качестве учебно-методического пособия.

*Рецензенты:*

Конович А.А., заведующий кафедрой режиссуры и  
продюсирования театрализованных шоу-программ Санкт-  
Петербургского государственного института культуры, доктор  
педагогических наук, профессор;  
Конторов В.М., президент Санкт-Петербургского культурно-  
просветительного общественного фонда «Бенефис», профессор.

**Кузьмин В.В.**

К89 Как поставить этюд. Учебно-методическое пособие. – СПб:  
СПбГИК, 2017. – 48с.

Учебно-методическое пособие рассчитано на студентов  
режиссёрских специальностей, позволяет им в доступной форме  
понять все этапы подготовки этюда, предусмотренные  
программой обучения по дисциплине «Режиссура и актерское  
мастерство» специальности 52.05.02 «Режиссура театра».

УДК **792.028.3(07)**  
ББК **85.334.0,75р30**

© Федеральное государственное  
образовательное учреждение высшего  
профессионального образования  
«Санкт-Петербургский  
государственный институт культуры»,  
2017

## Оглавление

Введение.....	4
1 Что такое этюд? .....	5
1.1. Память физических действий (ПФД). .....	7
1.2. Упражнения на память физических действий (ПФД).....	13
2 Этюдная проба.....	14
2.1 Предлагаемые обстоятельства.....	15
2.2 Упражнения на предлагаемые обстоятельства.....	17
3 Исходные материалы для сочинения этюда.....	19
4 Действие.....	20
5 Композиция сценического этюда.....	24
6 Методика работы над этюдом.....	26
7 Перемена отношения к партнеру.....	27
8 Упражнения.....	30
8.1 Упражнения на память физических действий, развивающие чувство правды и веру.....	30
8.2. Упражнения на перемену отношения к предмету.....	35
8.3. Упражнения на общение в условиях оправданного молчания.....	37
8.4. Упражнения на перемену отношения к месту действия.....	41
9 Список используемой литературы.....	45

## Введение

Тема, предложенная в учебно-методическом пособии, является актуальной для подготовки будущих специалиста в области режиссуры. Этюд в учебном процессе — это одновременно и главный методический прием в освоении азов профессии, и вершина актерской технологии. В программе первого курса обучения режиссеров — этап освоение сценического этюда является фундаментом режиссерского и актёрского тренажа. Этот метод — главный профессиональный стержень школы Г.А. Товстоногова, который неразрывно связан с первой частью системы К.С. Станиславского, законами режиссерской и актёрской работы над пьесой.

Через этюд тренируется актерская природа в разнообразных сценических ситуациях проживания роли. Но особое значение этюда состоит в том, что он важнейшее средство самовоспитания артиста.

Наиболее частыми вопросами студентов во время изучения этого методического раздела режиссёрско-актёрской школы, становящимися предметом обсуждений и бурных дискуссий на занятиях, являются такие:

- Что такое этюд?
- Какие бывают виды этюда?
- Что мы должны фиксировать и где импровизировать, работая над этюдом?
- На каком материале строится этюд?
- Что такое «предлагаемые обстоятельства» этюда?

Хочется особо подчеркнуть, что в данном пособии мы стремились соблюдать определенную педагогическую логику и четкую последовательность учебного и воспитательного процесса, в котором постепенно формируется личность будущего профессионала-режиссёра. Когда мы начинаем работу над первыми этюдами, то требуем, чтобы студент сразу приучался адресовать действие к себе, к жизни. Чтобы он понял и почувствовал, что этюд — это отрезок жизни, увиденный, а может быть, даже прожитый им. Наш многолетний опыт педагогической деятельности позволяет однозначно констатировать тот факт, что, когда в этюде используется материал из пережитого, то именно тогда пробуждаются в воображении не заштампованные, а живые ассоциации. Именно через них действенная природа поведения на сценической площадке находится легче и вернее. Эта мысль сквозным сюжетом проходит через всю творческо-педагогическую деятельность выдающегося режиссёра прошлого столетия З.Я. Корогодского, который неоднократно подчёркивал: «Пока наши ученики не почувствуют, что все, чем мы занимаемся в творчестве, питается опытом жизни,

живыми впечатлениями, пока не возникнет внутреннее понимание этого, этюдные задания не будут плодотворны».

## 1 Что такое этюд?

Этюд – это сквозная непрерывная импровизационная проба актера собой предлагаемых обстоятельств и событийной ситуации или действие актера в предлагаемой (придуманной, сочиненной или воспроизведенной по памяти) событийной ситуации.

Этюд – это самостоятельный поиск действенной линии поведения в заданных (придуманных) обстоятельствах. С точки зрения профессиональной обученности это основной профессиональный навык.

Сценический этюд – это событийный, законченный отрезок жизни действующего лица (действующих лиц), созданный на основе жизненного опыта и наблюдений актера, переработанный его творческим воображением и представленный, или сыгранный, или показанный в сценических условиях.

В учебном процессе этюд – это:

- Средство «вспомнить жизнь» и на основе этого создать правду сценического проживания роли;
- Средство постижения творческих законов органической природы и приемов психотехники;
- Средство обучения (постижение основ профессии: погружение в предлагаемые обстоятельства, освоение понятия «действие» и событие);
- Средство проявления творческой инициативы и самостоятельности.

Тем не менее, хочется начать с парадокса, который состоит в том, что этюд нельзя отрепетировать! Он может лишь повторяться с учетом замечаний и уточнений педагога. Но этюд остается все равно сквозной импровизационной пробой погружения студента в процесс сценического действия.

При этом важным вопросом является — что определяется и фиксируется в репетиционной работе над этюдом, а где оставляется место для актерской импровизации?

Определяется и фиксируется событийный ряд этюда, его «поворотные точки» – исходное, центральное и главное события, а также цель действующего лица. В остальном же актер может и должен импровизировать. И здесь заложено принципиальное отличие сценического этюда от этюдной пробы, так как в пробе ничто не придумывается заранее – наоборот, всё должно родиться непосредственно в самой пробе-импровизации.

На понимании этюда как места безраздельного творчества актера и его постоянной импровизации в предлагаемых обстоятельствах без фиксации действий и событий основана актерская школа известного театрального педагога В.М. Фильштинского. В его понимании «правда жизни» актера на сцене

самоценна и поэтому актер, импровизируя, следуя внутреннему чувству правды, может абсолютно законно менять ход события, не фиксируя его и ни разу не повторяясь в своем сценическом поведении.

Этюд это всегда небольшой отрезок жизни, созданный воображением, которое питается запасом наблюдений, живым чувством исполнителя, т.е. является событийный эпизод. Главное в нем воссоздать событийное движение. Конкретное событие взятое из жизни, вынесенное на сцену и сыгранное актёрами становится этюдом. Тем самым мы можем говорить, что это маленькая история с логическим началом, развитием и концом. Необходимо отметить, что на начальном этапе все этюды выполняются молча и в одиночку, и только позднее появится работа, требующая общения с партнером, партнерами, появится текст.

В учебной практике работа над этюдами строго соответствует определенному этапу обучения актера и согласно этому этапу учащимся предлагается освоить следующие виды этюдов:

- Этюд на знакомое дело (этюд с воображаемыми предметами (ПФД)). Это первое этюдное задание. В этюдах этого вида особый акцент делается на важности веры в предлагаемые обстоятельства, непрерывность и последовательность линии их физического проживания. После выполнения упражнения и показа работы на знакомое дело оказывается, что это фактически сыгранный этюд.

- Этюд на музыкальный момент, который путем использования музыкальной фразы или фонограммы, пробуждает у учащегося способность к нафантазированию и переживанию жизненных обстоятельств, из которых эта фраза вытекает.

- Этюд на три слова. (Например: письмо, огонь, вода). Задача – придумать обстоятельства, в которых три предложенных слова органично вплетаются в единое действие, причем эти слова не произносятся, а именно обыгрываются.

- Этюд на тему «Впервые в жизни», который провоцирует наблюдаемые или острые, личные, волнующие воображение обстоятельства.

- Этюд на органическое молчание – этюдное задание, не позволяющее разговаривать. Оно дает мощный толчок к освоению навыков общения и взаимодействия с партнером. К тому же освоение таких этюдов органично подводит к следующей серии этюдов на органичное возникновение и рождение слова.

- Этюд на цепочку физических действий, в основе которых лежит литературный материал.

- Этюд-наблюдение – бессловесный, либо с текстом (на основе упражнения «Наблюдение»).

- Этюд на определенное (заданное) событие.

## 1.1. Память физических действий (ПФД).

Студент должен последовательно пройти по всем видам этюдов, как по логическим ступеням, осваивая этюды до тех пор, пока его действие не станет до конца продуктивным и целесообразным, пока он не поверит, что проделанный им ряд движений действительно приведет к зажиганию спички. Это легко проверить, сопоставляя беспредметное действие с реальным действием.

При изучении действия полезно ставить перед собой препятствия, которые сделают действие наиболее типичным и ярким. Конечно, в жизни коробок может сразу открыться без всяких усилий, спичка может сразу повернуться нужной стороной и воспламениться от легкого соприкосновения с коробком, но для выявления процесса действия более выгодны возникающие препятствия и затруднения, которые могут быть усилены новыми привходящими обстоятельствами. Так первая спичка сломалась или коробок отсырел, а в момент зажигания подул ветер и т.д.

Однажды на уроке К.С. Станиславский предложил ученику наполнить воображаемые ведра водой из колодца. Ученик представил себе такой колодец-колонку, из которого вода льется при легком нажатии ручки. Константин Сергеевич остановил его и предложил представить себе другой колодец, который требует более разнообразных и активных действий, чтобы набрать ведро воды. Если же все происходит само собой, говорил он, то теряется сценичность и действие становится непонятным, нетипичным, а главное неинтересным.

Приступая к упражнению, не обязательно сразу окружать себя предлагаемыми обстоятельствами. Они создаются по мере необходимости, когда в них возникает потребность. Со временем подобное упражнение может перерасти в целый этюд. Например, зажигание спички в инсценировку одного из моментов подвига партизанки Зои Космодемьянской, которая пыталась поджечь вражеский штаб. Но если такую задачу поставить перед неподготовленной студенткой в самом начале работы, её внимание будет направлено по ложному пути. Главный акцент будет сделан не на точности совершаемого действия и доведении его до высочайшей степени правды, а на изображении героического образа и драматической ситуации.

Прежде всего, следует освоить технику самого действия, в данном случае — зажигания спички, акцентируя на этом всё внимание. К.С. Станиславский предлагал ученикам каждую составную часть действия изучать как в микроскопе, «доходя до самой последней степени натурализма». Только тогда удастся уловить типичность действия и ощутить, хотя бы и в самой малой дозе, правду своего сценического поведения.

«Уметь создавать маленькие правды — это уже творчество... Тот, кто выполняет маленькие физические действия, знает уже половину системы», — говорил К.С. Станиславский ученикам. Надо следить за тем, чтобы упражнение не

превращалось в показуху, в демонстрацию действия. Студент, ни при каких обстоятельствах не должен изображать действие, а всегда искать, заново исследовать его при всяком повторении упражнения.

Следует отметить, что вначале студенты обычно затрачивают значительно больше внимания и напряжения, чем это требуется для выполнения такого же действия в жизни. Например, студент будет пытаться взять воображаемый стакан с водой всей пятерней, тогда как в жизни мы берем его двумя-тремя пальцами. Там, где должны работать лишь кончики пальцев, возникнут мышечные напряжения всей руки и пр. В поисках правды физических действий, необходимо постоянно напоминать студентам, что ложь обычно скрывается в излишках. Поэтому упражнения на беспредметные действия, особенно в их первоначальной стадии, могут успешно выполняться лишь при строжайшем контроле со стороны педагогов.

При овладении беспредметными действиями целесообразно комбинировать воображаемые предметы с реальными. Так из реального стакана можно пить воображаемый чай, помешивая настоящей ложечкой воображаемый сахар. И лишь впоследствии отнять стакан и ложечку. Можно воображаемой кистью писать на реальной плоскости холста или фанеры, воображаемую лопату или лом заменить реальной палкой, бутафорское бревно перепиливать воображаемой пилой, подрубать настоящий платок воображаемой иглой с ниткой, легкий мяч принять за воображаемый тяжелый арбуз и т.п. Если я исполняю упражнение «гримируюсь перед зеркалом», то не следует отказываться поначалу от реального зеркала или хотя бы от его подобия в виде какой-либо плоскости; в противном случае задача становится непосильно сложной.

Полезность упражнений на беспредметные действия скажется лишь при условии предельной тщательности и точности их выполнения, доведения до высшей степени мастерства. Необходимо помнить, что мастерство начинается не по окончании учебного заведения, а уже на первом курсе. С годами изменяется мера сложности творческой задачи, но степень совершенства её выполнения должна оставаться неизменно высокой.

Разобрав беспредметное действие по частям, нельзя на этом останавливаться. Путем многократного повторения необходимо довести его до полной автоматичности выполнения. Студент должен научиться обращаться с «пустышкой» точно так же, как с реальным предметом, с такой же легкостью и непринужденностью, при минимальной затрате внимания. Необходимо бескомпромиссно проделать путь от сознательного овладения логикой действия до подсознательного его выполнения. Только при этом условии начнется процесс творчества. Знакомая логика и привычные мышечные ощущения будут рефлекторно извлекать из архива нашей памяти все новые характерные подробности исполняемого действия и толкать на экспромты.

Следующий этап работы над беспредметными действиями заключается в том, чтобы ответить на вопросы: для чего и почему я выполняю это действие?



Технически отработанное действие (к примеру выпить стакан воды) должно постепенно обрасти теми или иными «если бы», предлагаемыми обстоятельствами. В идеале они должны рождаться сами собой по ассоциации с испытанным, или подсмотренным в жизни, или прочитанным в книгах. Можно выпить воду потому, что мучает жажда в пустыне, или пересохло в горле во время доклада, или чтобы запить лекарство. Вода может превратиться то в лекарство, то в вино, то в горячий чай, то в отраву.

Отработанное действие надо уметь выполнять в различных обстоятельствах, меняющих характер и окраску действия, но оставляющих его логику и последовательность почти без изменений. К.С. Станиславский говорил педагогам: «Подготовьте мне актеров, умеющих действовать беспредметно, выполнять маленькие задачи в различных предлагаемых обстоятельствах: в Неаполе, на севере при морозе в пятьдесят градусов и т.п., и с такой труппой я смогу делать чудеса».

Если на первом этапе освоения действия не только не следует бояться излишней его детализации, а, наоборот, по выражению К.С. Станиславского, добираться до «ультранатурализма», то при дальнейшей отработке упражнения необходимо выделить все типичные, характерные детали и отсеять случайное, лишнее, мешающее. Этот процесс отбора происходит попутно с уточнением предлагаемых обстоятельств, вносящих дополнительную конкретизацию действия.

Например, тарелку на стол можно поставить так, что предмет делается неопределенным и теряет свои свойства, или, наоборот, обращение с предметом выявляет его форму и особенности. Если стол накрывает официантка в ресторане, желающая поскорее отделаться от посетителей, — возникнут одни характерные детали, если хозяйка готовится к встрече дорогого гостя — другие. Между уточнением предлагаемых обстоятельств и отбором типичных деталей действия обнаруживается прямая связь.

К.С. Станиславский настаивал на том, чтобы этюды на беспредметные действия не бросались на полпути, а доводились бы до художественной завершенности. В Оперно-драматической студии, которую он возглавлял, этюд, получивший условное название «Моцарт и Сальери», зародился из упражнения на беспредметные действия — написание картины. Когда техника обращения с красками, холстом, палитрой, кистями была достаточно отработана, между двумя исполнителями упражнения установились определенные взаимоотношения. Один из них оказался учителем, другой — учеником. Мастер толкал студийцев на дальнейшее развитие этюда. Учитель обнаруживает, что картина ученика превосходит по таланту его собственную. Зарождается зависть. Учитель провоцирует ученика на уничтожение картины, а затем раскаивается в совершенном преступлении. Этюд превратился в целую одноактную пьесу драматического содержания.

Начатый на первом курсе, этюд дозрел лишь на втором, что вполне нормально, так как на первом курсе от учеников еще нельзя требовать тех навыков, умений и опыта, которые необходимы для завершения подобного рода работы.

Следует подчеркнуть, что погоня за количеством упражнений и этюдов в учебной работе в ущерб их качеству ошибочна. Такой подход приучает будущих режиссёров и актёров к небрежности, к приблизительности в работе, воспитывает в них верхоглядство, поверхностное, легкомысленное отношение к творчеству.

Конечно, студент не может без конца повторять одно и то же. Если перед ним не ставятся все более глубокие творческие задачи и требования, если ему не подбрасываются творческую топку «горючий материал», способный увлечь его на новые поиски и достижения он может потерять главное — профессиональный интерес. Только таким путем, то есть постоянной заботой о качестве, а не о количестве исполняемых этюдов и упражнений, можно выполнить главную педагогическую задачу школы К.С. Станиславского — овладение профессиональными основами режиссуры и актерского мастерства. Ибо один, доведенный до совершенства, этюд научит большему, чем десятки этюдов, сыгранных поверхностно. Эту мысль К.С. Станиславский повторял постоянно, перефразируя известное выражение из комедии А.С. Грибоедова «Горя от ума»: «Числом поменее — ценою подороже».

Работа над упражнениями с воображаемыми предметами и доведение их до этюда проходит через следующие этапы:

1) Овладение техникой самого беспредметного действия, например написание письма, то есть обращение с бумагой, ручкой, чернилами и т.д. Тщательное изучение логики и последовательности каждой мельчайшей составной частицы действия и всего процесса действия в целом.

2) Доведение техники обращения с воображаемыми предметами до совершенства. Постепенный переход от сознательных усилий воли к автоматичности действия.

3) Погружение в предлагаемые обстоятельства. Постановка вопросов: кому и почему пишется письмо. При этом интереснее взять любовное признание, чем, например, снятие копии с деловой бумаги. Первое приводит к более интересной логике и создает препятствия, которые не возникают во втором случае.

Если пишется любовное письмо, то логика действия осложняется мучительными поисками нужных слов, бесконечными переделками, уничтожением написанного и написанием нового. В этом случае не бумага, перо, чернильница, а лицо, которому адресуется письмо, становится главным объектом. Немой разговор с воображаемым партнером составляет теперь основу логики действия, техника же написания письма постепенно отходит на второй план.

4) Отбор типических, наиболее выразительных деталей в самой технике написания письма и нахождение новых подробностей, подсказанных предлагаемыми обстоятельствами. Например, написание письма при помощи

обычного пера и чернильницы дает большие возможности в смысле действия, чем автоматическая ручка.

Этот вопрос решается обстоятельствами времени и места, то есть где и когда пишется письмо. Если действие происходит в начале XIX века, то нужно освоить технику писания гусиным пером, научиться пользоваться не промокательной бумагой, а песочницей и т.д.

5) Углубляя обстоятельства, можно прийти к этюду писания любовного письма Татьяны Лариной Евгению Онегину и построить логику действия, воплощающую всю противоречивость чувств и поступков героини: ее смятение, мучительные поиски выхода, моменты душевного подъема и упадка. Однако завершение такого рода этюда, как уже было сказано, должно быть отнесено ко второму году обучения, после того как будут освоены все основные элементы органики сценического действия.

Если предлагаемые обстоятельства не складываются сами собой, К.С. Станиславский рекомендовал проделывать упражнения на беспредметные действия под музыку, которая определяет ритм совершаемого действия и придает ему ту или иную эмоциональную окраску, организует действия, питает воображение, направляя его по пути все новых и новых вымыслов.

Темы упражнений, использующих действия с воображаемыми предметами, черпаются студентами из окружающей их жизни, которая изобилует примерами простейших физических действий. По своему характеру эти упражнения могут быть разбиты на два вида.

К первому относятся действия, требующие усилий всего тела или группы мышц. Это всякого рода физическая работа, связанная с ощущением тяжести, со сгибанием и разгибанием туловища, с движениями рук и ног. Например, уборка комнаты, мытье полов, стирка, топка печей, перемещение воображаемых предметов различного веса и формы, копанье земли, посадка дерева, игра в гольф, поднятие штанги, открывание театрального занавеса, различные трудовые, производственные процессы.

В этом виде упражнений приходится учиться произвольно напрягать и освобождать ту или иную группу мышц, чтобы ощутить правду физических действий. Для контроля целесообразно привлечь педагога по сценическому движению, который может подсказать ученикам верные приемы обращения с предметами разного веса и формы. В дальнейшем на занятиях по сценической пластике и движению он может помочь эти упражнения усовершенствовать.

В упражнениях второго вида действуют преимущественно пальцы и кисти рук. К ним, например, относятся бытовые действия — умывание, чистка зубов, еда, питье, одевание и раздевание, шитье, глаженье, чтение, писание, рисование, обращение с замками, ключами, деньгами, проводка электричества, настольные игры, украшение елки, уборка комнаты, игра на музыкальных инструментах и прочие действия подобного характера.

По мере усвоения техники самого действия и разгрузки внимания можно в упражнениях на беспредметные действия установить процесс взаимодействия между двумя исполнителями или группой исполнителей. Люди, занятые на конвейере, ни на секунду не прекращая работы, обмениваются между собой отдельными репликами, вступают в общение. То же самое возможно в любом трудовом процессе, где логика действия постепенно автоматизируется и выполняется почти подсознательно.

На заключительный экзамен первого курса можно вынести коллективные упражнения на беспредметные действия, в которых каждый выполняет свою задачу, но все объединены общим действием. Это может быть встреча за обеденным столом, совместная работа на производстве, в магазине, где происходит взаимодействие между покупателями и продавцами, а также многое другое, чем многогранна наша жизнь. Предположим, изображается швейная мастерская, где каждый занят своим делом: один кроит, другой шьет, третий гладит, четвертый снимает мерку с заказчика или делает примерку, пятый выписывает квитанции и получает деньги.

Поскольку техника овладения беспредметными действиями помогает изучить природу простейших физических действий и восстанавливать их логику и последовательность, можно утверждать, что эти упражнения на развитие артистической техники являются вместе с тем важным звеном в овладении методом будущей работы над ролью. Они служат средством воспитания в будущем режиссёре и актере определенных навыков, которые переносятся с элементарных физических действий на действия более сложные, насыщенные психологическим содержанием. Они укрепляют студента в правильном сценическом самочувствии, связанном с нормальной работой всех элементов его физической и духовной природы.

Из сказанного следует, что упражнения на беспредметные действия существуют не только для того, чтобы актер научился обращаться на сцене с воображаемыми объектами, хотя и эти навыки имеют большой практический смысл. Важнее, что эти упражнения помогают выработать более тонкие средства выразительности актера. Они требуют от исполнителя большой точности и наблюдательности, пристального внимания, тончайшей работы мышц, прививают начинающему актеру вкус к профессиональной четкости и законченности сценического действия.

Трудно найти роль, в которой актеру не пришлось бы есть воображаемые кушанья, пить воображаемое вино или чай, зажигать мнимый костер или лампу, условно писать и рисовать, не пользуясь ни чернилами, ни красками, чокаться пустыми бокалами, носить по сцене пустые чемоданы и другие предметы, лишённые веса, как будто они тяжелые, орудовать бутафорскими мечами и кинжалами, как стальными, воспринимать пустые кастрюли из папье-маше, как наполненные и горячие, нюхать бумажные цветы, ловить воображаемых бабочек, шить воображаемыми нитками.

Не многие актеры умеют придать бутафорским вещам свойства реальных предметов, оживить их своим искусством. В большинстве случаев письма на сцене пишутся с молниеносной быстротой, причем их обычно суют в конверт, не давая чернилам просохнуть, телефоны набираются неполным номером, тяжелые чемоданы поднимаются, как пустые, при тостах так размахивают бокалами, что неизбежно выплеснется все вино, в драке герои-любовники без опасения хватаются за лезвие шпаги, деньги за покупку отдаются без счета, записки прочитываются одним махом, горячие предметы берутся голыми руками.

Большие актеры, руководствуясь органично присущим им чувством правды, всегда дорожили логикой простейших физических действий. К.С. Станиславский рассказывал о курьезном случае, происшедшем в Малом театре со знаменитой актрисой Н.М. Медведевой. По ходу действия она должна была вынести на сцену горшок горячих щей. Приближается ее выход, а актрисы нет. Помощник режиссера бросился за кулисы искать Медведеву. Выяснилось, что актриса опоздала на выход потому, что под руками у нее не оказалось тряпки, чтобы взять «горячий» горшок.

Пренебрежение к этим, казалось бы, натуралистическим подробностям создает неудобство в самочувствии актера. Маленькая ложь, допущенная при выполнении простого физического действия, превращается в большую, так как нарушение логики физических действий неизбежно влечет за собой неправду и во внутренней жизни актера, отторгает веру в правду совершаемых на сцене действий.

## **1.2. Упражнения на память физических действий (ПФД).**

Упражнения на память физических действий или ПФД (обе формулировки приняты в театральной педагогике) могут занимать в работе со студентами достаточно большое место. Смысл всех упражнений в воплощении правильного (как в реальности) распределения внимания и мускульных напряжений при действии с предметами (то есть не с людьми). «Где глаза?» (куда направлен взгляд, то есть внимание?). «Какая часть тела работает?» (пальцы, ладонь, плечо, спина, ноги и т.д.).

Причем у каждого человека, когда он действует с разными предметами, все это происходит по-особому.

Начинать упражнение на ПФД лучше с того, чтобы студенты сами вспомнили предметы и выбрали действия, которые они могут выполнять с ними по памяти (открыть сумку, пришить пуговицу, почистить картошку, забить гвоздь и т.п.). Такие упражнения удобно начинать с реальных действий студентов с выбранным ими настоящим предметом: щеткой-шваброй, платком, стулом, графином, портфелем.

Например, педагог предлагает ученику зажечь спичку, чтобы закурить папиросу или найти в темноте потерянный предмет. После того как студент выполнит это действие, ставшее для него в жизни полуавтоматическим и выполняемым при минимальной затрате внимания, ему предлагается повторить

процесс зажигания одними пальцами без спичек и коробка или постепенно отнимая сперва спички, а затем и коробок.

Чтобы в точности восстановить привычные движения пальцев, поначалу придется затратить немало усилий и внимания, то и дело, возвращаясь для проверки к реальным спичкам. Нельзя сразу охватить весь процесс действия целиком, придется сперва расчленить его на мелкие составные части:

- 1) Нащупать коробок в кармане.
- 2) Захватить и вытащить его.
- 3) Повернуть коробок этикеткой вверх, чтобы при открывании спички не вывалились.
- 4) Вытолкнуть пальцем коробок из футляра, придерживая футляр двумя другими пальцами.
- 5) Отделить пальцами другой руки одну спичку.
- 6) Захватить ее двумя пальцами и вытащить из коробка.
- 7) Повернуть ее головкой вниз.
- 8) Взяться за конец спички, чтобы не обжечься при зажигании.
- 9) Подставить под спичку боковую плоскость коробка, покрытую серой.
- 10) Чиркнуть спичкой.
- 11) Повернуть ее так, чтобы пламя разгорелось.
- 12) Если дело происходит на улице или на сквозняке, то загородить пламя рукой или всем телом.
- 13) Поднести спичку к папиросе или темному углу.
- 14) Прикурить или рассмотреть что-то.
- 15) Задуть спичку или погасить ее резким движением руки.
- 16) Сообразить, куда деть обгорелую спичку.
- 17) Бросить ее на пол, сунуть в пепельницу или обратно в коробок.

## **2 Этюдная проба.**

Первая концепция рассматривает этюд как черновик.

В данной концепции этюд – это импровизация актера в заданных на уроке педагогом или вскрытых на репетиции предлагаемых обстоятельствах и событиях. Такая «этюдная проба», как её принято называть, не требует предварительной подготовки – актерам предлагается сиюминутно, здесь и сейчас «броситься в импровизацию». Это понимание «этюда» как пробы или наброска очень близко к понятию «сценическая импровизация», которая, естественно, не репетируется и не готовится заранее.

Цель подобного рода этюдных проб – действенное исследование (то есть исследование собой, своим телом и своей психофизикой) тех или иных обстоятельств пьесы или программных заданий в процессе обучения (например, физического самочувствия, определенной среды и атмосферы или конкретного

события). Этюдными пробами в предлагаемых обстоятельствах также принято называть одно из направлений актерского тренинга: тренинг действия в предлагаемых обстоятельствах.

Этюдная проба— сверхпрактическая вещь. После действенного разбора всё должно быть настолько ясно, чтобы сразу можно было выйти на сцену и начать импровизировать, развернув всё происходящее со всем учетом глубины извлеченного профессионально каркаса играемой роли. При этом если мысль работает информационно-аналитически, то фантазия художника работает точно в психофизическом, эмоционально-образном плане, становясь основой динамики действия.

## 2.1 Предлагаемые обстоятельства.

Предлагаемые обстоятельства в театральном искусстве – это совокупность условий и ситуаций, в которых действует актер.

Предлагаемые обстоятельства – это фабула пьесы, ее факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, наше режиссерское и актёрское понимание пьесы, добавления к ней от себя, мизансцены, постановка, декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы и звуки, и многое другое, что предлагается принять во внимание при творческом процессе.

Предлагаемые обстоятельства бывают:

- Обстоятельства места – где происходит действие (страна, город, дом, улица, кухня...)
- Обстоятельства времени (эпоха, год, время года, число, месяц, час...)
- Личные обстоятельства – отвечающие на вопрос «Кто действует на сцене?» (возраст, пол, социальное положение, профессия...)
- Ситуативные обстоятельства – отвечают на вопросы определяющие «Чем живет человек в данной ситуации?» Откуда я пришел? Куда я направляюсь? Зачем я пришел сюда? Чего я хочу? Что мне мешает получить желаемое (добиться результата)?.

Таким образом можно констатировать, что предлагаемые обстоятельства отвечают на три главных вопроса: Где? (место действия, страна); Когда? (время года, время суток, эпоха); Кто? (пол, возраст, профессия).

В работе над спектаклем мы определяем три круга предлагаемых обстоятельств:

1. Большой круг предлагаемых обстоятельств – Земля, эпоха пьесы, быт, эстетика – все, что находится в мире за пределами сюжета пьесы.

2. Средний круг предлагаемых обстоятельств – сама пьеса, жизненные обстоятельства персонажей, их характеры, события, входящие в сюжет, отношения персонажей и т.д.

3. Малый круг предлагаемых обстоятельств – обстоятельства, непосредственно влияющие на актера в конкретной сцене, определяющие его цель и действие.

Предлагаемое обстоятельство малого круга, определяющее цель и борьбу за нее, то есть действие актера в данном событии, называется ведущим предлагаемым обстоятельством.

К.С. Станиславский дал такое определение ведущему предлагаемому обстоятельству: «Ведущее предлагаемое обстоятельство – это событие, совершившееся до начала пьесы, но обусловившее движение всей фабульной структуры пьесы. Поскольку оно свершилось за пределами пьесы, а не на наших глазах и от него зависит весь дальнейший ход пьесы, оно называется ВЕДУЩИМ. Если бы чиновники не разграбили город, не было бы пьесы "Ревизор". Но поскольку «разграбление» произошло не на наших глазах, то оно является для нас обстоятельством, причем ведущим, так как в дальнейшем от него зависит весь ход событий пьесы. Иными словами, ведущее предлагаемое обстоятельство – это то, без чего не было бы пьесы».

Ведущее предлагаемое обстоятельство в рассказе «Звезда в тумане» состоит в том, что у главной героини подруга увела мужа. И героиня осталась и без мужа, и без подруги. Без любви, без дружбы, без семьи.

Ведущее обстоятельство – основное обстоятельство, толкающее все действие к развитию и, по итогу, к сверхзадаче. Ведущее предлагаемое обстоятельство – точка отсчета сюжета — «С чего все началось?» Здесь кроется зерно определения будущего спектакля. Верно найденное «ведущее предлагаемое обстоятельство» проясняет атмосферу пьесы и вскрывает природу конфликта, оно – надежный ориентир, конкретизирующий весь замысел спектакля.

К.С. Станиславский изначально однозначно распространял принцип «Я есмь», «я – в предлагаемых обстоятельствах» на все этапы сценического творчества и видел в этом суть и дух своей системы. Не случайно и простейшие этюды, и большие роли он разбирал и репетировал по одним и тем же законам на уровне простейших элементов и простейших упражнений, – и так до последних дней своей жизни...

Советский режиссёр Н.П. Акимов считал, что ни одна пьеса, особенно классическая, вообще не может ожить без сознательной подмены ее обстоятельств и действий совершенно иными, сиюминутно мотивированными действиями и обстоятельствами. В правилах данной психотехники актеру и режиссеру не нужно насиловать свою природу, им следует совершить тонкую замену чужого, авторского обстоятельства аналогичным своим обстоятельством.

Режиссёр и педагог Л.А. Додин часто отлаживает сценический процесс через отдельные элементы актерской психотехники, и работа эта, в силу своей простоты и ясности, естественно, строится по принципу «я – в предлагаемых обстоятельствах». В данном случае это работа связана с элементами «мышечная свобода» и «простые физические действия». Л.А. Додин утверждает, что проводя



актера через цепь простейших объектов и через череду простых физических действий, он тем самым освобождает его.

## 2.2 Упражнения на предлагаемые обстоятельства.

### Упражнение № 1.

Используя вопросы, разбери предлагаемые обстоятельства рассказа приведенного ниже.

Жили – были кот, дрозд да петушок – золотой гребешок. Жили они в лесу, в избушке. Кот да дрозд ходят в лес дрова рубить, а петушка одного оставляют.

Уходят – строго наказывают:

- Мы пойдем далеко, а ты оставайся домовничать, да голоса не подавай, когда придет лиса, в окошко не выглядывай.

Проведала лиса, что кота и дрозда дома нет, прибежала к избушке, села под окошко и запела:

Петушок, петушок,  
Золотой гребешок,  
Масляна головушка,  
Шелкова бородушка,  
Выгляни в окошко,  
Дам тебе горошку.

Петушок и выставил голову в окошко, лиса схватила его в когти, понесла в свою нору.

Закричал петушок:

Несет меня лиса  
За темные леса,  
За быстрые реки,  
За высокие горы...

Кот и дрозд, спасите меня!..

Кот и дрозд услышали, бросились в погоню и отняли у лисы петушка.

### Упражнение № 2

По знаку преподавателя принимается произвольная поза. Затем убирается излишнее напряжение и поза оправдывается. Далее студент рассказывает о тех предлагаемых обстоятельствах, которыми окружено его действие. Например, по знаку преподавателя я принял позу — вытянул вперед руку. Оправдал тем, что хочу позвонить в свою квартиру.

Затем, не меняя позы, создаю обстоятельства, с которыми может быть связано это действие: вернулся из дома отдыха, где проводил отпуск, звоню, никто не отвечает — значит, мама и отец уехали на дачу. Как же мне попасть домой? Решаю зайти к приятелю, который живет в этом же доме.

В заключение рассказываю о нафантазированных предлагаемых обстоятельствах преподавателю.

### Упражнение № 3

Дается одна тема: — Если бы вы гуляли по лесу, что бы вы там делали?

В зависимости от нафантазированных предлагаемых обстоятельств мы находим разные действенные решения

1. Одно решение. Он идет по лесу, раздвигая сучья мнимых деревьев. Выходит на поляну. Осматривается и решает здесь расположиться на отдых. Оглядывает поляну, пытается найти укромное местечко в тени. Замечает протекающий ручеек, идет к нему. Кладет на землю узелок с едой, засучивает рукава, пристраивается, моет руки. Потом освежает водой лицо и начинает пить. Напившись, устраивается под деревом, очистив землю от веток и шишек. Развязывает узелок, начинает, есть, наблюдая за птичкой, посвистывая в ответ на ее пение. Вдруг кто-то его укусил. Почесал это место, не придавая значения этому укусу. Лег на бок, решил вздремнуть — опять укус... Привстал, оглядел место, оказалось, что там, где он лежал, — муравейник. Решил поискать другое место. Оглядываясь по сторонам, ищет новое место и уходит с поляны.

2. А вот другое решение. Он шел по лесу и искал грибы, заглядывая под низкие ветви елей, разгребая мох. Находя гриб, бережно срезал его ножом. Потом осторожно укладывал в корзинку. Когда же набралось достаточно грибов, он сел на траву под дерево. Выложил грибы из корзинки и начал, очищать края ножек грибов. Сложил снова все грибы в корзину. Сорвал с дерева несколько мелких веточек и, закрыв ими грибы, пошел домой.

3. Затем, это же задание выполнила одна из студенток. Она шла по лесу, напевая какую-то веселую песенку. Рвала цветы, собирая их в большой букет. На минуту остановилась. Сняла с плеч шарфик и покрыла им голову, чтобы укрыться от палящих лучей солнца. После этого она села на пенек и стала плести венок. Вдруг она испугалась зашевелившегося в кустах зверя и вскочив побежала, рассыпав цветы и бросив начатый венок.

### Упражнение № 4

По элементу «если бы».

- Если бы находился на поляне, на берегу реки, в саду.
- Если бы находился дома, увидел напротив близко пожар.
- Если бы была одна дома, готовилась к экзамену и внезапно потух свет...
- Только что шила, куда-то воткнула иголку — очень нужно найти.
- Если бы дождик застал на улице:

### **3 Исходные материалы для сочинения этюда.**

«Этюд в театральной школе или в репетиции – всегда небольшой отрезок сценической жизни, созданный воображением, «если бы», которое питается опытом, запасом наблюдений, живым чувством исполнителя. Этюд – это, прежде всего, событийный эпизод. Главное в нем, выстраивая сценический процесс по законам и образцам жизни (в самых экстравагантных театральных решениях), воссоздать событийное движение. От этюда и родилась идея анализа пьесы по событиям. Их течение и есть движение жизни от происшествия к происшествию. Событие, взятое в отдельности и сыгранное нами, становится этюдом», - так понимает место этюда в театральной педагогике З.Я. Корогодский.

Исходя из его концепции, источником или материалом для сочинения этюда являются собственный событийный опыт режиссёра и актёра, их жизненные событийные наблюдения, работа творческого воображения и сознания, одухотворенные сверхзадачей, подпитывающейся определенной идеей, темой, мыслью, которую они с помощью сценического этюда хотят донести до зрителя:

Выше нами приводилась схема построения одиночного этюда, где не предполагается завязки, кульминации и развязки драматического конфликта, что имеет место быть в парных и групповых этюдах. Однако, это никоим образом не снимает в творческом процессе создания этюда опоры на построение цепи событий.

Исходное событие и главные события – это мотивированные и оправданные выход и уход со сцены. Что-то произошло до моего выхода на сцену, что привело к тому, что я оказался в определенных предлагаемых обстоятельствах и у меня появилась определенная задача, которую мне нужно выполнить «прямо здесь и сейчас» (на сценической площадке). И аналогично – что-то произошло, что заставило меня покинуть это место.

Центральное событие – это некий факт, внешнее или внутреннее обстоятельство, действие партнера, которые изменили мое поведение и качественно повлияли на мое психофизическое самочувствие и эмоциональное состояние.

Зачастую бывает так, что центральное и главное событие этюда совпадают – то есть что-то происходит на сцене, и именно центральный событийный поворот становится причиной того, что мне нужно закончить или прервать предыдущее действие и уйти.

#### 4 Действие.

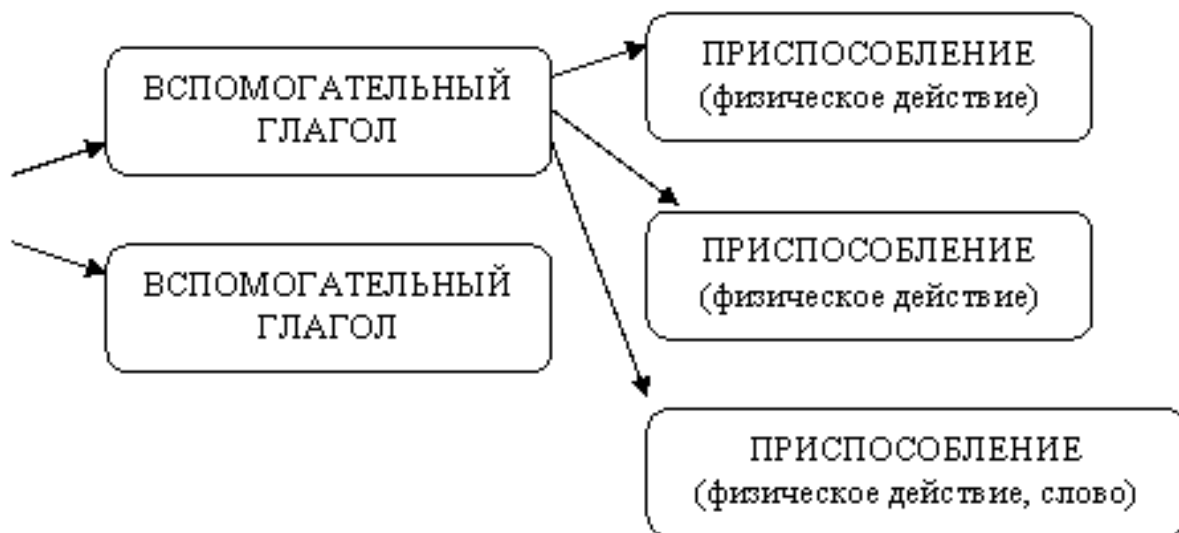
Самое главное в начале работы над этюдами, что необходимо привить студенту, это понятие **ДЕЙСТВИЯ**, подобно тому, как в речи используется понятие «дыхание в живот», без чего дальнейшее развитие и вся будущая работа бессмысленны. Очень простое, на первый взгляд, решение предложил еще К.С. Станиславский. Нужно предложить ученику ответить на вопрос: а что бы ты стал делать, если бы...

Понятие **ДЕЙСТВИЕ** тесно связано с физическим поведением и задачей – что мне надо. Таким образом, действие – это поведение (поступок), психофизический акт, направленный на достижение определенной цели и осуществляемый в тех или иных предлагаемых обстоятельствах.

Действие – это психофизический процесс, направленный на достижения определенной цели.

Действие – поведение, поступок, направленное на достижение определенной цели и осуществляется в тех или иных обстоятельствах.

Действие чаще всего определяется глаголом. А так же может подразделяться на так называемые «вспомогательные» глаголы». Приспособление это физическое действие или то, как действие воплощается в линии физического поведения и тексте (словесном действии).



Отличие сценического действия от действия в жизни: динамика распределения во времени и пространстве, ибо оно перемещаясь в них становится толчком в рождении определенных чувств.

В силу этого мы можем констатировать, что главными целями действия в сценическом пространстве является как изменение внутреннего мира героев, так и внесение изменений в окружающий их мир.

Следует подчеркнуть, что все происходящее на сцене с точки зрения организации действия имеет условный приём, предполагающий высокую концентрацию мыслей, чувств, настроений персонажей, сжатость, лаконичность сюжета и изложения мыслей. При этом темпо-ритм, то есть скорость изменения действия во времени и его напряженность должны быть активно насыщены различными действенными перипетиями. В композиционном построении особо эффектен прием перевертыша, когда исход ситуации в финале неожиданно меняется на 180 градусов.

Важно отметить, что в сценическом действии характерность персонажей и внешняя и внутренняя должна быть заострена, что позволяет режиссёру и актёрам как в речевом, так и пластическом решении роли порой идти на преувеличение. Наиболее выразительными являются резкие контрасты в развитии действия, особенно связанные с эмоциональным состоянием актеров.

Понятие «действие», подразумевающее последующий вопрос: «какое?», а значит предполагающий формулирование жизни, нам представляется не всегда полезным по следующей причине. В нем априори заложен волевой оттенок и запрограммировано упрощение жизненных процессов. В этой связи обращают на себя внимание удивительно прозорливые слова К.С. Станиславского, произнесенные им всего за несколько месяцев до смерти: «Задача идет из головы, а действие идет от интуиции». Эта фраза многое расставляет по своим местам, определяя, что «действие» априори по истокам своим — нерациональная категория. Значит, именно по этой причине оно должно органично возникать, не может быть одномерно-волевым, изначально заданным. заранее жестко сформулированным.

В качестве иллюстрации приведём несколько упражнений.

Педагог предлагает студенту выполнить простое жизненное действие: налить из графина стакан воды и подать ему, переставить по его указанию в комнате мебель, проверить по журналу присутствующих, открыть или закрыть форточку и т.п.

Если просьба — открыть форточку — не адресована к определенному лицу, то на какое-то мгновение обязательно произойдет замешательство, пока студенты осмысливают эту просьбу, ориентируются (где эта форточка, для чего понадобилось ее открыть, кто это сделает) и только после этого кто-то из присутствующих возьмет на себя инициативу, встанет и сделает то, о чем просит педагог.

Затем педагог предлагает проделать то же самое вторично. И тут выясняется, то, что в первый раз выполнялось как жизненное действие со всеми присущими ему органичными процессами (ориентировка, восприятие, оценка и пр.), при повторении переходит в плоскость сценического действия. При этом, как правило, будет нарушен живой органический процесс, возникнет элемент механичности, наигрыша. Момент ориентировки, осознания может стать или слишком поспешным, или нарочито растянутым. Со студентами произойдет примерно то же, что некогда произошло с одним молодым человеком, который пришел к В.В. Самойлову за советом, поступать ли ему учиться на артиста.

«Выйдите, потом снова войдите и скажите то, что вы сейчас мне говорили,— предложил ему знаменитый артист. Молодой человек внешне повторил свой первый приход,— рассказывает К.С. Станиславский,— но не сумел вернуть переживаний, испытанных им при первом приходе. Он не оправдал и не оживил внутренне своих внешних действий».

Из этого следует, что действия, которые мы умеем правильно выполнять в жизни, комкаются и уродуются при перенесении их на сцену, где действия заранее обусловлены и выполняются напоказ.

Можно предложить и более усложненный тип упражнений.

Например, педагог может попросить студента дать ему на время какую-либо ценную вещь (брошь, бусы, часы и т.п.), а потом, удалив его из класса, спрятать этот предмет. Затем, пригласив студента, он предлагает ему найти спрятанную вещь. Когда тот найдет предмет, ему дают задание снова проделать это упражнение с той только разницей, что он уже знает, где находится предмет.

При повторении подобного упражнения обычно осуществляется не самый процесс действия (искание спрятанной вещи), а воспроизводится лишь его внешняя форма, то есть мизансцена и запомнившиеся приспособления. Это объясняется тем, что в первом случае в основе действия лежала определенная жизненная потребность, цель: найти спрятанную вещь, а во втором — её местонахождение студенту было уже известно. Отсутствие жизненной потребности в повторном действии толкнуло студента на путь внешнего изображения поиска.

Чтобы действовать на сцене так же правдиво, естественно и органично, как в жизни, необходимо понять, что такое подлинное, органическое действие в сценическом искусстве и из каких элементов оно состоит. Целесообразно проделать ряд упражнений, дающих ответы на этот вопрос. Студенту предлагается выйти на сцену и, ничего не делая, выдержать длительную паузу. Лишенный конкретного действия и став объектом внимания, он скоро убедится в ложности своего положения.

Упражнение получится особенно наглядным, если проводить его в обстановке, максимально приближенной к театру (зрительный зал, сцена, занавес, театральное освещение). После бездейственной паузы педагог предлагает ученику выполнить простейшую задачу, например рассмотреть устройство сцены, сосчитать кулисы и

падуги, лампочки в софитах или мысленно произвести арифметическое вычисление, продекламировать про себя известное стихотворение, ознакомиться с содержанием газетной статьи, чтобы потом рассказать о ней, и т.п. Такой поворот действенной линии убедит студентов, что только целесообразное выполнение какого-либо действия дает им возможность органичного пребывания на сцене.

На предложенном конкретном простейшем упражнении, как и ряде других, нетрудно показать, что всякое совершаемое действие вызывает работу наших органов чувств, требует внимания, сосредоточенности на определенных объектах, логики и последовательности, втягивает в действие, как физический аппарат актера, так и его психику.

Предположим, что студент рассматривает зрительный зал, чтобы разместить в нем выставку картин или декорировать его к празднику. Чтобы еще больше активизировать работу воображения, можно усложнить обстоятельства. Допустим, студент стоит не на сцене, а на палубе корабля и смотрит не в зрительный зал, а на приближающиеся берега неизвестной земли. В этом случае требуется не галлюцинация, не изображение Христофора Колумба, а умение ответить на вопрос: что бы я стал делать в данных предлагаемых обстоятельствах? Причем ответить не только мысленно, но и всей логикой своего поведения. Важно, чтобы студент поверил в возможность осуществления данного вымысла в реальной жизни и искренне увлекся им. Для этого ему потребуется ответить на ряд дополнительных вопросов, вытекающих из заданных обстоятельств, а именно, при каких условиях он мог попасть на палубу корабля, что это за корабль, куда и зачем он следует и т.д. Студент может сразу и не выполнить это сложное упражнение. В данном случае это не столь существенно. Важно, чтобы он понял, с чего начинается творческий процесс.

Роль вымысла в творчестве актера станет особенно ощутимой, если предложить проделать одно и то же действие в разных предлагаемых обстоятельствах. Например, пройти через зрительный зал и подняться на сцену.

Студент может оправдать это действие тем, что он проходит через двор и поднимается на крыльцо дома. В процессе упражнения естественно возникнут вопросы: куда и зачем я иду, то есть определятся ближайшая цель и обстоятельства, необходимые для совершения действия. Эти обстоятельства могут быть осложнены новыми дополнительными вымыслами: идет дождь, под ногами грязь, дорогу преграждает злая собака, а в доме лежит тяжело больной, ожидающий помощи, и пр.

В результате этих упражнений студент должен понять, что всякое совершаемое им на сцене действие требует определенной цели и внутреннего оправдания. Без них нельзя даже просто открыть дверь и войти в комнату.

И только после того как студенты познакомятся с тем, что такое подлинное сценическое действие и из каких элементов оно складывается, следует перейти к тщательной отработке и развитию каждого из этих элементов.

## 5 Композиция сценического этюда.

О композиции этюда можно говорить только в том случае, если мы рассматриваем его как "сценический этюд" – некое театральное сочинение, созданное воображением режиссёра и актёра. В этом понимании "сценический этюд" приравнивается к понятию "драматическая сцена". Различие заключается только в том, что материалом для драматической сцены является фрагмент литературного (драматургического) текста, а в этюде материал принесен, наблюден или сочинен режиссёром или самими исполнителями. Еще раз следует отметить, что это не просто проба, но сочинение, близкое по сущности и понятию этюду музыкальному. И в данном значении можно и нужно сказать о композиционном построении этого сочинения, так как любое произведение искусства должно иметь свою композицию, чтобы считаться таковым. Деятельность по проработке композиции сценического этюда – прерогатива режиссёра, в то время, как актёр должен этюдно или импровизационно пробовать то, что предложит режиссёр.

Любое сценическое действие, будь то этюд, драматическая сцена, творческий сюрприз или простой зачин только тогда может считаться законченным, когда он состоит из трех составных частей – начала, середины и конца, или «подготовки», «события» и «окончания».

В процессе подготовки организуются предлагаемые обстоятельства (кто, где, в какой ситуации, откуда вышел, с чем вышел и так далее), «монтируется» та среда, в которой затем произойдет поединок. Расставляются фигуры героев, устанавливаются их взаимоотношения, уточняются настроения, темпоритмический рисунок, состояние и действие до начала борьбы.

Каждое обстоятельство должно быть точно рассчитано, уточнено, выверено, так как здесь всё – деталь, поведение, характер, желания, действие, настроение, атмосфера, место действия – шифр определяющий условия подготовительной борьбы. Для режиссёра – подготовка, для актёра – «настройка», «затакт», «погружение», «адаптация» перед битвой. Главное, чтобы все указанные детали не были «заумными», они не должны своей многочисленностью и множественностью усложнять процесс выхода актёра на площадку – их нужно столько и они должны быть такими, чтобы актёр «телом и чувством понял всё» и сам захотел действовать.

Поединок или центральная часть этюда (сцены). Собственно здесь и сосредотачивается его суть, совершается собственно главное – событие этюда. Во второй части происходит поединок между двумя заинтересованными сторонами, или же один персонаж борется с обстоятельствами, с которыми находится в конфликте.

Средняя часть этюда (сцены) тоже имеет свою начальную фазу, где поединок начинается, а дальнейшее развитие доходит до наивысшего напряжения борьбы-



кульминации – момента, когда одна из сторон побеждает, а другая признает себя побежденной.

И наконец: окончание, эндшпиль, развязка, финал, результат поединка, который в свою очередь будет «затактом» или началом для нового события всего событийного ряда.

Этюдный метод репетиционной работы – вершина творческого взаимодействия режиссёра и актёров в процессе создания спектакля. Но он возможен только при единстве школы и взглядов на театральное искусство.

Конечно, не любой спектакль можно поставить этюдным методом. Если форма спектакль – мюзикл, или пантомима, то драматические этюды являются только одним из вспомогательных средств. Но когда в спектакле преобладает психология человеческих взаимоотношений, без этюдного метода не обойтись.

Работая над исследованием метода действенного анализа как пути действенного построения спектакля и роли, мы сочли нужным отметить особое место этюда как средства «познания телом».

«Разведка умом» предполагает анализ пьесы, вскрытие и определение опорных событий драматического произведения, построение его событийного ряда. Также намечаются цели и действия действующих лиц.

И переходя к «разведке действием» этюд используется как средство действенного познания.

Если с самого начала репетиционного процесса условиться, что этюд – проба, «щуп», и к нему нужно относиться как к наброску, к «безответственному» черновику, так как по нему никто не будет судить артиста, то сразу этюд становится для него нетрудным, потом привычным и наконец необходимым. Это длинный процесс воспитания творческого коллектива. А так как в нашей профессии мы больше всего страдаем нетерпением (артист нетерпелив, режиссёр нетерпелив), то нам гораздо легче подсказать студенту результат, чем кропотливо, тонко, исподволь подвести его к рождению искомого.

В нормальном процессе работы, когда коллектив приручен к действенным пробам, ощутимой границы между «разведкой умом» и «разведкой действием» нет. Это две стороны одного процесса, которые легко сочетаются и органично друг в друга проникают, диффузируют.

Уже на самых первых репетициях возникает потребность проверить действием, то есть попробовать сыграть этюдно сцену, которая вызвала наибольшие сомнения или споры. И наоборот, действенные пробы – в разгаре, и вдруг возникает необходимость снова ум пустить в разведку. Сочетание двух сторон познания – своеобразие метода действенного анализа.

Если этот репетиционный прием только начинают осваивать, то чрезвычайно важно создать благоприятную атмосферу, особенно в момент перехода к этюдным пробам. Наиболее органичным будет переход через массовый или групповой этюд, или коллективную игру-затею... Можно вовлечь всех в «строительство планировки», где будут проводиться первые пробы.

Таким образом, все могут подготовиться к конкретной сцене. Коллективный этюд снимет напряжение, разогреет студентов. Приемов создания условий естественного перехода к пробам множество. Главное – уважать и оберегать этот момент работы.

Предположим, роли распределены. Вы знаете, что пятьдесят процентов успеха и правильное решение зависят от распределения ролей. В распределении ролей тоже очень важно не быть предвзятым. Васса Железнова – Пашенная, Машенька – Марецкая, Гамлет – Смоктуновский – и уже вы предвзято идете к роли. Не идите от того, как это было кем-то, когда-то сделано, а от того, как сегодня живет в вашем внутреннем видении материал. И может оказаться, что Васса Железнова не такая как её изобразила Пашенная, а совсем иная.

## **6 Методика работы над этюдом.**

Педагог-режиссёр предлагает актеру найти обстоятельства и события согласно идейно-тематическому замыслу и событийному ряду произведения, помогает ему определить действие и основной событийный поворот, но ни в коем случае не вмешивается в то, как актер совершает эти действия и импровизирует в рамках события.

Если актер, по мнению педагога-режиссера не достаточно понял и воплотил замысел, нужно: а) провести вспомогательное упражнение; б) обратиться к жизненному опыту актера (а что бы ты делал, если бы очутился в этой (подобной) ситуации?); в) уточнить предлагаемые обстоятельства и действие.

Процесс работы над этюдом, как и над произведением любого жанра, начинается с определения художественного содержания. Правильной передаче образа, эмоционального строя произведения способствуют многие средства выразительности, в том числе качество звука. В работе над этюдом следует уделять внимание звуковым задачам. Если ими пренебречь – студенты перестают выполнять поставленные задачи с тем вниманием и осознанностью, которые так необходимы.

В 1984 году в только начинавшем работать под руководством Л.А. Додина Малом драматическом театре был выпущен спектакль «Муму». Он идет до сих пор, уже свыше тридцати лет. И критика, и молва, следуя афише, приписывают успех спектакля постановочной бригаде и, прежде всего, режиссёру. Но именно режиссёр неоднократно подчёркивал, какую лепту в этот спектакль внесли при его рождении молодые актеры, только закончившие институт, ученики курса Кацмана — Додина: С. Бехтерев, С. Власов, С. Козырев, А. Захарьев, И. Скляр, И. Иванов, А. Завьялов. Это они сочинили эпизоды, ставшие во многом плотью спектакля, ставшие его художественным знаком, а во многом и решением этого спектакля. И абсолютно справедливо считать их соавторами. З.Я. Корогодский во многих своих методических работах говорил о том, что только этюдным методом могли быть созданы «Открытый урок», «Наш цирк», «Наш, только наш» в Ленинградском ТЮЗе, «Гаудеамус» и «Клаустрофобия» в МДТ. В

этом случае руководители театров и З.Я. Корогодский, и Л.А. Додин выступали, прежде всего, как великолепные, блестящие педагоги, воспитавшие целую плеяду актёров, умевших работать над спектаклем этюдным методом.

## **7 Перемена отношения к партнеру.**

Если сначала в упражнениях и этюдах принимал участие только один исполнитель, то перемена отношения к партнеру становится в учебном процессе первым упражнением, в котором участвуют двое и более исполнителей.

Этот раздел воспитывает у студентов умение со всей серьезностью относиться к своему товарищу по курсу как к незнакомцу, брату, сестре, невесте, врагу, в зависимости от заданного отношения в этюде или роли. В жизни отношение к человеку возникает естественно, как бы само собой, а на сцене его надо создать своим воображением. И снова студенту надо ответить на вопрос: что бы я делал и как себя вел, если бы со своим товарищем по курсу был незнаком, в ссоре и т.д. Как и в предыдущих упражнениях, мы предупреждаем студентов, что видеть и воспринимать нужно именно своих товарищей, а не воображаемых людей, но отношение к ним выстраивать такое, какое задано предлагаемыми обстоятельствами этюда.

Перед началом упражнения надо оправдать, почему я здесь нахожусь, чем занят, какие у меня взаимоотношения с человеком, если я с ним знаком. В этих коротких начальных упражнениях событие одно, и мы обычно не вводим никаких новых обстоятельств, которые изменили бы течение сценической жизни. Кроме того, в условиях урока трудно создать отношения, которые рождаются в процессе труда, поэтому мы ограничиваемся личными отношениями.

Вот пример нескольких таких упражнений. Летний день. На скамейке в парке сидят он и она: а) незнакомы, но интересуются друг другом; б) брат и сестра поссорились; в) муж и жена.

Упражнения идут без слов. Отсутствие слов должно быть оправдано обстоятельствами этюда (например: ссорой или нежеланием привлечь внимание). Но не надо молчать во что бы то ни стало и превращать молчание в неправду, делать из нормальных людей глухих и немых. Если захочется говорить — говорите! В упражнении «Незнакомы» надо иметь в виду, что в жизни, когда вас кто-нибудь интересуется, мы редко разглядываем объект внимания впрямую, а наоборот стараемся наблюдать за ним так, чтобы он этого не заметил.

Когда нам ясно, что отношения найдены неверно, мы прерываем этюд и предлагаем этой же паре выстроить второе, а иногда и третье отношение друг с другом. Если упражнение не получилось, проверяем и разбираемся, в чём причина неудачи. Например, в упражнении «Незнакомы, но интересуются друг другом» анализируем возникли ли у него догадки по поводу нее, а также что

думала она о нем. Затем повторяем этюд, предложив думать по существу происходящего.

Вот еще пример этюда. Скамейка в сквере. На ней сидит девушка. У нее в сумочке деньги, скопленные на покупку пальто. Девушка ждет подругу, которая обещала помочь ей выбрать пальто. На скамейку садится молодой человек. Лицо девушки кажется ему знакомым, и он начинает вспоминать, где он ее видел. Его пристальные взгляды возбуждают в ней беспокойство. Она начинает бояться, как бы он не вырвал сумочку, и уходит.

Этюд не получился, потому что студентка — исполнительница роли девушки сразу начала играть результат заданных отношений. Не успел ее партнер подать ей повод для беспокойства, как она стала его бояться. Ошибка была заключена в том, что у девушки было заранее придумано отношение к партнеру, в то время как отношение должно было родиться здесь, на сцене, в зависимости от его поведения. Если бы в его поведении не было ничего подозрительного, отношение ее стало бы другим, но правдивым, естественным и возникло бы на наших глазах.

В других упражнениях отношения между партнерами могут быть заранее известными, так как люди знакомы. Например, два студента, проходя, здороваются так, как если бы: а) они были близкие товарищи; б) педагог и ученик; в) один был другому должен и не может отдать долг; г) не помнили точно, знакомы ли, здоровались на всякий случай.

Или юноша и девушка здороваются так, как если бы она: а) была в него влюблена в школе, а он этого не замечал, теперь она выросла и стала красивой девушкой; б) вчера провожая её он испугался хулиганов и убежал, бросив её одну.

Другая пара здоровается так: а) как если бы в прошлом он предлагал пожениться, а она ему отказала; б) как он поздоровался бы с врачом, который его вылечил; в) как он поздоровался бы с девушкой, которая из брюнетки превратилась в блондинку.

Ещё варианты этюдов. Пошивочная мастерская: а) три швеи, соревнуясь, пришивают пуговицы к рубашкам (или метают петли) и следят за тем, кто кого обгонит; б) две швеи следят за тем, как работает третья, новенькая.

Слушают концерт пианиста он и она: а) влюбленные; б) ученики музыкального училища; в) не любит музыку, но терпит ради неё.

В приемной, в кабинете начальника две девушки; а) незнакомы, хотят поступить на одно место; б) вызваны к начальнику для разбора дела об оскорблении, которое одна нанесла другой.

Девушка тренируется по художественной гимнастике в спортзале, за ней наблюдает: а) конкурентка; б) подруга; в) тренер; г) мама.

Приемная поликлиники. Две девушки (текст по мере необходимости): а) первая ждет приема; входит вторая; у нее очень болит зуб; первая сочувственно следит за

ней и уступает свою очередь; б) первая ждет приема; входит вторая; у нее жар, она очень плохо себя чувствует; первая, боясь заразиться, уходит.

Приемная директора. Секретарша просматривает газеты. Входит человек и садится в ожидании приема: а) секретарша, разглядывая в газете портреты героев труда, узнала в сидящем одного из героев; б) по фотографии в газете узнала одного из героев фельетона.

Массовый этюд. Строгий преподаватель, который не позволяет разговаривать во время урока, дал письменную работу (текст по мере надобности): а) во время урока в класс входит вновь принятая ученица и включается в письменную работу; б) входит ученица, долго болевшая и сегодня приступившая к занятиям.

Эти начальные, короткие упражнения дают возможность понять, что такое перемена отношения к партнеру как к действующему лицу этюда или пьесы. Такой процесс постоянно происходит в этюдах и пьесах, за исключением тех случаев, когда отношения на сцене остаются такими же, как в жизни. Например, в жизни мы друзья, в этюде — тоже. Но как быть, если я не могу преодолеть своего жизненного отношения к товарищу? Например, он мне должен нравиться по условиям этюда, а я к нему равнодушна. Вопрос о том, как происходит перемена отношения, должен быть решен каждым студентом по-своему. Здесь никаких общих правил быть не может, и в возникновении перемены отношения играют роль индивидуальные особенности творчества каждого студента.

Важно понять главное, — внешнее изображение перемены отношений никого удовлетворить не может. Ясно одно: если я не могу найти верного, живого отношения к партнеру, значит, мое воображение недостаточно увлечено созданием оправдания этого отношения. Надо расшевелить свое воображение, помочь ему. Например, рассматривая своего партнера, увидеть, что у него, скажем, красивые глаза или волосы, или вспомнить о каком-нибудь его хорошем поступке и, развивая это отношение, прийти к тому, что он мне начнет нравиться.

Есть и другой путь: вспомнить своё отношение к человеку, который нравится, постараться перенести это отношение на своего партнера. А вот как перенести это отношение — студент должен найти решение сам. Тут никто помочь не может, кроме самой творческой личности с её особенностями характера, образа мысли, темперамента и прочих человеческих качеств.

Важно отбросить коварную мысль, что можно научить «играть» те или иные чувства. Научить играть вообще никого нельзя, подчёркивает К.С. Станиславский и продолжает: «Каждый человек вскрывает в себе и освобождает для творчества своё зерно, свою любовь совершенно особым и неповторимым образом, составляющим его индивидуальную неповторимость, его тайну. И поэтому тайна творчества одного не годна для другого и не может быть передана как образец для подражания никому».

Формула «Научить играть нельзя — можно только научиться» призывает к огромной самостоятельной работе по изучению, осмысливанию и освоению элементов актерской техники применительно к своей творческой индивидуальности.

Первоначальные упражнения на перемену отношения к партнеру дают возможность установить лишь одно отношение между действующими лицами. В дальнейших этюдах это отношение будет изменяться на протяжении действия. В самом деле, в жизни бывает так, что друзья ссорятся, а враги мирятся, влюбленные расходятся или навек соединяются, дети причиняют огорчения родителям или, наоборот, родители понимают, что дети выросли и надо относиться к ним как к взрослым людям. Этими жизненными коллизиями, сложными и неоднозначными отношениями бесконечно наполнена наша жизнь. Так же, как и в жизни, на сцене в столкновении интересов меняются отношения между людьми, и это изменение — одна из основ сценического действия.

## **8 Упражнения.**

### **8.1 Упражнения на память физических действий, развивающие чувство правды и веру**

Методика выполнения этих упражнений заключается в том, чтобы, не имея в руках никаких предметов, ощущая их лишь с помощью своего воображения, проделать физические действия так же, как если бы эти предметы были у вас в руках.

Например, не имея водопроводного крана, мыла, полотенца, вымыть руки и вытереть их полотенцем; шить, не имея в руках иголки и материи; курить, не имея папиросы и спичек; почистить ботинки, не имея в руках ни ботинок, ни щетки, ни ваксы, и т.д.

Когда смотришь хорошо выполненные беспредметные действия, то совершенно веришь, что именно так люди, выполняющие их, шьют, закуривают и при этом видишь, как точно ощущают они несуществующие в их руках предметы. К.С. Станиславский считал физические действия с «пустышкой» такими же необходимыми для драматического актера ежедневными упражнениями, как вокализы для певца или гаммы для музыканта.

«Вы можете получить верное самочувствие в самом простом, беспредметном действии (К.С. задает упражнение писать письмо без бумаги, чернил и пера)... Возьмем такой этюд: вы должны что-то написать на бумаге. Вот вы ищете перо, бумагу. Это все нужно сделать логично, не торопясь. Нашли бумагу. Бумагу взять не так просто, надо почувствовать, как берут бумагу (показывает пальцами). Вы должны подумать, как вы ее положите на руку. Она может у вас соскользнуть. Первое время вы делаете это медленно. Вы должны знать, что значит окунуть

перо. Поняли логику? Вот вы стряхнули перо, на котором осталась капля чернил. Начинаете писать. Самое простое действие. Кончили. Положили перо, промокнули бумагу или г. воздухе ею потрясли. Тут воображение должно вам подсказать, что в таких случаях надо делать, но только до последней степени правды. Нужно уметь владеть этими маленькими правдами, потому что большой правды вы никогда без них не найдете. По этому маленькому моменту правды вы ощущаете настоящую правду. Правда, ваша в логике ваших самых ничтожных действий... Нужно, чтобы вы сами почувствовали, что это логично. Это простое маленькое действие приближает вас к правде».

В жизни мы не помним подробностей разных маленьких действий, потому что делаем их привычно, механически. Если начать беспредметно действовать по памяти, а затем произвести то же действие с настоящим предметом, то мы увидим, какое большое количество подробностей пропустили, как не почувствовали в руках предмета, его веса, формы, деталей. Поэтому вначале занимающимся предлагается взять какое-нибудь очень простое беспредметное действие. Например: зажечь спичку, вынув ее из коробка; завязать галстук; вдеть нитку в иголку; налить воды из графина в стакан.

Работать над этими упражнениями студенту нужно самостоятельно дома: сначала проделать упражнение с настоящими предметами, затем — без предметов, затем снова повторив с предметами. Этот алгоритм нужно повторить несколько раз, проверяя ощущения для того, чтобы запомнить своими мускулами, что значит взять предмет, положить его, повесить, снять и т.д.

На занятиях студенты показывают результаты домашней работы. Преподаватели делают замечания и поправки. Например, во время шитья студентка хорошо чувствует иголку и нитку, но шьет на одном месте и материя не двигается. В другом случае студент старался проделать беспредметное действие так же быстро, как в жизни, пропуская подробности: надевает перчатку — хорошо, снимает — плохо, рука у него мертвая; снимая галошу — не вытаскивает из нее ногу; наливая воду — не закрывает кран; курит — не чувствуя запаха табака папиросы; ест — не чувствуя вкуса еды, а она пересолена. Мастера указывают на необходимость вначале делать все медленнее, чем в жизни, прививают вкус к мельчайшим деталям физического действия. Труднее всего, к примеру, студентами осваивается процесс поднимания тяжестей. Эти упражнения нужно особенно тщательно отрабатывать.

Возникновению чувства правды очень помогают случайности, которые часто бывают при подготовке упражнения. Например, во время шитья упала и размоталась катушка ниток. Участница упражнения подняла ее, вновь намотала нитку. Если эта случайность будет закреплена, она украсит упражнение.

Упражнения с разными оправданиями могут проделываться в разных ритмах. Например: шью, когда у меня много времени; шью, когда тороплюсь.

Кроме одиночных действий, интересны также парные: пилят дрова; гребут на лодке; разматывают пожарный рукав; качают насос; куют.

Зная, что мастера курса всячески поощряют творческую инициативу, студенты кафедры на одного из курсов по своему почину подготовили весь зачет на память физических действий. Беспредметные действия были объединены в один общий этюд «Подготовка к встрече Нового года в студенческом общежитии». Начинался он с пилки дров. Два студента пилили несуществующей пилой несуществующие дрова, но реальные звуки распиловки и падающих поленьев сопровождали действие. Озвучивание точно соответствовало всем мельчайшим подробностям пилки, начиная от первого царапанья поверхности бревна до треска обламывающегося полена. Далее была озвучена колка лучины, разрывание бумаги, зажигание спичек и т.д. Готовясь к Новому году, студенты переодевались в невидимые платья, украшали несуществующую елку, накрывали на стол, открывали несуществующие консервы, вино, ставили фрукты, конфеты. Упражнения на память физических действий были объединены с упражнениями на быстроту перестановок. На минуту закрывался занавес, затем открывался — и на сцене топилась печь, сияла огнями настоящая украшенная елка, стоял накрытый стол с теми самыми настоящими предметами, которые отсутствовали в беспредметных действиях. Весь курс сидел за столом и встречал двенадцатый удар часов поднятыми бокалами.

В хорошо отработанных беспредметных действиях мы проверяем, насколько выполняющий упражнение студент овладел своим вниманием и удерживает его на объекте, почувствовал, что такое свобода мышц. Как работает его воображение, как он оправдывает предлагаемые обстоятельства, насколько верит в правду осуществляемого действия и чувствует его логику.

На сцене актерам приходится пить из бокалов, в которых нет вина, читать ненаписанные тексты писем, нюхать бумажные цветы, носить тяжести, которые не тяжелы, орудовать с горячими утюгами, которые не горячи,— словом, иметь дело с рядом бутафорских предметов. Бывает, что на сцене письма пишутся слишком быстро, бокалами размахивают так, что из них должно было бы вылиться вино, деньги платятся без счета, вино одним махом наливается в бокал и т.п. Упражнения с «пустышкой» помогают найти правду в обращении с бутафорскими предметами.

В заключение предлагаем возможные варианты упражнений на память физических действий (ПФД), выполненные студентами кафедры в процессе освоения данного раздела.





- Приготовление фарша для пельменей
- Причесывание
- Починка электрических пробок (перегорели)
- Оклеивание комнаты обоями
- Заклеивание окна на зиму
- Оформление стенгазеты
- Глаженьё большой простыни, а затем маленького носового платка
- Стирка белья руками
- Накачивание велосипедного колеса
- Черчение за кульманом.
- Заправка керосиновой лампы
- Приготовление теста
- Раздевание и купание в реке
- Рисование картины масляными красками
- Перевод рисунка для вышивки
- Ремонт часов
- Растопка печки
- Подготовка к завтраку
- Столярная работа
- Радиотелеграфист
- Шитье
- Вешание занавески
- Заправка швейной машины
- Чистка двустволки
- Ловля рыбы
- Шинковка капусты
- Развешивание белья
- Самовар (наливает воду, ставит)
- Бинтование руки
- Застилка постели
- Печатание на машинке
- Шитье на машинке
- Запрягание лошадей
- Мытьё под душем
- Подготовка посылки
- Шнуровка ботинок
- Настройка скрипки
- Чистка селедки
- Разматывание шерсти

- Пересаживание цветов
- Открывание консервов
- Кормление кур
- Нанизывание бус
- Мытье посуды
- Завивка парика
- Снятие колеса автомобиля
- Печатание фотографии
- Уборка комнаты
- Надевание платья
- Мытье пола
- Накрывание на стол
- Лепка из глины
- Развязывание коробки с конфетами
- Варка варенья
- Питье чая
- Доставка воды из колодца
- Бритье
- Переплетение книги
- Уборка пылесосом
- Чистка картошки
- Распаковывание посылки

Существует еще одно упражнение, близкое к беспредметным действиям,— сценическая борьба. Настоящая борьба на сцене неинтересна, выходит за грань искусства из-за своей натуралистичности. Сценическая борьба заключается в том, что актер угадывает силу и направление физического действия своего партнера, который только дает намек на действие, а настоящей силы не прилагает, и эту силу и направление физического действия отыгрывает. Например, я сижу на корточках, а партнер хватает меня за шиворот и поднимает. Не прилагая настоящей силы, он дает мне направление движения, а я поднимаюсь сам, правдиво продолжая линию его движения и угадывая ту силу, которая должна была быть приложена. Предположим, что в ответ я толкаю его. Он отлетает, продолжая линию моего движения и как бы угадывая предполагаемую силу моего толчка.

Но основное в этом упражнении — правдиво выполнить действие: лететь так, как бы я летел, если бы меня сильно толкнули в определенном направлении, или как бы я поднимался, если бы меня поднимали за шиворот.

То же относится и к другим приемам сценической борьбы или драки, не допускающим применения настоящей силы.

## 8.2. Упражнения на перемену отношения к предмету.

На сцену ставится стул. Мы спрашиваем студента: «Как вы стали бы относиться к этому стулу и что стали бы делать, если бы перед вами был трон Петра I?». Предположим, что студент отвечает: «Мне было бы интересно подробно его рассмотреть». Мы предлагаем ему с тем новым отношением (интересом), которое возникло у него, осмотреть стул, относясь к нему как к трону Петра I. Тут нужно предупредить, чтобы студент не пытался видеть трон вместо стула, не пробовал вызвать галлюцинацию, не вспоминал какой-нибудь виденный им в музее или на картине трон и не старался в своем воображении дорисовывать форму трона (высокую спинку, золотые ручки и т.п.), а рассматривал именно тот стул, который перед ним. Ясно видя все подробности полировки, структуру дерева, винты, царапины, относился бы к ним так, как если бы это была инкрустация, чеканная и резная работа, гербы, украшения и пр.

Затем мы предлагаем студенту поискать другое отношение к этому же стулу. Например, такое, какое родилось бы у него, если бы он увидел в музее американский электрический стул для казни.

Снова, рассматривая и ясно видя стул, студент может найти отношение к изгибам спинки, как к электроприборам, к винтам — как к месту прикрепления осужденного и т.д.

В этих упражнениях предмет не настоящий, а «подставной», но отношение к нему ищется подлинное. Мы стараемся «подставлять» предметы более или менее подходящие по форме к тем, к которым надо найти отношение.

Предлагаемые обстоятельства упражнения должны быть созданы самими студентами.

«Это один из бесчисленных примеров того, как с помощью воображения можно внутренне переродить для себя мир вещей. Его не надо отталкивать. Напротив, его следует включать в создаваемую воображением жизнь.

Такой процесс постоянно имеет место на наших интимных репетициях. В самом деле, мы составляем из венских стульев все, что может придумать воображение автора и режиссера: дома, площади, корабли, леса. При этом мы не верим в подлинность того, что венские стулья — это дерево или скала, но мы верим в подлинность своего отношения к подставным предметам, если бы они были деревом или скалой».

Вот еще несколько примеров перемены отношения к предмету.

Взять книгу. Это: а) первое издание стихом Пушкина; б) семейный альбом; в) собрание карикатур.

Поставить стул. Это: а) печатный станок подпольной типографии; б) формалистическая скульптура; в) образец бракованной продукции.

Взять несколько вещей (шляп, косынок, поясов, часов): а) выбираю вещь для себя; б) выбираю для подарка дорогому человеку; в) выбираю, выполняя поручение неприятного человека.

Читаю: а) неинтересный материал для урока; б) смешной рассказ; в) страшный рассказ.

Спичечная коробка — «птица»; а) только что пойманная; б) больная, в) клюётся.

Чемоданчик — «телевизор». Смотрю: а) спортивное состязание; б) веселую комедию; в) последние известия по интересному для меня вопросу.

Пальто на вешалке: а) новое пальто подруги; б) пальто незнакомое — интересно, кто к нам пришел; в) присматриваю очень дорогое пальто в магазине.

Объявление: а) об условиях приема в различные вузы; б) о приезде на гастроли известного московского театра; в) о разыскиваемых преступниках.

Документ: а) только что полученный студенческий билет; б) приказ о выговоре; в) лотерейный билет, который выиграл.

Стакан воды: а) вкусное вино; б) горькое лекарство; в) яд для врага.

Меховая шапка: а) котенок; б) букет цветов от того, кто нравится; в) кукла-медвежонок.

Шляпка: а) только что куплена; б) съедена молью.

Лист бумаги — фотография: а) подруги; б) любимой актрисы; в) матери; г) любимого; д) соперницы.

Коробка: а) флакон духов; б) нашатырный спирт.

Стена: а) зеркало; б) ограда тюрьмы, в) отвесная скала, на которую сейчас буду залезать.

После того как студенты закончили упражнения, мы просим их рассказать, какие мысли у них возникали по поводу тех предметов, с которыми они действовали. Обычно верно составленные предлагаемые обстоятельства вызывают верное отношение к предмету.

Иногда отношение к предмету возникает мгновенно, рефлекторно и сразу наполняется действиями и чувствами. Вот что пишет по этому поводу К. С. Станиславский: «Но бывает, что «если бы» выполняет свою роль одно, сразу, не требуя дополнения и помощи. Вот, например... Аркадий Николаевич одной рукой подал Малолетковой металлическую пепельницу, а другой передал Вельяминовой замшевую перчатку, сказав при этом:

- Вам холодная лягушка, а вам — мягкая мышь. Он не успел договорить, как обе женщины с брезгливостью отшатнулись.

— Дымкова, выпейте воды,— приказал Аркадий Николаевич.

Она поднесла стакан к губам.

— Там яд!— остановил её Торцов. Дымкова инстинктивно замерла.

- Видите!— торжествовал Аркадий Николаевич,— все это уже не простые, а «магические, если бы», возбуждающие мгновенно, инстинктивно само действие».

### **8.3. Упражнения на общение в условиях оправданного молчания.**

Начальные этюды на взаимодействие с партнером, мы проводим в условиях оправданного молчания, ставя студентов в такие предлагаемые обстоятельства, при которых общение может быть бессловесным или ограничиваться минимумом слов, необходимых для поворота действия. Если сразу дать возможность участникам этюда много говорить, то по большей части у них получается болтовня. Мы стараемся подвести студентов к моменту рождения слова, когда оно становится необходимым органичным действием, направленным на достижение цели. Начальные этюды строятся так, что только в конце их возникает несколько слов. На этом этюд прерывается преподавателем. В начальных этюдах бессловесное общение должно быть естественным, нарочно молчать не нужно — если захотелось, можно и говорить.

Общение в условиях оправданного молчания существенно отличается от пантомимы, у которой есть свой условный язык жестов, поз и мимики. Пантомима к этим этюдам никакого отношения не имеет, и, если она появляется, ее нужно немедленно убирать. В бессловесном общении никаких условностей нет, действие течет так же, как если бы все происходило в реальной жизни, в тех обстоятельствах, когда говорить не нужно или нельзя.

Для того чтобы показать, как протекает бессловесное общение, мы приводим отрывок из «Молодой гвардии» А. Фадеева, в котором мальчик Сашко помогает Екатерине Павловне перейти линию фронта гитлеровцев.

Мягкий снег бесшумно сдавал под ногами, слышно было только, как шуршат по стерне валенки. Потом стерня кончилась. Сашко оглянулся, сделал рукой знак подойти. Когда Катя приблизилась к нему, он присел на корточки и показал, что она должна сделать то же. Она просто села на снег в своем полушубке. Сашко быстро указал пальцем на нее и на себя и провел, но снегу черту на восток. Он быстро на греб острую грядку из снега поперек только что проведенной им линии. Катя поняла, что он начертил линию их пути и препятствие, которое им предстояло преодолеть. Потом он убрал жменьку снега из грядки в одном месте и жменьку в другом, сделав как бы два прохода в грядке, отметил костяшками пальцев пункты укрепления по обеим сторонам проходов и провел линию сначала через один проход, потом через другой. Катя поняла, что он показывает две возможности их пути. Она кивнула головой, и они пошли.

Так дошли они до густой повители колючей проволоки. Сашко сделал знак, чтобы Катя легла, а сам пошел вдоль проволоки.

Вскоре его не стало видно.

Она так долго лежала без движения, что ее начал пробирать озноб. Время шло, а Сашко все не было...

Она услышала мягкий звук валенок по снегу, и Сашко подошел к ней. С жадностью вперила она взор свой в его лицо — что же несет он ей? Он только выпростал из рукавов кисти рук и сделал жест отрицания: «Здесь пройти нельзя». Жест этот сразил ее. Мальчик посмотрел на Екатерину Павловну — глаза их встретились, и вдруг улыбнулся. Он понял все, что происходит с Екатериной Павловной, и улыбка его сказала: «Ничего, что здесь пройти нельзя, мы пройдем в другом месте...»

Здесь молчание оправдано близостью врага, и оно полно содержания, активного действия и острых переживаний.

«В этюдах, где участвуют более чем один, не вводите условием «физическое действие по памяти», — советует Е.Б. Вахтангов. Другими словами, в них нужно пользоваться настоящими или бутафорскими предметами.

Примеры таких этюдов:

«Ссора»

Общежитие. Две кровати, стол. Два товарища поссорились и не разговаривают. Один из них возвращается и начинает заниматься. Ему нужна книга, которая есть у соседа по комнате. После некоторого колебания он ее берет и начинает читать, вынув вложенный в нее листок. Слышны шаги соседа. Он быстро кладет книгу на место, не успев вложить листок, и ложится на кровать, делая вид, что уснул. Сосед видит, что из книги вынут листок, понимает, что книга нужна первому для занятий, кладет ее на стол и уходит. Первый, незаметно наблюдавший за соседом, берет книгу и, когда сосед возвращается, мирится с ним.

*Примечание.* В этюдах, где встречается ссора и примирение, участники довольно часто упускают момент выяснения, насколько обе стороны готовы к ликвидации ссоры. Обычно это длительный процесс, в котором надо многое в себе преодолеть, почувствовать свою неправоту и найти повод к примирению.

«Передача по телевидению»

Новая квартира рабочей семьи показывается по телевидению. Пока диктор ведет репортаж, помощник режиссера без слов указывает членам семьи, куда садиться и что делать. Реквизиторы телевидения обставляют стол. Все готовятся к передаче. Неожиданно выясняется, что одного из участников нет. Он вышел покурить. Его находят и в панике сажают на чужое место. Наконец все приходит в порядок, и можно начинать передачу. (Молчание оправдано чувствительностью микрофона.)

### «У телефонной будки»

Девушка болтает по телефону в будке телефона-автомата. Подбегает молодой человек. Ему надо срочно позвонить по телефону, и он с нетерпением ждет, когда пройдут положенные три минуты разговора. Затем начинает стучать в дверь будки. Девушка увлечена разговором и возмущена его вмешательством. Молодой человек теряет терпение и наконец, требует прекратить разговор. Девушке приходится уступить его требованию.

### «Переезд на новую квартиру»

Ребенок спит. Родители переезжают на новую квартиру. Пришла машина, и начинается осторожный вынос вещей, очень тихо, молча, чтобы не разбудить ребенка. Почти все вещи вынесены, и родители прощаются со старой квартирой. Затем осторожно уносят спящего ребенка.

### «В читальном зале»

Читальный зал библиотеки. За столом занимаются две девушки. Входит молодой человек, знакомый одной из девушек, и садится за этот же стол. Девушка на него обижена и намеренно его «не видит». Молодой человек растерян и пытается привлечь ее внимание, но это ему не удается. Подруга незаметно наблюдает за обоими. Молодой человек пишет записку, кладет ее перед обиженной девушкой и выходит из зала. Девушка не хочет читать записку, но подруга заставляет ее прочесть и уговаривает (без слов) выслушать объяснения молодого человека. Девушка идет к нему для решительного объяснения.

### «Геологи»

Общая комната в таежной гостинице. На одной из кроватей спит человек. Уборщица тихо вводит двух геологов, только что вернувшихся из похода, стелет им постели и уходит. Один из них начинает просматривать принесенные с собой образцы пород, и ему кажется, что в одном из образцов он увидел тот минерал, который они давно и упорно ищут. Он говорит об этом товарищу; тот приводит из другой комнаты поднятую с постели лаборантку с микроскопом. В микроскоп ясно видно, что нужный минерал найден. Бурная радость геологов разбудила спящего, который оказался их начальником.

### «В ложе»

Идет концерт пианиста. В ложе сидит жена, ожидая мужа, который опаздывает. На месте мужа временно сидит консерваторка, проверяющая по нотам, как играется вещь. Сзади пара любителей музыки, восторженно оценивающих игру пианиста. Появляется опоздавший муж. Консерваторка

освобождает его место. Муж пришел прямо с работы, торопился и никак не может отдышаться и прийти в себя. Жена сердится, ей неловко перед соседями, а муж только разводит руками в ответ на молчаливые упреки жены. Наконец жена успокаивается, и они начинают слушать музыку. В лирическом месте усталый муж начинает засыпать. Жена его будит и, чтобы он снова не заснул, дает ему конфету. Конфета попадает не в то горло, и муж начинает кашлять, мешая всем слушать. Наконец он уходит, сопровождаемый негодующим шипением соседей.

#### «Подарки»

Мать и отец, стараясь не разбудить спящего сына, готовят ему подарки к завтрашнему дню рождения. Между ними возникает несогласие по поводу порядка подношения подарков. Наконец недоразумение улаживается, и довольные родители уходят. Сын проснулся и занялся разглядыванием подарков. За этим занятием его застает мать.

#### «Из отпуска»

Рано утром вернулись из отпуска молодожены. Они предполагают, что родители еще спят, и, стараясь не шуметь, готовят им в подарок привезенные с юга фрукты и вино. Наконец молодая приводит себя в порядок, и муж идет будить своих родителей. Оказалось, что они уехали на вокзал встречать молодых и разминулись с ними.

#### «Сортировка семян»

На сцене стол, за которым сидят несколько девушек, сортирующих семена. Работая, они поют песню. Одна из девушек встревожена тем, что долго не получает писем от своего жениха. За окном появляется молодой солдат, робко заглядывающий через стекло. Кто-то из сидящих за столом замечает его и, не прерывая песни, показывает на него всем, кроме задумавшейся девушки. Бригадир, понимая, что солдат стесняется войти, незаметно посылает за ним одну из сортировщиц, а сам ставит возле грустящей девушки большой мешок с семенами, чтобы скрыть от нее появление солдата. Его тихо вводят в избу и сажают рядом с мешком. Затем мешок убирают. Девушка узнает приехавшего на побывку жениха. Остальные, смеясь, уходят, оставляя их вдвоем.

#### «Туфли»

Две подруги поссорились. Одна лежит на постели и, читая книгу, готовится к зачету. Вторая прибегает, она очень торопится, осталось мало времени, а у нее билет в театр. В спешке сборов вторая ломает каблук и не может уйти в театр в



тапочках. Первая сжалась над ней и молча отдала свои выходные туфли. Примирение состоялось, и довольная студентка умчалась в театр.

#### «Полярники»

Полярная станция. Группа полярников окружает радиста, который ищет в эфире специальную передачу, посвященную работникам этой полярной станции. Наконец радисту удалось поймать часть передачи. Слышны голоса родственников полярников. Одному из них жена рассказывает о том, как живут его родные, другому дочь – о том, как она учится, третьему жена сообщает, что у него родился сын и как этот малыш себя ведет. Слышен плач ребенка. Передача кончается, и товарищи начинают качать счастливого отца.

#### «Шахматисты»

Сеанс одновременной игры в шахматы против пяти противников. Шахматисты сидят рядом за длинным столом, а мастер переходит от одной доски к другой, после того как сделает ход. Первый из противников — тугодум. Он с трудом находит нужный ответ на ход мастера. Второй – коварен: расставляет ловушки. Третий — пессимист, знает, что все равно проиграет. Четвертый — совершенствуется в игре, записывает ходы и интересуется состоянием партий на других досках. Пятый — полон восхищения игрой мастера и каждый его ход воспринимает как великое шахматное открытие. Во время сеанса мастеру приносят записку. Он читает ее, затем подходит к первой доске, кладет короля и говорит: «Сдался». То же самое он проделывает и на остальных досках. Противники ничего не понимают. Мастер сообщает им, что у него заболел ребенок и ему необходимо срочно быть дома.

### **8.4. Упражнения на перемену отношения к месту действия.**

Отношение к месту действия меняется у студента, когда перед ним ставится вопрос: что бы вы делали и как вели бы себя, если бы вошли не на сцену, а, например, в картинную галерею? Декораций на сцене нет, она пуста. Ничто здесь не напоминает картинную галерею. Но студент своим отношением и поведением должен заставить нас поверить, что он именно в картинной галерее. Мы обязательно предупреждаем студентов, чтобы они не пытались видеть перед собой несуществующие картины. Видеть они должны то, что есть на сцене в действительности, например висящие сукна. Разглядывая эти сукна и видя на них

реальные пятна, тени, детали выработки, складки, они должны относиться к этим пятнам, теням и прочему так, как если бы это были части картин, изображающих пейзажи, портреты. Тень на занавеске может напомнить лес, освещенная выпуклость — озеро, пятно — куст сирени. Очертания выработки сукна могут напомнить какое-нибудь лицо. Что-то может нравиться и не нравиться. Пятно привлекло внимание, мимо тени пройдешь равнодушно. Тут можно вспомнить упражнения на ассоциации, помогающие выполнить упражнение на перемену отношения. Они вызывают воспоминания, от которых может отталкиваться воображение. Как и в упражнениях на перемену отношения к предмету, деятельность воображения возникает тут же, на сцене, и преобразует впечатления от реальных вещей и реального места в художественный вымысел.

Таким образом, в этих упражнениях студент находит подлинное, живое отношение к условному месту действия.

Перед выходом на сцену студент должен создать для себя предлагаемые обстоятельства для посещения галереи. Как он попал сюда: случайно или намеренно? Сколько у него времени для осмотра? Первый ли раз он здесь? Есть ли тут знаменитые картины? Что это за галерея? и т. д. Все эти предлагаемые обстоятельства будут определять его поведение.

При выполнении подобных упражнений участники их обычно сразу начинают разглядывать сукна или стены, ища отношения к ним как к картинам, пропуская момент общего обзора зала и решения, откуда начать осмотр. В этом их — необходимо поправить, ибо тут нарушается логика и последовательность действия. После упражнения мы просим студентов рассказать, какие картины они осматривали.

В этом разделе очень полезны следующие упражнения. Оправдав предлагаемые обстоятельства, найдите такое отношение, как если бы вы вошли:

а) В мемориальный музей (комнату знаменитого писателя); очень часто студенты, входя в комнату, например писателя А.С. Пушкина, либо В.В. Маяковского, начинают рассматривать комнату, вещи, не перенося на них своего отношения к личности писателя.

б) В комнату, где нужно сделать ремонт.

Вот пример двух отношений к месту действия (выгородке, сделанной из стульев).

Первое. Нахожусь на крыше высотного здания. Я попал с экскурсией на верхний этаж высотного здания Московского университета и вышел на площадку, откуда видна вся Москва. Здесь солнечно, хорошо. Видны Кремль, высотные здания, излучина Москвы-реки, стадион. Облокотившись на парапет, любуюсь величественным видом города. (На самом деле я вижу стены сцены с подъемными механизмами и зрительный зал, но отношусь к ним как к частям города.)

Второе (та же выгородка из стульев). Палуба речного парохода. Осень. Я уезжаю из дома на учебу. Холодный ветер. Пароход только что отошёл. Я смотрю на пристань, откуда мне машет платком сестра, и стараюсь как можно дольше не потерять ее из виду.

Другой пример. Теперь уже не выгородка, а обставленная комната. Обставлял ее по своему вкусу сам исполнитель. Он придумывает два отношения к комнате:

а) Комната, в которой живет любимая девушка. Он зашел к ней в первый раз за книгой. Ее нет дома, но книга оставлена для него на столе. Входит, берет книгу. Для того чтобы задержаться, решает оставить ей записку. В то время как пишет, осматривает комнату, видит ее, милые ему, вещи, рассматривает фотографии, старается угадать ее вкусы. Записка написана, жаль, что надо уходить.

б) Комната человека, который недавно разошелся с его сестрой. Приходит передать ему письмо. Оглядывает комнату, видит, что человек опустил, по-видимому пьет.

Ещё ряд этюдов на различное отношение к месту действия: а) Парк, в котором я прощался с любимой. Воспоминание об уехавшей девушке потянуло меня на ту скамейку, где мы третьего дня прощались. Осенний теплый, грустный день. Она обещала скоро вернуться. Поднимаю опавший лист и кладу его в книгу на память, б) Скамейка в парке возле спортплощадки, откуда можно наблюдать за игрой.

У двери: а) звоню в дверь своей квартиры; б) звоню ночью в аптеку; в) звоню в дверь квартиры, из окна которой меня облили.

Вхожу в комнату: а) в которой я живу; б) в которой потолок треснул и может обвалиться; в) в которой только что покрасили пол.

Вхожу в кладовую: а) где хранятся вкусные вещи; б) в которой мыши; куда посадили за проказы брата.

Вхожу в класс: а) в котором сейчас буду сдавать экзамен; б) через несколько лет после окончания школы; в) опоздал на занятия.

У моря: а) летом ищу место для отдыха; б) готовлюсь искупаться; в) во время шторма.

В лесу: а) на охоте; б) на отдыхе; в) заблудился.

Обычно предлагаемые обстоятельства и сюжет небольшого этюда создаются самими студентами. Вот этюдов сыгранные в конкретном варианте выгородки: площадка лестницы, дверь в квартиру.

а) Звоню к подруге и прячусь, чтобы пошутить. Когда поняла, что подруги нет дома, написала записку и сунула под дверь.

б) Юноша с гитарой поёт под дверью шутивную серенаду, чтобы показать девушке, что он пришел за ней, как было условлено, чтобы вместе идти в гости. Находит в двери записку, в которой она сообщает, что ее вызвали на дежурство.

в) Подошел к двери своего дома и обнаружил, что потерял ключ от квартиры. Звонит на всякий случай. Никого нет дома, и он уходит искать ключ.

г) Девушка шла по улице, к ней привязался пьяный. Она вбежала в подъезд, где живет ее подруга. Через некоторое время она убеждается, что пьяный ушел, и, успокоившись, выходит на улицу.

д) Поссорился с женой и, хлопнув дверью, выскочил на лестницу. Затем немного успокоился и звонит домой. Жена ему не открывает.

е) Девушка получила долгожданное письмо и хочет поделиться радостной вестью с родственниками, но ей долго не открывают. Тетка глухая, а брат спит.

ж) Испортился звонок в квартиру. Я чиню его и проверяю, как он действует.

Мы видим, что место действия откладывает свой отпечаток на поведение человека, и этот факт необходимо использовать при разработке этюда. Студент должен научиться вести себя на сцене так, как, скажем, он вел бы себя в лесу, и убеждать в этом зрителя. В спектакле на сцене, возможно, будет декорация, которая покажет зрителю, что действие происходит в лесу. Но она окажет свое воздействие только в начале сцены, а дальше, если не перевести внимание зрителя на происходящее в лесу действие, он почувствует, что декорация мертва, и, как ее ни подсвечивай, вера в подлинность леса пропадет. «Оживить» этот условный лес может только актер своим отношением и действиями.

В лесу ведь иначе дышится, чем в городе, иначе звучат голоса, иначе сидят и ходят. У себя дома, например, человек ведет себя иначе, чем в гостях или на работе.

Таким образом, если студент в рамках этюда научился в учебном процессе находить верное отношение к месту действия, то это поможет ему в спектакле создавать нужную атмосферу и настроение, которые являются возбудителями наших чувств.

## 9 Список используемой литературы.

1. Актерский тренинг для детей. // Автор-составитель Феофанова И.В. – М. : АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2011. С – 38.
2. Букатов, В.М., Ершова, А.П. Я иду на урок: Хрестоматия игровых приемов обучения: Книга для учителя. – М. : Первое сентября, 2002.
3. Вокруг Гротовского : Коллективная монография. – СПб. : СПбГАТИ, 2009
4. Гиппиус, С.В. Гимнастика чувств. Тренинг актерского мастерства – СПб. : Веды, 2010.
5. Горчаков, Н.М. Режиссерские уроки Вахтангова. М. : Искусство, 1957.
6. Демидов, Н.В. Творческое наследие: В 3-х т. Т.1: Искусство актера в его настоящем и будущем. Типы актера / Под ред. М.Н. Ласкиной. – СПб. : Гиперион, 2004
7. Ершов, П.М. Технология актерского искусства. М : ТОО «Горбунок», 1992
8. Захава, Б.Е. Мастерство актера и режиссера. М. : Искусство, 1969.
9. Кипнис, М. Актерский тренинг. Более 100 игр, упражнений и этюдов, которые помогут вам стать первоклассным актером / Михаил Кипнис. – М. : АСТ МОСКВА, СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2008.
10. Кнебель, М.О. О действенном анализе пьесы и роли. – М. : Искусство, 1961
11. Корогодский, З.Я. Этюд и школа / Библиотечка «В помощь художественной самодеятельности». – М. : Советская Россия, 1975.
12. Кристи, Г.В. Воспитание актера школы Станиславского. / Редакция и предисловие Вл. Прокофьева. — М. : Искусство, 1968.
13. Мастерство режиссера / Под общей ред. Н.А. Зверевой. – М. : ГИТИС, 2002
14. Немирович-Данченко, В.И. О творчестве актера : Хрестоматия. Учеб. пособие для высш. и сред. театр. учеб. заведений / Авт. статей В.Я. Виленкин. – 2-е изд., доп. – М. : Искусство, 1984.
15. Новицкая, Л.П. Уроки вдохновения / [Ред. Ю.С. Калашников]. – М. : ВТО, 1984.
16. Режиссер работает в школе: теоретические и методические проблемы: Сб. науч. тр. / Под ред. Е.К. Чухман. – М. : Изд. АПН СССР, 1991.
17. Рубина, Ю.И. и др. Основы педагогического руководства школьной театральной самодеятельностью. – М. : Просвещение, 1974.
18. Спектакль в сценической педагогике: Коллективная монография / Отв. ред. Е.Р. Ганелин. – СПб. : СПбГАТИ, 2006
19. Станиславский, К.С. Собр. соч. в 8-ми тт., т.4. – М. : Искусство, 1957.
20. Страхов, А.В. Учебный спектакль в детском театральном объединении // Педагогика искусства, <http://www.art-education.ru/AE-magazine>, 2010, № 4.
21. Сулимов, М.В. Посвящение в режиссуру / Вступ. ст. Черкасский С.Д. – СПб. : СПбГУ, 2004.

22. Цукасова, Л.В., Волков, Л.А. Театральная педагогика: Принципы, заповеди, советы / Ред. С.В. Цукасов; Предисл. В.И. Михеева; Вступ. ст. А.С. Тимофеевой. Изд. 3-е, доп. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009.
23. Ширяева, В.Г. Самодеятельный школьный театр. Пособие для руководителей театральными коллективами школьников. – М. : Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1962.
24. Шихматов, Л.М. Сценические этюды / Библиотечка «В помощь художественной самодеятельности», выпуск II. – М. : Советская Россия, 1966.
25. Русский драматический театр: энциклопедия. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2001
26. Русский театр. 1824-1941. Иллюстрированная хроника российской театральной жизни. – М. : Интеррос, 2006
27. Сарабьян, Эльвира. Актерский тренинг по системе Георгия Товстоногова /Эльвира Сарабьян. – Москва. : АСТ, 2010. – (Золотой фонд актерского мастерства)
28. Сарабьян, Эльвира. Актерский тренинг по системе Станиславского. Речь. Слова. Голос / Эльвира Сарабьян. – М. : АСТ, 2010. – (Золотой фонд актерского мастерства)
29. Создание актерского образа: теоретические основы / сост. и отв. ред. Н. А. Зверева, Д. Г. Ливнев. – М. : РАТИ–ГИТИС, 2008 – С 62.
30. Сорокин, В.Н. Мизансцена – как пластическое выражение сути драматургического материала / В.Н. Сорокин, Л.Я. Сорокина // Искусство и образование. – 2010. – № 1(63) – С. 19–27
31. Станиславский, К.С. Актерский тренинг. Работа актера над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / К.С. Станиславский. – М. : АСТ, 2009. – С – 345.
32. Станиславский, К.С. Искусство представления / К.С. Станиславский. –СПб : Азбука-классика, 2010. – С – 290.
33. Стреллер, Джорджо. Театр для людей. Мысли, записанные, высказанные и осуществленные / Джорджо Стреллер; пер. с итал. и коммент. С. Бушуевой. – М. : Радуга, 1984.
34. Сушков, Б. Театр будущего. Школа русского демиургического театра. Этика творчества актера / Борис Сушков. – Тула : Гриф и К, 2010.
35. Театр: энциклопедия. – М. : Олма-Пресс, 2002 – С – 63.
36. Театр. Актер. Режиссер. Краткий словарь терминов и понятий / составит. А. Савина. – СПб : Лань, Планета музыки, 2010 – С – 78.
37. Теоретические основы создания актерского образа. – М. : ГИТИС, 2002.
38. Хмельницкий, Ю.О. Из записок актера таировского театра / Юлий Хмельницкий. – М. : ГИТИС, 2004.

39. Хрестоматия по истории русского актерского искусства конца XVIII - первой половины XIX веков: учебное пособие. – СПб : СПбГАТИ, 2005.
40. Чехов, М.А. Тайны актерского мастерства. Путь актера / М.А. Чехов. – М.: АСТ, 2009. – С – 457.
41. Чехов, М.А. О технике актера : антология. – М. : АРТ, 2008.

### **Список рекомендуемых Интернет-ресурсов**

1. Актерское мастерство. – Режим доступа: <http://acterprofi.ru/>
2. Культура и Образование. Театр и кино // Онлайн Энциклопедия «Кругосвет». – Режим доступа: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/teatr\\_i\\_kino](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino).
3. Античный театр. – Режим доступа : <http://anti4teatr.ucoz.ru>.
4. Каталог: Театр и театральное искусство. – Режим доступа: <http://www.artworld-theatre.ru>.
5. Энциклопедия : Музыка. Театр. Кино. – Режим доступа: [http://scit.boom.ru/music/teatr/What\\_takoe\\_teatr.htm](http://scit.boom.ru/music/teatr/What_takoe_teatr.htm)
6. Театральная Энциклопедия. Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Teatr/\\_Index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Teatr/_Index.php)
7. Планета театра: [новости театральной жизни России]. – Режим доступа: <http://www.theatreplanet.ru/articles>
8. Средневековый театр Западной Европы. – Режим доступа: [http://scit.boom.ru/music/teatr/Zarybegnui\\_teatr3.htm](http://scit.boom.ru/music/teatr/Zarybegnui_teatr3.htm)
9. Средневековый театр. – Режим доступа: <http://art.1september.ru/index.php?year=2008&num=06>
10. Западноевропейский театр. – Режим доступа: <http://svr-lit.niv.ru>
11. Театральная библиотека: пьесы, книги, статьи, драматургия. – Режим доступа : <http://biblioteka.teatr-obraz.ru>
12. Театральная энциклопедия. – Режим доступа : <http://www.theatre-enc.ru>.
13. История: Кино. Театр. – Режим доступа : <http://kinohistory.com/index.php>
14. Театры мира. – Режим доступа: <http://jonder.ru/hrestomat>
15. Театры народов мира. – Режим доступа: <http://teatry-narodov-mira.ru/>
16. Театральная библиотека: пьесы, книги, статьи, драматургия. – Режим доступа <http://biblioteka.teatr-obraz.ru>
17. Хрестоматия актёра. – Режим доступа: <http://jonder.ru/hrestomat>

Учебное издание

**Кузьмин Владимир Владимирович**

**Как поставить этюд**

Учебно-методическое пособие