

Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет художественной культуры  
Кафедра режиссуры

УТВЕРЖДЕНО  
Заведующая кафедрой

\_\_\_\_\_ Н.В. Петухова  
«\_\_» \_\_\_\_\_ 2022 г.

УТВЕРЖДЕНО  
Декан факультета

\_\_\_\_\_ Е.В. Пагоцкая  
«\_\_» \_\_\_\_\_ 2022 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО УЧЕБНЫМ ДИСЦИПЛИНАМ:  
«ОСНОВЫ ПСИХТЕХНИКИ АКТЕРА», «МАСТЕРСТВО АКТЕРА»

модуля

**ОСНОВЫ РЕЖИССУРЫ  
И МАСТЕРСТВО АКТЕРА**

*для специальности первой ступени высшего образования для специальности  
6-05-0215-04 Режиссура представлений и праздников профилизации:  
Режиссура народных обрядов и праздников. Режиссура современных  
зрелищ и ивент-проектов .*

Составитель:

Л.В.Булынёнок, преподаватель кафедры

Рассмотрено и утверждено

на заседании Совета факультета художественной культуры  
«19» снежня 2022 г., пратакол № 5

Минск, 2022

## СОСТАВИТЕЛИ:

*Л.В. Булынёнок*, преподаватель кафедры режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

## РЕЦЕНЗЕНТЫ:

*В. А. Трепенюк*, кандидат искусствоведения, директор дирекции канала «Культура» генерального продюсерского центра Белорусского радио (Белтелерадиокомпания).

*И.А. Алексина*, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой театрального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

## РЕКОМЕНДОВАН К УТВЕРЖДЕНИЮ:

*кафедрой режиссуры* учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № от 2022 г.);

*советом факультета* художественной культуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № \_ от \_ 2022г.)

*президиумом научно-методического совета* учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № от 2022 г.).

Ответственный за выпуск: *Л.В. Булынёнок*

Ответственный за редакцию:

## СОДЕРЖАНИЕ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ
  - 2.1. Конспект лекций
  - 2.2. Кино-, видео-, аудиоматериалы
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ
  - 3.1. Описание практических упражнений (тематика и методические указания для практических занятий)
  - 3.2. Описание индивидуальной работы (тематика и методические указания для индивидуальных занятий)
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЬ ЗНАНИЙ
  - 4.1. Описание самостоятельной работы (тематика и методические указания для самостоятельной работы)
  - 4.2. Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов
  - 4.3. Средства диагностики учебной деятельности студентов
  - 4.4. Контрольные вопросы для самопроверки учащихся
  - 4.5. Вопросы на зачет (экзамен)
5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ
  - 5.1. Учебная программа по дисциплине
  - 5.2. Основная литература
  - 5.3. Дополнительная литература
  - 5.4. Терминологический словарь
  - 5.5. Перечень электронных образовательных ресурсов

## 1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Истоки актёрского искусства восходят к массовым действиям первобытного общества. Несколько тысячелетий назад человеческое мировоззрение приписывало подобным действиям магическое значение, способное повлиять на силы природы, принести удачу на охоте или утратить врага. Элементы актерской игры сопровождают человека на протяжении всей жизни, помогают преодолевать определённые трудности, играючи. Режиссерам особенно важно знать арсенал выразительных средств, научиться их развивать в себе, применять на практике, а также получить навыки режиссерской работы с исполнителями, ставить верные актерские и режиссёрские задачи профессионалам сцены.

«Психотехники актёра» и «Мастерство актёра» на протяжении четырёх семестров подготавливают режиссёров к творческой деятельности в сфере зрелищных видов искусства, позволяя убедительно действовать в предлагаемых обстоятельствах, руководить группой актёров, показывать личным примером вживание в образ и перевоплощение на сцене. Будущие режиссеры получают необходимые знания и багаж выразительных средств, что позволяет освоить азы режиссерской и актерской профессий на основе театральной практики. Владение актерским мастерством является важным предметом для постижения и понимания режиссуры в ряде профилирующих дисциплин. Создает основу для понимания природы возникновения подлинных сценических эмоций творческого человека. Учебно-методический комплекс может быть использован для режиссерской работы при постановке сверхзадачи, воплощения замысла на сцене через построение взаимодействий, диалогов и актерской игры.

*Цель и задачи учебно-методического комплекса.*

*Цель* - научить студентов творческим методам воспитания актерской игры по системе великих мастеров режиссуры и актерского мастерства для их практического использования в профессиональной деятельности, привить умение органично, ярко, в образе существовать на сцене или выстраивать характеры, применяя полученные знания, повышение степени самостоятельности обучающихся в приобретении знаний, необходимых для функционирования в профессиональной сфере, методическая помощь студентам в изучении дисциплины.

Достижение этой цели осуществляется при реализации следующих *задач*:

- познакомить студентов с выдающимися представителями различных театральных школ и основными системами воспитания актерского мастерства;
- на практике показать принцип системы К.С. Станиславского;
- научить профессиональной этике, умению работать в коллективе;
- развить у студентов осмысленное и устойчивое стремление к постоянному совершенствованию творческих навыков и умений;
- сформировать систему практических навыков и умений для решения широкого круга режиссерских, художественных задач, возникающих в процессе творческой и педагогической деятельности.
- активно стимулировать процесс творческого и интеллектуального развития учащихся;
- привить интерес к изучению теории и истории актерского мастерства и театральному искусству;
- развить нестандартный и творческий способ мышления.

В результате изучения учебно-методического модуля студенты должны *знать*:

- театральные школы разных стран и их представителей;
- стилистические особенности актерской игры;
- основные системы и принципы организации сценического действия;
- различные театральные системы и отличия театральных школ друг от друга;
- методы работы над внутренней психотехникой актера в творческом процессе;
- актерские приемы работы над внешней техникой в творческом процессе воплощения;
- систему К.С. Станиславского, М.Чехова и Вс.Мейрхольда.

Студенты должны *уметь*:

- организовать сценическое взаимодействие и мизансцены;

- создавать атмосферу на сценической площадке;
- распределять и удерживать сценическое внимание;
- менять темпо-ритм сцены в зависимости от предлагаемых обстоятельств;
- работать с предметами, выражать свое отношение через предмет;
- реализовывать действенный анализ пьесы или роли в процессе подготовки спектакля и воплощения сценического образа;
- использовать приемы создания внешнего облика персонажа средствами грима, прически, костюма;
- планировать собственной образовательной деятельности;
- использовать современных технологий для выполнения учебных задач;

Студенты должны *владеть*:

- методами работы по системе К.С. Станиславского;
- самостоятельной учебной работы, самоконтроля и самоанализа;
- техникой постановки актерских и режиссёрских задач;
- основными теоретическими понятиями и театральными терминами;
- приемы создания характера, актерского ансамбля.

В учебно-методический комплекс по дисциплине включены материалы лекции и практических упражнений, тренингов, которые направлены на глубокое понимание основ актерского мастерства и изучение разных театральных, актерских и режиссерских школ, раскрывают основные принципы работы на сцене с помощью различных выразительных средств. Рассматривается работа режиссера с актерами комплексно.

*В учебно-методическом комплексе по дисциплине содержатся разделы:*

1. Теоретический раздел. Включает: полный конспект лекций и материалы по изучению дисциплины.
2. Практический раздел. Включает: комплекс упражнений для практических и семинарских занятий, материалы к упражнениям, материалы для самостоятельной работы студентов, материалы для практических и семинарских занятий, материалы и задания для управляемой самостоятельной работы студентов, литература для самостоятельного обучения студентов.

3. Раздел контроля знаний. Включает: средства диагностики учебной деятельности студентов, лист методического контроля знаний, содержание проверочных и контрольных работ по темам дисциплины, критерии оценки результатов учебной деятельности, зачетные требования и экзаменационные вопросы по дисциплине, литература для подготовки к зачету и экзамену.
4. Вспомогательный раздел. Включает приложения, дополнительные ссылки на электронные ресурсы, словарь театральных терминов.

Методические материалы помогают систематизировать обучение, направить учащихся на путь раскрытия творческих, профессиональных способностей. Поэтому предметы «Психотехника актера» и «Мастерство актера» неотделимы от дисциплин «Основы классической режиссуры», «Режиссура праздников», «Основы драматургии и сценарного мастерства», «Техника речи», «Основы сценарного мастерства» и др., несмотря на то, что каждая из них имеет свои специфические особенности.

Предмет «Основы психотехники актера» и «Мастерство актера» преподается в соответствии с требованиями программы. Ведущим принципом обучения является комплексность. В течение всего периода обучения будущие режиссеры знакомятся с наследием великих мастеров языкового действия, языковыми особенностями. В процессе обучения студентов обучают основам актерского мастерства: снятию мышечного напряжения, сценическому действию, вниманию, сценическому отношению, развитию творческой фантазии, овладением сценического общения, импровизации и др.

Перед обучением студентам будет представлена теоретическая база, лекционные материалы, изучение которых позволяет приступить к выполнению упражнений и заданий на практике, студент под руководством преподавателя ведет ежедневную работу по воспитанию ряда качеств, необходимых для успешной работы по избранной профессии, что требует больших усилий. Большой объем заданий требует не только плодотворной аудиторной работы, но и ежедневного самообразования студента, существенную помощь в котором должен оказать предлагаемый учебно-методический комплекс.

## 2.2 КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ

### РАЗДЕЛ «ПСИХОТЕХНИКА АКТЕРА»

**Тема : «Основные принципы системы К.С. Станиславского».**

**Вопросы:**

1. Что такое настоящее искусство?
2. К.С.Станиславский – реформатор театрального искусства.
3. Основные элементы системы К.С.Станиславского.

**Цель:** Изучить элементы актерской техники в творческом процессе переживания по системе К.С.Станиславского.

#### Текст лекции

##### 1. Введение в систему К.С.Станиславского

*«Трудное надо сделать привычным,  
привычное легким, а легкое приятным»  
(К. С. Станиславский)*

Театр — синтез многих искусств, вступающих во взаимодействие друг с другом. К ним принадлежат литература, живопись, архитектура, музыка, вокальное искусство, искусство танца и т. д. В числе этих искусств находится одно такое, которое принадлежит только театру. Это — искусство актера. Актер неотделим от театра, и театр неотделим от актера. Вот почему мы можем сказать, что актер — носитель специфики театра. Синтез искусств в театре — их органическое соединение в спектакле — возможен только в том случае, если каждое из этих искусств будет выполнять определенную театральную функцию.

Художественное творчество неотделимо от духовного облика самого художника — писателя, артиста, музыканта, скульптора, живописца. Великий

художник тем и велик, что в его творениях отразилась жизнь во всей глубине, в бесконечном многообразии ее проявлений. Образ жизни и образ мыслей миллионов людей — их общественные отношения, взгляды, обычаи, верования, идеалы, мечты и устремления — запечатлелись в бессмертных творениях таких художников, как Сервантес и Шекспир, Леонардо да- Винчи и Рафаэль, Байрон и Пушкин, Лев Толстой и Бальзак, Чехов и Мопассан, Репин и Суриков, Щепкин и Ермолова... К. С. Станиславский говорил: хотите в своем творчестве приблизиться к этим гигантам, изучите естественные законы, которым они порой стихийно, произвольно подчиняют свое творчество, и научитесь сознательно пользоваться этими законами, применять их в своей собственной творческой практике! На этом, в сущности, и построена знаменитая система Станиславского. Основным же закон всякого художественного творчества гласит: искусство — отражение и познание жизни; не зная жизни, творить нельзя. Как известно, всякое познание — процесс двусторонний. Начинается он с чувственного восприятия конкретных фактов, с живого созерцания. Действительность первоначально предстает нашему взору в виде массы живых впечатлений. Чем их больше, тем лучше для художника. Главным средством их накопления служит для него непосредственное наблюдение. Если же личных впечатлений оказывается недостаточно, он привлекает себе в помощь аналогичный опыт других людей, используя для этого самые разнообразные источники: литературные, иконографические, музейные и т.п. Однако очень скоро к процессу накопления фактов присоединяется и другой — процесс их внутреннего осмысливания, анализа и обобщения. За внешней хаотической бессвязностью впечатлений, за множеством разобценных между собой фактов ум художника стремится увидеть внутренние связи и отношения, установить их закономерность, определенную соподчиненность и взаимодействие. За внешним, выступающим на поверхность движением он хочет увидеть внутреннее движение, установить тенденцию развития, раскрыть сущность

данного явления. Оба процесса, взаимодействуя, образуют постепенно единый двусторонний процесс познания, состоящий, с одной стороны, в накоплении материала, с другой стороны — в его творческом осмысливании. Процесс этот находит свое выражение в форме художественных образов, возникающих сначала в творческом сознании художника (в его фантазии, в воображении), а потом воплощающихся и в его произведении. Мы за то и ценим великих художников, что в своих творениях они обнаруживают внутренние пружины человеческих переживаний, раскрывают законы, лежащие в основе жизни и деятельности человека и общества, показывают внутренние движущие силы этого общества, угадывают дальнейшие пути его развития и таким образом дают людям возможность заглядывать в будущее. Ценность подлинных произведений искусства в том и заключается, что действительность в них дается в познанном виде. Всякий предмет, в них отображаемый, не только поражает нас удивительным сходством с оригиналом, но кроме того, предстает перед нами освещенный светом разума художника, согретый пламенем его сердца, раскрытый в своей внутренней сущности. Каждому, кто вступает на путь художественного творчества, следовало бы помнить слова, сказанные Львом Толстым: «Нет более комичного рассуждения, если только вдуматься в смысл его, как то, весьма распространенное, и именно между художниками, рассуждение о том, что художник может изображать жизнь, не понимая ее смысла и не любя доброе и не ненавидя злое в ней...» Правдиво показать каждое явление жизни в его сущности, раскрыть важную для жизни людей истину и заразить их своим отношением к изображаемому, то есть своими чувствами — ненавистью и любовью, — в этом задача подлинного искусства.

При помощи чего актер создает свои образы? Этот вопрос не получал должного разрешения до тех пор, пока не сложилась система К.С. Станиславского с ее основополагающим принципом, гласящим, что главным возбудителем

сценических переживаний актера является действие. Именно в действии объединяются в одно неразрывное целое мысль, чувство, воображение и физическое поведение актера-образа. Действие — это волевой акт человеческого поведения, направленный к определенной цели. В действии наиболее наглядно проявляется единство физического и психического. В нем участвует весь человек. Поэтому действие и служит основным материалом в актерском искусстве, определяющим его специфику. Живое наглядное человеческое действие и является материалом актерского искусства, ибо именно из действий актер творит свои образы (недаром они называются действующими лицами); на языке человеческих действий актер рассказывает зрителю о людях, которых он изображает. Поскольку же эти действия он извлекает из самого себя, т.е. сам их производит и при этом таким образом, что в осуществлении их принимает участие весь его организм как единое психофизическое целое, мы вправе сказать, что актер сам для себя является инструментом. Итак, актер одновременно и творец, и инструмент своего искусства, а осуществляемые им человеческие действия служат ему материалом для создания образа. Поскольку актер является носителем театральной специфики, мы имеем право сказать, что действие — основной материал театрального искусства. Иначе говоря, театр — это такое искусство, в котором человеческая жизнь отражается в наглядном, живом, конкретном человеческом действии.

## **2. К.С.Станиславский – реформатор театра.**

Константин Сергеевич Станиславский (настоящая его фамилия Алексеев) – актер, режиссер, педагог, создатель системы актерского искусства, которая носит его имя – система Станиславского.

Родился он в Москве (5) 17 января 1863 года в семье богатого промышленника Алексеева, который состоял в родстве с Мамонтовыми и Третьяковыми. Талант Станиславского достался ему от бабушки-француженки, которая была известной парижской актрисой.

Впервые Константин выступил на домашней сцене, готовился к карьере оперного певца. В 1898 году он совместно с Немировичем-Данченко основал Московский Художественный театр. Успех к театру пришел после знакомства его основателей с А. П. Чеховым. «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» – это лучшие спектакли театра.

В начале XX века Станиславский приступает к разработке своей системы актерского мастерства. Он создал науку о творчестве артиста, сформулировал законы поведения актера на сцене. Главное, считал Станиславский, – это создать на сцене иллюзию живой действительности. На сцене нет маленьких ролей, так же как и в жизни ценен каждый человек.

Деятельность Станиславского в 1920–1930-е годы определялась, прежде всего, его желанием отстаивать традиционные художественные ценности русского искусства сцены. В прессе тех лет все настойчивее звучат обвинения в «отсталости», в «нежелании» принять революционную действительность, в саботаже.

После тяжелого сердечного приступа, случившегося в юбилейный вечер в МХАТ в 1928 г., врачи навсегда запретили Станиславскому выходить на подмостки. Станиславский вернулся к работе только в 1929 г., сосредоточась на теоретических изысканиях, на педагогических пробах «системы» и на занятиях в своей Оперной студии, существовавшей с 1918 года.

Продолжая разработку «системы», вслед за «Моей жизнью в искусстве» (американское издание – 1924 г., русское – 1926 г.) Станиславский успел отправить в печать первый том «Работы актера над собой» (1938 г., посмертно).

Умер Станиславский в Москве 7 августа 1938 года от сердечной недостаточности. Похоронен на Новодевичьем кладбище.

Деятельность К.С. Станиславского оказала значительное влияние на русский и мировой театр всего XX века. Его режиссёрские искания и открытия не теряют своей актуальности и сегодня.

1. Режиссерская реформа, произведенная К.С. Станиславским в Московском Художественном театре (МХТ), принципиально преобразовала театральную практику, театральную эстетику и методику режиссерской работы над спектаклем и поставила перед театральной мыслью проблему осознания полноты действительности, узлом, целостно объединяющим все внешние и внутренние компоненты спектакля, стал режиссерский замысел.

2. Традиционно режиссерский замысел трактуется как отправная точка в создании спектакля или как творческий акт режиссера, заключающийся в создании им самостоятельного произведения искусства на основе работы над авторским текстом. Однако К.С. Станиславский определял создаваемую им систему в качестве «театральной культуры». Институционализация режиссерского театра в конце XIX - начале XX века осуществилась посредством осознания особой роли феномена режиссерского замысла, в процессе которого сложились два основных направления в театральной культуре XX века и современности – «театр переживания» и «театр представления».

3. К.С. Станиславскому удалось осуществить строительство «многопланового здания» театральной культуры, ставшего важным ценностным ориентиром в духовной жизни и художественной культуре XX века. Практический

режиссерский опыт и теоретические разработки К.С. Станиславского выступают в развитии творческого характера режиссуры как принципиально новый этап театральной культуры, снимающий противоречия между искусством актера и искусством режиссера. Его система, будучи направленной на творческое раскрытие актера, является в то же время системой режиссуры. Это положение особенно доказательно в одном из основных теоретических построений К.С. Станиславского - учении о «сверхзадаче». Оно нашло свою конкретизацию также в понятии «сквозное действие», предполагающего наличие общих законов ко всем составляющим театрального искусства и режиссерского замысла. Осмысление новых функций режиссуры, выявление ее творческой природы могло реализовать себя только посредством режиссерского замысла в единстве с его воплощением.

4 К.С. Станиславский и другие выдающиеся театральные деятели его эпохи (В.Э. Мейерхольд, Е.Б. Вахтангов, А.Я. Таиров, Вл.И. Немирович-Данченко и др.) были не просто практиками сцены, но и мыслителями, создавшими своеобразные нравственно-эстетические учения. Слитность философичности и искусства придавала русскому театру ту интенсивность духовной жизни, которая и определила его истинное своеобразие. Но только К.С. Станиславскому удалось создать систему - всеобъемлющую теорию режиссерского и актерского творчества, разработать основы театра «переживания», предложить методику работы актера над собой, актера и режиссера над ролью и пьесой, обосновать принципы режиссерского анализа и разбора драматургического материала. При всем многообразии индивидуальных творческих форм и методов в отечественной режиссуре складываются два направления - театр «живого актера» («психологического реализма») и театр условно-метафорической образности. Таким образом, две конкурирующие

концепции в режиссуре и теории режиссерского замысла определили направление развития театрального искусства в XX веке.

5. В системе Станиславского рассмотрена проблема театральной коммуникации, предпринята плодотворная попытка выработать теорию восприятия спектакля как воссоединение «театрального» и «зрительского» искусства.

6. Поиск общезначимых оснований привел К.С. Станиславского к использованию в создаваемой им системе союз традиционного и инновационного подходов в театральной культуре. Это стало основой для реформы принципов отечественной театральной традиции, в т. ч. мистического характера.

7. На основе творческого обобщения и интерпретации данных экспериментальной психологии К.С. Станиславский создает собственное психологическое обоснование модели опорного образа «артисто-роли». К.С. Станиславскому удалось создать поведенческую модель «артисто-роли», основанную на личном опыте исполнителя, так и внешних элементов художественного образа, им создаваемого. Эта модель стала основанием для последующих исследований в психологии творчества.

#### **Цитаты К. С. Станиславского:**

- 75 % того, что делается на репетиции, обычно не входит в спектакль.
- Дом кладут по кирпичу, а роль складывают по маленьким действиям.
- Каждый день, в который вы не пополнили своего образования хотя бы маленьким, но новым для вас куском знания... считайте бесплодно и невозвратно для себя погибшим.
- Любите искусство в себе, а не себя в искусстве.

- Мы ненавидим театральность в театре, но любим сценичное на сцене. Это огромная разница.
- Не верю! (его режиссёрский приём)
- Пускай старая мудрость направляет юную бодрость и силу, пускай юная бодрость и сила поддерживают старую мудрость.
- Сцену нужно сделать, а потом сыграть.
- Театр начинается с вешалки.
- Учитесь слушать, понимать и любить жестокую правду о себе.
- Хорошие декорации для любителей — спасение. Сколько актёрских грехов прикрывается живописностью, которая легко придает всему спектаклю художественный оттенок! Недаром же так много актёрских и режиссёрских бездарностей усиленно прячутся на сцене за декорации, костюмы, красочные пятна, за стилизацию, кубизм, футуризм и другие «нэмы», с помощью которых стараются эпатировать неопытного и наивного зрителя.
- Чувство зафиксировать нельзя.

### **3. Элементы системы К.С.Станиславского. Актерская работа над ролью в творческом процессе переживания.**

Вдохновение является лишь по праздникам. Поэтому нужен какой-то более доступный, протоптанный путь, которым владел бы актёр, а не такой, который владел бы актёром, как это делает путь чувства. Таким путем, которым может легче всего овладеть актёр и который он может зафиксировать, является линия физических действий. Когда эти физические действия ясно определяются, актёру останется только физически выполнять их. (Заметьте, я говорю — физически выполнять, а не пережить, потому что при правильном физическом

действии переживание родится само собой. Если же идти обратным путем и начать думать о чувстве и выжимать его из себя, то сейчас же случится вывих от насилия, переживание превратится в актёрское, а действие выродится в наигрыш).

Инструмент актера - его внутренние (психические) и внешние (физические) данные, называемые Станиславским "элементами творчества". Тело актера, голос, нервы, темперамент являются его орудием труда, объединяя творца и материал в единое целое. Профессиональное сценическое действие возможно лишь при условии виртуозного владения всем спектром своих психофизических данных. К элементам актерского мастерства К.С. Станиславский относит элементы переживания и элементы воплощения:

1. **Внимание.** Оно является основой внутренней техники актера. Станиславский считал, что внимание - это проводник чувства. В зависимости от характера объекта различается внимание внешнее (вне самого человека) и внутреннее (мысли, ощущения). Задача актера - активная сосредоточенность на произвольном объекте в пределах сценической среды. "Вижу, что дано, отношусь, как задано" - формула сценического внимания по Станиславскому. Отличием сценического внимания от жизненного является фантазия - не объективное рассмотрение предмета, а его преобразование.

2. **Воображение и фантазия.** Для актера фантазировать - значит внутренне проигрывать. Фантазируя, актер НЕ вне себя рисует предмет своего воображения, а самого себя ощущает действующим в качестве образа. Воображая что-то из жизни героя, актер не отделяет себя от него.

3. **Чувство правды и вера.** При помощи сценических оправданий, то есть верных и увлекательных мотивировок, актер превращает для себя, а, следовательно, и для зрителя вымысел в художественную правду. Вера актера является следствием его убежденности в правильности того, что он делает на сцене. Зритель верит в то, во что верит актер.

4. **Общение.** Актер должен уметь общаться. Для этого нужно не только самому действовать, но и воспринимать действия другого, ставить себя в зависимость от партнера, быть чутким, податливым и отзывчивым ко всему, что происходит на сцене. Не так важно, что происходит в душе актеров, как то, что происходит **МЕЖДУ** ними.

5. **Взаимодействие.** Взаимодействие с партнером - основной вид сценического действия. Оно вытекает из самой природы драматического искусства. В процессе сценического взаимодействия раскрываются идея пьесы и характеры действующих лиц, то есть достигается главная цель

6. **Эмоциональная память.** Актер может вызвать в себе то или иное чувство исходя из своего собственного эмоционального опыта. Возникнув первоначально, как оживление многократно испытанного в жизни, сценическое чувство в дальнейшем приводится в связь с вымышленными сценическими поводами.

7. **Мышечная свобода** - умение актера естественно выполнять самые разнообразные движения. Это состояние организма, при котором на каждое движение тела в пространстве затрачивается столько мускульной энергии, сколько это движение требует. Знание дает уверенность, уверенность порождает свободу, а она, в свою очередь, находит выражение в физическом поведении человека.

8. **Действие.** Волевой акт человеческого поведения, направленный к определенной цели - классическое определение действия. Актерское действие - единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами малого круга, выраженный каким-то образом во времени и пространстве. В действии наиболее наглядно появляется весь человек, то есть единство физического и психического. Актер создает образ при помощи своего поведения и действий. Воспроизведение этого (поведения и действий) и составляет сущность игры.

9. **Логика и последовательность** мысли, чувствования, действия (внутреннего и внешнего), хотения, задач, стремления, вымысла, воображения. За исключением отдельных случаев, все в жизни, а следовательно, и на сцене должно быть логично и последовательно.

10. Мы добиваемся этого на физических действиях.

11. **Метод физических действий.** Заключается в том, что заставляет актера фантазировать, оправдывать, наполнять физическое действие психологическим содержанием. Физические действия становятся катушкой, на которую наматывается все остальное: внутренние действия, мысли, чувства, вымыслы, воображение.

12. **Внутреннее сценическое самочувствие.** Правильность внутреннего самочувствия актера проявляется в том, что на все, что происходит на сцене, актер реагирует в качестве данного действующего лица свободно и непосредственно, именно так, как это обычно бывает в действительной жизни. Никакого насилия, никакого принуждения, полная свобода - вот основной признак внутреннего сценического самочувствия.

13. **"Если бы..." и предлагаемые обстоятельства.** Прием творческого перевоплощения в сценический образ, состоящий в том, что актер создает в своем воображении те или иные обстоятельства внешней среды и ставит перед собой вопрос: Что бы я стал делать, если бы эти обстоятельства были не вымыслом воображения, а подлинной реальностью. Предлагаемые обстоятельства побуждают актера совершать определенные действия, воплощающие образ. Прием "Если бы" предохраняет актера от штампа и побуждает его самостоятельно творить.

14. **Линия стремлений.** Для переживания нужна сплошная (относительно) линия жизни роли и пьесы. Вместо создания многих логических линий для каждого из элементов все внимание актера должно быть направлено в конечном

счете на создание одной главной линии, то есть логики действия актера на сцене.

15. **Темпо-ритм** - исполнение определенных физических и психических движений, осуществляющих заданное действие в ограниченном пространстве с установленной скоростью и в определенном времени. Темп является признаком ведущим, так как именно темп действия чаще всего характеризует состояние психики.<sup>1</sup>

16. **"Манки"** - возбудители эмоциональной памяти. "Манок" к действию это какой-нибудь факт, событие, случай, суждение, явление, известие и т.д. "Манкая" задача естественно вызывает позывы хотения, стремления, оканчивающиеся действием.

17. **Сверхзадача и "сквозное действие"**. Сверхзадача есть то, ради чего актер стремится в конечном счете. Сверхзадачу надо искать не только в роли, но и в душе самого артиста. Только такая, ставшая личной, сверхзадача рождает у актера эмоциональные побуждения к действиям, необходимым для ее осуществления. Этот действенный путь к осуществлению сверхзадачи Станиславский называл "сквозным действием". Сквозное действие проходит через всю пьесу, определяя задачу каждой отдельной сцены и наполняя действия, необходимые для ее осуществления, эмоциональным содержанием. Без сверхзадачи и сквозного действия и роль, и спектакль распадутся на отдельные сцены, лишённые единого, объединяющего их замысла.

18. **Атмосфера** рассматривается в "Системе" как эмоциональная окраска каждого действия, сцены, эпизода, всего спектакля. Зависит от предлагаемых обстоятельств, от события, от сверхзадачи, конфликта, темпо-ритма, "зерна", взаимосвязана со сквозным действием, зависит от действующего лица от его характера, способствует созданию целостности спектакля.

19. **Внешняя характерность** создается с помощью грима, пластики, костюма, речи и др. Внешняя характерность может создаваться интуитивно, а также и

чисто технически, механически от простого внешнего трюка. Актер может добывать внешнюю характерность из себя, от других, из реальной и воображаемой жизни, по интуиции или из наблюдений над самим собой или другими, из житейского опыта, от знакомых, из картин, гравюр, рисунков, книг, повестей, романов или от простого случая - все равно. Главное - не потерять внутренне самого себя.

**20. Куски и задачи.** Станиславский предлагает для работы над ролью стандартную технику решения задач: разбивать сложную задачу на более простые подзадачи, их - на еще более простые, и так вплоть до "тривиальных" - с которыми ясно, что нужно делать. А именно, он предлагает разбивать пьесу на "куски".

**21. Двигатели психической жизни.** К ним Станиславский относит ум, волю и чувства. В зависимости от того, какой из этих элементов больше развит в человеке, существуют актеры интеллектуального, волевого и эмоционального типа.

**22. Пластика** - способность целесообразно распределять мускульную энергию. Требование точной меры мускульной энергии для каждого движения - основной закон пластики. Каков бы ни был характер и рисунок движения, он должен быть красивым, т.е. подчинен внутреннему закону пластики.

**23. Дикция и пение.** Имеется ввиду не пение в чистом виде, а использование основных законов звукообразования, свойственных вокальному мастерству, обязательных как для поющего, так и для говорящего актера. Необходимость найти ту "непрерывную линию" голоса - тона, тот тональный стержень, который пронизывает, связывает всю нашу речь с ее подвижностью, изменчивостью, остановками, акцентами, темпом и ритмом.

**24. Речь на сцене.** Техника сценической речи представляет собой тот строительный материал, с помощью которого содержание сценического образа развивает свою выразительную форму. Техника сценической речи, разумеется,

не исчерпывает собой весь тот материал, в котором творит актер, но она является важнейшим его составным элементом. К.С. Станиславский настойчиво говорит, что точная и яркая передача внутренней жизни образа полностью зависит от точного соответствующего ему голосового и произносительного выражения. Только овладев голосом и произношением, возможны свободное словотворчество, словодействие актера школы переживания. Если же голос не повинуетя актеру, если он беден обертонами или от старания быть слышным нарочито громок, если нет умения слитно произносить фразу, если дикция недостаточно чиста, а сценическое произношение не соответствует законам орфоэпии, если слова стучат, "как горох в доску", нарушается единство содержания и формы в исполнении актера, т.е. искажается содержание искусства переживания.

Все элементы "системы" Станиславского, разобранные в первой и второй частях "Работы актера над собой", являются, по существу, составными элементами сценического действия, которое не может быть осуществлено без участия творческого внимания, эмоциональной памяти, воображения, логичности и последовательности действий и чувств, мышечной свободы, пластичности, владения голосом и т.д. Постоянное совершенствование этих элементов составляет содержание "Работы актера над собой", предполагающую ежедневный тренинг и муштру, направленные на совершенствование актерской техники. Владение своим "инструментом" - психофизикой - позволяет актеру полноценно и профессионально работать на сцене вне зависимости от вдохновения, а вернее - входить в нужное творческое состояние именно тогда, когда это необходимо; волевым усилием достигать правильного творческого самочувствия.

Список использованных источников:

1. Горчаков Н. М. Режиссёрские уроки Вахтангова. — М.: 1957.

2. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера: учеб.пособие / Б. Е. Захава. - 5-е изд. - Москва: РАТИ-ГИТИС, 2008. - 432 с.
3. Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. — М.: ГИТИС, 2004.
4. Кристи, Г. В. Воспитание актера школы Станиславского : учеб.пособие для театр. ин-тов и училищ / Г. В. Кристи. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1978. – 430 с.
5. Станиславский, К. С. Актерский тренинг. Учебник актерского мастерства : работа актера над собой. Работа над собой в творческом процессе воплощения / К. С. Станиславский. – М. : АСТ : Полиграфиздат ; СПб. : Прайм–ЕВРОЗНАК, 2010. – 448 с. – (Золотой фонд актерского мастерства).
6. Станиславский К. Этика. — М.: 2020.
7. <http://krispen.ru/knigi/knigi.php>
8. <http://www.teatr-benefis.ru/staty/akterskoe-masterstvo/sekrety-akterskogo-masterstva/>
9. <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/text>

**Тема : «Основные принципы системы Михаила Чехова».**

**Вопросы:**

1. Особенности техники М.Чехова
2. В чем отличие системы К.С.Станиславского от системы М.Чехова
3. Последователи системы М.Чехова

**Цель:** Понять и усвоить на практике 5 основных принципов игры, репетиции, упражнений и техники Михаила Чехова

**Текст лекции**

Работа с телом с помощью психики. «Невидимые выразительные средства». Элемент зрелищности, театральности с соблюдением хорошего вкуса. Духовность на сцене. Элементы, помогающие раскрыть душу персонажа.

Высшее «я». Творческий ансамбль. Чувство плеча. Мыслящее сердце. Метод совокупности.

### **Создание “системы Чехова”**

До Михаила Чехова классическим театром считалась система Станиславского. Однако ученик Константина Станиславского на основе его школы смог сделать новую, несколько отличающуюся систему. В ней несколько иначе рассматривается связь актера с обстоятельствами, в которые помещает его роль. Система Чехова – это не противопоставление системе Станиславского. Это схожее учение со своими акцентами и различиями, у которого нет конфронтации с тем, как видел театр Станиславский. Основные положения Чеховской системы: актер – не просто инструмент в руках сценариста и режиссера, он должен использовать воображение и наполнить им свою роль; несмотря на зависимое положение, актер должен думать и доносить до зрителя свое понимание образа; нужно не просто находиться в образе (как диктует Станиславский), а полностью перевоплощаться в роль, дополняя ее и дорабатывая; каждый персонаж имеет свою индивидуальность, и актер должен постичь ее и донести до зрителя, оставив свою собственную индивидуальность за пределами образа; для того, чтобы продумать и предугадать поведение персонажа, нужно обращаться к своему воображению. Несмотря на то, что учение Чехова менее распространено, чем школа Станиславского, оно все же признает классическим. Каждый театральный актер волен выбирать, какой подход ему ближе и поможет достичь совершенства в своем мастерстве.

Отличие от «системы Станиславского» Подходы Чехова и Станиславского определяют основной задачей актера создание художественного образа. Однако в технике Михаила Чехова образ рассматривается не как конечная цель, а как материал, с которым должен работать актер. Если Станиславский настаивает на

том, чтобы актер полностью погрузился в роль и находил сходство между тем, что ему предстоит играть, и тем, кто он есть, то у Чехова несколько иначе. В Чеховской системе актеру предлагается найти различия между собой и ролью для того, чтобы усовершенствовать образ. Станиславский утверждает, что в театре нужно постепенно погружаться в образ, осваивая его маленькими шажками, чтобы полностью охватить. Чехов же спорит: нужно работать над образом и добавлять к нему того, что не хватает, а не просто погружаться, бессознательная игра – это не то, что нужно театру. Творческое наследие Школа Михаила Чехова – это признанная альтернатива классической социальной школы. Сейчас она используется и в России, но все же в первую очередь наследие Чеховской системы применялось актерами в США. Дело в том, что последние несколько десятков лет своей жизни Михаил Александрович работал в Соединенных Штатах и обучал новое поколение именно американских актеров – вернуться в образовавшийся СССР он не мог, так как не принимал нового политического строя. А заниматься творчеством и жить в принципе в советском пространстве, не принимая его идей, было невозможно. Свой театральный талант по системе Чехова развивали такие голливудские звезды, как: Мэрилин Монро; Клинт Иствуд; Ллойд Бриджес; Энтони Куинн.

Особенно большую роль школа Михаила Чехова сыграла в судьбе одной из главных голливудских персон XX века – Мэрилин Монро. Когда Норма Мортенсон (настоящее имя будущего секс-символа Голливуда) только начинала свою карьеру, многие авторитетные деятели кинематографа не признавали в ней таланта. Они считали, что их девушки не получится профессиональной актрисы. Однако именно система актерского мастерства согласно школе Чехова помогла раскрыться актерскому таланту Нормы. Будущая звезда лично брала у него уроки, и в будущем немало преуспела, прославившись на весь мир не только как модель, но и как актриса. Судьба Михаила Александровича Чехова не была

легкой. Когда он только пришел в театр, он был удивлен тем, какие интриги плетутся внутри и как мало для некоторых актеров значит искусство как таковое (многие из них работали ради собственной славы и заработка, не ориентируясь на высшие цели). Но он смог получить авторитет за собственный талант и предложить новый подход к актерскому мастерству. И пусть при жизни соотечественники Чехова не имели возможности оценить его вклад в искусство по достоинству, так как он вынужден был покинуть СССР, сейчас актеры и прочие театральные деятели в России активно применяют его учение, находя его альтернативным для классической школы Станиславского.

Список использованных источников:

1. Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. / Общ.науч. ред. М. О. Кнебель; сост.: И. И. Аброскина, М. С. Иванова, Н. А. Крымова; коммент.: И. И. Аброскина, М. С. Иванова. — М., 1995. — Т. 1 — 542 с.; Т. 2. — 588 с.
2. Чехов М. Об искусстве актёра. — М.: Искусство, 1999. — 271 с. — ISBN 978-5-210-01416-0.
3. Чехов М. А. Путь актёра: Жизнь и встречи. — М.: АСТ; Хранитель, 2007. — 554 с. — ISBN 978-5-17-043665-1.
4. Чехов Михаил. О технике актёра. — АСТ, 2018.
5. <https://nauka.club/biografii/mikhail-chekhov-kratkaya-biografiya-i-tvorcheskiy-put.html>
6. <http://www.teatr-obraz.ru/masterstvo/system-ch1.html>
7. <https://mihail-chehov.com/sample-page>

## **Биомеханика Всеволода Мейерхольда**

Биомеханика вооружает актера определенными техническими навыками. Это его багаж. Ты умеешь включаться по сигналу, когда надо? Терпеливо ждать

своего выхода, а потом включиться в действие на нужном градусе? И примеров умений такого рода можно привести много. Но это лишь одна сторона, техническая. Вторая — чисто художественная, развивающая в актере чувство меры, гармонии, композиции. импровизируя на темы комедии дель арте, античного и восточного театров, перемешав все это по-своему. Собственно, уже тогда он предугадал один из путей развития мирового театра — взаимодействие культур Запада и Востока.

Первые десятилетия XX века ознаменовались появлением концепции «условного театра», который возник в противовес реалистическому, особенно, натуралистическому театру. Разработка «условного театра» началась в русле символизма, как течения в искусстве и литературе с образами, обладающими поэтической многозначностью. Значительный вклад в развитие данного театрального направления внесли драматурги – М. Метерлинк, Б. Бьернсон и др.; режиссеры – А. Аппиа, М. Рейнхард, Г. Крэг и др. В дальнейшем вопросы, посвященные разработке «условного театра» возникали внутри разных направлений искусства (футуризм, функционализм и т.д.). Однако для драматургов и режиссеров вопросы «условности» были сопутствующими, и их исследование не выходило за рамки конкретного эстетического направления.

Фундаментальная разработка **«условного театра»** связана с именем В.Э. Мейерхольда.

Отправной точкой формирования данной концепции стали эстетические разногласия и творческий разрыв Мейерхольда с К.С. Станиславским, к этому времени уже приобретшим мировую известность в качестве режиссера реалистического направления. Мейерхольд обрушился на метод сценического реализма, которому ранее отдал несколько лет своей работы во МХТе.

Психология по целому ряду вопросов не может прийти к определенному решению. Строить здание театра на положениях психологии все равно, что строить дом на песке: он неизбежно рухнет. Всякое психологическое состояние

обусловливается известными физиологическими процессами. Найдя правильное разрешение своего физического состояния, актер приходит в то положение, когда у него появляется «возбудимость», заражающая зрителей, втягивающая их в игру актера (то, что мы раньше называли «захватом») и составляющая сущность его игры. [4, с. 489].

Перемена позиции потребовала от Мейерхольда серьезного уровня полемики: противостояние высокому художественному авторитету Станиславского требовало столь же высокого художественно-теоретического авторитета.

Мейерхольд разделял взгляды Станиславского на значимость роли режиссера в воспитании актера нового театра, но во все компоненты педагогической системы по подготовке такого актера внес существенные изменения.

Театр Мейерхольда обладал рядом характерных признаков и был ориентирован на «свою» публику. Важнейшей характеристикой в концепции Мейерхольда была условная природа театра, главным приемом ее подчеркивания – простота. Она проявлялась при помощи системы дикции и интонации, нового принципа оформления сцены и особого мизансценирования тела. В игре актера главными выразительными средствами стали лицо-маска, «застывший жест» и позы-паузы, так называемые «стоп-кадры». Особую роль в творческом процессе Мейерхольд возлагал на режиссера, который был обязан координировать действия всех участников организации спектакля.

Эстетикой Мейерхольда стала разработка театральных форм, в частности, сценического движения, он явился автором системы театральной биомеханики. В своих научных изысканиях Всеволод Эмильевич сформулировал принципы, регулировавшие творческую деятельность, и вложил новое содержание в понятие «искусство актерской игры».

В данном понятии Мейерхольд выделял следующие компоненты:

1. Большая мера обобщения. Данный компонент основывался на том, что ни зритель, ни актер не должны были забывать, что на сцене воспроизводится театральное действие, а не воплощается «элемент жизни».
2. Импровизационность проявлялась в том, что актер создавал образ на сцене не по заранее данным параметрам в сценарии, а «здесь и сейчас», то есть импровизируя во время спектакля.
3. Передача актером не образа, а своего отношения к образу. Актеру следовало создавать на сцене образ персонажа пьесы так, чтобы не допускать возможности его (образа) двойственной трактовки зрителем.
4. Прием предыгры. Движение рождает слово. Этот компонент состоял в том, что перед произнесением реплики актер делал пластические телодвижения, чтобы придать зрелищность представлению. Телодвижения и жесты должны вызвать эмоцию в сознании актера, которая трансформируется в слово.
5. Актер должен «зеркалить» – слышать и видеть себя со стороны. Актер не должен проживать свою роль и испытывать эмоции, но должен играть роль, контролируя свои слова и действия.
6. Синтетичность актера воплощалась в его способности владеть голосом и дикцией, умении двигаться на сцене и т.д.
7. Создание социального образа маски основывалось на представлении о персонаже как о социальном объекте, то есть, когда актер играл свою роль, то должен был показывать социальные установки, убеждения, свойственные представителю того или того слоя общества.
8. Действие актера строилось по цепочке: намерение – осуществление – реакция.

**Игра актера состояла из нескольких этапов на сцене, а каждый этап – из трех фаз:**

- 1) намерение – осознание и осмысление полученного задания;

- 2) осуществление – переход актера к циклу рефлексов (волевых, миметических, голосовых), то есть само действие, реализация задания на сцене;
- 3) реакция – подготовка актером собственного организма к воплощению следующего этапа роли.

В рамках концепции «условного театра» прежние принципы, регулирующие учебно-воспитательный процесс работы режиссера с актером, оказались несостоятельными. Индивидуальное, во многом связанное с творческой интуицией актера и являвшееся стержнем актерской работы, упразднилось, и повышалась важность руководящей роли режиссера. Мейерхольд определял границы действий актера, с математической точностью выстраивал мизансцены. Актерская свобода в прежнем понимании переставала существовать.

Мейерхольд описал следующие принципы, необходимые для осуществления такого рода творческой деятельности: принцип карнавализации. Его сущность заключалась в использовании приемов цирка, площадного балагана с их сатирой и фарсом, деление героев пьесы на положительных и отрицательных, а также в использовании натуралистических деталей, которые сближали театр с жизнью; принцип злободневности и актуальности проявлялся во включении в режиссуру спектакля событий сегодняшнего дня; принцип активизации зрительского зала был связан с приемами воздействия на зрителя, превращающими его в соучастника спектакля (для этого во время театрального действия на сцене присутствовали декорации в минимально необходимом объеме, само действие нередко могло переноситься в зал и пр.); принцип поляризации жанров заключался в том, что не существовало чистых жанров, каждая театральная постановка содержала в себе черты разных жанров.

Данные принципы стали исходящими идеями, регулирующими творческую деятельность режиссера и организацию творческого процесса. Составляющие актерской игры определили знания и умения, которыми должен был овладеть актер, и обусловили цель его профессиональной подготовки для «условного

театра». При помощи указанных принципов Мейерхольд обосновывал понятие «содержание актерской игры» и формулировал методы обучения.

В.Э. Мейерхольд считал движение одним из важнейших средств выразительности при создании спектакля. В своих лекциях он утверждал главенствующую роль сценического движения. «Пусть театр лишится слова, актерского наряда, рампы, кулис, театрального здания, – говорил В.Э. Мейерхольд, – пока в нем есть актер и его мастерские движения, театр останется театром, ибо о мыслях и побуждениях актера зритель узнает по его движениям, жестам и гримасам.

Для обозначения системы упражнений, направленных на развитие физической готовности тела актера к немедленному включению в творческий процесс, Мейерхольд ввел термин «театральная биомеханика». «Биомеханика стремится экспериментальным путем установить законы движения актера на сценической площадке, прорабатывая на основе норм поведения человека тренировочные упражнения игры актера», – писал он.

При создании метода биомеханики Мейерхольд не объяснил его, предложенные им теоретические формулировки в этой области остались неясными и носили, в основном, полемический характер по отношению к «теории переживания» Станиславского. Режиссер действовал скорее на уровне интуиции. Постараемся «перевести» его идеи на язык педагогики.

Биомеханика Мейерхольда опиралась на психологическую концепцию У. Джеймса (первичность физической реакции по отношению к эмоциональной), на рефлексологию В.М. Бехтерева и исследования И.П. Павлова. На создание данного метода также оказали влияние идеи Ф.У. Тейлора об оптимизации труда.

В 1918 году преподавание «биомеханики» было введено на курсах сценического мастерства Мейерхольда и Леонида Вивьена в Санкт-Петербурге. Она использовалась как своеобразная гимнастика для актеров. После переезда в

Москву в начале 20-х гг. Всеволод Эмильевич стал преподавать «биомеханику» как систему сценического движения в ГВТМе (Государственные высшие театральные мастерские).

«Биомеханика» как педагогический тренинг, с помощью которого актер получает возможность сознательно, целесообразно управлять «техникой» движения своего тела в процессе игры, в качестве одного из источников имеет идеологию «Пролеткульта», базировавшуюся на реконструированных в советской ментальности просветительских мифологемах. Одна из них – каузально-механическое представление о человеке как «машине», реакции которой предопределены влиянием «среды», а потому их возможно «запрограммировать» в нужном для идеократора направлении.

Дидактическая цель «биомеханики» – путем постоянно применяемых физкультурно-акробатических упражнений, совершенствующих человеческое тело, сформировать «трагикомедианта», противоположного «артисту нутра», «ждущему нужной эмоции».

В рамках идей «биомеханики» актер рассматривался не как личность, а как биологический организм, использующийся в качестве элемента театрального зрелища. Мейерхольд считал биомеханику особой наукой, в которой описывался характер движений, обусловленных биологической конструкцией организма, также изучался миметизм (явление подражания).

Концепция «условного театра» создавалась Мейерхольдом в противовес «реалистическому» театру Станиславского, основывающегося на психологизме. В рамках его концепции условного театра произошла «депсихологизация» актерской игры, и, как следствие, – превращение актера в марионетку, не имеющую ничего внутреннего и обладающую чисто внешней выразительностью. Основой игры актера Мейерхольд считал рефлекторную возбудимость – сведение до минимума процесса осознания задания («время простой реакции»).

Лицо, обнаружившее в себе наличие необходимых способностей к рефлекторной возбудимости, может быть или стать актером и согласно тем или иным природным физическим данным занимать в театре одно из амплуа: должность, определяемую сценическими функциями, ей присвоенными.

Так как творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве, то он должен изучить механику своего тела. Это ему необходимо, потому что всякое проявление силы (в том числе и в живом организме) подчиняется единым законам механики (а творчество актером пластических форм в пространстве сцены, конечно, есть проявление силы человеческого организма). Основной недостаток современного актера – абсолютное незнание законов биомеханики.

Для того чтобы научить актера двигаться естественно, безукоризненно владеть своим телом, Мейерхольд углубился в изучение «законов движения». Кроме того, необходимо было изменить актера «изнутри», переделать его психофизическую сущность. Актер должен был относиться к себе, как к материалу, который следовало поддерживать в форме и изучать, особое внимание уделяя развитию «нервного аппарата». Роль актера в рамках идей биомеханики сводилась к воспроизведению циклов элементов (намерение, осуществление, реакция). Этюды при обучении помогали отработать сознательный характер игры, а также являли собой определенный алгоритм действия, во время которого учитывались рефлекторные импульсы, определяющие движение от одного элемента к другому.

Этюды своих подопечных Мейерхольд подробно анализировал, обращая внимание на важность актерской техники, без которой не представлялось возможным справиться с поставленными задачами. Большое внимание Всеволод Эмильевич придавал умению обращаться на сцене с предметами, приводя в пример французских жонглеров XVII–XVIII вв., также много внимания уделял работе с воображаемыми предметами.

Эмоции актера формировались при его активном осознании творческого задания и пластического состояния, ведь, по словам Мейерхольда, положение тела влияло на эмоции и интонации, речь становилась итогом пластического и эмоционального действия. В выразительности речи выделялись и отрабатывались ее компоненты – скорость, ритм, акценты, тембр и мелодика.

Многие современники упрекали Мейерхольда в попытке создания «пустого» актера, бездумно следующего приказам режиссера. «...В идеале вы хотели бы иметь не актёров, а марионеток...», – упрекал режиссёра Фёдор Комиссаржевский. В.Ф. Комиссаржевская в письме к Мейерхольду писала: «Путь, ведущий к театру кукол, это путь, к которому Вы шли всё время, не считая таких постановок, в которых Вы соединили принципы театра «старого» с принципами театра марионеток...»

Но Всеволод Эмильевич иначе описывал важность самостоятельности актера и его умения действовать неординарно:

*«Искусство должно базироваться на научных основаниях, все творчество художника должно быть осознанным. Искусство актера заключается в организации своего материала, то есть в умении правильно использовать выразительные средства своего тела. В актере совмещаются и организатор и организуемый (то есть художник и материал). Формулой актера будет такое выражение:*

*$N = A1 + A2$ , где  $N$  – актер,  $A1$  – конструктор, замысляющий и дающий приказание к реализации замысла,  $A2$  – тело актера, исполнитель, реализующий задания конструктора ( $A$  первого). Актеру нужно так натренировать свой материал – тело, чтобы оно могло мгновенно исполнять полученные извне (от актера, режиссера) задания».*

Мейерхольд утверждал, что основные сложности в игре актера состояли в том, что он являлся инициатором, организовывал «материал», то есть собственный

организм. Подобное сочетание двойственных функций представляло сложность. Стоит отметить, что Мейерхольд рассматривал актера как субъекта творческого процесса, который не только учился методам, приемам у режиссера, но и был способен сгенерировать новое на театральной сцене, а также обладал развитой мотивацией.

Биомеханика стала для Всеволода Эмильевича действенным средством, особой «технологией», которая позволила сформировать «нового актера», обладающего набором умений и личностных качеств, необходимых для обеспечения творческих замыслов режиссера. В рамках этой технологии он создал комплекс упражнений для физического развития актера: упражнения для разминки (использовались перед началом занятия по биомеханике), чтобы подготовить тело актера к физическим действиям и избежать травм; упражнения на освобождение от «зажимов» (требовалось научить актера снимать последствия нервного напряжения в любой ситуации, в том числе и перед выходом на сцену) и т.д. Стоит отметить, что созданные Мейерхольдом тренировочные биомеханические этюды (упражнения) имели четкую структуру, а в дальнейшем театральные педагоги разрабатывали комплексы упражнений для решения различных задач, например, тренинг на баланс и координацию, разработанный Н.В. Карповым. Эти блоки упражнений позволяли добиться актеру идеального владения своим телом, сбалансированности малейших движений, контроль над скоростью движения, его инерцией, – словом, всего того, что нужно для более сложных упражнений и для сценической игры в целом.

В.Э. Мейерхольд исходил из двух фундаментальных положений: в театре, в принципе, все должны уметь делать всё – из-за универсальности этого вида искусства, а история театра должна строиться, исходя из балагана, а не литературы; пьеса – часть театрального представления, а не раздел словесности.

В трудах Мейерхольда и его учеников использовались различные обозначения для «биомеханики» – система, метод, технология. Биомеханика начиналась как набор отдельных упражнений для подготовки актера, но постепенно Всеволод Эмильевич обосновал ее теоретически, конкретизировал приемы и задачи, а в дальнейшем, в своей педагогической деятельности, он превратил ее в технологию.

Биомеханика Мейерхольда стала одним из самых серьезных достижений театральной практики и теории в первой половине XX века, найдя применение в работе актера и режиссера, на репетициях и при постановке спектаклей.

Список используемых источников:

1. Комиссаржевская. О Комиссаржевской: забытое и новое. Воспоминания, статьи, письма. — Всерос. театральное общ-во, 1965. — 300 с.
2. Внучка Мейерхольда. Книга о жизни Марии Алексеевны Валентей. М.: Центр им. Вс. Мейерхольда; Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина; Музей-квартира Вс. Мейерхольда, 2009.
3. Мейерхольд. Наследие 1: Автобиографические материалы. Документы 1896—1903 гг. М.: ОГИ, 1998. — 744 с.
4. Мейерхольд. Наследие 2: Товарищество новой драмы; Создание Студии на Поварской. Лето 1903 — весна 1905. М.: Новое издательство, 2006. — 664 с.
5. Рудницкий К. Режиссёр Мейерхольд. М.: Наука, 1969. — 528 с.
6. Садовникова В.Н. **БИОМЕХАНИКА ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА: ПОДГОТОВКА АКТЕРА «УСЛОВНОГО ТЕАТРА»** // Современные наукоемкие технологии. – 2016. – № 8-2. – С. 358-362;  
URL: <https://top-technologies.ru/ru/article/view?id=36161>

7. Титова Г. Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру. СПб.: СПбГАТИ, 2006. 175 с.
8. Титова Г. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995. 255 с.

**Тема : «Эпический театр Бертольда Брехта. Отчуждение».**

**Вопросы:**

1. Творчество и многогранность фигуры Б.Брехта
2. Неаристотелевская драма. «Новые принципы актерского искусства». «Малый органон для театра».
3. «Он» или «Она» у Брехта. Формула «не – а», что стоит за игрой актеров, подтекст, скрытые мотивы персонажа.
4. «Эффект отчуждения»,

**Цель:** Понять и усвоить на практике технику остранения и очуждения Б.Брехта, определить отличительные черты театральной системы Б.Брехта от театральной системы К.С.Станиславского.

**Текст лекции**

**Бертоль Брехт** - немецкий драматург, писатель и теоретик искусства Бертольт Брехт. Его формула "эпического театра" и техника "очуждения" знамениты не меньше, чем легендарная система Станиславского, а пьесы, написанные более полувека назад "на злобу дня", актуальны и сейчас.

В своей драме "Разговоры беженцев" 1944 года Бертольт Брехт писал: "Люди как раз особенно интересуются чувствами и мыслями, которые стали

редкостью". Сочиняя свои реакционные произведения в условиях атакующей, диктаторской, тоталитарной истории Германии 1930-40-х годов, драматург мечтал – нет, он был убежден, – что мир вот-вот изменится и его работы окажутся неактуальными.

Бертольт Брехт родился в 1898 году в баварском Аугсбурге. Он окончил гимназию, изучал медицину в Мюнхене, а когда началась Первая мировая война, был призван в армию санитаром. Именно в госпитале молодому человеку открылась реальная жизнь, входящая в противоречие с пропагандистскими речами о великой империи. Исполняя свой долг, будущий писатель все больше проникался ненавистью к войне, воспринимал ее как стихию, органически враждебную человеческому существу. Свои мысли юный Брехт воспроизводил на бумаге, он всерьез задумал заниматься творчеством, причем сочинительством не только литературным, но и театральным.

В 1922 году появились первые пьесы начинающего драматурга: "Ваал" и "Барабаны в ночи" были поставлены на сцене мюнхенского театра "Каммершпиле". Вскоре главный интендант театра, знаменитый Отто Фалькенберг доверил Брехту его первую режиссерскую работу – постановку исторической драмы Кристофера Марлоу "Жизнь Эдварда II, короля Англии". Грандиозный успех и признание местной публики не задержали Брехта в Мюнхене: очень скоро он переехал работать в Берлин. Уже в самых ранних его произведениях бросаются в глаза яркие лозунги и сложные образы, будто из классической немецкой литературы. Эти приемы – не подражания, а неожиданное переосмысление: Брехт словно перемещает их в современную жизнь, заставляет взглянуть на них по-новому, "отчужденно". Так он нащупывает свою знаменитую драматургическую эстетику и развивает новаторский взгляд на задачи театра в целом.

После прихода к власти национал-социалистов и закрытия в Германии рабочих театров, в 1933 году Брехт покинул страну. Он жил в Швейцарии, Дании,

Финляндии, Швеции, США. Именно в эмиграции, в скитаниях, в критике нацизма расцвело его творчество – исключительно богатое по содержанию и разнообразное по форме. В то время были написаны наиболее известные произведения: драма "Винтовки Терезы Каррар", цикл сцен "Страх и отчаяние в Третьем рейхе", драмы-притчи "Добрый человек из Сезуана", "Карьера Артуро Уи", "Кавказский меловой круг", исторические драмы "Мамаша Кураж и ее дети", "Жизнь Галилея" и другие. После войны Брехт вернулся в новую действительность – в Восточный Берлин. Там он создал "Берлинер ансамбль" и осуществил мечту об "эпическом театре".

"Заставить зрителей отказаться... от иллюзии, будто каждый на месте изображаемого героя действовал бы так же" – вот в чем главная задача "эпического театра". Он акцентирует иной полюс драматического синтеза, нежели разработанная несколькими десятилетиями ранее система русского педагога Константина Станиславского. По Брехту задача актера – не сопереживание персонажу, а, напротив, резкое его остранение. "Я" у Станиславского – это "он" или "она" у Брехта. Его герои глубоко и необратимо изломаны, лишены ядра, которое вызывало бы сочувствие. Среди основных постулатов и советов молодым актерам Брехт настаивал на запоминании первых впечатлений от образа героя, сочинении и произнесении вслух комментариев к роли, импровизации, обмену ролями с партнерами по сцене. Его система "не – а" – это сложная формула, когда актер, помимо того что он делает на сцене, должен заставить зрителя увидеть, понять, почувствовать еще что-то, чего он не делает. Например, он не падает в обморок, а оживляется. Он не любит своих детей, а ненавидит их. То есть актер играет то, что стоит за А, но делает это так, чтобы публика понимала, что стоит за НЕ.

Фабула пьесы, истории героев сплавляются у Брехта в единое целое с отвлеченным рефлексивным началом. Действие прерывается авторскими комментариями, конферансом, чтением газет, а иногда и демонстрацией

физических опытов. Брехт разбивает в театре иллюзию непрерывного развития событий, разрушает технику скрупулезного воспроизведения действительности. Развивая свою эстетику, Брехт использует забытые традиции: он вводит в действие хоры и зонги, лирические отступления и философские трактаты. Ему недостаточно лишь "естественного поведения в предлагаемых обстоятельствах". Театр для него – непрерывное творчество, превосходящее простое правдоподобие. А "очуждение" – это инструмент логики и сама поэзия, полная неожиданностей и блеска. Ведь как писал Брехт: "Верный признак того, что что-то не является искусством или кто-то не понимает искусства, – это скука".

**Цели и основные принципы теории эпического театра Брехта «Эпический театр»** - это театральная теория драматурга и режиссера Б. Брехта. Основные идеи эпического театра Брехта Теория эпического театра Б. Брехта оказала большое влияние на театр и драматургию 20 века. Она начала формироваться в эстетике Б. Брехта в 1920-х годах. В этот период писатель был близок к левому экспрессионизму. И первой его идеей было предложение сблизить театр со спортом. В 1926 году Б. Брехт завершил работу над пьесой «Что тот солдат, что этот. Позже писатель отмечал, что именно это произведение – первый образец эпического театра. После премьеры пьесы, по воспоминаниям Э. Гауптман, писатель стал скупать книги о марксизме и социализме. Позже, находясь в отпуске, Брехт пишет о своей увлеченности «Капиталом». Формирование театральной системы Б. Брехта происходит одновременно и в непосредственной связи со становлением в его творчестве метода соцреализма. Основой системы становится «эффект отчуждения» - это тезисная форма известного положения К. Маркса из его рукописи «Тезисы о Фейербахе».

Первым произведением, в котором глубоко воплотилось именно такое понимание отчуждения, является пьеса «Мать» по мотивам романа А. М. Горького. Б. Брехт, характеризуя новую систему, использует термины

«эпический театр» и «неаристотелевский театр». Но между этими понятиями есть разница. «Неаристотелевский театр» прежде всего связан с отрицанием старых систем, тогда как «эпический театр» - с утверждением новой системы. Основу «неаристотелевского» театра составляет критика катарсиса, который, по мнению Аристотеля, является центральным понятием и составляет суть трагедии. В своей статье «О театральности фашизма» Б. Брехт объясняет общественный смысл протеста. Он связывает эпический театр с обращением к разуму, при этом не отрицая чувства. Об этом он говорил еще в статье «Размышления о трудностях эпического театра», написанной в 1927 году. Эпический театр является воплощением метода социалистического реализма. Главными задачами эпического театра становятся стремление сорвать с действительности покровы мистичности и выявление подлинных законов общественной жизни ради ее революционного изменения. Основными положениями эпического театра Б. Брехта являются: эпичность – «театр должен быть эпическим»; философичность – «театр должен быть философским»; феноменальность – «театр должен быть феноменальным»; отчужденность – «театр должен давать отчужденную картину действительности». Свои теоретические взгляды Б. Брехт изложил в статьях: «Народность и реализм», «Широта и многообразие реалистической манеры письма», «Круглоголовые и остроголовые», «Диалектика на театре», «Малый органон для театра» и т. д. Приемы эпического театра Б. Брехта Брехт считал, что главная задача театра заключается в способности донести до зрителя законы развития человеческого общежития. Писатель считает, что прежняя, «аристотелевская» драма культивировала чувства сострадания и жалости, и предлагает взамен этих чувств вызывать эмоции социального порядка – гнев против эксплуататоров и поработителей, восхищение героизмом борцов. Писатель вместо драматургии, рассчитанной на сопереживание, выдвигает принципы, которые вызывали бы у

зрителя удивление и действенность, осознание общественных проблем. Именно с этой целью он и вводит прием «эффекта отчуждения».

Прием «эффект отчуждения» состоит в том, что хорошо известное преподносится зрителю с неожиданной стороны. Брехт прибегает к нарушению иллюзии «подлинности». А фиксации внимания зрителя на главных мыслях автора он добивается с помощью введения в спектакль хора, песни. Писатель был убежден, что основная задача актера – общественная. И рекомендует ему подходить к создаваемому драматургом образу с позиции свидетеля на суде, заинтересованного в выяснении истины. Этот метод Брехт называет «от свидетеля». То есть актер должен всесторонне проанализировать поступки действующего лица, понять их мотивы. Писатель допускает актерское перевоплощение, но только как исключение в репетиционный период. На самой сцене происходит «показ» образа. Мизансцены должны быть насыщены и выразительны – вплоть до символа, метафоры. Работая над пьесой, Брехт строит ее по принципу кинокадра. Для этого писатель использует метод «модели» - фиксации наиболее ярких мизансцен и поз актера на пленке для их закрепления. Брехт был ярким противником «атмосферы настроений», иллюзорности среды, воссоздаваемой на сцене.

**«Жизнь Эдуарда II Английского»** Главным методом работы в театре Брехта в первый период был метод индукции. В 1924 году Б. Брехт впервые выступил в роли режиссера – он поставил спектакль «Жизнь Эдуарда Второго Английского». Брехт лишил спектакль привычной для подобной классики внеисторичности и помпезности. В ту пору в немецком театре активно велись дискуссии о постановке классических пьес. Так, экспрессионисты выступали за радикальную переделку пьес, так как они были созданы в другой исторический период. Б. Брехт тоже считал, что осовременивание классики неизбежно, но при этом полагал, что полностью лишать ее историзма нельзя. Особое внимание Брехт уделял элементам фольклорного, площадного театра, с помощью которых

оживлял свои спектакли. В спектакле «Жизнь Эдуарда II Английского» писатель создает суровую и прозаическую атмосферу. Персонажи одеты в костюмы из холстины. А вместо трона – грубо сколоченное кресло. Возле этого кресла на сцене – трибуна для ораторов английского парламента. Король сидит в кресле, вокруг него, сбившись в кучу, стоят лорды. Реализм в первой постановке Брехта рождается из пристального, детального разглядывания мельчайших, на первый взгляд совершенно незначительных деталей и событий. А главным элементом оформления спектакля становится стена с большим количеством окошек, расположенная на втором плане сцены. Когда же по ходу развития действия возмущение народа достигает апогея, открываются все оконные ставни, в них появляются разгневанные лица, слышны реплики возмущения и крики. Это все сливается в гул негодования – приближается народное восстание.

Список используемых источников:

1. Райх Б. Брехт. — М., 1960.
2. Ключев В. Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта. — М., 1966.
3. Фрадкин И. М. Б. Брехт. Путь и метод. — М., 1965.
4. Юзовский Ю. Бертольт Брехт и его искусство // О театре и драме: В 2 т. / Сост.: Б. М. Поюровский. — М.: Искусство, 1982. — Т. 1. Статьи. Очерки. Фельетоны. — С. 267—292.
5. <https://germania-online.diplo.de/ru-dz-ru/kultur/literatur/bertolt-brecht/1917642>
6. [http://teatr-lib.ru/Library/Brecht/T5\\_2/](http://teatr-lib.ru/Library/Brecht/T5_2/)
7. [http://concepture.club/post/rubrika\\_2021/brecht](http://concepture.club/post/rubrika_2021/brecht)

### **Кино-, видео-, аудиоматериалы**

1. «Биомеханика Вс.Мейерхольда», «Дело Н. Всеволод Мейерхольд: трагическая развязка» Телеканал Культура.
2. Михаил Чехов. «Легенды мирового кино». Программа о судьбах звёзд мирового кинематографа. Телеканал Культура.
3. Михаил Чехов «Чувство целого» Телеканал Культура
4. Михаил Чехова «О технике актёра» Аудиокнига
5. Бертольд Брехт «Наблюдатель» Телеканал Культура
6. В.Б.Вахтангов.Телеканал Культура.
7. «Гамлет» в исполнении Иннокентия Смоктуновского;
8. Сцены из фильмов в исполнении Андрея Миронова;
9. Монологи в исполнении Алисы Фрейндлих;
- 10.Российский театр второй половины XX века: Г.А. Товстоногов, О.Н. Ефремов, А.В. Эфрос, Ю.П. Любимов
- 11.Белорусские аудиоспектакли: Я.Купала “Павлинка”, “Тутэйшыя”, А.Дудоров “Вечер”,И.Шемякин “Сердце на ладони”  
<https://knihi.com/audyjoknihi.html>
- 12.Крупнейшие сценографы XX- XXI века

13. Анатолий Смелянский цикл программ “Сквозное действие”, “Чувство целого”, Константин Станиславский. После „Моей жизни в искусстве“
14. Документальный фильм “Искусство помогать искусству”
15. Михаил Пуговкин “Легенды мирового кино”
16. Олег Табаков “Линия жизни”
17. Андрей Кончаловский интервью
18. Андрей Анатольевич Могучий и его творчество.
19. Лев Абрамович Додин и его творчество.
20. Валерий Владимирович Фокин и его творчество.
21. Эймунтас Някрошюс и его творчество.
22. Дмитрий Крымов и его творчество.
23. Анатолий Васильевич Эфрос и его творчество.
24. Римас Владимирович Туминас и его творчество.
25. Николай Бутусов и его творчество.

### **3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**

#### **3.1. Описание практических упражнений (тематика и методические указания для практических занятий)**

##### **"Тренинг и муштра"**

Константин Сергеевич Станиславский заложил главные основы системы работы актера над собой, которую он назвал "Тренинг и муштра". Область сценического творчества Станиславский поверял научными открытиями И.И. Павлова и И.М. Сеченова, исследуя органическую природу звучащей мысли как результат продуктивного живого мышления. К.С. Станиславский первым в России заговорил о расслаблении мышц и о необходимых напряжениях, поддерживающих позу человека, изучал законы естественного общения и правдивого поведения, стремился использовать силу эмоциональной памяти, ума и воли в актерской практике. Речь - ее темп, ритм, интонации, паузы - изучались им и обретали психотехнику для работы над ролью.

"Основным методом работы театральной школы, с точки зрения К.С. Станиславского, - пишет Г.В. Кристи, - является самостоятельная работа самих учеников. Это значит: самостоятельное нахождение творческого материала и создание этюдов, самостоятельная работа над собой по уничтожению физических и внутренних недостатков (о чем говорится в разделе о плакатах),

самостоятельное, под наблюдением и контролем педагога, усовершенствование своих артистических данных. Все школьные упражнения, по мысли К.С., должны постепенно входить в индивидуальный туалет актера..."

Кроме тренинга самонаблюдения можно увидеть у Станиславского еще два вида тренинга, объединенных названием "туалет актера". Г.В. Кристи так описывает его содержание: "Туалет актера, по замыслу К.С. Станиславского, это ежедневная тренировка внутренних, психологических и физических качеств, помогающих творчеству актера. "Туалет актера", представляющий собой выжимку из всех упражнений по системе, призван был укрепить, развивать и постоянно совершенствовать артистическую технику. Перед началом студийных показов К.С. часто проводил 15-минутный туалет-настройку, подводящую актеров к нужному самочувствию. "Туалет-настройка" начинался обычно с того, что актер сосредоточивал свое внимание на каком-нибудь простом, часто беспредметном действии, освобождался от лишних напряжений и мешающей нервозности. Затем расшевеливались воображение и другие элементы самочувствия актера. Упражнения на смену ритмов и быстрое приспособление к мизансцене возбуждали творческую активность и готовность к действию. "Туалет-настройка" заканчивался обычно коллективным этюдом, непосредственно подводящим к предстоящему показу".

Если просмотреть рукописи и записные книжки Станиславского периода 1928 - 1938 гг., можно часто встретить заметки, озаглавленные "тренинг и муштра" или "задачник". Под такими заголовками он записывал разнообразные упражнения и этюды (часто конспективно, иногда - только названием). Здесь и упражнения, тренирующие актерский аппарат - его воображение, творческий слух, навыки мысленной речи, развитие восприятий органов чувств и т.д. Здесь и задания по пластике, ритмике, сценическим группировкам,

мизансценированию, по обращению с плащами и шпагами. Здесь и речевые упражнения, и указания по осанке, походке, жестам.

По всему видно, что он представлял себе будущий "Задачник" как сборник упражнений по всем разделам актерской психотехники. Посмотрим, какие требования предъявляет к общему тренингу Станиславский. Если основная задача тренинга самонаблюдения состоит в организации и поддержании постоянно действующего контроля за созданием новых, нужных привычек и за искоренением старых, ненужных; за обновлением запасов памяти и за ликвидацией омертвевших приспособлений: если "туалет-настройка" и "туалет актера" подготавливают творческое самочувствие в общем плане, требуемом для данного актера, - то каковы общие цели тех учебных упражнений, которые составляют содержание занятий по классу тренинга и муштры?

"Мало зажить искренним чувством, - пишет Станиславский, - надо уметь его выявить, воплотить. Для этого должен быть подготовлен и развит весь физический аппарат. Необходимо, чтобы он был до последней степени чуток и откликался на всякие подсознательные переживания и передавал все тонкости их, чтобы делать видимым и слышимым то, что переживает артист. Под физическим аппаратом мы подразумеваем хорошо поставленный голос, хорошо развитую интонацию, фразу, гибкое тело, выразительные движения, мимику". Речь идет, как будто, о внешнем сценическом самочувствии, разработка которого происходит в тренингах сценического движения, фехтования, танца, техники речи и т.д. Но вот Станиславский развивает эту мысль в другом месте. Он пишет о необходимости "сделать физический аппарат воплощения, то есть телесную природу артиста, тонким, гибким, точным, ярким, пластичным, как то капризное чувство и неуловимая жизнь духа роли, которые он призван выражать. Такой аппарат воплощения должен быть не только превосходно выработан, но и рабски подчинен внутренним приказам роли. Связь его с

внутренней стороной и взаимодействие должны быть доведены до мгновенного, бессознательного, инстинктивного рефлекса".

А что это такое - взаимодействие внешнего и внутреннего, выражающееся в рефлексе? Не надо думать, что Станиславский в данном случае под словом "рефлекс" подразумевал нечто образно-иносказательное. Иными словами, любой поступок человека - эпизод его жизненного действия - всегда его взаимодействие импульса внешних обстоятельств и внутренней реакции. Путем анализа внешних воздействий и их последующего синтеза и формируется рефлекс как устойчивая реакция организма на эти повторяющиеся воздействия внешней среды.

Несомненно, что Станиславский, говоря о рефлексе, имеет в виду воспроизведение отобранного эпизода жизненного действия оттренированным физическим аппаратом актера, творческим аппаратом, очищенным от всего случайного и нетипического, что "бывает в жизни", аппарата тонкого, гибкого, точного, яркого, пластичного, умеющего жить по законам жизни, заключенной в роли, в этюде, в упражнении.

**Актерский тренинг**, следовательно, должен привести творческий аппарат ученика в соответствие с требованиями творческого процесса. Тренинг совершенствует пластичность нервной системы и помогает отшлифовать, сделать гибким и ярким психофизический инструмент актера, раскрыть все его природные возможности и подвергнуть их планомерной обработке, расширить коэффициент полезного действия всех нужных из имеющихся возможностей, заглушить и ликвидировать ненужные и, наконец, создать недостающие, насколько это возможно. Это его основные задачи.

## **Некоторые примерные упражнения для совершенствования актерской техники:**

**"Манекены"**. Упражнение на полное напряжение тела.

Одному ученику принять любое положение и напрячь все тело, другой ученик переносит занявшего позу /манекен/ на другое место. Положение первого не должно измениться, тело не должно расслабиться.

**"Тряпичные куклы"**. Упражнение на полное расслабление тела.

Ученики - тряпичные куклы, повешенные на гвоздиках. Их снимают с гвоздика и сбрасывают на пол.

### **Упражнения на выработку коллективности, взаимосвязи.**

1. Парные, согласованные беспредметные действия: пилить дрова; тащить большой ящик, диван; передвигать шкаф; грести; играть в теннис; играть в мяч и т.д.
2. Передавать тяжести по кругу, все время меняя предметы: то тяжёлый ящик, то кирпичи, то ведра с водой, то пустые. Действуя, менять предмет, с которым действуете, также меняйте цель /для чего это делаете? /

### **Упражнения на магическое "если бы"**

Не рассказывая предварительно о свойстве "если бы", педагог готовит ряд упражнений, но для учеников это является экспромтом. Взяв набор из 5-6 предметов, педагог дает им поочередно в протянутые руки предмет, быстро произнося при этом:

1. Вручая платок - "вот вам шаль!"
2. Подавая коробку - "здесь лягушка!"
3. Подавая пакет - "в нем черви. "
4. Взглянув ученику на голову - "Ой, ой, по вас ползет огромный паук."
5. Дать пить из бутылки - "попробуйте.", ученик начинает пробовать, а руководитель говорит - "там керосин. кислота." и т.д.

## **Упражнения на развитие воображения и фантазии**

1. Перенеситесь мысленно в незнакомые, не существующие для вас, но могущие существовать в реальной жизни условия: полет в космос, кругосветное путешествие, поездка в Заполярье, в Африку и т.д. /черпать материал из книг, кино, картин, из рассказов людей. /.

2. Переместись в область несбыточного, сказочного:

а/ в поисках девицы-красавицы попадаете в царство царевны Морковки, в царство царевны Сосульки, в царство Кощея;

б/ спуститесь на дно морское к Морскому царю и т.д.

Упражнения на развитие логики и последовательности.

1. Вдеть нитку в иголку и шить.

2. Чинить карандаш перочинным ножом.

3. Писать письмо, заклеивать конверт.

4. Надевать и снимать пальто, пиджак, кофту, носки, чулки, ботинки и т.д.

5. Доставать из кошелька деньги и считать их.

6. Кроить платье по выкройке.

7. Причесываться перед зеркалом.

8. Стирать белье - в тазу, стиральной машине.

9. Месить тесто и делать пирожки.

10. Читать книгу.

## **ИГРА В ЖЕСТЫ**

В эту игру играют 5-10 человек. Каждый игрок выдумывает себе жест. Например: почесать ухо, хлопнуть в ладоши, показать рожки и т.д. Все садятся в круг, игра начинается. Кто-то начинает. Он показывает сначала свой жест, а

потом чужой. Тот человек, жест которого показали, должен тут же повторить его сам, а потом опять показать чей-то жест. Если кто-то сбился, то он выходит из игры. Должно остаться два победителя.

## **КРАСИМ ЗАБОР**

Это упражнение на развитие пластики рук. Вся группа одновременно или по очереди делает следующие движения: Красит забор (кисточка – это ваша кисть руки). Пускает волны через плечо (волна должна быть плавной). Трогает невидимую стену (ладони должны как будто прикасаться к плоскости, ладонь и пальцы должны распластаться по «стене»). Гребет на веслах. Перетягивает невидимый канат (при этом вся группа разбивается на две части).

## **ГЛАДИМ ЖИВОТНОЕ**

Участникам нужно изобразить, что они гладят животное или берут его на руки. Здесь должны главным образом работать руки, ладони. Предлагают «погладить» следующих животных: Хомячка (изобразите, как он выскальзывает у вас из рук, бегаем по плечу и т.д.), кошку, змею (она опутывается вокруг вашей шеи), слона, жирафа. Задача всей группы – угадать животное.

## **ЗЕРКАЛО**

Нужно разделить на пары и встать лицом друг к другу. Один участник мимикой показывает действия, совершаемые им каждое утро перед зеркалом: бреется, накладывает косметику и т.п. Второй участник старается имитировать действия первого как можно точнее и при этом не засмеяться. Будет очень удачно, если первый станет воспроизводить свои действия как в замедленной съемке, облегчая второму участнику возможность их повторения. Когда все пары достигнут определенного успеха, следует поменяться ролями.

Следить за логикой, последовательностью. Проверять на настоящем предмете. Определяя основной принцип актерского искусства в системе Станиславского, можно сказать, что это - принцип перевоплощения, когда актер как бы олицетворяет себя со своим персонажем, говорит и действует от его имени.

Рабочие инструменты актера - это его психофизические данные: пластика; моторика; голосовые данные (дикция, связки, дыхательный аппарат); музыкальный слух; чувство ритма; эмоциональность; наблюдательность; память; воображение; эрудиция; скорость реакции и т.д. Соответственно, каждое из этих качеств нуждается в развитии и постоянном тренинге - только это позволяет актеру находиться в рабочей форме. Как балетному актеру каждый день приходится начинать с цикла упражнений у станка, оперному - с вокализа и распевов, так драматическому актеру насущно необходимы ежедневные занятия сценической речью и движением.

Каждая сыгранная роль является сложным конгломератом творчества нескольких индивидуальностей: полноправными соавторами актера в процессе подготовки спектакля становятся драматург, режиссер, композитор, балетмейстер, художник, гример и другие члены постановочной группы. Однако на самом спектакле актер остается один на один со зрительным залом; он становится конечным проводником, транслятором коллективного творческого замысла зрителю. Важнейшим соавтором актерской работы становится и сам зрительный зал, внося ежедневные коррективы в отрепетированную роль. Процесс актерского творчества всегда совершается совместно со зрителем, в момент спектакля. И каждый спектакль остается уникальным, неповторимым.

Список источников:

1. Буров А.Г. Труд актера и педагога - М., 2007
2. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера - М., 2008

3. Кнебель М.О. Слово в творчестве актера - М., 1970
4. Кристи Г.В. Воспитание актера школы Станиславского - М., 1968
5. Кристи Г.В. Основы актерского мастерства - М., 1971
6. Новицкая Л.П. Уроки вдохновения - М., 1984
7. Сибиряков Н. н. Мировое значение Станиславского - М., 1973
8. Соснова М.Л. Искусство актера - М., 2008
9. Станиславский К.С. Собрание сочинений - М., 1954
10. Строева М.Н. Режиссерское наследие Станиславского - М., 1973
11. Топоров В.О. О технике актера - М., 1958
12. Чехов М.А. Литературное наследие - М., 1995

### **3.2. Описание индивидуальной работы (тематика и методические указания для индивидуальных занятий)**

#### **Упражнения на наблюдательность**

##### **Дневник наблюдений.**

Очень хорошо, если будущий режиссер выработает в себе привычку записывать в особую тетрадь все интересное, с чем приходится ему сталкиваться в повседневной жизни. Сюда относятся: различные проявления человеческих чувств (в интонациях, мимике и жестике), наружность людей, их костюмы, манеры, говоры, привычки, отдельные выражения и даже целые диалоги, неожиданные по своей выразительности мизансцены, описание различных мест действия, отдельных предметов, явлений природы и т.п.

Очень важно, чтоб эти записи носили лаконичный, предельно конкретный, образно-чувственный характер. Здесь крайне существенны всякого рода выразительные детали, подробности, воздействующие на наши органы чувств, вызывающие образные представления о предмете, помогающие запомнить этот предмет, чтобы в случае надобности его можно было бы легко восстановить в своем воображении. Чтобы дисциплинировать волю, направленную на воспитание в себе наблюдательности, полезно принуждать себя к выполнению определенных заданий в этой области. Например, учащийся говорит себе: сегодня я буду наблюдать, как люди ходят (различные походки), завтра — как они едят (для этого задержусь подольше в столовой), в другой раз — как люди читают (для этого посижу в общественной читальне) и т.п. В соответствии с такого рода заданиями студент режиссерского факультета побывает и в

парикмахерской, и в поликлинике, и в магазине, и на стадионе... Он будет наблюдать поведение людей в процессе их трудовой деятельности, на отдыхе, наедине с самим собой, в общении друг с другом. И во всех этих случаях он будет стараться схватить в предмете своих наблюдений характерное, типическое. Полученные таким образом впечатления он коротко запишет в свой дневник, стараясь по возможности найти для этого меткие определения и образные характеристики; если же при этом он хоть немного умеет рисовать, сделает еще и соответствующие зарисовки, если занимается фотографией, то и фотоаппарат он использует для того, чтобы зафиксировать наиболее интересные объекты своих зрительных впечатлений.

### **Тематика индивидуальных занятий**

Психофизические тренинги Упражнения на развитие внимания, развитие творческого мышления, избавление от стереотипного мышления. Одиночные и парные этюды. Одиночные и парные номера для концертной программы.

#### **Психофизический тренинг.**

1. Освобождение мышц
2. Сценическое внимание
3. Воображение и фантазия
4. Физическое самочувствие
5. Перемена отношения к предмету (к объекту)
6. Перемена отношения к месту действия (предлагаемое обстоятельство)
7. Перемена отношения к партнёру
8. Оценка факта
9. Действие и задача
10. Активность сценического действия (заразительность)
11. Логическое и последовательное существование в условиях сцены
12. Этюды на наблюдения (характерность)
13. Эмоциональная память
14. Сценическая наивность

15. Темпо – ритм

16. Пластика тела

- упражнения на расслабление и напряжение;
- упражнение на подвижность и ловкость;
- упражнение на чувство непрерывного движения;
- упражнение на чувство инерции, управление инерциями;
- основной принцип биомеханики;
- приемы биомеханики (отказ, посыл, тормоз).

### **Развитие ритмичности**

1. - распределение движения в сценическом пространстве;
2. - различные способы преодоления препятствий;
3. - различные способы переноски партнера;
4. - реакцию и развитие движения после толчка, броска, удара и других сигналов..

### **Работа с предметом**

5. - упражнение с мячом;
6. - упражнение с палкой;
7. - упражнение со стулом столом.

### **Работа над этюдом**

8. - этюды на заданную тему, музыку, ситуацию;
9. - эксцентрический этюд;
10. Кинолента видения. Проектирование речи на внутренний экран.
11. Объекты внимания. Круги внимания.
12. Словесное действие. Взаимодействие. Умение слушать и слышать, реагировать на словесную атаку.

13.Работа с аудиторией. Адресат.

14.Проигрывание разных монологов в совершенно разных актёрских амплуа.

#### **4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЬ ЗНАНИЙ**

##### **Рекомендуемые методы обучения:**

Инструментарий преподавателя дисциплины, способствующий формированию компетенций, полагает использование таких педагогических технологий и методов обучения, как:

- технологии учебно-исследовательской деятельности и поисковый метод (на этапе подготовки заданий);
- игровые технологии (в деловых и ролевых играх, в постановках);
- сенситивный тренинг (при тренировке самопознания, регулировании эмоционального отношения к себе и коллегам);
- визуальные технологии (иллюстрации, демонстрация, видеоматериалы).

##### **Рекомендуемые средства диагностики:**

Контролируемая самостоятельная работа осуществляется студентами на протяжении всего периода изучения учебной дисциплины. Диагностика компетенций студентов осуществляется с помощью:

- творческого показа;
- написание реферата;
- ведения творческого дневника;
- конспекта лекций;
- индивидуальной работы над номером;
- разработки концепции театрализованного концерта.

Для итоговой диагностики уровня знаний, умений и навыков студентов, полученных в процессе изучения учебной дисциплины «Основы классической режиссуры и мастерство актера», проводятся зачеты и экзамены, творческие практические показы.

Практические занятия направлены на формирование умений и навыков, использования полученных теоретических знаний при выполнении конкретных заданий по тематике учебной дисциплины. Методика проведения указанных занятий должна содействовать развитию творческих способностей каждого студента и приобретению навыков самостоятельной работы. Следует применять новые формы организации процесса обучения: визуализированные лекции, коллективная творческая беседа, практическая работа и т. п.

Самостоятельная работа студентов направлена на обогащение их умений и навыков по учебной дисциплине «Основы классической режиссуры и мастерство актера» в свободное от обязательных учебных занятий время. Цель самостоятельной работы студентов – содействие усвоению в полном объеме содержания учебной дисциплины через систематизацию, планирование, потребность в расширении кругозора, повышать нравственный, культурный

уровень и контроль собственной деятельности. Преподаватель даёт задания по самостоятельной работе и регулярно проверяет их выполнение.

Содержание и формы контролируемой самостоятельной работы студентов рекомендуется непосредственно связывать с использованием этюдного метода, рефератов на заданные темы, ведение творческого дневника. В ходе работы над собственными этюдами и отрывками студенты лучше углубляются в предметную область. Для итоговой самостоятельной работы предлагается придумать собственный этюд, на заданную тему. Такая организация работы способствует развитию и выявлению личных недочетов их исправлений, определению сильных сторон творческой индивидуальности, а так же повышению профессиональной компетенции студентов.

### **Критерии оценки уровня знаний и умений студентов**

10 – самостоятельное, свободное, последовательное раскрытие темы (вопроса), подкрепленное ссылками на несколько источников. Широкое владение терминологией. Собственный, аргументированный взгляд на затронутые проблемы. Предоставление тезисов. Систематизация знаний, умений, навыков в сфере обработки информации (своевременное выполнение всех заданий практического характера). Проявление интереса к участию в коммуникационных мероприятиях образовательного и развивающего характера.

9 – свободное изложение содержания темы (вопроса), основанное на привлечение не менее трех источников, комментарии и выводы.

Последовательность и четкость изложенного материала. Широкое владение терминологией. Систематизация знаний, умений, навыков в сфере обработки

информации (своевременное выполнение всех заданий практического характера). Проявление интереса к мероприятиях образовательного и развивающего характера.

8 – то же, что и выше. Некоторая незавершенность аргументации при изложении, которая требует уточнения теоретических позиций. Простое выполнение задач высокой сложности, систематическое обновление усвоенных знаний, умений, навыков в сфере обработки информации (выполнение почти всех заданий практического характера).

7 – понимание сути темы (вопроса), грамотное, но недостаточно полное изложение содержания. Отсутствие собственных оценок. Использование терминологии (выполнение большей части заданий практического характера).

6 – понимание сути темы (вопроса), изложение содержания не полное, требующее дополнительных пояснений. Отсутствие собственных оценок. Неточности в терминологии (выполнение половины заданий практического характера).

5 – поверхностная проработка темы (вопроса), неумение последовательно построить устное сообщение, невладение терминологией. Недостаточная активность в приобретении и применении знаний в области обработки информации (выполнение некоторых заданий практического характера).

4 – низкий познавательный интерес к деятельности, связанной с обработкой информации, поверхностная проработка темы (вопроса), наличие некоторых погрешностей при ответе, пробелы в раскрытии содержания, невладение терминологией (выполнение меньшей части заданий практического характера).

3 и 2 – отсутствие знаний по значительной части основного учебно-программного материала. Низкий познавательный интерес к деятельности по обработке информации. Несознательность в освоении знаний, умений, навыков в области рекламы и неготовность к их применению на практике (не выполнение заданий практического характера).

1 балл – нет ответа (отказ от ответа, невыполнение предусмотренных заданий практического характера).

### **Контрольные задания для самостоятельной работы учащихся:**

1. Методика работы над режиссерским замыслом спектакля.
2. Основные этапы работы режиссера над спектаклем. Ставить сверхзадачи, задачи, определять сквозное действие на примерах известных спектаклей.
3. Режиссерский анализ пьесы (реферат)
4. Дневник наблюдений и читательский дневник.

### **Контрольные вопросы для самопроверки учащихся:**

1. Этические нормы искусства являются основой продуктивной и результативной творческой деятельности.
2. К.С. Станиславский и его роль в развитии отечественного и мирового театра.
3. Причины, вызвавшие появление «системы Станиславского»
4. Идея многотомного труда на основе актерского мастерства: «Моя жизнь в искусстве», «Работа актера над собой в творческом процессе переживания», «Работа актера над собой в творческом процессе переживания». воплощение», «Работа над ролью», а также сборник рекомендуемых упражнений для актеров «Тренировка и муштра».
5. Сценическое искусство и сценическое ремесло: сходства и различия. Понятие «штамп» в театральном творчестве. Построение «жизни человеческого духа» на сцене.

6. Элементы сценического действия. «Если», «Предполагаемые обстоятельства» их значение на начальном этапе работы над ролью. Характеристики действия: естественное, продуктивное, целенаправленное действие.
7. Воображение и сценическая фантазия как элементы создания сценического образа.
8. Внимание к сцене. Три круга сценического внимания.
9. Физический аппарат художника — его помощник или враг в создании сценического образа. Тонизация мышц, развитие сценической выразительности тела.
10. Чувство правды и вера в предлагаемые обстоятельства.
11. Роль эмоциональной памяти художника в процессе создания «жизни человеческого духа».
12. Сценическое общение.
13. Линия устремления двигателей психической жизни.
14. Переусердствование и перекрестное действие.
15. Роль подсознания в душевном состоянии художника.

### **Теоретические задания на экзамен.**

#### **Вопросы к экзамену по дисциплине «Психотехника актера»:**

1. Что такое театр? В чем заключается этика театрального искусства? На что обращал К.С.Станиславский при принятии человека в коллектив?
2. В чем существенные отличия режиссерской и актерской профессий? Зачем режиссеру уметь играть?
3. Раскройте понятия: дилетантизм, штамп, зажим, внутренний контролер. Приведите примеры упражнений для снятия напряжения, где включается внутренний контролер.

4. Расскажите про принцип единства на сцене. Что такое сценическая форма?
5. Какие вы знаете элементы школы переживания вы знаете?
6. Значение психофизического тренинга. Раскройте понятия: «Кинолента видений». «Воображение». «Лучеизлучение». «Лучеиспускание». Магическое «Если бы», «предлагаемые обстоятельства».
7. Что такое сценическое внимание? Какие круги внимания вы знаете и как им научиться управлять?
8. Что такое сценическая атмосфера и как ее создать?
9. Каким бывает сценическое отношение? За счет чего оно меняется?
10. Внутренний и внешний темп и ритм. Каким он бывает? В Чем разница?
11. Назовите последнее звено цепи и раскройте понятие «Восприятие – оценка - ...» . Без чего можно обойтись?
12. Что такое память физических действий? Для чего она нужна и когда следует обращать на нее внимание?
13. Что такое сценический этюд? Какие виды этюдов вы знаете, какие задачи они выполняют?
14. Дайте определение понятиям: «кусочек роли», «задача», «сквозное действие», «контрсквозное действие».
15. Какие вы знаете элементы перевоплощения в работе над образом?
16. Какие конфликты бывают и как они разрешаются в условиях сцены? Воздействие и взаимодействие назовите отличительные черты.
17. Перечислите основные принципы актерской школы Михаила Чехова, назовите современных режиссеров, которые работают по его технике.
18. Назовите основные принципы театральной формы и актерской техники Вс.Мейерхольда.
19. Перечислите концепции театрального модернизма? Что такое Крюотический театр и метафизика?

20. Способ существования актера на площадке в театральной системе Арто.  
Театр и его двойник, почему театр Арто называется антитеатр?
21. Чем занимается международный центр театральных исследований? Какой режиссер внес большой вклад в его становление?
22. В чем особенность эпического театра Бертольда Брехта?
23. В чем выражается театральный прием «Эффект очуждения»?
24. Какие принципы нового актерского искусства и в чем сверхидея Бертольда Брехта?
25. Что такое ритуальный театр и какие у него задачи?
26. Выразительные средства актерской игры в театре Ежи Гротовского.
27. Природа ансамблевой игры, работа режиссера с актерами в композиционной постановке
28. В.Б.Вахтангов и его значение для русского театра.
29. Андрей Анатольевич Могучий и его творчество.
30. Лев Абрамович Додин и его творчество.
31. Валерий Владимирович Фокин и его творчество.
32. Эймунтас Някрошюс и его творчество.
33. Дмитрий Крымов и его творчество.
34. Анатолий Васильевич Эфрос и его творчество.
35. Римас Владимирович Туминас и его творчество.
36. Николай Бутусов и его творчество.
37. О каких двигателях психической жизни говорил К.С.Станиславский?
38. Художественная выразительность, что это и для чего она нужна?
39. Что такое сценическое действие? Каким оно бывает?
40. Что такое импровизация и фиксирование приспособлений?
41. Зачем воспитывать характер и приобретать знания жизни режиссеру?
42. Что такое сверхзадача? Какие виды бывают? На какие вопросы она должна отвечать?

## **Вопросы к экзамену по дисциплине «Мастерство актера»**

1. Что такое театрализованное представление? Этика театрального искусства перечислите основные законы.
2. Элементы внешней сценической выразительности при создании образа.
3. Основные принципы системы К.С. Станиславского и их характеристика.
4. Раскройте понятия : сценическое обаяние, манкость.
5. Принципы открытого перевоплощения. Проявление внутренней характерности через внешние приёмы.
6. Сценическая задача, сверхзадача и ее элементы.
7. Творческая «копилка», «багаж», творческий дневник, «эмоциональный контейнер» дайте определение понятиям. Какие качества режиссера они помогают развить?
8. Элементы сценического действия. Что такое сквозное действие?
9. Как существовать в импровизации на сцене, какие законы импровизации вы знаете?
10. Творческая фантазия. Магическое «Если бы» и предлагаемые обстоятельства, их значение в творчестве актера.
11. Внешняя и внутренняя характерность как завершающий этап работы актера над ролью.
12. Назовите особенности, приёмы комической эксцентрики. Что такое гротеск?
20. Как строится работа над внутренней линией персонажа?
21. Понятие «мизансцена». Основные законы мизансценирования. Какие приёмы Вс.Мейерхольда вы знаете?
22. Что такое «работа через зал». «Интерактивность» особенности существования актера.

23. Атмосфера и темпо-ритм, музыкальное оформление и их значение в работе актера над ролью.
24. Работа актера над собой как часть системы К.С. Станиславского.
25. Приемы итальянской театральной школы комедии дель-арт. Какие маски персонажей вы знаете?
26. Приёмы актерской игры М.Чехова. Какое значение жеста в его системе?
27. Сценическое «оправдание» и сценическое «отношение», что это и для чего нужны эти элементы системы?
28. Этюдная работа актера в совершенствовании внутренней и внешней техники. Какие элементы помогают в подготовке этюда?
29. Пластическая выразительность актера как необходимое условие профессиональной подготовки.
30. Актерское искусство 21 века. Приведите примеры выдающихся актеров современности.
31. Предлагаемые обстоятельства, их значение как двигателя сценического действия.
32. Основные черты в актерском искусстве 20 века. Приведите примеры ярких сценических образов на сцене и в кино.
33. Ум, воля, чувства. Раскройте понятия. Как настроить психическую жизнь на сцене?
34. Общение, взаимодействие с партнером, развитие актерской индивидуальности в ансамблевой работе.
35. Эмоциональная память, ее значение в воспитании актера.
36. Сценическая вера, чувство правды, их значение для актера.
37. Приспособление, пристройка и их место в работе с партнером.
38. Проблема и волнение для режиссера, актера. Как справляться, но при этом, что нужно выявлять, подчеркивать?
39. Роль этикета в создании образов из произведений разных стран, эпох.

40. Внутренняя жизнь роли, основные элементы.

41. Упражнения на развитие актерской смелости и непосредственности.

42. Особенности работы режиссера с актерами на разных этапах создания спектакля.

### **Перечень практических заданий**

Практическое задание на экзамен:

представляет собой постановку студентами этюдов, творческих номеров, режиссерских отрывков.

### **Требования к студенческим творческим программам**

Структурные требования:

- Целостность, содержательное единство всех мизансцен этюда.
- Целесообразность подбора и логическая построение мизансцен.
- насыщенность.

Композиционные требования:

- Этюд должен строиться по принципу: «экспозиция – завязка – развитие действия – кульминация – развязка».
- Стилистическая разнообразие мизансцен и их правильное сочетание.
- Построение мизансцен с учетом содержания и целей этюда, а также средств сценической выразительности и правдивости.
- Реализация режиссерского замысла.

Технические требования:

- Звуковое, световое, сценографическое оформление.

## **5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ УЧЕБНАЯ ПРОГРАММА**

Учреждение образования

«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УТВЕРЖДАЮ

Проректор по учебной работе

БГУКИ

\_\_\_\_\_ С.Л.Шпарло

\_\_\_\_\_ 2022 г.

Регистрационный № УД \_\_\_\_\_ /эуч.

## **ОСНОВЫ КЛАССИЧЕСКОЙ РЕЖИССУРЫ И МАСТЕРСТВО АКТЕРА**

*учебная программа учреждения высшего образования*

*по модулю для специальности*

*1-17 01 05 Режиссура праздников (по направлениям)*

2022

### **СОСТАВИТЕЛИ:**

*Л.В. Новикова*, преподаватель кафедры режиссуры учреждения образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».

### **РЕЦЕНЗЕНТЫ:**

*В. А. Трепенюк*, кандидат искусствоведения, директор дирекции канала  
«Культура» генерального продюсерского центра Белорусского радио  
(Белтелерадиокомпания).

*И.А. Алекснина*, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой  
театрального творчества учреждения образования «Белорусский  
государственный университет культуры и искусств».

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

*кафедрой режиссуры* учреждения образования «Белорусский государственный  
университет культуры и искусств» (протокол № от 2022 г. );

*советом факультета* художественной культуры учреждения образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол №  
\_ от \_ 2022г.)

*президиумом научно-методического совета* учреждения образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»  
(протокол № от 2022 г.).

Ответственный за выпуск: *Л.В. Новикова*

Ответственный за редакцию:

## **ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА**

Учебная программа «Основы классической режиссуры и мастерство актера» предназначена для трех дисциплин: «Основы психотехники актера»; «Мастерство актера»; «Основы классической режиссуры».

Программа разработана для учреждений высшего образования Республики Беларусь в соответствии с требованиями образовательного стандарта по специальности 1-17 01 05 Режиссура праздников (по направлениям), направлениям специальности 1-17 01 05-01 Режиссура праздников (народные), 1-17 01 05-02 Режиссура праздников (театрализованные).

Модуль «Основы классической режиссуры и мастерство актера» является важным в ряде профилирующих дисциплин для режиссеров театрализованных представлений. Он создает основу для понимания природы возникновения подлинных сценических эмоций творческого человека, может быть использован для режиссерской работы при постановке сверхзадачи, воплощения замысла на сцене через построение взаимодействий, диалогов и актерской игры.

Модуль «Основы классической режиссуры и мастерство актера» позволяет на профессиональной основе провести подготовительную работу и действенный анализ драматургического, прозаического, стихотворного и документального материалов для воплощения на сцене. Это необходимо для усвоения и применения теоретического материала на практике посредством использования полученных навыков постановки этюдов, концертных номеров, поэтических зарисовок в спектаклях и представлениях.

Основополагающим принципом образовательного процесса является органическая связь между всеми дисциплинами модуля. Благодаря комплексному изучению и непрерывности использования основных принципов и систем актерского мастерства, у студентов происходит процесс воспитания и становления высокопрофессиональных режиссеров – раскрепощенных, подвижных, с чувством юмора, тонкой душой, развитым воображением, гибким

телом, живыми жестами. Усвоение дисциплин модуля позволит выпускникам делиться профессиональным опытом, вести режиссерскую и педагогическую деятельность.

Освоение дисциплин модуля «Основы классической режиссуры и мастерство актера» взаимосвязано с профессиональными дисциплинами «Режиссура эстрадных зрелищ», «Основы режиссерской композиции», «Теория драмы и основы сценарного мастерства», «Сценография», «Сценическая речь», «Сценическое движение», что позволяет студентам углублять и расширять необходимые навыки и умения, совершенствоваться в профессиональном становлении.

Освоение образовательной программы по направлению специальности 1-17 01 05-02 Режиссура праздников (театрализованные), (эстрада) способствует формированию следующих компетенций:

- УК-1. Владеть основами исследовательской деятельности, осуществлять поиск, анализ и синтез информации.
- УК-4. Работать в команде, толерантно воспринимать социальные, этнические, конфессиональные, культурные и иные различия.
- УК-5. Быть способным к саморазвитию и совершенствованию в профессиональной деятельности.
- УК-12. Анализировать литературные произведения, ориентироваться в мировом и отечественном литературных процессах и сопоставлять их с парадигмой развития других видов искусств.
- БПК-4. Осуществлять педагогическую деятельность в сфере художественного образования, создавать и применять современные образовательные технологии и педагогические инновации в целях личного, духовно-нравственного, художественно-эстетического и профессионального развития обучающихся.
- БПК-8. Понимать цели и задачи будущей профессии.

- БПК-12. Осознавать роль режиссерского и актерского искусства в праздничной культуре, развивать собственное художественное восприятие и вкус.

- СК-19. Применять в профессиональной деятельности средства создания художественного образа с помощью пластики человеческого тела, без использования слов.

Цель дисциплин модуля – научить студентов творческим методам воспитания актерской игры по системе великих мастеров режиссуры и актерского мастерства для их практического использования в профессиональной деятельности, привить умение органично, ярко, в образе существовать на сцене или выстраивать характеры, применяя полученные знания.

Достижение этой цели осуществляется при реализации следующих *задач*:

- познакомить студентов с выдающимися представителями различных театральных школ и основными системами воспитания актерского мастерства;
- практически овладеть основными методами работы по системе К.С. Станиславского;
- научить профессиональной этике, умению работать в коллективе;
- развить у студентов осмысленное и устойчивое стремление к постоянному совершенствованию творческих навыков и умений;
- сформировать систему практических навыков и умений для решения широкого круга режиссерских, художественных задач, возникающих в процессе творческой и педагогической деятельности.

В результате изучения учебных дисциплин модуля студенты должны знать:

- театральные школы разных стран и их представителей;
- стилистические особенности актерской игры;

- основные системы и принципы организации сценического действия;
- различные театральные системы и отличия театральных школ друг от друга;
- методы работы над внутренней психотехникой актера в творческом процессе;
- актерские приемы работы над внешней техникой в творческом процессе воплощения.

Студент должен уметь:

- организовать сценическое взаимодействие и мизансцены;
- создавать атмосферу на сценической площадке;
- распределять и удерживать сценическое внимание;
- менять темпо-ритм сцены в зависимости от предлагаемых обстоятельств;
- работать с предметами, выражать свое отношение через предмет;
- реализовывать действенный анализ пьесы или роли в процессе подготовки спектакля и воплощения сценического образа;
- использовать приемы создания внешнего облика персонажа средствами грима, прически, костюма;
- самостоятельно, осмысленно применять полученные знания и умения при подготовке творческих работ;
- использовать технологии самостоятельной учебной работы, самоконтроля и самоанализа, освоить навыки рационального постановочного процесса.

В соответствии с учебным планом на изучение дисциплины «Основы психотехники актера» предусмотрено аудиторных – 114 ч., из них: лекции – 10, практические – 94, индивидуальные – 10. На изучение дисциплины «Мастерство

актера» предусмотрено аудиторных – 94 ч., из них: лекции – 12, практические – 72, индивидуальные – 10. По дисциплине «Основы классической режиссуры» – аудиторных – 72 ч., из них: лекции – 12, практические – 48, индивидуальные – 10.

Рекомендованная форма контроля: зачёт и экзамен.

## **СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА**

### **Введение**

Театр как синтетический вид искусства, тесная связь с другими дисциплинами. Этика театрального искусства. Особенности, цели и задачи актерской профессии. Сплоченность курса и партнерство. Создание рабочей атмосферы. Осмысленное и точное существование на сцене. Взаимосвязь реальности и вымысла. Развитие психологических навыков, приемов саморегуляции. Внутренний контролер. Дилетантизм. Сценическое искусство и сценическое ремесло. Актерский штамп – понятие, как его избежать на сцене, примеры актерских штампов и способы их замены.

### **Дисциплина 1. Психотехника актера**

#### **Тема 1. Основные принципы системы К.С. Станиславского.**

Создание на сцене жизни человеческого духа роли и пьесы в художественном воплощении. Единство: место, время, действие. Сценическая форма. Элементы школы переживания, усвоение привычки быть на сцене в предлагаемых обстоятельствах. Действовать, исходя из сверхзадачи роли, в происходящих событиях. Тренинги «Кинолента видений». «Воображение». «Лучеизлучение». «Лучеиспускание». Магическое «Если бы», «предлагаемые обстоятельства». Реакция. Зажимы и их виды. Снятие мышечного напряжения. Освобождение мышц. Необходимо заново учиться ходить, бегать, сидеть на сцене нейтрально, красиво. Положение тела в пространстве. Оправдание жеста. Случайная поза. Чувство правды и вера.

#### **Тема 2. Внимание. Отношение. Звуковой оркестр.**

Развитие слуха, ритма, темпа, организация общего ансамбля, направленного на создание атмосферы различных мест: вокзал, больница, школа, рынок, самолет,

метро, магазин, пляж, лес, джунгли. Три круга внимания. Переключение внимания с точки на большой круг, на средний и малый. Сценическое внимание: уметь точно распределять и пользоваться им в предлагаемых обстоятельствах. Отношение к предметам, внимание через предмет, эмоция через предмет. Сценические отношения между партнерами. Пристройка. Внутренний, внешний темп и ритм. Рождение чувств. Восприятие – оценка – действие. Эмоциональная память. Биография предмета, места, прохожего. Работа со стульями: не сговариваясь сесть, обойти, взять, переместить. Шумовой квадрат: распределиться в разные углы комнаты, одновременно говорить, но каждый держит фокус на своей точке внимания. Я - Земля, воздух, вода (вместе создать атмосферу), а затем ходим по земле, летим по воздуху, плывем по воде.

### **Тема 3. Этюды на память физических действий.**

Беспредметные действия – классический пример простейших физических действий, которые являются первичным звеном творческого процесса актера. К.С. Станиславский придавал этому типу упражнений исключительное значение, настойчиво рекомендуя положить их в основу профессиональной тренировки для начинающего и опытного режиссера. Упражнения на действия с воображаемыми предметами для актера, режиссера имеют такое же значение, как гаммы для пианиста. Ими нужно заниматься систематически, ежедневно. Контроль за напряжением рук и работой тела. Внутренний контролер – смена точек напряжения. Движущая энергия. Координация движений. Упражнения на отработку беспредметного действия: «Одеваться. Кухня. Конвейер. Книга. Письмо. Перед зеркалом». Развивать чувствительность пальцев. Слушать-смотреть-вспоминать-осознать. Физическое самочувствие. Память 5 органов чувств. Память движений. Оправдание движений и действий на сцене. Сенситивность. Внутренний монолог. Говорящая тишина.

#### **Тема 4. Работа над построением внутренней линии в этюде.**

Этюд как прообраз спектакля. Этюд на основе событий из жизни. Развить слуховой и зрительный контроль на сцене. Воля, выносливость, быстрота реакции, способствуя активизации состояния, поддерживание хорошей технической формы, применение определенного технического приема игры и предназначенная для усовершенствования мастерства исполнителя. Этюды на публичное одиночество, отношение к пространству. Четвертая стена. Способ существования на сцене. Отношение ко всему, что попадает в поле зрения, с помощью воображения менять свое отношение к предметам, в зависимости от поставленной сверхзадачи. Восприятие – оценка события - действие. Этюды на оценку событий (реакция на внешние раздражители, на сценическое действие, логичность, эмоциональность). Событие на улице – придумать и жить в обстоятельствах. Органичное молчание. Этюды «Оправданное молчание на сцене», «парный этюд на молчание».

#### **Тема 5.Куски и задачи. Сквозное действие. Сверхзадача.**

Наиболее могущественными манками для возбуждения подсознательного творчества органической природы являются сверхзадача и сквозное действие. Сценическую задачу нужно непременно определять глаголом, позыв к действию. Кусок роли. Эпизод, разложенный по задачам. Задача должна быть действенной, конкретной. Определить глаголом состояние человека, его мотивы. Понятие сверхзадачи. Сверхзадача произведения. Сверхзадача автора. Сверхзадача персонажа. Сверхзадача режиссера. Сверхзадача актера. Правильно ставить задачи и определять важные темы. Перспектива роли и как ее вести. Сквозное действие. Контрсквозное действие (противодействие сквозному действию) вызывает и усиливает активность, действенность, благодаря ему создается борьба, конфликт. Воздействие на зрителя.

## **Тема 6. Работа над этюдом без слов. Пластика. Темпо-ритм.**

Пластика, взгляд, фокус внимания, внутренний темпо-ритм животного.

Внимание ко всем частям тела. Простые элементы перевоплощения. Характер и характерность. Характеристика животного: хищник или травоядное, дикое или домашнее, как передвигается, где находится центр тяжести, функция животного в природе, взаимоотношение с другими животными и людьми, ответная реакция, отношение к жизни. Место обитания животного. Центр тяжести.

Способ передвижения. Если бы животное стало человеком и заговорило, то как? (монолог). Общий этюд, когда нужно по хлопку превращаться в животное: Обезьяна, Медведь, Собака, Птица, Заяц, Лягушка, Лиса. Зоопарк. Ферма. Джунгли. Море. Групповые этюды в образах.

## **Тема 7. Конфликт. Парные этюды со словами.**

Словесное действие. Подтекст. Внутренний монолог. Рождение слова на сцене. Этюды на заданные события, создание атмосферы: свадьба, рождение ребенка, болезнь, похороны, свидание, первый поцелуй, расставание, находка, работа в профессии, противостояние двух личностей с разными интересами, психофизическое состояние. «Машина» этюд на взаимодействие: из всех членов группы построить любой действующий механизм. «Холодно жарко» этюды на борьбу интересов. «Уходи» упражнение на воздействие, побуждение к действию другого человека. «Песня, танец» спеть песню так, увлечь, заразить, чтобы тебе подпевала вся группа. Групповая импровизация на заданную тему по команде педагог задает разные предлагаемые обстоятельства для всего курса, при которых возможны внутренние и внешние конфликты на сцене. Разрешение конфликтных ситуаций. Взаимодействие между партнерами.

## **Тема 8. Основные принципы системы Михаила Чехова.**

Пять основных принципов актерской техники по системе М.Чехова.

Работа с телом с помощью психики. «Невидимые выразительные средства».  
Элемент зрелищности, театральности с соблюдением хорошего вкуса.  
Духовность на сцене. Элементы, помогающие раскрыть душу персонажа.  
Высшее «я». Творческий ансамбль. Чувство плеча. Мыслящее сердце. Метод  
совокупности. Гармония. Талант включается, если над ним работать. Душу  
можно только увлечь: способы заразительности, удержания внимания.

### **Тема 9. Театральная и актерская форма Всеволода Мейерхольда.**

Конструктивизм в творчестве. Голая сцена. Биомеханике придается  
воспитательное значение для формирования нового человека. Упражнения по  
гимнастике, боксу, фехтованию, акробатике, станок классический балет, танец  
народный, жанровые танцы, ритмическая гимнастика, работа с палками, ритм,  
метр, стихотворный размер, цезура, пауза-выражение через тело мыслей.  
Теория Коклена-старшего о двойственности актера. Актер – творец образа и  
материал творца. Точное выполнение внешнего задуманного рисунка роли,  
точность физических действий, ракурс тела. Рефлекторная возбудимость. «Знак  
отказа» - «преджест». Способность «Самозеркалить». Отказ от четвертой стены  
– работа на зрителя. Театр не похож на жизнь. «Градус возбудимости» -  
«разряжение избыточной энергии».

### **Тема 10. Театр насмешки Антонена Арто.**

Театральная концепция модернизма. Психологическое, философское  
направление театра. Подлинная реальность переживания, субъективный опыт.  
Теория архетипа – актер. Крютический театр А.Арто и его метафизика.  
Потребность преобразования через театр – катартического. Манифесты. Иллюзия.  
Высшая реальность. Вымысел и жизнь. Двойник театра – основное понятие  
системы Арто. Театр насмешки (жестокость) в системе Арто. Переход от  
сюрриализма «Эстетики сна» к мифологической структуре, от личностного

подсознания к коллективному бессознательному, космогоническое познание человека, ритуальные основы и прообраз сверхчеловек будущего. Коллективный разум. Способ существования актера на площадке в театральной системе Арто. Отказ от игры – отсутствие дистанции между зрителем и актером. Идея необходимости показа насилия во избежание еще большего насилия, войны во избежание повторения войны.

### **Тема 11. Питер Брук. Европейский театр.**

Миссия театра — показать что-то новое, необычное, обнадёживающее в каждой человеческой ситуации, каждом существе. Театр даёт возможность спросить себя, в чём смысл и суть происходящего. Неживой театр. Живой театр. Без анализа внешнего мира невозможна современная сцена. Пересечение научных и социальных концепций. Система работы в совокупности по методике Мейрхольда, Брехта, Арто, Станиславского, Японской техникой театра Но. Шекспировский театр со страстями «Тотальный театр». Народный театр в тесной связи со зрителем. Индивидуализация постановок, авторский, режиссерский стиль. Международный центр театральных исследований.

### **Тема 12. Эпический театр Бертольда Брехта. Отчуждение.**

Творчество - изменение действительности, повышению его культурного уровня. Педагогика – мысль, руководство к непосредственному действию. Социальное просвещение зрителя. Условные фигуры, подобные математическим знакам. Неаристотелевская драма. «Новые принципы актерского искусства». «Малый органон для театра». По Брехту задача актера – не сопереживание, а резкое отстранение. «Я» у Станиславского – это «Он» или «Она» у Брехта. Формула «не – а», что стоит за игрой актеров, подтекст, скрытые мотивы персонажа. Реалистическое направление. Актер должен со

стороны судить своего персонажа, игра направлена через мысль, через сознание. Зонги и хоры, философские ремарки. «Эффект отчуждения», принцип вживания отсутствует. «Показывать показ».

### **Тема 13. Театр Ежи Гротовского и психотехника актеров.**

Психологический, ритуальный театр, работа единомышленников в общине. Задача: примирить человека с миром и примирить человека с самим собой. Выражение мыслей и чувств разными участками тела, части тела выражали разные же состояния, часто друг другу противоречащие. Актеры использовали жесты и позы в стиле пантомимы. Сверхчувствительность, эмоциональность, отключение от рационализма, техника транса, полное раскрытие человека изнутри. Подход психоаналитической «театральной лечебницы» «первородная магия и античный катарсис». Не владеть жестом, чтобы что-то выразить. Устранить из творческого процесса сопротивление и препятствия, вызванные собственным организмом, психические и физические - избавление от привычек и штампов. «Бедный театр» мастерство выражения страдания, отчаяния, горя, радости. Актеры могут говорить нечленораздельно и стонать, реветь как животные; исполнять нежные народные песни и литургические песнопения, использовать говор и поэтическую декламацию. Построение на контрастах и на совмещении разрозненных материалов.

### **Тема 14. Работа над театрализованным концертом с элементами различных театральных школ.**

Природа ансамблевой игры, действия. Композиционная постановка. Поиск своего, что откликается здесь и сейчас, что волнует. Распределение ролей. Работа над характерностью. Характеристика героев. Диалоги и монологи - перевод в этюды без слов. Использовать метод Мейерхольда от физического построения мизансцен и положения тела в пространстве, поиск движений. Затем

метод отчуждения Брехта – найти зерно мысли, уметь выразить ее на сцене. Третий метод, на котором основана школа – метод переживания. Таким образом, в отрывках студенты смогут поработать над отдельными эпизодами этюдами, отрывков, концерта с разных сторон. Снова читка сценария, сбор кусков последовательно, со словами, помня о сверхзадаче. В моментах сложных репетиций, использовать технику Михаила Чехова. Импровизация от жеста. Сценическое, световое и музыкально-шумовое решение спектакля. Показ.

## **Дисциплина 2. Мастерство актера.**

### **Введение в творческий процесс воплощения.**

Подготовка физического аппарата актера к воплощению роли. Элементы внешней сценической выразительности, техники. Создание образа на сцене. Телесный аппарат, который способен точно передать результаты творческой работы чувства. Пластика. Походка на сцене. Жест. Пение и дикция. Законы речи. Грим. Костюм. Сценическое обаяние и манкость и их развитие.

### **Тема 15. Работа над сценическим образом. Характерность.**

Взаимосвязь внутренних качеств человека с внешним образом. Влияние содержания: внутренних процессов (способа мышления, природы чувств) на внешнюю форму, характерность. Влияние внешних черт образа на формирование внутренней линии персонажа. Природа чувств. Природа мысли. Проявление внутренней характерности через внешние пристройки. Игра в игре. Принципы открытого перевоплощения. Амплуа. Вокал, пластика, танец как дополнение образа. Пластика, походка (старческая, детская, хромого, гордеца, хулигана и др.). Характерный жест, мимика, речь. Речь с особенностями

(гнусавость, шепелявость, картавость, заикание, скороговоркой, акценты и диалекты).

### **Тема 16. Творческая копилка для режиссера и актера.**

Атерский и режиссерский «Багаж», «Копилка». Творческий дневник. Жизнь человека в реальном мире и природа органического существования. Реакции человека в различных жизненных ситуациях. Убедительность. Достоверность. Детали. Точность. Насмотренность. Поиск личного отношения ко всему. Поиск отношения персонажа к действительности. Отношение к фактам, обстоятельствам. Творческий характер оправдания. Сценическое оправдание. Фантазирование и додумывание, недостающего, фактического материала. Накопление творческого материала. Эмоциональный контейнер.

### **Тема 17. Импровизация на сцене.**

Разговорный жанр. Логичность. Эмоциональность. Образность. Сиюминутность, рождение слова на площадке. Умение владеть и управлять вниманием зрителя. Смена самочувствия. Работа «через зал». Интерактивность. Импровизационность. Гротеск. Взаимодействие исполнителя с партнёрами и с залом. Динамика, темперамент, подача, заразительность, акцентированность, работа со зрителем. Номер с сюжетной линией в импровизации. Стилизация. Особенности комической эксцентрики как приема. Три уровня комической эксцентрики: несоответствие, преувеличение и намеренное искажение действительности.

### **Тема 18. Создание этюдов на основе материала кинотелеискусства.**

Этюды, микроспектакли, инсценировки по мотивам известных фильмов. Отрывки, эпизоды из фильмов, шоу, документальных передач, концертов, спектаклей, используя актерские приемы перевоплощения. Наблюдение за

медийными и известными личностями. Характер. Эпизод, в котором раскрывается суть персонажа. Я в образе и предлагаемых обстоятельствах. Работа над внутренней линией. Номер, этюд с использованием разных выразительных средств актера и режиссера. Выбор персонажа на преодоление своей творческой природы. Актерская смелость.

### **Тема 19. Выразительные средства актёра в мастерстве режиссера.**

Работа актера над собой в творческом процессе воплощения. Выразительность актерской игры: харизма, обаяние, заразительность, энергия. экспрессия. Выразительность тела в целом и его частей. Приемы итальянской школы комедии дель-арте. Положение тела на сцене. Ракурс. Статика и динамика. Внутреннее и внешнее движение. Разница темпо-ритмов. Маски персонажей. Стилизация. Приемы актерской игры М.Чехова. «Психологический жест». Мимика и жест. Жест как символ, слово. Приемы Вс.Мейерхольда. Скульптурность сценической пластики. Линия мизансцен – переливание из одной пластической формы в другую. Массовые сцены и взаимодействие актеров в них. Приемы К.С.Станиславского. Двигатели психической жизни: ум, воля, чувства. Сверхзадача актера как индивидуума и тема образа. Взаимодействие «чувства правды» и «чувства формы». Единство внутренней и внешней техники игры актера. Простота и ясность формы, чистота и четкость рисунка. Четкость в речи и движениях. Чувство меры. Уместность.

### **Тема 20. Создание этюдов на основе произведений мировой художественной культуры.**

Компаративные виды искусства. Этюды на развитие художественного вкуса, интерпретация, глубокое прочтение и внедрение в суть художественных произведений мирового искусства: живопись (ожившие картины), ожившая скульптура, восстановление мизансцен по графическим наброскам великих

режиссеров, мировая художественная фотография, Этюды по мотивам музыкальных, литературных произведений. Какая проблема волнует лично режиссера, актера. Личное мировоззрение - индивидуальный стиль. Что должен понять, почувствовать и захотеть сделать зритель, после просмотра этюда.

Упражнения: а) Назвать общую задачу сегодняшнего дня; б) назвать все задачи сегодняшнего дня, учитывая общую задачу дня. а) назвать сверхзадачу всей вашей жизни; б) назвать задачи на ближайшие отрезки времени.

### **Дисциплина 3. Основы классической режиссуры.**

#### **Введение в классическую режиссуру.**

Путь формирования творческой индивидуальности режиссера. Мастера режиссуры и реформаторы театра. Элементы сценических задач разных театральных школ. Сценическое действие. Борьба и преодоление сценических препятствий. Сверхзадача художник. Композиционное построение постановки. Работа режиссера с исполнителями.

#### **Тема 21.Сценическое действие и его законы.**

Действие – главное выразительное средство актёра и режиссёра. Структура действия. Отличие понятий «жизненное действие» и «сценическое действие». Физическое действие. Психическое действие. Мотивы к действию, эмоции побуждающие к действию, появляющиеся затем. Психофизическое действие. Единство физического и психического. Три круга предлагаемых обстоятельств. Словесное действие. Способы и формы общения. Целенаправленность и логика действия. Практическое овладение логикой действия. Возможность бездействия. Связь предлагаемых обстоятельств с поведением человека.

«Восприятие». «Оценка». «Пристройка». Контрасты и неожиданности в приспособлениях.

## **Тема 22. Метод действенного анализа. Разбор произведения.**

К.С. Станиславский как основатель метода действенного анализа. Первый этап метода: структурный разбор пьесы («разведка умом»). Читки пьесы. Анализ произведения и ролей в ней. Определение стиля, жанра, эпохи. Время, место, действие. Постановки сверхзадачи, сквозного действия, разбора на куски и задачи, конфликты. Предлагаемые обстоятельства. Событийное развитие. Главный конфликт. Второй этап: метод физических действий («разведка телом»). Оценка фактов. Разбор причинно-следственных связей. Линии ролей и их переплетения. Актерские этюды с импровизационным текстом. Физическое действие побуждает активную творческую природу актера. Психофизическое действие. Третий этап: работа над образом («разведка умом и телом»). Внутренний монолог. Текст. Второй план. Подтекст. Видение. Яркие образы перед глазами. Характерность. Пластика. Мимика. Жест. Голос. Работа над словом. Рождение слова персонажа. Почему и для чего он так говорит.

## **Тема 23. Создание этюдов на основе драматургического материала.**

Всестороннее исследование драматургического материала, учет стилистической и жанровой направленности пьесы, особенностей авторской речи. Этапы работы над драматургическим материалом: общий анализ, предлагаемые обстоятельства, конфликт в произведении, на сцене, его природа, сверх-сверхзадача художника, событийный ряд, события, главное событие, оценка фактов, сверхзадача произведения и роли; сквозное действие, линия роли, этюдные репетиции, второй план, внутренний монолог, видение, характерность внутренняя и внешняя, слово в творчестве актера, темпо-ритм действия. Композиция инсценировки, принципы мизансценирования, характеристика

действующих лиц, «биография роли», сквозное действие и сверхзадача артиста-исполнителя, творческая атмосфера, художественный образ, освоение природы ансамблевого действия. Разработка студентами-режиссерами действенной основы отрывка, проведение репетиции с выбранными актерами, осуществление художественного и музыкально-шумового оформления этюдов на драматургическом материале.

#### **Тема 24. Постановка отрывка по драматургическому материалу.**

Изучение основных законов композиционного построения драматургического отрывка, средств гармонизации композиции: композиционный узел, равновесие, единство, ритм, контраст, нюансы, тождество, пропорции. Создание режиссерского сценария. Подбор исполнителей. Анализ роли. Понятие «мизансцена». Просцениум. Сценические планы. Мизансцена как отражение конфликта, темпо-ритма, атмосферы. Результатом работы на данном этапе является композиционно законченное, осмысленно завершенное зрелище, из одного или сформированное из нескольких драматургических отрывков.

#### **Тема 25. Сценичность. Атмосфера. Сценическое пространство.**

Сиюминутность творческого процесса. Нюансы в актерской игре. Значение атмосферы на перевоплощение актера на сцене. Навыки концентрации и распределение сценического внимания. Сценическое самочувствие: внешнее, внутреннее, общее. Управление вниманием зрительного зала. Световое оформление. Сценография как элемент погружения в атмосферу зрителя. Музыкально-шумовая, ритмическая составляющая атмосферы. Развитие чувства сценического пространства, управление сценическим временем. Вариативность сценических художественных средств.

#### **Тема 26. Постановка пьесы.**

Особенности постановки пьесы. Коллективность – одна из основных особенностей театрального искусства. Спектакль как результат творчества: хореографа, режиссера, актера, художника, композитора и т.д. Зритель и его роль в формировании спектакля. Поиск, разбор, анализ материала. Анализ произведения и ролей. Определение стиля, жанра. Сверхзадачи роли и спектакля. Композиция пьесы и спектакля. Конфликты: внутренний и внешний. Носители сквозного и контрсквозного действия. Сценическое и музыкально-шумовое решение спектакля. Световое решение спектакля. Принципы мизансценирования. Виды и характеристика мизансцен различных видов (фронтальные, диагональные, круговые, кольцевые, центростремленные, центробежные, симметричная, асимметричные). Учет особенностей восприятия мизансцены зрителями. Узловые и центральные мизансцены. Опорная, переходная, финальная мизансцены. Особенности работы режиссера над массовой мизансценой. Мизансценическая рифма. Работа над характерами персонажей. Характеристика действующих лиц. Репетиция спектакля. Показ спектакля с использованием режиссерских приемов.

### **Рекомендуемые методы обучения:**

Инструментарий преподавателя дисциплины, способствующий формированию компетенций, полагает использование таких педагогических технологий и методов обучения, как:

- технологии учебно-исследовательской деятельности и поисковый метод (на этапе подготовки заданий);
- игровые технологии (в деловых и ролевых играх, в постановках);
- сенситивный тренинг (при тренировке самопознания, регулировании эмоционального отношения к себе и коллегам);
- визуальные технологии (иллюстрации, демонстрация, видеоматериалы).

### **Рекомендуемые средства диагностики:**

Контролируемая самостоятельная работа осуществляется студентами на протяжении всего периода изучения учебной дисциплины. Диагностика компетенций студентов осуществляется с помощью:

- творческого показа;
- написание реферата;
- ведения творческого дневника;
- конспекта лекций;
- индивидуальной работы над номером;
- разработки концепции театрализованного концерта.

Для итоговой диагностики уровня знаний, умений и навыков студентов, полученных в процессе изучения учебной дисциплины «Основы классической режиссуры и мастерство актера», проводятся зачеты и экзамены, творческие практические показы.

Практические занятия направлены на формирование умений и навыков, использования полученных теоретических знаний при выполнении конкретных

заданий по тематике учебной дисциплины. Методика проведения указанных занятий должна содействовать развитию творческих способностей каждого студента и приобретению навыков самостоятельной работы. Следует применять новые формы организации процесса обучения: визуализированные лекции, коллективная творческая беседа, практическая работа и т. п.

Самостоятельная работа студентов направлена на обогащение их умений и навыков по учебной дисциплине «Основы классической режиссуры и мастерство актера» в свободное от обязательных учебных занятий время. Цель самостоятельной работы студентов – содействие усвоению в полном объеме содержания учебной дисциплины через систематизацию, планирование, потребность в расширении кругозора, повышать нравственный, культурный уровень и контроль собственной деятельности. Преподаватель даёт задания по самостоятельной работе и регулярно проверяет их выполнение.

Содержание и формы контролируемой самостоятельной работы студентов рекомендуется непосредственно связывать с использованием этюдного метода, рефератов на заданные темы, ведение творческого дневника. В ходе работы над собственными этюдами и отрывками студенты лучше углубляются в предметную область. Для итоговой самостоятельной работы предлагается придумать собственный этюд, на заданную тему. Такая организация работы способствует развитию и выявлению личных недочетов их исправлений, определению сильных сторон творческой индивидуальности, а так же повышению профессиональной компетенции студентов.

### **Критерии оценки уровня знаний и умений студентов**

10 – самостоятельное, свободное, последовательное раскрытие темы (вопроса), подкрепленное ссылками на несколько источников. Широкое владение

терминологией. Собственный, аргументированный взгляд на затронутые проблемы. Предоставление тезисов. Систематизация знаний, умений, навыков в сфере обработки информации (своевременное выполнение всех заданий практического характера). Проявление интереса к участию в коммуникационных мероприятиях образовательного и развивающего характера.

9 – свободное изложение содержания темы (вопроса), основанное на привлечение не менее трех источников, комментарии и выводы.

Последовательность и четкость изложенного материала. Широкое владение терминологией. Систематизация знаний, умений, навыков в сфере обработки информации (своевременное выполнение всех заданий практического характера). Проявление интереса к мероприятиям образовательного и развивающего характера.

8 – то же, что и выше. Некоторая незавершенность аргументации при изложении, которая требует уточнения теоретических позиций. Простое выполнение задач высокой сложности, систематическое обновление усвоенных знаний, умений, навыков в сфере обработки информации (выполнение почти всех заданий практического характера).

7 – понимание сути темы (вопроса), грамотное, но недостаточно полное изложение содержания. Отсутствие собственных оценок. Использование терминологии (выполнение большей части заданий практического характера).

6 – понимание сути темы (вопроса), изложение содержания не полное, требующее дополнительных пояснений. Отсутствие собственных оценок. Неточности в терминологии (выполнение половины заданий практического характера).

5 – поверхностная проработка темы (вопроса), неумение последовательно построить устное сообщение, невладение терминологией. Недостаточная активность в приобретении и применении знаний в области обработки информации (выполнение некоторых заданий практического характера).

4 – низкий познавательный интерес к деятельности, связанной с обработкой информации, поверхностная проработка темы (вопроса), наличие некоторых погрешностей при ответе, пробелы в раскрытии содержания, невладение терминологией (выполнение меньшей части заданий практического характера).

3 и 2 – отсутствие знаний по значительной части основного учебно-программного материала. Низкий познавательный интерес к деятельности по обработке информации. Несознательность в освоении знаний, умений, навыков в области рекламы и неготовность к их применению на практике (не выполнение заданий практического характера).

1 балл – нет ответа (отказ от ответа, невыполнение предусмотренных заданий практического характера).

## УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Название раздела, темы	Количество аудиторных часов			Количество часов КСР	Форма контроля знаний
	Лекции	Практические	Индивидуальные		
<b>Дисциплина 1. Основы психотехники актера.</b>					
Введение в дисциплину.					Нет
Актерское мастерство в становлении режиссера.					
Тема 1. Основные принципы системы К.С. Станиславского.	4	6			Конспект
Тема 2. Внимание. Отношение. Звуковой оркестр.		4	1		Показ
Тема 3. Этюды на память физических действий.		6	2		Показ
Тема 4. Работа над построением внутренней линии в этюде.		4			Устно
Тема 5. Куски и задачи. Сквозное					Устно

действие.Сверхзадача.		6	1		
Тема 6. Работа над этюдами без слов. Пластика. Темп-ритм.		6	2	1	Показ
Тема 7. Конфликт. Парные этюды со словами.		10	2		Зачет 6
Тема 8. Основные принципы системы М.Чехова.	1	8			Показ
Тема 9. Театральная форма Вс.Мейерхольда.	2	8		1	Показ
Тема 10. Театр насмешки АнтоненаАрто.		4			Показ
Тема 11. Питер Брук. Европейский театр.		4			Показ
Тема 12. Эпический театр Б.Брехта. Очуждение.	1	6			Показ
Тема 13. Театр Ежи Гротовского, психотехника.		4			Показ
Тема 14. Работа над концертом с элементами разных театральных школ.		14	2		Экзамен 1.2
<b>Всего</b>	<b>10</b>	<b>94</b>	<b>10</b>	<b>2</b>	<b>6 и 1.2</b>

**Дисциплина 2. Мастерство актера**

Введение в творческий процесс воплощения образа на сцене.					
Тема 15. Работа над сценическим образом. Характерность.	4	16			Показ
Тема 16. Творческая копилка для режиссера и актера		4		2	Дневник
Тема 17. Импровизация на сцене.	2	10			Зачет 4
Тема 18. Создание этюдов на основе материала кинотелеискусства	2	14			Показ
Тема 19. Выразительные средства актёра в мастерстве режиссера	2	8			Показ
Тема 20. Создание этюдов на основе произведений мировой художественной культуры.	2	20			Экзамен 3
<b>Всего:</b>	<b>12</b>	<b>72</b>	<b>10</b>	<b>2</b>	<b>3 и 4</b>
<b>Дисциплина 3. Основы классической режиссуры</b>					
Введение в классическую	2				

режиссуру.					
Тема 21. Сценическое действие и его законы.	4	2	1		Устный ответ
Тема 22. Метод действенного анализа. Разбор произведения и материала.	4			2	Эссе
Тема 23. Создание этюдов на основе драматургического материала		6	2		Показ
Тема 24. Постановка отрывка по драматургическому материалу.	2	8	2		Зачет 5
Тема 25. Сценичность. Атмосфера. Сценическое пространство.		2	1		Реферат
Тема 26. Постановка пьесы		<b>30</b>	<b>6</b>		Экзамен 1.2
<b>Всего:</b>	<b>12</b>	<b>48</b>	<b>12</b>	<b>2</b>	<b>1.2 и 5</b>

## ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

### Литература

#### *Основная:*

1. Григорьянц, Т. А. Сценическое движение: пластический этюд : учеб. пособие для вузов / Т. А. Григорьянц, В. А. Ладутько, В. В. Чепурина. - 2-е изд. - Москва : Юрайт, 2022. - 125 с.
2. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера : учеб. пособие / Б. Е. Захава ; под ред. П. Е. Любимцева. - Изд. 12-е, стер. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2021. – 430 с.
3. Коробейников, С. С. Режиссура и музыка в театре : учеб. пособие для вузов / С. С. Коробейников. - 2-е изд., перераб. и доп. - Москва : Юрайт, 2022. - 145 с.
4. Сахновский, В. Г. Работа режиссера : учеб. пособие / В. Г. Сахновский. - Изд. 4-е, стер. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2019. - 250 с.
5. Литвинова, М. В. Музыкально-поэтическое представление : учеб.-метод. пособие / М. В. Литвинова, И. В. Голиусова. - Москва : ИНФРА-М, 2021. - 165 с.
6. Мордасов, А. А. Принципы режиссуры театрализованных представлений и праздников : учеб. пособие / А. А. Мордасов. - Изд. 5-е, стер. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2021. – 125 с.

#### *Дополнительная:*

7. Альшиц Ю.Л. Тренинг forever!/ Ю.Л.Альшиц. – М.:СПб.: ГИТИС, 2009. — 256 с.
8. Арро В.К. Занавес открывается. - М., 2012. - 467с.
9. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра/ Сост. и вст. ст. В.И. Максимова, коммент. В.И. Максимова и А.Ю. Зубкова. СПб; Симпозиум, 2000. - 443с.
10. Барбой Ю.М. К теории театра: Учебное пособие. Спб.: СПбГАТИ, 2008. - 238с.
11. Бартоу Артур. Актерское мастерство. Американская школа. - М.: Альпина нон-фикшн, 2013. — 408 с
12. Бессел ван дер Колк/ Тело помнит все: какую роль психологическая травма играет в жизни человека и какие техники помогают ее преодолеть. – Москва: Эксмо, 2021. – 464с.
13. Бочкарева Н.В. От упражнения – к спектаклю: учеб. пособие/ Н.В. Бочкарева, Е.Р. Генелин – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2007. – 85 с.
14. Буткевич М.М. К игровому театру.- М.: ГИТИС, 2002. — 576 с.

15. Вахтангов Е.Б. в театральной критике/ Ред.сост. В.В.Иванов.- М.: Театралис, 2016. - 704с.
16. Васючэнка П. Сучасная беларуская драматургія. Дапаможнік для настаўнікаў. — Мн.: Мастацкая літаратура, 2000. — 158 с.
17. Венецианова М.А. Актерский тренинг. Мастерство актера в терминах Станиславского/ М.А. Венецианова. –М.; АСТ, 2010. – 512с.
18. Введение в театроведение/ Сост. и ответств. ред. Ю.М. Барбой. - СПб.: Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2011. - 366с.
19. Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: В 4 т.: 1863 – 1938. 2-е изд. доп., уточн. и испр. М.: Московский Художественный театр, 2003. Т. 4. 1928 – 1938. - 495 с.
20. Владимиров С. В. Действие в драме / Предисл. Ю. М. Барбоя. 2-е изд. доп. СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2007. - 124 с.
21. Гиппиус С.В. Гимнастика чувств: тренинг творческой психотехники/ С.В.Гиппиус. – М.: АСТ, 2010. – 384с. – (Золотой фонд актерского мастерства).
22. Готовский Е. К Бедному театру/ Составит. Э.Барба, предисл. П. Брука. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. – 298с.
23. Демидов Н.В. Творческое наследие. Том 1. Искусство актера в его настоящем и будущем. Типы актера. СПб.: Гиперион, 2004. — 311 с.
24. Демидов Н.В. Творческое наследие. Том 2. Искусство жить на сцене. СПб.: Гиперион, 2004. — 283 с.
25. Демидов Н.В. Творческое наследие. Том 3. Творческий художественный процесс на сцене. СПб.: Нестор-История, 2007. — 487 с.
26. Демидов Н.В. Творческое наследие. Теория и психология творчества актера аффективного типа. Том 4. Книга пятая. Монография. - СПб.: Балтийские сезоны, 2009. — 656 с. — (Творческое наследие).
27. Додин Л.А. Путешествие без конца. Диалоги с миром. -СПб.: Балтийские сезоны, 2009. — 496 с.
28. Дроздин А. Физический тренинг актера. - М.: ВЦХТ, 2004. — 144 с.
29. Жабровец М.В. Тренинг фантазии и воображения: учеб.-метод. пособие. – Тюмень: РИЦ ТГАКИ, 2008. - 24 с.
30. Завадский Ю. А. Учителя и ученики. М.: Искусство, 1975. 335 с.
31. Кипнис М. Актерский тренинг. Более 100 игр, упражнений и этюдов, которые помогут вам стать первоклассным актером / Михаил Кипнис. — М.: АСТ: АСТ МОСКВА, СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2008. - 249, [7] с: ил. - (Золотой фонд актерского мастерства).
32. Сарабян Э. Актерский тренинг по системе Станиславского. Интеллект. Воображение. Эмоции. – М.: АСТ, 2011. — 192 с.
33. Свенцицкая Ю.А. Психология театра. - СПб.: ИВЭСЭП, 2010. — 105 с.
34. Чехов М. А. Тайны актерского мастерства. Путь актера./ М.А.Чехов. – М.: АСТ, 2009. – 560с. – (Золотой фонд актерского мастерства).

35. Тэатральная Беларусь: энцыклапедыя : у 2 т./ пад агул. Рэд. А.В.Сабалеускага. – Мінск:БелЭн, 2002-2003.

36. Фильштинский В.М. Открытая педагогика/ Предисл. Л.А. Додина. Спб.: Бальтийские сезоны, 2006. – 367с.

37. Юрский С.Ю. Попытка думать. – М.: Вагриус, 2003. – 239с.

**Учебные издания, утвержденные или допущенные в  
Минобраз РБ, рекомендованные учебно-методическими  
объединениями в сфере образования**

*Захава, Б.Е.* Мастерство актера и режиссера / Б.Е.Захава. –Учеб. пособие для спец. учеб.заведений культуры и искусства. Изд. 4-е.испр. и доп. М., «Просвещение», 1978 – 334с.

*Завадский, Ю.А.* Об искусстве театра /Ю.А.Завадский. – Москва.: ВТО, 1965. – 347 с.

*Кристи, Г.В.* Воспитание актера школы Станиславского /Г.В.Кристи. – М.: Искусство, 1968. – 455с.

*Немеровский, А.Б.* Пластическая выразительность актера /А.Б.Немеровский. – Учеб. пособие для театр. Вузов. М.: Искусство, 1976. – 128 с.

*Пави, П.* Словарь театра / П.Пави. – Москва.: Прогресс, 1991. – 504 с.: ил.

*Станиславский, К.С.* Работа актера над собой в творческом процессе переживания /К.С.Станиславский. – М.: Искусство.– 1951. – 667с.

*Станиславский, К.С.* Моя жизнь в искусстве / К.С.Станиславский. – М.: Искусство. – 1962. – 575с.

*Станиславский, К.С.* Режиссерские экземпляры К.С.Станиславского, 1898-1930; В 6-ти т./Вступ. статья Ю.А.Завадского. – М.: Искусство. – 1980. – (Театр.наследие)

*Товстоногов, Г.А.* Зеркало сцены. Кн.: 1, 2. Статьи. Записи репетиций. / Г.А.Товстоногов. – Сост. Ю.С.Рыбаков. – Л.: Искусство. – 1980. – 311 с., 5 л. ил.

*Горчаков, Н.М.* Режиссерские уроки К.С.Станиславского / Н.М.Горчаков. – Госуд. изд- во “Искусство” Москва, 1951. – 564 с.

*Немирович-Данченко, В.И.* Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма / В.И. Немирович-Данченко. – Сост., вст. ст. и комм. М.Н.Любомудрова. – М.: Правда, 1989. – 576 с., 8 л. Ил.

*Станиславский, К.С.* Мое гражданское служение России. Воспоминания. Статьи. Очерки. Речи. Беседы. Из записных книжек / К.С. Станиславский. – Сост., вст. ст. и комм. М.Н.Любомудрова. – М.: Правда, 1990. – 656 с.

*Станиславский репетирует* Сборник сост., ред., авт. Предисл. и вступ. статей И.Виноградская; Послеслов. Б.Зингермана; Худож. В.Максин. СТД РСФСР, 1987. – 592с.

*Стреллер, Д.* Театр для людей / Д.Стреллер. – М.: Радуга, 1984. – 308 с.

*Ульянов, М.А.* Работаю актером / М.А.Ульянов. – М., Искусство, 1987. – 398с.

*Эфрос, А.В.* Репетиция – любовь моя / А.В.Эфрос. – Послеслов. Ю.А.Завадского. М.: Искусство, 1975. – 319с.

*Эфрос, А.В.* Профессия: режиссёр / А.В.Эфрос. – («Репетиция – любовь моя», часть 2-я). – М.: Искусство, 1979. – 367 с.

## **Приложение**

### **(к учебно-методическому комплексу по актерскому мастерству)**

#### **Театральные термины, понятия и определения**

##### **А**

**Авансцена** — передняя часть сцены, несколько выдвинутая в зрительный зал. Занимает пространство, равное по ширине порталной

арки, от красной линии сцены до рампы (см. Рампа). В качестве игровой

площадки авансцена широко использовалась в оперных и балетных

спектаклях.

В драматических театрах авансцена служит преимущественно местом действия для небольших сцен перед закрытым занавесом, являющихся связующим звеном между основными картинами спектакля.

**Актер** — исполнитель ролей в драматических, оперных, балетных, эстрадных представлениях и в кино.

Актуальность — важность, значительность чего-либо для настоящего момента, современность, злободневность.

Аллегория — изображение отвлеченной идеи посредством образа. Смысл аллегории в отличие от многозначного смысла символа однозначен и отделен от образа; связь между значением и образом устанавливается по аналогии или смежности. Иносказание, выражение чего-то

отвлеченного, какой-либо мысли, идеи в конкретном образе.

Амплуа — сходные по характеру роли, соответствующие дарованию и внешним данным определенного актера (актрисы). Существуют амплуа трагика, комика, героя, инженю, простака и др.

Амфитеатр — места в зрительном зале, расположенные поднимающимися уступами за партером (см. Партер).

Анонс — предварительное объявление о спектакле без подробных сведений; афиша, объявляющая о спектакле, выступлении, концерте и т.п.

Афиша — вид рекламы, оповещение о спектаклях и других художественных мероприятиях. Афиши вывешивают у входа в театры, на улицах, площадях и т.п.

## **Б**

Бутафория — поддельные предметы (скульптура, мебель, посуда, украшения и т. п.), употребляемые в театральных спектаклях вместо настоящих вещей.

Буффонада — прием, используемый в театре; подчеркнутое внешне комическое преувеличение, иногда окарикатуривание персонажей (действий, явлений).

Быт — уклад повседневной жизни, внепроизводственная сфера, включающая удовлетворение материальных потребностей людей.

## **В**

Внутренний монолог — монолог, обращенный к самому себе, или так называемая «внутренняя программа» высказывания, не реализуемая в звучащей речи.

«Если будет непрерывная своя внутренняя жизнь, то по-другому будешь смотреть на всё. Но самое важное, конечно, передача самой пьесы. От внутреннего монолога зависит, как рассказать, а от текста — что рассказать» (В.И. Немирович-Данченко).

Воображение — способность человека воссоздавать в памяти образы прежнего опыта и сочетать или претворять их в новые образы.

Второй план — «это внутренний, духовный «багаж» человекагероя, с которым он приходит в пьесу.

Что птица умеет летать — это видно даже тогда, когда она ходит. Человека порой можно видеть гораздо дальше, глубже, прозрачнее даже тогда, когда он себя не вскрывает. В искусстве это особенно важно. Это — мой «второй план».

Только наличие второго плана является залогом жизнеспособности спектакля, творческой прочности его» (В.И. Немирович-Данченко).

## Г

Гротеск — художественный жанр, а также прием. В искусстве: изображение чего-нибудь в фантастическом, уродливо-комическом виде, основанное на резких контрастах и преувеличениях.

«Гротеск — это прием, позволяющий актеру, режиссеру внутренне оправдывать яркое, конденсированное содержание данного произведения. Это предел выразительности, точно найденная форма для сценического воплощения самой глубокой, самой сокровенной сути содержания. Для режиссера — это завершение его творческих поисков в органическом сочетании формы и содержания спектакля...» (Е.Б. Вахтангов).

Гипербола — художественное преувеличение тех или иных свойств изображаемого предмета.

Грим — 1) оформление лица (раскраска, использование пластических и волосяных наклеек, париков) для игры на сцене; 2) карандаши и другие принадлежности, употребляемые при гримировке.

Гример — человек, изменяющий внешность актера с помощью специальных красок, парика, прически и т. п.

## Д

Диалог. «Надо получить у самого себя, как у действующего лица и как у мастера сцены, право открыть рот, сказать слово! Для актера надо проделать большую работу. Надо идеально знать биографию персонажа, накопить и нажить верные и яркие отношения к партнеру по пьесе и к событиям пьесы, надо уметь сдерживать в себе желания говорить текст, чтобы произнесение текста не превращалось в болтовню. Итак, Первое правило: придельное внимание к партнеру, все внутри, все сдержанно, все насыщено мыслью, содержанием, язык на привязи, говорят глаза. Второе правило: сдержанно — это не значит бесцветно, понуро, опущено, без интонаций. Все подготовлено предыдущим правилом — молчание, действие мыслью, наконец — словом — заговорили.

Молчание, которое говорит глазами столько же, сколько и слово, произнесенное вслух, восклицания, отдельно вырывающиеся слова и фразы, которые уже нет сил сдерживать и, наконец, страстный, действенный поток мыслей — речь. Это классическая схема всякого диалога»

(К.С. Станиславский).

Декорация — оформление сцены, павильона, создающее зрительный образ спектакля.

Драма — 1) род литературного произведения в диалогической

форме, предназначенного для сценического воплощения; 2) литературное произведение такого рода с серьезным сюжетом, но без трагического исхода (драмы А.П. Чехова).

Драматург — писатель, автор драматических произведений.

## Ж

Жанр — вид произведения литературы и искусства. Жанр объединяет группу произведений, общих по поэтической структуре. Основные

жанры драматургии — трагедия, драма, комедия.

Жанр — категория историческая.

В жизни все жанры непрерывно перемешиваются. Определение

жанра определяется в результате действенного анализа пьесы.

Драматургический жанр — это угол зрения автора на свое произведение.

Жест — телодвижение (преимущественно движение рукой), сопровождающее речь или заменяющее ее. Является одним из важнейших выразительных средств в театре. В искусстве драматического актера жест является либо бессловесным действием, либо дополнением к словесному действию.

«Жизнь человеческого духа» — в условиях жизни роли и в полной аналогии с ней — правильно, логично, последовательно, по-человечески мыслить, хотеть, стремиться, действовать, стоя на подмостках сцены. Лишь только артист добьется этого, он приблизится

к роли

и начнет одинаково с нею чувствовать (переживать). Переживание

помогает артисту выполнить основную цель сценического искусства — создание «жизни человеческого духа», роли и передачи этой жизни на сцене в художественной форме. Непрерывный ряд «переживательных» моментов, сплошная линия переживания роли — «жизнь человеческого духа» (К.С. Станиславский).

## З

Завязка — событие в развитии фабулы, определяющее начало (завязывание) конфликта между действующими лицами.

Замысел режиссера — 1) задуманный план действий или деятельности, намерение; 2) заложенный в произведении смысл, идея.

«Замысел — это зачатие спектакля. Читая пьесу, режиссер за текстом ее должен увидеть образ. И сформулировать его кратко, лаконично, как телеграмму, в которой нельзя расставлять запятые и употреблять деепричастные обороты» (А.А. Гончаров).

«Замысел — это художественное видение, неутомимо преследующее режиссера и актера до последнего момента, до акта воплощения.

<...> Залогом художественной целостности спектакля прежде всего является точность, стройность и ясность режиссерского замысла»

(А.Д. Попов).

Зерно спектакля, нередко зерно спектакля заложено автором пьесы в ее названии («На дне», «Враги», «Чайка», «Вишневый сад» и др.).

«Зерно» пьесы, заражая театральный коллектив, актеров и режиссеров, становится эмоциональным зерном готовящегося спектакля. «Зерно» — это темперамент спектакля». (Ф.Д. Попов)

«Зерно спектакля в первую очередь способствует видению целого, помогает построить спектакль на основе гармонического единства всех частей. Идея должна звучать в каждом эпизоде» (В.И. Немирович-Данченко).

## **И**

Импровизация — сценическая игра, не обусловленная твердым драматургическим текстом и не подготовленная на репетициях.

Инсценировка — переработка повествовательного произведения для театра. Имеет форму пьесы с логично построенным действием.

Интерпретация — 1) истолкование, объяснение, перевод на более понятный язык; 2) способ изучения литературы, сводящийся к разъяснению содержания, стиля, принципов художественной структуры текста.

Интонация — 1) повышение и понижение тона голоса при произношении; 2) манера произношения, отражающая чувства или состояние говорящего.

Ирония — тонкая, скрытая насмешка.

## К

Комедия — один из основных видов драмы, отличительной особенностью которого является изображение характеров и ситуаций, возбуждающих смех зрителей. Драматическое произведение с веселым, смешным сюжетом.

Композиция — построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие.

Конфликт — столкновение, серьезное разногласие, спор.

«Столкновение сквозного действия с контрдействием есть конфликт, создающий трагическую, драматическую, комическую или иную коллизию.

Формы развития конфликта могут быть очень различны, но само его наличие обязательно в истинно сценичной, художественной пьесе.

Масштабность содержания пьесы — это прежде всего масштабность ее конфликта» (К.С. Станиславский).

Кулисы — плоские части театральной декорации, располагаемые по бокам сцены параллельно или под углом к рампе. Кулисы вместе с другими частями декорации составляют художественное оформление спектакля. Вместе с тем они выполняют и технические функции, скрывая от зрителей служебные пространства сцены.

Кульминация — точка высшего напряжения, подъема, развития чего-либо.

## Л

Ложа — группа мест в зрительном зале, выделенная перегородками или барьерами. Ложи расположены по сторонам и сзади партера и на ярусах. Они расчленяют и как бы расширяют зал.

## М

Марионетка — театральная кукла, управляемая сверху посредством нитей или металлического прута актером-кукловодом, скрытым от зрителей специально задекорированным задником.

Маска — накладка с вырезами для глаз, скрывающая лицо, иногда с изображением человеческого лица, головы животного или мифического существа.

Мастерство актера — «это благоприобретенные им знания и умения владения своим телом и голосом, это способность актера целенаправленно действовать в логике своего персонажа, это способность партнеровать, то есть полностью жить от лица образа, реагируя при этом на все нюансы поведения партнера» (Г. Кириллов).

«Мастерство актера — это богатство его состояний» (А.М. Лобанов).

Мелодрама — «это быт, только очень сконцентрированный, выверенный, без лишних деталей и пауз. Смотря мелодраму, зритель считает, что все, что показано в пьесе, произошло обязательно в жизни,

в быту, а не на сцене. Театральная условность противопоказана мелодраме. А если зритель верит, что все это случилось рядом с ним в жизни, его это необычайно трогает, заставляет плакать и смеяться»

(К.С. Станиславский).

Мизансцена — расположение актеров на сцене в определенных сочетаниях друг с другом и с окружающей вещественной средой в тот или иной момент спектакля. Назначение мизансцены — через внешние сочетания человеческих фигур на сцене выражать их внутренние соотношения и действия.

«Как танец — язык балета, так пластическая выразительность

непрерывной цепи мизансцен является языком режиссера.

Мизансцена, несомненно, одно из могущественных средств выражения замысла режиссера, его чувств и мыслей, порожденных пьесой и отраженной в пьесе жизнью» (А.Д. Попов).

Мировоззрение — система обобщенных взглядов на объективный мир и место человека в нем, на отношения людей к окружающей их действительности и самим себе.

Миф — 1) древнее народное сказание о легендарных героях, богах; 2) нечто недостоверное, выдумка.

Монолог (в драматическом произведении) — пространное обращение одного действующего лица к другому или к группе персонажей, размышления героя вслух в момент, когда он остается один, иногда речь персонажа, непосредственно адресованная к зрителю.

Монтаж — творческий и технический процесс в создании кинофильма, следующий, как правило, после проведения киносъемок. Включает отбор снятых фрагментов в соответствии со сценарием и режиссерским замыслом, склейку отдельных фрагментов в единое целое.

## Н

Народная сцена. «Постановка народной сцены по трудоемкости, по тому, какого опыта и культуры она требует от режиссера,

всегда считалась и считается экзаменом на полную зрелость режиссерского мастерства» (А.Д. Попов).

## О

Образ спектакля — обобщенное художественное отражение действительности, облеченное в форму конкретного индивидуального явления.

## П

Пантомима — вид сценического искусства, в котором основным средством создания художественного образа и раскрытия содержания и

идеи драмы является пластическая выразительность человеческого тела, жест, мимика.

Партер — нижний этаж зрительного зала (плоскость пола) с местами для зрителей.

Перевоплощение — способность актера действовать на сцене в образе другого человека. Перевоплощение — творческая основа, главная отличительная особенность искусства актера.

Пластика (в танце, сценическом искусстве) — общая гармония, согласованность движений и жестов. Пластика основана на согласованном и оправданном положении всех частей тела, при котором неподвижность ощущается как один из моментов прерванного движения.

Подтекст — комплекс мыслей и чувств, содержащихся в тексте, произносимом персонажами пьесы. Подтекст раскрывается актерами не только в словах, но и в паузах, во внутренних, не произносимых вслух монологах.

«То что в области действия называют сквозным действием, то в области речи мы называем подтекстом.

Смысл творчества в подтексте. Без него слову нечего делать на сцене. В момент творчества слова — от поэта, подтекст — от артиста. Если бы было иначе, зритель не стремился бы в театр, чтобы смотреть актера, а сидел бы дома и читал бы пьесу» (К.С. Станиславский).

Предлагаемые обстоятельства, «как и «если бы» являются вымыслом воображения. Они одного происхождения. «Если бы» — предложение, «предлагаемые обстоятельства» — дополнение к нему, т.е. не предположение, а уже конкретные факты, предложенные автором. «Если бы» начинает творить, а «предлагаемые обстоятельства» развивают его. Функции их различны. «Если бы» дает толчок воображению, а «предлагаемые обстоятельства» делают обоснованным само «если бы» (К.С. Станиславский).

Премьера — первый публичный платный показ нового спектакля, циркового или эстрадного представления, первая демонстрация фильма и т. д.

Программка — перечень номеров исполнителей, действующих лиц театральных, концертных и других представлений.

Пьеса — драматическое произведение для театрального представления.

## Р

Рампа — осветительная аппаратура на полу сцены по ее переднему краю, скрытая от публики бортом.

Развязка — разрешение конфликта между действующими лицами в развитии фабулы литературно-художественного произведения.

Реализм — 1) яркое понимание и умение учитывать подлинные условия действительности, полное соотношение сил; 2) направление в литературе и искусстве, ставящее целью воспроизведение действительности в ее типических чертах.

Режиссер — постановщик спектаклей, фильмов. На основе собственного творческого замысла объединяет работу над постановкой всех участников — актеров, художников, композиторов; в кино — оператора.

«Режиссер — это суперпрофессия, ибо он совмещает в себе черты драматурга и актера, художника и инженера и еще с десятков театральных профессий. А еще режиссер должен быть поэтом и политиком, дипломатом и хозяйственником, философом и ... иногда просто тираном» (М.А. Захаров).

Ремарка (в драматургии, театре) — пояснение, указание драматурга для читателя, постановщика и актера в тексте пьесы.

Реплика — в сценическом диалоге ответная фраза партнера, последние слова персонажа, за которыми следует текст другого действующего лица.

Рецензия — критический отзыв о каком-нибудь сочинении, спектакле и т. д.

Ритм — чередование каких-либо элементов, происходящее с определенной последовательностью, частотой.

Роль — 1) литературный образ, созданный драматургом в пьесе (киносценарии) и соответственный сценический (кинематографический) образ, воплощенный актером в спектакле (фильме); 2) совокупность текста, произносимого актером.

## С

Сатира — способ проявления комического в искусстве, состоящий в уничтожающем осмеянии явлений, которые представляются автору порочными.

Сверхзадача. «...Подобно тому, как из зерна вырастает растение, — так точно из отдельной мысли и чувства писателя вырастает его произведение. Эти отдельные мысли, чувства, жизненные мечты писателя красной нитью проходят через всю его жизнь и руководят им во время творчества. Их он ставит в основу пьесы и из этого зерна выращивает свое литературное произведение. Все эти мысли, чувства, жизненные мечты, вечные муки и радости писателя становятся основой пьесы: ради них он берется за перо. Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля. Условимся же на будущее время называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артиста — роли, сверхзадачей произведения писателя» (К.С. Станиславский).

Символизм — направление в европейском и русском искусстве 1870—1910 годов; сосредоточено преимущественно на художественном выражении посредством символа «вещей в себе» и идей, находящихся за пределами чувственного восприятия.

Сквозное действие — «подводное течение пьесы.

Сквозное действие — глубокая, коренная, органическая связь, которая соединяет отдельные самостоятельные части роли.

Сверхзадача и сквозное действие — это та основная творческая цель и творческое действие, которые включают в себя, совмещают в себе все тысячи отдельных разрозненных задач, кусков, действий роли.

Больше всего берегите сверхзадачу и сквозное действие; будьте осторожны с насильственно привносимой тенденцией и с другими чуждыми пьесе стремлениями и целями» (К.С. Станиславский).

Скоморохи — странствующие актеры в Древней Руси, выступавшие как певцы, острословы, музыканты, исполнители сценок.

Современность — действительность в ее настоящем непосредственном состоянии, то, что происходит, существует сейчас.

Спектакль — «это художественное произведение, поставленное на сцене режиссером на основе драматургического произведения, глубоко осмысленного и найденного для его постановки особые способы воплощения» (В.Г. Сахновский).

«Спектакль — та равнодействующая, которая объединяет авторское, режиссерское, актерское понимание жизни.

Автор, давая пьесу в театр, всегда должен учитывать неизбежность «припёка», и довольно основательного «припека», процентов на 50 со стороны театра, должен знать, на что идет» (А.М. Лобанов).

Стиль автора и эпохи. «Стиль и эпоха в период работы актера над ролью сказываются во всей полноте на внешнем и внутреннем содержании образа.

Например: при разработке стиля мольеровских комедий в работе с актерами необходимо учесть то обстоятельство, что мольеровское

слово, характер монологов и диалогов обязывают к определенным движениям и к определенной подаче этого слова. Необходимо выработать особые манеры, усвоить стиль принятых в театре 17 века поклонов, уметь носить костюм и парик той эпохи» (В.Г. Сахновский).

Студия, театр-студия — творческий коллектив, сочетающий в своей работе учебные, экспериментальные и производственные задачи.

Сцена — площадка, на которой проходит представление.

Сценическая атмосфера. «Атмосфера — это воздух времени и места, в котором живут люди, окруженные целым миром звуков и всевозможных вещей.

Каждому делу, месту и времени присуща своя атмосфера, связанная именно с этим делом, местом и временем».

Часто новое событие в жизни действующих лиц вызывает к жизни новую атмосферу.

Атмосфера бесплацкартного железнодорожного вагона за пять минут до отхода поезда не имеет ничего общего с атмосферой этого же вагона в пути через час после отхода поезда.

Атмосфера — понятие динамическое, а не статическое, она меняется в зависимости от перемены предлагаемых обстоятельств и событий» (А.Д. Попов).

Сценическая пауза — перерыв, приостановка в речи, работе, каких-нибудь действиях.

Сценическая условность — закрепившееся в общественном поведении чисто внешнее правило.

Сценография — искусство художественного оформления театральной сцены, а также само такое оформление.

Сюжет (в эпосе, драме, поэме, кино) — ход повествования о событиях, способ развертывания темы или изложение фабулы.

## Т

Театральная критика — разбор и оценка театральных и художественных произведений.

Театральный билет — документ, который дает право входить в здание театра.

Текст — последовательность слов, представляющая собой смысловое единство.

Темп — степень быстроты движения, осуществления, интенсивность развития чего-нибудь.

Трагедия — драматическое произведение, изображающее непримиримый жизненный конфликт, напряженную борьбу и обычно оканчивающееся гибелью героя.

Трактовка — возможность давать новое истолкование роли.

## Ф

Фабула — в художественном произведении цепь событий, о которых повествуется в сюжете, в их логичной причинно-временной последовательности.

Фантазия — способность к творческому воображению; создание новых образов на основе прошлых восприятий.

Фарс — комедийное представление легкого содержания с чисто внешними утрированными (грубыми) комическими приемами.

Физическое самочувствие определяется физическим действием, обогащенным эмоциональной природой человека-артиста.

«Поиски физического самочувствия — один из методов репетирования. Можно репетировать по методу физических действий, а можно репетировать по методу физического самочувствия. Но вы ничего не сделаете по второму методу без первого и по первому без второго.

Наша память хранит все физические ощущения. Их необходимо извлекать при поиске верного физического самочувствия» (А.Д. Попов).

Финал — заключение, завершение, конец; заключительная сцена оперы, балета или отдельного акта.

Фойе — помещение в театре, кино и т. п. для пребывания зрителей в ожидании сеанса, спектакля и т. д. или для отдыха во время антракта.  
Артистическое фойе — помещение для отдыха артистов.

## Х

Характер — совокупность психических особенностей, образующих личность персонажа.

Характерность. «Внутренняя характерность роли всегда связана с особенностями актерского темперамента. Чтобы актер постепенно овладел образом, ему необходимо ввести в исполнение те или иные черты характерности, то есть характер отношения к происходящему.

Очень часто актер идет к образу не через внутреннюю характерность, а через внешнюю. Сначала он видит образ через походку, манеру говорить, какой-нибудь характерный жест и т. п. Это внешнее поведение и внешняя характерность рисунка образа подводит иногда исполнителя к внутренней характерности.

Сценический образ не может получиться, если не добиться того, чтобы он сложился путем сочетания черт внутренней и внешней характерности» (В.Г. Сахновский).

«...Необходимо требовать от актера творческого процесса переживания характерности, имея в виду неразрывную связь, которая существует между внутренним миром человека и всем его обликом» (В.И. Немирович-Данченко).

## Э

Эксцентрика — острокомедийное, основанное на контрастах и неожиданностях, изображение действий, поступков персонажей.

Этика — совокупность норм поведения, мораль какой-нибудь общественной группы, профессии.

## Ю

Юмор — особый вид комического, сочетающий насмешку и сочувствие, внешне комическую трактовку и внутреннюю причастность к тому, что представляется смешным.

Энциклопедические данные

об упомянутых театральные деятелях

Вахтангов Евгений Багратионович (1883—1922), режиссер, актер.

С 1911 г. в МХТ, затем в 1-й студии МХТ. Основатель (1913) и руководитель Студенческой студии (с 1921 — 3-я студия МХТ, с 1926 — Театр им. Евг. Вахтангова). Е. Вахтангов стремился к поискам новых выразительных средств театрального искусства.

Постановки: «Свадьба» А. Чехова (1920), «Чудо св. Антония»

М. Метерлинка (1921, 2-я редакция), «Эрик XIV» А. Стриндберга (1921), «Принцесса Турандот» К. Гоцци (1922).

Роли: Текльтон («Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу), Фрезер («Потоп» У. Бергера).

Гончаров Андрей Александрович (1918—2001), режиссер, народный артист СССР (1977). Член КПСС с 1943 г. Творческая деятельность

с 1942 г. Работал в Московском театре сатиры, Московском театре

им. М.Н. Ермоловой. С 1958 г. режиссер Московского драматического

театра, с 1967 г. — Московского театра им. Вл. Маяковского.

Государственная премия СССР (1977).

Основные постановки: «Вид с моста» А. Миллера, «Закон зимовки» Б. Горбатова, «Визит дамы» Ф. Дюрренматта, «Дети Ванюшина»

С. Найденова, «Бег» М. Булгакова, «Банкрот» А. Островского.

Театральный педагог, заведующий кафедрой режиссуры ГИТИСа.

Его учениками были А. Папанов, Е. Леонов, И. Костолевский.

Захаров Марк Анатольевич (р. 1933), режиссер, художественный руководитель Московского театра «Ленком» (с 1974). Окончил ГИТИС, актерский факультет (руководитель курса А. Лобанов). Работал актером в Пермском областном драматическом театре. Руководил студенческим театром МГУ. Был очередным режиссером Московского театра сатиры.

Поставил спектакли: «Доходное место» А. Островского (А. Миронов в главной роли, Театр сатиры), «Тиль», «Поминальная молитва», «Шут Балакирев» Г. Горина, «Юнона и Авось» (Н. Караченцов в главной роли).

На телевидении поставил фильмы: «Обыкновенное чудо», «Убить Дракона», «Формула любви», «Тот самый Мюнхгаузен», «12 стульев».

Лобанов Андрей Михайлович (1900—1959), режиссер, народный артист РСФСР (1947). В театре с 1924. В 1944—1958 главный режиссер Московского театра им. М.Н. Ермоловой.

Постановки: «Таня» А. Арбузова (1939), «Бешеные деньги»

А. Островского (1945), «Старые друзья» Л. Малюгина (1946) и др.

Профессор ГИТИСа (с 1948), награжден Государственной премией СССР (1946).

Немирович-Данченко Владимир Иванович (1848/49—1936), режиссер, народный артист СССР (1936). С 1870-х критик, с 80—90-х писатель, драматург, педагог. Крупнейший реформатор русского театра.

Вместе с К.С. Станиславским в 1898 г. основал Московский Художественный театр. Утверждал передовой современный репертуар, привлек

в МХТ А.П. Чехова, М. Горького. Вместе со Станиславским ставил их пьесы.

Среди постановок советского периода — «Воскресение» (1930)

и «Анна Каренина» (1937) по Л.Н. Толстому, «Враги» М. Горького (1935), «Любовь Яровая» К. Тренева (1936), «Кремлевские куранты» Н. Погодина (1942). В 1919 г. основал Музыкальную студию (с 1926 — Музыкальный театр им. В.И. Немировича-Данченко).

Награжден Государственными премиями СССР (1942, 1943).

Попов Алексей Дмитриевич (1892—1961), режиссер, народный артист СССР (1948), доктор искусствоведения (1957). Член КПСС с 1954 г.

Сценическая деятельность с 1912 г. Работал в театре им. Евг. Вахтангова, театре Революции и др. В 1935—1960-х гг. главный режиссер Центрального театра Советской Армии. Создал многие народно-героические спектакли. Профессор ГИТИСа (с 1940).

Награжден Государственными премиями СССР (1943, 1950, 1951).

Сахновский Василий Григорьевич (1886—1945), режиссер, педагог, театровед, народный артист РСФСР (1938), доктор искусствоведения (1939). Сценическая деятельность с 1912 г., с 1926 г. во МХАТе.

Участвовал в постановке спектаклей: «Мертвые души» по Н.В. Гоголю (1932), «Анна Каренина» по Л.В. Толстому (1937) и др.

Станиславский (настоящая фамилия Алексеев) Константин Сергеевич (1863—1938), режиссер, актер, педагог, теоретик театра, почетный академик Петербургской академии наук (1917), народный артист СССР (1936). С 1877 г. на любительской сцене («Алексеевский кружок»). Крупнейший реформатор русского театра. В 1898 г. вместе с В.И. Немировичем-Данченко основал Московский Художественный театр, деятельность

которого знаменовала важнейший этап развития сценического реализма, оказала огромное влияние на мировой театр. В постановке пьес А. Чехова и М. Горького К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко открыли новые пути режиссерского и актерского искусства. Игра актеров, декорации, свет, звуковое оформление создавали единый художественный образ.

Роли Станиславского отличались художественной завершенностью, тонкостью психологией характеристик (Астров в «Дяде Ване» и Вершинин в «Трех сестрах» А. Чехова, Сатин в «На дне» М. Горького), мастерством перевоплощения (Арган в «Мнимом больном» Ж.Б. Мольера). В советское время Станиславский поставил спектакли, определившие социально углубленный подход к раскрытию классической драматургии («Горячее сердце» А. Островского, 1926, «Женитьба Фигаро» П.О. Бомарше, 1927). Занимаясь поисками и в области музыки театра, Станиславский с 1918 г. возглавлял Оперную студию Большого театра (впоследствии Оперный театр им. К.С. Станиславского).

### **Список рекомендуемой литературы:**

- Станиславский, К.С. Моя жизнь в искусстве // собр. соч. — М. : Искусство, 1954. — Т. 1, 2.
- Станиславский, К.С. Этика. — М. : Искусство, 1981.
- Станиславский, К.С. Беседы в студии Большого театра. — М. : Искусство, 1982.
- Станиславский, К.С. Записные книжки. — М. : Искусство, 1986.
- Немирович-Данченко, В.И. Из прошлого. — М. : Художественная литература, 1938.
- Немирович-Данченко, В.И. О творчестве актера. — М. : Искусство, 1981.
- Попов, А.Д. Художественная целостность спектакля. — М. : Искусство, 1959.
- Попов, А.Д. Из режиссерских записей. — М. : Искусство, 1967.
- Горчаков, Н.М. Режиссерские уроки Е.Б. Вахтангова. — М. : Искусство, 1957.
- Рехельс, М. Л. О режиссерской этике. — М. : Искусство, 1968.
- Лобанов, А.М. Статьи, беседы, воспоминания. — М. : Искусство, 1980.

Гончаров, А.А. Мои театральные пристрастия. — М. : Искусство, 1997.

Захаров, М.А. Суперпрофессия. — М. : Вагриус, 2000.

Словарь И.С. Ожегова. — М. : Советская энциклопедия, 1968.

Словарь иностранных слов. — М. : Советская энциклопедия, 1964.

Театральная энциклопедия. — М. : Советская энциклопедия, 1960.