

Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального искусства  
Кафедра режиссуры эстрады

СОГЛАСОВАНО  
Заведующий кафедрой

\_\_\_\_\_ И. В. Ефремова  
«\_\_» \_\_\_\_\_ 2018 г.

СОГЛАСОВАНО  
Декан факультета

\_\_\_\_\_ И. М. Громович  
«\_\_» \_\_\_\_\_ 2018 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

### **Основы классической режиссуры и мастерства актера**

для специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям)  
направления специальности 1-17 03 01-04 Искусство эстрады (режиссура)

Составитель:

**Янушевская-Олтушеч В.А.**,  
преподаватель кафедры режиссуры эстрады

Рассмотрено и утверждено  
на заседании Совета университета  
(протокол №9 от «22» мая 2018 г.)

**Составитель:**

*Янушевская-Олтушец Вероника Александровна*, преподаватель кафедры режиссуры эстрады Белорусского государственного университета культуры и искусств.

**Рецензенты:**

*Шедова Елена Викторовна*, заведующий кафедрой искусства эстрады Белорусского государственного университета культуры и искусств, кандидат искусствоведения, доцент;

*Гаранец Ирина Николаевна*, заведующий кафедрой оперной подготовки и хореографии Белорусской государственной академии музыки, доцент.

**УМК рассмотрен и рекомендован к утверждению:**

*Кафедрой режиссуры эстрады  
(протокол №8 от 05.04.2018);*

*Советом факультета музыкального искусства  
(протокол №8 от 02.05.2018)*

## Содержание:

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	5
ПРИМЕРНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН.....	7
<b>I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ</b>	
1.1. Конспекты лекций124	
<b>Тема 1. Теория театрального искусства</b>	
Театр как вид искусства.....	10
Теории происхождения театра.....	11
Виды театра.....	12
Основные составляющие театра.....	13
<b>Тема 2. История развития европейского театра</b>	
Истоки, история и новации древнегреческого театра.....	20
История древнеримского театрального искусства.....	24
Европейский театр в средние века.....	31
Итальянское Возрождение и театр.....	37
Северный Ренессанс и театральное искусство.....	41
Театральное искусство испанского Возрождения.....	43
Английское театральное искусство до творчества У.Шекспира.....	47
Драматургия и театр У.Шекспира. Особенности и значение для развития театра.....	52
<b>Тема 3. Основные принципы системы К.С. Станиславского</b>	
К. С. Станиславский о профессиональной этике.....	5757
<b>Тема 4. Теоретические основы актерского мастерства</b>	
Профессиональная этика.....	59
Воспитание актера в системе К.Станиславского.....	60
<b>Тема 5. Методика работы режиссера над пьесой и спектаклем.....</b>	<b>79</b>
1. Выбор пьесы.....	80
2. Литературный анализ пьесы.....	81
3. Перевод пьесы на язык театра.....	83
4. Режиссерский анализ пьесы (первый этап).....	85
5. Режиссерский анализ пьесы (второй этап).....	89
6. Театральность.....	89
7. Решение и его реализация (воплощение).....	90
8.Темпо-ритм спектакля.....	91
9. Композиция спектакля.....	92
<b>Тема 6. Организация и методы ведения репетиционного процесса.....</b>	<b>93</b>
Метод действенного анализа.....	93
Метод импровизационного поиска.....	96
Организация репетиционного процесса.....	97
Метод физических действий.....	98
<b>Тема 7. Практическое освоение элементов психофизической техники актера</b>	

Тренинг.....	99
Этюды.....	100
<b>Тема 8. Работа над сценической композицией.....</b>	<b>103</b>
<b>Тема 9. Инсценировка как перевод драматургического материала из одной художественно-образной системы в другую</b>	<b>109</b>
<b>Тема 10. Постановка спектакля малой формы, театрализованного шоу или концерта .....</b>	<b>111</b>
<b>II. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ</b>	
2.1. Учебные издания практического характера по предмету.....	125
2.2. Тематика практических занятий.....	128
2.3. Тематика индивидуальных занятий .....	128
2.4. Комплекс упражнений для практических занятий .....	128
<b>III. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ</b>	
3.1. Система контроля знаний.....	136
<b>ЗАЧЕТНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ .....</b>	<b>137</b>
3.2. Перечень теоретических вопросов к экзаменам и зачетам.....	138
3.3. Перечень практических заданий.....	141
<b>IV. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ</b>	
4.1. Учебная программа.....	143
4.2. Основная литература .....	157
4.3. Дополнительная литература	158

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

В учебно-методический комплекс по дисциплине включены материалы, которые направлены на подробное изучение классической режиссуры и актерского мастерства, раскрывают основные технологии при подготовке драматического либо эстрадного спектакля с учетом специфических выразительных средств, методики работы над постановкой. Рассматриваются основные этапы работы режиссера и актеров.

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. План проведения практических и семинарских занятий.

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.

**Целью** учебно-методического комплекса является теоретическая и методическая помощь студентам в изучении дисциплины, в формировании системного представления о роли и участии режиссера в создании сценического произведения, приобретение знаний, умений и навыков, необходимых режиссеру и артисту для составления композиций, организации процесса работы над ролью, постановкой и методически грамотного проведения репетиций, развитие образного, творческого мышления; приобретение целостного представления о сущности и эволюции режиссерской и актерской работы.

**Задачи** учебно-методического комплекса:

- дать фундаментальные знания по теории и истории актерского мастерства и театральной режиссуры;
- сформировать представление о целях, задачах, средствах и принципах актерской и режиссерской деятельности;
- научить основам режиссерского видения постановки;
- подготовить к изучению и познанию современных театральных и эстрадных форм и процессов;
- научить ставить и решать проблемы, связанные с основами актерского исполнения.

Структура учебно-методического комплекса:

- краткое описание работы;
- тематические планы на учебные семестры;
- теоретический раздел, обеспечивающий разъяснительный материал к темам;
- практический раздел, содержащий рекомендации по проведению тренингов, упражнений, заданий к темам;
- вопросы к зачетам и экзаменам;
- учебная программа;
- основная литература;
- дополнительная литература.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## ПРИМЕРНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

Разделы и темы	Количество аудиторных часов			
	Всего	Лекции	Практ. занятия	Индивид. занятия
<b>Введение в специальность</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	-	-
<i>Тема 1.</i> Теория театрального искусства	<b>3</b>	<b>3</b>		
<i>Тема 2.</i> История театрального искусства	<b>4</b>	<b>4</b>		
<b>Раздел I. Элементы системы К. С. Станиславского. Тренинг. Упражнения. Этюды</b>	<b>116</b>	<b>14</b>	<b>68</b>	<b>34</b>
<i>Тема 3.</i> Основные принципы системы К. С. Станиславского	6	6	-	-
<i>Тема 4.</i> Теоретические основы актерского мастерства. Профессиональная этика	4	4	-	-
<i>Тема 5.</i> Методика работы режиссера над пьесой и спектаклем	4	4		
<i>Тема 6.</i> Практическое освоение элементов психофизической техники актера. Тренинг	52	-	34	18
<i>Тема 7.</i> Этюды	50	-	34	16
<b>Раздел II. Формирование основ режиссуры и актерского мастерства на драматургическом материале</b>	<b>166</b>	<b>14</b>	<b>114</b>	<b>38</b>
<i>Тема 8.</i> Создание этюдов на основе драматургического материала. Методы действенного анализа и физических действий	60	6	40	14
<i>Тема 9.</i> Работа над сценической композицией на основе драматургических отрывков	58	4	40	14
<i>Тема 10.</i> Постановка спектакля малой формы, театрализованного шоу или концерта	48	4	34	10
<b>Всего</b>	<b>286</b>	<b>32</b>	<b>182</b>	<b>72</b>

## 1 семестр обучения

Разделы и темы	Количество аудиторных часов				КСР	Форма контроля
	Всего	Лекции	Практ. занятия	Инд. занятия		
<b>Введение в специальность</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	-	-		
<i>Тема 1.</i> Теория театрального искусства	<b>3</b>	<b>3</b>	-	-		
<i>Тема 2.</i> История театрального искусства	<b>4</b>	<b>4</b>	-	-	2	Опрос
<i>Тема 3.</i> Элементы системы <b>К. С. Станиславского. Тренинг. Упражнения. Этюды.</b> Основные принципы системы К. С. Станиславского	6	6	30	?	8	<b>Реферат, подготовка этюдов</b>
<i>Тема 4.</i> Элементы системы <b>К. С. Станиславского.</b> Теоретические основы актерского мастерства. Профессиональная этика	4	4	24	?	8	<b>Реферат, подготовка этюдов</b>
<b>Всего</b>	<b>148</b>	<b>8</b>	<b>54</b>	<b>10</b>	<b>18</b>	<b>зачет</b>

## 2 семестр обучения

Разделы и темы	Количество аудиторных часов				КСР	Форма контроля
	Всего	Лекции	Практ. занятия	Инд. занятия		
<i>Тема 5.</i> Методика работы режиссера над пьесой и спектаклем		2			4	Письменный анализ материала
<i>Тема 6.</i> Практическое освоение элементов психофизической техники актера. Тренинг		2				
<i>Тема 7.</i> Этюды		2				
<i>Тема 8.</i> Создание этюдов на основе драматургического материала. Методы действенного анализа и физических действий		-				
<b>Всего</b>	<b>178</b>	<b>6</b>	<b>52</b>	<b>10</b>	<b>18</b>	<b>экзамен</b>

### 3 семестр обучения

Разделы и темы	Количество аудиторных часов				КСР	Форма контроля
	Всего	Лекции	Практ. занятия	Инд. занятия		
<i>Тема 9.</i> Работа над сценической композицией на основе драматургических отрывков. Поиск, разбор, анализ материала.	58	2	8	4	2	Написание обоснования вобранного произведения
<i>Тема 9.1.</i> Работа над сценической композицией на основе драматургических отрывков. Создание режиссерского сценария. Подбор исполнителей. Анализ роли.		2	8	4	8	Написание сценария, режиссерской экспликации
<i>Тема 9.2.</i> Работа над сценической композицией на основе драматургических отрывков. Репетиционно-постановочная работа.		-	24	6	-	
<b>Всего</b>	<b>82</b>	<b>4</b>	<b>40</b>	<b>14</b>	<b>10</b>	<b>зачет</b>

### 4 семестр обучения

Разделы и темы	Количество аудиторных часов				КСР	Форма контроля
	Всего	Лекции	Практ. занятия	Инд. занятия		
<i>Тема 10.</i> Постановка спектакля малой формы, театрализованного шоу или концерта. Поиск, разбор, анализ материала.	48	4	34	-	2	Написание обоснования вобранного произведения
<i>Тема 10.1</i> Создание режиссерского сценария. Подбор исполнителей. Анализ роли.				5	2	Написание сценария, режиссерской экспликации
<i>Тема 10.2</i> Репетиционно-постановочная работа.				5	2	предпоказ
<b>Всего</b>	<b>92</b>	<b>2</b>	<b>18</b>	<b>10</b>	<b>6</b>	<b>экзамен</b>

# І. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

## 1.1. Конспекты лекций

### Тема 1. Теория театрального искусства

#### *Театр как вид искусства*

Театр (греч. theatron – место для зрелищ) – вид искусства, в котором реальность отражается через сценическое действие, которое осуществляют актеры перед зрителями.

Итоговое произведение театра – спектакль, который основан на драматургии. Как любой иной вид искусства, театр обладает своими особыми признаками.

1. Это искусство синтетическое: театральное произведение (спектакль) складывается из текста пьесы, работы режиссера, актера, художника и композитора (в опере и балете решающая роль принадлежит музыке). Соединяет в себе действенное и зрелищное начало и соединяет в себе выразительные средства других искусств: литературы, музыки, живописи, архитектуры, танца и др.

2. Искусство коллективное. Спектакль – результат деятельности многих людей, не только тех, кто появляется на сцене, но и тех, кто шьет костюмы, мастерит предметы реквизита, устанавливает свет, встречает зрителей. Театр – это и творчество, и производство.

3. Театр использует определенный набор художественных средств:

а) Текст. В основе театрального представления лежит текст. Это пьеса для драматического спектакля, в балете и опере – это либретто. Процесс работы над спектаклем состоит в перенесении драматургического текста на сцену. В результате чего литературное слово становится словом сценическим.

б) Сценическое пространство. Первое, что видит зритель после открытия (поднятия) занавеса – это сценическое пространство, в котором размещены декорации. Они указывают место действия, историческое время, отражают национальный колорит. При помощи пространственных построений можно передать даже настроение персонажей (например, в эпизоде страданий героя погрузить сцену во мрак или затянуть ее задник черным).

в) Сцена и зрительный зал. Еще с античности сформировались два типа сцены и зрительного зала: сцена-коробка и сцена-амфитеатр. Сцена-коробка предусматривает ярусы и партер, а сцену-амфитеатр зрители окружают с трех сторон. Сейчас в мире используется два типа.

г) Театральное здание. С давних времен театры строились на центральных площадях городов. Архитекторы стремились, чтобы здания были красивыми, привлекали внимание. Приходя в театр, зритель отрешается от повседневной жизни, как бы поднимается над реальностью, поэтому не случайно в зал часто ведет украшенная зеркалами лестница.

е) Музыка. Усилить эмоциональное воздействие драматического спектакля помогает музыка. Иногда она звучит не только во время действия, но и в антракте, чтобы поддержать интерес публики.

ф) Актер. Главное лицо спектакля – актер, который создает художественный образ разнообразных характеров. Конечно, произведением искусства является не сам исполнитель, а его роль. Она есть творение актера, созданное голосом, нервами и чем-то неуловимым – духом, душой. Диалог актеров – это не только слова, но и беседа жестов, поз, взглядов и мимики. Понятия актер и артист различаются. Актер – ремесло, профессия. Слово артист указывает на принадлежность не к определенной профессии, а к искусству вообще, оно подчеркивает высокое качество мастерства. Артист – это художник независимо от того, играет он в театре или работает в иной области.

г) Режиссер. Чтобы действие на сцене воспринималось как целое, необходимо его продуманно и последовательно организовать. Эти обязанности выполняет режиссер. Режиссер – главный организатор и руководитель театральной постановки. Сотрудничает с художником (создателем зрительного образа спектакля), с композитором (создателем эмоциональной атмосферы спектакля, его музыкально-звукового решения), балетмейстером (создателем пластической выразительности спектакля) и другими. Режиссер – постановщик, педагог и воспитатель актера.

Все, что создано драматургом, актером, художником, композитором заключено в строгие рамки режиссерского замысла, что придает разнородным элементам завершенность и целостность.

### ***Теории происхождения театра***

Наука о театре – театроведение – возникла в конце XIX в. Тогда же появились две основных теории происхождения театра.

Согласно первой, искусство сцены (как западное, так и восточное) развилось из обрядов и магических ритуалов. В подобных действиях всегда присутствовала игра. Участники часто использовали маски и специальные костюмы. Человек «играл» (изображал, например, божество), чтобы воздействовать на окружающий мир – людей, природу, богов. Со временем некоторые обряды превратились в светские игры и стали служить для развлечения; позже участники таких игр отделились от зрителей.

Другая теория связывает происхождение европейского театра с ростом самосознания личности. У человека возникла потребность выразить себя посредством зрелищного искусства, обладающего мощным эмоциональным воздействием.

### ***Виды театра***

Первые театральные представления включали в себя слово и пение, танец и движения. Подобные действия отличались синкретизмом, т.е. составные части

(музыка, слова, движения, танцы) имели такую степень слитности, что зритель не мог вычленилть их в своем сознании и оценить каждую форму отдельно. Постепенно публика начала различать элементы представления, и со временем из них развились известные нам виды театра. Синкретизм сменился синтезом – намеренным соединением различных форм.

В зависимости от преимуществ определенных средств сценической выразительности выделяют следующие **виды театра**:

1. Самый распространенный и популярный вид – **драматический театр**. Главное выразительное средство – слово, неслучайно этот театр иногда называют разговорным. Смысл происходящих на сцене событий, характеры действующих лиц раскрываются с помощью слов, которые складываются в текст (он может быть прозаическим или стихотворным).

2. **Опера**, возникла на рубеже XVI – XVII вв. во Флоренции. В опере условность театра особенно очевидна (в жизни люди не поют, чтобы рассказать о своих чувствах). Главное в опере – музыка. Однако партитура должна быть представлена, разыграна на сцене: содержание произведения раскроется полностью только в сценическом пространстве.

3. **Балет**. В XVI веке на основе придворных и народных танцев начал формироваться балетный театр. Само слово «балет» происходит от позднелатинского ballare – танцевать. В балете о событиях и взаимоотношениях персонажей рассказывают движения и танцы, которые артисты исполняют под музыку, сочиненную на основе **либретто** (ит. libretto – литературный текст оперы или сценарий для балета и пантомимы, в котором излагается содержание – последовательность действий на сцене). В конце XX в. стали распространены бессюжетные спектакли, созданные на музыку симфонических произведений. Ставит подобные произведения хореограф (древнегр. хорей – пляска, графо – пишу).

Некоторые определяют нижестоящие виды театров, как промежуточные.

4. **Оперетта**. История оперетты насчитывает чуть больше, чем полтора века. Некоторые ученые считают ее самостоятельным видом театрального искусства, другие жанром (тоже и о мюзикле). Первые спектакли, преимущественно комического содержания, появились во второй половине XIX в. в парижском театре «Буфф-Паризьен». Сюжеты оперетты обычно комедийные, разговорные диалоги чередуются с пением и танцами. Иногда музыкальные номера не связаны с сюжетом и являются интермедиями.

5. **Мюзикл**. В конце XIX столетия в США появляется мюзикл. Это сценическое произведение (по сюжету как комическое, так и драматическое), в котором используются формы эстрадного искусства, драматического театра, балета и оперы, бытового танца. В оперетте музыкальные фрагменты могут быть вставными, то в мюзикле – никогда, они «растворены» в действии. Мюзикл – искусство для всех. Сюжеты, как правило, просты, а мелодии часто становятся шлягерами. История мюзикла началась в 1866 г. – тогда в Нью-Йорке было

показано музыкально-драматическое представление «Черный плут» («Злодей-мошенник»). Успех был ошеломляющим и неожиданным. Наиболее удачные мюзиклы были экранизированы: «Кабаре», «Шербургские зонтики», «Звуки музыки».

**6. Пантомима.** Самый древний вид театральных представлений, которые зародилось в античности (греч. «пантомимос» – все воспроизводящий подражанием). Современная пантомима – спектакли без слов: это или короткие номера, или развернутое сценическое действие с сюжетом. Сторонники этого вида театра считают, что жест правдивее и ярче слова.

**7. Театры-кабаре.** В последнюю четверть XIX в. по всей Европе, но в первую очередь во Франции, стали создаваться театры-кабаре, в которой соединились формы театра, эстрады, ресторанного пения. Наиболее знаменитыми и популярными были «Черная кошка» в Париже, «Одиннадцать палачей» в Мюнхене, «Пропади все пропадом» в Берлине, «Кривое зеркало» в Петербурге. В помещениях кафе собирались люди искусства, и это создавало особую атмосферу. Пространство таких представлений представляло собой чаще всего подвал – как нечто необыкновенное, немного запретное, подпольное. С кабаретными представлениями (короткими сценками, пародиями или песнями) и для публики и для исполнителей было связано особое переживание – чувство ничем не скованной свободы.

**8. Кукольный театр.** Особый вид театрального представления. В Европе появился в период античности. В Древней Греции и Риме игрались домашние спектакли. С того времени театр изменился, но осталось главное – в представлениях участвуют только куклы. Впрочем, в последнее время, куклы часто делят сцену с актерами. Наиболее распространены куклы, управляемые при помощи ниток, перчаточные и тростевые. Особая форма кукольного театра – театр марионеток, деревянных кукол.

**9. Детский театр** – особый вид театра. Одной из первых детских постановок стала работа Московского художественного театра. В 1908 году Станиславский поставил пьесу-сказку «Синяя птица». Эта постановка определила путь развития сценического искусства для детей – такой театр обязан быть понятен ребенку, но не в коем случае не примитивным, не одномерным. В 1918 году в Москве открылся Первый детский театр Московского Совета (ныне Центральный детский театр). В первых театрах в основном шла инсценировка сказок. Постепенно появились драматурги, которые писали специально для детей.

### ***Основные составляющие театра***

**1. Драматургия.** Собираясь поставить спектакль к драматургии. Особый текст, предназначенный для показа публике, называется драмой или пьесой («драма» – древнегреч. – действие, действо, «пьеса» – франц. – кусок). Пьесой называли любой фрагмент, который либо представляли актеры, либо исполняли

музыканты. В XVIII столетии им стали называть и тексты, написанные для сцены.

Согласно Аристотелю, драма является одним из родов литературы наряду с эпосом и лирикой, и именно драма объединяет признаки того и другого. С XVIII века драмой стали называть не только род литературы, но и жанр драматургии.

Аристотель рассматривал только два жанра – трагедию и комедию (как отмечают некоторые театроведы, существовало три жанра древнегреческой драматургии: комедия, трагедия и сатирическая драма), а в XVIII веке (период Просвещения) появились пьесы, где признаки трагедии и комедии соседствуют. Этот новый жанр и получил название драма. Следовательно, драма – это и один из трех родов литературы, и в то же время жанр внутри одноименного рода.

Плюс ко всему, кроме трагедии, комедии и «среднего» жанра – драмы – с давних пор игрались мимы (от греч. мимесис – подражание) – короткие сценки чаще всего комического содержания, сочетающие импровизированный диалог, пение и танцы. Позднее, в конце эпохи Возрождения, появилась трагикомедия – в ней соседствовали признаки трагедии и комедии, но от драмы этот жанр отличается тем, что в трагикомедии всегда налицо двойственное отношение к жизни, понятия добра и зла четко не определены, черное и белое могут меняться местами. В XVIII ст. возник еще один вид пьес – мелодрама (греч. мелос – песнь, мелодия и драма). Первоначально такие спектакли действительно сопровождались музыкой. Позже мелодрамой стали называть пьесы, где изображаются ужасные события, но все завершается, как правило, хорошо: добрые люди, пережив горе и потрясение, обретают покой, а злодеи либо умирают, либо заканчивают свою жизнь за решеткой. Персонажи мелодрамы всегда говорят на повышенных тонах, сопровождая речь резкими жестами, горько плачут или рыдают. В отличие от трагикомедии, зло и добро резко разделены, нравственные выводы не терпят разночтений. Сюжеты и приемы мелодрамы широко используются в создании современных телесериалов. На рубеже XVIII – XIX вв. в европейских театрах стал очень популярен жанр водевиля. Это вид пьес, где текст (либо прозаический, либо поэтический) всегда чередуется с веселыми, шутливыми куплетами. В нем много анекдотов, незатейливых нравоучений и т.д. К рубежу XIX – XX вв. также появляется монодрама. Это произведение для сцены (драма, комедия или даже водевиль), написанное для одного актера.

**2. Актерское искусство.** Актерское искусство имеет обрядовое происхождение. Первыми актерами можно считать жрецов: исполняя ритуалы, они, по сути, играли роль, и знать ее должны были без запинки. Жрецы надевали специальные костюмы, иногда маски. У современных актеров есть и другие предшественники – шуты. Они появились в истории человечества очень рано. Шут, как и жрец, приняв на себя роль, не отказывался от нее в течение всей жизни.

Такая «родословная» объясняет двойственное отношение к актерам. Бытовали две крайние точки зрения. Актер часто воспринимался зрителями или как избранник – служитель высокого искусства, беседующий с богами, или как легкомысленный и грубый потешник. В первом случае его приравнивали к жрецу, а во втором – к шуту.

В Древней Греции актеров, исполняющих короткие бытовые сценки, называли мимами, т.е. подражателями (в современном понимании мим – актер, который играет без слов, при помощи пластики тела и мимики). В античном мире родилось и понятие актер, так называли тех, кто играл в трагедиях и комедиях. Собственно эти два названия и выражают суть актерского искусства: действие и игра, подражание. Актер на сцене должен и действовать согласно сюжету пьесы, и играть роль – быть не самим собой, а другим человеком.

В античную эпоху театральные представления были частью общественной жизни: трагедии и комедии играли на праздниках, посвященных богу Дионису (Вакху). Исполнение пьес (особенно трагедий) требовало мастерства, однако участники спектаклей не считали это занятие профессией и после окончания празднеств возвращались к повседневным делам. Первым профессиональным театром стали спектакли итальянской комедии дель арте, возникшей в XIV веке. Собственно, понятие «комико дель арте» и означает профессиональный актер. В этот период в Италии обострились разногласия между церковью и театром, существовавшие всегда. Христианская церковь считала актеров «слугами дьявола». Однако уже на рубеже XVI – XVIII вв. появились сочинения, в которых театральное искусство признавалось занятием полезным, а актеры – воспитателями.

В эпоху Просвещения завязался спор о том, что такое игра актера: представление или переживание, необходимо ли актеру испытывать чувства своего героя или достаточно только показать признаки этих чувств; в какой степени актер должен перевоплощаться в персонаж, который он играет? XVIII столетие – время значительных перемен в театральном искусстве: к сцене стали относиться серьезно, и вполне естественно, что возник вопрос о сущности актерского мастерства. Один из выдающихся мыслителей эпохи Просвещения – драматург и прозаик Дени Дидро (1713-1784 гг.), написал трактат «Парадокс об актере» (1770 г.). По его мнению, актеру надлежит выступать с холодной, даже «ледяной» головой, «чувствительность» на сцене противопоказана. Сильные чувства следует показывать, а не испытывать. Появились сторонники и «школы представления» («Слёзы актера текут из его мозга») и «школы переживания» (искусство актера определяется глубиной внутреннего перевоплощения – это полная внутренняя перестройка актера в соответствии с характером роли, общим замыслом спектакля, его идеей и стилем).

В книге «Правила для актеров» (1803 г.) Гете утверждал, что актеру следует не только подражать природе, но также научиться следовать идеалу, т.е. «улучшать», «подправить» природу по законам красоты; исполнитель

находится на сцене, на него смотрят – поэтому он должен являть собой образец независимо от того, какую роль играет. Такие требования заставляли следовать норме; природа же театра норме сопротивлялась.

На рубеже XVIII – XIX вв. представители романтизма поддержали «школу переживания». Они считали, что актеру необходимо жить страстями героя, и тогда зритель постигнет высшую правду жизни. Появлялись сочинения, в которых высказывалась и другая точка зрения: «актеры – самые своенравные и непредсказуемые участники театрального процесса, они всегда хотели нравиться публике и делали для этого все, иногда даже самые ненормированные и шокирующие поступки».

К середине XVIII в. одним из основных принципов искусства сцены стал принцип амплуа (от фр. – применение). Каждый актер выбирал себе определенный тип ролей и следовал своему выбору в течение жизни. Существовали амплуа злодея, простака, влюбленного, рассудительного человека (резонера) и т.д. Актеры, играющие такие персонажи, вырабатывали свои особые приемы, изобретали специальные жесты, манеру говорить, придумывали отличительную деталь костюма. Против амплуа всегда выступали деятели театра, которые ратовали за обновление искусства сцены. Они справедливо считали, что нет одинаковых злодеев, влюбленных, служанок и поэтому амплуа следует отменить. В XX в. это понятие уже не употреблялось. Однако до сих пор можно видеть, например, такое объявление: «Театр ищет актера на роли отрицательных персонажей».

К концу XIX в. в европейских странах сложились национальные стили актерского искусства. В Италии и, отчасти, в Австрии любили импровизацию (от лат. – неожиданный, внезапный), т.е. способ игры, при котором в момент представления может родиться новый пластический прием или интонация. Французы привыкли следовать правилам, выработанным еще в XVII в. главным в театре считалось слово, поэтому актеры много работали над текстом и на спектаклях демонстрировали красоту речи. На российской сцене играли вопреки Дидро – слушая сердце.

К тому времени во многих европейских странах действовали учебные заведения, готовившие актеров. Старейшая из них – Парижская консерватория (включала драматические классы).

XX в. подарил искусству театра столько теорий актерского мастерства, сколько ни одно другое столетие. Одна из самых известных принадлежит Константину Сергеевичу Станиславскому (Алексееву) (1863-1938 гг.), одному из создателей Московского художественного театра. Его труды «Работа актера над собой» и «Работа актера над ролью» стали своеобразной Библией для актеров. Сейчас многие новые теории, даже те, которые опровергают положения Станиславского, так или иначе на них опираются.

По мнению К.С. Станиславского, достичь правды актер может, если полностью перевоплотиться, «влезет в шкуру» своего героя. Эту мысль

высказал еще великий русский артист Михаил Семенович Щепкин, а Станиславский разработал приемы, при помощи которых можно вжиться в роль. Важным режиссер считал воспитание актера – служитель театра должен обладать особой энергетикой, знать, для чего выходит на сцену и что хочет сказать зрителям. «Роль актера не кончается с отпусканием занавеса – он обязан и в жизни быть искателем и проводником прекрасного», – писал Станиславский. Современный человек часто не может вести себя естественно, согласно своей внутренней сути. Чтобы понять героя, актер должен «проникнуть» в его душу, когда тот не связан условностями официальной жизни. Станиславский призывал показывать персонажи «через их внутренние истории».

Долгое время в искусстве сцены не была решена проблема актерского ансамбля. В спектаклях театра романтизма часто выделяется один актер, исполнитель главной роли. Иногда зрители следили за парой актеров, особенно, если они играли любовный дуэт. В театре XX в., во многом благодаря Станиславскому, стал важен именно ансамбль актеров. О значимости такого ансамбля писал и другой выдающийся режиссер – Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1870-1940 гг.). Именно «группа лиц» должна развернуть перед зрителем картину жизни, а не один актер-солист.

В современном театральном мире постепенно складывается новый тип актера драмтеатра. Такой артист знаком с ведущими школами (Станиславского, Гротовского, Арто, Брехта), интересуется и совсем новыми идеями. Он может выбирать, но чаще в его творчестве вполне мирно уживаются элементы разных школ, приемы актерской техники, заимствованные из разных теорий. Актер конца XX века освоил и приемы вживания в образ персонажа, и принципы отстранения, и импровизацию.

**3. Режиссерское искусство.** Только на рубеже XVIII – XIX вв. впервые упоминается кто-то главный при подготовке спектакля, появляется новое понятие «режиссер». Утверждается же новая профессия только на рубеже XIX – XX вв.

Режиссер решает творческие и технические задачи спектакля, руководит и создает сценический мир. Режиссер (от нем. – управлять) – следовательно, режиссер – тот, кто управляет, руководит. Во французском языке наименование имеет профессиональный оттенок – мастер мизансцены. Мизансцена (фр. – постановка на сцене) – это расположение актеров на сценической площадке в каждый момент спектакля. Чередование мизансцен в том порядке, в котором предписывает пьеса, и рождает сценическое действие. Иногда применяется еще один термин – постановщик. Процесс работы над спектаклем предусматривает перевод, переложение литературного текста на особый язык сцены. Режиссер воспроизводит, т.е. ставит пьесу на сцене при помощи актеров, художника-декоратора, композитора и др., действия и творчество которых подчинены его режиссерскому замыслу.

Спектакль – это единство режиссерского замысла и актерской игры. Владимир Иванович Немирович-Данченко (1858-1943 гг.) считал, что режиссер должен «умереть» в актере, т.е. свой замысел режиссер должен вложить в сознание актера, именно через него выразить все, что намерен сказать сам. Для каждой пьесы постановщик обязан найти особую форму жизни на сцене, глубоко проникнуть в замысел автора и понять формы его мышления. С таким подходом спорил знаменитый экспериментатор в области театрального искусства Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Он считал, что режиссер – это «автор спектакля» и поэтому должен чувствовать себя свободным. Авторский текст, по его мнению, налагает определенные рамки на свободу режиссерского замысла, но рабом текста постановщик не может и не должен быть ни в коем случае.

Подобные споры продолжаются и по сей день, так как с появлением фигуры режиссера в театральном процессе большую роль стала играть интерпретация, т.е. понимание, объяснение пьесы постановщиком. На сколько режиссер свободен в истолковании литературного текста? Что интересует постановщика спектакля в первую очередь: пьеса или возможность выразить свои идеи, переосмыслив или даже исказив замысел драматурга? Это все зависит от индивидуальности режиссера, его воли, его понимания сущности проблем бытия, следовательно, от его мировоззрения. Границы свободы интерпретации в режиссерском искусстве определяет сам режиссер.

Режиссер должен освоить формы художественного образного мышления, создать собственный образ мира. В спектакле образы складываются из актерской игры, ритма, темпа, зависят от построения сценического пространства. Наиболее яркое выражение сути режиссерского замысла – эмоциональное воздействие на публику.

**4. Театральное пространство.** Термин сценография (греч. – палатка и пишу) появился сравнительно недавно. Прежде говорили о театрально-декорационном искусстве. Сюда включалось оформление сцены, обозначение места действия, стиль костюмов персонажей, особенности реквизита. Создание зрительных образов театрального спектакля при помощи декораций, костюмов, освещения, грима, реквизита и бутафорий. Понятие же сценография значительно шире. Художник-сценограф строит театральное пространство, учитывая взаимодействие сцены и зрительного зала.

В античном театре амфитеатр (с греч. – с обеих сторон, кругом и место зрелищ) с местами, возвышавшимися уступами, охватывал с трех сторон небольшую круглую площадку – орхестру (с греч. – танцюю), на которую выходили актеры и хор. Они появлялись из здания сцены (в то время абсолютно низкое, что был виден простор), где хранились костюмы и маски, проходили через проскениум – площадку перед стеной сцены – и по небольшим лесенкам спускались на орхестру. Зрителю, смотревшему сверху и сбоку из амфитеатра, пустая круглая плоскость орхестры казалась фоном для фигуры актера,

античная драматургия не предполагала изображения конкретного места действия.

Постепенно появились более сложные решения места деятельности. Полукруглый амфитеатр «придвинули» к игровой площадке. За спинами актеров теперь возвышалась высокая сцена, отгораживающая театр от внешнего мира. Потом придумали навес – потолок, защищающий актеров от яркого солнца и дождя. Возник вопрос о постройке театрального помещения. Эта задача была решена в эпоху эллинизма (IV – I вв. до н. э.). В Древнем Риме уже возводились каменные и деревянные здания. Появились новые проблемы: специальный свет, картинка фона, которая будет перед глазами зрителя на протяжении нескольких часов. В реальную архитектурную композицию вставляли рамы с холстами – другие здания, интерьеры, и тем самым на игровой площадке создавалась иллюзия иного пространства. Порой на холсте писали пейзаж, как бы проламывая стену и вырываясь в мир, загороженный архитектором.

История подарила театру многое, что дошло и широко используется в наши дни. В эпоху Возрождения введено понятие линия рампы – граница между зрительским и игровым пространством (до сих пор обозначают маленькими светильниками со специальными отражателями, чтобы лучше осветить сцену и лица актеров).

К концу XVII в. в театральной архитектуре окончательно оформилась сцена-коробка, которая стала привычной для большинства современных театров.

Особое внимание художники вплоть до конца XIX в. уделяли тому, каким способом сохранить у зрителя ощущение, что в этой коробке заключено огромное пространство. Эта так называемая итальянская сцена стала самой распространенной в европейском театре.

В пределах итальянской сцены-коробки художник, следуя указаниям драматурга, выстраивал декорацию по планам: от переднего плана (линии рампы) постепенно «растягивал» изображение и сводил его к заднему плану – плоскому живописному заднику. На кулисах, выстроившихся по обеим сторонам сцены, на плоскостях падуг (горизонтально вытянутых полос ткани, подвешенных на штанге в верхней части сцены. Они скрывают от зрителя сценические приборы над игровой площадкой) расположено изображение, например, леса и т.д.

Как самостоятельный вид искусства театрально-декорационное складывается только к середине XIX в. Драматургия начала ставить перед театром новые задачи – не только обозначать место действия или историческую эпоху, но и создание на сцене жизнеподобной среды.

Утверждение на рубеже XIX – XX вв. режиссерского театра вызвало к жизни новые театральные эксперименты, и сценография начала XX в. пережила в своей истории период открытий.

Театральное пространство в наши дни может обозначить и Вселенную, и комнату в обыкновенной квартире. Это зависит от того, какие задачи ставят и решают создатели спектакля.

Сегодня правильный интерьер сцены, а также мелочи, отдельные предметы реквизита не только помогает актерам «не играть, а жить», а зрителю обозначить место действия или историческую эпоху, но также позволяет решить основную театральную проблему взаимодействия игрового и зрительного пространств.

## **Тема 2. История европейского театра.**

### ***Истоки, история и новации древнегреческого театра***

Античному театру предшествовал длительный период развития культуры. В преддверии рождения самого древнего на территории Европы греческого театра сначала развивалось разнообразное устное народное творчество в виде пословиц, поговорок, трудовых и обрядовых песен, гимнов богам и, наконец, мифов. Затем появляются эпические поэмы «Иллиада», «Одиссея» Гомера в VIII в. до н. э., которые представляют психологические и нравственные типы аристократической среды тогдашнего греческого общества. Появляются лирические произведения поэта Тиртея во второй половине VII в. до н. э., где он, обращаясь в своих элегиях к спартанцам, связывает высшую добродетель человека с победой в войне, а также другие произведения лирических поэтов VII—VI вв. до н. э.

Рождение греческой драмы и театра связано с обрядовыми играми, посвященными богам – покровителям земледелия, а именно Деметре, ее дочери Корей, Дионису (VI в. до н. э.). Обрядовые игры превращались в культовую драму. В городе Элевсине во время мистерий, то есть таинств, на которых присутствовали лишь посвященные, устраивались игры, где изображалось бракосочетание Зевса и Деметры, похищение Кореи Плутоном, скитания Деметры в поисках дочери и возвращение Кореи на землю. На праздниках, посвященных Дионису, распевали не только торжественные, но и веселые карнавные песни. Шумные веселья устраивали ряженые, составлявшие свиту Диониса. Участники праздничного шествия мазали лицо винной гущей, надевали маски и козлиные шкуры. Из обрядовых игр и песен в честь Диониса выросли три жанра древнегреческой драмы: трагедия, комедия и сатирическая комедия, названная так по хору, состоявшему из сатиров и пр. Трагедия, по свидетельству Аристотеля, брала начало от запевал дифирамба, комедия – от запевал фаллических песен, то есть песен, в которых прославлялись плодоносящие силы природы. К диалогу, который вели эти запевалы с хором, примешивались элементы актерской игры, и миф как бы оживал перед участниками праздника.

Уже во второй половине VI в. до н. э. трагедия достигла значительного развития. Античная история передает, что первым афинским трагическим

поэтом был Феспид (VI в. до н. э.). Первая постановка его трагедии (название ее неизвестно) состоялась весной 534 г. до н. э. на празднике Великих Дионисий. Этот год принято считать годом рождения мирового театра. Феспиду приписывают усовершенствование масок и театральных костюмов. Но главным нововведением Феспида было выделение из хора одного исполнителя, актера. Этот актер, или, как его называли в Греции, гипокрит (ответчик), мог обращаться к хору с вопросами, отвечать на вопросы хора, изображать по ходу действия различных персонажей, покидать сценическую площадку и возвращаться на нее. Ученик Феспида Фриних (ок. 540 – ок. 470 гг. до н. э.) расширил сюжетные рамки трагедии. Он вывел их за пределы мифов дионисийского круга. Фриниху принадлежал ряд трагедий на исторические сюжеты, написанные им по свежим следам событий. Например, в трагедии «Взятие Милета» (ок. 492 г. до н. э.) изображалось взятие и разграбление персами в 494 г. города Милета, восставшего вместе с другими греческими городами Малой Азии против персидского владычества. Произведения Феспида и Фриниха показывают, что уже первые драматурги живо откликались на вопросы современности и сделали театр местом обсуждения важнейших проблем общественной жизни, трибуной для утверждения демократических принципов Афинского государства.

Трагедия (буквально – «песнь козлов») возникла из хоровой песни, из дифирамба, распевавшегося «сатирами», одетыми в козлиные шкуры и изображавшими веселых постоянных спутников бога вина Диониса. Такие «хоры козлов» были в Греции еще в VII в. до н. э. Но в V в. афинский тиран Писистрат учредил общегосударственный праздник Великих Дионисий. Это событие положило начало официальному рождению и развитию греческой трагедии. Трагедия отражала серьезную сторону дионисийского культа. С нее начинались праздники в честь Дионисия. Хор в греческой трагедии играл не меньшую роль, чем актеры, и это сближает ее с современной оперой или ораторией. Темы и сюжеты трагедий заимствовались из мифологии. Поначалу разыгрывались сцены из мифов только о самом Дионисе, а позднее – и из других мифов. В первой половине V в. до н.э. поэт Эсхил вывел перед зрителями второго актера, а Софокл – третьего. Так, древний «хор козлов» окончательно превратился в драму.

Аттическая трагедия обязана своей неувядающей славой трем великим поэтам V в. до н. э. Эсхилу, Софоклу и Еврипиду. Эсхил (525-456 гг. до н.э.), древнегреческий поэт – драматург, является «отцом трагедии». Несмотря на свою принадлежность к аристократическому роду, развивал в своем творчестве идею молодой афинской демократии. Мировоззрение Эсхила было религиозно-мифологическим. Об этом свидетельствует его трагедия «Прикованный Прометей», повествующая о подвиге титана Прометея, подарившего огонь людям, и жестоко за это наказанного богом Зевсом. Несмотря на то, что симпатии автора на стороне героя – человеколюбца и

богоборца, прослеживается закон справедливого возмездия богов. Эсхил превратил трагедию из обрядового действия в собственно драматический жанр. Впервые введя в свои трагедии второго актера, открыл тем самым возможность более глубокой разработки трагического конфликта, усилил действенную сторону театрального представления. Всего Эсхил написал около 80 трагедий и сатировских драм. До нас дошло полностью только семь, из других произведений сохранились небольшие отрывки. Форма трагедий Эсхила сохраняет архаическую монументальность, композиционную симметрию и статичность, хор продолжает удерживать ведущую роль, характеристика действующих лиц отличается строгой цельностью.

Софокл из Афин (496-406 гг. д.н. э.), древнегреческий поэт-драматург, написал свыше 120 трагедий, из которых до нас дошло только семь. Среди них самыми знаменитыми стали «Царь Эдип» и «Антигона». Они являются классическими образцами жанра и сохраняются в репертуаре современных театров. В них он поднял тему, которая в дальнейшем стала вечной для мирового искусства, а именно о месте человека в обществе и мире. В целом мировоззрение и мастерство Софокла отмечены стремлением к равновесию нового и старого. Прославляя мощь свободного человека, он предостерегал в то же время от нарушения традиций, религиозных гражданских норм жизни. Усложняя психологические характеристики своих героев, Софокл одновременно сохранял общую монументальность образов и композиции.

Еврипид с Саламина (480 – 406 гг. до н. э.) внес в греческую драму свое новаторство. Он написал 92 пьесы. В наиболее знаменитой пьесе «Медея» он впервые в истории театра Древней Греции показал свою героиню не как цельное и неизменное существо, которому противостояла внешняя сила, а как постоянно развивающуюся личность, раздираемую противоречивыми страстями. Автор показал страшное смятение чувств героини – любящей матери и жестокой мстительницы. Описывая образ Медеи в развитии, Еврипид ясно показал непредсказуемость результата борьбы страстей в душе человека. Такая трактовка образа стала художественным открытием Еврипида. В этом образе получила разработку замечательная идея об исследовании внутреннего мира человека, который состоит из низменных и высоких страстей. Художественный метод углубления во внутренний мир человека, который открыл Еврипид, оказал влияние на Шекспира.

Большой популярностью в Древней Греции пользовался и комедийный жанр. Слово «комедия» происходит от двух слов «комос» и «одэ». «Одэ» переводится как «песнь». «Комос» – это шествие подвыпившей толпы ряженных, осыпавших друг друга шутками и насмешками на сельских праздниках в честь Диониса. Поэтому комедия означает «песнь комоса». Наиболее благоприятные условия для создания комедий сложились в демократических Афинах, где допускалась большая свобода критики как отдельных лиц, так законов и

учреждений. Афинская комедия развивалась в основном на политическом материале и носила политический характер.

Политическая комедия достигла своего наивысшего расцвета в творчестве великого афинского драматурга Аристофана (450-388 гг. до н. э.), которого принято считать «отцом комедии». Сохранилось 11 комедий. В них автор дал описание самых различных слоев населения, поднял многие злободневные проблемы афинского общества, а именно, отношение к союзникам, вопросы войны и мира, проблемы коррупции должностных лиц и бездарности полководцев, неразумность некоторых решений Народных собраний и пр. Он высмеивал любовь к сутяжничеству, неравномерное распределение богатств и трудности афинских земледельцев. Взгляды Аристофана на злободневные проблемы эпохи, резко выраженные в его творчестве, отвечали интересам консервативно-демократического крестьянства. Поэт-комедиограф с недоверием относился к радикальной демагогии, которая способна увлечь городские низы общества. В отличие от трагиков Аристофан не ставил в своих комедиях глубоких философских вопросов. Но его заслуга как автора пьес в том, что он дал реалистическое описание многих сторон афинской жизни. Его комедии стали ценным историческим источником эпохи. Аристофан разработал множество остроумных, фантастических, комедийных ситуаций. Его разработки стали широко использоваться последующими комедиографами до настоящего времени. Комедии Аристофана написаны сочным образным языком, тонко выражавшим остроумное содержание его произведений.

В целом в комедии гораздо шире, чем в трагедии, к мифологическим примешивались житейские мотивы, которые постепенно стали преобладающими или даже единственными. Во время комоса стали разыгрываться небольшие сценки бытового и пародийно-сатирического содержания. Эти импровизированные сценки представ ляли собой элементарную форму народного балаганного театра и назывались мимами (от греч. слова мимос – подражание, воспроизведение). Исполнители этих сценок также назывались мимами. Мимы выступали в традиционных масках народного театра: горе-воин, базарный воришка, ученый-шарлатан, простак, дурачащий всех, и пр. Песни комоса и мимы являются главными истоками древней аттической комедии.

В эпоху эллинизма (IV—I вв. до н. э.) греческий театр классической поры претерпел существенные изменения. Комедию эллинистической эпохи называют новой аттической комедией. Ее расцвет приходится на IV—III вв. до н.э. В это время изменяется менталитет общества. На смену представлений о божественном миропорядке и вере в конечное торжество справедливости приходит убеждение во всемогуществе случая. Новое мировоззрение греческого общества отразилось и в новой комедии. Она ограничивается сюжетами только семейно-бытовых отношений, через них воспроизводит современную ей жизнь. В новой комедии случай определяет возникновение и решение конфликтов в

семье. В ней играет большую роль мотив любви. Авторы новой аттической комедии широко использовали психологическую теорию ученика Аристотеля Теофраста, согласно которой, свойства характера человека проявляются в его внешности и поступках. Это отразилось на оформлении театральных масок, которые помогали зрителям точно распознавать тот или иной персонаж. В новой комедии также заметно влияние Еврипида, которое отразилось на близости героев к жизни, раскрытии их душевных переживаний. Другой особенностью новой комедии стало отсутствие в ней хора, который бы органически был связан с развитием действия. Хор отныне выступал только в антрактах. В прологе новой комедии давалось краткое изложение событий, что должно было помочь зрителю разобраться в сложной интриге сюжета.

Следующей особенностью новой комедии была ее гуманно-филантропическая направленность. В лучших произведениях проводились передовые идеи эллинистической философии, которая проповедовала более мягкие, более гуманные отношения между людьми. Несмотря на отсутствие политической тематики, в новой комедии получали отражение такие важные проблемы, как методы воспитания, отношение к женщине, к представителям различных слоев населения, к чужестранцам. Организация театральных представлений и сценическое действие в Древней Греции тоже заслуживают к себе особого внимания, поскольку многие элементы прошлого имеют место в современном театральном искусстве, а ряд моментов можно было бы воскресить в сегодняшней жизни.

*Древнегреческий театр являлся государственным учреждением.* Он был практически рассчитан на все население города. В нем насчитывалось несколько десятков тысяч мест. Театр Диониса, например, в Афинах имел 17 тысяч мест, знаменитый театр в Эпидавре, который хорошо сохранился и сегодня является действующим театром, – 20 тысяч мест. Грандиозными были театры в Мегалополе – на 40 тысяч мест, в Эфесе – на 60 тысяч мест. Театральные представления стали органической частью повседневной жизни греков. В Афинах, например, был учрежден специальный государственный фонд, так называемые театральные деньги, который предназначался для раздачи бедным гражданам, чтобы они могли выкупить театральные билеты. Этот фонд не трогали при самых больших финансовых затруднениях государства, даже в случае военных действий. Организацию театральных представлений государство также брало на себя через специально назначенных лиц. Драмы ставились на трех праздниках в честь Диониса: на Малых или Сельских Дионисиях – в декабре-январе по нашему календарю; Ленеях – в январе-феврале; на Великих или Городских Дионисиях – в марте-апреле. Драматические представления проходили как состязания драматургов, хореогов, актеров. В них участвовали три трагических и три комических поэта. К участию в состязаниях допускались только новые произведения. Архонт, высшее должностное лицо в Афинах, давал разрешение драматургу на постановку

пьесы и на набор хора. Издержки, связанные с обучением хора, изготовлением костюмов, репетициями и пр., брали на себя богатые граждане Афин. Готовивший хор для драматических состязаний назывался хорегом. Поскольку у каждого драматурга был свой хор, то для драматических состязаний требовалось 6 хорегов. Исполнение обязанностей хорега было почетным делом. Считалось, что хореги, актеры и члены хора находились под особым покровительством божества. Все они на время подготовки к драматическим состязаниям освобождались даже от военной службы. Состязания судили особые выборные лица. Для победивших драматургов были установлены три награды. Но третье место в состязаниях считалось поражением. Победившие драматурги получали от государства гонорар и награждались венком из плюща. Хореги победившего драматурга, имели право воздвигнуть памятник в ознаменование своей победы с указанием времени представления, имени победившего драматурга, названия пьесы и имени хорега. Кроме того, результаты состязаний вносились в особый протокол, который хранился в государственном архиве Афин. Такие протоколы назывались дидаскалиями. Актеры пользовались большим почетом в Греции и занимали высокое общественное положение в стране. Актером мог быть только свободнорожденный гражданин. Актеров избирали на высшие государственные должности, например, в Афинах отправляли в качестве послов в другие государства. Поскольку в спектаклях было всего 3 актера, то каждому из них приходилось играть несколько ролей. Если в пьесе планировались роли без слов, то для их исполнения привлекались статисты, то есть актеры – непрофессионалы. Женские роли исполнялись мужчинами. Актеры выступали в масках, поэтому мимика лица была исключена из игры. При этом особое внимание уделялось жестам, безукоризненной дикции, звучности и выразительности голоса, развитию способностей актера в искусстве танца и пения.

### ***История древнеримского театрального искусства***

Древнейшей цивилизацией на Апеннинском полуострове является Этруская цивилизация. В Средней и Северной Италии в I тысячелетии до н. э. этруски еще до римлян создали федерацию городов-государств. «Каменные стены и здания, четкая планировка улиц, пересекавшихся под прямым углом и ориентированных по странам света, – характерные черты этих городов». Большой вклад этруски внесли и в развитие театрального искусства. Но на этрусскую культуру заметное влияние оказали греки, появившиеся в Италии в эпоху Великой колонизации (VIII – VI вв. до н. э.), первого царского периода римской истории. Началом этого периода традиционно считается основание Рима в 753 году до н. э., который как город-государство греческого типа сложился лишь к концу этого периода. В Риме правили 7 царей. Из них 3 последних царя были этрусского происхождения. Этруски восприняли от греков

очень многие формы и элементы древнегреческой культуры, в том числе образы греческой мифологии, гомеровский эпос, обрядовые игры. Истоки древнеримского театра, как и в Греции, восходят к обрядовым играм, богатым карнавальными элементами. Таковым был праздник Сатурналий в честь итальянского божества Сатурна. В этот праздник происходило так называемое «переворачивание» привычных общественных отношений. Скажем, господа на время становились «рабами», а рабы «господами». Одним из источников римского театра и драмы стали сельские праздники сбора урожая. Эти праздники возникли в отдаленные времена, когда Рим представлял собой небольшую общину Лациума. Уже тогда по деревням справлялись праздники в связи с окончанием жатвы. На этих праздниках распевались веселые грубоватые песни – фесценнины, выступали 2 полухория, которые обменивались шутками подчас язвительного содержания. Фесценнины зародились еще при родовом строе и существовали в последующие века. В них, по свидетельству Квинта Горация Флакка, римского поэта (65 г. до н. э. – 8 г. до н. э.), находила отражение социальная борьба между плебеями и патрициями. Существовала в древнеримской культуре и другая форма примитивных зрелищ – сатура. Основой для сатур служили мимические танцы также этрусских плясунов. В 364 г. до н. э. Рим постигло моровое поветрие. Римляне, чтобы остановить эту трагедию, решили умиловать богов путем организации сценических игр. Для этой цели из Этрурии были приглашены актеры-плясуны, которые исполняли свои танцы под аккомпанемент флейты. Этрусским актерам стала подражать римская молодежь, которая прибавила к пляске шуточный диалог, написанный нескладными стихами и сопровождаемый жестикуляцией. Этот вид танца стал называться сатурой, что в переводе на русский язык означает «смесь». Сатуры представляли собой драматические сценки бытового и комического характера, включавшие в себя диалог, пение, музыку и танцы. Еще одним видом драматических представлений комического характера являлись ателланы, позаимствованные у других племен Апеннинского полуострова, с которыми Рим вел непрерывные войны. Молодежь увлеклась и этими играми, стала устраивать их в дни праздников. В ателлане действовало 4 постоянных комических персонажа: Макк, Буккон, Папп и Доссен. Твердого текста ателланы не имели. Поэтому при их исполнении открывался широкий простор для импровизации. К народной драме восходит и мим. Как и в Греции, мим воспроизводил сценки из народного быта, иногда пародировал мифы, выводя в шутовском виде богов и героев. Так в Риме существовали примерно те же обрядовые игры, что и в Древней Греции. Дальше слабых зачатков драмы развитие народного театра здесь не пошло. Этому мешали консервативный уклад римской жизни и сильное сопротивление жрецов. В Риме не сложилась самостоятельная мифология, которая в Греции стала основой искусства, в том числе и драмы. В эпоху Поздней Республики (60-е гг. III в. до н. э. – конец I в. до н. э.) римская культура отличалась эклектизмом многих ее сторон, то есть

механическим соединением многих начал этрусской, исконно римской, италийской и греческой культур. Немаловажное значение в развитии римской культуры, как и древнегреческой, играла религия. На римскую религию, начиная с III в. до н. э., особенно большое влияние начала оказывать греческая религия. «Происходит отождествление римских богов с греческими: Юпитера – с Зевсом, Нептуна – с Посейдоном, Плутона – с Аидом, Марса – с Аресом, Юноны – с Герой, Минервы – с Афиной, Цереры – с Деметрой, Венеры – с Афродитой, Вулкана – с Гефестом, Меркурия – с Гермесом, Дианы – с Артемидой» и пр. Только одному Греческому богу Аполлону не нашлось аналога в римском пантеоне. Он был воспринят римлянами с греческим именем. В этом пантеоне было и чисто италийское божество входа и выхода и всякого начала двуликий Янус. Римляне заимствовали у греков также литературную драму, приспособив к своим понятиям и вкусам. После победоносного окончания первой Пунической войны Рима с Карфагеном (264 – 241 гг. до н. э.) на праздничных играх 240 г. до н. э. было решено устроить драматическое представление. Постановку поручили греку Андронику, находившемуся в рабстве у римского сенатора, давшего ему латинское имя Ливий. После получения воли Ливий Андроник остался в Риме и стал обучать греческому и латинскому языку сыновей римской знати. Именно его постановки трагедий и комедий, которые он переработал с греческого образца, дали первый толчок развитию римского театра. С 235 г. до н. э. свои пьесы начал ставить римский драматург – поэт Гней Невий (ок. 270 – 201 гг. до н. э.). Он был уроженцем латинского городка в Кампании и принадлежал к плебейскому роду. После окончания первой Пунической войны, в которой он принимал непосредственное участие, Невий поселился в Риме и начал заниматься литературной деятельностью. Его с полным основанием можно назвать первым самобытным римским поэтом. Стихи Невия (сатуры), драмы, национальная эпическая поэма «Песнь о Пунической войне» отличались самостоятельностью в художественном и идейном отношении. В начале своей драматургической деятельности Невий писал трагедии по греческому образцу на тему троянского цикла мифов. Но вскоре он выступил с трагедиями на сюжеты из римской истории. Такая трагедия называлась у римлян претекста. Позднее претексты использовали в качестве сюжетов не только исторические, но и современные события. Тем не менее, наибольшую славу Невию принесли не трагедии, а комедии. Гнея Невия считают первым римским комедиографом. Он был создателем паллиаты – литературной комедии, представлявшей собой переработку новоаттической, бытовой греческой комедии. Паллиата ставилась в Риме в течение III – II вв. до н. э. Свое название она получила от широкого греческого плаща – паллия, поскольку действие паллиаты всегда происходило где-нибудь в Греции, а ее герои носили греческую одежду. Хотя Невий и придерживался греческих оригиналов, он обрабатывал их гораздо свободнее, чем Ливий Андроник. Он первым применил так называемую контаминацию, т.

е. соединение в римской комедии двух или трех греческих сюжетных линий. Возможно, что Невий стал основоположником и римской национальной комедии – тогаты. Продолжателем дела Гнея Невия является второй по значимости римский комедиограф Тин Макций Плавт (ок. 254 – 184 гг. до н. э.). Его творчество относится к тому периоду, когда Рим из сельскохозяйственной общины превращался в сильнейшее государство сначала Апеннинского полуострова, а затем всего бассейна Средиземного моря. По единодушной оценке древних, Плавт был самым блестящим представителем паллиаты. Излюбленным персонажем Плавта являлся хитрый, пронырливый раб, помогавший молодому хозяину улаживать любовные дела. Секрет успеха Плавта состоял, прежде всего, в том, что его комедии были не просто переделкой греческих комедий. Они имели самобытный дух. В них ярко запечатлены черты римской жизни и искусно использованы народные элементы римской ателланы с ее буффонадой, живостью действия и порой непристойными, но остроумными шутками. Плавт сочувственно относился к плебейским низам рабовладельческого общества и осуждал людей, стремившихся к наживе. В отличие от новоаттической комедии, в комедиях Плавта большое место отводится пению и музыке. Более того, музыкальный элемент в некоторых комедиях Плавта преобладает. Эти элементы называются кантиками (от латинского слова *canto* — «пою»). Одни из кантиков представляли собой арии, другие – речитатив под музыкальный аккомпанемент. Несмотря на неистощимую энергию, здоровый оптимизм и динамичность сюжетов комедий Плавта, образы героев статичны и не обладают психологической глубиной. Поэт обращает основное внимание на событийную сторону, а внутреннее развитие образа упрощает. Однако благодаря использованному в комедиях гротеску Плавт добивается театральной выразительности своих персонажей. В стиле карикатуры и буффонады он создал характеры-маски в своих стихотворных комедиях «Ослы», «Горшок», «Хвастливый воин» и др. До нас дошло 20 его комедий полностью и одна в отрывках. Почти все его комедии начинаются с пролога. Эти прологи длиннее по времени, чем в новой аттической комедии, но служат той же цели. В них рассказываются события, предшествовавшие началу действия, и показана основная линия развития интриги. Рассказ основного сюжета не снижал интерес к комедии, поскольку сюжет самих комедий был настолько запутанным, что без предварительного знакомства с ним зрителю было трудно следить за ходом действий. Комедии Плавта прожили большую историческую жизнь. Но в средние века Плавт был основательно забыт, потому что богословы считали его пьесы безнравственными. Лишь в эпоху Возрождения имя и творчество Плавта снова воскресли для европейских театров. Его пьесы вызывали интерес и в новое время. Их переводили, создавали различные переделки и подражания. Мотивы комедий Плавта обрабатывались такими известными драматургами, как Ариосто, Аретино, Шекспир, Мольер и др. К следующему поколению

римских комедиографов относится Публий Теренций (ок. 195 – 159 гг. до н. э.). Он был уроженцем Карфагена. Мальчиком его привезли в Рим в качестве раба римского сенатора, который, заметив способности юноши, дал ему хорошее образование и отпустил на волю. Публий Теренций был в дружеских отношениях со многими знаменитыми людьми Рима, входившими в кружок просвещенного патриция Сципиона Младшего, который являлся приверженцем греческой культуры и греческого образования. Он, как и его предшественник Плавт, работал в жанре паллиаты. Он отказался от театральных средств и приемов ателланы, от буффонады, грубых и сочных шуток, прямого обращения к зрителям во время действия и прочих особенностей драматургии прежних римских комедиографов. Взамен Публий Теренций создал более глубокие психологические характеры своих персонажей, интересные жизненные образы. Комедии Теренция знакомили римских зрителей с миром более сложным, чем у героев Плавта. Его персонажи, правда, в ограниченных семейных рамках, испытывали глубокие душевные переживания. В этом отношении его произведения ближе к произведениям Менандра. Теренций написал 6 комедий, и все они сохранились до наших времен. Сюжеты, как правило, он заимствовал из произведений Менандра и сознательно подчеркивал их греческий колорит. Конфликты в его комедиях носили семейный характер, а главной целью драматурга являлась гуманизация нравов. В одной из своих известных комедий «Братья» (160 г. до н. э.) он развивал вопрос о воспитании молодежи, высказывая новые взгляды о том, что следовало бы взрослым относиться снисходительно к проделкам молодых людей и воспитывать их не приказами и наказаниями, а добрыми советами. Теренций может быть назван предшественником новой европейской драмы, поскольку влияние его творчества на творчество последующих драматургов европейского театра, литературы, искусства неопределимо. Например, его комедии «Формион» и «Братья» повлияли на творчество французского комедиографа, актера, театрального деятеля, реформатора сценического искусства Мольера. Французский философ, писатель и идеолог революционной французской буржуазии Дени Дидро считал Теренция своим предшественником. Немецкий драматург, теоретик искусства и литературный критик эпохи Просвещения Готхольд Эфраим Лессинг в своей «Гамбургской драматургии» дал подробный анализ «Братьев», считая эту комедию образцовой. Следующий этап развития римского театра связан с императорской эпохой, которая начинается с падения римской республики в I в. до н. э. Новая история театрального искусства берет свое начало с периода правления римского императора Октавиана после убийства Цезаря и победы над Антонием в 31 г. до н. э. Октавиан впоследствии получил почетное имя Август, то есть Священный. Август хорошо понимал общественное значение театра и содействовал его развитию. Особой его заботой было возрождение на римской сцене трагедии греческого типа. Именно трагедию он считал средством более успешного воспитания нравов у своих

граждан. Его стремления были поддержаны римским поэтом Горацием в «Науке поэзии». В этом произведении Гораций пишет, что в основе искусства должна лежать мудрость. Поэт, будучи человеком высокообразованным, должен, с одной стороны, выступать в своих произведениях в качестве воспитателя и наставника граждан, а с другой стороны, его искусство должно быть эмоциональным, изящным, высоко литературным и увлекательным. Но эта поддержка стремлений Августа выдающимся римским поэтом и собственные усилия Августа не смогли возродить серьезный жанр на римской сцене. Они не остановили снижения общественной роли театра в Риме. В эпоху диктатуры Октавиана трагедия пришла в упадок. На сцене ставились лишь отдельные, как правило, музыкальные части трагедий. Это были актерские арии, которые исполнялись в костюмах и масках. Постепенно исполнения арий из трагедий превратились в самостоятельное представление, и в таком виде сохранились в Римской империи до последних дней ее существования, т. е. до последнего падения Рима от варваров в 476 г. Вероятно, разрушение варварами Рима стало одной из причин того, что до нас не дошло ничего от трагедии императорской эпохи. История донесла до нашего времени лишь трагедии философа Сенеки, вызывавшие до сих пор споры относительно их сценической жизни. Одной из причин споров является отсутствие в них динамики; кроме того, некоторые сцены трагедий Сенеки технически невозможно исполнить. Луций Анней Сенека (ок.4в. до н.э. – 65 г. н. э.), римский политический деятель, философ и писатель, был воспитателем будущего императора Нерона. Одно время при Нероне он занимал высшие должности в государстве. Потом его обвинили в заговоре против императора, и по приказу Нерона Сенека покончил с собой, вскрыв себе вены. Сенека начал писать трагедии в последние годы своей жизни, когда отношение императора к нему изменилось в худшую сторону. Он вынужден был быть более осторожным в своих высказываниях на существующие порядки. Сенека написал 9 трагедий, заимствуя их сюжеты из греческой мифологии. Наиболее известными его трагедиями, полными риторического пафоса, стали «Эдип», «Медея» и др. По своему строению трагедии Сенеки также мало отличались от греческих. Партии хора в них чередовались с партиями героев. На сцене находились не более трех актеров одновременно. Тем не менее, трагедии Сенеки получили новую направленность под влиянием социальных и политических условий того времени. Условия, созданные мрачной эпохой правления Нерона, отличались жестокостью, угрозами кровавой расправы с каждым, кто не согласен с существовавшими порядками. Они, как дамоклов меч висели над каждым римлянином и определяли разработку тем трагедий Сенеки. Героями его трагедий были, как правило, жестокосердные тираны, попиравшие все законы человечности, способные на любые преступления ради удовлетворения своих испепеляющих страстей. Сенека в своих трагедиях умело описал сильные аффекты их поведения, чудовищные пороки и другие психологические состояния, близкие к

патологии. Сенека показал образы женщин с мужской душой. Женщины его трагедий не останавливались ни перед чем ради удовлетворения своих желаний. Персонажи трагедий Сенеки однолинейны по своему характеру. В каждом из них драматург выделял одну черту поведения и доводил ее до предела. Именно это качество Сенеки как драматурга оказало огромное влияние на формирование трагедии нового времени. Через его творчество гуманисты эпохи Возрождения начали свое знакомство с античной трагедией. В XIV – XVII вв. драматурги всех западноевропейских стран учились у Сенеки искусству мастерски изображать трагичные страсти, напряженность диалогов, учились отточенности стиля. Среди драматургов, учившихся у Сенеки, уверенно можно назвать Уильяма Шекспира и Бена Джонсона в Англии, Корнеля, Расина и других представителей французского классицизма. Несмотря на заимствования в римском театральном искусстве из греческого, своеобразие трагедий Сенеки проявилось не только в творчестве римских драматургов, но и в организации театральных представлений и сценической игре.

Представления в Риме устраивались во время государственных праздников патрициев в сентябре в честь Юпитера, Юноны и Минервы. Пьесы игрались на плебейских играх в ноябре месяце, на Аполлоновых играх в июле месяце. Постоянного театрального здания в Риме не было до середины I в. до н. э. по причине консервативности сената. Для представления обычно воздвигался деревянный помост высотой в половину человеческого роста. На эту сценическую площадку вела узкая лесенка в 4-5 ступенек, по которой актеры поднимались на сцену. Декорации трагедий изображали дворцы, на фоне которых разворачивалось действие. В комедиях декорации изображали городскую улицу с фасадами двух, трех домов, перед которыми и разворачивалось действие. Иногда зрители сидели на скамейках перед сценой. Но чаще всего сенат запрещал устраивать для зрителей места, считая это признаком изнеженности. Все сооружение, построенное для театральных игр, ломалось после их окончания. В постановках Рима в отличие от ателланов играли уже не любители, а артисты-профессионалы. Их называли актерами или гистрионами. Актеры происходили из среды вольноотпущенников или рабов. Они, в отличие от греческих артистов, занимали в Риме низкое общественное положение. Актеры здесь объединялись в труппы во главе с хозяином – антрепренером. Последний по договоренности с властями организовывал театральные представления, в которых обычно играл главные роли. Все женские роли исполнялись мужчинами. Актеры в III— II вв. до н. э. не имели масок. Маски появились в этих жанрах лишь в 130 г. до н. э., поэтому римляне могли следить за мимикой актеров. Маски использовались в особых случаях, например, когда надо было играть двойника в комедии или в постановках играли актеры-любители, принадлежавшие высшему обществу. Важным событием в театральной жизни Рима стало появление первого постоянного театра, построенного из камня. Этот театр был сооружен в 55 г. до н. э.

знаменитым римским полководцем Гнеем Помпеем Великим и вмещал до 40 тысяч человек. В конце I в. до н. э. в Риме было построено еще 2 каменных театра: Бальба и театр Марцелла. От последнего до сих пор сохранились остатки наружной стены, разделенной на три этажа, что соответствует трем внутренним ярусам.

### ***Европейский театр в Средние века***

Длительный исторический период, именуемый «средними веками», не имеет общепринятых хронологических рамок. Это определяется различием взглядов на своеобразие и место данной эпохи в истории западноевропейских стран, культуры их народов. Тем не менее, сегодня можно с известной долей вероятности считать, что период культуры раннего (V – XI вв.) и классического, или зрелого, (XII – XIV вв.) средневековья охватывает, по меньшей мере, десять веков. Этот период начинается с падения Западной Римской империи (476 г.), а заканчивается началом эпохи Возрождения (серед. XV в.). Основными чертами средневековья являются процесс формирования европейской общности народов, складывание западноевропейского христианского типа культуры на основе повсеместного распространения христианства. С учетом условной общей периодизации западноевропейской культуры, история средневекового театра имеет свою периодизацию, которая разделена на два этапа. Первый этап называется ранним и целиком совпадает с эпохой раннего средневековья (V – XI вв.). Второй этап назван зрелым. Начинается он с XII в. и продолжается до середины XVI в. В период раннего средневековья только формируется европейская нация, поэтому история театрального искусства этого времени рассматривается не по отдельным странам, а в сопоставлении двух направлений: клерикального и светского. К клерикальному направлению следует отнести литургическую драму, миракль, мистерию и моралите. К светскому направлению относятся ранние обрядовые игры, выступления гистрионов, площадный фарс и первые опыты светской драматургии. Следует иметь в виду также, что в раннее средневековье до XI в. можно говорить лишь об истоках европейского театра. Наблюдается противоборство христианской и языческой религий. Несмотря на то, что христианство повсеместно успешно распространялось благодаря усилиям церкви, варварские народы Европы находились еще под сильным влиянием языческих верований. Деревенское население по древним языческим обычаям продолжало праздновать конец зимы, приход весны, сбор урожая. В играх, танцах и песнях люди выражали веру в богов, которые олицетворяли силы природы. Именно такие праздники и положили начало будущим театральным действиям. В Швейцарии зиму и лето изображали парни. Один из них был в шубе, другой в рубахе. В Германии в честь весны устраивались костюмированные карнавальные шествия. В Англии весенние праздники выливались в многолюдные игры, пляски, состязания в честь мая, а также в память народного героя Робина Гуда. Зрелищными элементами

стали богаты весенние игры в Италии и Болгарии. Эти массовые праздники отличались здоровым юмором, демонстрировали творческие силы народа. Но они не могли дать начало театру, поскольку не были обогащены гражданскими идеями и поэтическими формами, как в Дрени Греции. К тому же церкви удалось воспрепятствовать развитию народного театра, связанного с фольклором. Тем не менее, отдельные виды сельских увеселений породили новые народные зрелища, известные примерно с X в., – гистрионов. Затейники и забавники этих зрелищ в разных странах Европы назывались по-разному. На территории нынешнего юга Франции их называли гистрионами, в Германии – шпильманами, в Польше – франтами, в Болгарии – кукерами, в России – скоморохами. С XI в. в Европе начинается активный процесс урбанизации, связанный с развитием товарно-денежных отношений, торговли, ростом городов в связи с большим оттоком деревенского населения в города. Вместе с этим переселением в городах появляются и деревенские затейники, которые со временем становятся профессионалами. К XII в. гистрионы в городах исчисляются сотнями и тысячами. Они окончательно отрываются от деревни, выступают на шумных ярмарках, на улицах городов. На начальном этапе развития творчества гистрионов их искусство отличалось синкретизмом, т. е. каждый из гистрионов мог петь, танцевать, рассказывать сказки, играть на музыкальном инструменте и пр. Но постепенно происходило разделение гистрионов по видам творчества. Современники различали среди них комиков – буффов. Гистрионы, которые владели цирковым искусством, искусством рассказчика, певца и музыканта, назывались жонглерами, а сочинители и исполнители стихов, баллад и танцевальных песен – трубадурами. В это же время развивалось народное творчество вагантов. В их деятельности еще более ярко, чем у трубадуров, выражался бунтарский, антиаскетический и антицерковный дух. Вагантами становились, как правило, школяры, низшее духовенство, разжалованные священники. Они выступали с пародийными латинскими песнями на церковные гимны и с пародиями на церковные обряды, в которых вместо обращения к «Богу Всемогущему» было обращение к «Бахусу Всепьющему». Их дерзкая сатира доходила даже до пародирования молитвы «Отче наш». Трубадуры и ваганты были гонимы церковью. Однако и высшее духовенство, и светская власть не могли устоять перед соблазном увидеть веселые, жизнерадостные выступления гистрионов. Их творчество имело место и на втором этапе развития театрального искусства, но лишь в качестве шутов при дворах феодалов. В целом искусство гистрионов с XIII в. угасает. Но при этом оно накопило элементы актерского искусства, сделало первые попытки изобразить человеческие типы. Это искусство подготовило рождение фарсовых актеров и светской драматургии.

Другой формой театрального искусства стала церковная драма. Борясь против остатков античного театра, в противовес сельским игрищам и гистрионам, католическая церковь стремилась использовать действенность и

зрелищность театрального искусства в своих целях. Уже в IX в. театрализуется месса, вырабатывается ритуал чтения в лицах эпизодов из жизни Иисуса Христа, начиная с рождения и заканчивая погребением и воскресением. Именно из этих диалогов стала формироваться ранняя литургическая драма, которая разыгрывалась посреди храма. Постепенно литургическая драма стала существовать в двух ежегодно повторявшихся циклах, а именно рождественском и пасхальном. Литургическая драма являлась частью литургии и находилась в стилевом единстве с ней. Она разыгрывалась на латинском языке в форме напевной церковной декламации. Но именно это ограничивало воздействие драмы на слабо образованных прихожан, не владевших латинским языком. Чтобы приблизить свой театр к жизни, сделать доступным содержание евангельских сюжетов, католическая церковь динамизировала драму, стала использовать в ней бытовые детали, персонажей сюжетов наделила диалектной, понятной местным жителям речью. Например, волхвы во время своего шествия говорили бытовым языком. У них появились длинные белые бороды и широкополые шляпы. Воины, убивавшие младенцев, щеголяли блестящими шлемами. Иоанн Предтеча кутался в звериную шкуру. Иногда под сводами храма даже звучал смех. Все эти бытовые детали сближали библейские сюжеты с жизнью, но отвлекали прихожан от церковной службы. Возникла необходимость отделить драму от литургии. Церковные власти к XII в. выделили ее из под сводов храма на паперть. Так, где-то с середины XII в. начала свое рождение полулитургическая драма, которая все более попадала под влияние городской толпы, требовавшей представления не только в церковные праздники, но и в дни ярмарок. Библейские сюжеты становились еще более житейскими, подвергались бытовому толкованию. Особенно любимыми народом персонажами стали черти. Эти персонажи уже наделались психологическими чертами, а дьявол напоминал средневекового вольнодумца. Библейские тексты с течением времени подвергались поэтической обработке, устанавливался принцип симультанной декорации, т. е. одновременный показ нескольких мест действия, увеличивалось число трюков. Но, несмотря на это, церковная драма продолжала сохранять тесную связь с церковью, объединяя в себе взаимоисключающие элементы. В период второго этапа развития европейского театрального искусства продолжали развиваться светские элементы в церковной драме. Появился жанр мракль, в котором жизненные противоречия, связанные с произволом феодалов, темными страстями знатных и богатых людей, с кровавыми эпизодами военной средневековой истории, разрешались благодаря вмешательству святых и Девы Марии. Так, в одном из первых известных мраклей «Игра о святом Николае» (1200 г.) имелись отзвуки крестовых походов. В средневековых сюжетах ощущалась реальная картина времени – повсеместный произвол, анархия, грабежи и насилие. Сатирическое изображение житейских картин, нравов и характеров давалось здесь для того, чтобы предать их церковному порицанию, привести к раскаянию грешника,

которого всемилостивый Бог непременно простит. Все сюжеты, заимствованные из рыцарских романов, начинались с обличительного изображения жизни города («Миракль о Гибур»), монастыря («Спасенная Аббатисса»), средневекового замка («Миракль о Берте с большими ногами»). А заканчивались миракли непременно актом раскаяния и прощения. Весь обличительный сюжет оборачивался назидательной историей о милосердии Бога, готового простить самого закоренелого злодея, если он раскаялся и уверовал в небесные силы. Параллельно с церковной драматургией европейского театрального искусства развивалась светская драматургия французского трувера (северофранцузское наименование трубадуров), поэта, музыканта и драматурга Адама де Ла-Аля (ок. 1238 – ок. 1287 гг.). Он был родом из города Арраса, жил в Париже и Италии при дворе Карла Анжуйского. Первая его пьеса «Игра в беседке» была написана и разыграна около 1262 г. еще в Аррасе в поэтическом, театральном кружке – *пюи*. Эту пьесу отличает жанровый разнობой. Этот смешанный жанр получил название «толченный горох» – «*pois piles*», что означает «всего понемножку». Дальнейшее развитие средневекового театра ознаменовано развитием более универсального жанра – мистерии, который также начинает свою историю с XIII в. Наибольший расцвет мистерия получила с XV до середины XVI вв., когда город почти преодолел феодальную зависимость, но еще не попал под власть абсолютного монарха. Она стала продуктом городской культуры и выросла из «мимических мистерий», то есть городских процессий в честь религиозных праздников и торжественных въездов королей. Из этих праздников постепенно складывалась площадная мистерия, которая уже организовывалась не церковью, а городскими цехами и муниципалитетами. Ее авторами были ученые-богословы, юристы и врачи. В мистериях участвовали сотни горожан, и в них объединялись религиозные и мирские начала. Мистерияльная драматургия делилась на три цикла: 1) ветхозаветную, 2) новозаветную и 3) апостольскую. Ветхозаветные мистерии содержали циклы ветхозаветных сюжетов, новозаветные рассказывали историю рождения и воскрешения Христа, а апостольские мистерии строились по сюжетам из житий святых. В мистерии XV в. проник также патриотический пафос. Конфликт разыгрывается не между Богом и дьяволом, а между английскими захватчиками и французскими патриотами. Патриотический пафос создатели драмы вложили в образ национальной героини Франции Жанны д'Арк. Но и здесь присутствовал промысел Божий. Сценическое искусство в мистериях было эффективным, полным технических сложностей. Например, под рубаху персонажа прятался бычий пузырь с красной жидкостью. После удара ножом по пузырю, человек обливался кровью. Во время казни существовала подмена человека куклой, которую обезглавливали, клали на горячие жаровни, бросали в яму к диким зверям, кололи ножами и распинали на кресте. Это потрясало людей и действовало больше, чем любая проповедь. Актеры рядились в натуральные бытовые костюмы. Например, Ирод одевался в

турецкую одежду с саблей на боку, римские легионеры – в современную солдатскую одежду. Игра актеров также имела два взаимоисключающих начала. Рядом с патетикой в их игре существовал гротеск. Текст мистерий часто импровизировался. Критика церкви, феодалов могла не фиксироваться в пьесах, а если записывалась, то в сглаженном виде. Поэтому эти тексты не дают полного представления об остроте критического элемента в подобных спектаклях. Импровизации, появлявшиеся по ходу представления и включавшие сценки из обыденной жизни, получили название фарса. Мистерия давала возможность каждой профессии проявить себя. Например, сцену «Всемирного потопа», ставили рыбаки и матросы, «Ноев ковчег» – судостроители, «Изгнание из рая» – оружейники. Все это сложное мистериальное действо устраивалось под надзором особого постановщика – руководителя игр. Но к середине XVI в. мистерия завершает свое историческое развитие. В 1548 г. мистериальным обществам, которые были особенно распространены во Франции (парижское «Братство страстей господних»), был запрещен показ представлений по ряду причин. Гуманистов отталкивало в них религиозное содержание, а площадная форма и критические элементы вызвали гонение церковью. Кроме того, королевская власть искореняла городские вольности, запрещала цеховые союзы, которые являлись организационной почвой для мистерий. Тем не менее, мистерия развила театральную технику, воспитала в народе вкус к театру, подготовила некоторые особенности ренессансной драмы. Мистерия не смогла выйти из церковного влияния, но она раздвинула тематический диапазон средневекового театра, накопила огромный сценический опыт, который был использован позднейшими жанрами средневековья.

Другой жанр драмы в стихах – моралите, также начинает свою историю с XIII в., но наибольший расцвет он пережил в XV – XVI вв. Основным признаком моралите является аллегория. В этом жанре каждый аллегорический персонаж олицетворял какой-то один человеческий порок либо добродетель, а также стихию природы или церковное понятие. Столкновения героев строились соответственно борьбе двух начал: добра и зла, духа и тела. Разумные люди изображали добродетель, а неразумные становились жертвами порока. Эта основная дидактическая мысль утверждалась всеми моралите. Актеры выступают как риторы, поясняющие свое отношение к определенным явлениям. Игра их становится сдержанной. Их перевоплощение определяется элементами костюма. Например, красное платье означало мятеж, актер при полном вооружении олицетворял войну и пр. В своем развитии моралите частично освобождалось от строгой аскетической морали. В нем можно было встретить мотивы социальной критики. Этому способствовали новые авторы жанра. Скажем, в Нидерландах сочиняли и ставили моралите патриоты, которые боролись против испанского засилья. Авторами моралите других стран были гуманисты, профессора средневековых школ. Историческое значение этого аллегорического жанра заключается в том, что он внес в средневековую

драматургию структурную четкость, поставил перед театром задачу построения типического образа. Но при этом сам жанр в своем первоначальном виде не получил дальнейшего развития. Наиболее счастливая судьба оказалась у фарсового театра, истоки которого восходят к временам представлений гистрионов и карнаваловых масленичных игр, где фарс (от латинского слова *farta* – «начинка») являлся вставкой в общей ткани представлений. Фарс использовался и в мистериях, в которых он окреп и сформировался как сценический жанр. Ко второй половине XV в. площадной плебейский фарс выделяется в самостоятельный театральный жанр. Особый тип фарсовых представлений составляли пародии на церковную службу. Они проходили в виде веселых масленичных праздников и народных спектаклей, которые дали начало так называемым «дурацким корпорациям». Эти корпорации объединяли мелких судейских чиновников, разнообразную городскую богему, школяров, семинаристов. В XV в. подобные шутовские общества распространились по всей Европе. Например, в Париже было 4 подобных больших организации, которые регулярно организовывали парады своих фарсовых представлений. В этих представлениях высмеивались епископы, судьи, короли. В них разыгрывались сатирические сценки – соти, в которых выступали шуты и дураки: тщеславный Дурак – солдат, Дурак – обманщик, Клерк – взяточник и пр. В соти использовался опыт аллегорий моралите, давалась обобщенная картина действительности. Соти стали самостоятельным жанром и испытали расцвет на рубеже XV — XVI вв. Ими в борьбе с папой Юлием II пользовался даже французский король Людовик XII (годы правления – 1498-1515 гг.). Но поскольку в сатирических сценках высмеивались горожанами церковные и светские власти, богатство и дворянство, то следующий французский король Франциск I (годы правления – 1515-1547 гг.) запретил соти. В целом массовый, житейски-конкретный, вольдумный, действенный и буффонный фарс стал в XVI в. господствующим жанром. В нем высмеивались не только поп, дворянин и чиновник, но и крестьянин, а также наиболее популярный герой фарса – пройдоха-горожанин. Он разыгрывался как сметливый, ловкий, остроумный победитель судей, купцов, притеснителей свободы и всякого рода простофиль. Примером тому служит серия фарсов XV в. об адвокате Патлене, который преуспевал на поприще мошенничества. Ему в противовес был показан сметливый пастух, который сумел надуть самого великого плута Патлена, разорившегося адвоката. Кроме этих героев здесь выводится целая галерея колоритных фигур – это и жадный злой купец, педантичный, раздражительный тупица судья, корыстолюбивый развращенный монах и пр. Фарс был детищем народа, демократическим жанром. В его текст проникала народная речь. Он создавал живые жизненные типы. Фарсы ставились силами любительских обществ, например ассоциациями комических актеров во Франции XV – начала XVI вв. Наиболее прославленными из них были кружок судейских клерков «Базошь» и разнородное по составу общество «Беззаботные ребята». Критика в

фарсах была настолько действенна, что монархия и церковь в конце XVI – начале XVII вв. добились прекращения крупнейшей корпорации фарсеров «Беззаботные ребята», где главным организатором и лучшим исполнителем фарсов и моралите был Понтале. Фарс оказал большое влияние на дальнейшее развитие театра в Европе. Из фарса родилась комедия дель арте в Италии; в Испании – творчество «отца испанского театра» Лопе де Руэда; в Англии по типу фарса писал свои интерлюдии Джон Гейвуд; в Германии — Ганс Сакс; во Франции фарсовые традиции питали искусство Мольера. Именно фарс стал звеном между старым и новым театром.

### ***Итальянское Возрождение и театр***

Родиной всего европейского Возрождения была Италия. В ней раньше других стран произошел расцвет городов и городской культуры, а именно с XIII в. Отправной точкой для осуществления драматургической реформы в Италии явилось увлечение гуманистов XV в. античным театром и привившееся в ученых кругах исполнение на латинском языке пьес Плавта, Теренция и Сенеки. Пионером гуманистического театра стал римский профессор Помпонио Лето (1427 – 1497 гг.). Он был большим поклонником античности и сделал первую попытку постановки античных трагедий и комедий. Его ученики продолжили дело профессора. Их спектакли шли с огромным успехом и привлекли к себе внимание духовных и светских князей Рима, Феррари, Мантуи и Урбино. Князья-меценаты организовывали гуманистические спектакли при своих дворах, побуждали исполнителей переходить с латинского на итальянский язык и тем самым дали толчок возникновению ренессансной трагедии и комедии. Значительный вклад в европейскую драматургию сделала Италия XVI в. Эта страна не породила драматургов выше великих драматических поэтов Англии и Испании XVI – XVII вв., но она раньше всех других стран создала новый тип драматургии, принципиально противоположный религиозно-дидактической драме классического средневековья. Первым трагическим поэтом Италии был Триссино, автор трагедии «Софонисбы» (1515 г.), построенной по сюжету «Римской истории от основания города» римского историка Тита Ливия (59 г. до н. э. – 17 г. н. э.). Но сюжет этой истории Триссино обработал согласно правилам «Поэтики» древнегреческого философа и ученого Аристотеля (384 – 322 гг. до н. э.). В трагедии отсутствуют живые характеры и подлинный драматизм. Но это не помешало ей иметь большой успех у гуманистов Италии и вызвать множество подражаний. Преемники Триссино (Ручеллаи, Мартелли, Аламанни и др.) по его примеру обратились к материалам древнегреческой культуры, внесли в трагедию античную мифологическую тематику и обработали ряд сюжетов, заимствованных у Софокла и Еврипида. «Новый этап в развитии трагедии начинает Джиральди Чинтио. В «Орбекке» (1541 г.) он утверждает новеллистическую тематику, трактуемую в тонах кровавой мелодрамы по примеру римского драматурга Сенеки. Такое понимание

трагедии увеличило ее занимательность, но все же трагедия не привилась на итальянской сцене XVI в. Она всегда оставалась жанром более книжным, чем сценическим» в силу своей искусственности и подражательности античным образцам, а также отсутствия в ней идейного содержания. Тем не менее, итальянская трагедия сыграла свою роль в разработке драматургической техники новоевропейской драмы. Именно в Италии XVI в. был создан жанр классической трагедии, получивший в дальнейшем развитие во Франции XVII в. В частности, в трактатах Триссино, Веттори и Кастельветро была разработана теория «трех единств» на основе изучения античных поэтик Аристотеля и Горация. Она стала присуща этому жанру. Более успешно, чем трагедия, развивалась ренессансная комедия. В качестве образцов для нее были произведения Плавта и Теренция. Создателем итальянской комедии является Лудовико Ариосто (1474 – 1533 гг.). Первыми его комедиями стали «Комедия о сундуке» (1508 г.), «Подмененные» (1509 г.). В 1516 г. он создал героическую рыцарскую поэму «Неистовый Роланд», которая была проникнута тонкой иронией и пронизана гуманистическими идеями эпохи Возрождения. В третьей комедии «Чернокнижник» (1520 г.) Ариосто, развивая сатирико-бытовые элементы, высмеивает широко распространенную в его время веру в магию и астрологию. Герой комедии шарлатан Физико умело обделывает всякие темные делишки, используя доверчивость сограждан. Четвертая комедия «Сводня» (1529 г.) дает смелое изображение распущенности современных автору нравов. Последнюю комедию «Студенты» Ариосто не успел завершить. Но и в незавершенном варианте она живо изображает нравы феррарского студенчества. Ариосто впервые в своих комедиях показывает образы и положения, взятые из итальянской новеллы. Эта новеллистическая струя развивалась также в комедиях современников Ариосто, а именно в комедиях: Бибьены «Каландро» (1513 г.); политика, мыслителя, писателя Никколо Макиавелли (1469 – 1527 гг.) «Мандрагора» и др.; писателя политических памфлетов и сатирических комедий Пьетро Аретино (1492 – 1556 гг.) «Придворная жизнь» (1534 г.), «Лицемер» (1542 г.) и пр. Под пером этих комедиографов итальянская комедия постепенно отдаляется от античной традиции. Например, Пьетро Аретино в своих пяти комедиях создал целую галерею образов авантюристов, аферистов и куртизанок, стремясь к живому воспроизведению современного ему итальянского быта. Скажем, в «Придворной жизни» автор дал яркую картину распущенности нравов папского двора. Попытки создания комедии нравов осуществил также поэт, правитель и меценат Флоренции Великолепный Лоренцо Медичи (1449 – 1492 гг.). В его комедии «Аридозио» выведен очень колоритный образ скупого человека по отношению к своим детям, страдавшим от его скарденности. С середины XVI в. комедия застыла в штампах. Драматургия в целом также переживала кризис. Последними мастерами итальянской драмы в эту эпоху были Торквато Тассо (1544 – 1595 гг.) и Джованни-Батиста Гварини (1538 – 1612 гг.). Тассо ярко

проявил себя не только теоретиком литературы и искусства, но написал пасторальную драму «Аминта» (1573 г.). Драма была написана для постановки при дворе феррарского герцога Альфонсо II, у которого Тассо служил с 1571 г. в качестве придворного поэта. Сюжет драмы несложный и показывает историю любви «благородного» пастуха Аминты к благородной и неприступной нимфе Сильвии, подруге его детства. Драма Тассо провозглашала могущество любви, способной преодолеть любые преграды. В пьесе достаточно много реминисценций из античной поэзии. Но между ними рассеяны намеки на жизнь и нравы феррарского дворца. Классическая простота, прозрачная ясность слова и непревзойденная гармония стиха сделали «Аминту» произведением ренессансного стиля. Но с другой стороны, ее глубокая меланхолия, отсутствие бурной динамики страстей, присущей драме Возрождения, делают драму Тассо противостоящей культуре Ренессанса. Следующий шаг к разложению ренессансной драмы проявился в творчестве Гварини. В отличие от Тассо, Гварини в своей пасторали «Верный пастух» (1585 г.) вышел окончательно за пределы ренессансного стиля. Сюжет его пасторали, в отличие от сюжета драмы Тассо, основан на запутанной интриге трех переплетенных сюжетных линий, которые построены на отношениях трех пар влюбленных. Кроме того, Гварини в «Верном пастухе» сумел совместить приемы трагедии и комедии. Элемент трагедийный выражен в движущем мотиве пасторали – веления судьбы. А комедийные моменты в ней отражены в недоразумениях и путаницах. Исторически упадок ренессансной комедии и драмы в целом отразил кризис гуманизма в период феодальной реакции в Италии. В сущности, эпоха Возрождения в Италии закончилась к началу 40-х гг. XVII в. Кризис и завершение этой эпохи отражены, в том числе, и в итальянской драме. Ей на смену в новых исторических условиях расцветает новый жанр народной импровизированной комедии масок, получивший впоследствии название «комедии дель арте». Комедия дель арте впитала в себя традиции устной комедии, ее тематику и образы, но растворила их в неиссякаемой народной живости театрального действия и сатирической направленности ее основных типов – масок. Каждая маска представляла собой сатирически обобщенный характер. Например, в маске Панталоне высмеивалось патриархальное венецианское купечество, в маске Доктора давалась карикатура на ученого педанта – юриста из Болоньи, в маске Капитана воплощалась ненависть итальянцев к военным авантюристам испанского происхождения. Наиболее популярными масками были комические слуги – Дзанни (народная форма имени Джованни – Иван). Существовало две таких маски. Первая показывала хитрого, проворного и ловкого слугу, вторая – деревенского, неотесанного, неловкого и вечно голодного оборванца. Маски Дзанни так полюбились народу, что появилось множество их разновидностей под различными именами (Бригелла, Скапино, Пульчинелла, Арлекин, Миццетин, Педролино и др.). Некоторые из них получили мировую известность, особенно Арлекин. К Дзанни

также примыкала служанка (серветта) под именем Коломбина, Смеральдина или Франческа – веселая, разбитная крестьянская девушка, партнерша и возлюбленная ловкого Дзанни. Сюжет подобных комедий строился на любовной интриге слуг и служанок, которые разными хитростями пытались соединиться вопреки желанию стариков – отцов. Персонажи комедий дель арте изъяснялись изысканными, цветистыми книжными речами и сентиментальными тирадами. Игра актеров сочетала в себе использование масок, актерскую импровизацию и буффонады, а также народную диалектную речь, что свидетельствовало о ее глубоких народных фольклорных корнях, уходящих в народный комический театр средних веков. В игре присутствовали элементы задорного, искрометного фарса, динамика и шутовство комических масок, а также плебейская непочтительность к высшим классам. Комедия дель арте была единственным проявлением народного творчества во время самой глухой реакции, самого беспросветного мрака, окутавшего Италию на рубеже XVI – XVII вв. Она проводила идею национального единства Италии в период крайней раздробленности страны, потому что широко использовала элементы театральной культуры, диалекты различных городов и областей Италии (Венеции, Болоньи, Неаполя, Ломбардии и пр.), тем самым объединяя их. Эта комедия стала общеитальянской, одинаково любимой народом всех частей Италии. Глубокий упадок подобного жанра комедии пришелся на конец XVII – начало XVIII вв. как результат феодальной реакции, ослабивший, в конце концов, сатирический элемент в комедии дель арте. Тем не менее, она оказала огромное влияние на драматургию и театр основных европейских стран, где гастролировали труппы итальянских комедий масок (Испания, Англия, Франция, Германия). Выдающиеся драматурги Европы, скажем, Уильям Шекспир, Лопе де Вега, Мольер, много восприняли из замечательного наследия итальянского жанра народной импровизированной комедии масок дель арте.

### ***Северный Ренессанс и театральное искусство***

Гуманистическое движение, рожденное и развившееся в Италии, еще в XV в. вышло за ее пределы и распространилось в странах, расположенных к северу от Италии. Это дает повод использовать в историографии термин «Северное Возрождение» или «Северный Ренессанс», имея в виду Ренессанс в таких ведущих странах Европы, как Англия, Германия, Испания, Нидерланды, Швейцария и Франция. В отношении нашей страны эти государства в плане географической характеристики находятся в Западной Европе. Поэтому нет никакого противоречия в том, что под Северным Возрождением понимается Ренессанс в выше названных западноевропейских странах. Главная особенность Северного Возрождения была вызвана не только итальянским Возрождением, но и благодатной почвой, подготовленной Реформацией, которая, как принято считать, началась в Германии. В отличие от Реформации гуманистическое движение и Северное Возрождение начались в Нидерландах в XV в. Именно

Нидерланды еще в начале XV в. стали крупным центром европейской культуры. Затем, с середины XV в. идеи Ренессанса проникли в Германию и Швейцарию. Далее по исторической хронологии ренессансная культура получила активное развитие во Франции, Англии и Испании в XVI – первой половине XVII вв. Пик развития Северного Возрождения во всех названных странах приходится на XVI – первую половину XVII вв.

Нидерланды, благодаря своему благоприятному положению на стыке торговых путей из Северного моря в среднюю и южную Европу, стали, как и Италия, одним из передовых участков Европейского континента в экономическом отношении. Это обусловило после Италии создание в Нидерландах образцов ренессансного искусства и культуры в целом. Новую культуру создавали ученые-гуманисты Эразм Роттердамский, Рудольф Агрикола и др. Гуманистическое движение сопровождалось переводами на нидерландский язык античных писателей Гомера, Вергилия, Цицерона, комедии Теренция, сатиры Горация и пр. Возникает ученая поэзия на латинском языке, латинская школьная драма по античным образцам. Эразм Роттердамский (1466 – 1536 гг.) прославился как знаток классической древности, который сделал латинский перевод трагедий Еврипида и впервые широко познакомил западный мир с произведениями этого греческого классика. Наиболее выдающимся представителем немецкой драматургии можно назвать Ганса Сакса (1494 – 1576 гг.). В его трагедиях и комедиях раскрываются новые темы, связанные с гуманизмом в рамках бюргерского мировоззрения и стиля. Так, в «Комедии о терпеливой и послушной маркграфине Гризельде», написанной по новелле итальянского писателя Раннего Возрождения Джованни Боккаччо (1313 – 1375 гг.) «Декамерон», Ганс Сакс дал моральный образец патриархальной женской кротости и послушания. Демократический реализм Ганса Сакса, выраженный в его трагедиях и комедиях, стал причиной широкой популярности его у современников. В XVIII в. правдивостью, наивностью, непосредственностью и народным характером его творчества восторгался Иоганн Вольфганг Гете (1749 – 1832 гг.). Он подражал Гансу Саксу в бытовых сценах первой части своего «Фауста», посвятил его памяти стихотворение «Поэтическое признание Ганса Сакса» (1776 г.). В XIX в. немецкий композитор, дирижер и реформатор оперы Рихард Вагнер (1813 – 1883 гг.) сделал Ганса Сакса героем своей музыкальной драмы «Нюрнбергские мастерзингеры» (1862 г.).

Во Франции, как и во всех странах Западной Европы, начиная середины 1530-х гг., наступила контрреформация, связанная с активизацией феодальных сил, напуганных народными восстаниями. В этих условиях французское дворянство полностью взяло в свои руки культурную и художественную жизнь страны. Следует заметить, что до середины XVI в. во Франции еще исполнялись мистерии, фарсы и другие драматические жанры народного характера. Они были чрезвычайно популярны в силу своей демократической организации. Около этого же времени появляются первые ростки либо ренессансной драмы в

виде трагедий, которые сочиняли ученые-гуманисты на латинском языке, либо в виде переводов на французский язык греческих, латинских или ренессансных итальянских трагедий и комедий (трагедии Сенеки, Еврипида, Триссино, комедии Аристофана, Плавта, Теренция, Ариосто и др.). Одну из первых трагедий, «Эдип», написал французский гуманист, гугенот по убеждениям Жозеф Жюст Скалигер (154 – 1609 гг.). Более того, он составил трактат о «Поэтике» ренессансной драматургии, в которой на основе поэтики Аристотеля разработал элементы будущей в XVII в. классицистической системы драматургии. Главными пунктами ее стали: деление пьес на пять актов, закон трех единств (единство действия, то есть наличие одной сюжетной темы; единство места без перемены декораций; единство времени). Кроме того, законом трагедии стало изображение в ней лишь возвышенных сюжетов и исключительных положений, а также запрет смешивания трагического и комического, обязательная роль вестников, которые рассказывают о событиях за сценой. Скалигер в своем трактате определяет трагедию как «воспроизведение с помощью действия выдающейся человеческой судьбы, с несчастливой развязкой, в высоком стиле и в стихах». В изображении чувств и событий он выдвигает принцип «правдоподобия». Следуя Сенеке, Скалигер рекомендует в трагедиях использовать мелодраматические эффекты и изображать в них «гибель царств, свержение королей с трона, убийства, насилия над женщинами, появление духов, речи мертвецов» и пр. Такого рода трагедии и комедии сочинялись студентами в порядке литературных упражнений и предназначались для чтения или постановки на закрытой университетской сцене. Затем они перекочевали на домашнюю любительскую сцену разных знатных лиц и получили значительную известность в городах. Однако отцом французской трагедии, который писал свои пьесы с соблюдением требований Скалигера, стал один из представителей кружка молодых образованных дворян, мечтавших о реформе французского поэтического языка и создании национальной поэзии, под названием «Плеяда» Этьен Жодель (1532 – 1573 гг.). Его трагедии писались на французском языке. В первой из них, «Пленная Клеопатра», (1552 г.) сюжет чрезвычайно прост. В первом акте появляется тень Антония, предсказывающая скорую смерть Клеопатре. Затем на сцену выходит сама Клеопатра и изображает душевную растерянность. Во втором акте Октавиан обсуждает с двумя наперсниками, как ему поступить с Клеопатрой, и решает, что она должна украсить его триумф в Риме. В третьем акте Клеопатра безуспешно просит Октавиана избавить ее от этого позора, в четвертом она удаляется в мавзолей Антония, чтобы там покончить собой, в пятом – о ее кончине рассказывает вестник. Вторая его трагедия, «Дидона, приносящая себя в жертву», еще более бедна внешними действиями. Трагедия целиком состоит из гигантского монолога Дидоны, изливающей скорбь после бегства Энея и решающей, в конце концов, броситься в пылающий костер. Тем не менее, в трагедиях Жоделя отсутствуют подлинные душевные коллизии и обрисовка

целостных, индивидуальных характеров. Язык его трагедий риторичен и нередко напыщен. Следующий значительный шаг вперед в развитии трагедии сделал Роберт Гарнье (1534 – 1590 гг.). Он писал трагедии либо на сюжеты римской истории («Порция», «Корнелия», «Марк Антоний»), либо на сюжеты греческих мифов («Антигона», «Ипполит»). В его трагедиях диалог выглядит более живым, а чувства выражены более естественно. Ярко прослеживается в трагедиях и его политическая ориентация, а именно сочувствие римским республиканцам и антипатия к тирании. Роберт Гарнье является основателем во Франции жанра трагикомедии. К таковой относится пьеса «Брадаманта» (1580 г.). Она основана на одном из эпизодов поэмы Ариосто и является по характеру остродраматической, но со счастливым концом. В ней допускается в ходе действия примесь комизма.

Развивается во Франции и комедия, в которой наряду с античными и итальянскими образцами существовала традиция и средневекового фарса. Такой комедией, например, была пьеса уже известного Этьена Жоделя «Евгения» (1552 г.). Этьен Жодель и во французской ренессансной комедии стал пионером, написав ее на французском языке. В его комедии главной фигурой является развратный священник, который состоял в любовной связи с женой своего прихожанина. В целом французское Возрождение почти так же, как в Италии и Германии, в силу отсутствия подъема национального самосознания не создало большую национальную драматургию по сравнению с Испанией и Англией.

### ***Театральное искусство испанского Возрождения***

В Испании до эпохи Возрождения театр существовал отчасти религиозный (мистерии, миракли), отчасти вполне светский, комический (фарсы). Но в отличие от Италии и Франции, где в период Возрождения религиозный театр, в принципе, исчез, в Испании он продолжал интенсивно развиваться в течение всего XVI и даже XVII вв. Также популярными оставались на протяжении всех этих веков жанры народного комического театра, которые культивировались большими мастерами в области литературы и драматургии, например, Мигелем де Сервантесом Сааведрой (1547 – 1616 гг.). Его драматургическое творчество отличает условность и надуманность сюжета, а также стремление к психологической правдивости и утверждению подлинно благородных чувств. В своей драматургии Сервантес ищет правдоподобия, выступает против нагромождения в сюжетах разных приключений, экстравагантности и нелепиц, против несоответствия между общественным положением персонажей и их языком и пр. Но собственные театральные опыты Сервантеса, за немногим исключением, были мало удачны. Большинство его пьес до нас не дошло. Сервантес не овладел драматической формой и не сумел создать вполне живые характеры. До нас дошло две его больших пьесы. Наряду со старыми драматическими жанрами в Испании к середине XVI в. развивается

новая ренессансная драматургия. Первые зачатки ренессансной испанской драмы мы находим еще в начале этого века в творчестве Хуана дель Энсины («Потасовка», «Оруженосец, превратившийся в пастуха», «Пастухи, превратившиеся в придворных» и пр.). В свои пьесы, которые он сам называл эклогами в силу их маленького объема, Энсина примешивал элементы ренессансно-итальянского пасторального стиля. Он выразился в чертах сентиментальной манерности персонажей с одной стороны, и в реалистическом, правдивом изображении, скажем, крестьянских типов и нравов – с другой стороны. Истинным создателем национальной испанской драмы по праву считается Лопе де Руэда (ок. 1510 – 1565 гг.), благодаря которому ренессансный испанский театр вышел на площадь и стал народным. Он работал в комедийном жанре и создал как большие комедии («Хвастливый воин») по образцу итальянских комедий Ариосто, Плавта, так и маленькие комические пьесы («Оливки», «Приглашенный») типа средневековых фарсов, близкие к жанру интермедий Сервантеса. Следующий шаг в развитии испанской драматургии сделал Хуан де ла Куэва (ум. в начале XVII в.). Он написал трактат «Испанская поэтика», в которой изложил принципы новой драматургии. Суть этих принципов в отрицании аристотелевской поэтики в том виде, в каком она толковалась теоретиками-классицистами XVI в. Куэва протестовал против соблюдения единств места и времени, против использования античных сюжетов, рекомендовал разрабатывать национальные темы на основе хроник и романсов. Он также рекомендовал пользоваться различными стихотворными размерами. Большой заслугой Куэвы является введение им в испанскую драму сюжетов национальных героических сказаний («Инфанты Лары», «Смерть короля дона Санчо», «Бернардо дель Карпио»), а также больших исторических событий («Осада и разграбление Рима»). Самым плодовитым и самым любимым драматургом в Испании был Лопе Фелис де Вега Карпио (1562 – 1635 гг.). До нас дошли тексты 400 его пьес (почти сплошь стихотворных) и еще 250 известны по названиям. Появление драматургии Лопе де Веги было предопределено творчеством всех его предшественников, но его наследие отличается гигантским объемом и напряженностью творчества. Его творчество находилось также в полном соответствии с его кипучей жизнью. С пяти лет он начал писать стихи, а в двенадцать лет уже сочинил первую свою комедию. С юного возраста он уже состоял на службе у разных знатных лиц, рано вступил в тесные сношения с разными актерскими труппами и писал для них пьесы. Лопе де Вега служил солдатом, участвовал в походе «Непобедимой армады», был несколько раз женат, имел множество любовных приключений. К пятидесяти годам он стал сотрудником инквизиции, затем монахом и священником, продолжая вести светский образ жизни, увлекаясь любовными похождениями. Лишь после гибели сына и похищения дочери Лопе де Вега увлекся аскетическими упражнениями и проявил склонность к мистике. Он был любим при жизни и окружен всеобщим почетом во время своих похорон, которые по

размаху выглядели княжескими. Более ста поэтов сочинили на его смерть стихи. Драматургия Лопе де Веги поражает необычайной широтой. В пьесах он изобразил людей всех сословий и званий, всех национальностей (испанцев, турок, библейских евреев, индейцев, древних римлян, даже русских в пьесе о Лжедмитрии «Великий князь московский»). Его пьесы написаны на самые разные сюжеты, заимствованные из испанских хроник, романсов, итальянских новелл (Боккаччо, Банделло и др.), Библии, исторических сочинений, рассказов путешественников, из бродячих анекдотов. На бытовые сюжеты написана группа пьес, условно названная комедиями «плаща и шпаги», поскольку персонажи их из низшего дворянства в соответствующих дворянских костюмах. Наиболее популярными еще при жизни Лопе де Веги не только в Испании, но и Италии, а также Франции стали пьесы: «Собака на сене», «Сети Фенисы», «Мадридские воды», «Валенсианская вдова», «Девушка с кувшином», «Капризы Белисы», «Раба своего возлюбленного» и пр. Эти пьесы написаны с исключительным блеском и действительно стали зеркалом жизни, так как в них путем игры чувств персонажей ярко отражены нравы современного драматургу общества. Известными историческими пьесами, иначе называемыми «героическими» стали: «Жизнь и смерть Вамбы» – из истории Испании времен готских королей, «Девушка из Симанки», «Благородный Абенсерах», отразившие борьбу с маврами, «Фуэнте Овехуна», показавшая борьбу королей с непокорными феодалами и объединение испанской монархии, «Новый мир, открытый Христофром Колумбом» об открытии Америки и пр. Все эти пьесы пронизаны горячим патриотическим чувством с большой долей идеализации родной старины, овеянной поэзией. Драматург написал немного пьес, где показаны люди из народа. Но они очень значительны в художественном отношении. В них скромные крестьяне и ремесленники обладают не меньшими достоинствами, энергией и нравственными качествами, чем образованные дворяне. В комедии «Разумный в своем доме» щеголеватому адвокату Леонардо противопоставлен его сосед по деревне крестьянин Мендо, который помогает адвокату в его семейных невзгодах. В ряде пьес Лопе де Вега показывает столкновение между крестьянами и феодалами. Теоретические взгляды Лопе де Веги на драматургию изложены в стихотворном варианте его реалистической поэтики «Новое искусство сочинять комедии в наши дни». В ней он изложил три главных задачи драматурга: 1) угодить зрителю; 2) сочетать в сюжете трагическое и комическое, как в жизни и природе; 3) придерживаться единства действия, но нарушать единство места и времени. Лопе де Вега сократил количество актов в пьесах с пяти до трех. Он также ратовал о значении экспозиции, о наличии узла интриги и ее развязки, о том, что разные роли надо писать разными стилями, об эффектных окончаниях сцен, о внутреннем единстве в пьесе, о логике в построении образов и развитии действия и пр. В этом смысле Лопе де Вега развил те положения поэтики Аристотеля, которые оказались жизнеспособными в позднейшее время. Лопе де Вега, как и древние

философы, комедийные римские авторы, считал театр зеркалом жизни и воспитателем высокой морали. Театральное устройство в Испании до времени творчества Лопе де Веги представляло собой в селах примитивные подмостки из нескольких досок на открытом воздухе, в городах спектакли устраивались во дворах частных или общественных зданий. Первый театр был построен уже при жизни Лопе де Веги в 1574 г. по типу дворовых театров в Мадриде и больших городах. Переднего занавеса не было. Декорации и машинные приспособления были скудными. Зато костюмы актеров отличались пышностью и живописностью. После смерти короля Филиппа II, который не любил театральные зрелища, придворный театр стал оборудоваться лучше. В публичных театрах не было крыш, и спектакли шли днем, поскольку не было искусственного освещения. Отличительной чертой исполнения актеров был высокий темперамент. Перед пьесой и после окончания ее, как правило, исполнялись песни, танцы, маленькие фарсы под музыку. Такое театральное оформление вполне гармонировало с общим характером драматургии Лопе де Веги, отличительными чертами которой были яркость, динамичность, близкие народному зрителю.

В таких же условиях развивается творчество и его продолжателей Гильена де Кастро (1569 – 1631 гг.), который написал живую, пылкую и красочную пьесу «Юность Сида» на основе народных романсов о нем, Тирсо де Молина (1571 – 1648 гг.), крупнейший драматург, написавший около 400 пьес различного рода. Из них до нас дошло более 80 пьес. Творчество последнего по сравнению с драматургией Лопе де Веги отличается тем, что Тирсо создал жанр религиозно-философских драм. Самой знаменитой из них стала «Севильский озорник» – первая литературная обработка легенды о Дон Жуане. В этой пьесе Тирсо связал образ о смельчаке, пригласившего на ужин статую покойника и поплатившегося за это жизнью, с типичным для Возрождения характером бесовестного соблазителя женщин и аморалиста. Тирсо также создал множество комедий, например, «Дон Хиль Зеленые штаны», «Благочестивая Марта». В них он показал себя блестящим мастером интриг. А его комедии в отношении разработки характеров превосходили даже комедии Лопе де Вега.

Из других драматургов этой школы выделяется мексиканец по происхождению Хуан Руис де Аларкон (1580 – 1639 гг.). В его творчестве намечается переход от комедии интриги к комедии характеров, которые он углубляет и лучше оттачивает, чем Лопе де Вега. Одновременно с этим для его пьес характерны сдержанность фантазий, строгость композиции, некоторая сухость образов и языка, а также отчетливая моральная тенденция. Из его исторических пьес наиболее известной стала «Ткач из Сеговии» в двух частях. Суть пьесы в том, что благородный дворянин дон Фернандо был осужден королем по ложному доносу. Под видом ткача он спасается от смерти, становится разбойником, помогает королю в борьбе с маврами и в конце концов мирится с королем, который убедился в его невиновности. В пьесе Аларкона

явно отсутствует особое преклонение перед королем и даже имеется некоторая критика королевской власти. Самая знаменитая комедия Аларкона – это «Сомнительная правда», послужившая источником для «Лгуна» Корнеля и одноименной пьесы Гольдони. Это в такой же мере комедия интриги, как и комедия характеров.

### *Английское театральное искусство до творчества У.Шекспира*

В эпоху Возрождения в Англии достигла особого расцвета драматическая литература. Ренессансный театр развивался в этой стране несколько иначе, чем в других странах Европы. Его эволюция из театра средневекового носила постепенный и органический характер. Испытав воздействие античной и гуманистической драматургии Европы, английская драма сохранила в основном свой народный характер, вырастая из драматических жанров средневековья – моралите и интерлюдий. В Англии расцвет гуманизма совпал с Реформацией, поэтому театр развивался в его традиционной средневековой форме. Под влиянием континентальной Европы в Англии рано создались гуманистические «школьные» и «придворные» театры, но они имели узкое назначение и не оказали решающего влияния на развитие новой драматургии. С другой стороны, здесь были сильны национальные театральные традиции, которые оказали серьезное воздействие на классицистические тенденции гуманистического театра. Этот своеобразный синтез противоположных драматургических течений составляет важную особенность английского ренессансного театра и обеспечивает ему выдающееся место в мировой драматургии. Синтезный вариант английского театра, который не уничтожил форму театра средневековых городов, а давал ей дальнейшее развитие, объясняется национальным подъемом в Англии второй половины XVI в., который основан на относительном равновесии сил дворянства и буржуазии. Это обеспечило существование национального театра в той синтетической форме, которую не знала, за исключением Испании, ни одна страна Европы в эпоху Возрождения. Несмотря на запрещение парламентским указом 1543 г. представлений мистерий (в Англии их называли «мираклями» или «пэджентами»), они, получив развитую форму еще в XIV – XV вв., устраивались до 90-х гг. XVI в. Особой популярностью пользовались в Англии моралите и интерлюдии. Этими формами религиозного театра пользовались гуманисты – поборники протестантизма. Одним из таких поборников моралите был Джон Бейль (1495 – 1563 гг., с 1552 г. – епископ). Он писал пьесы на библейские сюжеты и моралите теологического содержания. Наиболее интересной пьесой, дошедшей до нас, является «Иоанн, король Англии» (ок. 1548 г.). Она стала прототипом распространенных впоследствии исторических «хроник». В этой пьесе Бейль идеализирует образ короля Иоанна Безземельного (1199 – 1216 гг.) как борца против папства. В истории же Иоанн Безземельный капитулировал перед папой Иннокентием III. Это вызвало восстание духовенства, рыцарства и свободного

крестьянства в Англии против короля. Ему была предъявлена «Великая хартия вольностей», и он подписал ее в 1215 г. Вопреки исторической правде Бейль изображает английского короля мучеником, жертвой папства и католической церкви. Наряду с фигурой короля в пьесе показаны аллегорические фигуры Мятеж, Дворянство, Клир и пр., которые умоляют короля защитить их от католического духовенства. Одновременно с этим Мятеж, например, заключает союз с Лицемерием, Властью и Узурпацией, что свидетельствует о двойной игре этой фигуры. Дальше по сюжету все эти олицетворения превращаются в исторические личности: Мятеж – в Стефана Лангтона, папского кандидата на пост епископа Кентерберийского; Власть – в папского легата кардинала Пандольфа, сломившего упорство короля; Узурпация – в само папство и т. д. Такое смешение в одной пьесе аллегорических и конкретных исторических фигур стало типичным для английского моралите. Следы его долго удерживались в английской драме. Говорящие имена этой пьесы, обобщенные образы моралите пользовались популярностью в течение всего XVI в.

Другим видом театральных представлений в Англии были интерлюдии – пьесы комического содержания с несколькими действующими лицами. Грань между моралите и интерлюдиями часто стиралась. Впоследствии интерлюдиями стали называть в Англии небольшие комические пьески очень близкие по типу французским фарсам. Комические пьески стали основанием развития бытовой комедии. В этом жанре работал английский драматург Джон Хейвуд (1495 – 1565 г.), который учился в Оксфорде и являлся протеже Томаса Мора при королевском дворе Генриха VIII, где служил придворным музыкантом и поэтом. К наиболее знаменитым его интерлюдиям относятся: «Веселая сцена между продавцом индульгенций, монахом, священником и его соседом Праттом» (ок. 1520 г.) и «Четыре П» (1569 г.). В первой из них изображено столкновение между нищенствующим монахом, читавшим проповедь в церкви, и его оппонентом продавцом индульгенций, который старался перекричать монаха. В конце концов, между ними началась потасовка. Священники церкви с помощью Пратта разняли дерущихся и изгнали обоих из церкви. Вторая полная юмора пьеса названа так по первым буквам слов, называющих род занятий четырех действующих лиц на английском языке (паломник, продавец индульгенций, аптекарь, разносчик). С развитием гуманизма усиливается влияние образцов античной драмы, особенно в студенческих спектаклях на латинском языке в английских университетах. Эти спектакли устраивались в Кембриджском университете с 1482 г., в Оксфордском – с 1486 г. В первой половине XVI в. в «школьной драме» стал использоваться народный язык вместо латинского. Образцами для школьных пьес стали комедии Плавта и Теренция. В 60-х гг. XVI в. в Англии появляется много комедий различных типов: одни из них подражали античным комедиям, другие – итальянским. Например, комедия Гасконя «Подмененные» является переделкой «Подменных» Ариосто. Иногда сюжеты пьес берутся из испанской литературы.

Так, «Селестина» была переделана в веселую английскую комедию «Калисто и Мелибея». С начала 60-х гг. XVI в. в Англии возникает ренессансная трагедия. Образцом для нее послужили главным образом трагедии Сенеки («Троянки», «Тиэст», Неистовый Геракл» и др.), переводы которых в большом количестве появились в Англии между 1560 и 1581 гг. Первой английской трагедией, которая впитала в себя элементы трагедий Сенеки в сочетании с народной средневековой драмой, считают пьесу «Горбодук, или Феррекс и Поррекс» Томаса Нортон (три первых акта) и Томаса Секвила (два последних акта) (1561 г.). Пьеса направлена против феодальных распрей средневековья. В ней показан сюжет из легендарной истории Британии, рассказанной в средневековой английской хронике Гальфрида Монмутского. Король Британии Горбодук при жизни разделил свое царство между своими сыновьями Феррексом и Поррексом. Начались распри между сыновьями. Младший Поррекс убил старшего брата. Их мать любила больше старшего и убила младшего сына. Это вызвало восстание в стране, во время которого Горбодук и его жена были убиты. Среди лордов, которые остались правителями Англии, начались раздоры из-за престола. Пьеса эта интересна тем, что в ней впервые в английской драме использован белый стих, который стал преобладающим в английской драматургии.

Наиболее активно развивались сценические условия и техническая организация театральных зрелищ в Лондоне. Еще со времен Генриха VIII (1491 – 1547 гг., король с 1509 г.) существовал придворный театр для избранных и уличные театральные представления для городского населения столицы, которые разыгрывались странствующими актерами-профессионалами, приезжавшими в Лондон. С 70-х гг. появились предприниматели, строившие стационарные публичные театры. Так, в 1576 г. театральный предприниматель Джеймс Бербедр построил в заречной части Лондона первый публичный «Театр». В этом же году в центральной части столицы появился первый частный театр «Блекфрайерский». Вслед за этими театрами возникали и сменяли друг друга многочисленные театры «Куртина», «Роза», «Лебедь», «Глобус» и др. Театр стал любимым развлечением горожан и играл все большую общественно-политическую роль. Форма театров чаще всего была овальной, но могла иметь и форму многогранника. Основная масса зрителей размещалась на просторном дворе, окруженном стенами. Вдоль стен располагалось несколько ярусов галерей, где зрители сидели. В публичных театрах отсутствовала крыша над партером, где зрители смотрели спектакль стоя. Два нижних яруса галерей делились на ложи. Это были самые дорогие места, предназначенные для привилегированных зрителей. В театре существовало несколько сценических площадок для игры актеров. Основная из них представляла собой помост, вдававшийся в партер. Вторая площадка находилась на задней части главной площадки, прикрытой навесом с раздвижной занавеской. Третья площадка для игры актеров была в виде балкона

над задней сценой. Действие шло последовательно на каждой из площадок, что и определило особую структуру драматических произведений того времени. Спектакли имели бедную декорацию, отличались примитивной условностью постановки, но при этом использовались некоторые технические приспособления и звукоподражания (гром, лай собаки, пение петуха и пр.). Главным в спектакле был текст и экспрессивная игра актеров. Настроение создавала сопровождавшая спектакль музыка. Лондонская публика была очень театральной, с легко возбудимым воображением, живо и эмоционально реагировала на представления. Популярность театра у зрителей во многом объясняется разнообразием и пестротой его репертуара. В начале 80-х гг. со своими комедиями для придворного театра выступил Джон Лили («Женщина на луне», «Сафо и Фаон», «Эндимион» и др.). Томас Кид (1558 – 1594 гг.) считается основателем патетической, близкой к мелодраме, трагедии («Испанская трагедия», написанная ок. 1584 г.). Этот жанр получил наименование «кровавой» трагедии ввиду обилия в ней убийств и злодеяний всякого рода. Одним из наиболее талантливых предшественников Шекспира был сын бедного башмачника из Кентербери Кристофер Марло (1564 – 1593 гг.). Он смог поступить в Кембриджский университет, стать магистром, но потом увлекся театром, приехал в Лондон ок. 1587 г., стал вращаться в кружках писательской богемы и целиком отдался творчеству. Он прожил всего 29 лет и был убит в одной из таверн близ Лондона из-за своего вольнодумства и якобы атеистических взглядов. По Лондону ходили слухи, что его убийство организовала тайная лондонская полиция с целью устранения опасного человека. Но пуритане с радостью встретили смерть Марло и считали, что это был «Перст Божий». Тем не менее, за свою короткую жизнь Марло как драматург сумел создать такие шедевры, которые оказали большое влияние на творчество Шекспира и других драматургов того времени. Марло создал героическую трагедию сильной личности, дерзновенные мысли и волевые устремления которой являлись центром драматического действия. Одной из таких трагедий была его первая пьеса «Тамерлан Великий» (ок. 1587 г.). В ней он показал мощный титанический образ знаменитого среднеазиатского завоевателя XIV в. с момента, когда Тамерлан был простым пастухом, до события, когда он умирал повелителем всего восточного мира. Образ в пьесе значительно отличался от исторической личности Тамерлана. Марло не ставил перед собой задачу показать именно историческую личность. В образе Тамерлана Марло дал апологию дерзаний, силы волевых устремлений, безграничных возможностей человека, всем обязанного самому себе. Иначе говоря, Марло в этой пьесе создал образ героя эпохи Возрождения, которому ничто человеческое не чуждо, а судьба его зависит от него самого, для которого сила разума и знание неотделимы друг от друга. Марло также был первым писателем, обработавшим в драматической форме легенду о Фаусте, изложенную незадолго до того в немецкой народной книге. Его пьеса

«Трагическая история жизни и смерти доктора Фауста» (ок. 1588—1589 гг.) изменила философский и нравственный смысл предания, хотя в сюжетном отношении очень близка была к народной книге. Фауст у Марло – такая же титаническая натура, как и Тамерлан. Он продает душу дьяволу за знание, земное счастье и власть. Мефистофель обещает сделать его «владыкой мира». Но Фауст заключает с дьяволом договор не только из-за эгоистических личных побуждений. Он намерен воспользоваться властью, чтобы основать ряд университетов, увеличить военную мощь своего отечества, завоевать такие страны, как Италия, Африка, Испания и т.д. Не менее своеобразна у Марло трактовка и образа Мефистофеля. Он не просто черт средневековых легенд с комическими чертами, а дух, «изнемогающий от страдания», носящий ад в своем сердце. Но одновременно Мефистофель у Марло показан мятежником против божественных сил. Он явился к Фаусту не столько вследствие магических сил, сколько как к родственной душе (Фауст, как и сатана, хулил Бога и ненавидел Христа). Этот образ предвосхитил образы сатаны у Мильтона и Байрона. Сверхчеловеческими чертами наделен и Варрава в пьесе Марло «Мальтийский еврей» (после 1589 г.). Но здесь Варрава изображен мстительным злодеем, стяжателем и хищником. Все его человеческие свойства носят отрицательный характер. Он мечтает о несметных богатствах, для этой цели совершает преступления, мстит за презрение и проливает кровь своих жертв. Действие происходит на острове Мальта. Рыцари – хозяева острова захватили имущество Варравы, чтобы заплатить контрибуцию туркам. Варрава в ответ разжигает страсть двух рыцарей, увлеченных его дочерью, и те на поединке убивают друг друга. Дочь свою, которая полюбила одного из рыцарей, и монахинь монастыря, куда она сбежала от своего жестокого отца, он тоже не пожалел и отравил. В прологе к этой пьесе появляется Макиавелли, в уста которого Марло вложил свои нестандартные взгляды на религию. Например, Макиавелли говорит, что религия служит орудием для достижения политических целей, что единственным грехом является невежество. В самой пьесе также звучит его мнение о том, что корыстолюбие, алчность, эгоизм и другие пороки мира интернациональны и не зависят от религиозных убеждений и национальных черт. Марло принадлежит также историческая хроника «Эдуард II» (1592 –1593 гг.), которая по технике и зрелости мастерства приближается к историческим хроникам Шекспира. В этой пьесе уже нет титанических характеров, сверхчеловеческих страстей, но есть обобщенные образы честолюбцев, властителей и сильных волевых натур, которые способны быть слабыми людьми и решать проблемы власти и этики поведения житейскими способами. Другим крупным драматургом Англии, который также подготовил творчество Шекспира, был Роберт Грин (1553 – 1592 гг.), оставивший нам много драматических произведений. Наиболее популярными являются пьесы «История монаха Бэкона и монаха Бонгея» (1589 г.), «Джордж Грин, векфильдский полевой сторож» (1592 г.). Первая из них изображает

английского ученого XIII в. Роджера Бэкона, борца против схоластики и основоположника теории эмпирического познания. Но во времена Грина этот ученый был забыт. Поэтому драматург писал его образ по народной легенде, в которой Бэкон превратился в простого колдуна. Этот образ не имеет ничего общего с мятежным образом Фауста у Марло. Сюжет о Бэконе был обработан Грином почти в комедийном стиле, не лишенном лирических тонов. Во второй пьесе Грин выводит на сцену крестьян, ремесленников, выражает к ним сочувствие и даже обрисовывает в них героические черты. Пьеса «Джордж Грин, векфильдский полевой сторож» возникла на основе народных баллад о Робине Гуде. Итак, в XVI в. английская драматургия достигла своего полного развития. Разнообразие жанров, высокое мастерство техники, богатая идейная содержательность английской драмы предвосхитили появление самого выдающегося из всех драматургов английского Возрождения – Шекспира.

### ***Драматургия У.Шекспира. Особенности и значение для развития театра.***

Биография Уильяма Шекспира (1564 – 1616 г.) во многом покрыта неразгаданной тайной. Известно только, что он родился в городе Стрэтфорде-на-Эйвоне, был сыном зажиточного перчаточника, который избирался и в члены городского совета, и был мэром города. Учился Шекспир в местной «грамматической» школе, где изучал латынь и греческий язык. Известно также, что он в ранней молодости женился, а где-то в 1587 г. в возрасте 23 лет переселился в Лондон. В 1593 г. он стал работать в качестве актера и драматурга в лондонской труппе во главе с Джеймсом Бербеджем. В 1599 г. эта труппа построила театр «Глобус», где регулярно ставились пьесы Шекспира. Около 1612 г. Шекспир вернулся в родной город Стрэтфорд и тихо, в кругу семьи закончил свой жизненный путь в день своего рождения 23 апреля 1616 г. Эти скудные сведения о биографии Шекспира породили много гипотез в историографии не в пользу его авторства его же произведений. Одни считали, что автором шекспировских пьес был философ Фрэнсис Бэкон. Но исторические и географические ошибки в пьесах Шекспира Бэкон не допустил бы в силу своей высокой учености. Другие приписывали пьесы Шекспира то графу Дерби, то лорду Ретленду и т. д. Все эти гипотезы недоказуемы в силу отсутствия материалов и звучат неубедительно. Правдоподобней и скорей всего следует считать, что истинной школой Шекспира могли быть не только книги, которые он в Лондоне много читал, но и сама жизнь в столице, познакомившая его с аристократами, любителями театра. В частности, известно, что Шекспир сблизился в Лондоне с группой молодых аристократов-театралов. Одному из них, графу Саутгемптону, он посвятил две поэмы («Венера и Адонис», «Обесчещенная Лукреция») и сборник сонетов, изданный в 1609 г. Творчество Шекспира условно делится на три периода по стилю и жанру пьес, по их тематике и характеру, которые изменялись в соответствии со временем их написания. К первому периоду относятся жизнерадостные и живописные

комедии «Сон в летнюю ночь» (1595 г.), «Венецианский купец» (1596 г.), «Много шума из ничего» (1598 г.), «Как вам это понравится» (1599 г.), «Двенадцатая ночь» (1600 г.) и др. Одновременно он создает ряд исторических хроник, то есть пьес на сюжеты английской истории: «Ричард III» (1592 г.), «Ричард II» (1595 г.), «Генрих IV» (1597 г.) в двух частях, «Генрих V» (1599 г.) и др. Несмотря на изображение в них очень мрачных и жестоких картин, в этих пьесах преобладает вера в жизнь и доброе победное начало. В первый период своего творчества он писал также трагедии «Ромео и Джульетта» (1595 г.), «Юлий Цезарь» (1599 г.). Но и трагический сюжет написан в светлых жизнерадостных тонах. Трагедии содержат множество веселых сцен. Несмотря на веселость и жизнерадостность произведений Шекспира этого периода, которые были свойственны Возрождению, он ставил в них большие проблемы и высказывал глубокие мысли. В одной из самых ранних его комедий «Бесплодные усилия любви» он изобразил короля Наварры и его приближенных, которые решили отречься от любви и погрузиться в изучение философии. Но приехала французская принцесса с фрейлинами и нарушила их планы. Все они влюбились в молодых дам. В конце пьесы один из придворных, Бирон, отрекся от словесной мишуры и поклялся, что будет выражать свои чувства простым и правдивым языком. А в другом монологе тот же Бирон вскрывает всю нелепость аскетического отказа от любви ради философии, утверждая, что любовь является лучшим стимулом к развитию ума. В «Сне в летнюю ночь» Шекспир утверждает права свободной, самоопределяющейся любви, которая побеждает «древнее право» родителей распоряжаться жизнью своих детей, в том числе и в период вступления в брак. В комедии «Двенадцатая ночь» простодушная и вполне реальная любовь умной и смелой Виолы к Орсино противопоставляется надуманной, слегка риторической страсти Орсино к Оливии. Комедия «Венецианский купец» выходит за пределы любовной тематики. Здесь противостоят друг другу два мира. Один из них – это мир радости, красоты, дружбы и великодушия. Его создает Антонио с друзьями по имени Бассанио, Порция, Нерисса, Джессика. Антонио у Шекспира способен на безвозмездную помощь друзьям, то есть на ссуду денег без процентов. Ко второму миру принадлежит мрачный и скупой ростовщик Шейлок, буржуазные права которого на суде опрокидываются в этой пьесе высшим законом человечности. Но Шекспир не оставляет без своего сочувствия образ Шейлока. Он показывает его глубокую трагедию как продукта и жертвы окружающего общества. Шекспир пытается не только понять, но и оправдать Шейлока несовершенством мира, в котором он живет и который допускает оскорбительную несправедливость по отношению к буквально идеальным людям типа Антонио. Весьма значительны у Шекспира и роли шутов, разделенных на два рода. К первому принадлежат профессиональные шуты, которые служат у знатных лиц для их забавы («Как вам это понравится», «Двенадцатая ночь»). Ко второму роду относятся шутовские персонажи из

числа крестьян и слуг, потешающих зрителей своими промахами или дурачествами. Они более всего показаны в «Виндзорских насмешниках», которые по времени относятся ко второму периоду творчества Шекспира. Сюжеты шекспировских комедий всегда занимательны и живописны. Они полны приключений, случайностей, недоразумений и совпадений. В них господствует идея судьбы, которая понимается Шекспиром как «фортуна» или «удача». Эта идея ведет людей не к пассивности, а к действиям. Она побуждает в человеке желание испытать свое счастье. Если смелые попытки предпринимают одаренные и любящие жизнь люди, то им непременно в пьесах Шекспира улыбается удача. Бодрым призывом к борьбе и верой в конечную победу пронизаны и хроники Шекспира. Главной темой в них стали феодальные смуты и династические распри, которые терзали Англию в XIV – XV вв., особенно война Алой и Белой розы во второй половине XV в. После этой войны к власти пришла династия Тюдоров, и в стране утвердился абсолютизм. Но высшее могущество и процветание Англии наступило во времена правления Елизаветы I, дочери Генриха VIII Тюдора и Анны Болейн. Важнейшим злом и опасностью для страны Шекспир считал крупных феодалов, которых он показал, например, в образах буйных баронов в «Генрихе IV», «Генрихе V». Их анархия противопоставлена идее государственности и центральной единой, твердой власти. Но Шекспир не идеализирует английских королей в основном из династии Ланкастеров. В частности, в «Ричарде II» и «Ричарде III» короли не отвечают шекспировскому идеалу короля справедливого, бескорыстного и заботящегося о своем народе. Этим требованиям автора отвечает лишь Генрих V. Поэтому Шекспир считает свержение Ричарда II справедливым и закономерным. А Ричарда III, хоть тот и обуздал феодалов и объединил страну, автор хроники наделил чертами совершеннейшего хищника-аморалиста. Это и стало причиной падения его власти, считал Шекспир. В противоположность этим королям король Генрих V, предпоследний из династии Ланкастеров, не только сломил сопротивление феодалов, но и правил, опираясь на широкие массы. По мнению Шекспира, он был редким исключением из правил. В основном королями Англии из этой династии были либо тираны, либо слабые правители, не способные дать стране мир и счастье, что и стало причиной их падения. На смену Ланкастерской династии пришла более успешная династия Тюдоров. Так примирились две политические позиции Шекспира. Их суть заключалась в том, что он был сторонником абсолютизма, но на условиях правления страной идеальными государями. В качестве примера такого идеального короля он вывел образ Генриха V. Второй период творчества Шекспира охватывает годы с 1601 по 1608. В это время он был занят решением великих трагических проблем жизни. Наряду с его верой в жизнь, в творчестве Шекспира появляется и струя пессимизма в трагедиях, которые он писал чуть ли не по одной, а то и по две в год: «Гамлет» (1601 г.), «Отелло» (1604 г.), «Король Лир» (1605 г.), «Макбет» (1605 г.), «Антоний и Клеопатра» (1606 г.),

«Кориолан» (1607 г.), «Тимон Афинский» (1608 г.). Наряду с трагедиями он продолжал писать и комедии. Но «Виндзорские насмешницы» (1601 – 1602 гг.) стала единственной комедией этого времени, выдержанной в прежнем характере беспечного веселья. Отныне его комедии содержали и трагические элементы. Поэтому их удобнее называть «драмами». Такой пьесой, например, стала «Мера за меру» (1604 г.). В комедии «Виндзорские насмешницы» Шекспир вывел комический характер Фальстафа. С одной стороны он показал его соблазнителем одной из полумещанок, щеголем, приспособленцем, деклассированным дворянином, мелким пиратским авантюристом, сосредоточившим в себе все худшие черты эпохи первоначального накопления капитала. А с другой стороны автор нашел в своем персонаже нечто положительное. Он заставил нас восхищаться его блестящим остроумием, способностью весело смеяться над собой и другими. Этот свободный и бескорыстный смех составил главную ценность Фальстафа, которая позволила принцу Генриху в его обществе развивать свой ум, приучив себя к свободе суждений. Сущность трагизма у Шекспира всегда заключается в столкновении двух начал, а именно чистой благородной человечности и всех остальных пороков человеческой природы. Наиболее ярко Шекспир показывает такие пороки, как пошлость и подлость, основанные на корысти и эгоизме. Умные и одаренные люди у Шекспира гибнут под натиском темных сил, например, в «Гамлете» и «Короле Лире». Он показывает, с какой легкостью порой зло овладевает душой человека и приводит к ужасным последствиям в «Отелло» и «Макбете». Любопытно также то, что пессимизм, возникавший у гуманистов в результате крушения их идеалов под натиском реакционных сил, хоть и имеет место в трагедиях Шекспира, но не вызывает чувства безнадежности. Например, гибель Ромео и Джульетты одновременно является и триумфом, поскольку у гроба погибших происходит примирение враждующих семей, которые дают слово воздвигнуть памятник их любви. В «Гамлете» трагедия кончается гибелью Клавдия и разгромом порочного датского двора, что тоже является положительной развязкой трагических событий. С воцарением Фортинбраса возникает надежда на лучшую жизнь. В «Короле Лире» старый король умирает просветленным и проникшимся любовью к правде и людям. От трагедий Шекспира веет бодростью, мужественным призывом к борьбе. Хотя эта борьба и не всегда заканчивается успехом. Третий период творчества Шекспира (1608 – 1612 гг.) ознаменован появлением пьес трагикомического жанра, которому характерно остродраматическое содержание со счастливым концом. В них драматург проявляет мечтательность, лирическое отношение к жизни. Важнейшими из трагикомедий Шекспира являются «Цимбелин» (1609 г.), «Зимняя сказка» (1610 г.), «Буря» (1612 г.). Эта мечтательность Шекспира, уход в воображаемый мир и отказ от изображения типичных жизненных положений, а также его излюбленной борьбы страстей в конкретной обстановке, объясняется усталостью и разочарованием автора, связанными с переменой

политической и морально-культурной ситуации, а также крушением гуманистических идеалов. Шекспир переключился в мир сказок и увел зрителя в свой воображаемый мир, где столкновение чувств человека всегда заканчивается торжеством добрых свойств его души над злыми инстинктами. Характерной в этом смысле стала его последняя сказка «Буря». В ней столкнулись дикий Калибан с благородным мудрецом Просперо. Но в отличие от сказок первого периода творчества Шекспира, здесь образы и духи обрисованы схематично, напоминая абстрактно-декоративные маски. Это качество «Бури» сделало ее родственной старинному моралите. Главной мыслью, пронизавшей всю пьесу, стало то, что на жизнь надо смотреть философски, с глубокой терпимостью, надо верить, что все должно закончиться хорошо. Вскоре после окончания этой пьесы Шекспир покинул театр и уехал в свой родной Стрэтфорд, чтобы в кругу семьи закончить свой жизненный путь. Шекспир оказал огромное влияние на европейскую драматургию и в пору буржуазного Просвещения. Это влияние возросло после французской революции 1789 г. Шекспир стал образцом и учителем многих талантливых людей первой половины XIX в. К таковым можно отнести писателей, создававших национальную драму, а именно, Лессинга, Гете, Шиллера, Гюго. Гейне написал книгу «Женщины и девушки Шекспира». Творчество Шекспира оказало влияние на Пушкина, например, в «Борисе Годунове». Пушкину принадлежит ряд замечательных высказываний о Шекспире, на которого он неоднократно ссылался в своих рассуждениях о драме. Впервые в России раскрыл истинный смысл шекспировского творчества в целом ряде статей и заметок Белинский, заложивший основы для подлинно научного изучения наследия Шекспира.

### **Тема 3. Основные принципы системы К.С. Станиславского** ***К. С. Станиславский о профессиональной этике***

Константин Сергеевич Станиславский (настоящая фамилия – Алексеев, 1863-1938) – русский театральный режиссер, актер и педагог, реформатор театра, придавал вопросам этики и дисциплины актера. Он настаивал на том, чтобы актеры с самого начала своего творческого пути поняли, что без артистической этики, без ощущения коллективности в сценической работе невозможно большое искусство.

Каждый член коллектива театра, будь то актер, режиссер, художник, музыкант, гример, должен чувствовать себя его частью и сознавать свою ответственность за то, чтобы коллектив действовал четко и организованно. Необходим дух товарищества, взаимного уважения и внимания, подчинения личных интересов общему делу. Глубоко осознанное, строгое выполнение законов театральной этики и дисциплины – вот неперемutable условие успешной творческой работы актера, всего театра.

Исходя из коллективного характера актерского творчества, Станиславский разрабатывает учение об этике актера.

Первым условием для создания предрабочего состояния, – говорил Константин Сергеевич, – является выполнение девиза: «Люби искусство в себе, а не себя в искусстве». Что такое предрабочее состояние? Это – готовность к занятиям, это – бодрое расположение духа; с ним всегда надо приходиться в студию, в театр. Одной из первоначальных задач тех, кто создает студию, должно быть внимание к атмосфере в ней. Если студия не сумеет сдержать, искоренить, изжить у студийцев обидчивость, вздорный характер, зависть и недоброжелательство, она не создаст не только больших артистов, но даже просто хороших, умеющих привлечь внимание публики. Так что, приходя к себе в студию, оставьте все гадкое, что у вас есть, внизу, перед входом в это здание. Если же вы будете приносить это с собой и засорять, пачкать должно быть священным для вас место, то это будет плевательница; что угодно, но не место, где вы будете ценить искусство и где возможно говорить о Шекспире, Пушкине и других. Есть два типа актеров. Одни идут на сцену потому, что без искусства жить не могут, актерский труд – их любовь, их потребность. Для других же искусство не важно; они жаждут выделиться среди толпы, хотят быть исключением, именитым и почитаемым. Первые, стремясь стать артистами-творцами, чутко ловят все замечания режиссера на занятиях студий или репетициях, с готовностью признают свои ошибки, делают все, чтобы их исправить и, как правило, добиваются желаемого результата. Вторые же, обуреваемые себялюбием, каждое замечание принимают в штыки, ищут для себя оправдания, обещают все исправить завтра же, но обычно не исправляют ничего ни завтра, ни послезавтра, ни на спектакле.

– Жажда первенства, самомнение должны быть изжиты, – учил студийцев Константин Сергеевич – В студии все равны. Каждый – самостоятельная творческая единица. А разница в способностях – это внешние условия.

«Прекрасный, огромного обаяния человек, Станиславский не знает никаких рангов в искусстве. Он относится ко всем одинаково, для всех готов сделать все, что только в его силах, и одновременно сурово, а подчас и жестоко, невзирая на лица, критикует недостатки», – так говорил о работе с Константином Сергеевичем замечательный актер МХАТ Н. П. Хмелев.

Станиславский, сам являясь образцом в выполнении требований художественной этики, упорно боролся против зазнайства, творческой самоуспокоенности.

Константин Сергеевич убеждал студийцев в необходимости создания подлинной творческой атмосферы в студии, в том, что сюда, в свой храм искусства, надо нести все лучшие мысли и побуждения, оставляя за порогом мелкую зависть, интриги, сплетни, учил создавать в театре атмосферу взаимной чуткости и внимания, атмосферу, согретую теплом дружбы и доброжелательности.

К.С. Станиславский писал: «Многие из артистов настолько неосознанно относятся к своей работе, что они следят на репетиции только за теми замечаниями, которые относятся непосредственно к их ролям... Не следует забывать о том, что все касающееся не только роли, но и всей пьесы, должно быть принято в расчет актером, должно интересовать его».

Сам Константин Сергеевич, будучи уже известным актером и режиссером, по свидетельству товарищей по театру, с большим увлечением исполнял эпизодические роли, был участником массовок и даже занимался шумами.

Станиславский всегда требовал, чтобы участники спектакля являлись на репетиции точно в назначенное время. Он говорил, что опоздание или отсутствие кого-либо тормозит работу всего коллектива, дезорганизует ее. С негодованием он отмечал, что есть даже такие актеры, которые считают дурным тоном приходить на репетицию раньше назначенного срока; сознавая свою значимость и незаменимость, они считают вполне возможным для себя пренебрегать элементарными законами вежливости.

Большое значение Станиславский придавал поведению своих учеников вне студии. Он подчеркивал, что актеры всегда и везде обязаны быть носителями и проводниками прекрасного: бессмысленно одной рукой создавать, а другой разрушать созданное.

«Педагог не может, – подчеркивал Станиславский, – наблюдать движение вперед своих учеников, стоя холодно в стороне. Если учитель отбывает свои часы, не зажигаясь сам и не зажигая своих учеников, – он не нужен студии. Когда педагог любит свое дело, он не замечает, как проходят часы напряженной творческой работы; не замечают этого и его ученики. Только такая работа приносит плоды».

Константин Сергеевич утверждал, что педагог, который вносит в атмосферу студии страх и трепет вместо обаяния радости, – вреден. Взаимное уважение и доверие никогда не могут поставить педагога и студийца в положение конфликта; доброта, простота, вежливость не мешают педагогу поддерживать строгую дисциплину в студии. Наоборот, именно эти качества учителя и способствуют развитию и укреплению самодисциплины у его учеников.

## **Тема 4. Теоретические основы актерского мастерства.**

### ***4.1. Профессиональная этика***

Подобно всякой творческой деятельности работа в области исполнительского мастерства зависит не только от наличия таланта, но и от твердо усвоенных знаний основ и правил творчества.

Перед всякой театральной школой стоят две основные задачи: формирование творческой личности актера и раскрытие этой личности. Первая задача включает эстетическое и дисциплинарно-этическое воспитание будущего

актера (формирование мировоззрения, художественного вкуса и морального облика). Раскрытие творческой индивидуальности достигается преимущественно путем профессионального воспитания будущего актера.

Значение теоретического образования очень часто не осознается в достаточной степени самими учащимися. В этом бывают виноваты в первую очередь преподаватели актерского мастерства. Они не всегда умеют показать на практике значение теоретических знаний для актера. Но и преподаватели теоретических дисциплин нередко не умеют показать и раскрыть связь данной теоретической дисциплины с практикой художественного творчества. Сценическая работа будущих актеров должна свидетельствовать об органическом усвоении ими теоретических знаний, об их способности верно разбираться в самых сложных вопросах общественной жизни, человеческой психологии и своего искусства.

Одной из важнейших задач театральной школы является воспитание в учащихся высокого и требовательного художественного вкуса. Художественный вкус человека опирается на определенную систему эстетических взглядов, на определенные идейно-художественные принципы.

Все выдающиеся деятели театра, такие, как К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, Л.А. Сулержицкий, Е.Б. Вахтангов, придавали огромное значение делу этического воспитания артиста — актера и режиссера. Больше того, этическое воспитание они считали не довеском, не дополнением, хотя бы и очень важным, к профессиональному воспитанию. Они рассматривали его как необходимую часть профессионального воспитания. В создании произведения театрального искусства — спектакля — участвует множество людей, и плод их совместного творчества, как мы уже установили, только тогда является полноценным, когда сложная система составляющих его образов приведена в состояние художественного единства. Но можно ли достигнуть этого единства, необходимой цельности и гармонии всех частей, если каждый из участников работы не поставит над собой как высший этический закон общую цель, общий замысел, единую для всех сверхзадачу? А это требует от каждого весьма существенных жертв, творческой дисциплины, известного самоограничения.

Нормы актерской этики и дисциплины вытекают из того факта, что актер по своей профессии несет свою ответственность перед зрителем, перед театральным коллективом, перед автором пьесы, перед партнером и, наконец, перед самим собой. Специфические особенности театрального искусства, и в частности его синтетическая природа, его ансамблевость, коллективность, превращают организацию творческого процесса в этом искусстве в задачу необыкновенной сложности.

Вопросы этики, вопросы трудовой дисциплины неотделимы от вопросов творчества, вопросов мастерства. Это является одним из важнейших принципов, лежащих в основе воспитания актера.

#### **4.2. Воспитание актера в системе К.Станиславского.**

Искусство актера – это искусство сценического действия. В театре только то приобретает силу и убедительность, что выражено через действие. Действие является главным средством сценической выразительности. Через активное, целенаправленное, органическое действие воплощается внутренняя жизнь образа и раскрывается идейный замысел произведения. Этой задаче должны быть всецело подчинены артистическая техника и творческий метод. Сценическое действие по-разному понимается в различных театральных направлениях. В искусстве переживания под сценическим действием подразумевается живой органический процесс, направленный на осуществление определенной цели. В ремесле живой органический процесс действия подменяется условным его изображением. Что же касается актеров искусства представления, то они осуществляют на сцене не органический процесс действия, а лишь демонстрируют его результаты, то есть внешнюю форму выражения. В отличие от условного театрального действия органическое действие воссоздает процесс творчества, протекающий по законам самой природы. Это значит, что актер на сцене, как и в жизни, должен уметь настоящему видеть, слышать, мыслить, чувствовать, действовать, а не представляться мыслящим, чувствующим, действующим. Он должен научиться правильно воспринимать, оценивать, находить решения и воздействовать на окружающие его объекты сценической жизни в условиях художественного вымысла. Если в жизни под влиянием внутренних потребностей, целей и реальных обстоятельств этот органический процесс протекает произвольно, то на сцене человеческие поступки и их причины заранее обусловлены автором, режиссером, художником и самим актером. Вследствие этого пропадает непосредственность восприятия и ослабляется острота воздействия сценических обстоятельств на актера. Тем более если роль исполняется многократно.

**Настройка к действию.** Практические занятия целесообразно начать с воспитания элементарных навыков коллективной творческой работы. К ним относятся: внутренняя собранность, организованность, чувство локтя партнера, готовность активно включиться в процесс сценического действия. В театральной педагогике созданы для этой цели соответствующие упражнения. Материалом для них может служить процесс самого урока. Например, можно предложить учащимся бесшумно перейти с места на место, переставить мебель в комнате, сесть в полукруг или в два ряда, поменяться местами, захватив свои стулья, и, наконец, проделать то же самое с закрытыми глазами. Как правило, эти действия совершаются шумно и неорганизованно. Задание нужно повторять до тех пор, пока не появится одновременность, быстрота, бесшумность, легкость и изящество в выполнении этого простейшего действия. Эти упражнения можно постепенно усложнять. Педагог устанавливает определенный порядок совершаемого действия. Все ученики должны

одновременно встать, поднять стулья, составить их в правильный круг, одновременно сесть. Вначале они делают это по команде или хлопку, а затем только следя друг за другом. То же самое можно проделать в различных темпах, ритмах и под музыку, которая подсказывает темп и ритм, а также и характер движения. В театральных школах широко пользуются упражнением, называемым «печатная машинка». За каждым участником упражнения закрепляется какая-нибудь определенная буква, цифра или знак препинания, которые отмечаются им хлопком в ладоши или каким-либо иным условленным способом при чтении заданного текста. То же упражнение можно проделать в разных вариантах. Например, по ходу упражнения меняется ритм или каждая пятая или седьмая буква произносится вслух и т.п. Ученикам предлагается сесть в круг и по очереди произносить цифры по порядку в определенном ритме. Некоторые цифры или комбинации их объявляются запретными и заменяются каким-либо условным знаком. Кто по ошибке произнесет эту цифру – выбывает из игры. Приведем другое упражнение. Каждому предлагается мысленно петь песню по собственному выбору. По одному сигналу петь ее вслух, по другому – продолжать ее петь про себя. Задача этого упражнения – не сбиться со своей мелодии в тот момент, когда другие участники упражнения поют другие песни. Вариант: одна и та же песня поется хором, а затем по сигналу поется мысленно, по другому сигналу выделяются отдельные голоса.

**Преодоление мышечных зажимов.** Известно, что на ответственных соревнованиях спортсмены часто не достигают тех рекордных результатов, которые зафиксированы в нормальных условиях тренировки. Им мешает излишнее волнение, возникающее от сознания ответственности, от торжественной и нервной обстановки. В этих необычных условиях у спортсменов повышается кровяное давление, учащается биение пульса, нарушается ритм дыхания и возникают произвольные мышечные напряжения, препятствующие выполнению заранее отработанных физических действий: бега, прыжков, бросков, гребли и т. п. Появляется и психическое торможение, нарушающее быстроту и точность ориентировки, остроту восприятия. Дополнительная затрата физических и душевных сил приводит к быстрой утомляемости. Чтобы устранить мышечные зажимы, можно сперва довести напряжение во всем теле до возможного предела, после чего сразу ослабить мышцы и наконец вернуться к нормальному физическому состоянию. Ученикам предлагается для этого встать, вытянуть руки вверх, сжать кулаки, набрать дыхание и, поднимаясь на носки, напрячь все тело так, словно удерживаешь тяжелый груз, который нужно забросить на полку или зацепить за воображаемый крюк. После этого вместе с выдохом полностью ослабить мышцы и, чтобы не упасть, опуститься на стул, откинувшись на спинку. Затем снова, набирая дыхание, восстановить необходимую меру мышечных напряжений, чтобы не свалиться со стула, а сидеть в свободной, но подобранной позе, с нормально поднятой головой и прямой спиной, оторвав ее от спинки стула, с собранными ногами и руками.

Наконец, принять такую позу, чтобы по сигналу тотчас же вскочить со стула и снова поднимать воображаемый груз, повторяя весь цикл движений. Ритм упражнений должен быть строго согласован с ритмом дыхания, что особенно важно для достижения нужного результата. Конечно, полное освобождение мышц – это крайность, которая может быть допущена лишь в упражнении. На сцене актер никогда не должен доводить тело до полного мышечного освобождения, то есть до состояния расслабленности, а лишь освобождаться от излишков напряжения, сохраняя его настолько, насколько это необходимо для совершения данного действия. Исключением могут быть случаи изображения сна, обмороков, смерти, когда актер должен полностью ослабить мышцы. Предупреждая об этом, Станиславский предлагал каждому актеру изучить свойственную ему в жизни и на сцене норму физического напряжения, то состояние, когда он ничем не взволнован и в то же время не собирается уснуть на глазах у публики. Подобно тому как в природе существует нулевое состояние между положительной и отрицательной температурой, так и у человека можно обнаружить промежуточную, нулевую точку, отделяющую положительные эмоции от отрицательных, напряжение – от расслабления. Чтобы найти такое «нулевое состояние», полезно проделать следующее: стоя и сидя проверить сверху вниз, от головы до пят, напряжение мышц, добиваясь спокойного, нейтрального состояния всего тела. Прежде всего проверяется мимика. У некоторых актеров на сцене непроизвольно сдвигаются или приподнимаются брови, щурятся глаза, растягиваются углы губ, образуя так называемую «собачью улыбку». Все это нужно устранить с помощью подсказа со стороны или даже с помощью зеркала. Очень часто от нервозности напрягается шея и приподнимаются плечи. Надо освободить и их. Затем свободно опустить или сложить руки, которые от напряжения имеют свойство «укорачиваться». Потом мысленно проверить спинной хребет, убирая как излишнюю вялость его, приводящую к сутулости, так и излишнюю жесткость, когда говорят, что человек «аршин проглотил». Нередко напряжение возникает в ногах, коленях и ступнях. Оно уродует походку, делает ее резкой и «деревянной». И наоборот, опора на пальцы ног придает походке плавность и законченность. В равной мере уродливо, когда ступня одной ноги, перекинута через другую ногу, задирается кверху под прямым углом, вместо того чтобы опускаться носком вниз. Станиславский в шутку говорил, что публике никогда не следует показывать свои грязные подошвы. Для развития каждой части тела и снятия излишних напряжений выработаны специальные упражнения. Важно, чтобы сам ученик научился находить эти напряжения и преодолевать их. Мышечная скованность – враг пластичности. Можно поднять и протянуть руку, как шлагбаум, говорил Станиславский, а можно развернуть ее, как лебедь разворачивает шею. Добиваясь свободы и пластичности жеста, надо сперва медленно, а потом и быстро научиться разворачивать и сворачивать движения, как бы пропуская мышечную энергию по руке постепенно, от плеча к кончикам

пальцев и обратно. Тогда и жесты, обозначающие, например: «смотри туда!», или «вон отсюда!», или «подойди сюда!» и т. п., станут действенными и выразительными. Всякое техническое упражнение должно быть по возможности оправдано действием.

**Преодоление неблагоприятных сценических условий.** Первая ступень в овладении процессом органического действия – преодоление неблагоприятных условий публичности творчества. Ученик совершает в присутствии зрителей (педагогов и своих товарищей-учеников) простые жизненные действия, еще не осложненные творческим вымыслом: что-либо рассмотреть, расслышать, узнать, отыскать, прочесть, заучить наизусть, а для этого изменить положение, перейти, взять что-то, обратиться с вопросом и т. п. Смысл подобных упражнений в том, чтобы научиться отвлекаться от зрителей, увлекаясь на сцене конкретным действием, овладеть тем, что Станиславский называл «публичным одиночеством». Упражнение получится особенно эффективным и наглядным, если проводить его в обстановке, максимально приближенной к театру (зрительный зал, сцена, занавес, сценическое освещение). Станиславский предлагает для начала просто посадить актера на сцене, не давая ему никаких заданий и сделать длительную выдержку. Неблагоприятные условия сценического творчества не ограничиваются тем, что актер действует на глазах у зрителей и должен уметь преодолевать, так сказать, силу тяготения зрительного зала. Новая трудность в сохранении органичности действия на сцене связана с его повторностью. Актер повторяет на каждом спектакле один и тот же заученный текст, мизансцену, зафиксированную в процессе репетиционной работы, логику и последовательность действий. Однако воспроизведение этой логики и последовательности должно всякий раз сохранять элемент первичности и импровизационности. Надо научиться повторять не повторяясь, то есть не теряя органичности процесса. Забота об этом будет сопровождать актера всегда, до конца его сценической деятельности. Но необходимо с первых же занятий по сценическому искусству учиться обновлению процесса действия, при каждом его повторении, не давая ему превращаться в процесс механический. Приведем примеры элементарных упражнений. Педагог предлагает ученику выполнить простое жизненное действие: налить из графина стакан воды и подать ему, переставить по его указанию в комнате мебель, проверить по журналу присутствующих, открыть или закрыть форточку и т. п. Если просьба – открыть форточку – не адресована к определенному лицу, то на какое-то мгновение обязательно произойдет заминка, пока ученики осознают эту просьбу, ориентируются (где эта форточка, для чего понадобилось ее открыть, кто это сделает) и кто-то из присутствующих возьмет на себя инициативу, встанет и сделает то, о чем просит педагог. Затем педагог предлагает проделать то же самое вторично. То, что в первый раз выполнялось как жизненное действие, со всеми присущими ему органическими процессами (восприятие, ориентировка, оценка и т. д.), при повторении

перейдет в плоскость сценического действия. При этом, как правило, будет нарушен живой органический процесс, возникнет элемент механичности, наигрыша. Чтобы восстанавливать всякий раз естественный органический процесс, необходимо научиться повторять одно и то же действие, не повторяя по мышечной памяти прежних приспособлений, твердо знать – что я делаю, забывая то, как я это делал в прошлый раз. Восприятие и наблюдательность. Восприятие объектов внешнего мира с помощью зрения, слуха, обоняния, осязания, вкуса – первая и необходимая ступень всякого живого органического процесса. В жизни он осуществляется непроизвольно, сам собой, на сцене создается при помощи сознательных усилий воли, так как содержание и течение сценической жизни заранее предопределено драматургом, режиссером, художником и самим актером. В результате пропадает момент непосредственного воздействия происходящего на актера, то есть важнейшее условие органического процесса. Но если актер не просто повторяет свое вчерашнее исполнение, а стремится заново пережить роль, то есть идет по линии живого, органического творчества, то в сегодняшнем поведении партнеров, в реакции зрительного зала, в общей атмосфере спектакля он всегда уловит нечто новое, отличное от того, что было вчера. Можно предложить ученикам рассмотреть глаза товарищей, а затем рассказать, какой они формы, цвета и каково их выражение. Затем заставить их проверить свои наблюдения; выяснить, что было в рассказе неточного, и найти новые уточнения, которые не были обнаружены с первого раза. Аналогичные упражнения могут быть рекомендованы и для развития слухового восприятия. Ученикам предлагается прислушаться к звукам улицы, выделить из них шум машин, голоса людей, пение птиц и другие звуки. При более тщательном выполнении упражнения постараться определить, какая именно машина прошла по улице (легковая или грузовая, груженная или пустая), в каком направлении и т. д. Переключить внимание с шума улицы на звуки, раздающиеся внутри дома: что слышно в данной аудитории, в коридоре, в соседней комнате, в верхнем и нижнем этажах, постараться представить, что там происходит. Среди окружающих звуков уловить самый высокий и самый низкий, самый громкий и самый тихий. Слушая речь товарища, воспроизвести его интонации, произношение, уловить дикционные недостатки и т. п. Упражнения на развитие осязания: определить на ощупь материал, форму, размер, качество предметов, достоинство различных монет, по руке или одежде узнать товарища, определить температуру в комнате и т. д. Что касается обоняния и вкуса, то непосредственно актер с ними редко сталкивается на сцене. Они возникают главным образом в памяти наших ощущений, как дополнение к зрительным и слуховым образам. От простейших упражнений, опирающихся на реальные ощущения окружающих нас объектов, следует перейти к более сложным заданиям. Учащимся предлагается проделать те же или аналогичные упражнения, но при этом найти им внутреннее оправдание. Для этого нужно ответить на вопрос: зачем, при каких

обстоятельствах я рассматриваю, слушаю, осязаю данный объект. Например, я слушаю шум проходящих по улице машин, потому что жду «скорую помощь»: в опасности жизнь близкого мне человека. Я рассматриваю часы на руке соседа, так как узнаю в них некогда пропавшие у меня часы. Я ощупываю в темноте руку раненого товарища, чтобы сделать ему перевязку. Таким образом, упражнения на развитие восприятия из жизненной плоскости все более переключаются в плоскость воображения, с которого и начинается всякое творчество. Ученикам можно предложить по внешним признакам поведения человека на улице, в автобусе, в метро, в театре, в кафе и т. д. определить его внутреннее состояние, его профессию, общественное положение, обстоятельства, которые оказывают влияние на его поведение в данный момент (человек решает важный для себя вопрос, кого-то ждет, кого именно, или куда-то торопится, совершает прогулку и т. п.). Особый интерес представляет наблюдение за взаимоотношениями людей по их поведению. Какова, например, логика взаимодействия недавних знакомых, старых друзей, влюбленных (какова стадия развития их отношений), начальника и подчиненного, учителя и ученика, людей, враждебно относящихся друг к другу, и т. д. Станиславский настойчиво рекомендовал актерам записывать логику поведения человека в разных жизненных обстоятельствах и состояниях. Он считал, что эти записи составят впоследствии неоценимый материал для творчества. Задача педагога – направлять и контролировать самостоятельные жизненные наблюдения учеников. Им предлагается рассказать о поведении людей, которые были объектом их наблюдения, и по мере возможности воспроизвести отдельные моменты их поведения в действии.

**Память на ощущения.** До сих пор говорилось о развитии органов восприятия актера, его способности видеть, слышать, ощущать и наблюдать окружающее. Но актеру важно не только воспринимать и наблюдать жизнь во всех ее проявлениях, но и уметь хранить в своей памяти воспринятые ощущения и произведенные наблюдения. Память на ощущения есть способность к мысленному воспроизведению образов действительности. Попытки прямого обращения к эмоциональной памяти могут привести лишь к отрицательному результату. Нельзя безнаказанно забираться в мешок подсознания и копаться в нем, учит Станиславский. Хранящиеся в подсознании эмоции возникают в нас произвольно, при воспоминании об образах и событиях, запечатленных в зрительных, слуховых, мышечных и иных ощущениях. Такое насилие природы приводит актера к внутреннему вывиху и психическому зажиму. Можно рекомендовать ряд упражнений и на память слуховых ощущений: вспомнить шум ветра, дождя, раскаты грома, пение жаворонка, тембр знакомого голоса, мелодию популярной песни. Можно также вспомнить запах фиалки, розы, свежего сена, вкус горчицы, лимона, молодого вина, ощущение горячей или холодной воды, зубной боли, сильного мороза, жаркого летнего дня. Возможны комбинации различных ощущений, которые в своей совокупности создают

целостное представление о предмете. Так, воспоминание о море включает в себя память о многих ощущениях: вид перекатывающихся волн, шум прибоя, солоно-горьковатый вкус и запах морской воды, ощущение ее температуры и т. д. В упражнениях важно добиться точности и конкретности воспоминаний о ранее испытанных ощущениях. Результаты этих упражнений, к сожалению, трудно поддаются контролю. Но в ряде случаев такой контроль возможен. Можно, например, предложить зарисовать по памяти форму предмета: фасон костюма, вид архитектурного сооружения, планировку виденного спектакля. Произведение скульптуры можно воспроизвести собственным телом, картины известных художников мизансценировать с помощью присутствующих на уроке товарищей; крик птицы, животного, мелодию – воспроизвести голосом и т. п. Следующий этап в развитии памяти на ощущения заключается не только в том, чтобы вспомнить и восстановить в своей памяти тот или иной образ, событие, но и уметь описать его словами, заразить слушателей своими видениями. Это уже относится к словесному действию. Актеру важно воспитать в себе умение улавливать тонкую связь, которая существует между характером поведения человека и внешними условиями, в которых он действует. Другой тип упражнений связан с оправданием заданного действия вымыслом. Ученику предлагается пройти по комнате, а затем оправдать это. Например, он проходит по залу музея, собирает в лесу грибы, подходит к кабинету директора, куда его вызвали для объяснения, переходит реку вброд, проходит по токому льду, идет по болоту, по снежному полю, по бревну над пропастью. По ходу выполнения упражнения можно добавлять новые, осложняющие его обстоятельства: собираю грибы во время дождя, прохожу над пропастью ночью, или при сильном ветре, или под обстрелом противника. Потребуются и другие, дополнительные вымыслы, уточняющие и оправдывающие действие. В результате должна определиться его ближайшая цель и причины, побуждающие действовать так, а не иначе. Допустим, я перехожу через болото, чтобы спастись от преследования неприятеля, или, напротив, сам его преследую, пересекая болото ночью, в незнакомой мне местности. Важно, чтобы дополнительные обстоятельства вводились в упражнение не сразу, а по мере усвоения предыдущих, когда возникнет потребность в новой конкретизации действия. Поначалу достаточно и того, что перейти надо не комнату, а болото. Ученику придется сперва освоить самую технику передвижения по зыбкой, неустойчивой и неровной поверхности, независимо от того, что привело его к этому действию. Когда же техника действия будет освоена, то естественно возникнут вопросы: где, когда и почему совершается данное действие. Самый процесс его выполнения будет все время активизировать и направлять работу воображения. Цель этих упражнений – разбудить фантазию учеников, выработать в них потребность оправдывать заданное действие конкретным жизненным содержанием. Среди различных приемов развития актерского воображения можно выделить особый тип упражнений, подводящих учеников к

логике действия, значение которой в полной мере будет осознано в процессе работы актера над ролью. Ученикам предлагается соединять отдельные, разрозненные позы и движения, лишенные на первый взгляд всякой логической связи, в единое осмысленное целое. Например, войти в комнату, подойти к окну, залезть под стул и выбежать из комнаты. После того как ученик выполнит механически каждое из этих действий, он должен повторить их в той же последовательности, оправдывая соответствующим вымыслом. Допустим, я пришел домой из школы, слышу крики товарищей, подошел к окну. В это время в окно влетает мяч и закатывается под стол. Я достаю его и выбегаю на улицу, чтобы принять участие в игре в волейбол. Тот же порядок действий может быть оправдан и другими обстоятельствами: я спасаюсь от преследования, играю в прятки, ловлю и выношу из своей комнаты забежавшего котенка и т. д. Можно изменять последовательность действий, что заставит найти новое для них оправдание.

Ряд упражнений на совмещение реального и воображаемого действия или предмета. Например, педагог предлагает ученику зажечь спичку, чтобы закурить папиросу или найти в темноте потерянный предмет. После того как студент выполнит это действие, ставшее для него в жизни полуавтоматическим и выполняемым при минимальной затрате внимания, ему предлагается повторить процесс зажигания одними пальцами без спичек и коробка или постепенно отнимая сперва спички, а затем и коробок. Чтобы в точности восстановить привычные движения пальцев, поначалу придется затратить немало усилий и внимания, то и дело возвращаясь для проверки к реальным спичкам. Нельзя сразу охватить весь процесс действия целиком, придется сперва расчленить его на мелкие составные части: 1) Нащупать коробок в кармане. 2) Захватить и вытащить его. 3) Повернуть коробок этикеткой вверх, чтобы при открывании спички не вывалились. 4) Вытолкнуть пальцем коробок из футляра, придерживая футляр двумя другими пальцами. 5) Отделить пальцами другой руки одну спичку. 6) Захватить ее двумя пальцами и вытащить из коробка. 7) Повернуть ее головкой вниз. 8) Взяться за конец спички, чтобы не обжечься при зажигании. 9) Подставить под спичку боковую плоскость коробка, по крытую серой. 10) Чиркнуть спичкой. 11) Повернуть ее так, чтобы пламя разгорелось. 12) Если дело происходит на улице или на сквозняке, то загородить пламя рукой или всем корпусом. 13) Поднести спичку к папиросе или темному углу. 14) Прикурить или рассмотреть то, что надо. 15) Задуть спичку или погасить ее резким движением руки. 16) Сообразить, куда деть обгорелую спичку. 17) Бросить ее, или сунуть в пепельницу, или обратно в коробок. Ученик должен последовательно пройти по всем этим логическим ступеням до тех пор, пока его действие не станет до конца продуктивным и целесообразным, пока он не поверит, что проделанный им ряд движений действительно приведет к зажиганию спички. Это легко проверить, сопоставляя беспредметное действие с реальным. При изучении действия полезно ставить

перед собой препятствия, которые сделают его наиболее типичным и отчетливым. Конечно, в жизни коробок может сразу открыться без всяких усилий, спичка может сразу повернуться нужной стороной и воспламениться от легкого соприкосновения с коробком, но для выявления процесса действия более выгодны возникающие препятствия и затруднения, которые могут быть усилены новыми привходящими обстоятельствами. Например: первая спичка сломалась или отказала, а коробок отсырел, в момент зажигания подул ветер и т. п. При овладении беспредметными действиями целесообразно комбинировать воображаемые предметы с реальными. Например, из реального стакана можно пить воображаемый чай, помешивая настоящей ложечкой воображаемый сахар, и лишь впоследствии отнять стакан и ложечку. Можно воображаемой кистью писать на реальной плоскости холста или фанеры, воображаемую лопату или лом заменить реальной палкой, бутафорское бревно перепиливать воображаемой пилой, подрубать настоящий платок воображаемой иглой с ниткой, легкий мяч принять за воображаемый тяжелый арбуз и т. п. Если исполняется упражнение «гримировка перед зеркалом», то не следует отказываться поначалу от реального зеркала или хотя бы от его подобия в виде какой-либо плоскости; в противном случае задача становится непосильной. Польза от упражнений на беспредметные действия скажется лишь при условии предельной тщательности и точности их выполнения, доведения до возможной степени мастерства. Со временем изменяется мера сложности творческой задачи, но степень совершенства ее выполнения должна оставаться неизменно высокой. Разобрав беспредметное действие по частям, нельзя на этом остановиться. Путем многократного повторения необходимо довести его до полной автоматичности, чтобы обращаться с «пустышкой» точно так же, как с реальным предметом, с такой же легкостью и непринужденностью, при минимальной затрате внимания. Необходимо бескомпромиссно проделать путь от сознательного овладения логикой действия до подсознательного его выполнения. Только при этом условии начнется процесс творчества. Знакомая логика и привычные мышечные ощущения будут рефлекторно извлекать из архива нашей памяти все новые характерные подробности исполняемого действия и толкать на экспромты. Следующий этап работы над беспредметными действиями заключается в том, чтобы ответить на вопросы: для чего и почему я выполняю это? Технически отработанное действие (например, выпить стакан воды) должно постепенно обрасти теми или иными «если бы», предлагаемыми обстоятельствами. В идеале они должны рождаться сами собой по ассоциации с испытанным, подсмотренным в жизни или прочитанным в книгах. Можно выпить воду потому, что мучает жажда, или пересохло в горле во время доклада, или чтобы запить лекарство и т. п. Вода может превратиться то в лекарство, то в вино, то в горячий чай, то в отраву. Если на первом этапе освоения действия не только не следует бояться излишней его детализации, а, наоборот, по выражению Станиславского, добираться до

«ультранатурализма», то при дальнейшей отработке упражнения необходимо выделить все типичные, характерные детали и отсеять случайное, лишнее, мешающее. Станиславский настаивал на том, чтобы этюды на беспредметные действия не бросались на полпути, а доводились бы до художественной завершенности. Работа над упражнениями с воображаемыми предметами и доведение их до этюда проходит через следующие этапы: 1) Овладение техникой беспредметного действия, например, писание письма, то есть обращение с бумагой, ручкой, чернилами и т. д. Тщательное изучение логики и последовательности каждой мельчайшей составной частицы действия и всего процесса действия в целом. 2) Доведение техники обращения с воображаемыми предметами до совершенства. Постепенный переход от сознательных усилий воли к автоматичности действия. 3) Постановка вопросов: с какой целью, для чего совершается действие. Например, кому и почему пишется письмо. При этом интереснее взять любовное признание, чем, например, снятие копии с деловой бумаги. Первое приводит к более интересной логике и создает препятствия, которые не возникают во втором случае. 4) Отбор типических, наиболее выразительных деталей в технике беспредметного действия и нахождение новых подробностей, подсказанных предлагаемыми обстоятельствами. Этот вопрос решается обстоятельствами времени и места, то есть где и когда пишется письмо. Если действие происходит в начале XIX века, то нужно освоить, например, технику писания гусиным пером любовного письма Татьяны Онегину и построить логику действия, воплощающую всю противоречивость чувств и поступков героини: ее смятение, мучительные поиски выхода, моменты душевного подъема и упадка. Однако завершение такого рода этюда, как уже было сказано, должно быть отнесено ко времени, когда будут освоены все основные элементы органического действия. Если предлагаемые обстоятельства не складываются сами собой, Станиславский рекомендовал проделывать упражнения на беспредметные действия под музыку, которая определяет ритм совершаемого действия и придает ему ту или иную эмоциональную окраску, организует действия, питает воображение, направляя его по пути все новых и новых вымыслов

**Взаимодействие с партнером.** 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 творчества. Поэтому момент перехода в учебной работе от неодоушевленного к живому объекту общения знаменует собой новый, более высокий этап в овладении артистической техникой.

Современное понимание процесса сценического общения сложилось не сразу. Оно явилось результатом длительного исторического развития. Было время, когда слова роли адресовались актером не партнеру, а непосредственно в зрительный зал. Стоять спиной к публике считалось верхом неприличия.

Позднее актер стал делить свое внимание между зрительным залом и партнером. «Актер всегда должен делиться между двумя объектами, а именно: между тем, с кем он говорит, и между своими слушателями», – писал Гете.

В общении людей преобладает словесное воздействие. Но в особых случаях, когда того требует обстановка или слова делаются ненужными, возможно взаимодействие с помощью одних лишь физических действий. Они проявляются через жесты, мимику, прикосновения, взгляды, интонации. Именно с этих исключений и следует начинать изучение органического процесса взаимодействия, который легко нарушается при взаимодействии словесном. Поэтому с самого начала важно прочно закрепить самый процесс органического взаимодействия, который всегда проявляется во взаимодействии физическом. Физическое действие лежит в основе словесного. Словесное взаимодействие вне физического невозможно, тогда как физическое при известных обстоятельствах может осуществляться и без слов. Упражнения и этюды на бессловесное взаимодействие обычно называют этюдами на органическое молчание. Если молчание не будет абсолютным – это не играет существенной роли, важно лишь, чтобы физические действия на первых порах преобладали над словесными. С этой целью можно предложить ученикам обстоятельства, которые исключают или делают излишним словесное общение. Предположим, что действие происходит у постели тяжелобольного, который задремал после нескольких бессонных ночей. Близкие ему люди желают навестить его и узнать о здоровье. Дежурящие у постели больного оберегают его покой и пытаются мимикой и жестами объяснить пришедшим, в каком он находится состоянии.

**Словесное взаимодействие.** Овладение процессом физического взаимодействия естественно подводит нас к новому, большому разделу артистической техники – к взаимодействию словесному. Слово становится необходимым средством воздействия на партнера, передачи ему своих образных представлений, мыслей и чувств. Тогда не следует искусственно задерживаться на бессловесных физических действиях и смелее вводить слово в упражнения. В упражнениях и этюдах собственного сочинения, взятых из близкой и хорошо знакомой нам жизни, слова рождаются сами собой, по ходу живого взаимодействия партнеров. Пока упражнения сохраняют импровизационный характер, органичность процесса достигается сравнительно легко. Правда, и тут не обходится без нарушения жизненных норм; ведь ученики действуют не в реальных, а в вымышленных обстоятельствах и на глазах у зрителей (педагогов и товарищей), то есть действуют напоказ. От этого усиливается самоконтроль, появляется скованность, чрезмерная осторожность в произнесении слов либо, наоборот, излишняя развязность и неумеренное словоговорение. С этими недостатками нужно бороться, наталкивая учеников на укрепление активности и действенности диалога, требуя от них ясности и отчетливости произношения и пресекая ненужное многословие.

**Умение слушать и слышать.** Основная форма сценической речи – диалог. Диалог не есть говорение слов по очереди, а словесная борьба, требующая, прежде всего, острого восприятия партнера. Поэтому умение говорить на сцене неотделимо от умения слушать, а слушать – это не только воспринимать звуки, но и проникать в смысл произносимых партнером слов. С первых шагов работы над словом важно, чтобы ученики почувствовали неразрывную связь словесного действия с физическим, а для этого надо дать им такие упражнения, где эта связь обнаруживалась бы особенно наглядно. Чтобы завязать общение с партнером, нужно приспособиться, пристроиться к нему, подготовить его к предстоящему разговору. Иногда эта подготовка происходит в плоскости физических действий, но нередко физические действия сопровождаются текстом вспомогательного или служебного характера; Станиславский называл такие словесные действия «зондированием души партнера». Так, серьезный деловой разговор подготавливается часто расспросами о здоровье, о домашних делах и иными отвлечениями в сторону, а любовному объяснению нередко предшествует нейтральный разговор о погоде или других посторонних вещах. А сколько нужно затратить усилий для подготовки партнера, чтобы сообщить о постигшем его несчастье. Произносится немало ничего не значащих слов, прежде чем приступить к главной теме разговора. Они вызываются потребностью выиграть время, прощупать самочувствие партнера, наладить с ним контакт, подготовить его к удару. Происходит не только «пристройка» к объекту, но и «настройка» самого объекта для воздействия на него. Иными словами, нужно хорошо настроить экран внутреннего зрения партнера, чтобы проецировать на него свои видения. Именно этот подготовительный момент словесного взаимодействия чаще всего упускается на сцене актером, привыкающим перескакивать через промежуточные ступени органического процесса и идти прямо к его конечному результату.

**Темп и ритм действия.** Прежде чем говорить о значении темпа и ритма в сценическом искусстве и о практических приемах овладения ими, необходимо уточнить сами понятия, которым придаются различные значения. Взятые из музыкального лексикона термины темп и ритм прочно вошли в сценическую практику и педагогику для обозначения определенных свойств человеческого поведения. Темп – это степень скорости исполняемого действия. Можно действовать медленно, умеренно, быстро и т. п., что потребует от нас различной затраты энергии, но не всегда окажет существенное влияние на внутреннее состояние. Так, неопытный режиссер, желая поднять тон спектакля, заставляет актеров говорить и действовать быстрее, но такое внешнее механическое ускорение не рождает еще внутренней активности. Иное дело – ритм поведения. Если говорится, например, что «спектакль идет не в том ритме», то под этим подразумеваются не только скорость, но и интенсивность действий, тот «пульс переживаний» актеров, как говорил Станиславский, в котором осуществляются

сценические события. Кроме того, понятие «ритм» включает в себя и ритмичность, то есть ту или иную размеренность действия, его организацию во времени и пространстве. Когда мы говорим, что человек ритмично двигается, говорит, дышит, работает, мы имеем в виду равномерное, плавное чередование моментов напряжения и ослабления, усилия и покоя, движения и остановок. И наоборот, можно говорить об аритмии большого сердца, походки хромого, путаной речи заики, о неритмичной, плохо организованной работе и т. п. И то и другое, то есть ритмичность и неритмичность, также входит в понятие ритма и определяет динамический характер действия, его внешний и внутренний рисунок. Таким образом, под термином «ритм» подразумевается как интенсивность, так и размеренность совершаемого действия. При одном и том же темпе действия могут быть совершенно различными по характеру и, следовательно, обладать разными ритмами. Темп и ритм понятия взаимосвязанные, поэтому Станиславский нередко сливает их воедино, употребляя термин темпо-ритм. Во многих случаях они находятся в прямой зависимости друг от друга: активный ритм ускоряет процесс осуществления действия и, наоборот, пониженный ритм влечет его замедление. Но это не всегда так. Возможно и прямое противоречие между ними. На шахматном турнире, например, игра протекает в чрезвычайно медленном темпе при огромной сосредоточенности игроков и весьма активном ритме. Любительская же игра от нечего делать может проходить в быстром темпе, при умеренном внутреннем ритме. Можно быстро взять чулок и вести при этом самый спокойный разговор.

Допустим, что ученик освоил какое-либо действие с воображаемыми предметами, например, одевание. Поначалу овладение самой механикой действия потребует, чтобы оно выполнялось в замедленном темпе, прежде чем станет привычным. Только после этого можно будет выполнить его в нормальных жизненных условиях. Предположим, я одеваюсь, чтобы пойти на занятия, располагая при этом достаточным временем. То же самое действие проделывается в условиях более ограниченного времени, например, я проспал и рискую опоздать. В этом случае могут быть разные градации. Я рискую опоздать, я опаздываю, до начала занятий остались считанные минуты. Наконец, еще вариант – я одеваюсь в горящем доме. Можно предложить ученику другие обстоятельства, которые приведут к замедлению темпа и ритма. Например, я одеваюсь в выходной день, когда мне некуда торопиться, одеваюсь в первый раз после продолжительной болезни или в состоянии расслабленности, сильного опьянения и т. п. Следующий цикл упражнений вырабатывает умение перходить от одного темпа к другому, постепенно повышая или снижая интенсивность действия. В музыке это называется крещендо и диминуэндо. Обратимся снова к примеру одевания: я начинаю одеваться неторопливо, имея в виду достаточный запас времени. В процессе одевания обнаруживается, что часы, на которые я ориентировался, стоят, и это

заставляет меня поторопиться. Я вынужден перейти на новый, более быстрый темп действия. Убедившись, что все равно опоздал и торопиться бесполезно, я возвращаюсь к первоначальному темпу действия. Для воспитания в актере чувства темпа и ритма Станиславский обращает особое внимание на умение действовать одновременно в двух и более темпо-ритмах.

Для воспитания чувства ритма у драматического актера целесообразно обратиться и к помощи музыки, которая дает бесчисленное количество разнообразных ритмических сочетаний. В руководимых Станиславским студиях существовал специальный предмет – ритмика. Ритмика не только развивает чувство темпа и ритма; сочетая движения тела с движением мелодии, актер приучается слушать музыку, физически ее ощущать, вникать в ее содержание, изоцирять свой вкус. Иными словами, ритмика воспитывает и музыкальность – важное качество актерского дарования, придающее его действиям пластичность и законченность. Начиная с первых же занятий по ритмике Станиславский требовал от учеников, чтобы они не только двигались в соответствии с музыкой, но и могли объяснить ее содержание и оправдать свои движения. Простая перемена темпа движения, например, от походки по целым нотам к походке по половинкам и четвертям, должна была получить то или иное внутреннее обоснование. Группировки и мизансцены До сих пор мы приучали учеников располагаться в сценическом пространстве исключительно так, как того требует процесс взаимодействия с партнерами, не думая о зрительном зале. Но наступает момент, когда перед учениками следует поставить новую, более сложную задачу: не только верно жить на сцене, но и уметь доносить эту жизнь до зрителя, учитывая сценические условия. Пластическое положение актера на сцене не безразлично к творческому результату: мало создать органический процесс, надо еще сделать его сценически выразительным, доступным для восприятия. Зритель должен ясно видеть и хорошо понимать все происходящее на сцене. Пластическим выражением сценического взаимодействия являются группировки и мизансцены. Группировкой называется взаимное расположение действующих лиц на сценической площадке. Мизансцена же означает не только расположение, но и перемещение действующих лиц в пространстве сцены, она развивается во времени, имеет определенную протяженность. Группировка предполагает статический момент мизансцены, подобно отдельному кадру из кинофильма. Поэтому, говоря о мизансцене, мы в то же время подразумеваем и весь комплекс группировок, из которых она состоит. Выразительная мизансцена нередко рождается произвольно, сама собой, в процессе репетиционной работы, в результате живого взаимодействия партнеров и правильного ощущения ими сценического события. Интуиция способна подсказать актерам такие неожиданные положения, до которых, как говорил Станиславский, не додумается ни один гениальный режиссер. Вместе с тем он никогда не предлагал руководствоваться одной только интуицией и придавал большое значение сознательной технике построения группировок и мизансцен. Так,

например, мизансцена, построенная перпендикулярно рампе, то есть развернутая в глубину сцены, дает возможность создать перспективу движения, эффектно организовать выход действующих лиц из глубины на авансцену, причем положение лицом к зрителю позволит наилучшим образом воспринимать их мимику, голос, выражение глаз. Наряду с преимуществами перпендикулярное построение мизансцены имеет и недостатки: находящиеся впереди будут всегда загораживать задних. При ведении диалога один из партнеров окажется спиной к зрителю либо спиной к партнеру. С этими же трудностями мы столкнемся и при построении массовой сцены, главная ось которой проходит перпендикулярно рампе. Такое построение выгодно лишь в исключительных случаях, когда центральный выход из глубины является главным стержнем сценического события. Гораздо чаще пользуются приемом развертывания мизансцены параллельно рампе. При таком построении всякие переходы, сближения и расхождения партнеров и т. п. будут более рельефны и ощутимы для зрителя. Развертывание мизансцены вдоль рампы дает также большие преимущества при построении барельефной композиции, позволяющей показать зрителю крупным планом большое число действующих лиц, а также, если необходимо, создать впечатление дистанции между партнерами. Но злоупотребление этим приемом может привести к однообразию сценических планировок. Кроме того, располагая актеров в профиль к залу, мы тем самым лишаем зрителя возможности следить за их мимикой, выражением глаз, затрудняем восприятие их речи и голоса, направленного при таком построении в сторону кулис. Стремясь преодолеть недостатки подобного построения, актеры невольно разворачиваются в сторону публики, становясь вполупорот или боком к партнеру. В результате нарушается естественный процесс взаимодействия и создается наихудший вид театральной условности, получивший особенно широкое распространение на оперной сцене. Прием так называемого диагонального построения мизансцен представляет собой сочетание двух предыдущих. Он помогает в значительной степени преодолеть недостатки рассмотренных приемов мизансценирования. Диагональное построение имеет то преимущество, что оно дает возможность развернуть планировку вдоль рампы и в то же время сохранить ее перспективу. Артист, находящийся в диагональном положении по отношению к рампе, хорошо виден и слышен из зрительного зала. Чтобы нарушить прямолинейность сценических планировок и передвижений, мизансцена строится нередко по кривой линии, по кругу или спирали. Передвигаясь по кривой, актер попеременно виден с разных сторон, ему легко разнообразить ракурс тела и движений при общении с партнерами. Такое построение планировок достигается обычно соответствующим расположением станков и других декоративных элементов. Но и без помощи постановочных средств актеры нередко добиваются яркой выразительности, строя мизансцену по кривой. Использование сценической техники, применение архитектурного и скульптурного принципов в

оформлении спектакля значительно расширяют возможности мизансценирования. Различного рода станки, лестницы, мебель, рельефный пол и другие конструктивные элементы создают наиболее благоприятные условия для композиционного разнообразия группировок и мизансцен, если только они не превращаются в самоцель. Конструктивные элементы декорационного оформления позволяют использовать третье измерение, создавать высотные композиции, которые выгодно сочетаются с другими приемами мизансценирования. Одним из наиболее действенных приемов достижения внешней выразительности мизансцены и группировки является прием пересечения линий человеческих фигур и движений. Самое однообразное, статическое и бедное по своим возможностям построение массовой сцены – расположение по принципу отдельно стоящих, вертикальных фигур. У Станиславского подобная группировка всегда ассоциировалась с частоколом или палками в огороде. В ней нет внутреннего движения, а следовательно и жизни.

Приведем некоторые упражнения, помогающие актерам овладеть последовательностью развития мизансцены. Например, сидящим на стульях ученикам предлагается встать. Педагог спрашивает, сколько промежуточных положений тела можно обнаружить при вставании? На первый взгляд может показаться, что таких положений будет два, три, но при внимательном рассмотрении выяснится, что их значительно больше. Предположим, человек дремлет, развалившись на стуле, закинув ногу на ногу, скрестив руки и опустив голову. Его неожиданно позвали в другую комнату. Сколько нужно ему осуществить различных движений, чтобы встать со стула? Прежде всего он поднимет голову, затем разведет ноги, освободит руки, возьмется за сиденье, оттолкнется от спинки стула, подогнет ногу, перенося центр тяжести вперед, переведет руки на колени, сделает рывок вперед, перенося тяжесть тела на согнутую ногу, выпрямит ее и разогнет корпус. Таким образом, чтобы перейти из первоначального сидячего положения в стоячее, ему нужно проделать более десятка различных движений. Количество движений может быть увеличено или сокращено в зависимости от тех или иных обстоятельств, но на первых порах выгодно брать такие, которые осложняют действие и дают ученику возможность наглядно ощутить все составные элементы сложного движения. Человеку старому или больному выполнить это действие будет труднее, чем молодому, здоровому.

Сценическое действие редко начинается с кульминации. Искусство драматурга, режиссера и актера заключается в умении последовательно подвести к этой кульминации, сделать кульминацию логическим и неизбежным следствием развивающихся событий. Как хороший дирижер в совершенстве владеет приемом крещендо, то есть постепенного, динамического нарастания мощности звучания оркестра, так и актер и режиссер должны уметь строить мизансцену по нарастающей линии, постепенно доводя ее до кульминации.

Неопытные актеры и режиссеры, чтобы создать иллюзию напряженной внутренней жизни на сцене, часто пытаются подхлестнуть действие тем, что делают много излишних, неоправданных перемещений, дробят и мельчат мизансцены, нарушая плавность и последовательность их развития. Иначе поступают опытные мастера. Они проявляют большую выдержку и экономность в движениях, следуя правилу: не переходить к новой мизансцене, не исчерпав до конца предыдущей. Такая сдержанность в развитии мизансцены создает большую напряженность и позволяет актеру более отчетливо прочертить рисунок нарастающего действия. Для этого важно научиться пользоваться различными радиусами движения, начиная от самых малых и кончая самыми большими.

Чтобы овладеть техникой последовательного развития мизансцены, Станиславский рекомендовал определить различные радиусы своих движений. К самому малому радиусу можно отнести мимику, то есть движения глаз и лицевых мускулов. Следующим радиусом будет движение головы, далее прибавляется движение пальцев и кистей рук, затем руки до локтя и, наконец, движение во всю длину руки. Потом включается верхняя часть туловища – плечи и спина, затем – все тело, но без переступания с места на место, или, как выражался Станиславский, при приклеенных к полу подошвах. Наконец, самым широким радиусом движения будет перемещение актера по сценической площадке. Ученикам предлагается упражнение на оправданное, постепенное включение всех радиусов движения как в сторону их расширения, так и в сторону сужения. Предположим, к человеку, пьющему в саду чай с вареньем, привязалась оса. Она вьется вокруг его головы. В первый момент он может замереть в неподвижности, отгоняя осу движением мускулов лица и следя за ней глазами, – это будет самый малый радиус движения. Затем он начинает отгонять осу движением головы. После этого в ход пускаются пальцы и кисти рук и т.д. и т.п.

Существуют приемы, которые позволяют сосредоточить внимание публики на определенных сценических объектах. Так, например, если нужно в массовой сцене выделить или подчеркнуть движение одного действующего лица, необходимо, чтобы все другие участники сцены застыли в неподвижности. Или, наоборот, если требуется подчеркнуть неподвижность одного из персонажей, то приводят в движение остальных. Чтобы сделать заметными в большом пространстве театрального зала движения актера, его мимику, жесты, выражение глаз или какой-либо сценический объект, нужно, чтобы каждый участник сцены чувствовал этот объект и умел переключить на него внимание зрителя. Более того, актер должен точно ощущать, что является его главным выразительным средством в каждый момент осуществления действия: произносимые слова, интонация, глаза, мимика, жест, движение тела и т. д. Так, например, чтобы заставить тысячную толпу сосредоточить внимание

на выражении глаз, актер должен убрать на время все остальные средства выразительности, которые могли бы отвлечь зрительный зал.

Характерность действия в старом театре забота о создании характерности была свойственна только актерам, которым поручались роли бытовые, жанровые, отрицательные и комедийные. Актеры же других амплуа, как, например, «любовники», «герои», «благородные отцы и матери», резонеры и т. п., нередко обходились без всякой характерности, демонстрируя на сцене лишь свои актерские данные или, вернее, привычные штампы. Борясь против ремесла, за утверждение искусства живого человека, Станиславский ясно выразил свое отношение к вопросу характерности: «Все без исключения артисты – творцы образов – должны перевоплощаться и быть характерными. Нехарактерных ролей не существует».

Особый характер поведения, свойственный данному лицу или группе лиц, мы и называем характерностью. Что же касается грима, парика, наклеек, костюма, толщинок, реквизита и т. п., то они должны лишь подчеркнуть и дополнить по смежности или по контрасту образ, воплощаемый актером в действии, и поэтому являются вспомогательными выразительными средствами. Можно создать сценический образ, не прибегая к их помощи. И наоборот, представим себе бездействующего статиста, которому благодаря удачно найденному гриму, костюму и позе придан характерный внешний облик, но это будет, скорее, достижением художника, а не актера. Отбор всех внутренних и внешних элементов характерности происходит с помощью уже знакомого нам «если бы», то есть постановки ряда вопросов и ответа на них действием. Например, как бы я действовал в каком-либо конкретном жизненном случае, если бы, предположим, был с детства избалован родителями, не испытывал бы нужды и уважения к труду, не привык бы преодолевать трудности и т. п. Характер моего поведения будет во многом зависеть от этих обстоятельств. И наоборот, условия жизни могут воспитать в человеке совершенно противоположные качества, позволяющие ему упорно преодолевать все препятствия «ка или животного». В заметках к программе театральной школы, говоря о характерности, Станиславский указывает на необходимость изучать различные типы человеческих темпераментов, опираясь на классификацию, предложенную еще Гиппократом. По качеству темперамента Гиппократ разделял всех людей на четыре типа: слабый тип – меланхолический, живой – сангвинический, безудержный – холерический и спокойный – флегматический. Современная типология различает уже не четыре, а по меньшей мере двадцать четыре генотипа, каждый из которых определяется сочетанием различных свойств темперамента: его силой или слабостью, подвижностью (быстрота реакции) или инертностью, уравновешенностью, при которой преобладает торможение, или неуравновешенностью, когда преобладает возбуждение. Общий и обязательный для всех людей органический процесс взаимодействия с окружающим миром будет протекать при этом по-разному и с разной степенью

интенсивности, или, говоря языком актера, – темпо-ритма. Таким образом, чтобы воссоздать тот или иной тип высшей нервной деятельности, необходимо овладеть особенностями органического процесса, свойственными данному типу, и в соответствии с этим перестроить собственную органику. Это и приведет к созданию внутренней характерности, которую мы называем характерностью врожденной в отличие от характерности приобретенной.

Характерность возрастная. Причины, вызывающие ту или иную возрастную характерность, сводятся к физиологическим особенностям организма. Они оказывают влияние на все поведение человека. Происходит либо заторможенность органического процесса, как это бывает в старости, либо его активация, как у молодых. В зависимости от этого корректируется и логика поведения. растов.

Характерность национальная. Будущему актеру необходимо наблюдать и запоминать характерные особенности людей различных национальностей, проникать в природу их темперамента, накапливая материал для будущих ролей. Важно понять, как в одних и тех же обстоятельствах будут вести себя немец, итальянец, житель севера, юга и т. д. Подобные наблюдения можно брать не только из жизни, но и из литературы, из произведений великих художников, музыкантов, которые умели передавать в искусстве национальное своеобразие своего народа. Станиславский обращался к специальной тренировке по овладению национальной и бытовой характерностью, которая проводилась параллельно с работой над ролью.

Характерность историко-бытовая. Этот раздел работы по овладению характерностью непосредственно примыкает к предыдущему. Станиславский предлагал изучать эпохи на материале нескольких пьес мирового репертуара.

Характерность социальная. В одних и тех же исторических и национальных условиях складываются совершенно различные характерные черты, отличающие людей разной социальной принадлежности. Народная культура с ее обычаями, преданьями, сказками, песнями, танцами, одеждой, говором, бытовым укладом и т. п. может не только не совпадать, но находиться в резком противоречии с культурой господствующих классов, которые в свою очередь делятся на ряд социальных категорий: придворных, помещиков, чиновников, военных, духовных лиц, представителей всех слоев буржуазии и т.п.

Характерность профессиональная. Нужно также направлять внимание учеников на то, какой отпечаток накладывает род деятельности на поведение человека и как по внешним признакам определить его профессию. Тот, кто постоянно соприкасается с природой и занимается физическим трудом, отличается, например, от канцелярского работника и манерой общаться с людьми, говорить, двигаться, отличается и фигурой, и цветом лица. Некоторые профессии приводят к постоянной тренировке определенной группы мышц и психических способностей и к атрофии других, вырабатывают определенный

стиль поведения, способствуют развитию или, напротив, притуплению органов восприятия и в конце концов влияют на изменение самой органики человека! Каким образом можно овладеть профессиональной характерностью? Самый простой и надежный способ – ознакомиться с ней на практике, тем более что большинство профессий доступно для непосредственного изучения.

Индивидуальная характерность. Присуща каждому реалистическому образу, но есть роли, в которых она приобретает совершенно исключительное значение, определяя собой развитие конфликта. Так, Сирано де Бержерак в пьесе Ростана обладает всеми достоинствами романтического героя, но у него слишком длинный нос, и это делает его несчастным, определяет его поступки и отношения с окружающими. Привлекательная или отталкивающая внешность, физический или психический недостаток, последствия увечья или болезни – все это влияет на человека, на характер его поступков. Недостатки зрения, слуха, косноязычие, хромота, сердечная болезнь и т. п. вносят различные поправки в органику поведения, изменяют не только внешность, но и душевный склад человека. Индивидуальная характерность присуща каждому человеку, а значит, и каждому актеру. Кроме того, актер часто утверждает в той характерной манере поведения, которая имела некогда успех у зрителей, помогла ему преодолеть однажды внутреннюю скованность, конфуз, сделала его сценически обаятельным. Речь идет о личных штампах актера, которые он охотно переносит из роли в роль. Ведь они проверены, усвоены и апробированы зрителем. «Чтоб уйти от себя и не повторяться внешне в каждой новой роли, – утверждает Станиславский, – необходимо безжестие.»

### **Тема 5. Методика работы режиссера над пьесой и спектаклем**

Цель деятельности театрального коллектива – создание спектакля и его демонстрация зрителю. Режиссер как руководитель коллектива, чтобы создать спектакль, должен уметь создать постановочный план спектакля и организовать репетиционный процесс. Процесс работы над спектаклем можно разделить на следующие основные этапы:

1. Выбор пьесы
2. Литературный анализ пьесы
3. Перевод пьесы на язык театра
4. Режиссерский анализ пьесы (первый этап)
5. Режиссерский анализ пьесы (второй этап)
6. Решение и его реализация (воплощение)
7. Композиция спектакля
8. Организация и методы ведения репетиционного процесса.

#### ***1. Выбор пьесы.***

Зритель благодарен театру за доверительную исповедь о проблемах жизни. Во вскрытии этих проблем ведущая роль принадлежит драматургии.

Пьеса — основа будущего спектакля. Принимая пьесу, театр тем самым заявляет о своем интересе к жизненной теме и берет на себя обязательства в художественной форме раскрыть содержание произведения. Необходимо, чтобы пьеса увлекла прежде всего режиссера, а затем через замысел спектакля и артистов, художника, композитора, руководителей цехов — весь коллектив. Без этой увлеченности невозможен целеустремленный творческий процесс. Драматургия, в свою очередь, обогащается театром, который, создавая спектакль, становится ее соавтором. Образуется взаимодействие, в котором исходная позиция принадлежит драматургии. Без увлечения режиссера и всего коллектива идейно-художественными достоинствами пьесы не может быть успеха в работе над ее сценическим воплощением.

Режиссерское решение спектакля, его единственная и неповторимая форма должны быть связаны со всеми особенностями пьесы, вытекать из этих особенностей. Здесь все имеет значение: тема пьесы, ее идейная сущность, ее строй, ее тон, ее ритм, ее стиль, ее жанр, ее лексика. Плохо, если форма спектакля придумывается отдельно от пьесы, а потом искусственно присоединяется, «приклеивается» к ней. Мало понять идею пьесы. Недостаточно согласиться с нею. Даже абсолютная убежденность в том, что она выражает важную, существенную для жизни людей истину, не является еще основанием для того, чтобы приступить к постановке пьесы. Идею нужно пережить.

Хорошая пьеса является источником интересного сценического замысла. Замысел — основа поэтического видения драматургического материала. Замысел должен организовать процесс воплощения, репетиционную атмосферу, подсказать особенности работы с актером, он определяет работу с художником, композитором, мобилизует все средства выразительности театра.

Режиссер — в первую очередь человек, и его окружают и волнуют те же жизненные явления, что и любого другого, поэтому, как художник, он видит и осмысливает жизненные явления, которые волнуют его как человека. Он начинает искать драматургический материал, через который он мог бы поделиться своими мыслями со зрителями. Работая с творческим коллективом, он должен заразить всех его участников своей авторской позицией, своим выбором соответствующего драматургического материала, предварительно вдохновившись идеями автора произведения.

На первом этапе работы режиссера над замыслом — это определить для себя, к чему он будет стремиться, куда будет направлять свое воображение, исходя из образа спектакля, заданного автором, не ограничивая себя ничем и не связывая себя конкретным сценическим видением и технологической стороной дела. Между нахождением замысла и его конкретным воплощением существует огромный этап постижения драматургического произведения. И это самое трудное для режиссера. Когда воображение достаточно насыщено подлинным фактическим материалом, и среда, в которую погружается это воображение,

ясна, тогда только можно думать о том сценическом выражении, которое должно отвечать строю произведения. С этого момента можно начинать думать о том, каковы особенности пьесы, какой угол зрения взят автором на изображенные в ней события жизни, то есть думать об адекватном авторскому замыслу сценическом решении.

Пройдя сложный путь от нахождения замысла, через этап жанрового постижения драматургического материала, мы подойдем непосредственно к реализации замысла, к поискам путей его конкретного сценического решения.

Настоящее творческое сотрудничество между режиссером и драматургом, гармония между пьесой и ее сценическим воплощением невозможны, если режиссер судит о пьесе только с формально-эстетических, узкопрофессиональных позиций. Он должен судить о ней прежде всего с позиций самой жизни. А для того, чтобы судить с позиций самой жизни, режиссер должен знать эту жизнь. Знать подробно, обстоятельно и конкретно. Мыслить о ней глубоко и страстно. Тогда он прежде всего подвергнет критике самую сущность пьесы, то есть ответит на вопрос, верно или неверно она отражает и оценивает жизнь. Если он решит, что пьеса в самой сущности своей порочна, он ее отвергнет. Но если режиссер почувствует, что в основном он является единомышленником автора, если он увидит, что автор до конца искренне страстно утверждает ту же истину, которая дорога сердцу самого режиссера, он полюбит пьесу и, только полюбив ее, получит моральное право на постановку.

## 2. Литературный анализ пьесы.

Невозможно переоценить воспитательную роль литературы и драматургии как вида литературы в формировании будущего режиссера и артиста. Постоянный поиск, которым всю жизнь занимается режиссер, предполагает интерес к авторской первооснове драматургического произведения и, прежде всего, к действенной природе литературы для театра.

Как правило, любой драматург отражает в своей пьесе объективно возникающий в ходе развития общества вопрос или комплекс вопросов, решение которых представляет для него самого (а также для тех, кто интересуется его искусством) практический и теоретический интерес. Чаще всего это общие социальные и вместе с тем глубоко личные, нравственные проблемы. Драматург берется решить данные проблемы посредством целой системы художественных образов через героев своей пьесы.

Искусство театра имеет возможность выявить на сцене положительные качества пьесы и может их уничтожить. Поэтому так необходимо уже в самом начале работы над пьесой точно назвать ее тему, избегая при этом всякого рода абстрактных определений, таких, как например: любовь, смерть, добро, ревность, честь, дружба, долг, человечность, справедливость и т.п.

Последовательность работы: сначала — реальный предмет объективного мира (тема пьесы), потом суждение об этом предмете автора (идея пьесы и сверхзадача) и потом только — суждение о нем режиссера (идея спектакля).

Развитие человечества – непрерывный поток проблем. Они непрерывно возникают и решаются, возникают и решаются. Проблема всегда диалектична. Поэтому это понятие философское. Проблема может быть неразрешима (вечный двигатель, войны на планете и т.д.).

Определить тему – значит определить объект изображения, те явления действительности, которые нашли свое художественное изображение, или, точнее, воспроизведение в данной пьесе. Тема отвечает на вопрос: «о чем?». В художественном произведении не бывает одной темы. Каждый персонаж пьесы – уже отдельная тема. Поэтому, когда мы говорим о теме, мы имеем в виду, главную тему. В драматическом произведении нет одинаково важных тем. Есть главная тема, остальные вытекают из нее. Пьеса – это соотношение тем. Главная тема подчиняет себе все остальные. Не определив главной темы, не сможешь определить идеи. В самой постановке вопроса – «о чем?» может таиться большая тема.

Тема реализуется в сюжете. Сюжет – форма существования темы. Сюжет – это содержание всей борьбы, развитие, движение характеров. Сюжет надо изучать, постигать. Постигнув сюжет, мы изучим характеры, вскроем тему. Сюжет есть разработка фабулы. Фабула – суть сюжета, каркас на котором строится сюжет. Фабула – краткое изложение событий. Поэтому режиссер при дальнейшем анализе должен связать фабульный ряд с событийно-действенным рядом. Сюжет – содержание борьбы в пьесе. Фабула – краткое изложение событий в пьесе.

Сюжетная структура пьесы открывает путь к идее автора. Важно почувствовать идею в ее общечеловеческом, философском смысле, на уровне окружающей его современной жизни, обращаясь непосредственно к этой жизни, не находясь в плену раз и навсегда сложившихся представлений.

Идейное толкование произведения должно находиться в пределах авторского замысла с современной точки зрения, но при этом не должно ломать художественную ткань произведения. Тема всегда конкретна. Она – кусок живой действительности. Идея абстрактна. Она – вывод и обобщение. Тема – объективная сторона произведения. Идея – субъективна. Она есть вывод автора об изображаемой действительности. Поэтому идея – это мысль, ради которой автор написал пьесу.

Искусство без идеи быть не может, так же, как голой идее не просуществовать на театральных подмостках без хорошей художественной формы. Таким образом, идейное толкование произведения должно находиться в пределах авторского замысла, оно должно осуществляться с современной точки зрения, с современным поворотом темы, но при этом нельзя ломать художественную ткань произведения.

Остановимся отдельно на проблеме стиля произведения. Этот момент необходимо рассмотреть применительно к пьесе. Стиль автора – это манера, особенности его образного мышления, его художественного мира, в который он нас погружает. Через что можно приблизиться к постижению авторского мира? Для того чтобы понять, как преломляется действие через авторский почерк, нам необходимо уяснить, что, прежде всего, нужно всегда начинать с изучения самой действительности. Только тогда можно понять меру и степень преломления. В первую очередь нужно максимально погрузиться в тот реальный мир, который стоит за автором. Эта максимальная объективность нужна для того, чтобы представить мировоззрение автора.

Иногда, особенно в классических произведениях, автор просто выдумывает действительность. Шекспир действие своих пьес переносит из Англии в другие страны. Работая над его пьесами, мы можем пренебречь тем, чем пренебрегал сам Шекспир, но только в той мере, в какой это взволновало самого автора. Ромео – это не Италия XIV века. Нужно знать елизаветинское время Англии для того, чтобы понять, что «Ромео и Джульетта» – это страстный протест против пуританства. Чтобы понять силу страстности Шекспира, необходимо понять то время, в которое он жил. И, тем не менее, перенос действия из Англии в Италию не случаен, ибо в пьесе есть сила страстности и темперамента Италии эпохи Возрождения. Это дух свободной любви, борьбы за свободного человека. Здесь нужно разобраться в мере соотношения идей и страстей действительного мира и авторского угла зрения. Эта мера соотношения и даст авторский стиль. Стиль – это мировоззрение эпохи, выраженное в образах.

Историзм, этнографичность жизни в художественном произведении нужны ровно настолько, чтобы они не разрушали художественной правды. Главная задача – войти в образный мир автора, взглянуть на жизнь его глазами и понять, в каких условиях это произведение было создано.

### **3. Перевод пьесы на язык театра.**

Здесь пойдет речь о единстве стилистического выражения пьесы языком сцены, о переводе одного вида искусства в другой. Наиболее прямая аналогия – это иллюстрация. Если не придирается к слову «иллюстрация», то процесс подлинного иллюстрирования (перенос пьесы на язык сцены) литературного произведения – это рождение нового художественного образа. Вместе с тем, подлинный художник, берясь за раскрытие произведения другого художника, с помощью своего художественного языка создает новый мир. Возьмем, к примеру, рисунки художника Доре к роману «Дон Кихот» Сервантеса. Это не просто рисунки к книге, в них есть своя мысль, свое прочтение автора. То же можно сказать о спектаклях «История лошади» Г. Товстоногова по повести Л. Толстого, «А зори здесь тихие...» Ю. Любимова по повести Б. Васильева, «Юнона и Авось» М. Захарова по поэме А. Вознесенского. Здесь налицо свое

прочтение каждого автора каждым режиссером. И Товстоногов, и Любимов, и Захаров создали свой мир, свое видение и понимание выбранных для постановки произведений.

В каждом авторском мире все люди этого мира совершенно иные, чем люди иного мира. Задача режиссера обнаружить то, что их не связывает с другими людьми. Людей нужно искать не в их приближенности к жизни, а в их причудливой необычности, т.е. в человеке нужно искать то, чего нет в других людях. Сравним, например, мир героев Шукшина и Распутина. Это люди одного времени, но разных миров. Они становятся понятными нам в силу того, что они общечеловечны, это делает их живыми людьми, которые нас волнуют и интересуют. Но если эти люди были бы даны вне этого конкретного, особого мира, то в таком случае мы имели бы дело с чем-то, что выходит за границы искусства. Искусство не терпит приблизительности. Это самая страшная беда искусства и, прежде всего, театрального искусства. Это случается тогда, когда авторский мир не обнаруживается в единственно неповторимых чертах, когда есть не единство, а общее. Как это происходит? Например, нужно сделать замок Макбета. Какая у нас возникает мысль? Средневековье. Шотландия. Смотрим материалы, что-то видим, находим. Даем заказ художнику (если он есть в условиях любительского театра или учебного процесса) или сами организуем пространство. В результате находим приблизительно верное решение, приблизительно верный костюм. И разыгрывается кровавая драма. Чего нет? Нет шекспировского мира. Нет тех – одного или нескольких предметов, которые могут создать атмосферу той жизни. Можно изучить тьму иконографического материала, чтобы попасть в мир Шекспира и не достичь цели. Но достаточно найти один-два предмета действующих, говорящих, и вот уже найден путь к тому, что создаст и поддерживает атмосферу. Если мы выпустили на сцену людей, одетых в костюмы определенной эпохи, поставили их в интерьеры того времени, а затем стали искать то, что этих людей с ними связывает, то мы не создали того особого воздуха эпохи, в котором эти люди действительно жизнеспособны.

Приведем пример. Ставился тот же Шекспир – Ричард III. В условиях бедной сцены Учебного театра. Атмосферу тревоги и страха решали два предмета: бочка с вином и стремянка-трон, которая была покрашена в красный цвет. В эту стремянку было вмонтировано сиденье. Эта лестница-трон символизировала кровавый путь восхождения к власти. Атмосферу тревоги и опасности дополняли опилки, заполняющие весь планшет сцены, освещенные в багровый цвет. По ходу действия этими опилками засыпались следы крови после убийств и т.д. Кроме того по всей окружности сцены висели ленты от видеокассет, плотно прилегающие друг к другу. Они беспрерывно вибрировали от малейшего движения и блестели, что дополнительно давало ощущение богатого интерьера дворца, где все подслушивали и подглядывали за происходящим. Это дополнительно создавало беспрерывное ощущение тревоги

и опасности. Таким образом, чтобы попасть в мир Шекспира, понадобились только два предмета – бочонок с вином, где убийцы топили Бекингема, из которого Ричард и тот же Бекингом пили вино, умывались герои трагедии и т.д., и лестница-стремянка, символизирующая трон и путь, по которому герой трагедии восходил на престол. Перевод пьесы в спектакль есть реализация замысла, есть рождение нового художественного образа.

Может возникнуть вопрос: у актера свой мир, у автора свой, а у режиссера свой, не будет ли это «борьба миров»? Конечно, она возможна. Но в таком случае режиссер обязан найти между этими «мирами» точку соприкосновения. Здесь вопрос в том, как и насколько режиссер сможет заразить актера видением мира автора, убедить его. Поэтому в процессе работы над пьесой идет коллективный процесс поиска одного мира, а не нескольких миров.

#### **4. Режиссерский анализ пьесы (первый этап).**

Сверхзадача – режиссерская концепция спектакля. Определяя ее, необходимо учитывать и автора, и время создания произведения, особенно классического, и восприятие его сегодняшним зрителем.

Только автор и сегодняшний зритель должны интересовать режиссера, только они – источники сценического решения произведения. Надо знать круг вопросов, волнующих современного человека, точно выбрать автора, который может на них ответить, и уметь прочесть пьесу непредвзято, минуя все его прошлые сценические интерпретации. Определить сверхзадачу дело довольно сложное. Еще сложнее воплотить свой замысел, реализовать его через систему образных средств.

Проделав работу по осмыслению драматургического материала, мы непосредственно приступаем к режиссерскому анализу, начиная с главного – поиска сверхзадачи. Угла зрения режиссера на идею автора, то, ради чего мы сегодня ставим спектакль. Как я, человек и гражданин, понимаю идею автора. Что я, как гражданин, вижу и хочу сказать сегодня людям. Это мое гражданское отношение к проблеме.

Основой работы является установление сквозного действия пьесы в целом, затем установление сквозного действия каждого события в событийно-действенном ряде, а также сквозного действия каждой роли. Ряд отдельных задач, лежащих в данном событии, разрешение которых должно создать определенный смысл действия, подсказывает сквозное действие события. Ряд режиссерских событий (событийно-действенный ряд), заключенных в акт или картину, определяется сквозным действием этого акта или картины, а сквозное действие актов или картин определяются сквозным действием всей пьесы. То же самое можно сказать и о ролях. Каждая роль имеет свое сквозное действие. Все сквозные действия роли в пределах событий пьесы объединяются единым сквозным действием.

Сквозное действие часто бывает скрытым. Если раньше, до Чехова, в пьесах были два лагеря, которые конфликтовали друг с другом, то у Чехова нет второго лагеря – конфликт внутренний.

В современной драматургии не просто вскрыть сквозное действие, его надо найти, обнаружить и оно станет тем стержнем, на который нанизывается борьба. Поскольку сквозное действие – борьба, то само собой существует и контрсквозное действие, которое обычно не называют, но оно подразумевается. Правильно определить сквозное действие это значит правильно разгадать содержание, идею. Сквозное действие это та борьба, в результате которой утверждается сверхзадача.

Предмет борьбы – это то, о чем идет речь в данной пьесе, событии, картине. Содержанием сквозного действия является предмет борьбы. В пьесе А.Н. Островского «Женитьба Бальзаминова» предметом борьбы являются деньги, поэтому сквозным действием пьесы является борьба за приданое. Силы сквозного действия можно было бы назвать отрицательными, силами «взрывающими» относительное равновесие жизни. Так, в пьесе Фигейредо «Лиса и виноград» стремление к свободе отрицает былые устоявшиеся отношения. Сила любви Ромео и Джульетты отрицает кровавую вражду двух кланов, – линия борьбы за торжество любви является сквозным действием пьесы. В «Оптимистической трагедии» революционные силы являются силами наступательными, – борьба за революционное сознание матросов является сквозным действием пьесы. Сила любви в «Иркутской истории» разбудила самосознание и достоинство многих действующих лиц, – за это стремление к духовному совершенству идет в пьесе борьба. Таким образом, предметом борьбы в вышеприведенных пьесах будут:

- «Лиса и виноград» – свобода;
- «Ромео и Джульетта» – торжество любви;
- «Оптимистическая трагедия» – революционное сознание;
- «Иркутская история» – духовное совершенство.

Предмет борьбы – это нравственная сущность, которая является содержанием сквозного действия. Тогда сквозные действия вышеперечисленных пьес будут выглядеть так:

- «Лиса и виноград» – борьба за свободу;
- «Ромео и Джульетта» – борьба за торжество любви;
- «Оптимистическая трагедия» – борьба за революционное сознание;
- «Иркутская история» – борьба за духовное совершенство.

Понятие «конфликт» является важнейшим понятием режиссуры.

Разговор о конфликте спектакля – это разговор о том, как раскрывает режиссер духовное содержание борьбы действующих лиц. Режиссеру нужно видеть в борьбе действующих лиц не столкновение абстрактных идей, а столкновение конкретных духовных сил, которые являются пружинами человеческих поступков. Назовите эти силы нравственными силами, духовными

принципами, жизненными позициями, чувствами или потребностями, говорите о жажде власти, стремлении к свободе, о любви к Родине, о накопительстве или любви к добру – все это движущие силы человеческих поступков. В делах человека и его поступках скрыта самая великая энергия – энергия человеческого духа. Вот это и следует режиссеру постичь и передать зрителю. Важно, чтобы за формулой «столкновения идей» режиссер видел, понимал и чувствовал духовные силы. Конфликт – это столкновение идей, приводящее к борьбе.

Всякое произведение – это борьба идей. Поэтому конфликт – всегда понятие идейное, он реализуется в пьесе через сквозное действие. Сверхзадача произведения, которая реализуется через сквозное действие, утверждает конфликт. Формы конфликтов могут быть разные, со временем они меняются, но суть их всегда одна – столкновение идей. Конфликт раскрывается через нравственные, этические категории.

Инструментами в режиссерском анализе (по Товстоногову – Кацману) являются:

- ведущее предлагаемое обстоятельство;
- исходное событие;
- центральное событие;
- главное событие;
- сверхзадача;
- сквозное действие пьесы.

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

Это событие начинается за пределами пьесы и кончается на наших глазах. С него начинается действие пьесы. Оно связывает ведущее предлагаемое обстоятельство и начало борьбы по сквозному действию. В пьесе Н. В. Гоголя «Ревизор», как и в лучших образцах мировой драматургии, исходное событие является одновременно и начальным, так как экспозиция и начало борьбы по сквозному действию лежат в одном событии. Однако во многих пьесах, особенно современных авторов, вначале идет экспозиция (начальное событие), затем исходное событие (начало борьбы по сквозному действию). Во многих пьесах существуют начальное и финальное события. Начальное событие означает экспозицию, а финальное послесловие, т.е. что было с героями после окончания борьбы по сквозному действию.

Центральное событие выражает конфликт спектакля. Это вершина, кульминация борьбы по сквозному действию, наиболее значительное событие, после которого борьба идет в открытую. Например, в «Ромео и Джульетте» таким событием будет гибель Тибальта. В «Ревизоре», например, центральным событием будет публичное разоблачение Хлестакова (чтение письма на балу). Именно здесь борьба по сквозному действию достигает своей кульминации.

В главном событии всегда доказывается идея. Режиссеру важно держать зрителя в напряжении до самого конца. Главное событие всегда должно быть в финале, и для него надо сберечь все свои силы. Главное событие разрешает конфликт, именно поэтому оно и называется главным. В главном событии заканчивается борьба по сквозному действию. Таким образом, главным событием в «Ревизоре» является немая сцена (шок), а ведущим предлагаемым обстоятельством этого события будет сообщение о прибытии нового ревизора.

Пьеса обычно имеет несколько действий. В каждом действии есть несколько событий, которые режиссер обязан для себя найти и дать каждому из них действенное название. Таким образом, образуется цепочка событий главных и второстепенных. При анализе режиссеру необходимо выстроить эти события последовательно, начиная с исходного, дать каждому событию действенное название и определить в каждом событии действия каждого персонажа, участвующего в данном событии. Действия персонажей будут верными, если внутри события точно найден предмет борьбы. Событие – всегда процесс, который происходит сейчас, на наших глазах во времени и пространстве. В каждом событии может быть только одно действие и одно контрдействие. Таким образом, событие – это сумма предлагаемых обстоятельств с одним действием. События – это кирпичи, из которых строится здание спектакля.

Когда действие исчерпало себя, кончается и событие, начинается следующее действие, следующий этап жизни, следовательно, следующее событие. Поэтому пьеса делится не на куски, а на события (этапы, процессы, происшествия).

Определение сути событий и есть основа работы по реализации сквозного действия независимо от того, отрывок это или вся пьеса. Главное в этом методе действенного анализа – точное, глубинное, яркое определение событий, вскрытие их на основе существа действия и построения спектакля или отрывка от события к событию. Событие – пружина, приводящая в действие людей, сталкивающая их в конфликтах.

Режиссер, вскрывающий сменяющие друг друга события на сцене, осуществляет этим сквозное действие спектакля, ищет точное поведение действующих лиц. Он определяет отношения героя к происходящему и стремится выразить это отношение через психофизический процесс исполнителей. Режиссер обязан вскрыть глубинные причины поведения, часто противоположные тому, что лежат на поверхности. Он сознательно заостряет

предлагаемые обстоятельства, добиваясь выразительного, эмоционального поведения актера, т.к. воображение режиссера направлено на создание сценического художественного образа, способного через исполнителей воздействовать на зрителей, вызывая в них жизненные ассоциации.

### **5. Режиссерский анализ пьесы (второй этап).**

Определив на первом этапе режиссерского анализа сверхзадачу будущего спектакля, иными словами, сверхзадачу режиссера, мы приходим к режиссерскому разрешению идеи спектакля (воплощению). На данном этапе режиссер должен определить жанр спектакля, составить представление о данной проблеме и отношении к персонажам пьесы. Смысловую структуру жанра режиссер выявляет из соотношения «концепции жизни» режиссера и «концепции жизни» автора. Концепция жизни есть социальное чувство, которое вызывает то или иное явление.

Природа жанра состоит из двух составляющих: качественной и смысловой. К примеру, режиссер определил жанр как «трагический балаган». Здесь первая часть жанрового определения «трагический» будет иметь отношение к смысловой стороне жанра и, следовательно, будет иметь отношение к среде и атмосфере на сцене. Вторая же часть жанрового определения «балаган» относится к качественной стороне жанрового определения и определяет способ существования человека – актера в спектакле. Поэтому при определении жанра будущего спектакля режиссер должен найти его и смысловую, и качественную стороны. Именно поэтому мы обычно говорим: «социальный фарс», «лирический парадокс», «драматическая пародия» и т. д. И если драматурги часто определяют жанры своих пьес нейтрально – «драма», «комедия», «мелодрама», то режиссер должен для себя точно определиться в жанре, т.к. от этого зависит, способ существования актеров и, в конечном счете, решение спектакля.

Способ существования. Особый душевный настрой, чаще всего просыпающийся в актере, когда он находится в импровизационном самочувствии поиска и способен с еще воображаемым зрителем найти тот особый контакт, который единственно возможен в данных обстоятельствах, для данного характера, для данного автора.

Способ существования характеризуется тремя признаками, из которых возникает природа чувств, присущая только этой пьесе. Первый признак способ общения со зрительным залом. Способов огромное количество, столько, сколько существует пьес. Природу общения надо ощущать. Второй признак – отбор предлагаемых обстоятельств. Когда, например, играем Чехова, важно, какая погода, воздух, откуда пришел герой и т.д. Это и есть обстоятельства. Третий признак – отношение к обстоятельствам. Как, например, я отношусь к потерянной кошельку? При этом важно ощутить способ существования.

## 6. Театральность.

С тех пор как существует театр, борются две концепции театральности: зритель должен одновременно и забыть, что он в театре, и ни в коем случае не забывать этого. Пока существует театр, есть и обе стороны его воздействия: вера в то, что иллюзорная реальность сцены реальна, и в то, что она не жизнь, а «игра в жизнь». Она реальна – и мы плачем над судьбой героя, она иллюзия – и мы не бросаемся ему на помощь. Во время антракта мы выключаемся из театральности и спокойно идем в буфет, но гаснет свет, и мы вновь возвращаемся в мир прерванных эмоций, в мир иллюзорной реальности.

Подлинное же искусство – это отдельный спектакль, волнующий нас своим содержанием. И если он действительно волнует – он театрален, независимо от того, в какой форме будет поставлен. А раз волнует, значит и современен. Если же мы нагородим на сцене много эффектного и сверхсовременного, но за этим не будет глубокого, волнующего содержания, то все это псевдотеатральность. Отсюда театральность – это совокупность средств, раскрывающих данное содержание в данном спектакле. Поэтому можно сказать, что театральность – свойство таланта, художественной индивидуальности режиссера, который в каждой новой работе находит свои средства выразительности. Театральность – это не только зрелищность, внешняя сторона спектакля, это прежде всего синтез выразительных средств, подчиненных единому закону. Этот закон определяется способом существования актера на сцене. Г.А. Товстоногов считал это центральной частью всей проблемы театральности. По Товстоногову – способ существования актера и будет критерием, который определит синтез – и работу художника, подчиненную данному способу существования, и наличие или отсутствие музыки, и характер самой музыки, – все компоненты подчиняются главному, что и определяет театральность спектакля. Таким образом, театральность спектакля есть синтез выразительных средств, подчиненных единому критерию, обусловленному способом существования актера. Режиссер обязан вести актера, заразить его тем единственным для данной пьесы способом существования, который К.С. Станиславский называл природой чувств. В понятие «театральность» входят все компоненты выразительных средств театра, а способ существования касается только актерской игры. Принцип театральности, по которому строится весь спектакль, – игра и способ общения со зрительным залом. В основе игры – актерская импровизация, которая не может и не должна быть беспредметной. Только четко направленная импровизационная стихия дает желаемый результат. Как бы далеко в импровизации ни ушел актер от текста пьесы, режиссер и актер строят спектакль и роль на основе отбора предлагаемых обстоятельств, извлеченных из материала пьесы и авторского замысла. Здесь роль режиссера очень высока, хотя замысел реализует актер. Этим не принижается роль режиссера. Наоборот, принижает свою роль тот режиссер, который хочет поразить зрителей своей изобретательностью, выдумкой, театральностью

помимо актера. Театральность не привносится в спектакль, она рождается в нем.

Современная театральность – это множество всевозможных способов сценического существования. Это система приемов, сумма приспособлений, с помощью которых обеспечивается связь между сценическим действием и собравшимися зрителями.

### ***7. Решение и его реализация (воплощение).***

Решение – это существование в театральном плане смысла, идейного существа спектакля. Решением может быть психофизическое действие, пластический рисунок, повторение приема, контраст действия, среды и т.д. Найти решение – значит найти, что играть в пьесе, сцене, роли и, главное, что должно удивить зрителя значительным содержанием впервые раскрытого противоречия.

«Смысл режиссерского решения, – читаем у Г.А. Товстоногова, – состоит в том, чтобы найти единственную, непосредственную связь между существом «идеального» замысла и способом его реализации, найти путь образно выразить самое существо содержания пьесы и убедить зрителя в правильности вашей идейной позиции через точное сценическое решение, через его реализацию в актере. Важно не уйти в мир рассуждений по поводу пьесы, а увидеть ее в пространстве, во времени, к беспрерывно развивающемуся действию, столкновении характеров, определенных темпо-ритмах. Для любого произведения важно найти единственное решение, свойственное данному произведению, данному жанру, данному автору». Решение можно показать, осуществить в спектакле, а рассказ о нем всегда груб, приблизителен.

Каждое осуществленное решение – явление искусства, и потому в нем дороже всего своеобразие. Решение – это то, что обнаруживает идейный смысл, содержание спектакля. В режиссерском решении необходим неожиданный прием, но при этом важно, чтобы этот прием соответствовал природе данного конкретного произведения, его существу.

### ***8. Темпо-ритм спектакля.***

Ритм – это степень эмоционального напряжения, которое возникает одновременно на сцене и в зрительном зале. Ритм спектакля это его эмоция. Эмоции сценические должны быть адекватны эмоциям жизненным, иначе зритель не поймет, не воспримет происходящего на сцене. Логика происхождения эмоций должна быть обычной понятной, доходчивой, каждый раз неожиданной, но не противоречащей логике жизни.

Ритм не только размеренность, он есть и сильнейший психологический фактор. Говоря о сценическом ритме, мы не имеем в виду особой упорядоченности движения тела. Ритм в нашем понимании – это лишь в последнюю очередь пластическое понятие. Для нас сценический ритм

представляется как внутренний строй чувств, определяющий внешний рисунок роли и спектакля. Лишенный своего внутреннего, эмоционального содержания, сценический ритм становится лишь показателем голой техники и убивает живую душу актера.

Когда мы говорим о внутреннем сценическом ритме, то речь идет о способности драматического искусства передать истинное напряжение изображаемой действительности, выразить дух и значение реальных событий. Сценический ритм спектакля определяется масштабностью темы, темпераментом и яркостью характеров, динамикой сценического языка. Сценический ритм лишь в том случае содержателен, когда актеру с помощью режиссера удается передать «истину страстей в предполагаемых обстоятельствах», когда во внутреннем мире героев раскрывается та степень душевного напряжения, которая создается внешними обстоятельствами, воздействующими на человека и определяющими его судьбу. Высшая форма овладения ритмом достигается тогда, когда актер внутреннюю жизнь образа с помощью режиссера воспринимает эстетически, как реализацию своего замысла, как поэтическое творчество, приобретающее конкретный сценический облик. Внутренний сценический ритм определяет глубокую психологическую правду исполнения.

Точно найденный темпо-ритм спектакля является выражением целого, способствует ансамблю спектакля, достигая этого единством внутреннего напряжения и пластического выражения через образ. Темп – это скорость выполнения действия. Ритм – это внутренняя интенсивность жизни. В спектакле эти два момента взаимосвязаны и взаимозависимы. Соотношение темпа – ритмически организованных между собой частей, создает ритм спектакля.

Темпо-ритм спектакля связан с открытием сверхзадачи режиссера. Ритм времени, услышанный художником, является основным раздражителем, особенно в начале работы над спектаклем. Далее этот ритм перерастает в услышанный режиссером темпо-ритм будущего спектакля. Этот ритм режиссер обязан сформулировать для себя, осуществив его в композиционном построении спектакля.

### ***9. Композиция спектакля.***

Важнейшим элементом современной режиссуры является искусство сценической композиции. Выстроить спектакль так, чтобы точно ощущалась его внутренняя логика, выявилась динамика борющихся сил, естественно сменялись эмоциональные куски, выдерживалась определенная ритмическая партитура, были найдены четкие пространственные решения вот нормы современной сценической композиции. Очевидно, что режиссеру построить композицию действия, а актеру органически в нем пребывать – дело сложное. Композиция есть каркас театрального действия, и законы ее родились вместе с самим сценическим искусством.

Сценическая композиция, какой бы сложной она ни была, не терпит между событиями зазоров, «швов». Добиваясь контрастности между отдельными эпизодами, режиссер должен помнить, что контрастность таит в себе и угрозу разрушить композицию, превратить ее в серию отлично поставленных, но внутренне чуждых друг другу событий. В то же время при верном решении событий контрастность только стимулирует, обостряет динамику действия и одно событие как бы «толкает» другое; создается своеобразная цепная реакция, движущей силой которой является ритм. Он выступает здесь уже в трех своих видах: психологическом, пластическом и музыкальном, которые существуют совместно или переходят один в другой. Так все сценические средства – слово, звук, свет, движение, несмотря на различие их форм, в силу настроенности на единый ритмический лад сольются в целостный образ, и в силу безостановочности ритма наметится переход к следующему звену действия, и движение это пройдет через всю композицию спектакля. Зритель должен воспринимать сценическую композицию, как динамически развивающийся образ спектакля, который создается в результате оригинальной трактовки той или иной пьесы, своеобразия сценической игры, точно найденной структуры оформления и музыки спектакля.

Сценическая композиция, исходя от образа целого, от общей идеи постановки, сразу же выражает режиссерский подход к материалу пьесы, и каждая сцена становится звеном в цепи «аргументов», подтверждающих главную мысль спектакля всеми средствами эмоционального и эстетического воздействия на зрителя. Композиция – форма существования замысла. Она заложена уже в распределении ролей, выборе художника и композитора. Ее диктует движение конфликта, это важнейший организующий момент художественной формы, придающий задуманному единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и целому. Законы композиции складываются в процессе художественного осмысления действительности, в той или иной мере отражают объективные закономерности реального мира. Эти закономерности выступают в образно-претворенном виде, связанном со спецификой того или иного вида искусства, художественной идеей, материалом произведения и т.п., отражающем эстетические принципы эпохи, стиля, художественного направления. Композиция строится по определенным законам. Ее правила и приемы взаимосвязаны между собой и действуют во все моменты работы над композицией. Все направлено на достижение выразительности и цельности художественного произведения.

Поиск оригинального композиционного решения, использование средств художественной выразительности, наиболее подходящих для воплощения замысла, составляют основы выразительности композиции.

## **Тема 6. Организация и методы ведения репетиционного процесса.**

### **1. Метод действенного анализа.**

Еще в 1905 году Станиславский сообщил своим товарищам, в частности, Мейерхольду, что у него возникла мысль немного по-другому начать работу над спектаклем. Тогда впервые родилось понятие, которое потом десятилетиями не звучало, а снова зазвучало в 1935-1938 гг., получив уже форму обоснованной методики. Тогда и было сказано – «действенный факт».

Метод действенного анализа – способ перевода образов одного вида искусства – литературы, драматургии – в другой, перевод на язык сценического творчества. Он предполагает совместный импровизационный анализ события и действия в нем, осуществляемый актерами под руководством режиссера.

Особенность методики действенного анализа в том, что она включает в себя нравственно-этические требования к артисту с той же определенностью, как и профессиональные требования. Профессиональные и этические свойства человека-артиста переплетаются, сливаются с той мерой целостности, которая является искомой в спектакле.

Методика эта практически осуществима только в творческом коллективе, каждый член которого осознает свою зависимость от других и связь с ними. Само существо методики – в чувстве коллективизма, в нерасторжимой связи себя и целого. Взаимозависимость между этическими и профессиональными качествами человека-артиста, требуемая в методе действенного анализа, подразумевает, что если артист в жизни и на сцене склонен к фальши, к актерствованию, к самопоказу, а не к подлинному поведению, то это приводит его в такое противоречие с самой технологией и закономерностями действенного анализа, что делает его участие в общей работе бессмысленным. В этой методике может работать только человек, принцип которого в жизни и на сцене – «быть, а не казаться». И этот профессионально-этический закон в одинаковой степени касается и автора, и артиста, и режиссера.

Метод действенного анализа делится на три принципиально связанных между собой этапа:

1. разведка умом;
2. разведка действием;
3. отбор выразительных средств.

Это как будто соответствует привычному разделению работы на застольный анализ, логическое мизансценирование и окончательный постановочный отбор. Новизна метода действенного анализа – во взаимосвязанности этапов, в неразрывности разведки умом и разведки действием, в отборе выразительных средств на основе постоянного углубления и освоения материала в этой двусторонней разведке.

Особенность метода заключается в том, что вся работа над спектаклем – непрерывный и все углубляющийся процесс психофизического познания. Поскольку инструментом анализа и искомым является событие, а взаимосвязь

логически последовательных событий составляет главное в спектакле, то метод действенного анализа с самых первых шагов уже требует элементов воплощения.

Разведка умом отличается от прежней работы за столом тем, что на этом этапе ничто не фиксируется намертво, а предполагаемое тут же проверяется действием (телом). Актер каждую минуту может и должен встать и выйти на площадку для пробы предполагаемого, что очень важно, так как с самого первого момента связывает анализ материала с творческой природой артиста, будит эту природу.

Анализ события умом и действием (телом) постоянно соседствуют, идут рядом, это стороны единого процесса познания. Основным приемом познания на этом этапе является этюд. Этюд в разведке действием (телом) – это не этюд вообще, не этюд ради этюда, а проба в обстоятельствах данной пьесы, этюд на событие этой пьесы, найденное в разведке умом.

Этот непрерывный процесс познания через этюд на этапе «я – в роли» приводит артиста к этапу «роль во мне» – к перевоплощению, к тому, без чего нет драматического искусства. Непрерывный процесс постижения роли и пьесы через этюд есть этюдный метод репетиций.

Говоря о третьем этапе работы над пьесой методом действенного анализа, необходимо отметить, что переход к нему возможен лишь при скрупулезно подробной проработке событийного ряда пьесы. Таким образом, метод действенного анализа предполагает все более тщательное, все более скрупулезное познание обстоятельств пьесы, глубинное проникновение в коренные пласты жизни. Это создает в артисте такой опыт, такое чувственное осознание материала, что перевоплощение становится возможным и органичным, естественным результатом такого процесса.

На этом третьем этапе, наиболее подробном, который мы назвали «этап отбора выразительных средств», особенно ощутима связь методики действенного анализа с практическими приемами работы Вл.И.Немировича-Данченко (кинолента видений, внутренний монолог, второй план и т.д.). Но углубляясь в проработку этих моментов, нельзя упускать главного накопленного качества: движения артиста от события к событию.

Особо следует остановиться на проблеме импровизации и импровизационного самочувствия в методике действенного анализа. Метод немислим без того, чтобы работа не протекала в импровизационном самочувствии. Но провозглашение этого принципа способно нанести ущерб сознанию студента и профессионального актера из-за путаницы и подмены понятий «импровизация» и «импровизационное самочувствие».

В этапе «разведки действием» артист работает импровизационно, и по тексту и по самочувствию. Его поведение жестко связано последовательностью событий в русле авторского и режиссерского замысла. Импровизация должна

помочь созданию черновика, который был бы под авторским текстом своего рода опорой, чтобы текст не терял своей действенной основы.

Именно эта методика способна быть полноценной основой процесса воспитания артиста в театральной школе. Научить студента самостоятельно работать над ролью, научить его чувствовать событие, жить событием – возможно именно по этим объективным законам построения спектакля и роли, открытым Станиславским.

## **2. Метод импровизационного поиска.**

Основой методики, разработанной К.С.Станиславским, является импровизационный поиск на пути от сознательного к подсознательному, от действия к чувству. При этом надо ясно и осознанно представлять себе цель, ради которой ведется этот поиск. Без осознанной цели действие невозможно, ибо цель реализуется через действие. И если оба эти элемента определены и выполнены верно, возникает то, что Константин Сергеевич называл приспособлением, то есть выражением цели через действие. Причем, как уже говорилось, само по себе приспособление – подсознательно; по существу, это и есть импровизация – именно то, что вызывает чувство радости и правды у актера и у зрителя.

В процессе поиска верного действия и в отборе предлагаемых обстоятельств важнейшим звеном и является импровизационный поиск. Здесь режиссеру необходимо увлечь весь коллектив, зарядить его к импровизационному поиску. Сценическая импровизация – явление коллективное. Она основана на взаимном партнерстве и утрачивает свое значение вне коллектива.

Режиссер должен уметь импровизировать на заданную драматургом тему, в противном случае импровизационный метод работы превратится в актерскую отсебятину. Если импровизация ведется вопреки авторскому замыслу, расходится с целями и задачами пьесы, она может обратиться в свою противоположность. Необходимо, чтобы импровизация не нарушала развития сквозного действия, была подчинена логике пьесы.

Импровизационный поиск есть то, что, по выражению Питера Брука, отделяет живой театр от мертвого. Природу этого очень точно определил В.Мейерхольд: «Импровизационный способ существования при точном режиссерском рисунке». Под режиссерским рисунком он имел в виду логику и точность построения. Но у актера при этом внутри режиссерского рисунка должна быть полная свобода. Он знает чего добивается, какой у него конфликт. Режиссер должен владеть способностью создавать возможность для импровизационного поиска, иначе вся методика моментально мертвоет, превращается в словесный способ общения с актерами и становится догмой.

Основой импровизации является воображение. Если оно тренировано, если оно пропущено через исполнителя, затрагивает весь его организм, только

тогда появляется основа для импровизации, для поиска единственно верного психофизического действия. Ведь, как мы знаем, материалом театрального искусства является именно организм актера – ни один элемент системы не может существовать вне его, лишь в рассуждениях, словах. Но и пластика актера не может существовать независимо от слов, от мысли – она выражает весь итог в комплексе.

Конечно, дар импровизации должен быть изначально заложен в человеке, решившим выйти на театральную сцену. Но эта способность у одного выражена довольно отчетливо, а у другого существует подспудно, в самом зачаточном, не разбуженном состоянии. Ее требуется развить. Импровизационные свойства режиссера и актера можно и необходимо воспитывать. Нужно сознательно культивировать эту способность, постоянно тренировать творческое воображение, развивать интуицию, совершенствовать умение в нужный момент вызывать в себе импровизационное самочувствие.

Импровизационное самочувствие – это сегодняшность актера, сиюминутность происходящего с ним, непредвиденность. Это когда незаметна сделанность роли, незаметен ее рисунок, когда актер воспринимает происходящее первично, когда у него возникают незапланированные реакции; и когда вместе с тем жизнь персонажа развивается по точно разработанной логике, продиктованной замыслом драматурга и решением режиссера.

Корни импровизации уходят далеко в прошлое. Выступления скоморохов на Руси, итальянская комедия «Дель арте», сценарии К. Гоцци и т.д. – все основано и рассчитано на импровизацию исполнителей. Г.А. Товстоногов придавал огромное значение импровизационности в творчестве актера. На одной из встреч с режиссерами-педагогами институтов культуры он сказал: «Успех работы зависит от умения режиссера преодолеть три основные трудности: первая трудность – выстроить событийный ряд пьесы, вторая – бескомпромиссная и до конца доведенная борьба за реализацию конфликта в каждом событии, и третья трудность – держать весь состав исполнителей в состоянии импровизационности, без которой немислим метод действенного анализа».

Таким образом, именно в импровизации – действии, рожденном сегодня, насыщенном сегодняшней «жизнью человеческого духа» исполнителя, данному дню принадлежащим отношением его к своему герою и к спектаклю в целом, в действии, связанном живой связью со зрительным залом – именно в импровизации ясно и определенно открывается неразрывная взаимная связь профессионального языка (действия) с истинным сценическим творчеством, а творчества – с самой личностью исполнителя.

### ***3. Организация репетиционного процесса.***

Репетиционная работа режиссера предусматривает вступительное слово постановщика; чтение пьесы; сверку текста; беседу-обсуждение с участниками;

чтение по ролям; беседу об образах и характерах; логический и психологический анализ; действенный анализ; изучение и конкретизацию предлагаемых обстоятельств; уточнение подтекста, второго плана, создание внутреннего монолога; сочинение «романа жизни»; установление атмосферы; способа существования; среды обитания; показ и обсуждение эскизов и макетов; поиск физического действия; рождение мизансцены; закрепление и развитие найденного; работу над событиями, картинами, актами; прогоны; репетиции на сцене; доработку событий, картин, актов; освоение сценографии; генеральные репетиции; корректуру.

Основное содержание репетиционной работы режиссера заключается в организации взаимодействия актеров в предлагаемых обстоятельствах пьесы и спектакля на основе замысла режиссера. По существу содержание репетиционной работы актера следует интерпретировать как создание сценического образа – образа действия персонажа путем погружения в предлагаемые обстоятельства пьесы.

Методические принципы проведения репетиций. Каждая репетиция должна иметь свой план. Наличие конкретной задачи делает репетицию наполненной и конкретной. Каждая репетиция преследует две цели в отношении каждой своей темы и каждого события пьесы: 1). найти, 2). закрепить.

Поисковые и повторяющие, закрепляющие репетиции отличаются как по задачам, так и по способам ведения репетиции, хотя нередко эти задачи могут совпадать в процессе одной репетиции. В первом случае перед режиссером стоит задача стимуляции коллектива на интенсивный творческий поиск, во втором – стимуляции улучшения результата при обработке какого-либо технологического элемента. Характер репетиции зависит, во-первых, от технической подготовленности исполнителей и, во-вторых, от степени сложности играемого репертуара.

Методологической основой репетиционной работы в театре является созданный К.С.Станиславским и продолженный его ученицей М.О.Кнебель метод действенного анализа, сущность которого состоит в том, чтобы выявить в самой пьесе событийно-действенный ряд, разделить пьесу на цепь событий, найти, по выражению Г.А.Товстоногова «молекулу сценического действия». Существуют частные методики действенного анализа: это метод физических действий и этюдный метод.

#### ***4. Метод физических действий.***

Физическое действие в учении Станиславского – это всегда действие психофизическое. В этом ценность его открытия: точно найденное физическое действие способно разбудить верную психологическую, эмоциональную природу актера.

Работа над ролью по методу физических действий осуществляется по принципу «от простого – к сложному». Она начинается с нахождения и

выполнения грубой схемы физических действий на основе немногих, определяющих поведение персонажа предлагаемых обстоятельств, и постепенно усложняет и обогащает эту схему.

Своеобразие этого метода репетиций состоит в создании жизни человеческого духа роли через правильную организацию жизни человеческого тела актера в предлагаемых обстоятельствах. Это значит, что в репетиционной работе любые самые сложные творческие, психологические, философские задачи доводятся до полной конкретности через четкую и ясную линию физических действий, выполнение которой одновременно формирует у актера верное переживание. Физические действия оказывают непосредственное влияние на физиологические механизмы эмоций.

Метод физических действий способствует созданию цепи физических действий, которые взрывают конфликт, раскрывают его смысл, объясняют глубину взаимоотношений персонажей.

## **Тема 7. Практическое освоение элементов психофизической техники актера**

### ***1. Тренинг***

Актер, прежде всего, должен быть наделен живым воображением, без которого не может быть всего последующего – способности к пониманию внутренней сущности изображаемого лица, умения органически существовать в роли, чувствовать и поступать так, как это свойственно персонажу. Метод физических действий является основной частью системы К.С. Станиславского в работе актера над собой и над ролью. Не случайно он говорил своим ученикам: «Тот, кто выполняет маленькие физические действия, тот знает уже половину системы». Многие свидетельствуют о необходимости для органического выполнения физических действий начинать с настройки к действию и с приема «снятие мышечных зажимов». К «настройке» относятся: внутренняя собранность ученика, организованность, чувство локтя партнера, готовность активно включиться в творческий процесс.

В порядке формирования быстроты нервных процессов ученики по сигналу должны проделать комплекс определенных движений, например: коснуться десяти разных предметов, мысленно произвести арифметические действия, перечислить наибольшее количество предметов, находящихся в аудитории, и, наконец, провести минуту молчания в полной тишине, неподвижности и сосредоточенности при мышечной и психической свободе. Многим это сразу не удается, им нужно последовательно перейти к упражнениям на «снятие мышечных зажимов».

Мышечное освобождение, в конечном счете, имеет целью снятие излишнего волнения, т.е. способствует преодолению психической напряженности. Чтобы освободить мышцы надо начать тренировку с волевого напряжения и последующего освобождения мышц.

Важную роль играет тренировка памяти, внимания, воображения. Работа начинается с простых задач на внимание, с умения прикрепить к нужному объекту. Сосредоточение производится на любом объекте (карандаш, зеркало), но с обязательным условием выхода на «сценические подмости». Актер одну-две минуты рассматривает перед всей группой предмет и по команде педагога рассказывает, что он смог заметить. С каждым последующим выходом он постепенно и планомерно начинает работать более спокойно и внимательно. Помимо зрительного внимания необходимо тренировать и слуховое, а также подвижность и переключаемость внимания. Как нельзя оторвать процессы сосредоточения от восприятия, так нельзя разорвать упражнения на память и фантазию с тренировкой внимания (воспроизведите биографию спичечного коробка; найдите и запомните все предметы в аудитории, начинающиеся на определенную букву; расскажите биографию по походке или взгляду). Упражнения на тренировку памяти также даются от простого к сложному. Простейшая форма тренировки памяти – восстановление следов зрительных, слуховых, двигательных, осязательных, обонятельных и иных образов действительности.

Тренинг актерской психотехники не является статическим, а динамично развивается на разных этапах его проведения. Так, на первом этапе тренировки развиваются пластические возможности психомышечного аппарата, дающие кинестатические установки всем органам восприятия на активную работу воображения.

На втором этапе наряду с освоением различных типов сенсомоторного восприятия даются упражнения на эмоциональную ассоциативную память и тренинг сензитивности с эмпатией в межличностных взаимодействиях.

На третьем этапе тренинг актерской психотехники разрабатывается с учетом задач репетиционного процесса с этюдами, импровизациями в ситуациях конкретных персонажей, обстоятельств места и времени, эпохи и природы конфликта, жанрово-характерологических черт персонажа, стилистических особенностей драматургического материала.

Большой эффект данные занятия могут принести, если они проходят под руководством опытного наставника в сочетании с упражнениями, развивающими весь психофизический аппарат актера. Однако возможна и индивидуальная работа с данными упражнениями.

## **2. Этюды**

Все перечисленные нами типы упражнений по овладению артистической техникой при их усовершенствовании и доработке естественно превращаются в сценические этюды. Этюды могут быть различной степени сложности, различной длительности, более или менее глубокие по содержанию. Они могут не только возникать из упражнений, но и выдумываться учениками, как своеобразные сценические миниатюры. Что же такое сценический этюд и в чем

его отличие от упажнения? В музыкальной педагогике, например, упражнение предназначено для решения чисто технических задач: достижения беглости, плавности, ритмической четкости, динамического разнообразия и т. п. Этюд же помимо задачи совершенствования исполнительской техники обладает в большей или меньшей степени художественным содержанием, логикой музыкального развития. Конечно, в каждом искусстве своя специфика, и нельзя механически переносить понятия, выработанные в одной области, в другую. В частности, в отличие от музыкального сценическое упражнение не ограничивается только чисто техническими задачами, но и включает в себя некоторые элементы творчества. Если музыкальное упражнение точно регламентировано нотным текстом, то сценическое упражнение выполняется, как правило, в порядке импровизации, как отклик на поставленную задачу. Исполнители упражнения свободны в выборе логики действия. Она создается всякий раз заново в зависимости от тех обстоятельств, в которых протекает действие. Сценический же этюд предполагает отобранную и зафиксированную логику развития событий и поведения действующих лиц. В тренировочных упражнениях на овладение элементами артистической техники еще нет ясно выраженной сверхзадачи. Ее заменяет на первых порах доведенная до сознания учащихся творческая цель: овладеть в совершенстве техникой своей будущей профессии. В основе же этюда непременно лежит художественный замысел и хотя бы простейшая сверхзадача, определяющая сквозное действие. Тем самым из этюда в отличие от упражнения исключается элемент случайности в развитии события. Поэтому сценический этюд обладает многими признаками искусства, которые в упражнениях либо совсем отсутствуют, либо возникают как исключение. В упражнениях импровизационного характера действия будут первичными, в этюдах, где логика действия фиксирована, они носят вторичный характер. Поэтому этюд ставит новую задачу. При каждом повторении этюда нужно уметь относиться к хорошо известным фактам, событиям и действиям как к чему-то возникающему впервые, то есть создавать органический процесс в более сложных условиях. В упражнениях внимание учеников последовательно фиксируется то на одном, то на другом элементе сценического действия, в этюдах же необходимо одновременное участие всех элементов. Этюд в этом отношении является связующим звеном между артистической техникой и сценическим методом. Он закрепляет первоначальные навыки работы актера над собой и подводит к следующему этапу, к работе над пьесой и ролью. Но в отличие от пьесы, где актер имеет дело с готовым текстом, логикой развития событий и поступков действующих лиц, в этюде ученик сам создает близкую ему логику действия и пользуется для ее выражения собственными словами.

Спектакль – это особая форма существования художественного произведения. Как любое произведение, он строится по законам, присущим и ряду искусств, и исключительно искусству театральному. Изучение этих законов начинается с первых же шагов обучения специальности. Но в самом

начале изучаются только отдельные элементы искусства режиссуры. Это своеобразные эскизы будущих произведений, которые помогают постигать действие, его особенности, закономерности его развития и построения. Например, постижение законов пространственного и пластического построения можно осваивать на пластических упражнениях. Научиться понимать, как изменение в пластическом расположении участников меняет смысл композиции, как неточное пластическое расположение искажает смысл задуманного, а использование различных компонентов художественной выразительности (свет, музыка, оформление) усиливает или обедняет смысл композиции, влияет на создание нужной атмосферы, напряженности (динамики).

Этюд является высшей формой упражнения по освоению и развитию режиссерских навыков и должен быть подчинен законам построения спектакля. В каждом спектакле рассматривается проблема решаемая автором в пьесе т.е. тема. По ходу этой проблемы возникает конфликт, в который вовлекаются все без исключения действующие лица. В результате борьбы по конфликту утверждается определенная мысль, идея этюда.

### ***3. Создание этюдов на основе драматургического материала***

С первых шагов следует приучить себя к тому, что тема – это та проблема, которую автор решает в своем произведении, потому что она его беспокоит, волнует; в этом случае мы научимся отсекал сюжетную сторону произведения и находить то, что скрывается за сюжетом. Конечно, в рамках этюда не все темы можно поднять, но есть и посильные для него. Значит, надо их находить, надо их поднимать и находить для их решения необходимые средства. В этом и состоит одна из важнейших задач режиссера – назвать то, что он хочет сделать, и найти необходимую для этого форму реализации задуманного; сделать режиссерскую мысль, режиссерское действие зримым, осязаемым. Принципиальное отличие этих этюдов на тему художественного произведения заключается в том, что режиссеру предлагается тема, заданная автором, и в этом случае необходимо основываться не на своих личных восприятиях картины, а понять, что художник хотел передать в своем произведении.

Поскольку основой развития действия является конфликт, то в первую очередь следует останавливать свое внимание на таких произведениях, в которых имеется четко выраженная конфликтная ситуация. Задача заключается не столько в том, чтобы найти оригинальное толкование произведения, сколько в том, чтобы обнаружить конфликт, заложенный автором в произведении, сформулировать и на его основе выстроить режиссерский этюд.

В работе над этюдами следует придерживаться следующих правил:

- соблюдать единство места, времени и действия;
- создавать зоны оправданного вынужденного молчания;

- включать ситуации, близкие исполнителям по пониманию и доступные для реализации их в условиях учебного процесса;
- придерживаться разумности использования времени (не более 5-8 минут на этюд);
- разрабатывать законченный сюжет;
- иметь в этюде конфликт как основу развития действия;
- иметь тему, разрабатываемую в этюде;
- иметь выход на идею.

Соблюдение этих условий создает предпосылки для планомерного и целесообразного осуществления задания в постижении основ режиссуры.

### **Тема 8. Работа над сценической композицией.**

Композиция (лат. *compositio* – составление, соединение) – это понятие является актуальным для всех видов искусств. Под ней понимают – значимое соотношение частей художественного произведения. Драматургическая композиция может быть определена как способ, с помощью которого упорядочивается драматическое произведение (в частности текст), как организация действия в пространстве и во времени. Определений может быть много, но в них мы встречаем два различных по своей сути подхода. Один рассматривает соотношение частей литературного текста (дискурс персонажей), другой – непосредственно склад событий, действий персонажей (дискурс постановки). В теоретическом плане подобное разделение имеет смысл, но в практике сценической деятельности вряд ли возможно его осуществить. Основы композиции были заложены в «Поэтике» Аристотеля. Основными элементами в построении композиции является повтор, который создает определенные ритмические ряды и нарушение этого повтора – контраст. Эти принципы всегда имеют смысловое значение, а в некоторых случаях – семантическое. Виды драматических композиций мы рассмотрим позднее, но отметим, что любая композиция, основываясь на какой-то модели (в роли которой выступает замысел), первоначально оформляется как некий «план», призванный максимально выразить замысел автора и основную идею произведения. Композиция на данном этапе подчинена задаче раскрытия, развития и разрешения основного конфликта. В вопросах «Поэтики» композиция – это закон построения уровней смысла в художественном произведении. Композиция позволяет восприятию идти от части к целому и, наоборот, от одного уровня смысла к другому, от первичных значений и смыслов к некоему обобщению, обобщенному содержанию. Режиссер в своей работе добавляет дополнительные структурные принципы, обусловленные технологией воплощения пьесы на сцене: живописная композиция, архитектурная, организация зал – сцена, открытость или закрытость постановки и мн. др. К ним можно добавить и композицию парадоксальную, смысл которой состоит в том, чтобы перевернуть перспективу драматической структуры. Рассматривая общие

принципы, необходимо рассмотреть части композиции, и здесь мы вновь обратимся к Аристотелю. Он первый в теории выделил части трагедии, которые составляют ее композицию. «Во всякой трагедии, – пишет Аристотель, – должно быть шесть частей:

- сказание (*mythos*);
- характеры (*ethe*);
- речь (*lexis*);
- мысль (*dianoia*);
- зрелище (*opsis*);
- музыкальная часть (*melos*).»

Первые четыре части относятся непосредственно к драматургии, две последние непосредственно к представлению. Самой важной из всех частей Аристотель считает сказание, т.к. целью подражания является изображение какого-нибудь действия, а не качества. По его мнению, характеры придают людям именно качества. «Счастливым или несчастливыми... бывают только в результате действия... не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а, характер затрагивается через посредство действия; таким образом, цель трагедии составляют события. Обозначая склад событий как самую важную часть трагедии, Аристотель рассматривает принципы организации событий в единое целое, как основы построения композиции. Каким же должен быть склад событий? Первое условие – действие должно иметь «известный объем», т.е. быть законченным, целым, имеющим начало, середину и конец. Склад событий, как и всякая вещь, состоящая из частей, не только должен «иметь эти части в порядке», но и объем должен быть не случайным. Это – закон единства и цельности и он выражает отношение части к целому. Следующим принципом Аристотель выделил положение, по которому композиция должна выражать действие сосредоточенное не вокруг одного лица, а вокруг действия. «Потому, что с одним лицом может происходить бесконечное множество событий, из которых иные никакого единства не имеют». Подражание театральное состоит в подражании единому и целому действию, которое вовлекает в свою зону всех персонажей. Поэтому и склад событий есть выражение этого общего действия. События же должны быть сложены так, «чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое, ибо то присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого». Здесь следует отметить, что это есть закон «исключения события», который необходимо применять в анализе пьесы при выделении событий и отделения их от фактов. Если исключаемое меняет сюжет всей пьесы – это событие; если нет – это факт, который затрагивает действие персонажа или нескольких персонажей, но не сюжета всей пьесы.

Говоря о сюжете, мы должны понимать под ним «сказание», по определению Аристотеля, которое, несомненно, влияет на общую композицию пьесы. Сказания бывают простые и сложные (сплетенные). Сложные

отличаются от простых наличием перелома (перемены судьбы), основанного на узнавании (более подробно об этих понятиях см. «Поэтику»). Выше названные части Аристотель называет образующими, т.к. эти принципы организуют и упорядочивают склад событий в некую определенную последовательность. Вторая категория частей трагедии называется Аристотелем – составляющими, т.е. те, на которые трагедия делится по объему: пролог, эписодий, эксод, хоровая часть.

*Пролог* – вступительный монолог, иногда целая сцена, содержащая изложение завязки сюжета или исходной ситуации.

*Эписодий* – непосредственное развитие действия, диалогические сцены.

*Эксод* – финальная песня, сопровождающая торжественный уход хора.

*Хоровая часть* – в нее входит стасим (песнь хора без актеров), число и объем стасимов не одинаковы, но после третьего действие движется к развязке; коммос – совместная вокальная партия солиста и хора.

Таковы части трагедии, которые составляют ее композицию. В каждой из этих частей находятся различные количества событий, но между ними есть определенная разница. Далее необходимо рассмотреть каждую из этих частей, а затем виды композиций, которые они образуют.

С развитием драматургии первоначальное деление на середину, начало и конец в технике драматургии более усложнилось, и на сегодняшний день эти части драматического произведения имеют следующие названия: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка и эпилог. Каждый элемент структуры имеет свое функциональное назначение. Но подобная схема закрепилась не сразу, в принципе споры по названию и количеству элементов продолжаются до настоящего времени.

**Пролог** сегодня – это место, где автор может выразить свое отношение, это демонстрация идей автора. Так же он может быть ориентацией изложения. По примеру древнегреческих пьес Пролог может быть прямым обращением автора к зрителю («Обыкновенное чудо» Е. Шварца), хора («Ромео и Джульетта» У. Шекспир), персонажа («Жизнь человека» Л. Андреева), человека от театра.

**Экспозиция** (от лат. *expositio* – «изложение», «объяснение») – часть драматургического произведения, в которой характеризуется обстановка, предшествующая началу действия. В ее задачу входит изложение всех предлагаемых обстоятельств драматургического произведения. Даже само название пьесы служит в известной степени экспозицией. Кроме этого в задачу экспозиции, кроме изложения всей предыстории пьесы входит экспонирование действия. В зависимости от замысла экспозиция может быть: прямой (специальный монолог); косвенной (раскрытие обстоятельств по ходу действия). Так же в роли экспозиции может быть показ событий произошедших задолго до основного действия пьесы («Без вины виноватые» А.Н. Островский). Назначение этой части композиции – сообщение

информации необходимой для понимания предстоящего действия, сообщение о стране, времени, месте действия, описание некоторых событий предшествовавших началу пьесы и оказавших на нее влияние. Рассказ об основной расстановке сил, об их группировке к конфликту, о системе взаимоотношений и взаимосвязи персонажей в данной ситуации, о контексте, в котором необходимо все воспринимать. Наиболее распространенный вид экспозиции - показ последнего отрезка жизни, течение, которого прерывается возникновением конфликта. В экспозиции лежит событие, которое происходит в начале пьесы. С него начинается исходная ситуация, дающая толчок для движения всей пьесы. Это событие принято называть исходным. Оно способствует не только выявлению фабульной первоосновы, но действительно готовит завязку. Завязка и экспозиция – неразрывно связанные элементы единого, начального этапа пьесы, которые образует исток драматического действия.

Не стоит думать, что исходное событие и составляет экспозицию – это неверно. Кроме него туда же могут входить еще несколько событий и различные факты. Отметим, что наше рассмотрение затрагивает экспозицию драматургическую, но существует еще и экспозиция театральная. В ее задачу входит ввод зрителя в мир предстоящего представления. В этом случае само расположение зрительного зала, освещение, сценография и мн. др. относящиеся к театру, но не к пьесе, будет своего рода экспозицией.

**Завязка** – важнейший элемент композиции. Здесь располагаются события, нарушающие исходную ситуацию. Поэтому в этой части композиции находится начало основного конфликта, здесь он приобретает свои видимые очертания и разворачивается как борьба персонажей, как действие.

Сталкиваются, как правило, две противоположные точки зрения, разные интересы, мировоззрения, способы существования. И не просто сталкиваются, но завязываются в один конфликтный узел, разрешение которого и есть цель действия пьесы. Можно даже сказать, что развитие действия пьесы есть разрешение завязки.

По поводу того, что считать началом действия, Гегель заметил, что «в эмпирической реальности у каждого действия очень много предпосылок, так, что трудно бывает установить, в каком месте следует отыскивать настоящее начало. Но поскольку драматическое действие существенным образом основывается на определенной коллизии, соответствующая исходная точка будет заключаться в той ситуации, из которой в дальнейшем должен развиваться этот конфликт». Именно эту ситуацию мы и называем завязкой.

**Развитие действия** – наиболее обширная часть пьесы, ее основное поле действия и развития. Здесь располагается практически полностью весь сюжет пьесы. Эта часть состоит из определенных эпизодов, которые многие авторы разбивают на акты, сцены, явления, действия. Число актов в принципе не ограничено, но, как правило, колеблется от 3 до 5. Гегель считал, что число

актов должно быть три: 1-й – обнаружение коллизии, 2-й – раскрытие этой коллизии, «как живое столкновение интересов, как разделение, борьба и конфликт», 3-й – разрешение в предельно обострении своего противоречия. Но практически вся Европейская драматургия придерживается 5-актного построения: 1-й – экспозиция, 2,3,4-й – развитие действия, 5-й – финал. Необходимо отметить, что в развитии действия находится и кульминация – еще один структурный элемент композиции. Он носит независимый характер и функционально отличается, от развития действия. Именно поэтому мы его определяем как самостоятельный (по функции) элемент.

**Кульминация** – по общему определению это вершина развития действия пьесы. В каждой пьесе есть некий рубеж, который знаменует собой решительный поворот в ходе событий, после которого изменяется сам характер борьбы. Начинает стремительно надвигаться развязка. Именно этот момент принято называть кульминацией. В основе кульминации лежит центральное событие, которое является коренным переломом в действии пьесы, в пользу той или иной, занятой в конфликте стороны. По своему строению кульминация, как элемент композиции, может быть сложной, т. е. состоять из нескольких сцен.

**Развязка** – здесь традиционно завершается основное (сюжетное) действие пьесы. Основное содержание этой части композиции – разрешение основного конфликта, прекращение побочных конфликтов, иных противоречий, которые составляют и дополняют действие пьесы. Развязка логично сопряжена с завязкой. Расстояние от одной до другой это зона сюжета. Именно здесь заканчивается сквозное действие пьесы, и герои приходят к тому или иному результату, как говорится в теории санскритской драмы – «обретению плода», но не всегда он сладок. В европейской трагедии это момент гибели героя.

**Эпилог** – часть композиции, которая производит смысловое завершение произведения в целом (а не сюжетной линии). Эпилог можно считать неким послесловием, резюме в котором автор подводит смысловые итоги пьесы. В драматургии может выражаться в виде завершающей пьесу сцены, следующей после развязки. Не только содержание, стиль, форма, но и само назначение его менялось в истории драмы. В античности эпилог – обращение хора к зрителю, которое комментировало происшедшие события и объясняло авторский замысел. В эпоху Возрождения эпилог выступает как обращение к зрителю в форме монолога, содержащее авторскую трактовку событий, резюмирующей идею пьесы. В драматургии классицизма – просьба благожелательно отнестись к актерам и автору. В реалистической драматургии XIX века эпилог приобретает черты дополнительной сцены, раскрывающей закономерности, определяющие судьбы героев. Очень часто, поэтому эпилог изображал жизнь героев, спустя много лет. В XX веке существует полифония в понимании и использовании эпилога. Он часто бывает в начале пьесы, а в ходе пьесы объясняется, как герои пришли к подобному финалу.

Чехов постоянно был занят вопросом об «оригинальном» финале пьесы. Он писал: «Есть у меня интересный сюжет для комедии, но не придумал еще конца. Кто изобретет новые концы для пьес, тот изобретет новую эру! Не даются подлые концы! Герой или женись или застрелись, другого выхода нет».

**Законы композиции:** целостность, взаимосвязь и соподчиненность, соразмерность, контрастность, единство содержания и формы, типизация и обобщение.

Ранее мы уже назвали и кратко охарактеризовали основные части композиции драматического произведения. Они не имеют раз и навсегда заданной формы сочетания, но каждый раз, сочетаясь по-новому, создают особые виды композиций.

В композиционном изложении событий пьесы различают разбивку действия по актам. События в актах располагаются совершенно по-разному и зависят, прежде всего, от формы построения пьесы. По следованию событий (естественно, что основных, т.е. определяющих фабулу пьесы) друг за другом мы различаем несколько видов композиций.

**Линейная** – композиция. Это наиболее распространенный вид композиции. Она характеризуется тем, что в ней части композиции следуют последовательно, одна за другой (экспозиция-завязка-кульминация-развязка-эпилог).

**Обратная** – в этом виде композиции события хоть и располагаются (следуют) линейно, но в обратном порядке (эпилог-развязка-завязка-развитие действия-кульминация).

**Кольцевая** – характеризуется тем, что в ней начало замыкается с финалом, т.е. действие пьесы, начинается с того, чем закончиться (развязка-экспозиция-завязка-кульминация-развязка-эпилог)

**Детективная** – мы ее называем так, по тому, что по подобной схеме написаны многие детективы. Экспозиция в ней затягивается на довольно продолжительное время, и герои постоянно вынуждены обращаться к началу и пытаться восстановить его (Экспозиция-завязка-кульминация-развязка-эпилог).

**Монтажная** – состоящая из нескольких сюжетных линий, историй, которые связываются в одно единое повествование при помощи монтажа. Например, двух историй.

**Коллажная** – одна из наиболее сложных композиций, но и самых интересных. В ее основе лежит некий смысловой сюжет, построенный по структурной схеме (экспозиция, завязка, кульминация, развязка, эпилог), но каждая часть композиции раскрывается отдельной историей. Не монтаж, но коллаж. В качестве явного примера можно привести «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина, где единый сюжет раскрывается различными историями о пороках. Коллаж как эксцентрическая метафора, но не явный вид композиции присутствует в живописи Пикассо, в пьесах Б. Брехта и П. Вайса, в режиссуре

Е. Вахтангова и Э. Пискатора. Данный вид композиции можно использовать особенно успешно при инсценировке.

**Парадоксальная** – этот вид композиции характеризуется перевертыванием перспективы и сдвигом драматической структуры. Это сознательное нарушение гармонического композиционного единства приводит к обнажению смысловой и художественной конструкции, что в целом снимает автоматизм зрительского восприятия. В реальности это выражается так: логически развивающееся действие перебивается совершенно не связанным по смыслу, стилю, даже жанру куском или сценой. С одной стороны это показывает «изнанку» действия, персонажа, представления; с другой – сообщает новое видение обыденного, бытового события.

Местоположение частей композиции при этом становится не точно определенным, но точнее сказать будет неопределенным: за завязкой может следовать, например, финал, а потом начинаться экспозиция. Но этот тип композиции применяется в драматургии крайне редко, он более характерен режиссерским инновациям.

**Диспозиция и композиция.** Данное понятие (диспозиция) употребляется Выготским Л.С. в «Психологии искусства» при анализе эстетической реакции на примере рассказа И. Бунина «Легкое дыхание».

В этом анализе, по его мнению, особенно актуален вопрос композиции: «... события а, b, с совершенно меняют свой смысл... если мы их переставим в таком порядке, скажем: b, c, a; b, a, c».

При анализе художественного произведения Выготский предлагает различать статическую схему конструкции рассказа (как бы его анатомию) от динамической схемы его композиции (как бы его физиологии). Под «диспозицией» в таком случае понимается хронологическое расположение эпизодов составляющих рассказ. Это принято называть диспозицией рассказа, т.е. «естественное расположение событий». Данное понятие весьма редко применяется в драматургии, но мы все же решились включить его, т.к. не всегда в театральной практике режиссер обусловлен драматургией.

В последнее время очень часто прибегают к инсценировке, а в работе над ней это понятие становится очень важным в раскрытии замысла автора и в построении своей схемы изложения.

## **Тема 9. Инсценировка как перевод драматургического материала из одной художественно-образной системы в другую**

Инсценировка – это не перенос материала, а его «перевод» из одной системы художественного выражения в другую. В зависимости от вида искусств различаются не только художественные приемы или образно-знаковые системы, но и сами законы организации смысла.

У литературы эти законы свои, у театра свои. В чем-то они схожи, но больше различны. Для того чтобы инсценировать то или иное произведение необходимо знать законы одного (литературного) и другого (театрального) вида искусств.

Необходимо помнить, что текст при переносе на сцену теряет свою «литературность» (нарративность) и приобретает «драматичность» (делается выразителем действия). Из повествователя он становится действующим лицом.

Поэтому необходимо рассмотреть основные различия в этих видах искусств (драме и литературе) и определить, что может театр и что недоступно литературе.

Литература		Театр
- описательность	<i>Изложение материала</i>	- наглядность
- развивается последовательно	<i>Действие</i>	- возможно не только последовательное, но и симультанное развитие действие
- задается речью персонажей, строением фразы и соотношением абзацев	<i>Темпоритм</i>	- сменой событий, звучащей речью персонажей, музыкой, световым оформлением, физическим действием актера
- не ограничено	<i>Время</i>	- от 3 до 4 ч. - эта длительность спектакля ограничивает событийный ряд
- текст и его организация	<i>Знаковые системы</i>	- слово и его звучание, действие, мимика, жест, мизансцена, сценография, сет, музыка, шумы, наглядные символы, планировка зал-сцена

- практически безграничные, т.к. все возможно описать	<i>Возможности</i>	- существенно ограничены, т.к. некоторые вещи невозможно сыграть
---	--------------------	--

Едва ли можно предложить готовый рецепт создания инсценировки. Методов работы над ней довольно много. Каждый автор, каждый режиссер ищет свой путь, свой творческий метод переноса литературного материала или каких-то событий на сцену. Но если подходить к этой проблеме с методологических позиций, то всю работу над инсценировкой можно разделить на три этапа:

- «Перевод» событий из литературы в драму;
- «Перевод» драматургического материала в сценический;
- Создание композиции (этот пункт не является обязательным).

Исходя из этих положений, мы можем разработать метод работы над инсценировкой. Он заключается в следующем:

1. Выбор материала.

Он зависит от личной темы. На этом этапе необходимо остановиться на вопросе что хочется сделать, пусть не останавливает как, это потом решается.

2. Разбор материала подлежащего инсценированию:

- выделение событийного ряда;
- фабулы;
- сюжета.

3. Создание каркаса инсценировки – (движение от идейно-тематического замысла к фабуле).

4. Написание сюжета (сценария):

- разработка едва намеченных тем
- усиление частных деталей
- дописывание текста к существующим сценам
- сокращение текста

5. «Перевод» литературных событий в драматические (действие):

- введение повествования (наррация, нарративные инстанции)
- перевод описания в действие
- перевод внутреннего монолога во внешний текст
- применение симультанности действия

6. Перевод драматургического материала в сценический:

- использование возможностей сцены (разноплановость, места - действия)
- применение театральные средств выражения (сценография, мизансцена, свет, музыка и т.д.)
- использование различных жанровых решений (пантомима, вокал, балет, хореография, теневой и кукольный театр и т.д.)

- демультипликация и синкретизм персонажей

Композиция может быть построена: на основе одного произведения; по мотивам произведения; по произведениям автора, коллаж (использование произведений различных авторов). Подчиняется следующим принципам: единая идея, иллюстрация, контраст.

### **Тема 10. Постановка спектакля малой формы, театрализованного шоу или концерта**

Театрализованный концерт является самым распространенным видом массового искусства, одним из самых зрелищных, ярких, масштабных.

Главными особенностями режиссуры театрализованного концерта являются:

- создание и реализация режиссерского замысла;
- работа режиссера с актером;
- работа режиссера с художником, композитором, хореографом;
- работа со зрителем;
- написание сценария;
- театрализация, как основа концерта в целом;
- построение номеров.

Главный процесс создания творческо-режиссерской основы базируется на возникновении замысла. На его формирование влияет огромный поток материала, который отбирается режиссером в процессе подготовительного этапа. Борис Эйфман говорил о замысле своих постановок так: «Рождение замысла – процесс сложный и порой непредсказуемый. Похожих ситуаций не бывает, они рождаются по-разному, иногда спонтанно, иногда это процесс долгого поиска темы или материала к ней, работа в архивах, в библиотеках, в фонотеках». Рожденный идейный замысел находит своё воплощение в художественно-образном решении всего представления, который отражает основную мысль. В свою очередь из художественно-образного решения формируется сценарный ход мероприятия, и, наконец, сценическое воплощение последнего проявляется в форме режиссерско-постановочного приёма. Ни один из этих элементов невозможен без предыдущего, только их последовательное, логическое взаиморасположение и создаёт то, что в итоге называется образом праздника.

Немалое значение имеют те, для кого предназначен концерт, т.е. целевая аудитория. Ведь именно зрительский контингент влияет и на подбор номеров и на их порядок. И, наконец, влияет место действия, то есть то пространство, где будет проходить сам театрализованный концерт.

Понятие режиссерского замысла – очень важно в процессе работы над созданием театрализованного концерта, поскольку именно он (замысел) определяет:

- содержание концерта (его тему и идею);

- форму концерта;
- способ «раскрытия» темы и донесения идеи;
- композиции концерта (порядок номеров);
- сюжетный ход;
- логика перехода от одного номера к другому;
- темпо-ритм концерта;
- сценическую атмосферу;
- оформление пространства и т.д.

Режиссерский замысел определяет не только, что будет ставиться, но и как это будет осуществляться. Задача режиссера при работе над театрализованным концертом состоит в том, чтобы найти такой замысел, который наиболее полно и ярко раскроет существо отмечаемого события.

Если в режиссуре театра главное выразительное средство – актер, его пластика и слово, а музыка, свет, звук играют вспомогательную роль в создании художественного образа, то в режиссуре театрализованного зрелища равноправными компонентами построения действия могут быть абсолютно все виды искусств: литература, музыка, хореография, цирк, кино, живопись, архитектура, скульптура и т.д. В арсенал выразительных средств режиссуры зрелища входит и место действия: природный ландшафт – открытая местность, лес, горы, скалы, водная акватория, стадион, спортивный дворец, воздушное пространство; специальные сконструированные или передвижные площадки. Яркими, сильно воздействующими художественными средствами в руках режиссера становятся технические средства, новые световые и звуковые эффекты (машины, самолеты, пароходы, пиротехника, лазерные установки, система фонтанов и многое другое).

Сценарий театрализованного представления и праздника – это четкая фиксация действия и сопровождающих его постановочных приемов. Режиссер театрализованного представления не деформирует реальность, но пользуется ею для создания новой реальности. Он отбирает элементы действительности для того, чтобы создать из них новую действительность, принадлежащую лишь ему одному. Поэтому основной прием театрализованного представления – построение целостной картины из отдельных кусков, элементов; прием, при котором можно отбрасывать все лишнее, оставляя только самое существенное и значительное. Именно в компоновке, в составлении, в монтаже отдельных номеров, документов, публицистических материалов, музыки, пластики наиболее наглядно проявляется мастерство сценариста.

Театрализация – организация в рамках праздника материала (документального и художественного) и аудитории (вербальная, физическая и художественная активизация) по законам драматургии на основе конкретной событийности, рождающей психологическую потребность коллективной общности в реализации праздничной ситуации (А. А. Конович). Театрализовать

материал – значит выразить его содержание средствами театра, т.е. использовать два закона театра:

1. Организация сценического действия (зримое раскрытие драматического конфликта). Развитие действия происходит по сквозной линии.

2. Создание художественного образа спектакля, представления. Режиссерская театрализация – это творческий способ приведения сценария к художественной образной форме представления, через систему изобразительных, выразительных и иносказательных средств (Вершковский).

Когда говорят о театрализации, то всегда имеют в виду явление, принадлежащее области искусства, связанное с образным решением. Имеют в виду обращение к эмоциональной сфере человеческого восприятия, так как эмоции – важнейший принцип, важнейшее качество именно художественного творчества.

Театрализованный концерт полифункциональный и решает следующие задачи: дидактическую (назидательную), эстетическую, информационную (познавательную), этическую, гедонистическую (получение удовольствия) и коммуникативную. Концерт, как правило, одноразовый и существует как бы в единственном экземпляре. Отличается многообразием форм, пространственных и стилевых. Театрализация предстает не как обычный прием культурно-просветительной работы, который можно использовать на всех ее уровнях, а как сложный творческий метод, имеющий глубокое социально-психологическое обоснование и наиболее близко стоящий к искусству.

Суть метода театрализации в театрализованном концерте состоит в соединении звуков, цвета, мелодии в пространстве и времени, раскрывающих образ в разных вариациях, пронося их через единое «сквозное действие», которое объединяет и подчиняет себе все используемые компоненты по законам сценария. Метод театрализации предстает как сложный творческий метод, наиболее близко стоящий к театру, имеющий глубокое социально-психологическое обоснование. Монументальность театрализованного концерта определяет следующие компоненты:

- масштабность выбранного события;
- масштабность отбора исторических и героических образов;
- отсутствие психологических нюансировок в игре актеров;
- крупная пластика движений, монументальность жестов;
- крупный рисунок мизансцен;
- монументальность и образность декораций;
- ассоциативный «мост мысли» каждого эпизода со зрителем;
- принцип резких контрастов в пластике, оформлении, музыке, свете;
- использование иносказательных средств выразительности символ, метафора, аллегория, синекдоха, литота;

Виды театрализации используемые в театрализованных концертах.

Театрализация компилированного или комбинированного вида – тематический отбор и использование готовых художественных образов и различных видов искусства и соединение их между собой сценарно-режиссерским приемом или ходом.

Компилированный метод очень часто используется в театрализованных концертах, главная задача сценариста в работе с этим методом является определение сценарно-смыслового стержня всей программы в целом, эпизода или блока, композиционная выстроенность всего сценария в целом, монтаж эпизода и блока, и всего сценария в целом. В использовании этого вида театрализации режиссеру важно помнить главный закон художественной целесообразности, которая требует оправданности появления номера, его жанрового соответствия теме.

Театрализация оригинального вида – создание режиссером новых художественных образов, согласно сценарно-режиссерскому замыслу. Это театрализация применяется в театрализованном концерте реже. Чаще используется для создания сценариев документального жанра, в основе которых лежит инсценировка документа. Основные требования: злободневность и актуальность. Здесь создается синтез документального и художественного материалов не только в тематическом отборе материала, но и в органичном слиянии по главному принципу эмоционального развития мысли и создания сценарно-смыслового стержня каждого эпизода и сценария в целом. Синтез документального и художественного должен заключаться не только в тематическом отборе материала, но и в органическом их слиянии по самому главному принципу – эмоционального развития мысли. Это более сложная форма создания сценария, требующая организаторского опыта, умение отбирать и монтировать готовый материал и поиска хода для готовых номеров, но и профессионального мастерства, режиссерского умения поставить новый номер, согласно сценарному замыслу, органично соединить в эпизоды художественный и документальный материал. Это самый сложный вид театрализации.

Театрализация смешанного вида – использование первого и второго вида. Включает компиляцию готового и создание нового. Построена по принципу тематического отбора и сведение их в композицию с помощью сквозного сценарно-режиссерского хода и привнесение в эту основу своего авторского оригинального видения и решения. Включает в себя компиляцию готовых текстов и номеров и оригинальное создание готовых текстов и номеров. Театрализация смешанного вида открывает большие возможности для развития образного мышления режиссера. Ведущими выразительными средствами, создающими особый язык театрализации, выступают символ, аллегория и метафора, с помощью которых режиссер создает в массовых представлениях полнокровный и многогранный мир эстетических ценностей.

Создавая концерт, режиссер должен стремиться стимулировать воображение актеров и зрителей укрупненными сценическими символами, наиболее полно отражающими суть театрализации.

Можно выделить несколько путей использования символов и ассоциаций, характерных для работы режиссера:

- в решении каждого эпизода представления;
- в кульминации представления;
- в заключении со зрителем «условий условного»;
- в художественном оформлении театрализованного массового представления.

Использование символа, метафоры, аллегии и т.д. в театрализации – это всего лишь прием, а всякий прием хорош, когда он не замечается. Зритель должен воспринимать не прием, не форму, а через прием и форму – понимать содержание и, воспринимая его, вовсе не должен замечать тех средств, которые это содержание доносят до его сознания. Нужно помнить, что все средства иносказания в режиссуре, должны быть неразрывно связаны с жизненным опытом его реальной аудитории, обуславливаясь этим опытом. Номера, как правило, объединены в художественно-смысловые блоки. Концерт надо строить таким образом, чтобы зрительский интерес к нему нарастал. Придя на концерт, зритель психологически, с одной стороны, пребывает в состоянии ожидания чего-то интересного (иначе он не пришел бы на концерт), а с другой – несколько насторожен: он не знает точно, что его ждет. Зритель как бы находится в состоянии неустойчивого равновесия. И от первого номера зависит, заинтересуется ли зритель происходящим на сцене или его сразу постигнет разочарование. Потом трудно будет вернуть доверие зрителя к концерту, заинтересовать его. Вот почему начало концерта всегда должно быть ярким, интересным, таким, чтобы целиком завладеть вниманием сидящих в зале.

Тем более это важно для начала театрализованного тематического концерта, которое, как правило, предстает как его пролог. Он одновременно является и эпиграфом, и завязкой концерта. Так же как финал (последний номер) является его кульминацией и одновременно развязкой, его точкой. Поэтому характер пролога и финала, их содержание должны соответствовать замыслу концерта, а тональность – его строю мыслей и чувств. Вот почему пролог и финал – предмет особых раздумий режиссера. Важной частью работы над театрализованным концертом является просмотр и отбор номеров.

Когда режиссер образно определил тему и идею концерта это является первым важным шагом в поиске его замысла. Он определил, о чем и во имя чего будем ставить концерт. Это скорее зерно замысла. Необходимо, в первую очередь, точно знать, какими творческими силами можно располагать: репертуар, художественные возможности, исполнительский состав и т. д. А для этого следует просмотреть все номера, которые подготовили коллективы, и из которых будет производиться отбор нужных для концерта. В это время в

сознании режиссера одновременно, во-первых, происходит процесс дальнейшего становления режиссерского замысла. Он как бы раздвигает свои рамки. Ибо тема и идеи начинают приобретать свою плоть и кровь. Во-вторых, замысел становится более точным и конкретным, поскольку отбираемые номера вносят свои уточнения в задуманное режиссером, так как уже имеют собственные образные художественные решения (свое содержание, свою систему образов, свое постановочное решение и т. д.) сказательных выразительных средств для режиссера. Что же касается полного несовпадения номеров и замысла (теоретически такой случай может возникнуть), то, как это не прискорбно для режиссера, ему надо менять замысел. Или поступить так, как это делается при постановке концерта, осуществляемого по сценарию, созданному без учета имеющихся номеров: все номера готовить специально. Но постановка такого концерта требует огромной подготовительной работы, а главное — значительного времени. Мы же ведем речь о том, как осуществляется постановка театрализованного тематического концерта из готовых номеров. А это принципиально другая постановка. У нее свои правила, свои законы, свой принцип работы режиссера. Хотя многое и совпадает. Особенно на этапе, когда режиссер собирает концерт. На первый взгляд может показаться, что просмотр — дело простое. Однако это не так. И здесь есть свои особенности и своя последовательность. Просмотр и отбор номеров проходит наиболее эффективно тогда, когда ему предшествует предварительная встреча режиссера и постановочной группы с руководителями всех коллективов, которые намечено в концерте. Главное для нас в этой встрече помимо рассказа о целях, задаче, теме, идее будущего концерта станет установление подлинно творческого контакта с руководителями коллективов. Много здесь зависит от такта режиссера, от его умения выслушать и принять их пожелания. (Если, конечно, они заслуживают внимания.) Руководителям коллективов важно, чтобы режиссер проявил максимум бережности к отобранным номерам, чтобы он доброжелательно отнесся к их творчеству как к постановщикам номеров. Конечно, персональную ответственность за успех или неуспех концерта несет режиссер. Но это не означает, что он должен высказывать свое превосходство над руководителями коллективов. По сути, и он и они, ставя концерт, делают одно общее дело. Но это и не означает, что режиссер обязан соглашаться со всем, что ему будут предлагать. Отношения режиссера с руководителями коллективов должны основываться прежде всего на соблюдении творческой дисциплины. Только тогда режиссер может рассчитывать на действенную, а не формальную их помощь. О самом просмотре. Постарайтесь во время просмотра того или другого коллектива (исполнителя) помимо номеров, которые, по мнению руководителя, отвечают теме концерта и отобраны им для показа вам, увидеть и другие. Те, которые сами артисты считают наиболее удачными.

Это позволит вам не только обстоятельнее познакомиться с творческими возможностями коллектива. Совет преследует более важную цель.

Практическое знание всего лучшего, что есть в репертуаре коллектива, может оказаться весьма нужным при создании сценария концерта, когда вы будете соответственно вашему замыслу отбирать номера.

Дело в том, что как бы подробно вы ни изложили на встрече с руководителями коллективов ваш режиссерский замысел, возникшее у них его видение будет в чем-то (особенно в деталях) отличаться от вашего. Ведь вы разные люди. Вы думаете по-разному. В каких-то, порою неуловимых, ощущениях у вас разное восприятие одних и тех же слов. Естественно, отбирать номера для показа руководители будут исходя из своего понимания вашего режиссерского замысла. Но мы с вами не можем исключить, что при создании сценария, когда происходит окончательный отбор номеров, вам понадобится именно тот, который поначалу руководитель не собирался показывать вам. На практике такое происходит довольно часто. Ведь только в процессе создания сценария, когда вам станут ясными его форма, сюжетный ход, композиция, только тогда вы сможете окончательно решить, какие из просмотренных номеров вам понадобятся. Сколько может оптимально длиться концерт в одном отделении? Полтора часа. Самое большее – час сорок пять, час пятьдесят минут. То есть от силы час 10 минут. А в двух отделениях? 135 минут. Час десять минут – первое отделение, час, час пять минут чистого времени – второе. (В концерте из двух отделений первое отделение длится больше, чем второе.) Значит, в концерте в одном отделении помимо пролога и финала может идти 12-14 номеров, в концерте в двух отделениях – 18-20. Поскольку в среднем номер длится до 5 минут. В конечном счете, успех концерта зависит от его режиссерской продуманности, четкости. Во время встречи с руководителями коллективов следует договориться о том, как будет проходить просмотр и когда постановочная группа сможет просмотреть тот или иной коллектив на его репетиционной базе. Просмотр коллектива на его репетиционной базе, в его репетиционный день создает более благоприятную для участников творческую атмосферу. В привычной обстановке исполнители чувствуют себя свободнее, увереннее, раскованнее. Словом, во всех своих действиях режиссер во время просмотра должен быть и педагогом, и дипломатом. Он имеет дело с творческими людьми, а значит особо ранимыми, с их психологией, привычками, взглядами на жизнь, с их оценкой того или другого его действия. и с этим надо считаться. Очень важно как начинается концерт, ведь первый номер настраивает, подготавливает зрителя на будущее представление, вводит его в предлагаемые обстоятельства. Последний номер должен быть яркой, незабываемой точкой в концерте, о которой будут помнить и говорить. Важно, с каким настроением уйдет зритель после окончания концерта. Останется ли он доволен или будет разочарован. Также существует основной прием построения номеров, который помогает режиссеру создать интересный сценарий для концерта. Таким приемом является монтаж. Выделяются несколько видов монтажа.

Монтаж по контрасту – один из самых сильных и наиболее распространенных приемов подлинно конфликтного отражения противоречивой действительности в театрализованном представлении. Чаще всего конфликтность выступает в сценарии как внутренняя контрастность тем, как определенное построение и сочетание эпизодов и номеров, создающих в целом органический сплав. Именно органический сплав форм и художественно-выразительных средств отражает важные, существенные моменты развивающейся, меняющейся действительности.

Параллелизм – два тематически не связанных действия соединены вместе и идут параллельно благодаря какой-нибудь вещи, детали.

Одновременность – монтажный прием; из истории народных представлений и празднеств известен принцип симультанности, т.е. действия на нескольких сценических площадках параллельно или одновременно. В современных театрализованных представлениях действие часто происходит одновременно на сценической площадке и на экране, или на нескольких экранах сразу, или в разных частях сцены и зрительного зала и т.д. В структуре театрализованных массовых празднеств этот прием является одним из важнейших.

Лейтмотив («напоминание») – один из основных монтажных приемов и одновременно одна из особенностей драматургии театрализованных представлений. Именно поэтому справедливо сравнивают построение сценария театрализованного представления с сюитным построением. Так строится большинство тематических концертов, литературно-музыкальных композиций, агитационно-художественных представлений.

Таким образом, здесь названы и охарактеризованы лишь несколько из наиболее распространенных приемов художественного монтажа. Практически их гораздо больше, а точнее сказать, количеству их нет предела, как нет и не может быть предела творческим поискам и открытиям. Важно не допускать однообразия в расстановке номеров по их жанру, настроению. Если звучала песня, то после нее не стоит снова пускать другие песни. Если было стихотворение, то после него лучше воспримутся песни, танцы, а слово здесь уже будет приниматься с пониженным вниманием. Если звучала грустная мелодия, то не стоит и дальше держать долгое время зрителей в минорной тональности других номеров. Организатору важно, каждый номер концерта ставить в выгодные для исполнителя условия. Важно, чтобы юный исполнитель испытал чувство радости от выступления и успеха. Концерт пройдет с успехом, если его программа составлена с учетом нарастания зрительского интереса. Самые зрелищные, динамичные, яркие номера лучше распределить по принципу нарастания ближе к финалу. Иногда несколько номеров в программе естественнее подать единым концертным блоком. Например, несколько номеров фольклорного жанра удобнее подать под одним каким-то знаком, объявив этот блок соответствующим образом. В одном концерте может

сложиться несколько подобных блоков и при умелой мотивации интерес к программе не снижается. Важно заботиться и о целостности впечатления по поводу всей концертной программы, помнить о ее развитии, динамике.

Театрализованный концерт имеет свою специфику. Во-первых, рабочие условия организации и проведения. Так, например стадион отличается от концертного или театрального зала, а технические условия проведения массового зрелища в городском парке отличны от тех возможностей стационарной сценической площадки. Второе отличие – это художественная организация пространства, так как рабочая площадка является важным компонентом в общей драматургической структуре массового зрелища. Одно дело – организация пространства театрализованного концерта в концертном зале, другое – организация пространства празднования на площадях, улицах, парках, стадионах. Если пространство в театре или в концертном зале двухмерное, и видимая точка в театре одна, задана рампой, расположением сцены и зрительным залом, то стадионное пространство трехмерное, и рассматривается по кругу. На стадионе зрелище воспринимается со всех сторон, поэтому действие, а, следовательно, и художественное оформление, его конструкция создается с учетом этих особенностей. Существуют разные методы работы режиссера над театрализованным концертом. Обязательным для всех видов и форм является определенная последовательность режиссерско-постановочных работ. Метод планирования, подготовки и проведения концертов, основанных на той или иной праздничной ситуации и включающих в себя серию разнообразных массовых зрелищ, прошел испытание временем.

Изначально необходимо понять и осмыслить художественно-творческие задачи, поставленные перед режиссером-постановщиком.

Определить масштаб концерта и место его проведения, уточнить технические возможности сценических площадок, уточнить состав артистов, художественных коллективов их количество и состав.

Режиссер-постановщик предлагает несколько вариантов режиссерского решения, после принятия одного из них документально составляется режиссерский замысел.

Еще одним из видов подготовки концерта является работа над сценарным планом и литературным сценарием.

Составление сценарного плана происходит на основе общего представления о будущем мероприятии, его характере, подборе литературного, документального, музыкального и других материалов, осветительной и звуковой аппаратуры, музыкальных инструментов. Для того, чтоб не возникало проблем в этой части работы, режиссер должен тщательно подготовиться, изучить все подробности найденного и подготовленного им материала по данному праздничному концерту. Так же возникает проблема написания самого сценария концерта, ведь не каждый режиссер может пересаживаться на место сценариста. Во избежание этой преграды режиссер должен иметь в своей

постановочной группе того человека, который сможет грамотно ему с этим помочь и подстраховать. Массовое зрелище должно быть действительно-динамичным, зрелищным, эмоциональным и образным. Ему категорически противопоказаны статично декламационные, так называемые «разговорные» эпизоды и сцены.

Итак, первым этапом в работе студента над театрализованным представлением является проработка материала, который был выбран для постановки концерта. Это помогает не только хорошо владеть всей информацией, но и служит хорошей базой для рождения замысла у режиссера. Как правило, студент избегает кропотливой работой над материалом, от чего и возникает долгий период вынашивания темы, идеи и видения данного концерта. После этого студенту необходимо провести работу с художником, который создаст художественно-образное решение концерта, а так же с другими источниками информации и идей. Необходимо определиться с оформлением и декорациями. Для этого нужно пересмотреть множество материала, который связан с художественно-образным решением сцены: то ли это фотографии различных уже поставленных праздников, либо открытки на тему концерта, которые помогли бы в рождении оформления. Самой главной задачей – не перетягивать с этим разделом работы, так как для изготовления оформления и декораций может пойти много времени, а это не всегда есть у режиссера. Сложностью в этой работе является то, что студент не всегда серьезно к этому относиться и это приводит к тому, что времени обычно не хватает, приходится делать все впопыхах и не качественно. Это не есть признаком профессионализма. Одновременно идет работа над сценарием, который должен писать сам студент, а педагог только корректировать. В сценарии театрализованного представления, в виду ослабления функции сюжета, композиция берет на себя роль главного организатора художественно-документального материала, ее функция становится определяющей. Именно поэтому в процессе создания литературного сценария важнейшим моментом творчества является монтаж материала, композиционное решение. Чтобы на основе тщательно подобранных и обработанных материалов создать нечто законченное и драматически выстроенное, нужно найти, открыть именно то единственное построение, сочетание фактов, сцен, событий, документов и высказываний, которое знаменует собой появление нового, целостного произведения. Главным специфическим свойством сценария театрализованного представления является характер выявления конфликта через построение, через композицию. Также при написании сценария следует помнить о целевой аудитории концерта. Трудно учесть интересы всех возрастных категорий зрителя. Разный возраст, разный уровень социальной зрелости, отношении к жизни, разный уровень культуры, разные возможности осмысления художественного материала, представленного на сцене исполнителями, требуют продуманности и соответствующей подачи каждого номера. Начало праздника

должно быть хорошо выстроенным, как и весь концерт. Зритель запоминает по прологу и финалу. Это два места в празднике, которые не должны быть затянуты, либо скомканы. Начало является настроением зрителей. Как начнется концерт, такое и восприятие зрителей будет на протяжении всего праздника. Конец должен быть ярким и красочным, для того чтоб у зрителя остался хороший осадок и впечатление от увиденного.

Подводя итог можно сказать, что история развития театрализованного концерта прослеживается еще в массовых праздниках и действиях, является частью эстрадного представления и только после 30-х гг. развивается как отдельный самостоятельный жанр. Многие театральные режиссеры включали в свои спектакли эстрадные элементы, театрализацию, а так же расширяли рамки спектакля, вводя зрителя, как участника происходящего.

Так же театрализованный концерт выражался в форме театрализованного митинга, который пользовался популярностью в самом начале 1930 годов. К такому митингу готовилось специальное оформление, разные виды искусств дополняли боевые агитационные речи ораторов.

Театрализованный концерт включает в себя использование разных жанров, разных видов искусства, начиная от академического хора и заканчивая народным танцем. В отличие от филармонического, всегда тематический, в нем художественное и смысловое соединяется воедино. В центре концерта стоит номер, составляющий основу жанра. Театрализованный концерт всегда тематический в своей основе. Такие концерты чаще всего готовятся, и посвящаются значительной дате, большому празднику, торжеству. Значимость придает ему размах. В таком концерте используются многие технические средства, участвуют большие исполнительские коллективы, задействует большая сценическая площадка. Крупнейший режиссер и педагог Г. А. Товстоногов проявлял большой интерес к постановке театрализованных представлений и концертов на стадионах и в концертных залах. Режиссеры этого времени только начинают отходить от стандартного театрального мышления и развиваться в потоке различных эстрадных средств. Так как это было новаторство, отсутствие опыта и традиций, некоторые эксперименты заканчивались неудачей. Возможности режиссера массовых праздников и зрелищ в плане формы их воплощения безграничны.

## 1.2. Учебные издания теоретического характера по предмету

1. Алпатов, М. В. Этюды по всеобщей истории искусств / М. В. Алпатов. – М., 1979. – 288 с.
2. Аникст, А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. А. Аникст. – М., 1967. – 454 с.
3. Бояджиев, Г. Н. От Софокла до Брехта за 40 театральные вечера / Г. Н. Бояджиев – М., 1981. – 336 с.
4. Дживелегов А.К., Бояджиев Г.Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 г. М. ; Л., 1941.
5. Генкин, Д. М. Организация и методика художественно-массовой работы / Д. М. Генкин – М.: Просвещение, 1987. – 189 с.
6. Гершуни, Л. П. Массовые зрелища и народные представления / Л. П. Гершуни. – Л.: 1962. – 32 с.
7. Головня, В. В. История античного театра / В. В. Головня. – М., 1972. – 400 с.
8. Дживелегов, А. К. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 г. / А. К. Дживелегов, Г. Н. Бояджиев. – М.–Л., 1941. – 614 с.
9. История западноевропейского театра: в 8 т. – М., 1956.
10. История зарубежного театра: в 3 ч. – М., 1971-1977.
11. История зарубежного театра: в 4 ч. – М., 1981-1987.
12. Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Д. Р. Брауна. М., 1999. – 582 с.
13. Кузищин, В. И. Культура Греции классического периода: История Древней Греции / В. И. Кузищин; под ред. В.И. Кузищина. – М., 1986. – 382 с.
14. Кулешова, В. Н. Художник и зрелище / В. Н. Кулешова. – М.: Советский художник. 1990. – 397с.
15. Культурология. История мировой культуры / под ред. А. Н. Марковой. – М., 1998. – 600 с.
16. Петров, Б. Н. Массовые спортивно-художественные представления (Основы режиссуры, технологии, организации и методики) / Б. Н. Петров. – М.: СпортАкадемПресс, 2001. – 375 с.
17. Рубб, А. А. Тайна режиссерского замысла / А. А. Рубб. – М., 1999. – 125 с.
18. Силин, А. Д. От замысла к воплощению / А. Д. Силин. – М., 1999. – 125 с.
19. Силин, А. Д. Театр выходит на площадь / А. Д. Силин. – М., 1991. – 178 с.
20. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1980. – 184 с.
21. Творческое наследие В. Э. Мейерхольда / редакторы-составители: Л. А. Вендеровская, А. В. Февральский М.: ВТО, 1978 – 174 с.

22. Театр эпохи становления и расцвета феодализма: История западноевропейского театра. Т. 1 / Под ред. С. С. Мокульского. – М., 1956.
23. З.П. Тинина История европейского театра от античности до новейшего времени Учебно-методическое пособие Волгоград 2005 ББК 85.333 (4)я7 И90

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## II. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### 2.1. Учебные издания практического характера по предмету

1. Блок В. А. Система К.С. Станиславского и проблемы драматургии / В. А. Блок. – М., 1963. – 171 с.
2. Варпаховский, Л. Наблюдения. Опыт. Анализ / Л. Варпаховский. – М. : ВТО, 1978. – 278 с.
3. Васильева, Е. Танец / Е. Васильева. – М.: Искусство, 1968. – 247 с.
4. Велехова, Н. А. Охлопков и театр улиц / Н.А. Велехова. – М. : Искусство, 1970. – 665 с.
5. Генкин, Д. М. Организация и методика художественно-массовой работы Д. М. Генкин. – М.: Просвещение, 1987. – 189 с.
6. Гершуни, Л. П. Массовые зрелища и народные представления / Л. П. Гершуни. – Л. : 1962. – 32 с.
7. Глан, Б. Праздник всегда с нами / Б. Глан. – М. : Союз театральных деятелей. 1988. – 191 с
8. Гончаров. А. А. Поиски выразительности в спектакле / А. А. Гончаров. – М., 1959. – 150 с.
9. Горчаков, Н. М. Станиславский о работе режиссера с актером / Н.М. Горчаков. – М. : Всероссийское театральное общество, 1958. – 284 с.
10. Дикий, А. Д. Статьи. Переписка. Воспоминания / А.Д. Дикий. – М. : Искусство, 1967. – 503 с.
11. Е. Б. Вахтангов, сборник. / сост., ред., авт., коммент.: Л. Д. Вендровская, Г. П., Коптерева – М. : Всероссийское театральное общество, 1984. – 157 с
12. Ершов, Л. В. Искусство толкования: в 2 т. / Л.В. Ершов. – Л., 1997.
13. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера: Учебное пособие / Б. Е. Захава. – М. : Просвещение, 1973. – 432 с.
14. Захаров, Р. В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1976. – 323 с.
15. Кнебель, М. О. Поэзия педагогики ; О действенном анализе пьесы и роли : учебное пособие / М. О. Кнебель. – М. : ГИТИС, 2010. – 420, [2] с.
16. Кристи, Г. В. Воспитание актера школы Станиславского / Г. В. Кристи ; ред. и предисл. Вл. Прокофьева. – Изд. 2-е. – М. : Искусство, 1972. – 428, [2]
17. Крыжицкий, К. Г. О системе Станиславского / К. Г. Крыжицкий. – М. : ГИКПЛ, 1955. – 88 с.
18. Левин, М. В. И пришел на стадион праздник / М. В. Левин. – М., 1998. – 102 с.
19. Мейерхольд, В. Э. Лекции: 1918-1919 г / Составитель О. М. Фельдман / В. Э. Мейерхольд. – М. : ОГИ, 2001. – 280 с.
20. Михоэлс, С.М. Статьи, беседы, речи / С.М. Михоэлс. – М.: Искусство, 1960. – 298 с.
21. Немирович-Данченко, В. И. Театральное наследие в 4-х томах / В. И. Немирович-Данченко. – М. : Искусство, 1952. – 638, [1] с.

22. Немирович-Данченко, В. И. Рождение театра: воспоминания, статьи, заметки, письма. / В. И. Неминович-Данченко. – М. : Правда, 1989. – 575 с.
23. Петрова, А. Н. Сценическая речь: Учебное пособие / А. Н. Петрова. – М. : Искусство, 1982. – 191 с.
24. Поламишев, А. М. Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы / А. М. Поламишев. – М. : Просвещение, 1982. – 289 с.
25. Попов, А. Д. Творческое наследие / А.Д. Попов. – М. : ВТО, 1979. – 516 с.
26. Попов, А. Д. Творческое наследие: Работа над спектаклем / А. Д. Попов. – М.: ВТО, 1983. – 123 с.
27. Прокофьев, В. Н. В спорах о Станиславском. Изд. 2-е перераб. и доп. / В.Н. Прокофьев. – М. : Искусство, 1976. – 368 с.
28. Ремез, О. Я. Мизансцена – язык режиссера / О. Я.Ремез. – М. : Искусство 1969. – 134 с.
29. Рехельс, М. Л. Режиссер – автор спектакля / М. Л. Рехельс. – Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1969. – 232 с.
30. Рубб, А. А. Тайна режиссерского замысла / А. А. Рубб. – М., 1999. – 125 с.
31. Сабалеускі, А. В. Асоба мастака / А. В. Сабалеускі. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1992. – 278 с.
32. Сегал, М. Д. Физкультурные праздники и зрелища / М.Д. Сегал. – М. : ФиС, 1977. – 247 с.
33. Силин, А. Д. От замысла к воплощению / А. Д. Силин. – М., 1999. – 69 с.
34. Силин, А. Д. Театр выходит на площадь / А. Д. Силин. – М., 1991. – 178 с.
35. Станиславский, К. С. Собрание сочинений : В 9 т. / К.С. Станиславский. – М., 1988-91. – Т.1-9.
36. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1980. – 184 с.
37. Таиров, А. Я. О театре: записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма / А. Я. Таиров. – М. : Всероссийское театральное общество, 1970. – 203 с.
38. Творческое наследие В. Э.Мейерхольда. / Редакторы-составители: Л.А. Вендеровская, А. В. Февральский. – М. : ВТО, 1978. – 174 с.
39. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены : В 2 ч / Г. А. Твстоногов. – Л., 1980. – Ч.1-2.
40. Товстоногов, Г. А. О профессии режиссера / Г. А. Товстоногов. – М. : ВТО, 1967. – 194 с.
41. Топорков, В. К. С. Станиславский на репетиции / В. Топорков.– М., Л. : Искусство, 1949. – 192 с.
42. Туманов, И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И. М. Туманов. – М. : Просвещение, 1976. – 230 с.
43. Чехов, М. А. Литературное наследие. В 2 томах. Т. 1: Воспоминания. Письма. Т. 2: Об искусстве актёра. – 2-е изд., испр и доп / сост. И. И.Аброскина, М. С.Иванова, Н. А.Крымова. / М. А. Чехов. – М. 1986. – 542 с.

44. Чехов, М. А. Литературное наследие: в 2 т. / под ред. М. О. Кнебель. – М. : Искусство, 1986. – т. 2.
45. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений / И.Г. Шароев. – М. : Просвещение, 1986. – 149 с.
46. Эфрос, А. В. Профессия: режиссер / А. В. Эфрос. – М. : Искусство, 1979. – 368 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## 2.2. Тематика практических занятий

Практическое освоение элементов психофизической техники актера.

Тренинги.

Упражнения на раскрепощение, развитие внимания, развитие творческого мышления, избавление от стереотипного мышления.

Этюды на память физических действий, наблюдения за животными и людьми, этюды на вынужденное молчание.

Создание этюдов на основе драматургического материала. Методы действенного анализа и физических действий.

Работа над сценической композицией на основе драматургических отрывков.

Пастановка спектакля малой формы, театрализованного шоу или концерта.

## 2.3. 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.

## 2.4. Комплекс упражнений для практических занятий

### ОСЛОЖНЯЮЩИЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА

Возьмите небольшое стихотворение, известное всем. Пусть актеры по очереди прочитают его с осложняющими обстоятельствами, например:

- если бы у него болел зуб;
- попала соринка в глаз;
- жали бы туфли;
- был пирожок во рту;
- хотелось бы в туалет и т.д.

«ИДИ СЮДА!»

Актеры, сидя по кругу, произносят фразу: «Иди сюда!» (или любую другую) с различной интонацией.

### СТРОКИ В СИСТЕМЕ СТЕРЕО

Нередко среди студентов и начинающих артистов встречаются люди, испытывающие неловкость при выражении эмоций. Строки, ими произносимые звучат невыразительно и неубедительно. Попросите актера, который не

испытывает затруднений прочитать текст одновременно с исполнителем. И тогда эти двое получают возможность эксперимента в выражении эмоций, не оставаясь при этом в одиночестве. Ведь дуэтом петь легче, чем солировать, а квартетом и того легче. Возможно, что иногда придется устраивать читку втроем или вчетвером.

### КАК ПРОИЗНОСИТЬ СМЕШНЫЕ СТРОКИ

Смешное это всегда хорошо. Но то, как смех может помешать пониманию текста пьесы, требует вашего внимания. Неопытные актеры продолжают свою роль, когда публика все еще смеется над какой-нибудь шуткой. В результате дальнейший текст оказывается невоспринятым зрителями. Чтобы не потерять темпа, дайте реакции достигь ее пика, но продолжайте еще до того, как смех окончательно утихнет. Попрактикуйтесь на репетициях, раздражаясь смехом в тот момент, когда актеры меньше всего его ожидают. Это упражнение приучит их выдерживать паузу и навык это должен стать автоматическим.

### СКОРОГОВОРКИ

Сев в такси, спросила такса: за проезд какая такса?

А таксист ответил так:  
возим такс мы просто так.

Во лесу лозу вяжу, на возу лозу везу.  
Коза лозу не лежи – накажу!

На мели мы лениво ловили налима.  
На мели мы лениво ловили линия.  
О любви не меня ли вы мило молили, но туманы лимана манили меня.

Цыган на цыпочках цыпленку цыкнул: "Цыц!"

Пекарь Петр пек пироги.

Говорит попугай попугаю: "Я тебя попугай, попугаю!"  
Попугаю в ответ попугай: "попугай, попробуй, попугай!"

Сыворотка из-под простокваши.

Карл у Клары украл кораллы,  
Клара у Карла украла кларнет и др.

*Нужно проговорить скороговорки просто так, а потом с орехами во рту за обеими щеками. Из орехов лучше использовать фундук.*

## ГРУЗИНСКИЙ ХОР

Это упражнение на развитие дыхания. Вся группа одновременно тянет один звук, например «а». Звук должен быть ровным, одинаковым по громкости, не затухающим.

### ТЕКСТЫ

Почитайте любые тексты вслух. Обсудите, где делать паузы, где ударение на слове.

Как правило, слово запоминается лучше всего, если на нем делают ударение и небольшую паузу после. Хуже всего запоминаются слова, которые идут после паузы.

### ЧИТАЕМ, КАК ДЕТИ

Попробуем говорить детскими голосами. Чтобы это лучше получалось, почитайте вслух какой-нибудь текст по очереди. Читайте медленно, запинаясь, повторяя слова, плохо проговаривая, шмыгая носом, как это делают первоклашки.

### ПРАВИЛА ЧТЕНИЯ

*При чтении этого стиха нужно выполнять по ходу чтения все то, что написано.*

Твердо запомни, что прежде, чем слово начать в упражненье,  
Следует клетку грудную расширить слегка.

И при этом низ живота подобрать, опору дыханья и звука.

Плечи во время дыхания должны быть неподвижны, в покое.

Каждую строчку стихов говорить на одном выдыханье.

И проследи, чтобы грудь не зажималась в течение речи,

Так как при выдохе движется только одна диафрагма.

Чтенье окончив строки, не спеши с переходом к дальнейшей:

Выдержи паузу краткую в темпе стиха, в то же время Воздух сдержи на мгновенье, затем уже чтенье продолжи.

Чутко следи, чтобы каждое слово услышано было.

Помни о дикции ясной и чистой на звуках согласных.

Рот не ленись открывать, чтоб для голоса путь был свободен.

Голоса звук не глуши придыхательным тусклым оттенком.

Голос и в тихом звучании должен хранить металличность.

Прежде, чем брать упражненье на темп, высоту и на громкость,

Нужно вниманье направить на ровность, устойчивость звука:

Пристально слушать, чтоб голос нигде не дрожал, не качался.  
Выдох веди экономно, с расчетом на целую строчку.  
Собранность, звонкость, полетность, устойчивость, плавность –  
Вот, что внимательным слухом сначала ищи в упражненьи.

### МИНИ-ИСТОРИЯ ДЛЯ ОДНОГО АКТЕРА

Напишите для каждого человека своей группы задание на листочке. Актеры по очереди должны изобразить описанную там мини историю при помощи мимики. Остальные участники пусть угадают, что они видели. Мини истории могут быть следующие:

Вы включили телевизор. Показывают какой-то «ужастик». Вам страшно. Вы закрываете глаза. Потом переключаете на другую программу. Там показывают что-то смешное. Переключаете снова. Там показывают футбол. Вот забили гол. Ура! Изображайте ваши эмоции. Переключаете опять. Здесь идет какой-то неприличный фильм, вам и смотреть-то стыдно. Еще один канал – здесь что-то скучное, вы засыпаете.

Читаешь журнал Пишешь письмо Подслушиваешь под дверью Ешь вкусное, потом от него тошнит.

Рассматриваешь картины на выставке, пытаешься незаметно отколупнуть краску.

### МИНИ-ИСТОРИЯ ДЛЯ ДВУХ АКТЕРОВ

Пусть двое актеров разыграют без слов следующие ситуации:

Один читает газету, смеется, другой подглядывает

Двое едут в общественном транспорте. Один сидит, другой стоит и хочет, чтоб сидящий уступил ему место, а сидящий делает вид, что не замечает его  
Двое сидят за столом и кушают. Одни угощает, а другой не хочет есть какое-нибудь блюдо, он и выплюнуть его пытается, пока другой не видит, и ему в тарелку переложить и т.д.

### РАЗМИНКА ЛИЦА

Перед игрой на сцене актеру необходимо сделать разминку лица. Хорошо этим также начинать каждое занятие группы. Возьмите зеркало. Найдите подвижные части лица: брови и лоб, глаза, губы и щеки, язык, нос (ноздри). По очереди двигайте, к примеру, только бровями. Поднимите их, как можно выше, затем опустите, как можно ниже. Поднимите по очереди: одну, потом другую бровь. Потом сделайте несколько разных движений с глазами, губами. 3-5 минут разминки дадут вам ощущение подвижности своего лица. Вы почувствуете, что даже говорить вам стало легче (при условии, что вы перед этим хорошо размяли губы и язык).

### ДЕСЯТЬ МАСОК

Вам нужно выбрать 10 самых, на ваш взгляд, общеупотребимых масок: страх, злость, влюбленность, радость, смирение, раскаяние, угрызение совести, плач, стеснение, смущение, раздумье, размышление, презрение, равнодушие, боль, сонливость, прошение. Запомните, как выглядит ваше лицо в зеркале, когда вы изображаете эти маски. Запомните движения мышц своего лица.

## УПРАЖНЕНИЕ НА НАПРЯЖЕНИЕ И РАССЛАБЛЕНИЕ

Перед тем, как начать игру на сцене желательно размяться. Попробуйте сделать такое упражнение. Встаньте прямо, поднимите руки вверх, поднимите голову, посмотрите на свои руки. Теперь поднимитесь на носочки. Сильно потянитесь, как будто вы должны забросить тяжелую сумку на верхнюю полку. Напрягите все тело. Сильно-сильно! Продержитесь в таком положении секунд 7-10, а затем расслабьтесь. Не так-то просто сразу расслабить тело, а вот после сильного напряжения это сделать легко.

Все «расслабленные» садятся на стулья, а лидер должен проверить, насколько хорошо получилось. Он подходит к каждому человеку и поднимает у него руку (за пальцы), двигает ей в разные стороны (она должна быть очень послушной, если хоть немного напряжена и сопротивляется, то результат не достигнут), потом бросает ее. Лидер проверяет и ноги. Ногу нужно брать под коленкой. Если поднимать в этом суставе, то нога должна послушно сгибаться, ступня волочится по полу. Повторите это упражнение 3-5 раз. Оно очень хорошо снимает скованность перед выходом на сцену. И вообще неплохо делать такое упражнение перед каждым занятием театральной группы. Пусть это войдет в привычку актеров.

## НЕВЕРБАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ

Что такое невербальные символы? Это произвольные и непроизвольные движения тела (в том числе и рук), при помощи которых человек выражает свои слова, мысли и эмоции. Например, взмах рукой означает приветствие, если ребенок топает ногами, значит, он чем-то недоволен, что-то ему не нравится и т.д.

Попробуйте всей группой вспомнить наибольшее количество известных вам невербальных символов. Их использование на сцене поможет вам играть в пантомиме.

Можно даже сделать это в виде игры. Все по очереди показывают какой-то жест, говорят, что он означает. Итак, пока не вспомнят все, что можно.

## 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.

### КРОКОДИЛ

Для игры требуется как минимум 4 человека. Игроки делятся на две команды с примерно одинаковым количеством человек. Первая команда загадывает какое-нибудь слово. Затем они вызывают одного любого игрока из противоположной команды и говорят ему это загаданное слово. Задача этого игрока – в пантомиме изобразить это слово для своей команды, чтобы та угадала его. Когда игрок будет показывать загаданное слово, то его команда вслух начинает угадывать. Игрок не должен произносить никаких слов или звуков. Когда слово угадано, команды меняются ролями.

### 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.

### ТЕАТРАЛЬНЫЕ РЕЖИССЕРЫ

Предложите вашей команде за 15-30 минут сочинить и поставить спектакль, текст которого состоит всего из четырех строчек. Например:

Однажды в студеную, зимнюю пору

Я из лесу вышел. Был сильный мороз.

Гляжу, поднимается медленно в гору

Лошадка, везущая хворосту воз.

Можно взять любые известные четверостишия.

*Поставить спектакль силами творческой группы по жребию следует в жанрах оперы, оперетты, цирка, фильма ужасов, мюзикла, драмы, мелодрамы, комедии, детектива, документального кино, эстрады и т.д.*

### ЗЕРКАЛО

Нужно разделиться 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.

### ИГРА НА ВМЕШАТЕЛЬСТВО

Попросите двух актеров (по желанию) вообразить себя в какой-нибудь типичной ситуации: в автобусе, в очереди в гостинице на регистрацию, в парке и т.п. Задайте им тему и пусть начинают импровизировать. Попросите остальных членов труппы внимательно следить за актерами, когда у них возникнет интересная идея, они в любое время могут сказать – «Вмешиваюсь!». В этот момент двое играющих сценку должны замереть. Вмешивающийся либо становится дополнительным действующим лицом, либо замещает собой любого из актеров по выбору. Он либо начинает сцену заново, используя ту же тему, либо абсолютно изменяет ее, ценность (и юмор) данного поступка заключается в приобретении способности приспособливаться друг к другу.

### ОРКЕСТР

Ведущий распределяет между участниками партии различных инструментов, состоящие из хлопков, топанья, и всех возможных звуковых эффектов. Задачей участников является ритмически исполнить какое-либо известное музыкальное произведение (или сочиненную на месте ритмическую партитуру) под руководством дирижера, управляющего громкостью общего звучания и вводящего и убирающего отдельные партии.

### ВОПРОС-ОТВЕТ

Все стоят в кругу. Педагог держит в руках 4-6 различных предмета. «Всем знакомы эти предметы. Ручка, коробка спичек, ключи, монетка и т.п. Давайте представим, что мы впервые видим эти предметы. Но делать будем это по кругу особым способом. Я буду начинать, причем буду «знакомить» с моими предметами соседей справа и слева. Я начинаю с ключа. Передаю его соседу справа со словами: «Это ключ!» Он должен меня спросить: «Что?» Я повторяю: «Ключ». Мой партнер продолжает изображать удивление: «Что?». «Ключ!» – не сдаюсь я. Тогда мой партнер соглашается: «А, ключ». Он забирает себе ключ и

передает его своему соседу, говоря точно тот же текст. И так, по кругу. Одновременно с этим, я передаю моему соседу слева другой предмет – монетку. Здесь разыгрывается тот же диалог». До этого момента упражнение выглядит очень простым. Проблемы возникают тогда, когда ведущий начинает вводить в круг дополнительные предметы, пуская их то слева, то справа, то, включая в игру игроков из середины цепочки. Возникает ситуация, когда игроки должны одновременно (не делая пауз) и принимать предмет с одной стороны, и отдавать другой предмет в противоположную сторону. Чтобы успешно преодолеть все сложности участникам предстоит проявить максимальную собранность и научиться переключать внимание с одного предмета на другой».

#### МЕТАФОРЫ (по С.В. Гиппиус)

Преподаватель произносит слово, например: «Гаснут...» Все учащиеся описывают, что они увидели на своем внутреннем экране (звезды, окна, силы, глаза...). Это упражнение совершенствует ассоциативное мышление и фантазию.

## **III. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ**

### **3.1. Система контроля знаний**

Для диагностики сформированных компетенций используется критериально-ориентированная оценка теоретико-методологического уровня подготовки (опрос, контрольная, доклады).

Обязательным условием допуска студента к сдаче зачета и экзамена является:

- выполнение требований теоретического раздела программы по семестрам и курсам обучения;
- регулярность посещения учебных занятий.

Для объективной оценки учебной деятельности студента зачетные и экзаменационные требования дифференцируются следующим образом:

- теоретический раздел проводится в виде сдачи зачета или экзамена по темам учебной программы;
- методический раздел предполагает выполнение студентами практических заданий по организации, проведению постановочных и репетиционных занятий.

#### **Рекомендуемые вопросы для промежуточного контроля на первых этапах обучения.**

1. Назовите два основных этапа процесса работы режиссера над спектаклем.
2. Объясните сущность понятия «режиссерское решение спектакля».
3. Перечислите необходимые параметры, которые должен осмыслить режиссер в процессе разработки постановочного плана спектакля.
4. Дайте определение понятию «театральность спектакля».
5. Назовите основные приемы работы режиссера с актером.
6. В чем заключается основное содержание репетиционного процесса?
7. Почему метод действенного анализа способствует возникновению импровизационного самочувствия актера?

## ЗАЧЕТНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ

Зачет проходит в два этапа: теоретический и практический.

### I. Теоретическая часть

1. Театр как вид искусства, его художественные средства.
  2. Театроведение как наука. Теории происхождения театрального Искусства. Виды театра.
  3. Роль драматургии в театральном искусстве.
  4. Актерское искусство как составная часть театра.
  5. Специфика режиссерского искусства.
  6. Роль художника в организации театрального пространства.
- Сценография.
7. Истоки театра. Синкретизм.
  8. Театр Древней Греции и Древнего Рима.
  9. Средневековый театр. Литургическая и полулитургическая драмы, миракль, мистерия, моралите и фарс.
  10. Итальянский театр эпохи Возрождения.
  11. Английский и испанский театры эпохи Возрождения.
  12. Особенности театрального искусства классицизма и барокко.
  13. Театр эпохи Просвещения.
  14. Театральное искусство романтизма.
  15. Основные направления развития театрального искусства середины XIX - начала XX вв.
  16. Авангардные направления в истории европейского театра конца XIX – первой половины XX вв.
  17. Русский драматический театр конца XIX – начала XX вв.
  18. Экспериментальные театральные постановки XX века. Основные направления.
  19. Советский театр в 20-е – 30-е года XX в.
  20. Театральное искусство США. Основные направления.
  21. Принципы мизансценирования. Основные средства сценической выразительности.
  22. Композиционная структура спектакля.
  23. Истоки и основные принципы актерской школы К.С.Станиславского.
  24. В.И.Немирович-Данченко о «зерне» пьесы, спектакля и роли, о синтезе «трех правд».
  25. Индивидуальность творческой манеры Е.Б.Вахтангова и А.Я.Таирова.
  26. Творческие и режиссерские эксперименты У.Э.Мейерхольда.
  27. Действие, сквозное действие, сверхзадача. Темп и ритм спектакля.
  28. Предлагаемые обстоятельства.

29. Основные этапы работы над спектаклем.
30. Режиссер. Суть профессии. Задачи и функции режиссера. История режиссуры.
31. В.И.Немирович-Данченко о режиссерской профессии.
32. К.С.Станиславский о профессиональной этике.

## II. *Практическое задание*

1. Методика работы над режиссерским замыслом спектакля (на примере курсовой работы).
2. Режиссерский анализ пьесы.
3. Композиционная структура пьесы и спектакля, анализ характеров действующих лиц.
4. Основные этапы работы режиссера над спектаклем.
5. Упражнения, направленные на снятие мышечных зажимов.
6. Работа в предлагаемых обстоятельствах «если бы».
7. Упражнения, направленные на развитие сценического внимания.
8. Упражнения, направленные на развитие эсосоциальной памяти.
- 9.

### **3.2. Содержание проверочных и контрольных работ по дисциплине**

#### Проверочная работа 1.

1. Какая часть композиции драматургического произведения логично сопряжена с развязкой?  
А)пролог, Б)экспозиция, В)завязка
2. Про какой композиционный компонент идет речь: часть композиции, которая производит смысловое завершение произведения в целом, а не сюжетной линии, ее можно считать неким послесловием, резюме в котором автор подводит смысловые итоги пьесы.  
А)пролог, Б)кульминация, В)развязка, Г)эпилог
3. В какой части пьесы даются события, которые нарушают исходную ситуацию?  
А)пролог, Б)экспозиция, В)завязка
4. Какая самая обширная часть пьесы? (развитие действия)
5. При развитии действия в драматургическом сюжете действия развиваются по нарастающей или по убывающей? (нарастающей)
6. Какая обязательная сцена композиции?  
А)пролог, Б)кульминация, В)развязка, Г)эпилог
7. С каким действием драматического сюжета связана экспозиция:  
А)основным, Б)вторичным
8. В какой части композиции драматург дает читателям понять:

- 1) кто его персонажи,
- 2) где они находятся,
- 3) когда происходит действие,
- 4) что именно в настоящих и прошлых взаимоотношениях его персонажей служит завязкой сюжета (экспозиция)

9. В какой сцене композиции автор завершает основное сюжетное действие пьесы? (развязка)

10. Читается пролог У. Шекспира «Ромео и Джульетта» – как называется эта часть композиции?

11. Зачитываются ремарки в пьесе У. Шекспира «Ромео и Джульетта» – как называется эти пояснения?

I блок вопросов

На примере любого рассказа мировой литературы:

12. Проанализируйте композиционную структуру произведения

13. Какой род литературы?

14. Опишите драматический процесс: а) единое действие; б) драматический узел

15. Укажите основной конфликт

16. Рассматривая линию борьбы, укажите, кто ведет единое действие, кто контрдействие

17. Рассматривая событийный ряд, укажите:

Исходное событие;

Основное событие («и вдруг»);

Центральное событие (кульминация – перелом борьбы);

Финальное событие (развязка);

Главное событие (сущность пьесы).

18. Укажите тему произведения

19. Опишите идею рассказа

20. Какие приемы построения речи персонажей использованы в рассказе?

#### КОНТРОЛЬНАЯ РАБОТА ПО ТЕМЕ «ИНСЦЕНИРОВАНИЕ»

1. Что в литературном плане отсутствует в драме (пьеса для постановки на сцене)?

2. Авторской речи в драме отводится вспомогательная, эпизодическая или основная функция?

3. Что называется основным текстом драмы?

4. Что называется побочным текстом драмы?

5. Какое предназначение драмы?

6. Охарактеризуйте основные этапы инсценирования произведения.

7. Что происходит с описательной частью эпического произведения при инсценировании?
8. Какое значение деталей на сцене при постановке инсценировки?
9. Приведите пример детали, как предмета, который находится во взаимодействии с актером.
10. Укажите принципы инсценировки басен.

#### ВОПРОСЫ К ТЕМЕ «КЛЮЧЕВЫЕ ПОНЯТИЯ ТЕОРИИ СЦЕНАРНОГО МАСТЕРСТВА»

1. Укажите функции массового праздника
2. Как вы считаете, что составляет художественную основу массового праздника?
3. Кроме творческой работы, что еще включает в себя сценарно режиссерская работа при подготовке массового праздника?
4. Приведите примеры зрелищных видов искусства.
5. Что означает развернутость представления «НА» зрителя?
6. Приведите два-три примера паратеатральных действий в истории человечества.
7. Как Вы понимаете высказывания, которые (согласно Ю.М.Черняк) являются «Формулами режиссуры»:
  - а. «Увидеть сказанное – услышать зримое»
  - б. «Услышать во времени, увидеть в пространстве»Какое из этих теоретических положений связано с формированием режиссерского замысла, а какое с воссозданием образа представления?

#### ВОПРОСЫ К ТЕМЕ «СЦЕНАРНО-РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ»

1. Своими словами дайте определение понятию «сценарно-режиссерский замысел».
2. Как Вы считаете, «рождение» замысла – это исключительно результат вдохновения (придумалось как бы само собой) или результат большой, всесторонней сознательной деятельности? Обоснуйте свою точку зрения.
3. Определите основные вопросы, на которые должен найти ответы режиссер-постановщик, разрабатывая сценарно-режиссерский замысел представления?
4. Является ли важным для главного режиссера-постановщика определение состава режиссерско-постановочной группы?
5. Своими словами дайте определение понятию «идейно-тематическая основа сценарно-режиссерского замысла».
6. Своими словами дайте определение понятию «постановочная основа сценарно-режиссерского замысла» (что такое постановочное решение представления?)

7. Проанализируйте обстоятельства, влияющие на формирование сценарно-режиссерского замысла.

8. Является ли важным постоянная стопроцентная посещаемость репетиций участниками постановки.

9. Включая в представление эпизоды исторического характера, с позиции какого времени должно восприниматься действие на сцене (прошлого, сегодняшнего дня, будущего)?

10. Сформулируйте основные принципы разработки режиссерского замысла.

11. Имеет ли эпизод, являясь составной частью спектакля или концерта, самостоятельное содержание и законченность в композиционном отношении?

12. Укажите композиционную структуру эпизода.

13. Охарактеризуйте драматургический и конструктивный подходы к образному решению эпизода.

### **3.3. Перечень практических заданий**

Практическое задание 1 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 оформление.

Практическое задание 2 представляет собой постановку студентами целостного спектакля или эстрадной программы, в котором/которой они сами участвуют и в качестве актеров.

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

Структурные требования:

- Целостность, содержательное единство всех мизансцен спектакля.

- Целесообразность подбора и логическая построение мизансцен.
- Насыщенность программы.

Композиционные требования:

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

Художественно-оформительские требования:

- Наличие декораций.
- Костюмы участников.

Технические требования:

- Световое оформление.
- Звуковое оформление.
- Видеопроекционное оформление

## IV. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

### 4.1. Учреждение образования

«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

**УТВЕРЖДАЮ**

Первый проректор БГУКИ

\_\_\_\_\_ Н.В. Карчевская

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2018 г.

Регистрационный № УД-\_\_\_\_\_ /эуч.

## **ОСНОВЫ КЛАССИЧЕСКОЙ РЕЖИССУРЫ И МАСТЕРСТВА АКТЕРА**

*Учебная программа*

*учреждения высшего образования по учебной дисциплине  
для специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям),  
направления специальности 1-17 03 01-04 Искусство эстрады (режиссура)*

Минск

2018 г.

Учебная программа составлена в соответствии с требованиями образовательного стандарта Республики Беларусь ОСВО 1-17 03 01-2013, учебного плана учреждения высшего образования по направлению специальности. Регистрационный номер С17-1-65/17 уч.

**Составитель:**

*В.А. Янушевуская-Олтушец*, преподаватель кафедры режиссуры эстрады учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

**Рецензенты:**

*Н.Г. Мазурина*, доцент кафедры теории и методики преподавания искусства учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка», кандидат филологических наук, доцент;

*Е.В. Шедова*, доцент кафедры искусства эстрады учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент.

**Программа рассмотрена и рекомендована к утверждению:**

кафедрой режиссуры эстрады учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол №7 от 01.03.2018 г.)

Президиумом научно-методического совета учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол №4 от 19.04.2018 г.).

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

«Основы классической режиссуры и мастерства актера» является одной из основных учебных дисциплин для студентов направления специальности 1-17 03 01-04 Искусство эстрады (режиссура), закладывающих фундамент теоретических и практических знаний и навыков, необходимых для последующего освоения и работы в области режиссуры. В рамках данной учебной дисциплины осуществляется формирование у студентов представлений о закономерностях и особенностях развития классической режиссуры на разных исторических этапах, вырабатываются навыки поиска, отбора и анализа информации по теории и истории классической режиссуры, закладываются умения для дальнейшего использования знаний в профессиональной творческой деятельности.

Учебная дисциплина «Основы классической режиссуры и мастерства актера» преподается в тесной взаимосвязи с такими учебными дисциплинами, как «Основы режиссерской композиции», «Теория драмы и основы сценарного мастерства», «Искусство риторики», «Мастерство актера», «Режиссура эстрадных зрелищ», «Музыка в зрелище» и т.д.

Освоение образовательной программы по направлению специальности 1-17 03 01-04 Искусство эстрады (режиссура) обязано обеспечить формирование следующих компетенций: академических, социально-личностных и профессиональных.

### ***Академические компетенции:***

- АК-1. Уметь использовать базовые научно-теоретические знания для решения теоретических и практических задач.
- АК-2. Владеть системным и сравнительным анализом.
- АК-4. Уметь работать самостоятельно.
- АК-5. Быть способным создавать новые идеи (владеть креативностью).
- АК-9. Уметь учиться, самостоятельно повышать свою квалификацию на протяжении всей жизни.

### ***Социально-личностные компетенции:***

- САК-3. Владеть способностью межличностного коммуникация.
- САК-5. Быть готовым к критике и способным к самокритике.
- САК-6. Уметь работать в коллективе.

### ***Профессиональные компетенции:***

- ПК-2. Владеть основами разработки эстрадных представлений, концертов, спектаклей.
- ПК-3. Создавать и исполнять программы из разнохарактерных произведений в разных формах, жанрах и стилях академической, джазовой, рок- и поп-музыки.

- ПК-5. Готовить выступления творческих коллективов и вести концертную работу в регионе и за его пределами.
- ПК-7. Разрабатывать и организовывать творческие проекты.
- ПК-12. Использовать современные методики и технические средства обучения.
- ПК-16. Создавать инструментальные и вокальные коллективы разных творческих направлений по различным социальным и возрастным группам населения с учетом конкретных условий регионов, осуществлять руководство аматорскими творческими коллективами, обеспечивать организационную и материально-техническую часть их деятельности.
- ПК-17. Сотрудничать со специалистами иных творческих профилей – композиторами, художниками, участниками постановочной группы.
- ПК- 28. Пользоваться современными информационными ресурсами.

**Цель учебной дисциплины** – подготовка специалистов к самостоятельной профессионально-просветительской деятельности; приобретение комплексных знаний и навыков в области классической режиссуры и мастерства актера, педагогики.

**Основные задачи учебной дисциплины:**

- Представить историческую панораму развития истории классической режиссуры, мастерства актера, театральной деятельности;
- Изучить и освоить на практике основу режиссуры – систему К. Станиславского;
- Познакомить с выдающимися мастерами классической режиссуры и мастерства актера;
- Сформировать профессиональную актерскую этику, художественный вкус, творческую индивидуальность, понимание режиссерских традиций;
- Воспитать творческую дисциплину, режиссерскую инициативность, умение анализировать, создавать, обосновывать режиссерскую идею;
- Обучить рациональной организации постановочного процесса, самостоятельного освоения материала, формирования репертуара;
- Развить устойчивую базу навыков и умений для решения широкого круга актерских, режиссерских, творческих, педагогических, технологических задач в процессе подготовки материала.

В основу содержания учебной программы по дисциплине «Основы классической режиссуры и мастерства актера» легли исследования ведущих специалистов в области теории и истории искусства режиссуры.

Процесс подготовки в области основ классической режиссуры и мастерства актера направлен на овладение студентами знаниями и умениями, которые позволят им на высоком уровне решать профессиональные задачи в дальнейшей творческой и педагогической деятельности.

В результате изучения учебной дисциплины **выпускник должен знать:**

- Основы системы К.С. Станиславского и его последователей;
- Принципы режиссерской организации сценического действия;
- Приемы творческих подходов к сценическому раскрытию и воплощению художественных образов в классической режиссуре;
- Методику работы над ролью в разных жанрово-стилистических драматических произведениях;
- Этапы освоения режиссером и актером предлагаемых обстоятельств пьесы и роли;
- Стилиевые особенности спектакля, специфику сценического движения;
- Историю и теорию театра, музыки, основы драматургии;
- Законы психофизики актера и зрителя;
- Специфику работы режиссерско-постановочной группы.

**Выпускник должен уметь:**

- Использовать метод физических действий и действенный анализ пьесы, роли в процессе подготовки и воплощения сценического образа;
- Использовать индивидуальные творческие особенности и голосовые данные;
- Быть примером в мастерстве актера, ораторском искусстве, сценическом движении, режиссерских решениях и действиях;
- Использовать приемы пластической выразительности сценического действия;
- Использовать приемы создания внешнего облика персонажа средствами грима;
- Применять знания в области классической режиссуры и актерского мастерства в преподавательской деятельности.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Основы классической режиссуры и мастерства актера» всего предусмотрено 500 часов, из них 264 часов – аудиторные (лекции – 26 часов, практические – 168 часов, индивидуальные – 70 часов) занятия. Рекомендованные формы контроля знаний студентов – зачеты и экзамены.

# СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

## *Введение*

Цель и задачи дисциплины «Основы классической режиссуры и мастерства актера». Связь с другими дисциплинами. Роль дисциплины в подготовке высококвалифицированных специалистов. Особенности классической режиссуры, актерской профессии. Специфика театрального искусства. Учебно-методическое обеспечение.

### *Тема 1. Теория театрального искусства*

Театр как вид искусства: происхождение, виды, составляющие.

### *Тема 2. История театрального искусства*

Особенности древнегреческого, древнеримского театра. Европейский театр в средние века. Итальянское Возрождение и театр. Северный Ренессанс и театральное искусство. Театр испанского Возрождения. Театр У.Шекспира.

### *Тема 3. Основные принципы системы К. С. Станиславского*

Деятельность К.С. Станиславского. Цели, задачи, основополагающие принципы системы К.С. Станиславского: искусство «представления» и искусства «переживания». Традиции русской сценической педагогики, творческие поиски Г. Товстоногова, Е. Вахтангова, М. Чехова, В. Мейерхольда, Е. Гротовского, П. Брука, А. Васильева и др.

### *Тема 4. Элементы системы К.С. Станиславского. Теоретические основы актерского мастерства*

Законы актерской психотехники, сценическое действие; «Если бы»; предлагаемые обстоятельства; творческое воображение; сценическое внимание и ее объекты; ощущение правды и вера; внутренние соотношения темпа и ритма; эмоциональная память; сценические общения, приспособления; логика и последовательность чувств; событие; оценка; свыше задача роли; сквозное действие; словесное действие, подтекст; характер и характерность, перевоплощение.

### *Тема 5. Методика работы режиссера над пьесой и спектаклем*

Выбор пьесы. Литературный анализ пьесы. Перевод пьесы на язык театра. Режиссерский анализ пьесы. Создание режиссерского замысла, решения спектакля. Понятия «темпо-ритм» и композиция» постановки. Метод действенного анализа, импровизационного поиска, физических действий. Организация репетиционного процесса.

## ***Тема 6. Практическое освоение элементов психофизической техники актера***

Творческий задел. Психофизический тренинг. Освобождение от телесных зажимов согласно теоретическим положениям телоориентированной психотерапии как один из косвенных путей к освобождению от зажимов психологических. Проработка невербальных средств общения (интонация, мимика, движения и т. П.) Для содержания контекста, подтекста, атмосферы.

Сценическое внимание. Произвольное и произвольное внимание. Упражнения на сосредоточение внимания (на «здесь и сейчас»), переключение внимания, привлечение внимания к себе и др.

Воображение и фантазия. Упражнения на развитие ассоциативного мышления, объединение воображаемого и реального; на веру в предлагаемые обстоятельства, их логическое обоснование.

Упражнения на физическое самочувствие, память физических действий (ПФД), тренировка чувств правды и веры (размещение предметов, размер и вес, качество материала, общее физическое самочувствие, соединение с реальностью).

## ***Тема 7. Этюды***

Этюды на публичное одиночество, отношение (способность вымыслом воображения как бы изменять предмет). Восприятие и оценка факта (реакция на сценический факт, внешний раздражитель). Этюды на оценку фактов.

Органическое молчание. Этюды на общение в условиях сценического молчания, «оправдано молчание», «молча вдвоем».

Этюды-наблюдения на различные темы (предметы, явления природы, животные и др.); наблюдения-фантазии (придуманые объекты, имеющие характеристики реальных), наблюдения-пародии (люди с ярко выраженным профессиональным, личностным качеством).

Этюды на словесные отношения, этюды на «паузу», этюды по мотивам литературных и музыкальных произведений; этюды на события; этюды на создание атмосферы; этюды-импровизации на предложенную тему.

Характерность. Поиск языка, жестов, привычек, походки, темперамента персонажа. Его мимической, музыкально-звуковой, пластической характеристики.

## ***Тема 8. Создание этюдов на основе драматургического материала. Работа над сценической композицией.***

Метод действенного анализа и физических действий. Умение действовать в обстоятельствах, предложенных автором. Всестороннее исследование драматургического материала, учет стилистической и жанровой направленности пьесы, особенностей авторской речи. Изучение ряда профессиональных проблем, связанных с современной методикой работы над драматургическим

материалом: общие принципы действующего анализа; предлагаемые обстоятельства; конфликт в произведении и инсценировке, 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; темпоритм действия. Композиция инсценировки, принципы мизансценирования, характеристика действующих лиц, «биография роли», сквозное действие и сверхзадача артиста-исполнителя; творческая атмосфера; художественный образ.

Разработка студентами-режиссерами действенной основы отрывка, проведение репетиции с выбранными актерами, осуществление художественного и музыкально-шумового отделки этюдов на драматургическом материале.

### ***Тема 9. Работа над сценической композицией на основе драматургических отрывков***

Поиск, разбор, анализ материала. Освоение природы ансамблевые действия. Построение композиции на базе этюдов с драматургическим материалом. Изучение основных законов композиционного построения драматургического отрывка, средств гармонизации композиции: композиционный узел, равновесие, единство и созависимость, ритм, контраст, нюанс, тождество, пропорции. Создание режиссерского сценария. Подбор исполнителей. Анализ роли. Результатом работы на данном этапе является композиционно законченное, осмысленно завершенное зрелище, скомпонованных из драматургических отрывков, подготовленных в предыдущем семестре.

### ***Тема 10. Постановка спектакля малой формы***

Особенности постановки пьесы малой формы. Поиск, разбор, анализ материала. Анализ произведения и ролей. Определения стиля, жанра. Сверхзадачи роли и спектакля. Композиция пьесы и спектакля. Конфликты. Носители сквозного и контрсквозного действия. Работа над характерностью. Характеристика действующих лиц. Репетиция спектакля. Сценическое и музыкально-шумовое решение спектакля. Световое решение спектакля. Принципы мизансценирования. Показ.

# УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

## для дневной формы обучения

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов			Количество часов УСР	Форма контроля знаний
		Лекции	Индивидуальные	Практические		
1.	Введение в специальность	1				
2.	Тема 1. Теория театрального искусства	1		2	2	Рефераты
3.	Тема 2. История театрального искусства	2		4	2	Рефераты
<b>Раздел I. Элементы системы К.С.Станиславского. Тренинг. Упражнения. Этюды.</b>						
4.	Тема 3. Основные принципы системы К.С.Станиславского	2	3	4	4	Зачет
5.	Тема 4. Теоретические основы актерского мастерства. Профессиональная этика	2	3	4	4	Выполнение творческих задач
6.	Тема 5. Методика работы режиссера над пьесой и спектаклем	2	3	6	4	Устный опрос
7.	Тема 6. Практическое освоение элементов психофизической техники актера. Тренинг	2	3	40	2	Показ

8.	Тема 7. Этюды	2	3	10	10	Экзамен
	<b>Раздел II. Формирование основ режиссуры и актерского мастерства на драматургическом материале</b>					
9.	Тема 8. Создание этюдов на основе драматургического материала. Методы действенного анализа и физических действий	2	3	20	10	Показ
10.	Тема 9. Работа над сценической композицией на основе драматургических отрывков. Поиск, разбор, анализ материала	2	3	10		
11.	Тема 9.1. Работа над сценической композицией на основе драматургических отрывков. Подбор исполнителей. Анализ роли		3	2		
12.	Тема 9.2. Работа над сценической композицией на основе драматургических отрывков. Создание режиссерского сценария. Репетиционно-постановочная работа.		3	6	2	зачет
13.	Тема 10. Постановка спектакля малой формы, театрализованного шоу или концерта. Поиск, разбор, анализ материала	2	3	6	5	Написание режиссерской экспликации
14.	Тема 10.1. Постановка спектакля малой формы, театрализованного шоу или концерта. Создание режиссерского сценария. Подбор исполнителей.		3	6	5	

	Анализ роли.					
15.	Тема 10.2. Постановка спектакля малой формы, театрализованного шоу или концерта. Репетиционно-постановочная работа.		3	36	2	Экзамен
<b>ВСЕГО</b>		<b>20</b>	<b>36</b>	<b>156</b>	<b>52</b>	

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ**  
**для заочной формы обучения**

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов		
		Лекции	Индивидуальные	Практические
1.	Введение в специальность			
2.	Тема 1. Теория театрального искусства	2		
3.	Тема 2. История театрального искусства	2		
<b>Раздел I. Элементы системы К.С.Станиславского. Тренинг. Упражнения. Этюды.</b>				
4.	Тема 3. Основные принципы системы К.С.Станиславского	2	1	4
5.	Тема 4. Теоретические основы актерского мастерства. Профессиональная этика	2	1	4
6.	Тема 5. Методика работы режиссера над пьесой и спектаклем	2	1	4
7.	Тема 6. Практическое освоение элементов психофизической техники актера. Тренинг		1	6
8.	Тема 7. Этюды		1	8
<b>Раздел II.Формирование основ режиссуры и актерского мастерства на драматургическом материале</b>				
9.	Тема 8. Создание этюдов на основе драматургического материала. Методы действенного анализа и физических		1	4

	действий			
10.	Тема 9. Работа над сценической композицией на основе драматургических отрывков. Поиск, разбор, анализ материала		1	2
11.	Тема 9.1. Работа над сценической композицией на основе драматургических отрывков. Подбор исполнителей. Анализ роли. Создание режиссерского сценария.		1	2
12.	Тема 9.2. Работа над сценической композицией на основе драматургических отрывков. . Репетиционно-постановочная работа.		1	6
13.	Тема 10. Постановка спектакля малой формы, театрализованного шоу или концерта. Поиск, разбор, анализ материала		1	2
14.	Тема 10.1. Постановка спектакля малой формы, театрализованного шоу или концерта. Создание режиссерского сценария. Подбор исполнителей. Анализ роли.		1	2
15.	Тема 10.2. Постановка спектакля малой формы, театрализованного шоу или концерта. Репетиционно-постановочная работа.		1	4
<b>Всего</b>		<b>10</b>	<b>12</b>	<b>48</b>

## ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

### Литература

#### *Основная:*

1. Гиппиус, С. В. Гимнастика чувств / С.В. Гиппиус. – [3-е изд., Перераб. и доп.]. – Санкт-Петербург: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. – 377, [7] с.
2. Грачева, Л. В. Актерский тренинг: теория и практика / Л. В. Грачева. – СПб. : Речь, 2003. – 163 с.
3. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера: учеб. пособие для спец. учеб. заведений культуры и искусства / Б. Е. Захава. – 4-е изд., Испр. и доп. – М.: Просвещение, 1978. – 332, [4] с.
4. Кнебель, М. О. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли / М. О. Кнебель. – М.: ГИТИС, 2010. – 420 [2] с. 6. Кнебель, М. О. Слово в творчестве актера / М. О. Кнебель. – М.: Ратиа–ГИТИС, 2009. – 158, [2] с.
5. Кристи, Г. Воспитание актера школы Станиславского / Г. Кристи; ред. И предисл. Вл. Прокофьева. – Изд. 2-е. – М. : Искусство, 1972. – 428, [2] с.
6. Станиславский, К. С. Работа актера над ролью / К. С. Станиславский. – М.: АСТ, 2010. – 473 с.
7. Станиславский, К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания: дневник ученика / К. С. Станиславский. – Санкт-Петербург: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2009. – 478 с.
8. Станиславский, К. С. Искусство представления. Классические этюды актерского тренинга / Константин Станиславский; [Сост. и подгот. тексты Анны Гиппиус]. – Санкт-Петербург: Азбука, 2012. – 188, [1] с.
9. Театральная Беларусь: энциклопедия. В 2 т. Т.1. А–К / под общ. ред. А. В. Саба Левски. – Минск: Белорусский энциклопедия, 2002. – 565 [2] с.
10. Театральная Беларусь: энциклопедия. В 2 т. Т.2. Л–Я / под общ. ред. А. В. Соболевского. – Минск: Белорусский энциклопедия, 2003. – 571 [1] с.

*Дополнительная:*

1. Актерский тренинг по системе Станиславского: упражнения и этюды / [сост. О. Лоза]. – Москва: АСТ: Полиграфиздат; Санкт-Петербург: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2010. – 179 с.
2. Бажанова, Р. К. Феномен артистизма и его театральные разновидности / Р. К. Бажанова // Обсерватория культуры. – 2010. – № 4. – С. 42-49. – Библиогр .: с.49 (9 назв.).
3. Голубовский, Б. Г. Между репетициями: самостоятельная работа артиста / Б. Г. Голубовский. – М.: Советская Россия, 1988. – 126, [2] с.
4. Гринер, В. А. Ритм в искусстве актера: методическое пособие для театральных и культурно просветительных Училище / В. А. Гринер. – М.: Просвещение, 1966. – 154, [17] с.
5. Лоза, О. Актерский тренинг по системе Станиславского. Упражнения и этюды / О. Лоза. – М.: АСТ, 2009. – 192 с. – (Золотой фонд актерского мастерства).
6. Мейерхольд, В. Э. Лекции (1918-1919) / В. Э. Мейерхольд; сост. О. М. Фельдман. – М.: О.Г.И., 2000. – 280 с.
7. Немирович-Данченко, В. И. Рождение театра: воспоминания, статьи. Заметки, письма / В. И. Немирович-Данченко. – М.: Правда, 1989. – 575 с.
8. Немирович-Данченко, В. И. Театральная наследие. [В 2 т.] Т.1. Статьи и речи. Беседы. Письма / Вл. И. Немирович-Данченко; [Сост . ред., Авт. примеч. В.Я. Виленкин]. – Москва: Искусство, 1952. – 441, [1] с.
9. Немирович-Данченко, В. И. Театральная наследие. [В 2 т.] Т.2. Избранные письма / Вл. И. Немирович-Данченко; [Сост .. ред., Авт. Вступу. в. В.Я. Виленкин; авт. коммент. Л.М. Фрейдкина]. – М.: Искусство, 1954. – 638, [1] с.
10. Топорков, В. О технике актера / В. Топорков; под. Общ. Ред. Н.М. Горчакова. – М.: Искусство, 1954. – 122, [2] с.

### *Критерии оценки результатов учебной деятельности*

<b>Баллы</b>	<b>Показатели оценки</b>
1 (один)	<p>Отсутствие знаний и компетенций в рамках образовательного стандарта. Отдаленное сходство выполненного задания. Поставленные педагогом задачи выполняются неверно. Пассивный на практических и индивидуальных занятиях.</p>
2 (два)	<p>Фрагментарные знания в рамках образовательного стандарта; специальная терминология не подразумевается и не используется.</p> <p>Выполнение режиссерского задания проводится под контролем сознания, с повышенным напряжением, с необоснованными задержками, со значительными отклонениями от заданной программы.</p> <p>Поставленные педагогом задачи выполняются неверно. Пассивный на практических и индивидуальных занятиях</p>
3 (три)	<p>Недостаточный объем знаний и компетенций в рамках образовательного стандарта; знание терминов и понятий ограничивается их указанием, без удовлетворительного понимания. Примеров моделирования сценической ситуации не понимает. Выполнение режиссерского задания проводится под контролем сознания, с повышенным напряжением, с заметными отклонениями от заданной программы. Наличие грубых ошибок, которые ликвидируются с помощью учителя; исправлены варианты сценических поведения не закрепляются.</p> <p>Поставленные педагогом задачи выполняются формально. Не употребляет полученных знаний и умений при выполнении учебных заданий. Пассивный на практических и индивидуальных занятиях</p>
4 (четыре)	<p>Достаточный объем знаний в рамках образовательного стандарта; в использовании понятий и специальной терминологии встречаются ошибки. Для осознания примеров моделирования сценической ситуации требуется некоторое время.</p> <p>Демонстрирует технику выполнения отдельных элементов и упражнений по освоению режиссерской методики на достаточном уровне. Выполнение режиссерского задания и деятельности проводится под контролем сознания, с неоправданным напряжением, с незначительными отклонениями от заданной программы.</p> <p>Постоянно нуждается в коррекции и поддержке со стороны педагога.</p>

	<p>Неправильно использует навыки, полученные при освоении смежных дисциплин.</p> <p>Формально участвует в учебно-творческом процессе.</p>
5 (пять)	<p>Достаточные знания в объеме учебной программы; студент чувствует неуверенность в использовании специальных терминов и понятий. Понимает примеры моделирования сценической ситуации. Демонстрирует технику выполнения отдельных элементов и упражнений по освоению актерской техники на достаточном уровне. Выполнение задания проводится самостоятельно, частично под контролем сознания, с незначительными отклонениями от заданной программы. Нуждается в коррекции и поддержке со стороны педагога. Недостаточно правильно использует навыки, полученные при освоении смежных дисциплин.</p> <p>Участвует в учебно-творческом процессе.</p>
6 (шесть)	<p>Достаточно полные знания в объеме учебной программы; показывает владение понятиями и специальной терминологией. Отмечаются трудности в приведении примеров моделирования сценической ситуации. Обладает навыкам трансформации пластических движений и комбинаций в приемы психологического воздействия на партнера на среднем техническом уровне. Выполнение игровой деятельности проводится самостоятельно, ненапряженной, с незначительными отклонениями от заданной программы. При выполнении поставленных педагогом учебно-творческих задач допускает незначительные ошибки, принимает помощь педагога в их решении, частично закрепляет предложенные изменения. Использует полученные знания и умения при подготовке творческих работ. Участвует в учебно-творческом процессе. Сформирована потребность в самостоятельной творческой работе.</p>
7 (семь)	<p>Полные знания по всем разделам учебной программы. Наблюдается уверенность в использовании специальных терминов и понятий. Приводит адекватные примеры моделирования сценической ситуации. Использует данные программные элементы в построении индивидуальной импровизированной композиции на среднем техническом уровне. Выполнение игровой деятельности проводится самостоятельно в соответствии с заданной программой. Наличие несущественных ошибок в реализации сценических задач и использовании навыков, полученных при освоении смежных дисциплин. Ошибки успешно исправляет самостоятельно после обсуждения. Активен в учебно-творческом процессе.</p>

8 (восемь)	<p>Полные знания по всем разделам учебной программы. Показывает уверенное владение понятиями и специальными терминами. Легко подбирает адекватные примеры моделирования сценической ситуации.</p> <p>Использует данные программные элементы в построении дуэтной импровизированной композиции на среднем техническом уровне. Выполнение игровой деятельности проводится самостоятельно, осмысленно, свободно, на полной амплитуде.</p> <p>Успешно справляется с программным материалом в процессе репетиции, но испытывает трудности в условиях публичного показа. Применяет полученные знания и умения при самостоятельной подготовке творческих работ.</p> <p>Активен в учебно-творческом процессе</p>
9 (девять)	<p>Полные знания по всем поставленным вопросам в объеме учебной программы. Использует специальную терминологию для анализа сценических образов и учебных ситуаций.</p> <p>Способен закреплять импровизированно найденны мизансцены и строить на их основании этюдного композицию на высоком уровне исполнительской техники. Существование в предлагаемых обстоятельствах роли осуществляется правдоподобно в условиях репетиции и публичного показа.</p> <p>Понимает поставленные учебно-творческие задачи различной степени сложности, органический и четкий в их сценическом воплощении. Правильно использует навыки, полученные при освоении смежных дисциплин в подготовке учебных и самостоятельных работ. Инициативный в учебно-творческом процессе.</p>
10 (десять)	<p>Полные и систематизированные знания по всем поставленным вопросам в объеме учебной программы. Точное использование специальной терминологии при анализе явлений эстрадного искусства. Демонстрирует способность осуществить постановку эстрадной композиции с использованием театральных, музыкальных, хореографических приемов на высоком уровне исполнительской техники. Существование в предлагаемых обстоятельствах роли в условиях публичного показа осуществляется органично, вероятно, эмоционально заразительно.</p> <p>Понимает сверхзадачу роли и стремится воплотить ее в своем исполнении с проявлением эстетического вкуса.</p> <p>Демонстрирует свободное владение программным материалом с использованием умений и навыков из других образовательных дисциплин при подготовке учебных и самостоятельных работ.</p> <p>Инициативный в учебно-творческом процессе.</p>

## ***Методические рекомендации по организации и выполнению СРС***

Самостоятельная работа студентов заключается в работе над этюдами, подготовке отрывков, проработке текстов драматургических произведений, написании режиссерских сценариев, предполагает просмотр и анализ видеоматериалов, а также научных работ и учебных пособий.

В основе методологии изучения учебной дисциплины «Основы классической режиссуры и мастерства актера» лежит технология учебно-исследовательской деятельности, коммуникативные технологии (дискуссии, деловые и ролевые игры); общенаучные методы, направленные на самостоятельный поиск, отбор, систематизацию и использование студентами необходимой информации, а также способствующие применению теоретических знаний на практике в профессиональной деятельности.

### ***Примерный перечень заданий для управляемой самостоятельной работы (УСР)***

В качестве заданий для УСР могут быть использованы следующие виды:

1. Тестирование – опрос, проведенный в письменной или устной форме и подразумевающий выбор студентом правильного варианта ответа на заданный вопрос из нескольких, предложенных преподавателем.

2. Реферат – краткий доклад по определенной теме, в котором собрана информация из одного или нескольких источников. Рефераты могут являться изложением содержания научной работы, статьи и т.п.

3. Круглый стол – свободная конференция участников для непосредственного обсуждения определенных тем, целью которого является обобщение идеи и мнения относительно обсуждаемой проблемы.

### *Перечень рекомендованных средств диагностики*

Для диагностики профессиональных компетенций, выявления уровня учебных достижений студентов рекомендуется использовать следующий инструментарий:

1. Комплексные разноуровневые задания:

- техника выполнения отдельных элементов и упражнений по освоению режиссерской методики, актерского мастерства;

- импровизированное объединение элементов по темам программы;

- проект создания этюда на драматургическом материале.

2. Устный опрос студентов.

3. Письменная разработка постановочного плана или художественное описание этюда, номера, композиции, зрелища.