

# **Освоение элементов актерского мастерства на 1 курсе. Специализация “Режиссер театрализованных представлений и празднеств” (Методические рекомендации)**

## **1 Введение**

Главной задачей первого года обучения является работа по освоению элементов органического действия на сцене, в условной театральной среде. То есть с помощью определенных волевых усилий и определенных технических умений заставить себя вновь вернуться к свободной привычной естественности. Техника актера, его мастерство заключается в умении вводить свою природу в творчество т.е. надо воспитать в себе определенные психофизические навыки.

Заслуги современной школы актерского искусства принадлежат К.С. Станиславскому. Им впервые в истории театра глубоко разработаны вопросы сценической теории, метода артистической техники. В ней впервые решается проблема сознательного овладения подсознательным, произвольным процессам сценического творчества, В развитии и совершенствовании сценического искусства, теории, метода артистической техники – смысл и пафос учения Станиславского. Школа заложенная Станиславским жива и продолжает жить. Замечательные педагоги Б. Захава, Л.Новицкая, В.Пансо, С.Гиппиус, З.Карагодский и многие другие проповедовали законы системы Станиславского, по которой работают и современные школы театрального искусства. Основная задача психотехники – “путем органического действия подойти к порогу подсознательного творческого процесса, к постижению подлинной правды жизни изображаемого лица”. Система Станиславского это “открытие художника для художника”.

Предмет “Мастерство актера” является практическим, конкретным, а потому и изучать его должны не отвлеченно, а на конкретных действиях, упражнениях, тренинге. Как писал К.С. Станиславский: “Знать – значит уметь”, “Воля, воля, воля, труд, труд, труд”,- так Станиславский определял процесс работы актера над собой, над своим внутренним и внешним материалом. Назовем основные элементы актерского мастерства необходимые для творчества:

1. “Сценическое внимание”
- 2“Сценическая свобода” (освобождение мышц)
- 3“Воображение и фантазия”
- 4“Чувство правды, логика и последовательность”
- 5“Сценические отношения и оценка факта”
- 6“Вера и сценическая наивность”
- 7“Эмоциональная память”
- 8“Общение”
- 9“Темпо-ритм”
- 10“Действие, предлагаемые обстоятельства”

Практические занятия необходимо начинать с элементарных навыков необходимых для коллективного творчества. К ним относятся: внутренняя собранность, организованность, чувство партнера, готовность активно включаться в процесс сценического действия. Для этого существует ряд упражнений и игр, которые по своему характеру напоминают детские игры: “жмурки”, “третий лишний”, “сыщики и воры”, а также спортивные игры требующие ловкости, стремительности, сообразительности, точного взаимодействия с партнером. Вместе с тем они помогают преодолеть тормозящие факторы – смущение, застенчивость, скованность. Основная задача по освоению упражнений и игр добиться точности, легкости и законченности в выполнении каждого упражнения, каждого действия.

Следует помнить, что нельзя отдельно заниматься вниманием или воображением. Станиславский подчеркивал, что “все элементы неотделимы друг от друга и что, взятые в отдельности, они не имеют той силы и значения, какие получают при дружном, совместном действии с остальными частями самочувствия” (Станиславский т.2 стр. 107).

Тренировочная работа проводится в форме групповых занятий. Упражнения, этюды по овладению элементами актерской техники, (индивидуальные, парные и групповые), вся работа на 1 курсе должна подчинена главному – научить студента действовать на сцене органично, целеустремленно, логично, последовательно и продуктивно в предлагаемых обстоятельствах.

## **2 Педагогические условия проведения тренинга**

Для проведения занятий необходим просторный класс. Форма одежды должна быть свободной, желательно черной, никто не должен выделяться в одежде среди других. Запрещено появляться на занятиях в серьгах, цепочках и т.д. Все это до начала занятий надо снять. За чистотой аудитории следят сами студенты: делают влажную уборку, проветривают помещение. Во время занятий соблюдаются все правила техники безопасности. Рядом не должно быть колющих, режущих предметов. В процессе занятий, в классе не должны находиться громоздкие предметы: столы, стулья, шкафы и т.д. Тренинг предполагает организованность и дисциплину. Каждый студент должен знать свое место на площадке. Староста курса подготавливает студентов к тренингу. Немаловажный момент в работе со студентами – атмосфера занятий, настрой. Во многом это зависит от педагога, который проводит тренинг. Талант и умение сохранить атмосферу творческой дисциплины во время тренинга, главное в работе педагога. Тренинг, занятия по овладению элементами актерского мастерства должны проходить регулярно, по расписанию, это дисциплинирует

студентов, заставляет активно участвовать в работе. Тренинг проводится по времени в течение 1–2 часов, в зависимости от темы занятий и условий.

Занятия должны проходить задорно, весело, но в тоже время собранность и дисциплинированность должны присутствовать на площадке. Любой тренинг подчинен главной задаче, - работе актера над собой, а в дальнейшем и в работе над ролью, спектаклем.

Очень важна самостоятельная работа студентов. Тренируя себя вы тренируете свою органику, быстрее добиваетесь успехов в занятиях. В работе учитывать надо и индивидуальные особенности студентов, разработав для этого программу.

Все эти методические рекомендации будут полезны студентам режиссерской специализации, руководителям театральных студий, преподавателям театральных дисциплин.

### **3 Практическая часть**

#### **1 Сценическое внимание**

Сценическое внимание – основа развития восприятия и наблюдательности. Восприятие объектов внешнего мира с помощью зрения, слуха, обоняния, осязания, вкуса – первая и основная задача любого органического процесса. Процесс воспитания пяти органов чувств лежит в основе актерского мастерства. Тренировку органов чувств надо начинать с простейших упражнений, приучающих студента сначала произвольно направлять внимание на определенный объект, а затем переходить к творческому произвольному вниманию. Необходимо выработать активный познавательный интерес к объекту, как условие органического действия, осуществляемого с помощью восприятия. Чрезвычайно важно научить

будущего актера не только наблюдать, но и анализировать органические процессы.

Внимание к объекту в искусстве должно быть увлеченным, непрерывным, стойким. Искусству не нужно скоро проходящее, скользящее, поверхностное, обрывчатое внимание. Чтобы удержать внимание на объекте, надо оправдать это внимание к объекту, окружить этот объект привлекательным вымыслом воображения и начать действовать. Данные нам от природы способности видеть, слышать, осязать и обонять мы должны развить в такой мере, чтобы они стали нашими помощниками в творчестве. Элемент внимание рассматривается не только как противоположность рассеянности, как умение сосредотачиваться на заданном объекте, но, прежде всего как активный познавательный процесс, как необходимое условие органического действия. Будущим актерам необходимо овладеть тремя элементами процесса познания:

1. Восприятием объекта
2. Запоминание воспринятого
3. Умение воссоздать воспринятое

Все это требует тренировки. Наладить свой психофизический аппарат так, чтобы он непрерывно наблюдал, воспринимал, перерабатывал, отбирал, вновь обогащался впечатлениями – и так всю жизнь, – вот задача студента в процессе обучения.

Существует три круга внимания. Малый, средний, большой. “Соберите все “лучи” своего внимания на каком-либо объекте. При этом старайтесь, чтобы извне ничто не входило в этот минимальный “круг” и не отвлекало вас. Затем расширьте “круг” вашего внимания, “впустив” в него какой либо другой объект. Затем – еще один, и так до тех пор “полем” вашего внимания не станет большое количество объектов. Это “большой круг внимания” теперь начинайте постепенно сужать его, вновь сведя к минимальному (М.Кнебель “Поэзия педагогики” стр.70). Следует обратить внимание на развитие стойкости “внимание”.

## 2 Сценическая свобода

Упражнения на освобождение мышц начинаются с первых занятий по овладению актерской техникой. С них начинается каждый урок, пока привычка контролировать и снимать мышечные зажимы не будет доведена до автоматизма. Зажим – это физическое напряжение, судорога лица, рук. Может появиться в диафрагме и вызвать одышку и т.д. Все это отражается на самочувствии артиста. Очень важно уметь подмечать маленькие зажимы, которые возникают по ходу выполнения любого упражнения: у кого-то напряжение в мимике, у кого-то напряженная походка, зажата шея, руки, спина и т.д.

Чтобы выработать умение двигаться выразительно и красиво, нужно научиться освобождать мышцы от зажимов и напряжения, т.е. подчинить воле человека. С мышечной свободой тесно связано и психофизическое самочувствие. Очень часто внутренние и внешние зажимы мешают нам добиться какой либо цели. Вид упражнений тренинга направлен на развитие свободного психофизического самочувствия и снятия различного напряжения.

Для снятия физического напряжения необходимо:

1. Выработка мышечного контролера.(который автоматически давал бы команду “я зажат”)
2. Определение центра тяжести и точки опоры.
3. Воспитание навыков и умение направлять работу мышц. Умение пользоваться мышцами, для того или другого действия.
4. Оправдание позы, жеста, движения.

Занятия проводятся как групповые, так и индивидуальные. Особое внимание уделяется и самостоятельной работе над собой. Умение определять какие мышцы несут нагрузку при приданном физическом действии, и

пользоваться ими ровно на столько, насколько это необходимо в обыденной жизни при совершении данного действия. Надо всегда добиваться правильного физического ощущения. Каждое движение, поза должны быть оправданны, целесообразны, продуктивны.

### **3 Воображение и фантазия**

Это способность не только фантазировать, но и умение своей фантазией воздействовать на окружающую сценическую жизнь и изменять ее в нужном направлении. В сценическом искусстве нужна фантазия не отвлеченная, а действительно идущая от реального ощущения происходящего на сцене. Воображение и фантазия – играют огромную роль в творчестве актера “Задача артиста и его творческой техники заключается в том, чтобы превращать вымысел пьесы в художественную сценическую быль” (Станиславский Т-2 стр. 57). Чем больше развиты фантазия и воображение у артиста, тем шире и богаче в творчестве артист, тем богаче и разнообразнее его возможности, тем он глубже и содержательнее. Воображение имеет свойство воспроизводить образы, пережитые раньше в действительности. Вот почему способность воображения и фантазии у артиста должна быть сильной и яркой.

Фантазия – это мысленные представления переносящие нас в исключительные обстоятельства и условия, которых мы не знали, не переживали и не видели, которых у нас не было и нет в действительности.

Воображение – воскрешает то, что было пережито или видимо нами, знакомо нам. Воображение может создать и новое представление, но из обычного реального жизненного явления.

Артист должен развивать воображение. Не насиловать его, а увлекать его своим замыслом, зрительным рядом видений. Воображение должно быть во-первых: активным, то есть должно активно толкать актера на внутреннее и

внешнее действие, а для этого надо найти, нарисовать воображением такие условия, такие взаимоотношения, которые заинтересовали бы артиста и толкнули бы его к активному творчеству; во-вторых: воображение должно быть логичным и последовательным; в-третьих: нужна ясность цели, интересное задание, чтобы не мечтать ради самого мечтания – “без руля и без ветрил”.

“Стоило вам увидеть внутренним взором знакомую обстановку, почувствовать ее настроение, и тот час же в вас ожили знакомые мысли, связанные с местом действия. От мыслей родилось чувство и переживание, а за ним и внутренние позывы к действию” (К.С. Станиславский).

На занятиях необходимо больше давать новых упражнений на развитие фантазии и воображения – столь важного элемента в творчестве актера.

Воображение необходимо артисту не только для того, чтобы создавать, но и для того, чтобы обновлять уже созданное. Это делается с помощью введения нового вымысла освежающих его. Ведь в театре придется играть каждую роль в спектакле десятки раз, и чтобы она не потеряла своей свежести, трепетности – нужен новый вымысел воображения.

## **5. Чувство правды, логика и последовательность**

Чем больше веры, тем искреннее живет артист на сцене. В каждый момент нашего пребывания на сцене мы должны верить в правду переживаемого чувства и в правду производимых действий. К.С. Станиславский уделял этому элементу огромное значение. “Сценическая правда должна быть подлинной, не подкрашенной, но очищенной от лишних житейских подробностей. Она должна быть по реальному правдива, но опозитизирована творческим вымыслом”(К.С.Станиславский).

Нельзя рассматривать чувство правды и веру как самостоятельные элементы в отрыве от логики и последовательности действия. Логика и последовательность и есть самый надежный путь к овладению этими

элементами. В основе работы над этим элементом лежит работа студента на память физических действий (ПФД). Многие из них не очень любят этот раздел, стараются избегать его. Но пропуская эту часть работы со студентами, мы лишаем их возможности тренировать свою органику и тело. В упражнениях на ПФД мы создаем предпосылки для творчества в области правды, веры, логики и последовательности. Мы заставляем студентов в этих упражнениях активно работать интеллектуально, подключая воображение, внимание и другие элементы актерского мастерства.

Два этапа работы над элементом:

1 этап – найти, вызвать и почувствовать правду и веру в области тела, то есть физическое действие.

2 этап – развить логику и последовательность.

Для этого существует ряд простых упражнений: “вдеть нитку в иголку”, “написать письмо и заклеить конверт”, “починить карандаш перочинным ножом” и так далее.

Работа с воображаемым предметом создает не только правду физического действия и веру в него, но развивает логику и последовательность, вырабатывает правильное отношение к реальным предметам, дисциплинирует сценическое внимание.

На протяжении каждого упражнения, этюда, а затем и роли должна быть создана непрерывная логика действий, которая имеет исключительное значение, потому что логика действия рождает и логику переживания, ведет от сознательного к подсознательному. Каждое наше действие должно иметь причину и следствие, то есть исходить из предыдущего действия и рождать новое, которое из него логически вытекает.

“Не следует сразу прыгать “с первого этажа на третий” иначе можно потерять чувство правды. Последовательно переходить со ступени на ступеньку, не пропуская ни одной” (К.С. Станиславский).

Наш путь: от правды к вдохновению, но этот путь требует большого и упорного труда актера.

Упражнения на ПФД требуют огромной сосредоточенности, острой наблюдательности, памяти на ранее испытанные ощущения, логики, последовательности. Педагог и студенты должны внимательно следить чтобы все действия совершались логически, последовательно, без пропусков отдельных звеньев, добиваться максимальной точности.

Почему нельзя изучать логику и последовательность физических действий на упражнениях с реальными предметами? На этот вопрос убедительный ответ дает К.С. Станиславский: “При реальных предметах многие действия инстинктивно, по жизненной механичности, сами собой проскакивают так, что играющий не успевает уследить за ними. Улавливать это проскоки трудно, а если допускать их, то получаются провалы, нарушающие линию логики и последовательности физических действий. В свою очередь нарушенная логика уничтожает правду, а без правды нет веры и самого переживания, как у самого артиста, так и у смотрящего. Отсутствие предметов заставляют внимательней, глубже вникать в самую природу физических действий и изучать ее”.

Упражнения эти помогают выработать более тонкие средства выразительности актера, они требуют от исполнителя большей точности и наблюдательности, пристального внимания, тончайшей работы мышц, прививают начинающему актеру вкус к профессиональной четкости и законченности сценического действия.

## **6. Сценическое отношение и оценка факта.**

Как мы знаем искусство театра условно. Сценическое отношение играет немаловажную роль в работе над этюдом, ролью. Актер должен уметь устанавливать и менять в соответствии с заданием свои сценические отношения.

Работать над ролью, это значит искать отношения. Если актер сделал отношения образа своими отношениями – это значит что он овладел

внутренней стороной роли. Чтобы сыграть роль, актер должен верно определить отношения действующего лица, сделать эти отношения своими, то есть воспитать их в себе, вжиться в них и на основе этих отношений логично, целесообразно и продуктивно действовать.

Актер должен уметь правдиво и органично оценивать возникающие на сцене факты. Этапы оценки факта: 1) Восприятие факта 2) Перепроверка 3) Выработка отношения 4) Пристрой 5) Действие

Актер должен уметь принять неожиданность. Происходящее на сцене должно стать для актера неожиданностью. Заранее известное воспринимать как неожиданное – в этом главная трудность актерского искусства, но именно в этом, прежде всего и проявляется талант актера. Итак, сосредоточенное внимание актера и его вера в правду вымысла рождает в актере нужные отношения, а эти отношения служат той почвой, на которой зарождается действие.

Вывод: 1. Актер должен уметь искать, находить и делать своими отношения, которых требует роль.

2. Актер должен, исходя из установленных отношений, любой факт сценической жизни принять как неожиданность, и правильно оценить этот факт.

## **7. Вера и сценическая наивность.**

“Какая радость верить себе на сцене, чувствовать, что другие тоже верят тебе” (К.С. Станиславский).

Чем больше наивности в актере, тем больше чувства веры, тем ему будет легче поверить в происходящее на сцене, забыть условности театра. Наивность и вера дают актеру возможность утрачивать скованность, неловкость.

Чтобы развить сценическую наивность надо вести жизненные наблюдения. Особенно внимательно понаблюдать за детьми, они к счастью еще сохранили эту наивность и непосредственность.

Наивность уживается с умом, но не с рассудочностью. Сценическая наивность надо всячески оберегать как цветок. Наивность и вера рожают прекрасное чувство заразительности, без которого актер просто не может существовать.

## **8. Эмоциональная память.**

Эмоциональная память необходима актеру, так как на сцене он живет повторными чувствами, то есть чувствами ранее пережитыми, знакомыми по жизненному опыту. Здесь вам помогут воображение, фантазия, предлагаемые обстоятельства, так называемые “манки”, вызывающие отклик в эмоциональной памяти.

Актер должен вызывать (научиться), заложенные в нем воспоминанья – они переходят в чувства, которыми актер начинает жить, перенося их в предлагаемые обстоятельства.

Сильное впечатление в жизни – ярче эмоциональная память, оно не требует усилий. Наша задача – воспитать в актере умение вызвать к действию, заложенные в нем повторные воспоминания чувств, переживаний. Он может переживать только собственные эмоции и действовать от себя, человека – артиста. Тренироваться необходимо всегда и везде, каждый день. “Артист должен уметь непосредственно откликаться на “манки” (возбудители) и овладеть ими, как виртуоз клавишами рояля. Придумать и увлечься вымыслом. Нельзя пренебрегать ни одним предметом, ни одним возбудителем эмоциональной памяти”. (К.С. Станиславский)

“Манки” бывают внутренние и внешние.

Внутренние: сверхзадача, сквозное действие, предлагаемые обстоятельства, действия, задача, ощущения и т.д.

Внешние: обстановка, свет, музыка, шумы, мизансцена, атмосфера и т.д.

Значит, эмоциональная память – память на ощущения, имеет исключительное значение. Это материал, который питает творчество актера. Изучение элементов эмоциональной памяти следует проводить в двух направлениях: развивать память органов чувств (сенсорную память) и непосредственно эмоциональную память. “В сочетании с фантазией и воображением, вера и сценическая наивность “создают радость из всего что попадает под руку” (К.С. Станиславский).

### **Общение.**

Проявление нашего отношения к объекту – это общение. “Некоторые актеры, если пользуются им, то когда говорят, но лишь наступает молчание и реплика другого актера, они не слушают и не воспринимают мыслей партнера”.

Общение – это действие двухстороннее. Если один из партнеров меняет свое поведение в роли, другой должен немедленно заметить это и так же внести изменения в свои действия. А возможно это тогда, когда общение будет непрерывным.

Органический процесс общения – складывается из пяти этапов:

- 1) Ориентирование в окружающих условиях, выбор объекта.
- 2) Привлечение на себя внимания выбранного объекта (партнера) с помощью действия.
- 3) Зондирование партнера, его души, “щупальцами” глаз (узнать в каком настроение и т.д.), то есть подготовка объекта для восприятия мыслей, чувств и так далее.

4) Передача своих мыслей, чувств, эмоций, с помощью действия, словесного, мыслительного и физического. Задача: заставить партнера увидеть и понять меня.

5) Момент отклика объекта.

Сценическое общение- это участие всего творческого аппарата актера, как внутреннего так и внешнего, во взаимодействии с объектом

“У нас на сцене должна быть хватка – в глазах, в ушах, во всех пяти органах чувств. Коли слушать, так слышать, коли смотреть, так видеть. Хватка – большое, активное, внутреннее действие” (К.С. Станиславский).

Четыре условия необходимых для общения:

- 1) Материал для общения, то есть то, чем можно общаться, что побуждает – общаться – внутренние чувства, мысли, цель и т.д.)
- 2) Раз есть материал для общения, надо иметь объект (желание).
- 3) Средства, приемы общения – общаться можно словом, жестом, мимикой, глазами.
- 4) Выбрать приспособление, то есть найти форму, средства общения с данным объектом при данных предлагаемых обстоятельствах. Виды общения:

- 1) Прямое общение с партнером
- 2) С мнимым
- 3) Опосредованное
- 4) Самообщение

Общаться актер может не только с партнером, но и с предметами неодушевленными. Объект может быть одушевленным и неодушевленным, реальным и воображаемым; в себе (мысли, чувства и так далее) и вне себя (все окружающее); в прошлом, настоящем и будущем, для всех пяти органов чувств.

Очень важно, когда вы имеете дело с воображаемым объектом, например, отсутствующим другом, не старайтесь подлинно увидеть этот объект, не надо галлюцинировать, ведь дело не в самом объекте, а во

внутреннем отношении к нему. Вот почему не рекомендуется при работе над этюдом, а потом и ролью прибегать к воображаемому партнеру вместо живого. Привычка к такой форме неправильного общения (с нереальным объектом) переносится на сцену, и актер перестает воспринимать своего живого конкретного партнера.

#### Способы, приемы общения.

Слова передают мысль, а голосовая интонация окрашивает слова и мысль чувством – это и есть общение словесное. Можно общаться жестом, движением, мимикой и так далее. Это физическое общение, или как ныне принято называть “органическое” молчание.

Но самое тонкое общение – это, как писал К.С. Станиславский, “лучеиспускание и лучевосприятие”. То есть, говоря современным языком, мы пытаемся общаться на уровне энергетики. Это самый интересный, увлекательный способ общения. Через энергетику нельзя передавать сложные мысли, умозаключения, а только ощущения и чувства, причем передаются и самые тонкие, сложные чувства, которые не поддаются точному определению. Разговор глаз – самый ценный способ общения, так как он передает подсознательное, сверхсознательное.

Следите, чтобы при исполнении упражнений не было мышечного напряжения, чтобы не нервничали, не торопились, не прибегали бы к мимическим ужимкам, а старались передать свое отношение, эмоцию своему партнеру через глаза.

В упражнениях не разрешается начинать общаться, пока они не запасутся материалом, то есть соответствующими эмоциями и видениями, необходимыми для внутреннего общения. Эти упражнения можно делать только с реальным партнером, а не с воображаемым объектом.

#### Приспособление.

Это как внутренние, так и внешние приемы, способы, при помощи которых актер воздействует на партнера. “Этим словом – приспособление – мы впредь будем называть как внутренние, так и внешние ухищрения, с

помощью которых люди применяют друг к другу при общении и помогают воздействовать на объект”.

Приспособления необходимы актеру для того, чтобы заражать других своим состоянием и заставлять их лучше чувствовать то, что не доказывается словами.

Приспособления бывают сознательные (придуманные, отрепетированные) и подсознательные (интуитивные, т.е. импровизационные). Каждое переживаемое внутри чувство требует своего приспособления. “Чем сложнее задача и передаваемое чувство, тем красочнее и тоньше должны быть приспособления, тем многообразнее их функции и виды”.

Актеру надо уметь приспосабливаться к обстоятельствам, к времени, к каждому из людей в отдельности. Актеру надо всегда опасаться ветхости и затасканности приспособлений. Когда приспособление изнашивается, его надо заменить свежим. Некоторые студенты стараются пополнить запас своих приспособлений, заимствуя их у других, более талантливых студентов, но это опасно, так как только в редких случаях актер может сродниться с чужими приспособлениями, перерождая их в свои собственные. Обычно они остаются чуждыми, мертвыми, не органичными. А потому лучше что бы приспособления были скромными, но своими.

На занятиях, репетициях нередко педагог или сокурсник подсказывает студенту те или иные приспособления. К.С. Станиславский в свое время указывал: “Таковыми сознательными приспособлениями надо пользоваться осторожно и мудро. Не позволяйте себе просто копировать их! Надо уметь присваивать себе чужие приспособления и делать их своими собственными, родными, близкими”. Для этого нужна большая работа, нужны новые предлагаемые обстоятельства, “манки” и прочее. Нет большего счастья для актера, когда приспособления рождены самостоятельно, становятся твоей плотью и кровью. Это требует большого труда, но если актер ленив, он будет всегда пользоваться, как иждивенец, плодами труда режиссера.

Общение – это активное взаимодействие партнеров, в котором участвует как физическая, так и духовная природа актера.

## **9. Темпо-ритм.**

“Там где жизнь – там и действие, где действие – там и темп, а где темп там и ритм” (К.С. Станиславский). Темпо-ритм, механически, интуитивно или сознательно действует на нашу внутреннюю жизнь, на наше чувство и переживание. Темпо-ритм действия может интуитивно, прямо, непосредственно подсказывать не только соответствующее чувство и возбуждать переживания, но и помогать созданию образа.

Ритм бывает: внешний (физический) и внутренний (психологический). Нельзя смешивать ритм с темпом.

Темп – это скорость или медленность. Ритм – поведение, интенсивность действий и переживаний актера, внутренний эмоциональный накал, это организация во времени и пространстве, динамический характер действия, его внешний и внутренний рисунок. При ритме нет хаоса – внешний порядок рождает внутренний порядок. “А искусство прежде всего порядок” (К.С. Станиславский). И если в этюде, а в дальнейшем и в спектакле, не найден верный ритм, то спектакль становится скучным, мертвым.

Если мысль, слово, текст нужны для воздействия на ум, если задача нужна для воли, то ритм и темп необходимы для чувства. Если темпо-ритм взят верно – то правильное чувство и переживание создается само собой. И наоборот. Темпо-ритм нельзя вспомнить, ощутить, не создав соответствующих видений, не представив себе мысленно предлагаемые обстоятельства и не почувствовав задач и действий. Они так крепко связаны друг с другом, что одно порождает другое, то есть предлагаемые обстоятельства вызывают темпо-ритм, а темпо-ритм заставляет думать о соответствующих предлагаемых обстоятельствах.

Взятые из музыкального лексикона термины темп и ритм прочно вошли в сценическую практику и педагогику для обозначения определенных свойств человеческого поведения.

При темпе 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 внутренней активности.

Иное дело, ритм поведения. Сравним, например, бег спортсмена на соревновании с бегом человека, спасающегося от преследования грабителей. В первом случае действие будет характеризоваться внутренней собранностью, бодростью, строгостью физических движений. Во втором – паническое состояние, судорожность, порывистость движений, резкий подъем и спад энергии.

Темп и ритм понятия, взаимосвязанные, поэтому Станиславский слил их воедино употребляя термин “темпо-ритм”. Также возможно и прямое противоречие между ними. Может быть медленный темп при весьма активном ритме. Например, игра в шахматы. Можно быстро вязать чулок и при этом вести спокойный разговор и так далее. Научитесь определять свой темпоритм в каждом этюде, сцене, действовать в них.

Всякое отклонение от верного ритма неизбежно искажает логику поведения действующего лица и сквозное действие. Поэтому темпо-ритм является одним из важнейших элементов актерской техники.

В музыкальном театре забота о поддержании нужного темпа и ритма действия падает на дирижера, который по ходу спектакля корректирует и направляет исполнение артистов-певцов. В драматическом театре нет такого помощника. Вот почему будущему актеру необходимо позаботиться о развитии и воспитании в себе чувства темпа и ритма, которое могло бы с успехом восполнить отсутствие дирижера. Материалом для этого могут

служить упражнения, доведенные до известной степени совершенства. Умение действовать одновременно в нескольких темпо-ритмах вооружает актера тончайшим средством выразительности, помогает ему сохранять и выявлять душевное состояние, которое не должно быть обнаружено партнером.

Станиславский говорит о первостепенном значении этого элемента в искусстве актера, выделяя его из всех остальных. Он устанавливает непосредственную связь темпо-ритма с творческим самочувствием актера.

“Верно взятый темпо-ритм пьесы или роли, сам собой, интуитивно, подсознательно, подчас механически может захватывать чувство артиста и вызывать правильное переживание”.

Для воспитания чувства ритма целесообразно обратиться к занятиям музыкой, сценическим движением, пластикой.

## **10. Действия, предлагаемые обстоятельства.**

“Искусство актера – это искусство сценического действия” (Г. Кристи). Основой актерского творчества является “действие”. Само слово “драма” на древнегреческом языке – “совершающееся действие”.

“На сцене надо действовать, а не пытаться думать о чувствах, иначе актер начнет играть чувства, насиловать их, а наигрыш чувств, страстей и образов – самые верные признаки ремесла”. Станиславский определял три направления в театральном искусстве.

1. Ремесло (внешний результат).
2. Искусство представления (форма роли).
3. Искусство переживания (внутренняя жизнь роли в художественной форме).

Система Станиславского утверждает: “нельзя играть страсти и образы, а надо действовать под влиянием страстей и в образе”.

Для этого необходимо:

- 1) целесообразное, обоснованное, продуктивное, подлинное действие.
- 2) предлагаемые обстоятельства.

Действие является главным средством сценической выразительности. Через активное, целенаправленное органическое действие воплощается внутренняя жизнь образа и раскрывается идейный замысел произведения. Это значит, что актер на сцене, как в жизни должен уметь по 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.

Педагогический процесс воспитания такого актера требует строгой последовательности и постепенности.

“Первая ступень в овладении процессом органического действия – преодоление неблагоприятных условий публичности творчества ученик должен совершать в присутствии зрителей (педагог, студенты) простые жизненные действия, не осложненные творческим вымыслом т.е. увлечься на сцене конкретным действием, не обращая внимания на присутствующих (“Публичное одиночество”).

Вторая ступень – действие, осуществляемое на публике в условиях вымысла. Студент откликается своими действиями на предложенные ему обстоятельства, или создает их сам. Он должен научиться на материале простейших упражнений действовать органично и целесообразно в плане сценической импровизации сегодня, здесь, сейчас.

Третья ступень овладения органическим действием связана с его повторностью. Здесь происходит перерастание импровизационного упражнения в отработанный этюд, в котором фиксируется логика и

последовательность действия, при этом сохраняя элемент первичности и импровизации (Г. Кристи “Воспитание актера школы Станислаского” стр 47-48).

Пока актер находится на сцене, он должен все время действовать, выполнять поставленную перед ним задачу, а не “наигрывать результат”, то есть не демонстрировать итог.

Само действие складывается из трех основных моментов:

1. Ум (мысль, воображение).
2. Чувство (хотение).
3. Воля (стремление – действие).

Под воздействием всех этих элементов и рождается действие. Необходимо следить, чтобы при выполнении этюда, намечались задачи живые, активные, человеческие, волнующие, а не сухие, мертвые, заумные. Задача должна нравиться, ее хотелось выполнять.

Нельзя рассматривать действие как отдельный элемент воспитания актера. Это соединение всех элементов.

Когда мы говорим о предлагаемых обстоятельствах, то знаем из теории что эта фабула, эпоха, место и время действия, события, обстановка, взаимоотношения и т.д.

Здесь активно подключается наша с вами фантазия, исходя из материала, который мы с вами выбираем. Будь то упражнения, этюд, роль или спектакль. Изменение предлагаемых обстоятельств, меняет наше отношение к предмету, меняет действие с этим предметом и т.д. Как писал Станиславский: “Создайте прежде всего предлагаемые обстоятельства, искренне поверьте им, и тогда сама собой родиться “истина страстей”.

Любой тренинг нельзя рассматривать как отдельный процесс работы актера над собой без работы над упражнениями и этюдами Что такое сценический этюд? В чем его отличие от упражнения? В тренировочных упражнениях на овладение элементами артистической техникой еще нет ясно выраженной сверхзадачи, ее заменяет на первых порах доведенная до

сознания учащихся творческая цель: овладение в совершенстве техникой своей будущей профессии. В основе же этюда непременно лежит художественный замысел и хотя бы простейшая сверхзадача, определяющая сквозное действие. Поэтому этюд обладает многими признаками искусства, которые в упражнениях либо совсем отсутствуют, либо возникают как исключение. В упражнениях внимание студентов последовательно фиксируется то на одном, то на другом элементе сценического действия. В этюдах же необходимо одновременно участие всех элементов. Этюд в этом отношении является связующим звеном между артистической техникой и сценическим методом. Он закрепляет над собой и подводит к следующему большому разделу программы, к работе над ролью.

Кроме этюдов одиночных или парных целесообразно создавать и групповые этюды, объединяющие весь курс. Помимо воспитательного значения коллективной работы массовый этюд ставит перед студентами и новые художественные задачи: умение найти свое место в общей художественной композиции, определять логику своего поведения в массе, когда нужно привлечь к себе всеобщее внимание, или, напротив, стать незаметным, отступить на второй план и т.п. В работе над массовым этюдом учитываются вопросы пластической выразительности, темпо-ритма, мизансцен и т.д. Для актера этюд – это воплощенные в действиях жизненные наблюдения, которые постоянно обогащают и совершенствуют творчество художника. “Этюды нужны не только для школьной работы, но и на протяжении всей артистической жизни”.

И как бы закрывая тему элементов актерского мастерства, тренинга, работы с упражнениями и этюдами, необходимо хотя бы вкратце сказать о сверхзадаче и сквозном действии, как основе, фундаменте работы над упражнением, этюдом, а затем и ролью.

Мы знаем, что сверхзадача – это “основная, главная, всеобъемлющая цель, притягивающая к себе все без исключения события, задачи, действия, вызывающая творческое стремление двигателей психической жизни и

элементов самочувствия артиста – роли”. Если проще, то сверхзадача это “хотение”, а сквозное действие – “стремление”. И если мы с вами стремимся к своей цели, боремся за нее, то все это и приведет нас к сверхзадаче.

Великий М. Чехов сверхзадачу называл “индивидуальной идеей”, что более всего близко начинающему актеру. Все упражнения, этюды, все что существует в системе, нужно в первую очередь для сквозного действия и сверхзадачи. Эта работа, постоянная, самостоятельная, требующая отдачи и работы над собой; а в работе над собой лежит принцип: “от сознательного овладения артистической техникой к подсознательному пользованию ею””Система должна быть не в голове, а в памяти ваших мышц” (К.С. Станиславский).

## **Приложение**

“Надо трудное сделать привычным, привычное – легким, легкое – красивым. (К.С.Станиславский)

### **1 Сценическое внимание.**

1.Сидит группа студентов. Каждый принимает позу. Ведущий должен запомнить позы. Выйти. Позы меняются. Ведущий должен определить и восстановить первоначальные позы.

2.Студент берет стул, ставит как хочет. Другой студент меняет положение стула и так далее весь курс, повторяя предыдущее положение стула плюс свое.

3.Репродукция картины. Рассказать о содержании, о технике письма, о композиции, цвете. Затем по памяти, через определенное время повторить свой рассказ о картине.

4.“Пограничники и контрабандисты” Вызываются 3-4 “пограничника” и такое же количество “контрабандистов” те и другие завязывают глаза или просто закрывают и ставят друг перед другом на значительном расстоянии по

хлопку и те и другие начинают действовать. “Контрабандисты” должны постараться проскочить мимо “пограничников” на другую сторону, а те – не дать им пройти, поймать их. Главное в упражнении – слушать. Не должны быть излишки напряжения.

5.“Жесты” по кругу первый показывает жест, второй повторяет, добавляя свое, третий повторяет 1,2 и свое и т.д.

6.“Три точки” Быстро менять: дальнюю, среднюю, близкую точку. Каждый раз оправдывая перемену.

7.“Рассмотри людей” Задание: “Рассмотреть двух людей, отыскать в них сходство или различие”.

8.По кругу. Сидят студенты, закрыв глаза, по кругу пускается блюдце наполненное водой. Задача: не расплескать воду, аккуратно и осторожно передать блюдце партнеру. Повторить в обратном порядке.

## **2 Сценическая свобода (освобождение мышц)**

“Выработка мышечного контролера”. За выполнением этих упражнений следит педагог.

1. Идем по кругу, но мы: а) стеклянный человек; б) мягкая глина; в) жесткая проволока; г) из пуха; д) листик дерева и т.д.
2. Студенты в шахматном порядке стоят на площадке, руки раскрыты в стороны. По хлопку руки собираются к носу, то есть в одну точку на лице. В эту же точку собирают и брови, губы, все лицо и резко по хлопку со звуков “ах” раскрыть руки и лицо.
3. Тянуть стул из рук партнера и в то же время мысленно: а) умножить 17 на 120; б) читать стихотворение; в) рассказать последовательность всех событий дня.
4. На память физических действий – игра в теннис, пилить дрова, переноска тяжести, волейбол. Взять за руку партнера и тащить за собой, плечом толкнуть другого, выхватить стул, книгу, письмо. Добиваясь при этом

правильного ощущения мышц и напряжения, не нарушая свободу партнера.

#### **4. Воображение и фантазия.**

- 1) Реальный класс для занятий. Вымысел – урок проходит ночью, в музее, подземелье и т.д.
- 2) Офантазировать и логически связать два действия.
  - А) искать – уничтожить;
  - Б) рассматривать – рвать;
  - В) подслушивать – читать.
- 3) Упражнения по теме: вы – индюк, сова, то есть животное, а также вещи наблюдаемые нами в жизни. Утюг, самовар, лампочка, стул и т.д.
- 4) “Превращения”. Ведущий выходит за дверь. Группа договаривается в кого превратиться. Ведущий угадывает. Превращаться можно в кого угодно и во что угодно, можно работать по одному, в парах и т.д.
- 5) Этюд на 3 слова. Педагог дает каждой группе по 3 слова, логически не связанные между собой, например “щетка, сигарета, носок”, нужно придумать историю, в которой все эти слова будут обязательно задействованы, история должна быть такова, чтобы ее можно было этюдно разыграть.
- 6) “Аббревиатура”. Группе предлагается дать свою расшифровку сокращенным названиям, которые можно увидеть на вывесках и т.д. Упражнение на воображение и интеллектуальное развитие. Если названия даются легко, следует вводить ограничения: “это название из страны смеха, слез, зверей, деревьев и т.д. Для развлечения можно предложить группе расшифровать целые слова: ромб, круг, зигзаг, балда, болото, ух, ох, ура и т.д.

#### **5. Чувство правды, логика и последовательность**

В тренинг включают упражнения, а затем этюды на память физических действий.

- 1) Вдеть нитку в иголку (вышивать), стирать белье, лепить из глины, растопить печь, склеить коробку, написать письмо и заклеить конверт, подметать и мыть полы в комнате, укладывать вещи в чемодан, месить тесто, делать пирожки и т.д.
- 2) Парные и массовые упражнения. Темы: “Общежитие”, “Вокзал” и т.д.
- 3) “Цепочка”. Рабочий полукруг. Первый в полукруге совершает какое-либо действие на ПФД и передает этот предмет второму. Тот должен его обыграть, затем поработать со своим предметом и передать его следующему и т.д.
- 4) “Перестановка мебели”. Представить, что вы находитесь в комнате, сплошь заставленной мебелью, походите по комнате, прикиньте как вы будете делать перестановку, т.е. проведите мысленную репетицию. А теперь логично и последовательно проведите реальную перестановку, не забывая о тяжести воображаемых вещей и об их размерах. Участвовать могут – 1,2,3 и более человек.

## **6. Вера и сценическая наивность.**

- 1) Детские игры. Вспомните как играют дети. Представить, что это комната детского сада. Вы вернулись с прогулки, раздеваетесь и усаживаетесь играть с воображаемым предметом.
- 2) Придумать и сыграть этюды на тему “Цирк”, часть студентов – животные, часть – дрессировщики, фокусники, жонглеры, акробаты, затем объединить конферансом и представление готово.
- 3) “Фанты”. Собираются фанты у всех. Ведущий становится так, чтобы не видеть группу. Ведущий берет фант с подноса и задает вопрос “Что делать этому фанту?”. Водящий придумывает какое-нибудь забавное действие

(например: 3 раза прокукарекать, представить себя паровозом, обезьяной и т.д.). Когда все фанты использованы, начинается представление – каждый выполняет заданное действие.

## **7. Эмоциональная память.**

1) Наблюдение. Индивидуальный тренинг.

Представить себе: слона, гроздь винограда, осу, самолет, осенний лес и т.д.

Услышать: вой ветра, прибой, капель, гармонь, шум машины, шаги по песку и т.д.

Почувствовать запах (обоняние): моря, бензина, ландыша, пудра, йод, яблока и т.д.

На вкусовые ощущения: представьте, что у вас во рту – шоколад, горчица, перец, дыня, апельсин, зубная паста, малина и т.д.

На осязание: опустить руку в горячую или холодную воду, гладить собаку дворняжку и т.д.

На физическое самочувствие: голод, головная боль, жажда, холод, ливень и т.д.

2) Двигаемся по кругу. Мы идем по горячему песку, болоту, льду, грязи и т.д.

3) Мысленно вспомнить путь от дома до института, встречи, общение с кем-то, автобус в котором ехали, кондуктора во что он был одет, что вас радовало, или огорчало и т.д. Это упражнение делается с закрытыми глазами. Можно использовать музыку. После отведенного времени, рассказать всей группе о своих приключениях.

## **8. Общение.**

1) Рассмотрите всех сидящих в комнате, проверьте в каком они настроении.

- 2) Перевязать раненную руку а) знаменитому человеку; б) близкому другу; в) человеку, причинившим вам горе и т.д.
- 3) “Путаница”. Общий круг. Все держаться за руки. Один выходит из аудитории. В его отсутствии круг “запутывается”, не разнимая рук, пролезая под руками, переступая через них и т.д. Задача водящего – распутать круг.
- 4) Разбиться на пары. Один ведущий, другой ведомый. Ведущий протягивает вперед ладонь, ведомый кладет на нее свою. Так и начинают двигаться ведомый за ведущим, не разнимая рук. Движения самые разнообразные, главное не нарушая покоя партнера, и вести его за собой. Есть несколько вариантов упражнений: а) на ладонь ведущему ставится локоть, и так они двигаются.; б) ладонь кладется на лоб ведомого, во время движения ладонь, локоть, лоб не отрываются от руки ведущего.
- 5) “Поводырь”. Сначала это делается с открытыми глазами, затем с закрытыми. Участник, стоящий впереди – это поводырь, сзади слепой. Рука кладется на плечо поводыря, и он ведет своего партнера вперед. Подключается воображение, препятствия. Это делается с 2 студентами и всей группой с одним поводырем.
- б) “Путешествие в космос”. Используется музыка для создания атмосферы. Разбить на пары, ложатся на пол, закрывают глаза. Звучит музыка и педагог предлагает путешествие в космос. “Вы один на корабле, вы летите в космос, видите чужую планету, приземляетесь на ней, она обитаема. Вы выходите из корабля и видите другой корабль и инопланетянина. Вы решаетесь познакомиться с ним, но вы не знаете языка и общаетесь жестами, глазами, в общем, всеми органами чувств. Открыли глаза и начинаем общаться”. Дается время для общения. Затем педагог останавливает общение и студенты парами рассказывают о своих ощущениях, все что они поняли или договорились и чем их общение закончилось и т.д.

- 7) “Окно”. Стать друг перед другом. Представить что вас и вашего партнера разделяет окно с толстым стеклом, кричать бесполезно, он не слышит. Однако надо сообщить очень важную вещь. Жестикулировать, кривляться нельзя, тема очень серьезная. Допустим, что нужно подготовить его к тяжелой вести о смерти близкого человека, выйти к вам он не может. Не договариваясь с партнером о содержании разговора, попробуйте передать через стекло все, что вам нужно, и получить ответ.
- 8) “Поговорка”. 2 группы, одна выбирает поговорку и пытается “рассказать” ее другой группе без единого слова. Они должны отгадать поговорку.
- 9) “Дискуссия”. Выполняют упражнение три человека. Роли распределяются таким образом: первый – “глухонемой” – он владеет только жестом и зрением, второй – “глухой и парализованный” он может только говорить и видеть, третий – “слепой и немой” – у него жест и слух. Для качественного выполнения упражнения можно завязать глаза, заткнуть уши ватой и т.д. Этим людям нужно договориться, например, о месте встречи, о подарке имениннику, в какой цвет красить забор и т.д. По окончанию – обсуждение.
- 10) “Четыре руки и глина”. Для выполнения нужен пластилин. Разбить группу на пары. Им предлагается вылепить что-нибудь с завязанными глазами, общаясь только руками. Время работы 15-20 минут. По окончанию разбор: как было достигнуто решение вылепить именно это, было это принято совместно или выявился лидер, что определило выбор, существовало ли взаимопонимание в процессе лепки и т.д.

## 9. Темпо-ритм.

- 1) Посадить студентов полукругом и передавать любой предмет в разных ритмах.

- 2) На счет педагога “10” встать, пауза, оправдать паузу, на счет 1,2, или 3,5 сесть. В этом упражнении вырабатывается свой внутренний темпо-ритм, который необходимо оправдать. Счет может меняться, встать на счет 1 и сесть на счет 10.
- 3) Сыграть этюд в разных предлагаемых обстоятельствах: а) вы пришли в театр: до звонка, после второго звонка, после третьего звонка; б) вы приехали на вокзал за час до отхода поезда, за 10 минут, за 1 минуту.
- 4) Потренировать разные темпо-ритмы в следующих действиях: искать, прятать, ждать, укладывать вещи в чемодан, навести порядок в комнате. В процессе тренинга подключаются новые предлагаемые обстоятельства.
- 5) “Шкала темпо-ритмов”. Условно темпо-ритмы делятся на 10 номеров (по Судакову):
  1. предельная пассивность, вялость, бездействие, подавленность, опустошенность, почти умирание;
  - 2,3,4. Постепенный переход к энергичному, бодрому состоянию;
  5. готовность к любому действию, цепкая цель в энергичном плодотворном действии;
  6. “Настороженное внимание, когда человек должен моментально принимать точное решение. Это ритм решений, резкий, четкий ритм жизнеутверждения”. (Н. Судаков)
  7. Преодоление серьезных препятствий в энергичном действии, первое появление опасности, тревога или бурная радость.
  - 8,9. Лихорадочный пульс жизни.
  10. миг перед падением в пропасть, перед расстрелом, начало безумия, потеря способности осознавать и регулировать свои действия.

Условный номер темпо-ритма обозначает тот или иной градус физического самочувствия, который зависит от интенсивности, насыщенности действия человека в данный момент в предлагаемых обстоятельствах. Задание – определить свой жизненный темпо-ритм в данный момент (в условиях тренинга), довести его до готовности к действию

(№5) и придумать такие обстоятельства, которые приведут к 7 номеру. Необходимо тренировать различные переходы с одного номера на другой, оправдывая их новыми предлагаемыми обстоятельствами.

### **8. Действие, предлагаемые обстоятельства.**

Тренинг строиться на принципах работы в упражнениях и этюдах, выполняемых и придуманных самими студентами и под контролем педагога.

- 1) Налить в стакан воды и подать педагогу. Переставить мебель в комнате. Открыть или закрыть форточку, дверь ит.д. Прodelать это вторично не нарушая живого органического процесса, не наигрывая.
- 2) Педагог показывает какой либо предмет, часы, ключи. Отправить ученика за дверь. Спрятать предмет в комнате. Вызвать ученика и попросить найти его найти его предмет после того как нашел, повторить этот процесс поиска. (Зная где находится предмет).
- 3) Выйти на сцену и ничего не деля, выдержать длительную паузу, затем по команде педагога выполнить простейшую задачу: рассмотреть сцену, сосчитать кулисы, ознакомиться с содержанием газетной статьи, что бы потом рассказать о ней. Начинать надо с упражнений. Затем этюды с подключением предлагаемых обстоятельств.

### **Заключение**

В институт приходит человек, мечтающий быть режиссером, актером, и если он прошел вступительный экзамен, значит в нем заложены творческие способности. И главная задача актерского тренинга – выявить их способности, развить их. Какие же качества развивает актерский тренинг? Прежде всего – это внутренняя потребность в совершенствовании, потребность в творчестве, а творческое начало выражается и в подвижности души, и ума и даже тела. Очень важно обнаружить и развить воображения, эмоциональность, возбудимость, волевые качества, которые выражаются в

способности погрузиться – до конца поверить в вымысел, целиком отдаваясь тому, что делаешь.

Современная театральная педагогика выделяет порядка тридцати элементов мастерства актера. Мы с вами рассмотрели некоторые из них, те, на развитие которых направлен наш тренинг в первую очередь.

Здесь приведена лишь малая часть упражнений и игр, которые существуют в педагогической практике.

У каждого педагога существуют свои, часто неповторимые способы, ходы, приспособления на пути воспитания артиста. Научить молодого артиста, проведя его через все этапы обучения по всем дисциплинам, самостоятельно работать над ролью главная цель, и если хотите, сверхзадача педагога. Тем более важен, необходим, хотя и сложен, поиск объективных закономерностей науки воспитания актера.

22.09.2001г. Тюмень

Кузьмин С.П.

### **Рекомендуемая литература**

1. К.С. Станиславский Собрание сочинений – 8 т. (2,3 т.) Москва, “Искусство”, 1955г.
2. М. Кнебель “Поэзия педагогики”, Москва, ВТО, 1976г.
3. Г. Кристи “Воспитание актера школы Станиславского”, Москва “Искусство”, 1999г.
4. М. Чехов “Об искусстве актера”, Москва “Искусство”, 1999г.
5. А. Эфрос “Профессия – режиссер”, Москва “Искусство”, 1979г.
6. А.Эфрос “Репетиция – любовь моя”, Москва “Искусство”, 1975г.
7. Н. Акимов “Не только о театре”, Ленинград “Искусство”, 1966г.
8. П. Ершов “Режиссура как педагогическая психология”, Москва “Искусство”, 1972г.
9. З. Корогодский “Режиссер и актер”, Москва “Советская Россия”, 1967г.
10. Л. Новицкая “Уроки вдохновения”, Москва, 1969г.
11. В. Пансо “Труд и талант в творчестве актера”, Москва 1972г.
12. С. Гиппиус “Гимнастика чувств”, Ленинград, “Искусство”, 1967г.
13. Б. Захава “Мастерство актера и режиссера”, Москва, 1969г.

