



УДК 792.028.3 : 792.071.028 : 37

ORCID 0000-0002-9016-0424

DOI 10.34064/khnum1-5113

## **Вирченко А. Н.**

*Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, площадь Конституции, 11/13, 61003, г. Харьков, Украина,*

*Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, 61003, м. Харків, Україна*

### **Этюд в обучении первокурсников актёрскому мастерству**

#### **АННОТАЦИЯ**

**Вирченко А. Н. Этюд в обучении первокурсников актёрскому мастерству.**

В статье предложен авторский взгляд на некоторые аспекты обучения студентов-актёров первого курса. В частности, концентрируется внимание на начальных упражнениях и этюдах, которые помогут студентам свободно, творчески и продуктивно действовать в условиях сцены и разнообразных предлагаемых обстоятельствах.

Раздел этюдной работы занимает едва ли не главное место в процессе обучения молодого актёра. Если для художника этюд – это начальный абрис, зарисовка элементов сюжета будущего полотна, а для музыканта – прежде всего, техническое упражнение, то для актёра этюд – это средство выстроить своё действенное поведение в условиях зон молчания. Зона молчания – это и есть сценический этюд. Он имеет свои принципы построения и воплоще-



ния. Замысел этюда, его составляющие, их тематика и являются предметом исследования. Этюды могут быть самыми разнообразными: от конкретных заданий для создания определённой атмосферы, на темы и сюжеты художественных полотен, стихотворных сочинений, сказок и басен – до изображения содержания более широких, обобщённых понятий, таких как счастье, любовь, ненависть, творчество, красота, материнство и т. д.

**Ключевые слова:** актёр, актёрское мастерство, наблюдение, внимание, воображение, фантазия, общение, этюд.

#### АНОТАЦІЯ

**Вірченко О. М. Етюд у навчанні першокурсників акторській майстерності.**

У статті запропоновано авторський погляд на деякі аспекти навчання студентів-акторів першого курсу. Зокрема, сконцентровано увагу на початкових вправах та етюдах, які допоможуть студентам вільно, творчо і продуктивно діяти в умовах сцени та різноманітних запропонованих обставинах.

Розділ етюдної роботи займає ледь не головне місце у процесі навчання молодого актора. Якщо для художника етюд – це початковий абрис, замальовка елементів сюжету майбутнього полотна, а для музиканта – перш за все, технічна вправа, то для актора етюд – це вміння побудувати свою дієву поведінку в умовах зон мовчання. Зона мовчання – це і є сценічний етюд. Він має свої принципи побудови та втілення. Задум етюду, його складові, їх тематика і є предметом дослідження. Етюди можуть бути найрізноманітнішими: від конкретних завдань на створення певної атмосфери, теми та сюжету художніх полотен, віршованих творів і казок, байок – до завдань на зображення змісту більш широких узагальнених понять, таких як щастя, любов, ненависть, творчість, краса і таке інше.

**Ключові слова:** актор, акторська майстерність, спостереження, увага, уява, фантазія, спілкування, етюд.

#### ABSTRACT

**Virchenko O. M. Etude in teaching of the first-year students the acting prowess.**

**Background.** Each new generation of students brings with them its own themes and subjects, and the continuous flow of life opens up new artistic hori-



zons. In addition, each team of teachers and students is unique, and the necessity to look repeatedly for ways to uncover the individualities of future actors arises. Therefore, the work on the etudes, being aimed at the development of the creative abilities of the young actors, occupies almost the main place in the learning process. For a student, an etude is a means to build up self-own effective scenic behavior in the conditions of zones of silence. Etude has its own principles of construction and embodiment. The concept of the etude, its themes and components are **the subjects of research** in this article.

The etude method of the actor's work on the role was rather thoroughly and deeply examined by such authors as M. O. Knebel [4], S. V. Gippius [2], N. M. Gorchakov [3]. K. S. Stanislavsky [6, 7] reveals the versatile properties of the elements of scenic well-being, the laws of creativity and psycho-techniques with exhaustive completeness. E. B. Vakhtangov considered theatrical training not only from the point of view of mastering acting prowess, but mainly as formation the artist's worldview: the up-brining of desire to serve high ideals and devote his art to them, an acute sense of modernity, the ability to see life creatively, guess its requirements [1].

**The purpose of this study** is to describe the practical exercises used in the work on etudes with first-year students. We offer our-own methodical developments, give the examples of exercises and etudes for the development of memory of physical actions, fantasy and imagination, the ability to build a truthful line of stage behavior in specific proposed circumstances, according to the system of K. S. Stanislavsky [6, 7].

**The main material of the research.** Scenic etude is the initial and basic component in the organization of stage action, an exercise with a certain psychological load. This is acting training in a variety of scenic situations and proposed external circumstances.

Each of the students, called on the scene for the first time, experiences excitement, which appears in one or another form. Therefore, we warn the students that they do not need "to play" anything, but to behave as in life, in a word, we try in every way to do everything so that the transition to the stage does not disrupt normal human well-being.

For a group of students, we suggest listening to and remembering the sounds that were heard in the room from the moment the exercise began to its end. In fact, those students who are on the stage and those who look to them in the auditorium,



participate in this exercise. Then all the students take turns talking about the sounds, which they heard, complementing their comrades. This exercise helps to instill in students an understanding that the mental work and the activity of the sense organs on the stage are the same as in real life. The attention of the student is focused on some subject, sound, thought or action of the partner. Such an object, action, thought, sound is perceived particularly clearly and is called the “object of attention”. These exercises make it possible: 1) to focus your attention on a given object; 2) to keep this attention for some time, that is, to make the proposed action exciting, important for yourself.

After these exercises, we introduce students to the “circles of attention”. “Small circle of attention” – it is when attention is directed to the inner world, to my sensations and experiences; the “medium circle” – to all that surrounds me within this room, where I am at the moment (things, sounds, smells, etc.); the “big circle of attention” – to all that surrounds me outside the room (hall), where I am at the moment. The focused attention distracts the student from the auditorium, hence the action that he performs in his etude on stage become the most important for him. It is very important for us, the teachers who works with the first-year students, to attain that the student concentrates on the stage action.

It is also important that the students at the initial period of their training during the performance of etudes would not experience muscle strain, which, for the most part, arises from their efforts to appear in public better and smarter, more nimble and graceful than they usually are. K. S. Stanislavsky found a way to get rid of the tightness and education of muscle freedom by the way of creating a “muscular controller” – the ability to quickly find out in which muscle group the tension and remove it, leading oneself to a state of muscle freedom.

Exercises for relax of muscles we begin with the fourth or fifth lessons and apply in parallel with the exercises on attention, combining them in the future. Then we give students to touch some subjects and tell about the chain of associations they cause. These exercises, freeing the thought, lead students to the beginning of work on the development of imagination.

The next cycle of exercises we devote to the development of the imagination to create “proposed circumstances” (“magic if”, following K. Stanislavsky). “Proposed circumstances” arise when we ask the students questions: “Who?”, “When?”, “Where?”, “Why?”, “How?”, which excite their imagination, enticing them to substantiate their actions in a logical and consistent manner.



We offer the students also etudes developing the memory about physical actions: having no objects in their hands, feeling them only with the help of their imagination, the students do certain physical actions.

It is very important to instill in the first year students a feeling of proper physical well-being in the exercises; it is that need in future work on a role.

The next stage of the work is the etudes, in which there is already a plot. Etudes are structured in such a way that an event or a surprise takes place in them that changes the course of life in the etude and makes it necessary to evaluate a new state of affairs. The next stage in the work with first-year students is the plot etudes. They are built in such a way that an event takes place in them or a surprise happens, which changes the course of a character's life and makes it necessary to evaluate a new state of affairs. The construction of an etude contains a small introduction, exposure, the event itself and the outcome. We try to choose the plot based on events that could happen in reality with students and that correlate with the area of their life experience. We remind of the need for action from myself: what would I do in real life if it happened to me?

The next section is the relationship to the partners in the etude. When two or more students act on the stage, interaction and mutual interest between them occurs. We act on our partner with the power of our "I", not only with words and appearance, but with our whole being. This influence of my "I" on the "I" of my partner and contrary is the essence of the process of "communication". We cultivate in a student the ability to concern seriously his course mate, same as his brother, sister, bride and so on, depending on their relationship in the etude.

**Conclusions.** In a result of the beginning exercises and etudes, the students of the first year of study should come to an understanding of what the "inner well-being" status constitutes in practice. That is, to find a natural state in the context of scenic playing on public; to master the stage attention that is, being on the stage learn to concentrate on any one impression. This state should be connected with the activity of the senses (hearing, sight, smell, touch, taste), but, at the same time, the student should not lose the ability to think and act.

In the process of working on etudes, students should answer the questions: wherefore are we going to play this etude, what shall we say to those who will watch us in this etude?

Answers to these questions help us, the teachers, to lead students to a clear comprehension of the tasks of their stage work and understanding the role of the



collective as a creative unit, nurturing in them a feeling of partnership, “a feeling of elbow”, camaraderie, the ability to perceive criticism and self-criticism correctly, since the theater is the collective art; to develop the artistic taste of students; ultimately – to cultivate in them the love of their future profession.

**Key words:** etude, actor, student, teaching of the acting prowess, stage, exercise, attention, imagination, fantasy, scenic behavior.



**Постановка проблемы, анализ публикаций по теме, предмет и цели исследования.** Каждое новое поколение студентов приносит с собой свои темы и сюжеты, а непрерывное течение жизни раскрывает перед искусством всё новые и новые горизонты. Кроме того, каждый коллектив преподавателей и учащихся неповторим, что заставляет заново искать пути раскрытия индивидуальностей будущих актёров. Поэтому работа над этюдами, будучи направленной на развитие творческих способностей молодого актёра, занимает едва ли не главное место в процессе обучения. Для студента этюд – это средство выстроить своё действенное поведение в условиях зон молчания. Этюд имеет свои принципы построения и воплощения. Замысел этюда, его тематика и составляющие являются **предметом исследования** в этой статье.

В одной из своих записей Е. Б. Вахтангов пишет: «Главная ошибка школ та, что они берутся обучать, между тем как надо воспитывать» [1: 131]. Театральное воспитание Вахтангов рассматривал не только с точки зрения овладения учениками актёрским мастерством, но, главным образом, как формирование мировоззрения художника: воспитание в нём острого чувства современности, умения видеть жизнь творчески, угадывать её требования; любви к родине и своему народу, потребности служить высоким идеалам и посвятить им своё искусство [1]. Эти мысли и утверждения великого мастера не утратили своей актуальности, являясь и сегодня творческим ориентиром для преподавателей актёрского мастерства.

Разносторонние свойства элементов сценического самочувствия, законы творчества и психотехники с исчерпывающей полнотой рас-



крыты К. С. Станиславским [6, 7]. Этудный метод работы актёра над ролью довольно подробно и глубоко рассматривали такие авторы, как М. О. Кнебель [4], С. В. Гиппиус [2], Н. М. Горчаков [3].

**Целью данного исследования** является описание практических упражнений, применяемых в этудной работе со студентами первого курса. Предложены *собственные методические разработки* автора; даны примеры упражнений и этюдов на память физических действий, на развитие фантазии и воображения, отталкивающиеся от конкретных предлагаемых обстоятельств, базирующиеся на системе К. С. Станиславского [6, 7].

**Изложение основного материала.** Сценический этюд – это начальная и основная составляющая в организации театрального действия, упражнение, имеющее определённую психологическую нагрузку. Это тренировка актёрского мастерства в разнообразных сценических ситуациях и предлагаемых извне обстоятельствах.

Каждый из студентов в новом коллективе, будучи вызванным на сцену первый раз, испытывает волнение, выражающееся в той или иной форме. Поэтому всех участников упражнения мы предупреждаем, что не надо ничего «играть», а нужно вести себя так, как в жизни, словом, всячески стараемся сделать всё, чтобы переход на сцену не нарушил естественного самочувствия ученика. Группе студентов мы предлагаем прослушать и запомнить те звуки, которые прозвучали в комнате с момента начала упражнения и до его конца. По существу, в этом упражнении участвуют и те студенты, которые находятся на сцене, и те, кто следил за выполнением упражнения в зрительном зале. Сначала о раздававшихся звуках по очереди рассказывают студенты, находящиеся на сцене. Например, скрипнула дверь, кто-то вздохнул, упала ручка, постучал карандаш, кто-то чихнул и т. д. Остальные дополняют своих товарищей. В подобных упражнениях и, в частности, в этом, мы следим за тем, чтобы студенты слушали по-настоящему, не наигрывая, то есть, не делая вид, что слушают. Другая группа студентов слушает звуки, которые доносятся с улицы, и также перечисляет их. Затем студенты слушают, что делается в коридоре, на верхнем, на нижнем этажах и т. д. Это упражнение помогает воспитать у студентов понимание того,

что мыслительная работа и деятельность органов чувств на сцене такие же, как и в действительной жизни. Внимание студента сосредоточено на каком-нибудь предмете, звуке, мысли, действии партнера. Такой предмет, действие, мысль, звук воспринимается особенно ясно и называется «объектом внимания».

Эти упражнения дают возможность: 1) сосредоточить своё внимание на заданном объекте; 2) удерживать это внимание в течение некоторого времени, то есть сделать то действие, которое предложено, увлекательным, важным для себя.

После этих упражнений мы знакомим студентов с «кругами внимания».

«Малый круг внимания» – всё внимание актёра направлено на собственный внутренний мир, ощущения и переживания.

«Средний круг внимания» – всё, что окружает студента в пределах помещения, где он в данный момент находится (звуки, запахи и т. д.).

«Большой круг внимания» – это всё, что находится за пределами комнаты, зала, где идёт занятие.

Далее мы предлагаем студентам осмотреть, что надо отремонтировать в аудитории, где проводятся занятия: на стенах, потолке, полу, дверях, мебели. Осмотрев, они рассказывают, что увидели, не глядя на объекты. Товарищи их проверяют и дополняют. Цель этих упражнений – добиться не показного, а органического внимания, того, что К. С. Станиславский называет «учиться на сцене смотреть и видеть, слушать и слышать» [6: 103].

В жизни объект – причина внимания, а на сцене студент сам вызывает в себе внимание к объекту и своей волей это внимание удерживает. Сосредоточенное внимание отвлекает студента от зрительного зала, и для него самым важным становится то действие, которое он проделывает в своем этюде на сцене. Добиться от ученика умения концентрироваться на сценическом действии является очень важным для нас, педагогов, в работе со студентами первого курса.

Также немаловажно, чтобы студенты на начальной стадии своего обучения во время исполнения этюдов не испытывали мышечного перенапряжения, по большей части возникающего у них от старания показаться на людях лучше и умнее, более ловкими и изящными, чем





они обычно бывают. Как указывает К. Станиславский, «... в творческом состоянии большую роль играет полная свобода тела, то есть освобождение его от того мышечного напряжения, которое бессознательно для нас самих владеет им не только на сцене, но и в жизни, как бы сковывая его и мешая ему быть послушным проводником наших психических движений... Поэтому развить в себе привычки к освобождению тела от излишней напряженности – значит устранить одно из существенных препятствий к творческой деятельности» [7: 448].

К. С. Станиславский нашёл путь избавления от зажатости к воспитанию мышечной свободы – элемента внутреннего сценического самочувствия. Способ этот заключается в создании «мышечного контроллера» – способности быстро находить, в какой группе мускулов создаётся напряжение и убирать его, приводя себя в состояние мышечной свободы, при котором на каждое действие затрачивается ровно столько мускульной энергии, сколько нужно, ни больше, ни меньше. «Этот процесс самопроверки и снятия излишнего напряжения должен быть доведен до механической бессознательной приученности» [6: 135], – пишет К. С. Станиславский.

Создание «контроллера» у студентов первого курса начинается с изучения рабочих мышц своего тела, чему могут помочь следующие упражнения.

Сидя на стуле, студенты должны полностью расслабить все мышцы тела – от пальцев ног до головы, затем постепенно восстановить необходимое напряжение. При выполнении этого упражнения мы объясняем студентам, что полное расслабление возможно только в положении лёжа. Сидя на стуле, студент может полностью расслабить только мышцы рук, ног, шеи и лица. В спине же непременно останется известная доля необходимого напряжения, которое не даёт сидящему упасть со стула. Упражнения на освобождение мышц мы начинаем с четвёртого-пятого занятия и применяем параллельно с упражнениями на внимание, объединяя их в дальнейшем.

Затем мы даём студентам ощупать какие-нибудь предметы и рассказать о цепи ассоциаций, вызываемых ими. Эти упражнения, освобождая мысль, подводят студентов к началу работы над развитием воображения.



Воображение играет важную роль в искусстве актёра и его творчестве, где всё происходит не в реальной жизни, а в жизни, созданной художественным вымыслом. Каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной игры воображения: «... сценическая работа начинается с введения в пьесу и в роль магического “если бы”, которое является рычагом, переводящим артиста из повседневной действительности в плоскость воображения» [6: 69].

Первыми упражнениями, в которые вводится «если бы», являются оправдания поз, то есть обоснование позы вымышленными, воображаемыми обстоятельствами.

Например, студент вытянул вперёд руку с протянутым указательным пальцем. Освободив мышцы, он оправдал эту позу тем, что стоял бы так, если бы хотел нажать кнопку звонка в свою квартиру. «Стоит поверить этому вымыслу, и тотчас же ради жизненной задачи ... мёртвая поза превратится в живое подлинное действие. Почувствуйте только правду в этом действии, и тотчас же сама природа придёт на помощь: лишнее напряжение ослабится, а необходимое укрепится, и это произойдет без вмешательства сознательной техники» [6: 140–141]. Из ряда таких упражнений студенты должны понять, что на сцене не должно быть ни одного неоправданного положения. Продолжая упражнение «оправдания поз», студенты приходят к выводу, что не нужно бояться никаких положений на сцене, потому что любое положение можно оправдать.

После того, как студенты поймут суть первых упражнений, мы стараемся разбудить в них творческую активность и инициативу, которые им особенно понадобятся в этюдах. Все упражнения обсуждаются студентами. Эти беседы воспитывают принципиальное отношение к критике и самокритике и способствуют созданию на курсе дружного коллектива.

Следующий цикл упражнений мы посвящаем развитию воображения для создания «предлагаемых обстоятельств». «Предлагаемые обстоятельства» возникают, когда мы ставим перед студентами вопросы: «Кто? Когда? Где? Почему? Как?», будоража их воображение, побуждая их к логичному и последовательному обоснованию своих действий.



«“Если бы” всегда начинает творчество, “предлагаемые обстоятельства” развивают его» [б: 62] – пишет К. Станиславский. «Предлагаемые обстоятельства» сопровождают студента-актёра на всём протяжении его артистической деятельности. Поэтому мы стараемся воспитать в студентах вкус к подобной тщательной, увлечённой работе по созданию предлагаемых обстоятельств этюда, роли и т. д. Формально составленные предлагаемые обстоятельства не дают никакой пищи для воображения, оправдания и импульса к действию. Возьмём предыдущее упражнение. Студент по знаку педагога принимает требуемую позу, хочет позвонить в звонок квартиры. Студент оправдал это действие следующим образом: вернулся из дома отдыха, где проводил отпуск, звоню, никто не открывает – значит, мать и отец уехали на дачу. Как мне попасть домой? Ключей нет. Решаю зайти к приятелю, который живёт в этом же доме, подождать, пока родители вернуться. В работе над этюдом очень важно определение и оправдание места действия. Мы спрашиваем студента: «Где Вы сейчас находитесь? Расскажите, как Вы сюда попали!». Студент подробно рассказывает о причине и обстоятельствах своего прихода. Мы показываем какие-либо открытки, рисунки, фотографии, иллюстрации и т. п., а студент должен сочинить небольшой рассказ на эту тему. Если это упражнение даётся студенту с трудом, мы помогаем ему вопросами: «Кто? Когда? Почему? Как? Для чего?»

К. Станиславский говорит: «...стоит мне назначить тему для мечтания, как вы уже начинаете видеть так называемым внутренним взором соответствующие зрительные образы. Они называются на нашем актёрском жаргоне видениями внутреннего зрения. Если судить по собственному ощущению, то воображать, фантазировать, мечтать означает, прежде всего, смотреть, видеть внутренним зрением то, о чем думаешь... То же самое происходит и в области слуха...» [б: 83].

Ещё одно упражнение, применяемое нами в работе со студентами, – это групповой рассказ. Один из студентов начинает рассказывать какую-нибудь историю. Затем по знаку преподавателя второй студент продолжает рассказ с того места, на котором остановился первый, далее – эстафету принимают третий, четвёртый, до тех пор, пока последний в группе не закончит его. Это упражнение, тренируя



воображение, также тренирует и внимание, потому что необходимо удержать в памяти действующих лиц рассказа, линии их поведения.

Упражнения на развитие воображения надо проделывать и дома, и на улице – в парке, например, и т. п. Наблюдая за незнакомыми людьми – а) создать их биографию и рассказать об этом на уроке, б) придумать, что делал незнакомец с самого утра до того момента, когда вы его встретили, в) что будет он же делать после того, как вы его встретили, до самого вечера, г) где он живёт, д) как выглядит его квартира и т. п.

Продолжая занятия по развитию воображения и созданию предлагаемых обстоятельств, мы называем несколько не связанных друг с другом небольших физических действий для того, чтобы они органично вошли в небольшой этюд, созданный студентом, и были оправданы развитием действия. В этих этюдах можно пользоваться настоящими предметами.

Пример подобного этюда может выглядеть так: а) нагнулся, б) поднял руку, в) подошёл к окну. Оправдано было так: < Уже поздно. Вошёл в комнату, поднял руку, чтобы зажечь свет, увидел открытое окно; ветер или сквозняк сдул со стола мои бумаги. Нагнулся, поднял с пола бумаги и, подойдя к окну, закрыл его >. С другой последовательностью тех же действий был сделан другой этюд. < Студент сидел в комнате, занимался. Пришла пора идти в институт. Подошёл к окну, чтобы посмотреть, прошел ли дождь, увидел, что он идёт ещё сильнее, поднял руку, чтобы снять с вешалки плащ, надел его, нагнулся, подвернул брюки, обулся и пошёл в институт >. Вариантов может быть множество. Эти упражнения могут проделать все студенты, оправдывая по-своему три названных действия. В этом упражнении проверяется, насколько студент научился удерживать внимание и достиг свободы мышц, а также его умение оправдать любое положение, его находчивость и изобретательность.

Этюды на память физических действий заключаются в том, чтобы, не имея в руках никаких предметов, ощущая их лишь с помощью своего воображения, проделать «с ними» определённые физические действия. Например, вымыть руки с мылом и вытереть их полотенцем, вдеть нитку в иголку и заштопать воображаемый носок, почистить бо-



тинки и при этом закурить и т. п. Мы убеждены, что физические действия с воображаемыми предметами необходимы для драматического актёра, как вокализы для певца или гаммы для музыканта. Мы рекомендуем студентам начинать с простого беспредметного действия, например: зажечь спичку, вынув её из коробка, завязать галстук, вдеть нитку в иголку, налить воды из графина в стакан. Работать над ними мы предлагаем вначале дома с настоящими предметами, а затем уже прибегать к показу на сцене. Труднее всего даётся поднимание тяжестей. Эти упражнения нужно особенно тщательно отрабатывать. Я привожу лишь часть упражнений на память физических действий, выполненных нами со студентами во время учебного процесса: приготовление пельменей, починка розетки, различных предметов одежды, стирка белья, вставка стекла в раму, подготовка к завтраку, мытьё посуды, замена колеса на автомобиле, мытьё полов, приготовление супа, чистка картофеля, уборка пылесосом и т. п.

Очень важно привить студентам первого курса ощущение правильного физического самочувствия в упражнении, этюде, а в дальнейшем – в работе над ролью. Физическое самочувствие возникает у актёра в ответ на вопрос: как бы вы себя чувствовали, что бы делали, если бы сейчас было, например, очень жарко? Вы устали? Больны? И т. п.

«Физическое самочувствие радости может иметь множество оттенков и чувства, и темперамента, и даже психологических пружин ... Нет пределов фантазии, работающей в психофизике человека, для выбора физического самочувствия» [5: 167]. Эти слова В. И. Немировича-Данченко подчёркивают роль воображения в возникновении верного физического самочувствия, соответствующего предлагаемым обстоятельствам какого-либо действия. В упражнениях студенты должны не рассказывать, а искать верное физическое самочувствие.

Например, «иду по дороге»: а) в жару, б) в холод, в) в дождь, г) через грязь, д) когда скользко, е) в сильный ветер, ж) в туман, з) усталый и т. п.

При выполнении упражнений на физическое самочувствие важно поверить в подлинность условий и вспомнить, как чувствовал себя в таких обстоятельствах. В ощущении жары иногда студенты сразу



начинають вытирать платком пот и обмахиваться. Однако эти действия будут внешними, не связанными с ощущением жары, когда меняется ритм дыхания, вяло смотрят глаза, сохнет во рту, хочется вымыться, сменить одежду на сухую и т. п. В ощущениях холода студенты подёргивают плечами, потирают руки и уши, однако, в первую очередь, нужно вспомнить подлинное ощущение мороза, которое может быть вначале приятным, бодрящим, а затем стынут и коченеют ноги, руки, нос, уши...

Студенты должны знать ответы на вопросы «куда, откуда и зачем», поэтому обстоятельства действий должны быть ими домыслены, созданы их фантазией. Например, «вхожу в комнату»: а) с намыленным лицом, потому что в середине умывания закончилась вода в кране, б) с мокрыми руками после мытья или стирки, в) с грязными руками после чистки печки от сажи и т. п. «Пробуждение»: уснул в кресле, разбудил телефонный звонок; никак не может сбросить с себя остатки сна. «Самочувствие больного»: а) болит зуб, б) болит голова, в) вырвали зуб, г) простудился, кашляет, д) попала соринка в глаз, е) растянул сухожилие на ноге, хромает, и т. п.

В этих упражнениях студенты обычно начинают с «наигранного» состояния. Мы разъясняем им, что «играть» состояние нельзя, что не нужно стараться сразу показать результат, а следует искать путь, благодаря которому это состояние накапливается. Без верно найденного физического самочувствия нельзя начинать действовать в любом этюде.

Следующим этапом в работе со студентами первого курса являются сюжетные этюды. Они строятся так, чтобы в них совершалось какое-либо событие или случалась неожиданность, изменяющая течение жизни персонажа этюда и заставляющая оценить новое положение вещей. Этюды на отношении к факту строятся на событиях, которые могли бы случиться в действительности со студентами. В них присутствуют небольшая завязка, экспозиция, собственно событие и развязка.

Мы снова напоминаем о необходимости действия «от себя»: что бы я сделал в реальной жизни, если бы со мной это случилось?

Предлагаемые обстоятельства, место, действие, время – всё должно быть оправдано студентом перед этюдом, но самое событие



принято им произвольно, то есть, мы запрещаем заранее придумывать, как будет оценен факт, и выход из положения нужно найти здесь же, на сцене. Таким образом, идёт дальнейшее развитие воображения студентов, их находчивости, глубины оправдания, правды отношения. Всё ранее пройденное: тренировка внимания, ощущения свободы мышц, создание предлагаемых обстоятельств, оправдание действий, нахождение нужного физического самочувствия, отношения к предмету и месту действия, – собирается как в фокусе воедино в этих этюдах и становится основой для творческой импровизации. Приведём некоторые примеры «сюжетных» этюдов.

Студент занимается у себя дома. Неожиданно с потолка начинает капать вода. Как он оценит этот факт и что будет делать? Если отодвигает стол, подставляет под капающую воду ведро или таз и затем продолжает заниматься, мы даём этот этюд другому студенту. Если и тот не найдёт убедительного поведения, мы даём следующему, пока кто-нибудь не догадается пойти узнать, почему льётся вода, или позвонить куда нужно, словом, не найдёт логичное для данного случая поведение и действие. На этом примере мы объясняем студентам, что неожиданный факт влечёт за собой ряд действий в новом самочувствии.

< Прихожу домой поздно, усталая, с ночной смены. Вхожу в свою комнату с единственным желанием – поскорее лечь спать. Зажигаю свет и обнаруживаю на столе, накрытом скатертью, подарки: духи, браслет, пирог, шоколад, наушники, книгу. На книге записка: «Поздравляю с днем рождения!» Тут только я вспоминаю, что сегодня день моего рождения. Так как мобильный в ремонте уже три дня, и поэтому меня никто не поздравил и не напомнил о дате. Усталость проходит, и я стараюсь угадать, кто что подарил >. Иногда студенты, боясь наиграть, быть фальшивыми, не доигрывают, не доносят своего отношения к неожиданному факту. Этюд получается бледно сыгранным, невыразительным. В таких случаях необходимо разъяснить им, что правда сценического действия создается смелыми штрихами и иногда можно намеренно наиграть, чтобы осознать её границу. Чувство правды подскажет эту границу, и верное отношение найдётся. Иначе студент начнёт себя контролировать, зажмётся, будет боять-



ся всецело отдаться возникшему на сцене состоянию. Если в этюде при оценке факта возникнет момент увлечения, когда студент забудет, что он играет на сцене, и будет полностью занят поисками выхода из положения, то это и будет моментом нахождения правды, верной оценки события.

Если предлагаемые обстоятельства созданы студентом, то перед выходом на сцену надо о них «забыть» и идти на сцену так, как мы в жизни приходим к себе домой или на работу. «Актёр не должен знать, что с ним будет, когда он идет на сцену» [1: 310]. Тогда студент примет воображаемый факт так же непосредственно, как если бы он случился с ним в жизни. Если же этюд не получился, мы его больше не повторяем, потому что оценка и принятие факта будут лишены непосредственности.

Мы учим студентов ставить сценические задачи и определять их с помощью глаголов, например, «хочу успокоить», «хочу предостеречь от чего-либо». Если поставленная цель кажется студенту заманчивой, то у него возникает стремление к её достижению. Осуществление задачи состоит из трёх элементов: 1) определения цели (желания, стремления) и её мотивации – ради чего я стремлюсь к данной цели; 2) действия – что я делаю для её достижения; 3) приспособления (способа выполнения) – как я это действие осуществляю. Основная часть задачи – стремление к действию, желание. Цель и действие обычно определяются артистом до выхода на сцену. Это сознательные элементы задачи. Приспособление полусознательно и бессознательно возникает как способ преодоления тех или иных препятствий, с которыми сталкивается студент в процессе достижения цели.

Для того, чтобы студенты уяснили, как меняется их самочувствие от перемены цели действия и как эта новая цель меняет характер действия, мы предлагаем следующие упражнения.

Действие остаётся – меняется стремление (мотив). < Одеваюсь: а) для того, чтобы идти на вечер; б) чтобы идти в больницу к больной матери. > Упражнения на изменение цели действия (стремления) должны быть окружены предлагаемыми обстоятельствами. Надо знать, что это за вечер, кто там будет, насколько важно персонажу туда попасть. Все обстоятельства должны быть оправданы и известны сту-





денту так же, как если бы это случилось с ним в действительности. Если там будет человек, который важен для героя этюда, он будет тщательно одеваться и проявит особую заботу о своём туалете. Если он заметит какой-нибудь дефект, то постарается быстро его устранить: поправить причёску, почистить туфли, зашить что-нибудь и т. п. Задача осуществлена, когда персонаж готов к тому, чтобы идти.

В случае «б») студенту, исполняющему этюд, важно знать, сколько времени мать лежит в больнице, тяжело ли она больна или выздоравливает, давно ли они не виделись. Если мать больна серьёзно, он может проделать тот же процесс одевания, что и в случае «а»), но его вид не будет его занимать. Мысли сосредоточены на предстоящей встрече, многое делается машинально.

< Студент набирает номер телефона: а) чтобы пригласить девушку на ужин, б) чтобы узнать результат приёмных испытаний. >

< Этюд изображает уборку комнаты для того, чтобы: а) принять важного гостя, б) подготовить её к ремонту. >

Следующий раздел упражнений развивает навыки взаимодействия с партнёром, учит относиться к своему товарищу по курсу, как к своему брату, сестре или невесте, в зависимости от их отношений в этюде. Снова надо ответить на вопрос: что бы я сделал и как бы вёл себя, если бы я с товарищем по курсу был в ссоре, был влюблен в него (неё) и прочее? В этих коротких упражнениях студенты ищут заданное отношение друг к другу. В других этюдах отношения к партнёру могут быть уже известны, так как персонажи знакомы. Могут также использоваться этюды, включающие перемену отношения к партнёру.

< Остановка автобуса. Вечер. Он и она не знакомы: а) она ему нравится; б) он ей нравится. Автобуса долго нет, ей не хочется, чтобы он с ней говорил; ему ни с кем не хочется говорить, он после сданного экзамена ... >

Общение с партнёром в этюде – это процесс «отдачи и восприятия чувств и мыслей двух или нескольких лиц ...» [6: 252]. Когда двое или более студентов действуют на сцене, между ними возникает взаимодействие, взаимная заинтересованность. На своего партнёра мы действуем силой своего «Я», не только словами и внешностью, а всем



своим существом. Это воздействие моего «Я» на «Я» моего партнера мы будем называть «общением» [1: 131]. К. С. Станиславский указывает, что «в процессе общения существует не только моё воздействие на партнёра, но и восприятие воздействия партнера на меня (взаимодействие), ... без этих моментов восприятия или отдачи нет общения на сцене» [6: 251].

В процессе общения на сцене студент должен воздействовать на партнёра и воспринимать его противодействие в сценических отношениях так, как если бы он в реальности был его братом или начальником, незнакомцем или кем-либо другим – по условиям предлагаемых обстоятельств. Процесс общения только тогда может быть живым, когда он осуществляется «сейчас», «здесь», каждый раз в зависимости от обстоятельств и противодействия, возникающих на сцене в момент общения. Если мы будем на сцене видеть, слышать, думать и действовать так же, как в жизни, то сможем уловить мельчайшие изменения в настроении партнёра, иногда выражающиеся в почти незаметных признаках.

Этюды на общение с партнёром (взаимодействие) играют от лица самого студента. Что сделал бы я и как поступил бы, если бы оказался в определённых предлагаемых обстоятельствах. Мы стараемся, чтобы выбор тем для этюдов соответствовал жизненному опыту студента. И не ставим ученика в такие условия, о которых он ничего не знает или которые ему трудно создать. Эти этюды, по существу, являются маленькими пьесками, создаваемыми самими студентами первого курса обучения.

**Выводы.** В результате прохождения начальных упражнений и этюдов студенты первого года обучения должны прийти к пониманию того, что представляет собой на практике «внутреннее сценическое самочувствие», то есть, найти естественное состояние в условиях публичного творчества; овладеть сценическим вниманием, то есть, находясь на сцене, научиться концентрироваться на каком-либо одном впечатлении. Оно должно быть связано с деятельностью органов чувств (слуха, зрения, обоняния, осязания, вкуса), но при этом студент не должен терять способности мыслить и действовать.



В процессе работы над этюдами студенты должны ответить на вопросы: ради чего мы собираемся играть этот этюд, что скажем мы этим этюдом тем, кто будет нас смотреть?

Ответы на эти вопросы помогают нам, преподавателям, подвести студентов к чёткому осознанию задач их сценической работы и пониманию роли коллектива как творческой единицы, воспитывая в них чувство партнёрства, «чувство локтя», товарищества, умение правильно относиться к критике и самокритике, поскольку театр – это искусство коллективное; развить художественный вкус студентов; в конечном итоге – взрастить в них любовь к их будущей профессии.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. Москва–Ленинград : Искусство, 1939. 405 с.
2. Гиппиус С. В. Гимнастика чувств. Тренинг творческой психотехники. Ленинград : Искусство, 1967. 296 с.
3. Горчаков Н. М. Режиссёрские уроки К. С. Станиславского. Изд. 3-е. Москва : Искусство, 1952. 567 с.
4. Кнебель М. О. Поэзия педагогики. Москва : ГИТИС, 2005. 573 с.
5. Немирович-Данченко В. И. Статьи. Речи. Беседы. Письма. *Театральное наследие*. В 2 тт. Т. 1. Москва : Искусство, 1952. 441 с.
6. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. *Собр. соч. в 8 тт.* Т. 2. М. : Искусство, 1954. 424 с.
7. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. Москва : Искусство, 1953. 782 с.

#### REFERENCES

1. Vakhtangov, Ye. B. (1939). *Zapiski. Pisma. Stati [Notes. Letters. Articles]*. Moscow–Leningrad : Iskusstvo, 405 [in Russian].
2. Gippius, S. V. (1967). *Gimnastika chuvstv. Trening tvorcheskoy psikhotekhniki [Gymnastics of feelings. Training of creative psycho-techniques]*. Leningrad : Iskusstvo, 296 [in Russian].
3. Gorchakov, N. M. (1952). *Rezhisserskie uroki K. S. Stanislavskogo [Director's lessons by K. S. Stanislavsky]*. Moscow : Iskusstvo, 567 [in Russian].



4. Knebel, M. O. (2005). *Poeziya pedagogiki [Poetry of pedagogy]*. Moscow : GITIS, 573 [in Russian].

5. Nemirovich-Danchenko, V. I. (1952). *Stati. Rechi. Besedy. Pisma*. [Articles. Speeches. Conversations. Letters]. *Teatralnoye naslediye – Theatrical heritage* (Vols. 1–2). Vol. 1. Moscow : Iskusstvo, 441 [in Russian].

6. Stanislavskiy, K. S. (1954). *Rabota aktera nad soboy [Actor's work on himself]*. *Collected Works in 8 vols*. Vol. 2. Moscow : Iskusstvo, 424 [in Russian].

7. Stanislavskiy, K. S. (1953). *Stati. Rechi. Besedy. Pisma [Articles. Speeches. Conversations. Letters]*. Moscow : Iskusstvo, 782 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 1.10.2018 р.*