**Оглавление**

[Введение 3](#_Toc202746489)

[1. Обоснование выбора пьесы 5](#_Toc202746490)

[2. Литературный анализ пьесы 7](#_Toc202746491)

[2.1 Проблема 7](#_Toc202746492)

[2.2 Тема 8](#_Toc202746493)

[2.3 Идея 9](#_Toc202746494)

[2.4 Жанр пьесы 11](#_Toc202746495)

[3. Перевод пьесы в драматический вид искусства (спектакль) 12](#_Toc202746496)

[4. Режиссерский анализ пьесы](#_Toc202746497) [(первый этап) 13](#_Toc202746498)

[4.1 Ведущее предлагаемое обстоятельство 13](#_Toc202746499)

[4.2 Исходное событие 15](#_Toc202746500)

[4.3 Центральное событие 16](#_Toc202746501)

[4.4 Сверхзадача 17](#_Toc202746502)

[4.5 Сквозное действие 18](#_Toc202746503)

[4.6 Конфликт 19](#_Toc202746504)

[4.7 Событийно — действенный ряд 20](#_Toc202746505)

[5. Режиссерский анализ пьесы](#_Toc202746506) [(второй этап) 23](#_Toc202746507)

[5.1 Жанр спектакля 23](#_Toc202746508)

[5.2 Способ существования 24](#_Toc202746509)

[5.3 Среда обитания 25](#_Toc202746510)

[5.4 Атмосфера 26](#_Toc202746511)

[6. Решение спектакля и его реализация 27](#_Toc202746512)

[6.1 Работа с актером (исполнителем) 27](#_Toc202746513)

[6.2 Темпо — ритм спектакля 30](#_Toc202746514)

[7. Композиция спектакля 32](#_Toc202746515)

[7.1 Соединение частей в целое 32](#_Toc202746516)

[7.2 Работа со сценографом 33](#_Toc202746517)

[7.3 Музыкальное оформление спектакля 34](#_Toc202746518)

[7.4 Поиски образности 35](#_Toc202746519)

[**Заключение 36**](#_Toc202746520)

[Список литературы: 37](#_Toc202746521)

[8. Приложение 39](#_Toc202746522)

# Введение

**Искусство** должно служить добру, человечности. Всякое другое его назначение — есть безнравственность, антигуманность. есть антиискусство.

**Искусство** должно пробуждать чувства.

**Искусство** создаётся разными средствами и в разных его видах, но всегда через творческий акт создания художественного образа.   
Процесс творчества постигнуть трудно, это всегда загадка тайна. И всё же можно выделить некоторые черты, обязательно присущие художественному образу:

• Смысл идея сверхзадача. Это боль или радость художника выраженные чувственно. Это кредо творца, его «не могу молчать».

• Вымысел преображения преображение действительности, отбор художественных явлений, угол зрения творца. Художник всегда сочинитель, Всегда выдумщик, домысливатель «всегда немножко наркоман». Правда, правда вымысла. Достоверность и узнаваемость, последовательность в вымысле обязательно.

• Заразительность — художественный образ не может оставлять зрителя каменным, искусство — обязательно с эмоцией.   
Конкретный вид искусства определяется его материалом. У художника в живописи это холст, краски, у скульптора — глина бронза. Материал театрального искусства — живой действующий человек личность. У театра два творца артист и зритель.

Театр — искусство пространственно — временное, коллективное, в нём художественный образ творит коллектив. «В творчестве нужно быть ногой» (Э. Дузе), обнажать душу, личность, нервы. По этому очень большое значение в театре приобретает проблема психологической совместимости в труппе, проблема взаимопонимания и взаимодоверия между актёрами и режиссёром.

Для создания атмосферы творчества необходимо найти доминанту, главную мысль, идею спектакля. Во главе коллектива все-таки стоит режиссёр, его творческая личность определяет лицо данного театра, спектакля, его позицию своеобразие, стиль. Конкретный театр — это конкретный режиссёр.

# 1. ОБОСНОВАНИЕ ВЫБОРА ПЬЕСЫ

Искусство — всегда процесс, всегда поиск, всегда движение. И процесс этот бесконечен. Если же ты остановился, значит, ты отстал. Залог молодости искусства, его жизнеспособности, его необходимости — в стремлении к новому, в непрерывности движения, в постоянном чувстве   
неудовлетворенности.

Режиссер есть человек и его окружают и волнуют те же жизненные явления, что и любого другого человека. Явления жизни, о которых он хотел бы высказаться, не дают ему покоя, он начинает искать драматургический материал, через который он мог бы поделиться своими мыслями со зрителем.

Мировоззрение художника формируется той средой, в которой он живет и все его усилия связаны с жизнью общества.

Режиссер знакомиться с пьесой. Она его взволновала, чувства драматурга передались режиссеру. Он почувствовал связь между пьесой и современностью. Это Верный признак того, что драматург задел проблему сегодняшнего дня. Материал откликнулся на общественное, гражданское, нравственное чувство режиссера.

Исходным в творчестве режиссера стал отклик материала пьесы на его гражданское и художественное чувство. И тогда можно быть уверенным, что весь процесс работы над пьесой, волнующий нас граждански, человечески, будет плодотворным. Только тот материал, который стучится в нашем сердце, в итоге дает творческий результат.

Режиссер должен обладать особым слухом, чутьем к художественным и гражданским возможностям пьесы.

При подборе материала режиссер должен учитывать несколько важных факторов. Во-первых, это, безусловно, пьеса должна быть современна. Она может быть написана в ХIХ веке, может в Древней Греции, но тема, которую автор хотел передать читателю, должна быть современна и понятна.

Во-вторых, пьеса, которую выбрал режиссер, должна расходиться по ролям. То есть на каждого персонажа должен быть актер, который, по мнению режиссера больше всего подходит на эту роль. Если пьеса расходиться по ролям, как бы не была современна тема, она может не получиться. Правильный подбор актеров — половина успеха.

В-третьих, если говорить о детском театральном коллективе, то это возраст участников коллектива. Необходимо подобрать пьесу так, чтобы что бы возраст участников соответствовал теме произведения, то есть ребята понимали, что они играют.

В-четвертых, пьеса должна быть «поучительна». Зритель, выходя из зрительного зала должен чему-то научиться, что-то понять.

Вот эти факторы, на мой взгляд, необходимы при выборе пьесы, и если режиссер учитывает их при подборе материала, то он делает большой и уверенный шаг на встречу новому спектаклю.

Для своей дипломной работы я выбрала рассказ В. Токаревой «Звезда в тумане». Этот рассказ, на мой взгляд, имеет свою современность. Классическая «женская проза» - лирическая, светлая, искренняя. В рассказе всего пять персонажей. В моей работе были задействованы студенты курса. Ребята были полностью охвачены и заинтересованы рассказом и успешно справились.

# 2. ЛИТЕРАТУРНЫЙ АНАЛИЗ ПЬЕСЫ

## 2.1 Проблема

Драматург отражает в своей пьесе вопросы социальные, личностные, нравственные проблемы. Драматург решает проблемы по средствам героев пьес. Режиссер - изучает поставленную драматургом проблему со всех сторон и выражает ее во взаимоотношениях действующих лиц.

Драматург берется решить данные проблемы посредством целой системы художественных образов своей пьесы через героев - персонажей. Режиссер изучает поставленную автором проблему со всех сторон и позиций, чтобы потом выразить ее во взаимоотношениях действующих лиц, подать ее через личности актеров. Данное пьесой обострившееся социальное противоречие должно превратиться в театральные формы, прозвучать внятно, от лица автора.

Изучая проблему, представленную автором в пьесе, режиссеру необходимо помнить, что театральное искусство живет сегодня и сейчас. Оно сиюсекундное, завтра спектакль неизбежно изменится, зал становится другим, и контакт становится иным в соответствии со зрителем. Угадать потребность зрителей, общества в насущности проблемы, данной автором, либо изменить ее очертания, открыть ее заново для зрителя - главная задача режиссера, анализирующего пьесу сегодня. Он должен сформулировать проблему автора своим творческим воображением, ассоциативно, образно, присвоить театру, своему актерскому коллективу «чувство поколения», т.е. дать художественную концепцию, выделить основную и особенную черту современной жизни. Вл. И. Немирович-Данченко говорил о неизбежном «триединстве», которое отмечает талантливый спектакль. В нем должны соединиться «три правды»: жизненная, социальная, театральная.

Проблему в рассказе В. Токаревой «Звезда в тумане» я могу выделить таким вопросом: Работа или семья.

## 2.2 Тема

Определить тему значит определить объект изображения, те явления действительности, которые нашли свое художественное изображение, или, точнее, воспроизведение в данной пьесе. Тема отвечает на вопрос: «О ЧЕМ в данной пьесе идет речь?».

В художественном произведении не бывают одной темы. Каждый персонаж пьесы - уже отдельная тема. Поэтому, когда мы говорим о теме, мы имеем в виду главную тему. Главная тема подчиняет себе все остальные. Не определив главной темы, не сможешь определить идеи. Иногда бывает так, что режиссер не может ухватить тему конкретно, а спектакль все-таки почему-то получается. Тогда все кричат: «Ага! Вот видите! Нечего философствовать! Играть надо! Пьесу надо уметь ставить!». Но это исключения.

Во всяком случае, когда режиссер добирается до конкретности темы, тогда он как бы оказывается в своей тарелке, начинает работать фантазия, воображение и т.д., он знает, чего он хочет, и если он знает тему точно, то он уже знает все: расстановку сил, взаимоотношения, общее и частное об образе.

ТЕМА — СПЕКТР ПРОБЛЕМ И СОБЫТИЙ, РАССМАТРИВАЕМЫХ В ЛI4ЬТЕРАТУРВОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ, ПРЕДМЕТ О КОТОРОМ РАССКАЗЫВАЕТСЯ.

Тема в рассказе «Звезда в тумане» - карьерный рост и семейное положение человека в обществе.

## 2.3 Идея

Идея - это главная мысль пьесы, то, ради чего автор написал пьесу. Идея должна быть сформулирована так, чтобы она не была абстрактна, а была горячим лозунгом – «Не могу молчать!». Если идея не ранит сердце, то произведение не воздействует. Идейный момент очень опасно превращать в формальный, декларированный.

Идея - понятие эмоциональное, но, тем не менее, в художественном произведении, оставаясь принадлежностью своего времени, транспонируется в современную, и этот процесс дает идее смысл.

Нельзя путать идею с моралью. Художники – моралисты, например Островский, Фонвизин и др., в своих пьесах стремились решить те или иные этические проблемы морального свойства. Тут мораль смыкается с го субъективной идеей. Но нам не надо обращаться к этой стороне произведения, ибо мораль уводит к субъективной точке зрения автора. Надо уметь отделить внешнюю сторону от глубинных свойств произведения. Время сохраняет только те произведения, в которых за моралью встает большая идея.

Если режиссер прочел пьесу и не смог сказать ее мысль, значит, он ничего не понял. Объективная идея произведения и субъективная идея автора часто диаметрально противоположны, но, тем не менее, идейное толкование произведения должно находиться в пределах авторского замысла с современной точки зрения, с современностью поворота темы, но при этом не должно ломать художественную ткань произведения.

Тема всегда конкретна. Она - кусок живой действительности. Идея абстрактна. Она вывод и обобщение. Тема - объективная сторона произведения. Идея – субъективна. Она есть вывод автора об изображаемой действительности. Поэтому ИДЕЯ – ЭТО МЫСЛЬ, РАДИ КОТОРОЙ АВТОР НАПИСАЛ ПЬЕСУ.

Таким образом, идейное толкование произведения должно находится в пределах авторского замысла, оно должно осуществляться с современной точки зрения, с современным поворотом темы, но при этом нельзя ломать художественную ткань произведения.

Идею выбранной мной пьесы я бы выразила одной пословицей: «Что имеем, не храним, потерявши плачем».

## 2.4 Жанр пьесы

Следующим этапом работы над пьесой является изучение жанра драматического произведения. Жанр зависит от отношения автора к изображаемым им в пьесе событиям и образам, это язык и способ общения автора с теми, кто читает или будет ставить его пьесу.

Жанр (для драматурга) угол зрения на проблему. Жанр (для режиссера) угол зрения на пьесу, содержащую проблему. Таким образом, в результате познания действительности у нас рождаются те или иные мысли и одновременно те или иные чувства. Мы не должны отделять одно от другого. Мысли и чувства, слившиеся в одно целое, представляют собой во всей полноте наше отношение к изучаемой действительности. Это отношение должно найти выражение и в любом спектакле, только тогда оно будет вызывать полноценное впечатление у зрителя.

ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ОТНОШЕНИЕ АВТОРА К СОБЫТИЯМ И ОБРАЗАМ ПЬЕСЫ И СОСТАВЛЯЕТ ЕЕ ХАРАКТЕР ЖАНР, или, как точно и образно сказал ГА. Товстоногов: «УСЛОВИЯ ИГРЫ».

Жанром рассказа В. Токаревой является драматическая проза.

# 3. ПЕРЕВОД ПЬЕСЫ В ДРАМАТИЧЕСКИЙ ВИД ИСКУССТВА (СПЕКТАКЛЬ)

Прежде чем непосредственно перейти к режиссерскому анализу, необходимо решить для себя проблему перевода литературы (пьесы) на язык театра (спектакль). Здесь речь должна идти о единстве стилистического выражения пьесы через язык сцены, о переводе одного вида искусства в другой. литературного произведения — это рождение нового художественного образа.

В каждом авторском мире все люди этого мира совершенно иные, чем люди иного мира. Задача режиссера обнаружить то, что их не связывает с другими людьми. Людей нужно искать не в их приближенности к жизни, а в их причудливой необычности, т.е. в человеке нужно искать то, чего нет в других людях. Искусство не терпит приблизительности. Это самая страшная беда искусства и, прежде всего театрального, искусства.

Перевод пьесы в спектакль есть реализация замысла, есть рождение нового художественного образа. Каждое литературное произведение - это определенный мир. В художественной литературе мы имеем огромное количество миров. Мир Чехова, Толстого, Сервантеса, Лопе де Вега, Шукшина...

Необходимо найти те практические пути - в пространстве, в музыке, в изобразительном искусстве, которые могли бы выразить неповторимость данного автора, данного мира, данного произведения.

Может возникнуть вопрос: у актера свой мир, у автора свой, а у режиссера свой, не будет ли это борьба миров»? Конечно, она возможна. Но в таком случае режиссер обязан найти между этими «мирами» точку соприкосновения.

Здесь вопрос в том, как и насколько режиссер сможет заразить актера видением мира автора, убедить его. Поэтому в процессе работы над пьесой идет коллективный процесс – создание одного мира, а не нескольких миров.

# 4. РЕЖИССЕРСКИЙ АНАЛИЗ ПЬЕСЫ

# (первый этап)

## 4.1 Ведущее предлагаемое обстоятельство

В жизни мы действуем всегда в определенных условиях, обстоятельствах, созданных самой жизнью. На сцене актер действует в предлагаемых обстоятельствах (предлагаемых драматургом, режиссером, художником, собственным воображением и т.д.). Прежде всего, надо понять, что подразумевается под словами предлагаемые обстоятельства.

ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА - ЭТО ФАБУЛА ПЬЕСЫ, ЕЕ ФАКТЫ, СОБЫТИЯ, ЭПОХА, ВРЕМЯ И МЕСТО ДЕЙСТВИЯ, УСЛОВИЯ ЖИЗНИ, НАШЕ АКТЕРСКОЕ И РЕЖИССЕРСКОЕ ПОНИМАНИЕ ПЬЕСЫ, ДОБАВЛЕНИЯ К НЕЙ ОТ СЕБЯ, МИЗАНСЦЕНЫ, ПОСТАНОВКА, ДЕКОРАЦИИ И КОСТЮМЫ ХУДОЖНИКА, БУТАФОРИЯ, ОСВЕЩЕНИЕ, ШУМЫ И ЗВУКИ, И ПРОЧЕЕ И ПРОЧЕЕ, ЧТО ПРЕДЛАГАЕТСЯ АКТЕРАМ ПРИНЯТЬ ВО ВНИМАНИЕ ПРИ ИХ ТВОРЧЕСТВЕ (К.С. Станиславский). В работе над спектаклем мы определяем три круга предлагаемых обстоятельств.

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

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

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

ПРЕДЛАГАЕМОЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВО МАЛОГО КРУГА, ОПРЕДЕЛЯЮЩЕЕ ЦЕПЬ И БОРЬБУ ЗА НЕЕ. ТО ЕСТЬ ОПРЕДЕЛЯЮЩЕЕ ДЕЙСТВИЕ АКТЕРА В ДАННОМ СОБЫТИИ, НАЗЫВАЕТСЯ ВЕДУЩИМ ПРЕДЛАГАЕМЫМ ОБСТОЯТЕЛЬСТВОМ (Кацман А.И.).

Станиславский дал такое определение ведущему предлагаемому обстоятельству: ВЕДУЩЕЕ ПРЕДЛАГАЕМОЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВО — ЭТО СОБЫТИЕ, СОВЕРШИВШЕЕСЯ ДО НАЧАЛА ПЬЕСЫ, НО ОБУСЛОВИВШЕЕ ДВИЖЕНИЕ ВСЕЙ ФАБУЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ ПЬЕСЫ. Поскольку оно свершилось за пределами пьесы, а не на наших глазах и от него зависит весь дальнейший ход пьесы, оно называется ВЕДУЩИМ. Если бы чиновники не разграбили город, не было бы пьесы «Ревизор». Но поскольку «разграбление» произошло не на наших глазах, то оно является для нас обстоятельством, причем ведущим, так как в дальнейшем от него зависит весь ход событий пьесы. Иными словами, ведущее предлагаемое обстоятельство - это то, без чего не было бы пьесы.

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

## 4.2 Исходное событие

ИСХОДНОЕ СОБЫТИЕ - ЭТО СОБЫТИЕ, НАЧИНАЮЩЕЕСЯ ЗА ПРЕДЕЛАМИ ПЬЕСЫ И ЗАКАНЧИВАЮЩЕЕСЯ НА НАШИХ ГЛАЗАХ.

С него начинается действие пьесы. Оно связывает ведущее предлагаемое обстоятельство и начало борьбы по сквозному действию. Во многих пьесах, особенно современных авторов, в начале идет экспозиция (начальное событие), затем исходное событие (начало борьбы по сквозному действию). В классическом произведении, как правило, сохраняется традиционная расстановка событий, сначала исходное, затем — экспозиция (начальное событие).

Я определила исходное событие в рассказе В. Токаревой как предательство мужа, подруги – «Удар в спину»,

## 4.3 Центральное событие

ЦЕНТРАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ ВЫРАЖАЕТ КОНФЛИКТ СПЕКТАКЛЯ. Это вершина, кульминация борьбы по сквозному действию, наиболее значительное событие, после которого борьба идет в открытую.

Центральное событие в выбранном мной рассказе – Преломление. Неделя страстей. И если бы не эта неделя страстей, в которую попала моя героиня, она бы не вошла в сегодняшнюю жизнь, потому что сюда можно въехать только на билет, купленный ценой страданий.

## 4.4 Сверхзадача

СВЕРХЗАДАЧА – ОСНОВНАЯ, ГЛАВНАЯ, ВСЕОБЪЕМЛЮЩАЯ ЦЕЛЬ, ПРИТЯГИВАЮЩАЯ К СЕБЕ ВСЕ БЕЗ ИСКЛЮЧЕНИЯ ЗАДАЧИ, ВЗЫВАЮЩИЕ ТВОРЧЕСКОЕ СТРЕМЛЕНИЕ ДВИГАТЕЛЕЙ ПСИХИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ И ЭЛЕМЕНТОВ АРТИСТО-РОЛИ.

Все, что происходит в пьесе, все ее отдельные большие или малые задачи, все творческие помыслы и действия артиста, аналогичные с ролью, стремятся к выполнению сверхзадачи пьесы. Общая связь с ней и зависимость от нее всего, что делается в спектакле, так велики, что даже самая ничтожная деталь, не имеющая отношения к сверхзадаче, становится вредной, лишней, отвлекающей внимание от главной сущности произведения.

Сверхзадача — это угол зрения режиссера на идею автора, то, ради чего мы сегодня ставим спектакль. Нам нужна сверхзадача, аналогичная с замыслами писателя, но непременно возбуждающая отклик в человеческой душе самого артиста. Вот что может вызвать не формальное, а рассудочное, а подлинное, живое, человеческое… переживание. Но в то же время, сверхзадача часто скрыта в глубине; на поверхности произведения, как правило - лозунг, мораль, примитивный смысл. Сверхзадача — понятие скрытое, это загадка, эмоциональная тайна, которую надо разгадать.

Играть сверхзадачу нельзя, но она определяет характер.

Сверхзадача и идея для режиссера - одно и то же. Дело в терминологии. Термин литературы - идея, термин режиссера - сверхзадача. Идея - сверхзадача должна быть в сердце. Произведением надо переболеть.

Сверхзадачу в рассказе «Звезда в тумане» я выделила в такой мысли: «Человек должен принимать любые удары судьбы, бороться с ними и всегда побеждать. Как говорится: «чтобы не случилось все к лучшему»».

## 4.5 Сквозное действие

ДЕЙСТВЕННОЕ, ВНУТРЕННЕЕ СТРЕМЛЕНИЕ ЧЕРЕЗ ВСЮ ПЬЕСУ ДВИГАТЕЛЕЙ ПСИХИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ АРТИСТО-РОЛИ МЫ НАЗЫВАЕМ - СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ СПЕКТАКЛЯ (Станиславский К.С.). Сверхзадача реализуется через сквозное действие. СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ - ЭТО ТА БОРЬБА, В РЕЗУЛЬТАТЕ КОТОРОЙ УТВЕРЖДАЕТСЯ СВЕРХЗАДАЧА. Сквозное действие в спектакле возникает на наших глазах. Это то, за чем должен следить зритель. Это реализация конфликта пьесы через событийно действенный ряд. В определение сквозного действия произведения всегда присутствует слово «борьба» за что-то, ради чего-то. Для актера верно найденное сквозное действие рождает верное сквозное самочувствие. Не будь сквозного действия, все куски и задачи пьесы, все предлагаемые обстоятельства, общение, приспособления, моменты правды и веры и прочее прозябали бы порознь друг от друга, без всякой надежды ожить.

Идея всегда раскрывается через простое. Сквозное действие часто бывает скрытым. Если раньше, до Чехова, в пьесах были два лагеря, которые конфликтовали друг с другом, то у Чехова нет второго лагеря - конфликт внутренний.

В современной драматургии не просто вскрыть сквозное действие, его надо найти, обнаружить и оно станет тем стержнем, на который нанизывается борьба. Поскольку сквозное действие борьба, то само собой существует и контрсквозное действие, которое обычно не называют, но оно подразумевается.

Сквозное действие в рассказе В Токаревой – борьба с душевным состоянием, с болью, горечью и примирение с потерей мужа.

## 4.6 Конфликт

КОНФЛИКТ — ПРОЦЕСС СТАНОВЛЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА ИЛИ ЕГО ПАДЕНИЯ, ПУТЬ К БОГУ ИЛИ К ДЬЯВОЛУ, У ЧЕЛОВЕКУ ИЛИ К ЖИВОТНОМУ (Кацман А.И.).

Понятие «конфликта» является важнейшим понятием режиссуры. Разговор о конфликте спектакля - это разговор о том, как раскрывает режиссер духовное содержание борьбы действующих лиц.

Режиссеру нужно видеть в борьбе действующих лиц не столкновение абстрактных идей, а столкновение конкретных духовных сил, которые являются пружинами человеческих поступков. Назовите эти силы нравственными силами, духовными принципами, жизненными позициями, чувствами или потребностями, говорите о жажде власти, стремлении к свободе, о любви к Родине, о накопительстве или любви к добру - все это движущие силы человеческих поступков. В делах человека и его поступках скрыта самая великая энергия - энергия человеческого духа. Вот это и следует режиссеру постичь и передать зрителю. Важно, чтобы за формулой «столкновения идей» режиссер видел, понимал и чувствовал духовные силы.

КОНФЛИКТ - ЭТО СТОЛКНОВЕНИЕ ИДЕЙ, ПРИВОДЯЩЕЕ К БОРЬБЕ.

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

Конфликт в рассказе «Звезда в тумане» - душевное переживание главной героини. Она находится на грани смерти – состояние «дистресс», полная деградация от жизни, вырубка из времени. Она – сама по себе, а время само по себе течет отдельно от нее…

## 4.7 Событийно — действенный ряд

Пьеса обычно имеет несколько действий. ДЕЙСТВИЕ — ЭТО ЕДИНСТВЕННЫЙ ПСИХОФИЗИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС ДОСТИЖЕНИЯ НЕДЕЛИМОЙ ЦЕЛИ В БОРЬБЕ С ПРЕДЛАГАЕМЫМИ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАМИ (МАЛОГО КРУГА), ВЫРАЖЕННЫЙ в ПРОСТРАНСТВЕ И ВРЕМЕНИ (Кацман А.И.). В каждом действии есть несколько событий, которые режиссер обязан для себя найти и дать каждому из них действенное название. Таким образом, образуется цепочка событий главных и второстепенных. СОБЫТИЕ — ЭТО, ДЕЙСТВЕННЫЙ ФАКТ, РАЗВОРАЧИВАЮЩИЙ СИТУАЦИИ В ДРУГОЕ РУСЛО (Станиславский К.С.). При анализе режиссеру необходимо выстроить эти события последовательно, начиная с исходного, дать каждому событию действенное название и определить в каждом событии действия каждого персонажа, участвующего в данном событии. Действия персонажей будут верными, если внутри события точно найден предмет борьбы. Событие - всегда процесс, который происходит сейчас, на наших глазах во времени и пространстве. В событие участвуют все, находящиеся на сцене, и зрители. Поэтому на сцене (в отличие от жизни) не может нескольких параллельных одновременно событий. Зритель может следить только за одним событием в данный отрезок времени. В каждом событии может быть только одно действие и одно контрдействие. Таким образом, событие — это сумма обстоятельств с одним действием. Событие - неделимая единица жизненного и сценического пространства. События - это кирпичи, из которых строится здание спектакля.

Нас заставляют действовать обстоятельства. Поэтому с изменением обстоятельств изменяется действие, с изменением действия изменяется событие. Действие человека всегда определяется тем, куда направлена психика человека, но проявляется оно через физическое, через поведение.

МЕТОД ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ - НАХОЖДЕНИЕ ВЕРНОГО ФИЗИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ, РАСКРЫВАЮЩЕГО ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ СМЫСЛ СОБЫТИЯ. Следовательно, действие определяет событие. Событие - сторона результативная, т.к. все начинается с обстоятельств. Событие развивается во времени и пространстве, поэтому оно временно - пространственно.

**Процесс перехода одного события в другое — есть оценка.**

Оценка состоит из 3-х этапов:

1-й этап - смена объекта внимания;

2-й этап - собирание признаков от низшего к высшему;

3-й этап - момент установления наивысшего признака.

Как только наивысший признак установлен, устанавливается новое отношение, рождается новый ритм, начинается новое действие, осуществляется переход к новому событию. Во времени это длится иногда секунды, иногда часы. Поэтому пьеса делится не на куски, а на события (этапы, процессы, происшествия).

Отношения рождаются в процессе оценки. В оценках - все мотивы нашего действия. Самое интересное в театре - следить за оценками. Интересный артист определяется интересными оценками. Надо томить зрителя - не торопить оценки. Это самое дорогое в театре. Очень важна неожиданность оценок.

Часто ошибка допускается во втором элементе - не собирают признаки. Это идет от неверных оценок и отношений. Главное - понять смысл события и верно отнестись к нему. ДЕЙСТВИЕ - ОЦЕНКА - ДЕЙСТВИЕ... закон всей жизни. Событие на сцене всегда одно для всех, но отношение к этому событию различно.

Событийно-действенный ряд рассказа «Звезда в тумане»:

1. Стресс, истерическое состояние.

2. Приход дочери Маши Кудрявцевой.

3. Черная пятница.

4. Разговор с аспирантом Гомоновым.

5. Телефонный бунт. Звонки.

6. Приход соседки Белладонны.

7. Звонок подруги и поездка в Самарканд.

8. Встреча с предательницей.

9. Расправа и преломление.

10. Сила и свобода…

# 5. РЕЖИССЕРСКИЙ АНАЛИЗ ПЬЕСЫ

# (второй этап)

## 5.1 Жанр спектакля

ЖАНР - УГОЛ ЗРЕНИЯ РЕЖИССЕРА НА ДАННУЮ ПРОБЛЕМУ И ОТНОШЕНИЕ К ПЕРСОНАЖАМ ПЬЕСЫ.

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

Жанр спектакля должен соответствовать жанру пьесы, созданной драматургом. Искажение жанра приводит к искажению самой действительности, отраженной в пьесе. Строгое соблюдение норм жанра или, как принято говорить, чистота жанра спектакля, - показатель высокой художественной культуры театра.

Жанр рассказа В. Токаревой - жизненная драма, которая чуть не перешла в трагедию.

## 5.2 Способ существования

Способ существования характеризуется тремя признаками, из которых возникает природа чувств, присущая только этой пьесе.

1-й признак — способ общения со зрительным залом.

Способов огромное количество, столько, сколько существует пьес. Природу общения надо ощущать.

2-ой признак — отбор предлагаемых обстоятельств.

Когда, например, играем Чехова, важно какая погода, воздух, откуда пришел герой и т.д. Это и есть обстоятельства.

3-й признак — отношения к обстоятельствам.

Как, например, я отношусь к потерянному кошельку? При этом важно ощутить способ существования.

Нельзя выполнять того, чего сам не понимаешь, без риска попасть в игру «вообще». Нужен ясный план и линия внутреннего действия. Чтобы создать их, необходимо знать природу, логику и последовательность чувствований.

Способ существования в рассказе – боль, душевное волнение, нервное истерическое и обморочное состояние, перерастающее в твердость духа, в мужество, в могущую силу – жить дальше…

## 5.3 Среда обитания

СРЕДА - СОВОКУПНОСТЬ ВНЕШНИХ УСЛОВИЙ, В КОТОРЫХ СУЩЕСТВУЕТ ЧЕЛОВЕК. Концепция среды является основополагающей для натуралистических теорий, которые исходя из того, что человек не может быть оторван от своей среды.

В театре среда превращается сторонниками натурализма и любой эстетики фотографического отображения действительности в сферу наблюдения за человеком. В диалестической дихотомии «действие / характер» человеку отводится место характера, при этом действие отводится на второй план, уступая место тщательно выписанным условиям жизни человека, которые часто декларируются как первичные и неизменные. Потому что всегда «именно среда определяет поступки персонажей, а не персонажи определяют среду».

В эпической драме среда воссоздается чередой статичных моментов (картин). В эпическом театре нет нагнетания драматического напряжения между отдельными сценами, внимание сконцентрировано на процессе медленного распада личности.

Среда обитания в рассказе – светлая и чистая комната, в которой когда-то царила любовь и страсть, энергия жизни, затем эта комната превращается в темный чулан, наполненный черной пылью, которую нужно стряхнуть.

## 5.4 Атмосфера

Воплощая на сцене реальную жизнь людей, мы стараемся воссоздать историческую, общественную, бытовую среду, в которой они существуют. Через взаимодействие человека с окружающими людьми и с обстановкой возникает сценическая атмосфера. Характер мышления человека, темпо - ритм его жизни и, наконец, психофизическое самочувствие способствуют выявлению атмосферы времени, в котором он живет.

Сценическая атмосфера всегда порождается основными событиями, взаимосвязана со сквозным действием пьесы, она является одновременно и следствием и причиной этих событий. Часто новое событие в жизни действующих лиц вызывает новую атмосферу.

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

Можно ли вспомнить железнодорожный вокзал без напряженных ритмов торопливости, без чемоданов, без буфета, без соответствующих звуков характерных для вокзала? Разве картинная галерея не имеет своей атмосферы, ничем не похожей на атмосферу, допустим, завода тяжелого машиностроения?

Разное время дня: утро, полдень, глубокая ночь, которую мы проводим в лесу, в степи, в горах, имеет свою палитру красок, свою особую атмосферу, связанную с местом действия, временем и воспринимаемую человеком.

АТМОСФЕРА - ЭТО ВОЗДУХ МЕСТА И ВРЕМЕНИ, В КОТОРОМ ЖИВУТ ЛЮДИ, ОКРУЖАЕМЫЕ ЦЕЛЫМ МИРОМ ЗВУКОВ И ВСЕВОЗМОЖНЫХ ВЕЩЕЙ.

Атмосфера в рассказе В. Токаревой «Звезда в тумане» веет ощущением угнетения, боли, ненависти, слез и напряжения. Это самое мучительное и кажется, что конца не будет.

# 6. РЕШЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ И ЕГО РЕАЛИЗАЦИЯ

## 6.1 Работа с актером (исполнителем)

На этом этапе начинается осуществление сложнейшего синтеза человека и драматургии на сцене. Режиссер переводит драматургию на язык сценического действия, он является полноценным художником, т.к. находит выразительные средства, соответствующие одному виду искусства, в другом.

В этом переводе идеал теоретически недостижим. Отличие режиссеров друг от друга именно в мере приближения к этому идеалу:

а) В практической работе сразу происходит столкновение между идеалом (как режиссер видит образ, каким он должен быть) и актером.

У актера две стороны: объективная - его объективные взгляды, дающие режиссеру надежду на приближение к идеалу, и субъективная - это человек со своим мировоззрением и со своим характером. Здесь режиссер встречается с сопротивлением и в объективных, и в субъективных качествах. Задача режиссера - пробиться через субъективное к объективному. Это и есть индивидуальная работа с исполнителем, главная задача которой - как слить субъективное с объективным, точнее, первое подчинить второму.

Надо помнить о том, что режиссура есть человековедение, ибо орудие ее человек.

б) С чего начинать когда уже есть коллектив?

Не объяснять, не убеждать, а увлечь, заразить, взволновать.

Каждый должен знать свою функцию объективно, т.е. с точки зрения зрителя. И если исполнитель считает не важной функцию своего героя - надо либо переубедить его, либо поменять исполнителя, либо вычеркнуть роль. На этом этапе заражения не надо жалеть ни времени, ни сил. При этом увлекать не тем, как это будет выглядеть, а тем, что мы будем выражать в спектакле. Самое гибельное здесь, ведущее к катастрофе — болтовня по поводу.

в) Драматургическое произведение является отражением какой-то определенной жизни.

Но в пьесе режиссер имеет только текст, слова персонажей. Он должен помочь актеру увидеть ту жизнь, которая отражена в этой пьесе, которая лежит за текстом, увидеть время, людей, эпоху. При этом режиссер не должен рассказывать об эпохе, а стремится все это сделать ощутимым. Одним словом, имея пьесу, режиссер должен уметь сделать из нее роман. Увлекать актера - исполнителя надо только с позиций жизни.

г) Режиссер должен уметь разбудить фантазию актера по поводу того, что с ним происходит сегодня, сейчас, в настоящем.

Весь этот поиск должен идти на основе импровизации. Работа с актером и есть импровизационный поиск, приближающий нас к постижению психофизического действия, которое при этом должно логически развиваться.

Режиссер, работая с актером над его ролью, разговаривая и обсуждая характер и биографию го персонажа, должен обратить большое внимание на то, как актер определил сверхзадачу и сквозное действие своего героя.

СВЕРХЗАДАЧА ПЕРСОНАЖА - МЕЧТА ПЕРСОНАЖА О СЧАСТЬЕ, ЕГО ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О СЧАСТЬЕ, СМЫСЛ ЕГО ЖИЗНИ В ПЕРИОД ДЕЙСТВИЯ ПЬЕСЫ. «О ЧЕМ МЕЧТАЕТ МОЙ ГЕРОЙ».

СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ ПЕРСОНАЖА - СТРЕМЛЕНИЕ, ХОТЕНИЕ ПЕРСОНАЖА В ИССЛЕДУЕМОМ ОТРЕЗКЕ ЖИЗНИ (ПЬЕСЕ). «ЧЕГО ХОЧЕТ, К ЧЕМУ СТРЕМИТЬСЯ МОЙ ГЕРОЙ В ЭТОТ ПЕРИОД ЖИЗНИ». Если сверхзадача и сквозное действие, определенное актером по отношению к своему персонажу, кардинально не расходится с определением режиссера и сверхзадачей и сквозным действием пьесы, то можно считать, что режиссер и актер движутся в одном направление и спектакль состоится.

В рассказе «Звезда в тумане» сквозное действие и сверхзадачу я выделила так:

Нина Алексеевна – главная героиня.

**Сверхзадача** – донести до зрителя то, что не стоит создавать «искусственное счастье», а стоит ценить то, что есть сейчас, тех людей, которые рядом – семью.

**Сквозное действие** – пережить стрессовое состояние, «встать на ноги».

Маша Кудрявцева – ее дочь.

**Сверхзадача** – внести живую жизненную струю по отношению к матери.

**Сквозное действие** – увлечь маму в легкость, увести на мгновение от проблем, вызвать улыбку на лице.

Гомонов – студент.

**Сверхзадача** – попросить поддержку, провести взаимообмен нужной энергией, которая направлена на дальнейшее развитие в работе, т.е. в науке.

**Сквозное действие** – несуразный внешний вид и безропотно смешное выражение лица должны нести в себе надежду.

Подруга.

**Сверхзадача** – прийти к примирению, надежда на прощение.

**Сквозное действие** – донести до Нины Алексеевны свое сожаление о случившемся.

## 6.2 Темпо — ритм спектакля

Темп — скорость или медленность. Ускорили темп - отвели меньше времени для действия, для речи и тем заставим действовать и говорить быстрее. Ритм - это степень эмоционального напряжения, которое возникает одновременно на сцене и в зрительном зале. Ритм спектакля - это его эмоция. Эмоции сценические должны быть адекватны эмоциям жизненным, иначе зритель не поймет, не воспримет происходящего на сцене. Логика происхождения эмоций должна быть обычной, понятной, доходчивой, каждый раз неожиданной, но не противоречащей логике жизни.

Сценический ритм спектакля определяется масштабностью темы, темпераментом и яркостью характеров, динамикой сценического языка. Сценический ритм лишь в том случае содержателен, когда актеру с помощью режиссера удается передать «истину страстей в предлагаемых обстоятельствах», когда во внутреннем мире героев раскрывается та степень душевного напряжения, которая создается внешними обстоятельствами, воздействующими на человека и определяющими его судьбу.

Высшая форма овладения ритмом достигается тогда, когда актер внутреннюю жизнь образа с помощью режиссера воспринимает эстетически, как реализацию своего замысла, как поэтическое творчество, приобретающее конкретный сценический облик. Внутренний сценический ритм определяет глубокую психологическую правду исполнения.

Жизненная правда ритма заключается в его психологической сдержанности - переход из внутреннего состояния (ритм) во внешнее действие (темп) воспринимается как результат душевного развития, как акт воли, рождающий действие.

Верно найденный темно - ритм спектакля является выражением целого, способствует ансамблю спектакля достигая этого единством внутреннего напряжения и пластического выражения через образ. ТЕМП – СКОРОСТЬ ВЫПОЛНЕНИЯ ДЕЙСТВИЯ. РИТМ - ВНУТРЕННЯЯ ИНТЕНСИВНОСТЬ ЖИЗНИ.

В спектакле эти два момента взаимосвязаны и взаимозависимы. Соотношение темпа - ритмически организованных между собой частей создает ритм спектакля. В жизни человека нет ни одной секунды, когда бы он ни находился в определенном ритме. Ритм поведения человека в данный момент - это степень интенсивности выполнения им действия. Это пульс жизни.

Соотношения ритма и темпа в жизни человека могут быть многообразными. При зарядке, например, - высокий темп и никакого ритма. Смена ритма происходит в момент оценки.

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

Темно - ритм в спектакле «Звезда в тумане» начинается в среднем ритме – легкого веселья, азарта, торопливости, в дальнейшем - резкий спад ритма до состояния взволнованности, угнетения с известия о предательстве мужа и подруги. Затем вновь быстрый ритм в темпе вновь приобретенной жизненной силой главной героини.

# 7. КОМПОЗИЦИЯ СПЕКТАКЛЯ

## 7.1 Соединение частей в целое

Важнейшим элементом современной режиссуры является искусство **сценической композиции**. Она заложена уже в распределении ролей, выборе художника и композитора. Ее диктует движение конфликта.

**Композиция** есть соотношение частей и целого. Целое — это спектакль.

**Композиция** — это процесс, в результате которого создается взаимосвязь компонентов в единое целое:

1. Отбор.

2. Взаимосвязь.

3. Акцент.

Композиция также включает в себя следующие понятия, без которых невозможна ее целостность:

* + Соединение частей в целое.
  + Работа со сценарием.
  + Работа с композитором (музыкальное оформление спектакля).
  + Работа с балетмейстером.
  + Поиски образности.

## 7.2 Работа со сценографом

Для спектакля так же характерна **сценография**.

**Сценография** выполняет основную свою функцию, создает среду для действий актера. Формируется она различными способами. Повышается все больше и больше роль света, цвета, фактуры.

**Сценография** — живой организм, существующий на сцене на равных с актером, она имеет собственный голос, современная сценография многозвучна.

Для создания спектакля очень важны творческие взаимоотношения **художника** и режиссера. В их единстве проявляется специфика образного языка художника и режиссера. Единство взглядов залог успеха и художественности спектакля.

**Работа художника** включает в себя изучение и анализ литературного текста исторических, литературоведческих, этнографических и иконографических материалов. Текст — «возбудитель» творческой фантазии художника. Важны также зарисовка и снятие на кальку архитектурных и пейзажных мотивов, мебели, тканей, орнаментов, костюмов, предметов быта. Изучение предметного быта способ проникновения в эпоху, а также важный стимулятор творческого воображения.

Далее, - отбор и переработка собранных материалов. Создание целостного, гармонического образа — результат постижения правды жизни и превращения ее в правду сцены, правду искусства.

Сценография спектакля «Звезда в тумане» несет в себе довольно-таки простую бытовую атмосферу. Сцена была оформлена в виде комнаты, по середине большое ложе, на котором – игрушки, подушки. Подвешены книги, цветы в горшочках, на которых изящно сидят бабочки, подчеркивающие тот момент, что главная героиня является доктором биологических наук. Также балкон, застеленный белой тканью – дорога в новую жизнь, новые шаги по чистому белому снегу - «жизнь с чистого белого листа».

## 7.3 Музыкальное оформление спектакля

«Если представить себе, что драматургическое искусство — это симфонический оркестр, то **музыка** — один из инструментов этого оркестра». И она должна сопрягаться со всеми другими инструментами, что бы способствовать созданию целого. **Музыка** — мощное воздействие на зрителя.

**Звуковая ткань спектакля**: шумы, речь, музыка, тишина. Основные **типы сценической музыки**: концертные, тональные, атональная.

**Принципы музыкального оформления** спектакля:

* + Иллюстрация, контраст, контрапункт;
  + Лейтмотив, ассоциативная песня (танец);
  + Музыка, как выражение переживаний актера;
  + Музыка проводник режиссерского замысла.

В спектакле «Звезда в тумане» использовалась различная музыка. От тяжелого быстрого рока, до умеренной классики, также допускался «попсовый» вариант современной музыки.

## 7.4 Поиски образности

Итак, реализовав все вышеперечисленные компоненты, связанные с воплощением замысла режиссера, мы более подробно остановимся на поисках образности спектакля.

Художественный **образ**, прежде всего, явление идеальное (субъективное). Он принадлежит к сфере сознания художника, зарождается и формулируется в нем и лишь за тем получает свое «вещественно-предметное бытие», не становится фактом общественного сознания.

Для того, что бы прийти к **поиску образа спектакля** нужно обладать развитым воображением. У одних воображение находится на той стадии, когда они способны воспринимать произведения искусства. Это зрители. Но есть люди, которые обладают таким богатым воображением, что они сами способны создавать художественные ценности. Это люди искусства.

Выделено в качестве основных стадий бытия художественного образа следующее:

* + Образ — замысел — первоначальная стадия бытия образа сознания режиссера. Эта стадия есть процесс, она имеет определенную протяженность во времени. Она может быть разделена на две, следующий одна за другой фазы: предобраза - самое первое, не развернутое еще представление о будущем произведение и образ-замысел как таковой, уже подвергнувшиеся известной образной мысленной разработки.
  + Образ — восприятие — стадия существования в произведении психическом акте воспринимающего человека, процесс перехода объективной реальности (произведение) в субъективный образ восприятие.

Образность в спектакле «Звезда в тумане» выражалась в периодическом видении главной героини своего мужа в ласках подруги.

## Заключение

В. Токарева – признанный мастер современной русской литературы. Каждая ее книга неизменно пользуется огромной популярностью, а фильмы, поставленные по сценарию писательницы – «Джентльмены удачи», «Шла собака по роялю» и многие другие, - входят в «Золотой фонд» нашего кино. Ее произведения несут в себе тонкую женскую психологию.

Рассказ «Звезда в тумане» очень взволновал меня, и я решила для себя, что хочу поставить именно эту прозу из всей коллекции шедевров В. Токаревой.

В какой-то определенный период жизни мы задаемся различными вопросами: Чего мы хотим? К чему стремимся? Расставляя для себя приоритеты, часто мы стоим перед выбором: Работа? Карьера? Семья? Эти вопросы зачастую превращаются в проблему. Главная героиня рассказа «Звезда в тумане» столкнулась именно с этой проблемой. Она полностью ушла в профессию, хотела больших достижений в науке, но от этого пострадала ее семейная сфера. Она пережила огромную потерю мужа, все вокруг нее стало пустым и бессмысленным, даже работа, которую она, грубо говоря, сделала идолом…

Мы не можем всегда идти по какому-то правильному пути, это невозможно, ибо всегда будут возникать определенные жизненные барьеры, ошибки, горести, радости – мы живые люди… Хотелось бы поддержать слабую половину человечества, взывая к стойкости и мужеству поставленным мной спектаклем по рассказу В. Токаревой «Звезда в тумане».

# Список литературы:

1. Бояджиев Г. Душа театра. - М.: Молодая гвардия, 1974.

2. Гончаров А.А. Режиссерские тетради. – М.: ВТО, 1980.

3. Горчаков Н. Работа режиссера над спектаклем. — М.: Искусство, 1956.

4. Захава. Б.Е. Мастерство актера и режиссера. - М : Просвещение, 1973.

5. Кацмна А. О режиссуре А и актерсвом мастерстве. — Барнаул: АлтГАКИ; журнал «Трамвай» № 2, 2006.

6. Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли. — М.: Искусство, 1982.

7. Корогодский З.Я. Режиссер и актер. - М.: Советская Россия, 1967.

8. Максимова В. ... и рождается спектакль — М.: Просвещение, 1980.

9. Морозова. О пластической композиции спектакля. — М.: ВЦХТ. 2001.

10. Мочалов. Композиция сценического пространства.

11. Немирович-Дьяченко В.И. О творчестве актера. — М.: Искусство, 1984.

12. Немирович-Дьяченко В.И. Рождение театра. М.: Правда, 1989.

13. Патрис Пави. Словарь театра. — М.: ГИТТИС, 2003.

14. Поламишев А.М. Мастерство режиссера: действенный анализ пьесы. — М.: Посвещение, 1982.

15. Поламишев А.М. Событие – основа спектакля. – М.: «Советская Россия», 1977.

16. Попов А.Д. ИЗ режиссерских записей. – М.: Искусство, 1967.

17. Попов А.Д. Художественная целостность спектакля. - М.: ВТО, 1980.

18.Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. – М.: Искусство, 1972.

19. Станиславский К.С. Работа актера над собой. – М.: Искусство,, 1985.

20 .Товстоногов Г.А. 3еркало сцены. О профессии режиссера. 2 тома. - Л.: Искусство, 1980.

21 .Шапиро 3.С. Беседы режиссера. – М.: Просвещение, 1956.

22. Андрейчук В.А. Постановочный план спектакля: Учебно-методическое пособие. Алтайский государственный институт искусств и культуры. — Барнаул, АГИИК, 2003 — 128с.

23 Баланин В.А. Шангина Е.Ф. Мастерство актёра. Программа методические рекомендации. — Барнаул, 2001.

24. Завадский Ю. Рождение спектакля. — М., 1975.

25. Ремез О.Я. Мастерство режиссёра. - М.: Просвещение, 1983 — 144с.

26. Рехельс М. Режиссер — автор спектакля. — Л.: Искусство, 1978.

27. Соснова М.Л. Искусство актёра. — М.: Фонд «Мир», 2005.

28. Эфрос А.В. Профессия — режиссер. — М.: Искусство, 1975.