Комитет по культуре Администрации Тюменской области

Тобольское училище искусств и культуры им. А.А Алябьева.

**Контрольная работа № 1**

**По предмету: «Режиссура»**

**Специализация : «Театральное творчество» 3 курс**

Британ Валерия Вадимовна

Специальность «СКД и НХТ»

Специализация: ТТ

Курс 3. Вариант II

Пойковский 2010г.

**План**

1. Сценическое действие, его отличие от действия в жизни

2. Взаимосвязь физического (внешнего), психологического (внутреннего) действия. Основные части действия: оценка, пристройка, собственно действие (воздействие). Значение оценки в процессе действия

3. Словесное действие. Что такое «видения внутреннего зрения»и какова их роль в действии со словом

4. Режиссерский этюд по картине

Список литературы

**1. Сценическое действие и его отличие от действие в жизни**

Актер является главным носителем специфики театра. Но в чем же заключается эта специфика? Театральное искусство, есть искусство коллективное и синтетическое. Но эти свойства, будучи очень важными, не являются исключительной принадлежностью театра, их можно найти и в некоторых других искусствах. Речь идет о таком признаке, который принадлежал бы только театру. Признаком, отличающим одно искусство от другого и определяющим таким образом специфику каждого искусства, является материал, которым художник пользуется для создания художественных образов. В литературе таким материалом является слово, в живописи — цвет и линия, в музыке — звук, в скульптуре — пластическая форма. Но что же является материалом в актерском искусстве? При помощи чего актер создает свои образы? Этот вопрос не получал должного разрешения до тех пор, пока не сложилась система К.С. Станиславского с ее основополагающим принципом, гласящим, что главным возбудителем сценических переживаний актера является действие. Именно в действии объединяются в одно неразрывное целое мысль, чувство, воображение и физическое поведение актера-образа. Действие — это волевой акт человеческого поведения, направленный к определенной цели. В действии наиболее наглядно проявляется единство физического и психического. В нем участвует весь человек. Поэтому действие и служит основным материалом в актерском искусстве, определяющим его специфику.

Сценическое действие — это не беспредметное действие “вообще”, а непременно воздействие — либо на окружающую материальную среду

Сценическое действие обязательно должно быть обоснованным, целесообразным, то есть достигающим известного результата

Жизнь человеческого духа роли – реальное бытие образа. Поэтому в искусстве переживания реальность, заключенная в роли, – это тоже жизнь, постоянно движущаяся и изменяющаяся. Именно поэтому Станиславский требует – играть "каждый раз, как в первый раз", и именно поэтому он советует постоянно обновлять что-то в деталях предлагаемых обстоятельств. В искусстве же представления актер строит свою роль, создавая цепь застывших, раз навсегда решенных "слепков чувств", лишь внешние оболочки, формы чувства.

Здесь кстати будет в скобках заметить, что насильственное вдалбливание режиссером актеру субъективных своих представлений о роли прямиком ведет (иногда неожиданно для режиссера) к представлению, потому что режиссер пытается сформировать сознание актера, вместо того чтобы вместе с актером познать бытие человеко-роли.

Бытие образа соответствует жизни человека в той же мере, в какой сценическое действие соответствует жизненному. Знака равенства между ролью и жизнью, между сценическим и жизненным действиями нет. Реалистическое искусство, в противоположность натуралистическому, предполагает сознательный отбор конкретных жизненных проявлений. Четкое отграничение сценического действия от жизненного так же важно, как и нахождение общих черт, сближающих эти действия.И у сценического и у жизненного действия – одинаковая природа, они протекают по одним и тем же законам жизни, это сходные, хотя и разные, явления. Как братья-близнецы, оба – явно и несомненно живые, похожие друг на друга, но у каждого свой характер, свое имя и свое поле деятельности.И то и другое действие органически проявляется как подлинное, то есть логическое, целесообразное и продуктивное, обнаруживающее истину страстей и правдоподобие чувствований в заданных жизнью (или воображаемых актером) обстоятельствах. Психические процессы при том и другом действии рефлекторны по своей природе. Этим исчерпывается их сходство.

Жизненное действие определяется характером человеческой личности, теми индивидуальными его особенностями, которые складываются в его жизни и обнаруживаются в отношениях, ему присущих, к людям, предметам и явлениям окружающей действительности. Сценическое же действие направляется характером образа, сверхзадачей роли и сверхсверхзадачей артиста. Рефлекторная природа психических процессов в жизненном действии основывается на неожиданности и неповторимости каждого предстоящего жизненного мгновения (даже если что-то ожидается или что-то повторяется), и в этом – основное отличие жизненного действия от сценического, в котором все должно быть "как в первый раз" и в то же время все задано в роли и известно наперед.

Сделать известное – неизвестным, то есть заданное в роли – рождающимся впервые на сцене – вот основная задача актера. Он выполняет ее, строя сценическое действие по законам жизни.Не забудем только, что жизненное действие, хотя и осуществляется каждый раз, как в первый, нередко содержит и элементы механического, автоматического действия. Ведь наш механизм саморегуляции стремится заавтоматизировать как можно больше элементов жизненного действия. Это ярче всего проявляется в профессиональной деятельности людей.Возьмем пример из жизни, в котором автоматизация почти не заметна. В любом бытовом разговоре всегда встречаются и "перворожденные фразы" – результат обдумывания вопроса или мысли собеседника – "эвристические" фразы, и механические, штампованные фразы.

Вот простейшая переброска репликами из живого разговора в больнице (приводится запись студента, который анализировал "механическую" речь). Медсестра утром будит больного, чтобы поставить ему градусник, а больному хочется еще поспать.

МЕДСЕСТРА: Градусник!

БОЛЬНОЙ: А у меня всегда нормальная.

МЕДСЕСТРА: Думаете?

БОЛЬНОЙ: Не только думаю – знаю.

МЕДСЕСТРА (начинает сердиться): Слишком много вы знаете, больной. Берите градусник!

БОЛЬНОЙ (умоляет): Сестричка!.. Такая красивая и такая жестокая... Ну дайте поспать, а?

Вся первая половина разговора – мгновенная, автоматическая перекидка словами. Первое обращение сестры абсолютно автоматично. Оно возникает у нее так же непроизвольно, как непроизвольно само движение руки, протягивающей больному градусник. Движение руки вызвало это привычное: "Градусник!"

Ответ больного, еще сонного, еще с закрытыми глазами, возник немедленно. Его продиктовали предлагаемые обстоятельства ("дайте поспать"). Быстрота ответа показывает, что у больного не было времени, чтобы придумать, как отвертеться от градусника, но что в больницах он не новичок, некоторых сестер ему удавалось убедить прежде (и не раз!) этой нехитрой фразой, так что думать тут незачем, язык сам откликается.

Две последующие фразы продолжают эту автоматическую переброску привычными для данного больного и данной медсестры словами. Но градусник продолжает торчать перед глазами, а медсестра начинает сердиться. И больной вынужден думать, как бы ему умаслить сестру. Поэтому дальнейший разговор приобретает "перворожденный" характер.

Говоря о жизненном действии и сценическом, нельзя упускать из виду и следующего обстоятельства: в каком бы качестве ни пребывал актер на сцене, по какой бы системе ни играл – его существование на сцене есть жизненное явление, протекающее по законам жизни. Значит, сценическое действие – одно из проявлений жизненного действия в широком смысле этого слова. Осуществляя сценическое действие, находясь в образе, актер остается вместе с тем и самим собой, то есть видит своими глазами, слышит своими ушами, действует своим собственным телом. В этом смысле обыденное выражение "он не живет на сцене" – чрезвычайно условно (кроме верного – "он не живет в образе")

Жизнь многообразна в своих проявлениях, человеческие характеры индивидуальны; искреннее, непосредственное, механическое (в виде стертых слов-штампов), и даже притворное, наигранное и фальшивое, – все это так часто встречается в повседневной жизни, что в конце концов любое действие актера, любой штамп и наигрыш (кроме слишком уж "актерских") могут восприниматься и нередко воспринимаются так называемым неискушенным зрителем как органическое поведение. Протест – "так в жизни не бывает" – возникает обычно лишь тогда, когда жизнь актера на сцене уж слишком явно противоречит логике образа.

Актер живет в образе, выстраивая свою жизнь в соответствии с логикой образа. Он, следовательно, подчиняет свое органическое существование, вне которого он (как живой человек) не может пребывать, – логике образа, логике взаимоотношений образа с окружающей средой. Значит, когда мы говорим о возбуждении творчества органической природы, мы понимаем под этим путь к слиянию актера с образом, или другими словами, – путь к превращению жизненного действия в сценическое.

С этой точки зрения, процесс игры на сцене и процесс подготовки роли – это преобразование жизненного действия в сценическое, при котором живой человек-актер и заданная роль образа превращаются в человеко-роль. Превращение это (по существу и буквально – перевоплощение) не может состояться иначе, как случайно, если актеру неизвестны механизмы жизненного действия и неведомы пути превращения жизненного действия в сценическое. Тренинг призван этому помочь.

Неорганическое существование актера в образе, стихийное то попадание, то выключение из образа как раз и свидетельствуют о том, что актер ждет, когда на него "накатит", хотя сам факт такого пассивного ожидания психологически исключает возможность какого бы то ни было перевоплощения.

**2. Взаимосвязь физического (внешнего), психологического (внутреннего) действия. Основные части действия: оценка, пристройка, собственно действие (воздействие). Значение оценки в процессе действия**

Материалом актерского искусства, является действие, оно составляет актерскую игру, ибо в действии объединяются в одно неразрывное целое мысль, чувство, воображение и физическое (телесное, внешнее) поведение актера-образа. Всякое действие, есть акт психофизический, то есть имеет две стороны — физическую и психическую, — и хотя физическая и психическая стороны во всяком действии неразрывно друг с другом связаны и образуют целостное единство, тем не менее, нам кажется целесообразным условно, в чисто практических целях различать два основных вида человеческих действий: а) физическое б) психическое.

Физическое действие имеет психическую сторону, и всякое психическое действие имеет физическую сторону. Но в таком случае, в чем же мы усматриваем различие между физическими и психическими действиями. Физическими действиями мы называем такие действия, которые имеют целью внести то или иное изменение в окружающую человека материальную среду, в тот или иной предмет и для осуществления которых требуется затрата преимущественно физической (мускульной) энергии. Исходя из этого определения, к данному виду действий следует отнести все разновидности физической работы (пилить, строгать, рубить, копать, косить и т.п.). Действия, носящие спортивно-тренировочный характер (грести, плавать, отбивать мяч, делать гимнастические упражнения). Целый ряд бытовых действий (одеваться, умываться, причесываться, ставить самовар, накрывать на стол, убирать комнату и т.п.); и множество действий, совершаемых человеком по отношению к другому человеку. На сцене — по отношению к своему партнеру (отталкивать, обнимать, привлекать, усаживать, укладывать, выпроваживать, ласкать, догонять, бороться, прятаться, выслеживать и т.п.).

Психическими действиями мы называем такие, которые имеют целью воздействие на психику (чувства, сознание, волю) человека. Объектом воздействия в этом случае может быть не только сознание другого человека, но и собственное сознание действующего.

Психические действия — это наиболее важная для актера категория сценических действий. Именно при помощи главным образом психических действий и осуществляется та борьба, которая составляет существенное содержание всякой роли и всякой пьесы. «В каждом физическом действии, — утверждает Станиславский, — скрыто внутреннее действие, переживание». В жизни какого-нибудь человека выдастся хотя бы один такой день, когда ему не пришлось бы кого-либо о чем-нибудь попросить. Например: дать спичку или подвинуться на скамье, чтобы сесть, что-либо кому-нибудь объяснить, кого-нибудь убедить, кого-то в чем-то упрекнуть, пошутить, утешить, кому-то отказать, потребовать, что-то обдумать ( взвесить, оценить), в чем-то признаться, над кем-то подшутить, кого-то о чем-то предупредить, самого себя от чего-то удержать (что-то в себе подавить), одного похвалить, другого побранить (сделать выговор или даже распечь), за кем-то последить и т.д. Но, просить, объяснять, убеждать, упрекать, шутить, скрывать, отказывать, требовать, обдумывать, предупреждать, удерживать себя от чего-либо (подавлять в себе какое-нибудь желание), хвалить, бранить, следить. Все это как раз и есть не что иное, как самые обыкновенные психические действия. Именно из такого рода действий и складывается то, что мы называем актерской игрой или актерским искусством, подобно тому, как из звуков складывается то, что мы называем музыкой. Ведь все дело в том, что любое из этих действий великолепно знакомо каждому человеку, но не всякий человек будет выполнять данное действие в данных обстоятельствах. Там, где один будет подтрунивать, другой станет утешать; там, где один похвалит, другой начнет бранить; там, где один будет требовать, и угрожать, другой попросит, там, где один удержит себя от чересчур поспешного поступка и скроет свои чувства, другой, наоборот, даст волю своему желанию и во всем признается. Это сочетание простого психического действия с теми обстоятельствами, при наличии которых оно осуществляется, и решает, в сущности, говоря, проблему сценического образа.

Первое, что входит в состав метода физических действий, — это учение о простейшем физическом действии как возбудителе чувства правды и сценической веры, внутреннего действия и чувства, фантазии и воображения. Из этого учения вытекает обращенное к актеру требование: выполняя простое физическое действие, быть предельно взыскательным к себе, максимально добросовестным, не прощать себе в этой области даже самой маленькой неточности или небрежности, фальши или условности.

А психическое действие, имея своей непосредственной, ближайшей задачей определенное изменение в сознании (психике) партнера, в конечном счете, стремится, подобно всякому физическому действию, вызвать определенные последствия во внешнем, физическом поведении партнера. Последовательно выполняя верно найденные физические или простые психические действия в предлагаемых пьесой обстоятельствах, актер и создает основу заданному ему образа. Рассмотрим различные варианты возможных взаимоотношений между теми процессами, которые мы назвали физическими и психическими действиями.

Физические действия могут служить средством (или, как обычно выражается К.С. Станиславский, «приспособлением») для выполнения какого-нибудь психического действия. Например, для того чтобы утешить человека переживающего горе ( то есть выполнить психическое действие), нужно может быть войти в комнату, закрыть за собой дверь, взять стул, сесть, положить руку на плечо партнера (чтобы приласкать), поймать его взгляд и заглянуть ему в глаза (чтобы понять, в каком он душевном состоянии) и т.п. Словом, совершить целый ряд физических действий. Эти действия в подобных случаях носят подчиненный характер: для того чтобы их верно и правдиво выполнить, актер должен подчинить их выполнение своей психической задаче.

Возьмем какое-нибудь самое простое физическое действие, например: войти в комнату и закрыть за собой дверь. Но войти в комнату можно для того, чтобы утешить; для того, чтобы призвать к ответу (сделать выговор); для того, чтобы попросить прощения; объясниться в любви, и т.п. Очевидно, что во всех этих случаях человек войдет в комнату по-разному — психическое действие наложит свою печать на процесс выполнения физического действия, придав ему тот или иной характер, ту или иную окраску. Однако следует при этом отметить, что если психическое действие в подобных случаях определяет собою характер выполнения физической задачи, то и физическая задача влияет на процесс выполнения психического действия. Например, представим себе, что дверь, которую надо за собой закрыть, никак не закрывается: ее закроешь, а она откроется. Разговор же предстоит секретный, и дверь надо закрыть, во что бы то ни стало. Естественно, что у человека в процессе выполнения данного физического действия возникнет внутреннее раздражение, чувство досады, что, разумеется, не может потом не отразиться и на выполнении его основной психической задачи. Рассмотрим второй вариант взаимоотношений между физическим и психическим действиями. Очень часто случается, что оба они протекают параллельно и влияют друг на друга. Например, убирая комнату, то есть, выполняя целый ряд физических действий, человек может одновременно доказывать что-либо своему партнеру, просить его, упрекать и т.д. — словом, выполнять то или иное психическое действие. Допустим, что человек убирает комнату и спорит о чем-нибудь со своим партнером. Разве темперамент спора и возникающие в процессе этого спора различные чувства (раздражение, негодование, гнев) не отразятся на характере выполнения действий, связанных с уборкой комнаты? Конечно, отразятся. Физическое действие (уборка комнаты) может в какой-то момент даже совсем приостановиться, и человек в раздражении так хватит об пол тряпкой, которой он только что вытирал пыль, что партнер испугается и поспешит прекратить спор. Едва ли в этом случае можно вести спор с той степенью горячности, которая имела бы место, если бы человек не был связан с этой кропотливой работой.

Итак, физические действия могут осуществляться, во-первых, как средство выполнения психической задачи и, во-вторых, параллельно с психической задачей. Однако в первом случае ведущая роль в этом взаимодействии все время сохраняется за психическим действием. Основ-ным и главным, а во втором случае она может переходить от одного действия к другому (от психического к физическому и обратно), в зависимости от того, какая цель в данный момент является для человека более важной (например, убрать комнату или убедить партнера). Виды психических действий условный характер классификации. В зависимости от средств, при помощи которых осуществляются психические действия, они могут быть: а) мимическими и б) словесными. Иногда, для того чтобы укорить человека в чем-нибудь, достаточно бывает посмотреть на него с укоризной и покачать головой — это и есть мимическое действие. Мимически можно что-то приказать, о чем-то попросить, на что-то намекнуть и т. п.

И осуществить эту задачу, — это будет вполне законно. Но нельзя захотеть мимически отчаиваться, мимически гневаться, мимически презирать и т.п. — это всегда будет выглядеть фальшиво. Мимические действия играют весьма существенную роль в качестве одного из очень важных средств человеческого общения. Однако высшей формой этого общения являются не мимические действия, а словесные. Слово — выразитель мысли. Слово как средство воздействия на человека, как возбудитель человеческих чувств и поступков имеет величайшую силу и исключительную власть.

По сравнению со всеми остальными видами человеческих и сценических действий словесные действия имеют преимущественное значение. В зависимости от объекта воздействия психические действия можно разделить на: а) внешние и б) внутренние. Внешними действиями могут быть названы действия, направленные на внешний объект, то есть на сознание партнера (с целью его изменения).

Внутренними действиями мы будем называть такие, которые имеют своей целью изменение собственного сознания действующего. Примерами внутренних психических действий могут служить такие действия: обдумывать, решать, взвешивать, изучать, стараться понять, анализировать, оценивать, наблюдать, подавлять свои собственные чувства. Словом, всякое действие, в результате которого человек достигает определенного изменения в своем собственном сознании (в своей психике), может быть названо внутренним действием. Внутренние действия в человеческой жизни, а следовательно, и в актерском искусстве имеют огромнейшее значение. В реальной действительности почти ни одно внешнее действие не начинается без того, чтобы ему не предшествовало внутреннее действие. В самом деле, прежде чем начать осуществлять какое-нибудь внешнее действие (психическое или физическое), человек должен ориентироваться в обстановке и принять решение осуществить данное действие.

Начав с простейшего, внешнего, физического, материального, актер невольно приходит к внутреннему, психологическому, духовному.

Физические действия становятся, таким образом, катушкой, на которую наматывается все остальное: внутренние действия, мысли, чувства, вымыслы воображения. Следовательно, значение физического действия заключается, в конечном счете, в том, что оно заставляет нас фантазировать, оправдывать, наполнять это физическое действие психологическим содержанием.

**3. Словесное действие**

Теперь рассмотрим, каким законам подчиняется словесное действие. Мы знаем, что слово — выразитель мысли. Однако в реальной действительности человек никогда не высказывает своих мыслей только для того, чтобы их высказать. В жизни не существует разговора для разговора. Даже тогда, когда люди беседуют «так себе», от скуки, у них есть задача, цель: скоротать время, развлечься, позабавиться.

Слово в жизни — всегда средство, при помощи которого человек действует, стремясь произвести то или иное изменение в сознании своего собеседника. В театре на сцене актеры часто говорят лишь для того, чтобы говорить. Если же они хотят, чтобы произносимые ими слова зазвучали содержательно, глубоко, увлекательно (для них самих, для их партнеров и для зрителей), пусть они научатся при помощи слов действовать.

Сценическое слово должно быть волевым, действенным. Актер должен рассматривать его как средство борьбы за достижение целей, которыми живет данное действующее лицо. Действенное слово всегда содержательно и многогранно. Различными своими гранями оно воздействует на различные стороны человеческой психики: на интеллект, на воображение, на чувство. Актер, произнося слова своей роли, должен хорошо знать, на какую именно сторону сознания своего партнера он преимущественно в данном случае хочет подействовать: обращается ли он главным образом к уму партнера, или к его воображению, или к его чувству. Если актер (в качестве образа) хочет подействовать преимущественно на ум партнера, пусть он добивается того, чтобы его речь была неотразимой по своей логике и убедительности. Для этого он должен идеально разобрать текст каждого куска своей роли по логике мысли. Он должен понять, какая мысль в данном куске текста, подчиненном тому или иному действию (например, доказать, объяснить, успокоить, утешить, опровергнуть и т. п.), является основной, главной, ведущей мыслью куска; при помощи каких суждений эта основная мысль доказывается; какие из доводов являются главными, а какие — второстепенными; какие мысли оказываются отвлечениями от основной темы и поэтому должны быть взяты в скобки; какие фразы текста выражают главную мысль, а какие служат для выражения второстепенных суждений, какое слово в каждой фразе является наиболее существенным для выражения мысли этой фразы и т. д. и т.п. Для этого актер должен очень хорошо знать, чего именно добивается он от своего партнера, — только при этом условии его мысли не повиснут в воздухе, а превратятся в целеустремленное словесное действие, которое в свою очередь разбудит темперамент актера, воспламенит его чувства, зажжет страсть. Так, идя от логики мысли, актер через действие придет к чувству, которое превратит его речь из рассудочной в эмоциональную, из холодной в страстную. Но человек может адресоваться не только к уму партнера, но и к его воображению. Когда мы в действительной жизни произносим те или иные слова, мы так или иначе представляем себе то, о чем говорим, более или менее отчетливо видим это в своем воображении. Этими образными представлениями, или, как любил выражаться К. С. Станиславский, видениями, мы стараемся заразить также и наших собеседников. Это всегда делается для достижения той цели, ради которой мы осуществляем данное словесное действие. Допустим, я осуществляю действие, выражаемое глаголом «угрожать». Для чего мне это нужно? Например, для того чтобы партнер, испугавшись моих угроз, отказался от какого-то своего весьма неугодного мне намерения. Естественно, я хочу, чтобы он очень ярко представил себе все то, что я собираюсь обрушить на его голову, если он будет упорствовать. Мне очень важно, чтобы он отчетливо и ярко увидел эти губительные для него последствия в своем воображении. Следовательно, я приму все меры, чтобы вызвать в нем эти видения. А для того чтобы вызвать их в своем партнере, я сначала должен увидеть их сам. То же самое можно сказать и по поводу всякого другого действия. Утешая человека, я буду стараться вызвать в его воображении такие видения, которые способны его утешить. Обманывая — такие, которые могут ввести в заблуждение, умоляя — такие, которыми можно его разжалобить, и т.п. «Говорить — значит действовать. Эту-то активность дает нам задача внедрять в других свои видения». «Природа,— пишет К.С. Станиславский, — устроила так, что мы, при словесном общении с другими, сначала видим внутренним взором ( или как это называют «видение внутреннего глаза.») то, о чем идет речь, а потом уже говорим о виденном. Если же мы слушаем других, то сначала воспринимаем ухом то, что нам говорят, а потом видим глазом услышанное. Слушать на нашем языке означает видеть то, о чем говорят, а говорить — значит рисовать зрительные образы. Слово для артиста не просто звук, а возбудитель образов. Поэтому при словесном общении на сцене говорите не столько уху, сколько глазу». Итак, словесные действия могут осуществляться, во-первых, путем воздействия на ум человека при помощи логических доводов и, во-вторых, путем воздействия на воображение партнера при помощи возбуждения в нем зрительных представлений (видений). На практике ни тот ни другой вид словесных действий не встречается в чистом виде. Вопрос о принадлежности словесного действия к тому или иному виду в каждом отдельном случае решается в зависимости от преобладания того или другого способа воздействия на сознание партнера. Поэтому актер должен любой текст тщательно прорабатывать как со стороны его логического смысла, так и со стороны его образного содержания. Только тогда он сможет при помощи этого текста свободно и уверенно действовать.

**4. Этюд по картине: «Посещение царевной женского монастыря»**

Зима 1912 года. К женскому монастырю подъезжает царская карета. Из нее выходит молодая царевна, няня, матушка и сестра.

Царевна приостанавливается у входа в монастырь и медленно охватывает его взглядом снизу вверх. На какое-то мгновение царевна задумывается, ее отвлекает скрип дверей монастыря. Царевна перекрещивается и входит в теплое помещение. Кругом горят свечи, и зал наполнен тяжелым ароматом ладана, у алтаря молятся монашки. Няня снимает с царевны верхнюю одежду. Царевна поклоняется иконе Св. Иоанна и неспешна перекрещиваясь проходит к алтарю.

Монашки в миг расходятся по сторонам, уступают дорогу молодой царевне. Послушницы кланяются, остальные выстраиваются позади нее. Они любопытно рассматривают царевну, а одна из них гордо опустила взгляд вниз.

Молодая царевна ни на кого не обращает внимания, подходит к алтарю, становится на колени и начинает читать Отче Наш. Нотки в ее голосе звучат тихо, затем обрываясь поднимаются все выше и выше и растворяются эхом по всюду, как вдруг…. Наступает тишина и позади слышен только шорох подолов – это монашки расходятся по своим делам дабы не мешать царевне прибывать на едине с Богом.

Царевна поднимает мокрые то слез глаза к алтарю, чувствует необыкновенную легкость на душе, и на ее лице появляется улыбка. Бог услышал ее молитвы, и простил ей все грехи.

Царевна встает, подходит к подсвечнику, ставит свечи за здравие, шепотом говорит что-то, подходит к выходу. Няня помогает ей одеться. Царевна перекрещивается и выходит на улицу, где уже ждет карета. Она с легкостью вдыхает в себя свежий, холодный воздух, оборачивается, еще раз перекрещивается. Садится в карету и уезжая провожает взглядом женский монастырь.

**Список используемой литературы:**

● Б.Захава (Мастерство актера и режиссера)

● К.С. Станиславский (Развитие креативности)