



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РФ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ДАГЕСТАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРЫ

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА ДИСЦИПЛИНЫ

Актерское мастерство

Кафедра актерского мастерства и музыкального искусства
факультета культуры

Образовательная программа
52.05.01 Актерское искусство

Специализация
артист драматического театра и кино

Уровень высшего образования
специалитет

Форма обучения

Заочная

Статус дисциплины: входит обязательную часть ОПОП

Махачкала, 2021 г.

Рабочая программа дисциплины «Актёрское мастерство» составлена в 2021 году в соответствии с требованиями ФГОС ВО по специальности 52.05.01 Актёрское искусство (уровень специалитета) от «16» ноября 2017г. №1128.

Разработчики: Кафедра актёрского мастерства и музыкального искусства: доцент Акаутдинов И.М., Касимов М.И.

Рабочая программа дисциплины одобрена:
на заседании кафедры от «18» 06 2021г., протокол №10

Зав. кафедрой


(подпись)

Акаутдинов И.М.

на заседании Методической комиссии факультета культуры
от «24» 06 2021г., протокол №6

Председатель


(подпись)

Гаджиева Р.И.

Рабочая программа дисциплины согласованна с учебно-методическим управлением
«09» 07 2024г.

Начальник УМУ


(подпись)

Гасангаджиева А.Г.

Дисциплина «Актёрское мастерство» входит в *обязательную часть* основной профессиональной образовательной программы *специалитета*, по направлению подготовки специальности **52.05.01. Актерское искусство**.

Дисциплина реализуется на факультете культуры кафедрой актерского мастерства и музыкального искусства.

Содержание дисциплины охватывает круг вопросов, связанных с подготовкой высококвалифицированного специалиста - артиста театра, кино и телевидения умеющего глубоко разбираться в стилистике и структуре драматического произведения, стиле автора, идейно-художественной направленности его произведения.

Помочь студенту понять художественные и эстетические особенности драматического произведения; вскрывая сверхзадачу и «зерно» роли, осознать актуальность произведения; помочь студенту в формировании нравственной позиции, осознанию его ответственности перед зрителями и перед обществом.

Дисциплина нацелена на формирование следующих компетенций выпускника:

универсальных – УК-2, УК-3, УК-6; общепрофессиональных – ОПК-1, ОПК-2, профессиональных – ПК-2, ПК-4, ПК-5.

Преподавание дисциплины предусматривает проведение следующих видов учебных занятий: *практические занятия, индивидуальные занятия, самостоятельная работа и др.*

Рабочая программа дисциплины предусматривает проведение следующих видов контроля успеваемости в форме зачета и экзамена.

Объем дисциплины 46 зачетных единицы, в том числе 1656 в академических часах по видам учебных занятий (заочная).

Заочная форма обучения

курс	Учебные занятия							СРС, в том числе экзамен	Форма промежуточной аттестации (зачет, дифференцированный зачет, экзамен)
	в том числе:								
	всего	Контактная работа обучающихся с преподавателем					консультации		
		всего	Лекции и	Индивидуальные занятия	Практические занятия	Конт роль			
1	432		4	40	18		370	Зачет, Экзамен	
2	504		4	44	18		438	Зачет, Экзамен	
3	468		4	44	18		402	Зачет, Экзамен	
4	252		2	20	9		221	Зачет, Экзамен	
	1656		14	148	63		1431		

1. Цели освоения дисциплины

Целями освоения дисциплины (модуля) «Актёрское мастерство» являются воспитание и формирование личности актера, владеющего внутренней и внешней техникой работы над собой, методом работы над ролью, соблюдающего этические принципы коллективного творчества, соответствующие современным требованиям, предъявляемым к актерскому творчеству, способного силой своего искусства влиять на духовный мир зрителя.

Основной целью курса является подготовка высококвалифицированного специалиста - артиста театра и кино, умеющего глубоко разбираться в стилистике и структуре драматического произведения, авторской стилистике, идейно-художественной направленности произведения.

2. Место дисциплины в структуре ОПОП специальности «Актерское искусство»

Дисциплина «Актерское мастерство» входит в *обязательную часть ОПОП* основной профессиональной образовательной программы специалитета по специальности **52.05.01 «Актерское искусство»**.

Дисциплина «Актерское мастерство» относится к профессиональному циклу и является главной (основной) дисциплиной ОПОП, аккумулируя в себе знания, умения и навыки, приобретаемые студентами в процессе изучения всех прочих дисциплин программы.

Является основной фундаментальной дисциплиной специальности «Актерское искусство». С ним тесно связаны все предметы цикла специальных дисциплин: сценическая речь, сценическое движение, пластическое воспитание, грим, история театра, история искусства драматического театра. Основными формами изучения курса являются лекционные и практические занятия, лабораторные и индивидуальные. Лекции предназначены для закладки теоретического фундамента профессиональной подготовки, направлены на изучение объективных законов сценического творчества. При этом необходимо учитывать, что педагоги постоянно возвращаются к определенным темам, на новом качественном материале, углубляя ранее сформированные знания.

3. Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины (перечень планируемых результатов обучения и процедура освоения).

Код и наименование компетенции из ОПОП	Код и наименование индикатора достижения компетенций (в соответствии с ОПОП)	Планируемые результаты обучения	Процедура освоения
УК-2. Способен управлять проектом на всех этапах его жизненного цикла	УК-2.1. Формулирует проблему, решение которой напрямую связано с достижением цели проекта	<i>Знает:</i> способы анализа и синтеза в решении задач в художественном творчестве <i>Умеет:</i> формулировать в рамках поставленной цели проекта совокупность взаимосвязанных задач, обеспечивающих ее достижение. <i>Владеет:</i> навыками публичного представления и навыками результатов решения конкретной задачи проекта	Практические занятия,
	УК-2.2. Определяет связи между поставленными задачами и ожидаемые результаты их решения;	<i>Знает:</i> совокупность взаимосвязанных задач, обеспечивающих ее достижение. <i>Умеет:</i> определять ожидаемые результаты решения выделенных задач; <i>Владеет:</i> аналитическими навыками профессионального мышления, развитой мотивацией к саморазвитию в профессиональной деятельности.	
	УК-2.3. Анализирует план-график реализации проекта в целом и выбирает способ решения поставленных задач;	<i>Знает:</i> методы составления плана - графика реализации проекта и способы решения поставленных задач; <i>Умеет:</i> составить план-график реализации проекта в целом и выбрать способ решения поставленных задач; <i>Владеет:</i> способами решения задач проекта, заявленного качества за установленное время.	
	УК-2.4. В рамках поставленных задач определяет имеющиеся ресурсы и ограничения, действующие правовые нормы;	<i>Знает:</i> действующие правовые нормы; имеющиеся ресурсы и ограничения; <i>Умеет:</i> ориентироваться в системе социально-правовых знаний как целостного представления об основах общественного устройства и перспективах развития социально-правовой сферы; использовать основы правовых знаний в различных сферах деятельности; <i>Владеет:</i> методами реагирования в случае возникновения чрезвычайных ситуаций	
УК-3. Способен организовывать и руководить работой команды, выработывая командную стратегию для достижения поставленной цели	УК-3.1. Определяет свою роль в команде, исходя из стратегии сотрудничества для достижения поставленной цели	<i>Знает:</i> стратегии сотрудничества для достижения поставленной цели; <i>Умеет:</i> определять свою роль в команде. <i>Владеет:</i> системно-аналитическим мышлением для достижения поставленной цели;	
	УК-3.2. При реализации своей роли в команде учитывает особенности поведения других членов команды;	<i>Знает:</i> особенности поведения выделенных групп людей, с которыми взаимодействует; <i>Умеет:</i> учитывать их в своей деятельности (выбор категорий групп людей осуществляется образовательной организацией в зависимости от целей подготовки – по возрастным особенностям, по этническому или религиозному признаку, социально незащищенные слои населения и т.п).	

		<i>Владеет:</i> системно-аналитическим мышлением в прогнозировании межкультурных отношений и навыками выявления тенденций их развития;	
	УК-3.3. Анализирует возможные последствия личных действий и планирует свои действия для достижения заданного результата;	<i>Знает:</i> основные функциональные компоненты процесса самоорганизации (целеполагание, анализ ситуации, планирование); основные мотивы и этапы самообразования; условия организации профессиональной мобильности; <i>Умеет:</i> предвидеть результаты (последствия) личных действий; <i>Владеет:</i> навыками планирования своих действий для достижения заданного результата;	
	УК-3.4. Осуществляет обмен информацией, знаниями и опытом с членами команды; оценивает идеи других членов команды для достижения поставленной цели;	<i>Знает:</i> способы и методы взаимодействия с другими членами команды; <i>Умеет:</i> эффективно взаимодействовать с другими членами команды, в т.ч. участвовать в обмене информацией; <i>Владеет:</i> знаниями презентации результатов работы команды.	
УК-6. Способен определять и реализовывать приоритеты собственной деятельности и способы ее совершенствования на основе самооценки и образования в течении всей жизни	УК-6.1. Использует инструменты и методы управления временем при выполнении конкретных задач, проектов, при достижении поставленных целей;	<i>Знает:</i> понятие о человеческих ресурсах и их пределах (личностных, ситуативных, временных и т.д.) <i>Умеет:</i> применять знания о своих ресурсах и их пределах (личностных, ситуативных, временных и т.д.), для успешного выполнения порученной работы; <i>Владеет:</i> навыками распределения своих ресурсов для успешного выполнения порученной работы;	Практические занятия,
	УК-6.2. Определяет задачи саморазвития и профессионального роста, распределяет их на долго, средние и краткосрочные с обоснованием актуальности и определением необходимых ресурсов для их выполнения	<i>Знает:</i> основные функциональные компоненты процесса саморазвития (целеполагание, анализ ситуации, планирование); основные мотивы и этапы самообразования; условия организации профессиональной мобильности; <i>Умеет:</i> организовать свой труд, применять методы и средства познания для саморазвития, повышения культурного уровня, профессиональной компетенции. <i>Владеет:</i> технологиями целеполагания и целедостижения для постановки целей личностного развития и профессионального роста	
	УК-6.3. Использует основные возможности и инструменты непрерывного образования (образования в течение всей жизни) для реализации собственных потребностей с учетом личностных возможностей, временной перспективы развития деятельности и требований рынка труда;	<i>Знает:</i> инструменты непрерывного образования (образования в течение всей жизни); <i>Умеет:</i> реализовывать намеченные цели деятельности с учетом условий, средств, личностных возможностей, этапов карьерного роста, временной перспективы развития деятельности и требований рынка труда; <i>Владеет:</i> навыками планирования перспективных целей деятельности с учетом условий, средств, личностных возможностей, этапов карьерного роста, временной перспективы развития деятельности и требований рынка труда.	
ОПК-1. Способен применять теоретические и исторические знания в профессиональной деятельности, постигать произведение искусства в широком культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями конкретного исторического периода	ОПК-1.1 Идентифицирует искусство как систему различных конкретных способов художественного освоения мира, каждый из которых обладает чертами, общими для всех и индивидуально-своеобразными.	<i>Знает:</i> систему качеств искусства, структура которой характеризуется сопряжением познавательной, оценочной, созидательной (духовно и материально) и знаково-коммуникативной граней (или подсистем). <i>Умеет:</i> идентифицировать художественно-творческую деятельность человека в многообразных формах, видах искусства, его родах и жанрах. <i>Владеет:</i> навыками анализа различных способов художественного освоения мира в истории человечества.	
	ОПК-1.2. Анализирует произведение искусства в культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями определенной исторической эпохи.	<i>Знает:</i> основные этапы (эпохи, стили, направления) в развитии мирового театрального искусства, исторические факты и имена, связанные с созданием конкретных спектаклей. <i>Умеет:</i> грамотно и профессионально оценивать произведения искусств на основе знания исторического контекста; анализировать их, творчески применять полученные знания при решении конкретных задач в профессиональной деятельности; <i>Владеет:</i> на высоком художественном уровне навыками восприятия художественного языка; анализом индивидуальных особенностей авторского стиля; работы с библиографическими источниками, понятийно-терминологическим аппаратом	
	ОПК-1.3. Определяет жанрово-стилевую специфику произведений искусства, их идейную концепцию.	<i>Знает:</i> жанрово -стилистическую специфику произведений искусства, их идейную концепцию; <i>Умеет:</i> определять жанрово-стилевую специфику произведений искусства, их идейную концепцию; <i>Владеет:</i> навыками определения жанрово-стилевой специфики произведений искусства, их идейной концепции.	
ОПК – 2. Способен руководить и	ОПК-2.1 Готов к созданию художественных образов	<i>Знает:</i> теоретические основы и методические принципы актерского искусства; основы психологии художественного	

осуществлять творческую деятельность в области культуры и искусства.	актерскими средствами в драматическом театре, в кино, на телевидении, используя развитую в себе способность к чувственно-художественному восприятию мира, к образному мышлению	творчества; Умеет: под руководством режиссера и самостоятельно подготовить роль в драматическом спектакле любого жанра и в кино; Владеет: навыками самостоятельного действенного анализа драматургического произведения; самостоятельной работы над ролью;	
	ОПК-2.2. Исполняет обязанности помощника режиссёра; организационно обеспечивает проведение спектакля, репетиции.	<i>Знает:</i> основы теории актерского мастерства; основные фазы репетиционного процесса; специфику работы актера в музыкальном театре; <i>Умеет:</i> исполнять обязанности помощника режиссёра; организационно обеспечивать проведение спектакля, репетиции. <i>Владеет:</i> навыками проведения спектакля, репетиции.	
	ОПК-2.3. Организует и руководит творческой деятельностью в театре, вырабатывая командную стратегию для достижения поставленной цели.	<i>Знает:</i> теоретические основы и методические принципы актерского искусства; основы психологии художественного творчества; <i>Умеет:</i> руководить творческой деятельностью в сфере искусства, использовать теоретические знания в практической деятельности; <i>Владеет:</i> методами организации творческого процесса	
ПК-2 Способен работать в творческом коллективе в рамках единого художественного замысла.	ПК-2.1. Осуществляет творческое взаимодействие и реализовывает свою роль в актерском ансамбле.	<i>Знает:</i> понятие «художественный замысел»; основные принципы работы в творческом коллективе; понятие актерского ансамбля; основные принципы театральной этики <i>Умеет:</i> работать в творческом коллективе в рамках художественного замысла; создавать образ в контексте решения спектакля; работать с художником по свету, со звукорежиссером, с постановщиком пластики в спектакле, балетмейстером; работать в декорациях, используя костюм и реквизит. <i>Владеет:</i> методами работы в творческом коллективе в рамках единого художественного замысла; методами работы в актерском ансамбле;	
	ПК-2.2. Создает художественный образ в контексте художественного замысла- работает с художником по свету, со звукорежиссером, с постановщиком пластики в спектакле, балетмейстером; работает в декорациях, используя костюм и реквизит.	<i>Знает:</i> основные принципы работы в творческом коллективе; понятие актерского ансамбля; основные принципы театральной этики <i>Умеет:</i> работать в творческом коллективе в рамках художественного замысла; создавать художественный образ в контексте художественного замысла; работать с художником по свету, со звукорежиссером, с постановщиком пластики в спектакле, балетмейстером; работать в декорациях, используя костюм и реквизит. <i>Владеет:</i> методами работы в творческом коллективе в рамках единого художественного замысла; методами работы в актерском ансамбле;	
ПК-4 Способен использовать при подготовке к исполнению ролей свой развитый телесный аппарат, легко выполнять двигательные задачи, требующие сочетания высокого уровня координации движения.	ПК-4.1. Реализует задачи, поставленные режиссером.	<i>Знает:</i> технику исполнения базовых элементов индивидуальной и парной акробатики; технику сценического боя без оружия; технику сценического фехтования; манеры и этикет основных культурно-исторических эпох. <i>Умеет:</i> использовать при подготовке и исполнении ролей свой развитый телесный аппарат; легко выполнять двигательные задачи, требующие сочетания высокого уровня координации движения, пластичности, гибкости, выразительности, силы, чувства равновесия; <i>Владеет:</i> методами работы с предметом; методами построения и проведения различных видов тренинга;.	
	ПК-4.2. Органично существует в танце, воплощает различные состояния, мысли, чувства человека и его взаимоотношения с окружающим миром в заданных обстоятельствах	<i>Знает:</i> танцевальные жанры; терминологию танца; методику исполнения народного, сценического, балетного, современного танцев; взаимосвязь искусства хореографии с другими видами художественного творчества; <i>Умеет:</i> актерски существовать в танце; быть в танце органичным; быть эмоционально выразительным; применять полученные знания, навыки и умения в постановочном процессе создания хореографического номера; работать совместно с режиссером и постановщиком спектакля для реализации художественного замысла постановки; <i>Владеет:</i> навыками хореографической деятельности в области музыкального театра; принципами творческой взаимосвязи танца и актерского мастерства	
ПК-4 Способен использовать при подготовке к исполнению ролей свой развитый телесный аппарат, легко выполнять двигательные задачи, требующие сочетания высокого уровня координации движения.	ПК-4.1. Реализует задачи, поставленные режиссером.	<i>Знает:</i> технику исполнения базовых элементов индивидуальной и парной акробатики; технику сценического боя без оружия; технику сценического фехтования; манеры и этикет основных культурно-исторических эпох. <i>Умеет:</i> использовать при подготовке и исполнении ролей свой развитый телесный аппарат; легко выполнять двигательные задачи, требующие сочетания высокого уровня координации движения, пластичности, гибкости, выразительности, силы, чувства равновесия; <i>Владеет:</i> методами работы с предметом; методами построения и проведения различных видов тренинга;.	
ПК-5 Способен поддерживать свою внешнюю форму и необходимое для творчества	ПК-5.1. Применяет на практике основные принципы тренинга воздействия на партнера, общения, восприятия, оценки ситуации.	<i>Знает:</i> основные принципы построения подготовительного, развивающего, пластического, специального тренинга; понятия: «двигательная задача», «пластическая фраза», «отказ», «посыл», «импульс», «торможение», «точка», «аппарат воплощения»;	

психофизическое состояние		<p><i>Умеет:</i> подготовить свой психо - физический аппарат к активной двигательной нагрузке; реализовывать двигательные задачи, поставленные режиссером; применять манеры и этикет основных культурно-исторических эпох в работе над ролью.</p> <p><i>Владеет:</i> методом построения индивидуального тренинга направленного на устранение физических дефектов и развития психофизического аппарата исходя из его индивидуальных особенностей.</p>	
	ПК-5.2.Поддерживает с помощью тренинга свою внешнюю форму и необходимое для творчества психофизическое состояние.	<p><i>Знает:</i> метод тренинга по системе К. С. Станиславского; основные виды актерских тренингов; принципы выполнения актерских тренингов.</p> <p><i>Умеет:</i> применять на практике основные принципы тренинга интеллекта, воображения, эмоций, внимания, видений; применять на практике основные принципы тренинга воздействия на партнера, общения, восприятия, оценки ситуации; поддерживать с помощью тренинга свою внешнюю форму и необходимое для творчества психофизическое состояние;</p> <p><i>Владеет:</i> основными методами построения и проведения актерских тренингов;</p>	

4. Объем, структура и содержание дисциплины.

4.1. Объем дисциплины составляет 46 зачетных единиц, 1656 академических часов.

4.2. Структура дисциплины.

4.3. Структура дисциплины в заочной форме

№ п/п	Разделы и темы дисциплины по модулям	курс	Виды учебной работы, включая самостоятельную работу студентов (в часах)					Формы текущего контроля успеваемости и промежуточной аттестации
			Лекции	Практические занятия	Лабораторные занятия	...	Самостоятельная работа в т.ч. экзамен	
1 КУРС.								
РАЗДЕЛ I								
Модуль 1. Особенности развития «метода Станиславского».								
1	О призвании артиста	1		2			10	
2	Основные этапы развития «метода Станиславского».	1		2			10	
3	Специфические особенности искусства театра и искусства актера.	1					12	
	Итого по модулю 1:	36		4			32	
Модуль 2. Сценическая задача.								
1	Мышечная (физическая) свобода и раскрепощённость.	1		2			10	
2	Воображение и фантазия.	1		2			10	
3	Сценическая задача.	1					12	
	Итого по модулю 2:	36		4			32	
Модуль 3. Настройка к действию.								
1	Преодоление мышечных зажимов	1		2			10	
2	Физическое самочувствие.	1		2			10	
3	Настройка к действию.	1					12	
	Итого по модулю 3:	36		4			32	
Модуль 4. Восприятие и наблюдательность								
1	Восприятие и наблюдательность	1		2			10	
2	Память на ощущения.	1		2			10	
3	Сценическое внимание.	1					12	
	Итого по модулю 4:	36		4			32	
Модуль 5. Действие в условиях вымысла								
1	Действие в условиях вымысла	1		2			10	
2	Упражнения - «Я» в предлагаемых обстоятельствах.	1		2			10	
3	Развитие артистической смелости и непосредственности.	1					12	
	Итого по модулю 5:	36		4	2		30	
Модуль 6.								
1	Самостоятельная работа экзамен						28	
	Итого по модулю 6:						28	
	ИТОГО: по модулю:	216		20	2		186	
	РАЗДЕЛ II							
Модуль 1. Наблюдения за животными; оживление предметов.								
1	Наблюдения за животными; оживление предметов.	1		2			10	
2	Драматургия этюда	1		2			10	
3	Этюды с воображаемыми предметами.	1					12	

	<i>Итого по модулю 1:</i>	36		4			32	
	Модуль 2							
1	Упражнения и этюды на оценку факта и перемену состояния	1		2			10	
2	Перемена отношения к партнёру.	1		2			10	
3	Взаимодействие с живым объектом.	1					12	
	<i>Итого по модулю 2:</i>	36		4			32	
	Модуль 3.							
1	Этюды на общение в условиях органичного молчания.	1		2			10	
2	Этюды на рождение слова	1		2			10	
3	Сценический этюд.	1					12	
	<i>Итого по модулю 3:</i>	36		4			32	
	Модуль 4.							
1	Упражнения импровизационного характера	1		2			10	
2	Взаимодействие с партнером.	1		2			10	
3	Сценическая задача.	1					12	
	<i>Итого по модулю 4:</i>	36		4			32	
	Модуль 5.							
1	Отработка элементов психотехники в учебных этюдах.	1		2			10	
2	Сценическое действие.	1		2			10	
3	Сценические этюды в условиях органического молчания.	1					12	
	<i>Итого по модулю 5:</i>	36		4	2		30	
	Модуль 6.							
1	Этюды на оценку факта и перемену состояния	1					10	
2	Парные этюды и отрывки. Взаимодействие с партнером. Общение.	1					8	
3	Характер и характерность.	1					8	
	<i>Итого по модулю 6:</i>	36					26	10
	<i>ИТОГО: по модулям:</i>	216		20	2		184	10
	ВСЕГО	432		40	4		370	18
	2 КУРС							
	РАЗДЕЛ I							
	Модуль 1. Характер и характерность.							
1	Этюды на оценку факта и перемену состояния	2		2			10	
2	Парные этюды и отрывки.	2		2			10	
3	Характер и характерность.	2					10	
	<i>Итого по модулю 1:</i>	36		4	2		30	
	Модуль 2. Взаимодействие с партнером.							
1	Взаимодействие с партнером.	2		2			10	
2	Непрерывная связь словесного действия с физическим.	2		2			10	
3	Формы словесного и физического взаимодействия.	2					12	
	<i>Итого по модулю 2:</i>	36		4			32	
	Модуль 3. Простые и сложные словесные действия.							
1	Этюды на общение.	2		2			10	
2	Простые и сложные словесные действия.	2		2			10	
3	Диалог.	2					12	
	<i>Итого по модулю 3:</i>	36		4			32	
	Модуль 4. Характер и характерность.							
1	Наблюдения за людьми.	2		2			10	
2	Характер и характерность.	2		2			10	
3	Умение показать реального человека.	2					12	
	<i>Итого по модулю 4:</i>	36		4			32	
	Модуль 5. Профнавыки.							
1	Профнавыки.	2		2			16	
2	Настоящее владение изображаемой профессией.	2		2			16	
	<i>Итого по модулю 5:</i>	36		4			32	
	Модуль 6. Углубление и совершенствование всех элементов артистической техники.							
1	Углубление и совершенствование всех элементов артистической техники.	2		2			10	
2	Физическое действие – основа словесного действия.	2					12	
3	Предмет борьбы в этюде.	2					12	
	<i>Итого по модулю 6:</i>	36		2			34	
	Модуль 7. Техника физического и словесного взаимодействия.							
1	Самостоятельная работа	2					28	
2								8 зачёт
	<i>Итого по модулю 7:</i>	36					28	8
	ИТОГО по модулям:	252		22	2		220	8

РАЗДЕЛ 2.							
Модуль 1 Овладение характерностью.							
1.	Овладение характерностью.	3		2		10	
2.	Образ и перевоплощение актера	3		2		10	
3.	Темп и ритм действия.	3				12	
Итого по модулю 1		36		4		32	
Модуль 2 Проект дипломного спектакля.							
1.	Проект дипломного спектакля.	3		2		10	
2.	Застольный период, читка пьес,	3		2		10	
3.	Обсуждение.	3				12	
Итого по модулю 2		36		4		32	
Модуль 3 Общие принципы действенного анализа							
1.	Общие принципы действенного анализа	3		2		16	
2.	Разведка умом	3		2		14	
Итого по модулю 3		336		4	2	30	
Модуль 4. Чтение пьесы исполнителями по ролям							
1.	Распределение ролей.	3		2		10	
2.	Чтение пьесы исполнителями по ролям	3		2		10	
3.	Общий анализ роли	3				12	
Итого по модулю 4		36		4		32	
Модуль 5 Сочетание «разведки умом» с разведкой физических действий.							
1.	Разведка действием	3		2		10	
2.	Сочетание «разведки умом» с разведкой физических действий.	3		2		10	
3.	Общий анализ роли.	3				12	
Итого по модулю 5		36		4		32	
Модуль 6 Углубление в предлагаемые обстоятельства							
1.	Репетиция в «выгородках»	3		2		18	
2.	Углубление в предлагаемые обстоятельства	3				16	
Итого по модулю 6		36		2		34	
Модуль 7 Партитура действия							
1	Самостоятельная работа	3				26	
2.	экзамен	3					10
итого по модулю 7		26				26	10
итого по модулям:		252		22	2	218	10
ВСЕГО по курсу		468		44	4	402	18
4 курс							
РАЗДЕЛ 1. Модуль 1 Работа над словом							
1	Работа над словом	4		2		10	
2	Овладение характерностью	4		2		10	
3	Построение мизансцены	4				12	
Итого по модулю 1		36		4		32	
Модуль 2 Построение мизансцен							
1.	Построение мизансцен	4		2		10	
2.	Репетиция в «выгородках».	4		2		10	
3.	Внесценическая жизнь роли	4				12	
Итого по модулю 2		36		4		32	
Модуль 3 Творческое взаимодействие с режиссером							
1.	Шаг к автору и к образу.	4		2		16	
2.	Творческое взаимодействие с режиссером на пути создания роли.	4		2		16	
Итого по модулю 3		36		4		32	
Модуль 4 Образ и перевоплощение актера							
1.	Образ и перевоплощение актера	4		2		10	
2.	Внешняя характеристика.	4		2		10	
3.	Самостоятельная работа	4				12	
Итого по модулю 4		36		4		32	
Модуль 5 Световая репетиция							
1.	Световая репетиция	4		2		10	
2	Звуковая репетиция	4		2		10	
3.	Самостоятельная работа	4				12	
Итого по модулю 5		36		4		32	
Модуль 6. Гигиена роли							
1.	Гигиена роли.	4		2		18	
2.	Проверка и закрепление сверхзадачи и сквозного действия	4				16	
Итого по модулю 6		36		2		34	
Модуль 7. Переход на сцену							
1	Самостоятельная работа	4				27	
2	экзамен	4					9
Итого по модулю 7		36				27	9
Итого по модулям:		252		20	2	221	9
ВСЕГО ПО КУРСАМ:		1656		148	14	1431	63

4.3. Содержание дисциплины, структурированное по темам (разделам). (заочная)

4.3.2. Содержание практических и индивидуальных занятий по дисциплине.

1 КУРС.

Раздел 1.

МОДУЛЬ 1. Особенности развития «метода Станиславского».

Темы: 1-2. О призвании артиста - Основные этапы развития «метода Станиславского».

Первая встреча учеников с педагогами нередко запечатлевается в их памяти на всю жизнь. Поэтому она должна быть особенно содержательной и затронуть самое сокровенное и важное для начинающих артистов. Именно здесь уместно поставить вопрос: какому искусству они хотят себя посвятить, в чем видят свой идеал театра и его служителя – актера?

В первых же беседах нужно познакомить учащихся со спецификой театрального искусства как искусства синтетического, коллективного, объединяющего творчество драматурга, актера, режиссера, художника, музыканта и воздействующего на ум и сердце зрителя при помощи многообразных художественных средств.

Тема 3. Специфические особенности искусства театра и искусства актера.

Театр как синтез искусств. Коллективность театрального искусства. Театральное искусство во времени и пространстве. Театральное искусство как творчество и исполнительство. Театральное искусство как зрелище; зритель в театре - не только «потребитель» результата, но и участник творческого процесса.

Специфические особенности искусства актера; актер-творец и актер- материал для творчества. «Сиюминутность» театрального спектакля и искусства актера.

Театр как посредник между пьесой и зрителем, как «переводчик» литературного произведения на сценический язык. Самоценность театрального искусства. Искусство актера.

Искусство режиссера: соединение функций идеолога и интерпретатора, педагога, организатора спектакля.

Драма, актерское искусство, театральное пространство, ритм - основные компоненты образа спектакля, творимого режиссером. Эмоционально-смысловое единство всех элементов спектакля, подчиненное творческой воле режиссера.

Модуль 2. Сценическая задача.

Тема 1. Мышечная (физическая) свобода и раскрепощённость.

Раздел тесно связан со «Вниманием» и «Воображением и фантазией».

Мышечная свобода достигается через упражнения (разминочные, физические) и способом аутотренинга. Упражнения должны учитывать индивидуальные особенности студентов.

Тема 2. Воображение и фантазия.

Роль воображения в искусстве – огромна! Способность к свободному ассоциативному мышлению, умение увлечь своё воображение (воображение можно только увлечь) – всё это важнейшие компоненты актёрской одарённости. Задания этого раздела обращены к разным сторонам индивидуальности студента и опираются на его личный опыт.

В упражнениях, тренирующих фантазию, важно соединение воображаемого и реального. «Вижу и слышу то, что должен (не исключая того, что вижу и слышу в реальности). В упражнениях имеет огромное значение логика. Важнейший компонент актёрской техники – вера в предлагаемые обстоятельства – возникает только в случае, когда эти обстоятельства подробно продуманы, разработаны, логически обоснованы, «присвоены» исполнителем. Занятия проходят в форме тренинга и этюдов по теме.

Тема 3. Сценическая задача.

Сценическая задача – двигатель действия.

Основные вопросы: Что я делаю? Для чего делаю? Как я делаю?

Цель соотносится с актёрскими приспособлениями, со способом её достижения в процессе сценического действия. Упражнения этого раздела помогают студенту практически ощутить подтекст действия, слова.

В упражнениях очень важны внутренний монолог и ритм, в котором существует исполнитель. «Не сыграть возникшую мысль, а по-настоящему подумать» К. С. Станиславский. Построение логической цепочки: задача – сверхзадача – сверх задача.

Занятия проходят в форме тренинга и этюдов по теме.

Модуль 3. Настройка к действию.

Тема 1. Преодоление мышечных зажимов.

Известно, что на ответственных соревнованиях спортсмены часто не достигают тех рекордных результатов, которые зафиксированы в нормальных условиях их тренировки. Им мешает излишнее волнение, возникающее от сознания ответственности, от торжественной и нервной обстановки. В этих необычных условиях у спортсмена повышается кровяное давление, учащается биение пульса, нарушается ритм дыхания и возникают непроизвольные мышечные напряжения, препятствующие выполнению заранее отработанных физических действий: бега, прыжков, бросков, гребли и т. п. Появляется и психическое торможение, нарушающее быстроту и точность ориентировки, остроту восприятия. Дополнительная затрата физических и душевных сил приводит к быстрой утомляемости.

Все сказанное еще в большей степени относится к актеру, который должен творить на глазах у тысячной толпы. Существует мнение, что мышечные зажимы, с которыми так упорно боролся Станиславский, не представляют в наше время особой опасности. Современная молодежь не столь застенчива и робка, чтобы бояться зрительного зала, и потому освобождение от излишних напряжений перестало быть актуальной проблемой артистической техники. Но как бы ни изменилась за последние десятилетия психология молодежи, природа человека так быстро не меняется, а его нервная система не стала теперь более устойчивой. Неизменными остались и неблагоприятные условия сценического выступления. Кто совершенно не волнуется перед выходом на сцену, тот не художник. А где волнение, там и непроизвольные напряжения, мешающие органическому процессу творчества. У нервных людей мышечные зажимы появляются и в моменты относительного покоя и даже во время сна. Их нельзя устранить в полной мере, но при помощи регулярной тренировки можно научиться бороться с мышечной анархией и достигать на сцене физического состояния, близкого к нормальному.

Мышечную свободу актера Станиславский считал важнейшим условием создания творческого самочувствия. Поэтому «освобождение мышц» он включил в раздел внутренней техники актера, подчеркивая тем самым особую роль этого элемента не только для телесной, но и для духовной стороны творчества.

Тема 2. Физическое самочувствие.

Выполнение упражнений этого раздела связано с точным знанием предлагаемых обстоятельств. В физическом самочувствии выделяются черты общие и индивидуальные. Сферы физического самочувствия: одежда, облик, погода, время суток, возраст, здоровье, комплекция, место действия, «борьба мотивов» поведения, проявления чувств и эмоций. Этюды строятся на основе самочувствия студентов, их опыта, фантазии и наблюдений.

Тема 3. Настройка к действию.

Практические занятия с учениками целесообразно начать с воспитания элементарных навыков, необходимых для коллективной творческой работы. К ним относятся: внутренняя собранность, организованность, чувство локтя партнера, готовность активно включиться в процесс сценического действия.

Материалом для них может служить процесс самого урока. Например, при появлении педагога в классе ученики встанут, чтобы его приветствовать. Как правило, они это сделают шумно и неорганизованно. Педагог должен заставить студентов повторять приветствие до тех пор, пока не добьется от них одновременности, быстроты, бесшумности, легкости и изящества в выполнении этого простейшего действия.

Затем можно предложить учащимся бесшумно перейти с места на место, переставить мебель в комнате, сесть в полукруг или в два ряда, поменяться местами вместе со своими стульями и, наконец, проделать то же самое с закрытыми глазами.

Эти упражнения можно постепенно усложнять. Педагог устанавливает определенный порядок совершаемого действия. Все ученики должны одновременно встать, поднять стулья, составить их в правильный круг, одновременно сесть. Вначале это делается по команде или хлопку, а затем молча, следя друг за другом. То же самое можно проделать в различных темпах, ритмах и под музыку, которая не только подсказывает темп и ритм, но и характер движения.

В дальнейшем всякая перестановка мебели в классе, подготовка различного рода планировок, сценических выгородок должны осуществляться как упражнения на четкость, организованность, легкость, бесшумность и быстроту действия.

Надо научиться произвольно сосредоточивать внимание на заданных объектах в присутствии зрителей. В театральных школах широко пользуются упражнением, называемым «печатная машинка». За каждым участником упражнения закрепляется какая-нибудь определенная буква, цифра или знак препинания, которые отмечаються им хлопком в ладоши или каким-либо иным условленным способом при чтении заданного текста.

К типу таких подготовительных упражнений следует отнести и ряд простейших действий, выполняемых учениками по заданию педагога. В порядке соревнования на быстроту ученики по сигналу должны проделать комплекс определенных движений, коснуться десяти различных предметов, мысленно произвести арифметическое действие, перечислить в течение одной минуты наибольшее количество предметов, находящихся в комнате, названий городов, имен выдающихся ученых, художников, артистов, подметить то новое, что появилось сегодня во внешнем облике товарищей, с наибольшей точностью и подробностью восстановить в памяти тот или иной эпизод из своей жизни, провести минуту полной тишины и неподвижности при соотвествующей мышечной и психической свободе и т. д.

Модуль 4. Восприятие и наблюдательность.

Тема 1. Восприятие и наблюдательность.

Восприятие объектов внешнего мира с помощью зрения, слуха, обоняния, осязания, вкуса — первая и необходимая ступень всякого живого органического процесса. Этот процесс лежит в основе актерского творчества, которое опирается на законы психофизиологии человека.

В жизни органический процесс осуществляется произвольно, сам собой; на сцене он создается при помощи сознательных усилий воли, так как содержание и течение сценической жизни заранее предопределено драматургом, режиссером, художником и самим актером; в результате пропадает момент непосредственного воздействия ее на актера, то есть важнейшее условие органического процесса.

В искусстве переживания моментам импровизационности придается огромное значение, в то время как в искусстве представления они признаются не только нежелательными, но и вредными, способными нарушить раз и навсегда установленную сценическую форму. С точки же зрения Станиславского, живое, меняющееся чувство актера влечет за собой и соответствующее изменение формы. Иначе форма перестанет со всей точностью выражать сегодняшнее содержание.

На сцене часто приходится видеть актеров с атрофированными органами чувств. Они только делают вид, что смотрят и слушают, а в сущности, не воспринимают того, что происходит вокруг. Таким актерам, естественно, недоступны тонкости, свойственные искусству переживания.

Чтобы уметь верно воспринимать и отражать в своем творчестве все тончайшие изменения в поведении партнера и окружающей среде, необходимо обладать обостренным вниманием, уметь пользоваться органами чувств в условиях сценического вымысла. Это достигается при помощи выработки соответствующих навыков.

Тема 2. Память на ощущения.

До сих пор говорилось о развитии органов восприятия актера, его способности видеть, слышать, ощущать и наблюдать окружающее. Но актеру важно не только воспринимать и наблюдать жизнь во всех ее проявлениях, но и уметь хранить в своей памяти воспринятые ощущения и произведенные наблюдения.

Память на ощущения есть способность к мысленному воспроизведению образов действительности. Еще Гоголь говорил, что художнику свойственно «представлять пред-! меты отсутствующие так живо, как если бы они были перед нашими глазами». Значение этой творческой способности трудно переоценить, так как, воспроизводя в своем воображении образы действительности, мы одновременно вызываем в себе и те эмоции, которые были связаны с их восприятием. Иными словами, через память на ощущения мы воздействуем и на эмоциональную память, то есть — память на ранее испытанные чувства.

Попытки прямого обращения к эмоциональной памяти могут привести лишь к отрицательному результату. Нельзя безнаказанно забираться в мешок подсознания и копать в нем — учит Станиславский. Хранящиеся в подсознании эмоции возникают в нас произвольно, при воспоминании об образах и событиях, запечатленных в зрительных, слуховых, мышечных и иных ощущениях. Но нельзя вызвать эмоции простым усилием воли. Такое насилие природы приводит актера к внутреннему вывиху и психическому зажиму.

Нередко, рассказывая о драматическом событии и восстанавливая в зрительной, слуховой, мышечной и иной памяти все его подробности, человек с новой силой воскрешает в себе ранее испытанные состояния тревоги, досады, страха, отчаяния и т. п. Это особенно справедливо по отношению к творчески одаренным натурам с сильно развитой впечатлительностью. Память на ощущения и связанные с ней. Эмоциональные воспоминания имеют исключительное значение для художника. Они — тот материал, который питает его творчество.

Людям, лишенным способности тонко видеть и слышать, ярко воспринимать впечатления и прочно хранить их в своей памяти, нет оснований посвящать себя актерской профессии. Об этом убедительно сказал А. Н. Островский: «Призванным к актерству мы считаем того, кто получил от природы тонкие чувства слуха и зрения и вместе с тем крепкую впечатлительность. Способность хранить в своей памяти ранее испытанные ощущения, к счастью, поддается усовершенствованию. Она теснейшим образом связана с развитием предметного, образного мышления, которое лежит в основе художественного творчества».

Тема 3. Сценическое внимание

На сцене часто приходится видеть актеров с атрофированными органами чувств. Они только делают вид, что смотрят и слушают, а в сущности, не воспринимают того, что происходит вокруг. Таким актерам, естественно, недоступны тонкости, свойственные искусству переживания.

Чтобы уметь верно воспринимать и отражать в своем творчестве все тончайшие изменения в поведении партнера и окружающей среде, необходимо обладать обостренным вниманием, уметь пользоваться органами чувств в условиях сценического вымысла. Это достигается при помощи выработки соответствующих навыков.

Тренировку органов чувств надо начинать с простейших упражнений, приучающих учеников произвольно направлять внимание на определенные объекты. Приведем некоторые из них. Ученику предлагается назвать самый дальний и самый близкий объекты, находящиеся в поле его зрения, перечислить в комнате все предметы определенного цвета и оттенка или предметы, начинающиеся на одну букву алфавита; точно воспроизвести позу или ряд движений, проделанных товарищем; запомнить расположение предметов на столе или в комнате, с тем чтобы, выйдя из нее и вернувшись обратно, точно рассказать о тех изменениях, которые произведены в его отсутствие.

В упражнениях важно не ограничиваться тем, что лежит на поверхности, а, ставя новые вопросы и повторяя проделанное, заставлять учеников добираться до наибольших тонкостей и самых незаметных деталей в восприятии окружающих предметов.

При поверхностном осмотре можно сказать, например, что потолок комнаты белого цвета, а рояль — черного, но если пристальнее взглянуть, то можно заметить на них рефлексы и оттенки других тонов.

Можно предложить ученикам рассмотреть глаза товарищей, а затем рассказать, какой они формы, цвета и каково их выражение. Затем заставить их проверить свои наблюдения; выяснить, что было в рассказе неточного, и найти новые тонкости, которые не были обнаружены с первого раза.

Модуль 5. Действие в условиях вымысла.

Тема 1. Действие в условиях вымысла.

Сценическое действие не тождественно жизненному действию. Оно протекает в плоскости вымысла, а не реальности. Оно заранее обусловлено творчеством драматурга и должно отвечать требованиям сценичности: быть художественно выразительным и доходчивым до зрителя. В отличие от жизненного сценическое действие очищено от всего случайного, несущественного и в сгущенном, концентрированном виде воплощает «жизнь человеческого духа» роли. Но указанные различия касаются скорее характера действия, чем его сущности. С точки зрения искусства переживания в основе поведения актера на сцене лежат законы поведения человека в жизни. «Искусство настолько высоко, насколько близко к природе», — утверждал Щепкин. Следование законам природы составляет и важнейшее требование системы Станиславского. Актер должен уметь действовать на сцене так же, как действовал бы в жизни, в аналогичных с ролью обстоятельствах.

Но действовать на сцене по законам жизни гораздо труднее, чем по-театральному представляться действующим. Это происходит потому, что сценическая жизнь осуществляется в условиях художественного вымысла, при котором исчезает практическая «необходимость в совершении действия».

Тема 2. Упражнения - «Я» в предлагаемых обстоятельствах.

Станиславский намечает такой путь работы: «Мы сейчас в классе на уроке. Это подлинная действительность. Пусть комната, ее обстановка, урок, все ученики и их преподаватель остаются в том виде и состоянии, в котором мы находимся. С помощью «если бы» я перевожу себя в плоскость несуществующей, мнимой жизни и для этого пока меняю только время и говорю себе: «Теперь не три часа дня, а три часа ночи». Оправдайте своим воображением такой затянувшийся урок. Это нетрудно. Допустите, что завтра у вас экзамен, а многое еще не доделано, вот мы и задержались в театре. Отсюда новые обстоятельства и заботы: домашние ваши беспокоятся, так как ввиду отсутствия телефона нельзя было их уведомить о затяжке работы. Один из учеников пропустил вечеринку, на которую его пригласили, другой живет очень далеко от театра и не знает, как без трамвая добраться домой, и так далее. Много еще мыслей, чувствований и настроений рождает введенный вымысел. Все это влияет на общее состояние, которое даст тон всему, что будет происходить дальше. Это одна из подготовительных ступеней для переживаний. В результате с помощью этих вымыслов мы создаем почву, предлагаемые обстоятельства для этюда, который можно было бы развить и назвать».

Упражнение можно бесконечно разнообразить путем постановки всех новых «если бы». Представим себе, что тот же урок происходит зимой в неотапливаемом помещении или, наоборот, летом, при температуре в тридцать градусов. Урок происходит в саду или на палубе парохода, на котором трупца едет на гастроли, и т. п.

Тема 3. Развитие артистической смелости и непосредственности.

Процесс творчества контролируется чувством правды артиста. Чем тоньше и совершеннее ощущение правды, тем взыскательнее он к себе, тем больших результатов достигает в искусстве. Чувство правды — важнейшее свойство артистического дарования.

Но как бы ни были высоки требования актера к самому себе и своему искусству, он должен примириться с мыслью, что нельзя всю роль от начала до конца провести на одном лишь подлинном переживании, нигде не отступая от правды. Моменты «истины страстей» неизбежно будут чередоваться с «правдоподобным чувством», с элементами представления и даже ремесла. В момент творчества актер всегда балансирует на грани правды и лжи. И дело не в том, чтобы никогда не отклоняться от правды, а чтобы уметь, как верно учит Станиславский, использовать ложь для корректирования своего поведения и утверждения себя на позициях правды.

Необходимо внушить ученикам, что к правде в искусстве нельзя подкрадываться, чересчур осторожничать с ней, что иногда нужно не раздумывая бросаться в воду, рисковать, брать барьеры с разбега. Не случайно Станиславский рекомендовал молодым актерам заниматься акробатикой. «Акробатика помогает вырабатывать решимость, а решимость очень нужна в кульминационные минуты творчества». Поэтому в систему тренировки актера он вводил специальные упражнения для выработки в нем готовности быстро и смело откликаться на поставленные задачи.

Например, ученику предлагается по сигналу вскочить от ужаса, от радости, расхохотаться, зарыдать, закричать «караул», пропеть петухом, залаять. Такого рода задания требуют мгновенного выполнения. Они не допускают аналитического подхода и длительной настройки.

Модуль 6.

Экзамен.

РАЗДЕЛ II.

Модуль 1. Наблюдения за животными; оживление предметов.

Тема 1. Наблюдения за животными; оживление предметов.

Чтобы изображать животных, надо понаблюдать за их поведением в различных обстоятельствах, уловить наиболее интересные, характерные детали.

В качестве материала для таких упражнений можно также использовать и басни, и сказки, и былины, и легенды, всевозможные фантастические сюжеты. Ученики выходят здесь за пределы обычной, бытовой логики. Они встречаются со сверхъестественными обстоятельствами, фантастическими персонажами, чудесными превращениями, оживающими предметами и т. д. Они как бы снова погружаются в мир своих детских интересов, представлений и поэтических образов. Для фантазии актера, как и для фантазии ребенка, нет ничего недоступного: люди могут превращаться в животных, а животные разговаривать человеческими голосами, сказочные герои могут опускаться в подводное царство или летать над облаками на ковре-самолете, приводить в действие с помощью волшебной палочки силы природы, оживлять камни, превращать уродство в красоту, нищету — в богатство. Можно посещать другие планеты, населенные фантастическими существами, приводить в действие машину времени, совершать великие открытия.

Тема 2. Драматургия этюда.

В тренировочных упражнениях на овладение элементами артистической техники еще нет ясно выраженной сверхзадачи. Ее заменяет на первых порах доведенная до сознания учащихся творческая цель: овладеть в совершенстве техникой своей будущей профессии. В основе же этюда непременно лежит художественный замысел и хотя бы простейшая сверхзадача, определяющая сквозное действие. Тем самым из этюда, в отличие от упражнения, исключается элемент случайности в развитии события. Поэтому сценический этюд обладает многими признаками искусства, которые в упражнениях либо совсем отсутствуют, либо возникают как исключение.

В упражнениях импровизационного характера действия будут первичными, в этюдах, где логика действия фиксирована, они носят повторный характер. Поэтому этюд ставит новую задачу. При каждом повторении этюда нужно уметь относиться к хорошо известным фактам, событиям и действиям как к чему-то возникающему впервые, то есть создавать органический процесс в более! сложных условиях.

В упражнениях внимание учеников последовательно фиксируется то на одном, то на другом элементе сценического действия, в этюдах же необходимо одновременное участие всех элементов.

Этюд в этом отношении является связующим звеном между артистической техникой и сценическим методом. Он закрепляет первоначальные навыки работы актера над собой и подводит к следующему большому разделу программы, к работе над пьесой и ролью.

Но в отличие от пьесы, где актер имеет дело с готовым текстом, логикой развития событий и поступков действующих лиц, в этюде ученик сам создает близкую ему логику действия и пользуется для ее выражения собственными словами.

В этюде еще не ставится задача создать типические характеры, перевоплотиться в образ. Исполнители действуют от своего имени в хорошо знакомых им, как правило, жизненных обстоятельствах.

Тема 3. Этюды с воображаемыми предметами.

Беспредметные действия — это классический пример простейших физических действий, которые, как мы убедимся впоследствии, являются первичным звеном творческого процесса актера.

Станиславский придавал этому типу упражнений исключительное значение, настойчиво рекомендуя положить их в основу профессиональной тренировки как начинающего, так и опытного актера. Он считал, что упражнения на действия с воображаемыми предметами для драматического актера имеют такое же значение, как гаммы для пианиста, вокализы для певца и тренировка у станка для танцора. Ими нужно заниматься систематически, ежедневно на протяжении всей артистической жизни.

Значение этого требования Станиславского далеко еще не всеми осознано. Существуют разные точки зрения на упражнения с воображаемыми предметами. Некоторые считают их устаревшими, не оправдавшими себя на практике. Говорят, что упражнения с воображаемыми предметами засуживают молодых актеров, сковывают их творческие порывы, мешают проявлению эмоциональности, темперамента. Они лишены активного действенного начала, фиксируют внимание на будничных бытовых действиях, не несущих больших мыслей и чувств и часто засоряющих игру актера ненужными натуралистическими подробностями.

Аргументом против такого рода упражнений служит также мнение, что действия с воображаемым предметом не понадобятся актеру в момент творчества. На этом основании их иногда исключают из программы.

Но даже там, где упражнения с воображаемыми предметами входят в актерскую тренировку, они нередко выполняются формально, без понимания их глубокой связи с творчеством. Их превращают в самоцель, в демонстрацию ловкости и изобретательности актера, в умение манипулировать с «пустышкой».

При таком подходе упражнения не достигают цели, не затрагивают природы артиста. Они не вызывают в нем ощущения правды совершаемых действий и вместо пользы приносят вред, утверждая учеников в ложном актерском самочувствии.

Упражнения на беспредметные действия помогают сознательно восстанавливать логику и последовательность простейших физических действий, которые в жизни от частого повторения автоматизировались и выполняются механически, рефлексивно.

Модуль 2. Взаимодействие с живым объектом.

Тема 1. Упражнения и этюды на оценку факта и перемену состояния.

Что такое сценический этюд, и в чем его отличие от упражнений? В упражнениях внимание учеников последовательно фиксируется то на одном, то на другом элементе сценического действия, в этюдах же необходимо одновременное участие всех элементов.

Этюд в этом отношении является связующим звеном между артистической техникой и сценическим методом. Он закрепляет первоначальные навыки работы актера над собой и подводит к следующему большому разделу программы, к работе над пьесой и ролью.

В этюде еще не ставится задача создать типические характеры, перевоплотиться в образ. Исполнители действуют от своего имени в хорошо знакомых им, как правило, жизненных обстоятельствах.

Практика показывает, что наиболее результативно студенты осваивают органическое действие в этюдах на темы, связанные с трудовыми процессами, личными взаимоотношениями, с ситуациями, требующими решения нравственных проблем.

В таких этюдах психологическая нагрузка может быть несложной. Однако она требует от студента определенной цели и разработки предлагаемых обстоятельств, усиленной работы воображения, внимания, нахождения логики поведения и т.д.

Тема 2. Перемена отношения к партнеру.

"Игра на сцене - игра в новые отношения. На сцене все - неправда. Школа должна воспитывать способность верить, что все это действительно происходит со мной. Процесс претворения неправды в правду - и есть творческий процесс". (Е.Б. Вахтангов)

Под переменной отношения мы, в частности, понимаем и ту внутреннюю "перестановку", которая позволяет актеру относиться к условным предметам, к условному месту действия - как к подлинным.

Вне условности театр не существует. Основной путь для возникновения перемены отношений - магическое "если бы". Актер не забывает о том, что находится на сцене, но относится ко всему, что его окружает "как если бы" все это происходило в жизни.

Своим отношением артист заставляет и зрителя поверить в реальность сценического действия.

В каждом этюде на перемену отношения студент должен сам разработать предлагаемые обстоятельства. Если это сделано им подробно, точно и верно, то с помощью воображения мир вещей может быть внутренне перерожден - для сцены.

Тема 3. Взаимодействие с живым объектом.

Взаимодействие с живым объектом существенно отличается от взаимодействия с объектами воображаемыми и объектами реальными неодушевленными, с которыми мы уже встречались в предыдущих разделах программы. Тут мы сталкиваемся с активной волей партнера, с его противодействием, с различными, подчас неожиданными изменениями в его поведении, что в свою очередь заставляет и нас действовать по-другому. Происходит тончайший процесс взаимодействия, сценической борьбы, посредством которой разрешается тот или иной драматургический конфликт. Борьба может вызываться различными поводами, принимать самые различные формы, однако во всех случаях она предполагает органическое взаимодействие, а взаимодействие — борьбу.

Органичность взаимодействия утрачивается иногда совершенно незаметно для актера. От частого повторения роли внутренняя связь с партнером притупляется и остается неизменной лишь внешняя сторона процесса, то есть воспроизводимые по мышечной памяти мизансцены и привычные приспособления. Но что делать актеру, когда партнер не стремится устанавливать органический процесс взаимодействия, а удовлетворяется внешним, формальным его изображением? Как быть, если партнер должен был по пьесе меня убедить, но по-настоящему не убедил, должен был удивить, испугать, но не удивил и не испугал, так как его внимание было направлено на зрителя, а не на меня. В результате обрывается нить живого общения, нарушается ансамбль. Но актер не может из-за этого остановить спектакль. Он должен уметь находить выход из трудного положения. Тут на помощь приходит воображение. В таком случае нужно поставить перед собой вопрос: а если бы он меня убедил, удивил, испугал и т. п., и постараться ответить на него действием. Такой прием помогает до некоторой степени возместить художественный ущерб, причиненный партнером.

Но и тогда, когда оба партнера стремятся к подлинному общению, им приходится преодолевать серьезные препятствия. Главное из них заключается в повторном характере сценического действия. Органичность творчества — это тот идеал, к которому надо стремиться, но абсолютное его достижение на всем протяжении спектакля, как уже было сказано, практически неосуществимо.

Станиславский по этому поводу говорит: «Не бывает в полной мере правильного или неправильного общения. Сценическая жизнь актера на подмостках изобилует как теми, так и другими моментами, и потому правильные чередуются с неправильными.

Модуль 3. Сценический этюд.

Тема 1. Этюды на общение в условиях органичного молчания.

Обычно этюды на "органическое молчание" выносятся на зачет по мастерству актера в конце первого семестра (конец декабря - начало января). Наряду с такими этюдами в программе зачета могут быть и одиночные этюды на оценку факта (этюды на элементы школы в условиях публичного одиночества), а иногда - целый комплекс упражнений по разным разделам семестра.

Этюды на "органическое молчание" имеют в своей основе такие предлагаемые обстоятельства, при которых общение может быть бессловесным или ограничиваться минимумом слов, необходимых для поворота действия. Нужно подвести учеников к моменту рождения слова, когда оно становится необходимым действием, направленным к достижению цели.

Этюды на органическое молчание как бы вбирают в себя все элементы актерской техники в области, озаглавленной: "Я в предлагаемых обстоятельствах" (от внимания и мышечной свободы до перемены отношения к партнеру).

Тема 2. Этюды на рождение слова.

Самые простые упражнения со словами (сначала - одиночные) могут быть предложены студентам еще в первом семестре.

Затем может быть задан короткий диалог, подводящий итог сюжету этюда, а позднее студенты уже самостоятельно находят темы для этюдов, разрабатывают предлагаемые обстоятельства, готовят выгородку и реквизит. Материалом для работы, "пищей творческой фантазии" служит здесь жизненный опыт учащихся.

В этюдах с импровизированным текстом важно не дать студентам забыть, что словесное действие - только часть действия, направленного к достижению цели. Непрерывность линии действия зависит от способности участников этюда увлекаться творческим заданием.

Умение увлекаться - одно из важнейших качеств актера. Кроме того, при переходе к этюдам с импровизированным текстом важно познакомить студентов с тем, что представляет собою "подтекст".

В зависимости от цели, с которой произносится фраза, она может, не меняясь ни в едином слове, иметь множество значений, выражающих ее внутренний смысл, - "подтекст".

Удачные этюды на общение со словами обычно выносятся на итоговый зачет (экзамен), завершающий первый год обучения.

Тема 3. Сценический этюд.

Что такое сценический этюд, и в чем его отличие от упражнения? Этюд часто отождествляется с упражнением. Но если между ними нет различия, то какой же смысл вводить в театральную педагогику эти два понятия? Тем не менее, такие понятия существуют. Они прочно вошли в театральную практику, как и в практику ряда других смежных искусств.

Этюд же помимо задачи совершенствования исполнительской техники обладает в большей или меньшей степени художественным содержанием, логикой музыкального развития.

Исполнители упражнения свободны в выборе логики действия. Она создается всякий раз заново в зависимости от тех обстоятельств, в которых протекает действие. Сценический же этюд предполагает отобранную и зафиксированную логику развития событий и поведения действующих лиц.

В тренировочных упражнениях на овладение элементами артистической техники еще нет ясно выраженной сверхзадачи. Ее заменяет на первых порах доведенная до сознания учащихся творческая цель: овладеть в совершенстве техникой своей будущей профессии. В основе же этюда непременно лежит художественный замысел и хотя бы простейшая сверхзадача, определяющая сквозное действие. Тем самым из этюда, в отличие от упражнения, исключается элемент случайности в развитии события. Поэтому сценический этюд обладает многими признаками искусства, которые в упражнениях либо совсем отсутствуют, либо возникают как исключение.

Модуль 4. Взаимодействие с партнером.

Тема 1. Упражнения импровизационного характера.

В упражнениях импровизационного характера действия будут первичными, в этюдах, где логика действия фиксирована, они носят повторный характер. Поэтому этюд ставит новую задачу. При каждом повторении этюда нужно уметь относиться к хорошо известным фактам, событиям и действиям как к чему-то возникающему впервые, то есть создавать органический процесс в более! сложных условиях.

В упражнениях внимание учеников последовательно фиксируется то на одном, то на другом элементе сценического действия, в этюдах же необходимо одновременное участие всех элементов.

Этюд в этом отношении является связующим звеном между артистической техникой и сценическим методом. Он закрепляет первоначальные навыки работы актера над собой и подводит к следующему большому разделу программы, к работе над пьесой и ролью.

Но в отличие от пьесы, где актер имеет дело с готовым текстом, логикой развития событий и поступков действующих лиц, в этюде ученик сам создает близкую ему логику действия и пользуется для ее выражения собственными словами.

В этюде еще не ставится задача создать типические характеры, перевоплотиться в образ. Исполнители действуют от своего имени в хорошо знакомых им, как правило, жизненных обстоятельствах. Если в процессе работы органично возникнут элементы характерности, то это не должно смущать педагога. Придерживаясь последовательности в процессе обучения актера, нельзя ограничивать в учениках проявление творческой природы. Однако надо помнить, что создавать на основе жизненного опыта собственную логику поведения, быть на сцене органичным, живым — задача сама по себе очень сложная, и успешное решение ее будет уже большим шагом в овладении сценическим мастерством.

Тема 2. Взаимодействие с партнером.

Взаимодействие с партнером — основной вид сценического действия. Оно вытекает из самой природы драматического искусства. В процессе сценического взаимодействия раскрываются идея пьесы и характеры действующих лиц, то есть достигается главная цель творчества. Поэтому момент перехода в учебной работе от неодоушевленного к живому объекту общения знаменует собой новый, более высокий этап в овладении артистической техникой.

Современное понимание процесса сценического общения сложилось не сразу. Оно явилось результатом длительного исторического развития. Было время, когда слова роли адресовались актером не партнеру, а непосредственно в зрительный зал. Стоять спиной к публике считалось верхом неприличия. Позднее актер стал делить свое внимание между зрительным залом и партнером. «Актер всегда должен делиться между двумя объектами, а именно: между тем, с кем он говорит, и между своими слушателями», — писал Гёте.

Общение актеров в момент творчества приобрело особое значение, когда в театральном искусстве на первый план выдвинулась проблема сценического ансамбля. Осуществление единства художественного замысла в спектакле потребовало от актеров особой согласованности и взаимной зависимости в процессе творчества. Задача актера заключалась теперь не только в том, чтобы адресовать партнеру предназначенные ему слова, улавливать и поддерживать общий тон исполнения, но и в том, чтобы установить внутренний контакт с действующими лицами, чутко отражая малейшие изменения в их сценическом поведении. Не случайно, разрабатывая систему актерского творчества, Станиславский уделил такое большое внимание проблеме сценического общения. Он считал живое органическое общение важнейшей отличительной особенностью искусства переживания.

Тема 3. Сценическая задача.

В любую сознательную жизни каждый человек стремится к какой-либо цели и совершает ряд действий ради ее достижения, то есть выполняет поставленную перед собою задачу.

"Сценическое творчество - это постановка больших задач и подлинное, продуктивное, целесообразное действие для их выполнения."

(К.С. Станиславский)

Выполнение задачи состоит из трех элементов:

1. из стремления к цели - чего я хочу?
2. из действия - что я делаю для достижения цели?
3. из приспособления (способа достижения цели) - как я осуществляю действие?

Сценическая задача - двигатель действия.

Цель соотносится с актерскими приспособлениями, со способом ее достижения в процесс сценического действия.

Сценическое действие - основа всего происходящего в пьесе, отрывке, этюде, упражнении.

Активное сценическое действие не может развиваться без столкновений, без преодоления препятствий, борьбы за достижение цели. Без действия актерское творчество невозможно.

Модуль 5. Сценическое действие.

Тема 1. Отработка элементов психотехники в учебных этюдах.

Отработка элементов психотехники актёра проходит в учебных этюдах (одиночных и парных с простейшим сюжетом на одно событие) на материале «память физических действий и ощущений» (работа с воображаемыми предметами) и «наблюдения» (пластика животных). Регулярный психофизический тренинг, включающий новые упражнения, соответствующие данной теме.

Тема 2. Сценическое действие.

Усложненные упражнения в виде парных, а затем и тройных этюдов. Переход к этюдам более массовым, вплоть до общекурсового.

Общение - основополагающий момент взаимосвязи на сцене, основа сценического действия. Приспособления как важнейший элемент взаимодействия с партнёром. Оценка как процесс возникновения определённого эмоционального отношения к объекту внимания, осмысление этого отношения и поиск ответного действия.

Освоение целенаправленного, продуктивного и непрерывного взаимодействия с партнёром. Этюды на основе сюжетов, взятых из литературных произведений.

Первый этап - этюды на органическое молчание, второй - с минимум слов.

Анализ предлагаемых обстоятельств, логика поступков, сценическая задача. Словесное действие. Подход к пониманию авторского текста.

"Я в предлагаемых обстоятельствах автора" как основополагающее условие существования студента на сцене.

Тема 3. Сценические этюды в условиях органического молчания.

Обычно сценические этюды на "органическое молчание" выносятся на зачет по мастерству актёра в конце первого семестра (конец декабря - начало января). Наряду с такими этюдами в программе зачета могут быть и одиночные этюды на оценку факта (этюды на элементы школы в условиях публичного одиночества), а иногда - целый комплекс упражнений по разным разделам семестра.

Этюды на "органическое молчание" имеют в своей основе такие предлагаемые обстоятельства, при которых общение может быть бессловесным или ограничиваться минимумом слов, необходимых для поворота действия. Нужно подвести учеников к моменту рождения слова, когда оно становится необходимым действием, направленным к достижению цели. Этюды на органическое молчание как бы вбирают в себя все элементы актерской техники в области, озаглавленной: "Я в предлагаемых обстоятельствах" (от внимания и мышечной свободы до перемены отношения к партнеру).

Модуль 6.

Экзамен.

2КУРС

РАЗДЕЛ I

Модуль 1. Характер и характерность.

Тема 2. Этюды на оценку факта и перемену состояния.

Работа над этюдами начинается со второго полугодия первого курса и проходит параллельно с тренировочными занятиями. Но она не должна опережать, а тем более подменять собою тренировку.

Мы видим немало примеров перерастания упражнения в этюд, показывая, как в процессе работы упражнение постепенно обогащается предлагаемыми обстоятельствами, как уточняется событие, возникает сюжетная канва, определяется творческая цель, намечается линия сквозного действия, отбирается и фиксируется логика поведения действующих лиц.

Попробуем на конкретном примере наметить естественные этапы превращения упражнения в этюд. Ученику предлагается совершить простое жизненное действие: найти спрятанную на сцене спичечную коробку. После того как это действие будет выполнено, ему дается задание повторить его с той только разницей, что он уже знает, где находится спрятанный предмет. При повторении ученик обычно теряет первоначальную логику действия и начинает по памяти воспроизводить все запомнившиеся ему движения, то есть внешне изображать поиски спичечной коробки. Педагог помогает исправить допущенную ошибку и пойти по логике действия. Он направляет внимание ученика на воспроизведение процесса поисков потерянной вещи, а не на повторение знакомой мизансцены.

Поиски пропавшего предмета могут быть поручены не одному, а нескольким ученикам, которые будут либо помогать, либо мешать друг другу, вступая во взаимодействие между собой. На первых порах даже целесообразнее создавать парные или групповые этюды, чем этюды одиночные.

Углубление этюда не всегда означает осложнение и развитие его по линии фабулы. Напротив, следует отдавать предпочтение простейшим сюжетным построениям, не загружая их чрезмерным обилием фактов. Важно, чтобы содержание этюдов черпалось из жизненных наблюдений учеников.

Тема 2. Парные этюды с отрывками.

Определение противоборствующих лагерей действующих героев. Взаимодействие как процесс, вступление в сценическую борьбу по линии конфликта. Сквозное действие или контрсквозное действие по линии сверхзадачи отрывка. Определение целей, задач и предмета борьбы действующих лиц в каждом этюде. Выбор приспособлений и пристроек и их смена в зависимости от выполнения цели. Взаимодействие как процесс взаимного переделывания сознания партнера. Виды взаимодействия.

Тема 3. Характер и характерность.

Создание линии жизни действующего лица (на основе авторского текста), определение социальных и других причин, обуславливающих формирование характера и поступков героя.

Поиск внешней характерности, ее связь с решением внешнего облика персонажа: грим, костюм, манеры, пластика, особенности речи и др.

Работа над отрывками, включающими усложненные события и предлагаемые обстоятельства, в том числе исторического, социального характера, более сложные по восприятию, различные по жанру, а также стилю драматургии.

Модуль 2. Взаимодействие с партнёром.

Тема 1. Взаимодействие с партнёром.

Начало освоения углубленной разработки и подхода к роли в работе над отрывком из драматургического произведения или прозы по принципу «я в предлагаемых обстоятельствах роли».

Определение взаимоотношений с партнером, диктующих поведение действующего лица в этюде и отрывке. Умение добиваться своей цели с учетом предлагаемых обстоятельств, задачи и действий партнера.

Анализ предлагаемых обстоятельств, цели действия и текста, созданных автором (писателем), освоение их, выход на действие от первого лица («от себя»). Создание непрерывной цепи подлинного органического действия, рождающего необходимые предпосылки для возникновения верных, искренних чувств.

Тема 2. Неразрывная связь словесного действия с физическим.

Как мы выяснили, умение действовать словом приобретает в процессе живого общения, при котором слова становятся необходимым средством воздействий на партнеров. В этом случае словесные действия не отрываются от физических; они вытекают из них и сливаются с ними.

С первых шагов работы над словом важно, чтобы ученики почувствовали неразрывную связь словесного действия с физическим, а для этого надо дать им такие упражнения, где эта связь обнаруживалась бы особенно наглядно. Пусть, например, ученик, исполняя роль командира, подаст своим товарищам команду «Встать, смирно!» и попытается при этом развалиться в кресле и ослабить мышцы; а подавая команду «Вперед!», чтобы бросить взвод в атаку, — сам будет пятиться назад. При таком несоответствии физических действий со словом команда не достигнет цели. В этих противоестественных условиях можно добиться, скорее, отрицательного, комического эффекта.

Чтобы слово стало орудием действия, необходима настройка всего физического аппарата на выполнение этого действия, а не только мускулов языка. Когда кавалер приглашает даму на танец, то все его тело в этот момент уже готовится к танцу. Если же при произнесении слов «разрешите пригласить вас» спина его будет опущена, а ноги расслаблены, то можно усомниться в искренности его намерения. Когда человек на словах декларирует что-то, принимает различные словесные решения, но логика его физического поведения противоречит этому, можно с уверенностью сказать, что его слова останутся лишь декларациями, не претворятся в действие.

Тема 3. Формы словесного и физического взаимодействия.

Когда слова бьют мимо цели, не удовлетворяют чувства правды, нужно временно отказаться от слов и вернуться к физическому взаимодействию. Если реплики насыщены глаголами в повелительном наклонении, например: «подойди сюда», «сядь на этот стул», «успокойся» и т. п., — их всегда можно перевести на язык взглядов, мимики, жестов. Когда же с помощью физических действий общение между партнерами будет восстановлено, нетрудно снова вернуться к тексту, который станет на этот раз выразителем действия. Простейшие словесные действия легко переходят в физические действия и наоборот. Только при обращении к более сложным формам словесного взаимодействия, когда речь опирается на активную деятельность воображения и направлена преимущественно на перестройку сознания партнера, слова уже не могут быть полностью заменены действиями бессловесными. Однако, забегая вперед, подчеркнем, что укрепление процесса физического взаимодействия необходимо при всех видах и на всех стадиях словесного общения. Речь не может быть органичной, если она оторвется от породившей ее почвы.

Модуль 3. Простые и сложные словесные действия.

Тема 1. Этюды на общение.

Особое внимание нужно обратить внимание на проблему слова в этюде. Текст должен возникать только как необходимое средство воздействия на партнёра. Следует строго отбирать словесный материал и ограничивать его подлинной необходимостью. «В жизни всегда говорят то, что хочется сказать ради какой-то цели, задачи, необходимости, ради подлинного, продуктивного и целесообразного действия». Это определение К.С. Станиславского природы словесного действия должно стать руководящим в работе над словом на протяжении всего обучения. Не имея авторского текста и пользуясь текстом импровизационным, студенты приучаются к пониманию точного соответствия и слова и действия, необходимости и целесообразности речи. При этом необходимо помочь студентам выявить точную природу конфликта, развивать его способности к эмоциональному мышлению в предлагаемых обстоятельствах и импровизационность поведения.

На экзамен в конце второго семестра у каждого студента должны 2-3 актерские работы на «органическое молчание» и в этюдах на общение.

Тема 2. Простые и сложные словесные действия.

Между простым словесным действием и более сложной его формой нет резкой грани, есть лишь постепенный переход из одного качества в другое, при котором открываются новые закономерности.

Как же на практике осуществляется этот переход? Когда физические действия, подготавливающие и сопровождающие произнесение слов, точно определяются и станут привычными, следует все внимание переключить на взаимодействие словесное. В упражнениях такое вытеснение физических действий словесными происходит в определенной последовательности. Например: подозвать к себе человека жестом, движениями кисти руки и пальцев; проделать то же самое, добавляя слова: «Подойди сюда»; снять лишние мышечные напряжения и мелкие движения, например кивок головой, движение подбородка и т. п.; сохранить только слова и движения глаз при полной мышечной свободе.

Если руки при этом делают произвольные движения, то, как советует Станиславский, нужно «сесть на руки» и перевести все внимание на слова, которые станут главным выразителем действия. Но и в этом случае физические действия не исчезнут совершенно, они преобразуются в новое качество, перейдут в плоскость воображения и мышечной памяти, будут осуществляться мысленно.

Тема 3. Диалог.

Диалог не есть говорение слов по очереди, а словесная борьба, требующая, прежде всего острого восприятия партнера. Поэтому умение говорить на сцене неотделимо от умения слушать, а слушать — это не только воспринимать звуки, но и проникать в смысл произносимых партнером слов.

Не все актеры обладают таким умением. Многие слушают, но не слышат, то есть не воспринимают того, что и как им

говорят. В этот момент они заняты собой и готовятся к ответной реплике, для которой у них уже заранее припасены соответствующие краски и голосовые интонации. Такие актеры ожидают конца слов партнера, чтобы переключить все внимание зрителя на себя. Но это уже не словесное действие, а ремесленное обыгрывание текста вне ощущения партнера и сценических обстоятельств. При таком подходе к слову, ни о каком органическом процессе не может быть и речи.

Чтобы научиться слушать и слышать на сцене, нужно опереться на такие упражнения, которые заставляли бы актера внимательно следить за действиями, мыслями и интонациями партнера, учитывая малейшие их изменения. Отталкиваясь от какой-нибудь реальной жизненной ситуации, педагог может незаметно втянуть учеников в словесную борьбу.

Модуль 4. Характер и характерность.

Тема 1. Наблюдения за людьми.

Умение "стать другим, оставаясь самим собой" (Б.Е. Захава), - это главная особенность профессии актера.

В этих разделах учащиеся впервые сталкиваются с необходимостью наблюдать жизнь, складывать в некую актерскую "копилку" интересные и точно подмеченные черточки характеров, детали, манеры поведения, неповторимые подробности, - словом, все то, из чего, собственно, и состоит окружающая действительность.

"Наблюдение" - это первый шаг к сценическому образу; для многих мастеров сцены именно с наблюдений за людьми, животными и даже за предметами (!) может начинаться работа над любой ролью (вспомним, что К.С. Станиславский "увидел" своего генерала Крутицкого в образе покосившегося замшелого домика).

Основным критерием в оценке работы студентов в разделе наблюдений следует, видимо, признать наличие "зерна".

"Зерно" - это сконцентрированная суть другого человека, присвоенная актером, ставшая для него навремени чем-то собственным, сокровенным...

Тема 2. Характер и характерность.

Создание линии жизни действующего лица (на основе авторского текста), определение социальных и других причин, обуславливающих формирование характера и поступков героя.

Поиск внешней характерности, ее связь с решением внешнего облика персонажа: грим, костюм, манеры, пластика, особенности речи и др.

Работа над отрывками, включающими усложненные события и предлагаемые обстоятельства, в том числе исторического, социального характера, более сложные по восприятию, различные по жанру, а также стилю драматургии.

Тема 3. Умение показать реального человека.

Умение показать реального человека (или животное) несколькими мгновенными точными штрихами "набросать портрет" изображаемого - несомненный признак одаренности характерного актера.

От студентов на этом этапе обучения не требуется протяженность сценического существования; выигрыш может быть заключен в мгновении; в секундах может проявиться судьба. Существо показываемого человека или животного очень видно в глазах исполнителя. Схватенное "зерно" более всего проявляется во взгляде.

Если студент "точно смотрит", значит, он уже стал другим человеком, - на миг, но стал!

В контрольном уроке "Наблюдения", который обычно проводится в середине октября, могут быть показаны и упражнения на фантазию (наблюдения за предметами), а также музыкальные наблюдения (известные эстрадные и кино - артисты).

Модуль 5. Профнавыки

Тема 1. Профнавыки.

Профнавык - это наблюдение за какой-либо профессией, умение ее сымитировать на сцене в ходе короткого этюда; создать внешний образ профессии.

Работая над профнавыком, студент не должен стремиться, во что бы то ни стало сыграть другого человека. Какие-то подсмотренные черты, связанные с профессией, конечно, могут проявиться, но это вовсе не обязательно.

Очень распространенной ошибкой является попытка научиться по-настоящему, к примеру, плести корзины или собирать бочки. Настоящее владение изображаемой профессией совсем не нужно, - ведь в таком случае процесс становится чрезмерно длительным и скучным... В этюде "профнавык" студент впервые сталкивается с воспроизведением жизни не в формах самой жизни, а в каких-то иных. Например, время на сцене течет быстрее, чем в жизни.

Тема 2. Настоящее владение изображаемой профессией.

Настоящее владение изображаемой профессией совсем не нужно, - ведь в таком случае процесс становится чрезмерно длительным и скучным... В этюде "профнавык" студент впервые сталкивается с воспроизведением жизни не в формах самой жизни, а в каких-то иных. Например, время на сцене течет быстрее, чем в жизни.

В отборе выразительных средств заключены первые элементы сценического искусства. Весьма полезно завершать профнавык каким-нибудь "трюковым эффектом", когда результат профессии возникает тут же, - например, горячий хлеб, готовая сплетенная корзинка, "выдутая" и охлажденная стеклянная бутылка.

Главное в таком этюде - точная в деталях имитация профессионального процесса, привычность и свобода движений.

Модуль 6. Углубление и совершенствование всех элементов артистической техники.

Тема 1. Углубление и совершенствование всех элементов артистической техники.

На втором курсе продолжается дальнейшее углубление и совершенствование всех элементов артистической техники как в отдельности, так и в сочетании друг с другом. Это достигается при помощи систематических упражнений, составляющих содержание класса тренинга и муштры, или, как еще называл его Станиславский, — «туалета актера». В «туалет актера» постоянно вводится и новый материал, связанный с изучением элементов воплощения, то есть упражнения по словесному взаимодействию и технике речи, по движению, пластике, ритмике, манерам, по мизансценам и группировкам, по элементам характерности и т. п. «Туалет актера» помогает усовершенствовать природные качества, отработать элементы артистической техники до степени подсознательного, рефлекторного пользования ими в процессе сценического действия. В этом главный смысл тренировочной работы.

Кроме работы над собой на втором курсе ученики вплотную подходят ко второй части программы, к работе актера над ролью. Этот процесс, по существу, начался уже на первом курсе. При создании этюдов собственного сочинения впервые возникли такие понятия, как сценическое событие, конфликт, предлагаемые обстоятельства, и сложились первые представления о сквозном действии и сверхзадаче.

Наиболее содержательные этюды первого курса надо по возможности доводить до степени художественной завершенности, не бросая их на пороге второго года обучения. Необходимо все время углублять и конкретизировать идейное содержание (сверхзадачу) этюда, добиваться в нем более отчетливого проведения сквозного действия, выразительной и отобранной логики поведения исполнителя в предлагаемых обстоятельствах.

Тема 2. Физическое действие – основа словесного действия.

Как мы выяснили, умение действовать словом приобретается в процессе живого общения, при котором слова становятся необходимым средством воздействий на партнеров. В этом случае словесные действия не отрываются от физических; они вытекают из них и сливаются с ними.

Чтобы слово стало орудием действия, необходима настройка всего физического аппарата на выполнение этого действия, а не только мускулов языка. Когда кавалер приглашает даму на танец, то все его тело в этот момент уже готовится к танцу. Если же при произнесении слов «разрешите пригласить вас» спина его будет опущена, а ноги расслаблены, то можно усомниться в искренности его намерения. Когда человек на словах декларирует что-то, принимает различные словесные решения, но логика его физического поведения противоречит этому, можно с уверенностью сказать, что его слова останутся лишь декларациями, не претворятся в действие.

Если слова противоречат поступкам человека, поведение будет всегда определяющим для понимания его истинных намерений и душевного состояния. В обычных же случаях словесное действие сливается с физическим и полностью опирается на него. Более того, физическое действие не только сопутствует, но всегда предшествует произнесению слов. Нельзя сказать даже «здравствуйте», если перед этим не увидеть или не ощутить того, кому адресовано приветствие, то есть не совершить предварительно элементарного физического действия. Когда же на сцене слова опережают действия, происходит грубое нарушение закона органической природы и словесное действие уступает место механическому словесному.

Тема 3. Предмет борьбы в этюде.

Определение предмета борьбы. Цели и задачи в этюде. Конфликт и его определение. Выстраивание борьбы противоположных сторон. Предлагаемые обстоятельства и их значение в позиционной и деловой борьбе.

Модуль 7. Техника физического и словесного взаимодействия.

Тема 1. Самостоятельная работа

Тема 2. Экзамен

Раздел 2.

Модуль 1. Ориентир на русский классический литературный материал.

Тема 1. Этюды на литературной основе.

Наряду с уже знакомыми нам этюдами собственного сочинения на втором курсе возникает и новый тип этюдов на литературной основе. Это инсценированные рассказы или отрывки из пьес, повестей и романов, имеющие хотя бы относительную внутреннюю законченность.

В отличие от первого курса, где студенты овладевали органическим процессом действия в условиях собственного вымысла, пользуясь для этого своими словами и своей логикой поведения, в этюдах на литературной основе надо поверить в правду предлагаемого художественного вымысла, зажить им, оправдать авторский текст, насытив его своими живыми видениями, ощущениями и помыслами. Студенты должны научиться самостоятельно создавать логику действия в обстоятельствах роли, постепенно сближая ее с логикой действия образа. А для этого необходимо уметь верно определять сценическое событие, вскрывать конфликт. Литературный материал потребует также воспроизведения элементов характерности.

Тема 2. Ориентир на русский классический литературный материал.

Подобрать для каждого оптимальный репертуар - два-три не слишком сложных, наилучшим образом раскрывающих и помогающих обрести перспективу отрывка, - необычайно трудная задача.

Здесь следует ориентироваться на русский классический литературный материал, а также - на лучшие произведения советской литературы. А. Чехов, А. Островский, М Горький, И. Гончаров, И. Тургенев, Н. Лесков, А. Вампилов, В. Розов, В. Шукшин, Ф. Абрамов, - все эти авторы часто и с успехом исполняются студентами 2-го курса. Отрывки не должны быть слишком длинными (10-12 мин.). Главное - проявить в учащихся освоение школы, - то есть, материала первого, второго и третьего семестров обучения.

Модуль 2. Жанр как ключ к открытию образа.

Тема 1. Разработки и освоения роли.

Материалом для работы над этим разделом обычно служит художественная проза. Курсу даются, как правило, два произведения, - так чтобы каждый студент получил для разработки и освоения по две роли; героями "этюдов к образу" могут быть и центральные персонажи произведений, и эпизодические, и даже такие, о которых только упоминают другие действующие лица.

Почему работа над образами в авторском материале начинается с прозы, а не с драматургии?

Потому что драматург не дает подробного описания и характеристик своих героев, не рассказывает обо всех обстоятельствах их жизни и сталкивает каждого персонажа со сравнительно небольшим количеством других действующих лиц.

В прозе же герой живет более широкой и свободной жизнью. Лирические отступления, авторские оценки, внутренние монологи героев, описание среды, - все это помогает глубже проникнуть в духовный мир каждого персонажа.

Тема 2. Ситуация в импровизированных этюдах к образу.

Ситуация в импровизированных этюдах к образу делятся на три группы:

- ситуации, которые есть в произведении, - в таком случае может быть исполнен даже отрывок с авторским текстом.
- ситуации, о которых упоминается в произведении.
- ситуации, которых в произведении нет, но которые могли бы быть.

Тема 3. Жанр как ключ к открытию образа.

Жанр спектакля и его влияние на выбор приспособлений, на жанровую окраску сценического персонажа. Жанр спектакля и темпо-ритм жизни сценического героя.

Модуль 3. Распределение и чтение ролей.

Тема 1. Распределение ролей.

1. Внутренние данные (эмоциональность и качество темперамента, интеллект, культурный уровень, фантазия и воображение, чувство юмора, способность к характерности).
2. Внешние данные (телосложение, голос)
3. Степень и способности мастерства данного студента.

Тема 2. Чтение исполнителями по ролям.

Чтение отрывков исполнителями по ролям. Сверка исполнителями переписанных ими ролей. Чтение пьесы «от себя». Недопустимость бессмысленного чтения. Борьба с попыткой студентов во время первых чток «играть» чувства.

Тема 3. Общий анализ роли.

Роль как подчиненная часть целого (отрывка). Идея отрывка как руководящее начало в процессе работы над ролью. Понимание студентом основного конфликта пьесы и отношение его образа к этому конфликту.

Место данной роли в системе образов всего отрывка. Определение логики его поступков. Выяснение «предлагаемых обстоятельств». Создание биографии образа. Нахождение сквозного действия и сверхзадачи образа, починенных идейному

замыслу спектакля.

Модуль 4. Событие и событийный ряд в отрывке.

Тема 1. Событие и событийный ряд в отрывке.

Конфликт как столкновение противоборствующих сторон. Событие как факт случившегося. Событие как развивающаяся история во времени, имеющее исходное начало, развитие и его разрешение. Событийный ряд как цепь событий, вытекающих одно из другого и развивающих конфликт. События и предлагаемые обстоятельства действующих лиц. Тренинг на психофизическую подготовку аппарата актёра к этюдной работе, анализ литературного материала, поиск событий и событийного ряда, работа над ролью на сценической площадке.

Тема 2. Шаг к автору и к образу.

Отрывок на литературной основе объединяет их. Теперь студент должен научиться работать с авторским материалом – чужое сделать своим и научиться управлять более строго чем в наблюдениях, обстоятельствами, предложенными автором, то есть освоить подход к авторскому тексту, по существу приблизиться к главному в профессии – умению авторизировать авторское.

Этюд созданный на литературной основе является промежуточным звеном между этюдом собственного сочинения и работой над пьесой.

Идея сценического произведения только тогда становится художественно убедительной, когда она раскрывается не в рассуждениях автора, а в конкретных столкновениях, действиях, борьбе. Поэтому главное внимание должно быть обращено на создание верной партитуры действия, на абсолютную точность взаимодействия партнеров, при котором поведение одного становится в зависимости от поведения другого. Каждый из студентов должен самостоятельно готовиться к исполнению роли: изучать обстоятельства места и времени, уточнить логику и последовательность своих действий, мыслей создавать киноленту образных видений. Студент должен знать, зачем он выходит на сцену, почему действует так, а не иначе, чего добивается от партнера.

Но, как будет осуществляться действие, какие при этом возникнут приспособления - интонации, жесты, мимика, мизансцены, ритм и т.д. - это должно решаться в процессе живого взаимодействия с партнером, в совместной репетиционной работе исполнителей.

Тема 3. Творческое взаимодействие с режиссером на пути создания роли в отрывках.

Начало освоения углубленной разработки и подхода к роли над отрывком в литературном произведении является:

- Определение взаимоотношений с партнером, диктующих поведение действующего лица в этюде и отрывке. Умение добиваться своей цели с учетом предлагаемых обстоятельств, задачи и действий партнера.

- Анализ предлагаемых обстоятельств, цели действия и текста, созданных автором (писателем), освоение их, выход на действие от первого лица («от себя»). Создание непрерывной цепи подлинного органического действия, рождающего необходимые предпосылки для возникновения верных, искренних чувств.

Создание линии жизни действующего лица (на основе авторского текста), определение социальных и других причин, обуславливающих формирование характера и поступков героя.

- Поиск внешней характерности, ее связь с решением внешнего облика персонажа: грим, костюм, манеры, пластика, особенности речи и др.

- Работа над отрывками, включающими усложненные события и предлагаемые обстоятельства, в том числе исторического, социального характера, более сложные по восприятию, различные по жанру, а также стили драматургии. Работа над ролью в отрывке:

- Анализ событий пьесы, выделенных режиссером в соответствии с определенной им сверхзадачей будущего спектакля.

- Создание биографии своего героя.

- Изучение содержания пьесы в ее мировоззренческих, исторических и иных аспектах, определение ее идеи, национальные особенности.

- Поиск сквозного действия будущего спектакля и роли.

- Расширение диапазона жанров, авторских стилей драматургического материала, поиск «второго плана» роли.

- Верное самочувствие на сцене, точная логика действия, органическая жизнь на сцене в образе действующего лица, осмысление понятия «перевоплощение».

- Поиски внутренней и внешней характеристики образа в процессе перевоплощения.

Модуль 5. Инсценировка.

Тема 1. Инсценировка.

Создание этюда на основе авторского рассказа, повести или отрывка из повести, имеющую законченную мысль или художественную ценность. Определение авторского стиля, жанра исходных и ведущих событий по всей канве художественного произведения.

Анализ всего произведения по трём событиям – основное, кульминационное, финальное. Анализ выбранного отрывка по трем событиям. Определение событийного ряда, цели, задач, круга предлагаемых обстоятельств. Перевод словесного материала на язык действия на основе импровизации. Репетиция отрывка этюдным методом с использованием элементов декораций, реквизита, деталей костюмов.

Тема 2. Культура речи.

Органический процесс органического взаимодействия предъявляет высокие требования к общей культуре речи актёра. Хорошо поставленный голос, ясная дикция, знание языка и его законов создают наиболее благоприятные условия для словесного взаимодействия и наоборот, дефекты голоса и произношения, нарушение законов логической речи мешают ему, искажают его, а то и вовсе делают невозможным.

Культура сценической речи – одна из важнейших проблем современного актерского искусства. Многие специалисты сходятся на том, что речь сейчас самое слабое звено в технике актёра.

Театральная школа не в состоянии дать каждому ученику такое количество индивидуальных занятий, которое ему необходимо. Значит, надо приучить работать над своим дыханием и голосом самостоятельно, давая ученикам задания и тщательно их проверяя. Очень важно, чтобы требования, предъявляемые к развитию голоса, исходили не только от педагогов по речи, но и от педагогов по мастерству актёра.

Как литература развивает и хранит культуру письменной речи, так и театр призван создавать образы устной речи и быть хранителем её культуры. Сценическое произношение во многих странах считается образом общенародного произношения.

Станиславский считал театр хранителем чистоты национального языка. «Я думаю, что к законам речи относятся и орфоэпия, которая может быть сохранена только в театрах», - читаем мы в его заметках.

Всё многообразие и богатство духовной жизни человека выливается в конечном итоге в движении его мышц. В мышечных движениях воплощаются действия и поступки, а работа мышц дыхательного и голосового аппаратов образуют речь.

Тема 3. Культура тела.

Если мышцы актёра недостаточно развиты, малоподвижны, то до зрителя не дойдут тонкости его переживания. Более

того, по закону нерасторжимой связи тела и души всякий мышечный зажим влечёт за собой психическое торможение, так же как и психологическое торможение приводит к мышечному зажиму. Напряжённое тело становится тормозом в осуществлении органических процессов. От этого зависит и выразительность внешнего рисунка воплощения.

Пластичным Станиславский называл такое движение, которое, развиваясь по непрерывной линии, наиболее целесообразно воплощает действие. Никакой иной пластики вне конкретного, целенаправленного действия он не признавал.

Станиславский настаивал на том, чтобы тренировка физического аппарата актёра была систематической, повседневной, а не от случая к случаю. Если занятия по танцам, например, происходит один раз в неделю, то в другие дни должны выполняться специальные задания педагога по этой дисциплине, включаемые в групповой «туалет актёра». Только при регулярной тренировке можно рассчитывать на то, что будут приобретены и закреплены необходимые актёру качества и навыки.

Прежде чем говорить о значении темпа и ритма в сценическом искусстве и о практических приемах овладения ими, необходимо уточнить сами понятия, которым придаются различные значения. Взятые из музыкального лексикона термины темп и ритм прочно вошли в сценическую практику и педагогику для обозначения определенных свойств человеческого поведения. Темп – это степень скорости исполняемого действия. Можно действовать медленно, умеренно, быстро и т.д., что потребует от нас различной затраты энергии, но не всегда окажет существенное влияние на внутреннее состояние.

Иное дело – ритм поведения. Если говорится, например, что «спектакль идёт не в том ритме», то под этим подразумевается не просто скорость, но и интенсивность действий и переживаний актёров, в котором осуществляется сценическое событие. Кроме того, понятие «ритм» включает в себя ритмичность, то есть ту или иную размеренность действия, его организацию во времени и пространстве.

Модуль 6. Пластика, движения наблюдаемых.

Тема 1. Наблюдения, пародии на знаменитых людей.

В этом разделе, студентам предлагается найти объект (певец, актёр, телеведущий и т.д.) для наблюдения и последующего показа. Это может быть как точное копирование, так и пародия.

Тема 2. Пластика, движения наблюдаемых.

Пластику и движения наблюдаемых студенты изучают «вживую» или по ТВ, стремятся перенять увиденное и использовать при показе.

Модуль 7. Речевые характеристики наблюдаемых.

Тема 1. Самостоятельная работа

Тема 2. Экзамен.

3 курс

Раздел 1.

Модуль 1. Выбор отрывков

Тема 1. Читка пьес.

Задача первой читки пьесы: донести до сознания слушателей содержание пьесы. Роль первого чтения. Манера чтения: читать, а не играть.

Тема 2. Выбор отрывков

Задача первой читки пьесы: донести до сознания слушателей содержание пьесы. Роль первого чтения. Манера чтения: читать, а не играть.

Цель обсуждения: определение главной темы произведения, идеи, сверхзадачи спектакля, сквозного действия и т. д.

Чтение всей пьесы исполнителями по ролям. Сверка исполнителями переписанных ими ролей. Чтение пьесы «от себя».

Недопустимость бессмысленного чтения. Борьба с попыткой студентов во время первых чтений «играть» чувства.

Задача первой читки пьесы: донести до сознания слушателей содержание пьесы. Роль первого чтения. Манера чтения: читать, а не играть.

Цель обсуждения: определение главной темы произведения, идеи, сверхзадачи спектакля, сквозного действия и т. д.

Тема 3. Обсуждение.

Цель обсуждения: определение главной темы пьесы, идеи, сверхзадачи пьесы, сквозного действия и т. д.

Модуль 2. Событие и событийный ряд.

Тема 1. Жанр как ключ к открытию образа.

Жанр спектакля и его влияние на выбор приспособлений, на жанровую окраску сценического персонажа. Жанр спектакля и темпо-ритм жизни сценического героя.

Тема 2. Событие и событийный ряд в пьесе.

Конфликт как столкновение противоборствующих сторон. Событие как факт случившегося. Событие как развивающаяся история во времени, имеющее исходное начало, развитие и его разрешение. Событийный ряд как цепь событий, вытекающих одно из другого и развивающих конфликт. События и предлагаемые обстоятельства действующих лиц. Тренинг на психофизическую подготовку аппарата актёра к этюдной работе, анализ литературного материала, поиск событий и событийного ряда, работа над ролью на сценической площадке.

Тема 3. Предмет борьбы.

Определение предмета борьбы в пьесе. Цели и задачи в пьесе. Конфликт и его определение. Выстраивание борьбы противоположных сторон. Предлагаемые обстоятельства и их значение в позиционной и деловой борьбе.

Модуль 3. Творческое взаимодействие с режиссером

Тема 1. Простые и сложные словесные действия.

Между простым словесным действием и более сложной его формой нет резкой грани, есть лишь постепенный переход из одного качества в другое, при котором открываются новые закономерности.

Как же на практике осуществляется этот переход? Когда физические действия, подготавливающие и сопровождающие произнесение слов, точно определяются и станут привычными, следует все внимание переключить на взаимодействие словесное. В упражнениях такое вытеснение физических действий словесными происходит в определенной последовательности. Например: подзвать к себе человека жестом, движениями кисти руки и пальцев; проделать то же самое, добавляя слова: «Подойди сюда»; снять лишние мышечные напряжения и мелкие движения, например кивок головой, движение подбородка и т. п.; сохранить только слова и движения глаз при полной мышечной свободе.

Если руки при этом делают произвольные движения, то, как советует Станиславский, нужно «сесть на руки» и перевести все внимание на слова, которые станут главным выразителем действия. Но и в этом случае физические действия не исчезнут совершенно, они преобразуются в новое качество, перейдут в плоскость воображения и мышечной памяти, будут осуществляться мысленно

Тема 2. Общие принципы действенного анализа.

Борьба с актёрской пассивностью. Активные поиски студентом своих путей к роли. Разведка пьесы и роли умом и физическим действием. Опасность прямолинейного подхода к авторскому тексту. Важность познания заложенных в авторском тексте хода мыслей действующего лица. Подход к роли путём этюдов с импровизированным текстом.

Тема 3. Творческое взаимодействие с режиссером на пути создания роли в отрывках.

Начало освоения углубленной разработки и подхода к роли в отрывках из пьесы является:

- Определение взаимоотношений с партнером, диктующих поведение действующего лица в этюде и отрывке. Умение добиваться своей цели с учетом предлагаемых обстоятельств, задачи и действий партнера.
- Анализ предлагаемых обстоятельств, цели действия и текста, созданных автором (писателем), освоение их, выход на действие от первого лица («от себя»). Создание непрерывной цепи подлинного органического действия, рождающего необходимые предпосылки для возникновения верных, искренних чувств.
- Создание линии жизни действующего лица (на основе авторского текста), определение социальных и других причин, обуславливающих формирование характера и поступков героя.
- Поиск внешней характерности, ее связь с решением внешнего облика персонажа: грим, костюм, манеры, пластика, особенности речи и др.
- Работа над отрывками, включающими усложненные события и предлагаемые обстоятельства, в том числе исторического, социального характера, более сложные по восприятию, различные по жанру, а также стилю драматургии. Работа над ролью в отрывке:
 - Анализ событий пьесы, выделенных режиссером в соответствии с определенной им сверхзадачей будущего спектакля.
 - Создание биографии своего героя.
 - Изучение содержания пьесы в ее мировоззренческих, исторических и иных аспектах, определение ее идеи, национальные особенности.
 - Поиск сквозного действия будущего спектакля и роли.
 - Расширение диапазона жанров, авторских стилей драматургического материала, поиск «второго плана» роли.
 - Верное самочувствие на сцене, точная логика действия, органическая жизнь на сцене в образе действующего лица, осмысление понятия «перевоплощение».
 - Поиски внутренней и внешней характеристики образа в процессе перевоплощения.

Модуль 4. Внешняя выразительность сценического героя.

Тема 1. Сквозное действие роли

Сквозное действие роли как цепь творческих задач. Сквозное действие роли как двигатель психофизической жизни артиста-роли. Сверхзадача и сквозное действие роли, их взаимосвязь. «Зерно» роли и линия поведения как путь создания роли. Сквозное действие как путь к сверхзадаче и «сверхзадаче» роли. Анализ модели роли. Репетиция как процесс создания роли.

Тема 2. Внешняя выразительность сценического героя.

Исследование исходных и ведущих обстоятельств жизни персонажа. Социальный уклад. Стиль жизни. Поиск выразительных деталей: пластика, движение, походка. Речевая характерность. Возраст, социальное положение. Индивидуальные характерные черты. Деформация лица средствами объёмного грима.

Тема 3. Словесное взаимодействие с партнером.

Основная форма сценической речи — диалог. Чтобы научиться слушать и слышать на сцене, нужно опереться на такие упражнения, которые заставляли бы актёра внимательно следить за действиями, мыслями и интонациями партнера, учитывая малейшие их изменения. Отгалкиваясь от какой-нибудь реальной жизненной ситуации, педагог может незаметно втянуть учеников в словесную борьбу. Уловив, например, какое-либо нарушение дисциплины на уроке, он делает выговор студенту, вынуждая его извиняться или оправдываться. Если же не найдется реального повода, чтобы завязать такой диалог, его можно придумать. Предположим, на уроке между преподавателем и учеником.

Чем точнее будут стараться ученики воспроизвести по памяти испытанные ими ощущения, прозвучавшие интонации, паузы, жесты, которые непроизвольно возникли по ходу импровизированного диалога, тем дальше они будут уходить от живого, органического действия.

Пусть ученики на собственном опыте убедятся, что произвольно воспроизвести чувства недоумения, обиды, протеста, возмущения, которые родились у них сами собой, — практически невозможно.

Чувства неподвластны нашей воле, их нельзя вызвать по заказу. Поэтому нужно стремиться не к повторению однажды испытанных чувств, а к тому, чтобы зажить вновь зародившимися чувствами. Именно этой задаче и отвечает техника физического и словесного взаимодействия. Она предлагает нам ряд приемов, смысл которых заключается в том, что восстанавливать надо не конечный результат действия, а причины, его породившие.

Прежде всего, необходимо проследить ход развития события и логику поведения каждого из его участников. Следует детально проанализировать эту логику, выяснить, как было воспринято неожиданное и незаслуженное обвинение, как после более или менее длительного недоумения и непонимания обвиняемый сориентировался и подготовился к самозащите или контрнападению и как, не получив от педагога удовлетворительного ответа, нехотя выполнил его приказание — «садитесь».

Модуль 5. Анализ роли.

Тема 1. Общий анализ роли.

Роль как подчинённая часть целого (пьесы). Идея пьесы как руководящее начало в процессе работы над ролью. Понимание студентом основного конфликта пьесы и отношение его образа к этому конфликту. Место данной роли в системе образов всей пьесы. Определение логики его поступков. Выяснение «предлагаемых обстоятельств». Создание биографии образа. Нахождение сквозного действия и сверхзадачи образа, починенных идейному замыслу спектакля.

Тема 2. Создание логики действий роли.

Создание логики и последовательности действий актёра в роли является прямым продолжением работы по оценке и конкретизации сценических событий. Когда смысл события определен достаточно ясно, перед актёром возникает вопрос: что же он должен сделать, как должен действовать на сцене, чтобы данное событие произошло?

Создание логики и последовательности физических действий роли Станиславского сравнивал с прокладкой железнодорожного пути, по которому будет от станции к станции двигаться поезд, приближаясь к конечной цели путешествия. Так и актёр должен прочно утверждать тот логический ход, по которому будет развиваться его роль от одного события к другому, по направлению к сверхзадаче.

Тема 3. Внесценическая жизнь роли.

Выясняя факты и вытекающие из них действия, мы то и дело сталкиваемся с необходимостью выходить за рамки сценических событий, заглядывая в прошлое и будущее роли. Ведь пьеса даёт нам всего лишь несколько отрезков жизни действующих лиц, определяющих настоящие роли. Но, как верно говорит Станиславский настоящее — всего лишь переход от прошлого к

будущему... «прошлое – это корни, которых выросло настоящее... Нет настоящего без прошлого, но нет его и без перспективы на будущее, без мечты о нём, без догадок и намёков на грядущее».

Модуль 6. Внесценическая жизнь роли

Тема 1. Самостоятельная работа

Тема 2. Экзамен

РАЗДЕЛ 2.

Модуль 1. Овладение характерностью.

Тема 1. Овладение характерностью.

Работа над ролью есть, по существу, не что иное, как последовательное и постепенное перевоплощение актёра в образ. Начинается оно с момента, когда актёр поставлен перед необходимостью действовать от своего лица в обстоятельствах жизни роли. Если подойти к этому не по актёрски, а по-человечески, то непременно появятся точки соприкосновения между поведением актёра и действующего лица пьесы. Уточнение обстоятельств, фактов и событий пьесы приведет к сближению, а затем и постепенному слиянию логики физических действий актёра с логикой физических действий роли. Актёр начинает не только ощущать «себя в роли», но временами и «роль в себе».

Тема 2. Образ и перевоплощение актёра

Основной принцип процесса перевоплощения актёра в образ: стать другим, оставаясь самим собой. Органика. Два пути, ведущих к перевоплощению. К.С. Станиславский и А.П. Чехов. Актёрский замысел роли.

Методические указания: Очень важно понимание студентом, что слово имеет действенную направленность, не «объясняющую». Слова, возникающие в этюде, должны рождаться в силу сценической необходимости. Упражнения, импровизации, этюды

«Этюды с импровизированным текстом».

«Этюд на общение».

Это некая интересная история, содержащая в себе и событие и сценическую атмосферу.

Тема 3. Темп и ритм действия.

Темп и ритм понятия взаимосвязанные, поэтому Станиславский нередко сливает его воедино, употребляя термин темпо - ритм. Во многих случаях они находятся в прямой зависимости друг от друга: активный ритм ускоряет процесс осуществления действия и наоборот, пониженный ритм влечет его замедление. Но это не всегда так. Возможно и прямое противоречие между ними. Можно быстро вязать чулок и вести при этом самый спокойный разговор.

Материалом для тренировки темпо – ритм могут служить уже знакомые нам по первому курсу упражнения, но не в их первоначальном виде, а уже доведенные до известной степени совершенства. Так, например, можно в различном темпе и ритме сидеть, стоять на сцене, искать потерянный предмет, рассматривать окружающие объекты, слушать, думать, вспоминать, взаимодействовать с партнерами, передавать ему свои видения, проделывать различные действия с воображаемыми предметами: одеваться, раздеваться, накрывать на стол, писать письмо и т.п.

До сих пор мы приучали учеников располагаться в сценическом пространстве исключительно так, как того требует процесс взаимодействия с партнерами, не думая о зрительном зале. Но наступает момент, когда перед учениками следует поставить новую, более сложную задачу: не только верно жить на сцене, но и уметь доносить эту жизнь до зрителя, учитывая сценические условия.

Пластическое положение актёра на сцене не безразлично к творческому результату: мало создать органический процесс, надо еще сделать его сценически выразительным, доступным для восприятия.

Пластическим выражением сценического взаимодействия являются группировки и мизансцены. Группировкой называется взаимное расположение действующих лиц на сценической площадке. Мизансцена же означает не только расположение, но и перемещение действующих лиц в пространстве сцены, она развивается во времени, имеет определенную протяженность.

Расположение по отношению к зрительному залу. Ученики должны убедиться на опыте, что каждое их движение, поза, группировка будут по-разному восприниматься зрителем в зависимости от того, как они расположатся в сценическом пространстве.

Модуль 2. Проект дипломного спектакля.

Тема 1. Проект дипломного спектакля.

Выбор пьесы для дипломного спектакля. При подборе драматургического материала для дипломного спектакля педагог должен руководствоваться следующим:

1. Место пьесы в сегодняшнем дне (актуальность);
2. Определить своё отношение к материалу, свою проблему спектакля;
3. Как расходятся пьеса на студентов.

Тема 2. Застольный период, читка пьес.

Также необходимо узнать всё о пьесе, драматургии, времени. Репертуар подбирается с таким расчётом, чтобы каждый выпускник показался не менее чем в двух ролях, в которых могли бы проявиться различные стороны его дарования.

Тема 3. Обсуждение.

Цель обсуждения: определение главной темы пьесы, идеи, сверхзадачи пьесы, сквозного действия и т. д.

Модуль 3. Общие принципы действенного анализа.

Тема 1. Общие принципы действенного анализа.

Борьба с актёрской пассивностью. Активные поиски студентом своих путей к роли. Разведка пьесы и роли умом и физическим действием. Опасность прямолинейного подхода к авторскому тексту. Важность познания заложенных в авторском тексте хода мыслей действующего лица. Подход к роли путём этюдов с импровизированным текстом.

Тема 2. Разведка умом.

Пересказ пьесы исполнителями от своего имени («я»). Ощущение сверхзадачи. Определение конфликта, исходного события, центрального события, завершающего пьесу события, основных (узловых) событий, являющихся опорой «действенного каркаса».

Обнаружение эпизода в процессе чтения пьесы. Вскрытие действия в эпизоде. Определение целей исполнителей в эпизоде.

Модуль 4. Чтение пьесы исполнителями по ролям

Тема 1. Распределение ролей.

1. Внутренние данные (эмоциональность и качество темперамента, интеллект, культурный уровень, фантазия и воображение, чувство юмора, способность к характерности).
2. Внешние данные (телосложение, голос)
3. Степень и способности мастерства данного студента.

Тема 2. Чтение пьесы исполнителями по ролям.

Чтение всей пьесы исполнителями по ролям. Сверка исполнителями переписанных ими ролей. Чтение пьесы «от себя».

Недопустимость бессмысленного чтения. Борьба с попыткой студентов во время первых читок «играть» чувства.

Тема 3. Общий анализ роли.

Роль как подчинённая часть целого (пьесы). Идея пьесы как руководящее начало в процессе работы над ролью. Понимание студентом основного конфликта пьесы и отношение его образа к этому конфликту.

Место данной роли в системе образов всей пьесы. Определение логики его поступков. Выяснение «предлагаемых обстоятельств». Создание биографии образа. Нахождение сквозного действия и сверхзадачи образа, починенных идейному замыслу спектакля.

Модуль 5. Сочетание «разведки умом» с разведкой физических действий.

Тема 1. Разведка действием.

Выход из-за стола. Проверка логики действия физическими действиями через этюд с импровизированным текстом.

Сближение с ролью через этюд. Возвращение к столу. Сравнение «наработанного» в этюде с данными «разведки умом».

Тема 2. Сочетание «разведки умом» с разведкой физических действий.

Сочетание «разведки умом» с разведкой физическим действием через этюд в работе над каждым последующим эпизодом до конца пьесы. Выполнение с предельной подробностью логики поведения персонажей.

Поиски верных выразительных средств воплощения. Работа над внутренним монологом, внутренними видениями. Постепенный, подготовленный действенным анализом переход к точному тексту пьесы. Органический переход к репетициям в выгородках. Продолжение этюдных проб в процессе репетиций в выгородках.

Тема 3. Общий анализ роли.

Роль как подчинённая часть целого (пьесы). Идея пьесы как руководящее начало в процессе работы над ролью. Понимание студентом основного конфликта пьесы и отношение его образа к этому конфликту. Место данной роли в системе образов всей пьесы. Определение логики его поступков. Выяснение «предлагаемых обстоятельств». Создание биографии образа. Нахождение сквозного действия и сверхзадачи образа починенных идейному замыслу спектакля.

Модуль 6 Углубление в предлагаемые обстоятельства

Тема 1. Репетиция в «выгородках».

Выгородка - условное обозначение декораций с помощью мебели. Поиски точной линии физической жизни каждого персонажа как наиболее понятное выражение его внутренней жизни. Воплощение этой жизни на сцене. Работа «по событиям» как принцип работы в выгородках.

Материальная осязаемость, доступность физических действий, которые легко фиксируются, поддаются контролю и воздействию со стороны сознания актёра.

Тема 2. Углубление в предлагаемые обстоятельства.

Обладание логикой физического и словесного действия заставляет актёра всё глубже проникать в духовную жизнь образа, уточнять и углублять предлагаемые обстоятельства пьесы. Возникают и новые задачи, обусловленные своеобразием авторского стиля произведения и породившей его эпохи.

Анализ действием и выявление логики борьбы уже помогли нам исследовать различные плоскости пьесы: её факты, события, поступки действующих лиц и оправдывающие их обстоятельства. Теперь мы должны изучить более тонкие и сложные обстоятельства. К ним относятся обстоятельства, которые лежат в плоскости исторической, социальной, бытовой, национальной, географической, профессиональной, возрастной, а также эстетической (стиль, жанр, язык и т.п.).

Тема 3. Партитура действия.

Актёрский ансамбль исполняет сценическое произведение на основе единой, для всех действенной партитуры спектакля, в которой каждому участнику отведена своя партия. Партитура спектакля закрепляет логику и последовательность событий, развитие сценической борьбы; исполнители должны хорошо усвоить логику и последовательность своих действий в этих событиях и борьбе.

Создание партитуры спектакля и отдельных ролей не есть какой-то самостоятельный этап работы. Она формируется на всем этапе протяжения работы над ролью и пьесой. В результате длительных поисков и проб отбирается наиболее точная логика действий, которая затем и фиксируется в партитуре. При этом маленькие действия поглощаются большими, а большие еще большими, постепенно подводя актёра к целостному ощущению непрерывно текущей жизни роли.

Модуль 7. Партитура действия

Тема 1. Самостоятельная работа

Тема 2. Экзамен

4 КУРС

РАЗДЕЛ 1.

Модуль 1. Работа над словом.

Тема 1. Работа над словом.

Огромный интерес представляет работа Вл. И. Немировича – Данченко над авторским словом. В структуре его режиссерско - педагогического метода работа над словом целенаправленно включалась в систему формирования актёрского образа и образа спектакля в целом, его «звучковой симфонии», как говорил Немирович-Данченко. Широко его высказывание: «Слово становится венцом творчества, оно же должно быть источником всех задач – и психологических, и пластических. Если оно с самого начала неверно понято, неглубоко психологически, не метко в определении характерности, или эпохи, или быта, или стиля автора, актёрская мысль пойдёт не по верному пути».

Тема 2. Овладение характерностью.

Работа над ролью есть, по существу, не что иное, как последовательное и постепенное перевоплощение актёра в образ. Начинается оно с момента, когда актёр поставлен перед необходимостью действовать от своего лица в обстоятельствах жизни роли. Если подойти к этому не по-актёрски, а по-человечески, то непременно появятся точки соприкосновения между поведением актёра и действующего лица пьесы. Уточнение обстоятельств, фактов и событий пьесы приведет к сближению, а затем и постепенному слиянию логики физических действий актёра с логикой физических действий роли. Актёр начинает не только ощущать «себя в роли», но временами и «роль в себе».

Тема 3. Построение мизансцены.

Излагая программу второго курса, мы установили, что создание группировок и мизансцен не есть привилегия одного только режиссера, но и важнейший элемент актерского мастерства, закономерный этап работы актёра над ролью.

Станиславский отчетливо выразил свой взгляд на то, как должна создаваться мизансцена. Критикуя прежнюю методику, при которой мизансцены фиксировались еще до начала работы с актерами и предлагались им в готовом виде, он писал: «Метод старых мизансцен принадлежит режиссеру деспоту, с которым я веду борьбу теперь, а новые мизансцены делаются режиссером, находящимся в зависимости от актёра» (т. 8, стр. 102). Иными словами, мизансцена должна складываться в процессе репетиций как результат совместного творчества режиссера с актерами. Только тогда она способна воплотить все тонкости взаимодействия

Модуль 2. Построение мизансцен**Тема 1. Построение мизансцен.**

Уже приступая к действенному анализу пьесы, актер начинает перемещаться в пространстве, отбирая для действия наиболее выгодные и удобные положения, пользуясь необходимыми ему подручными средствами: стульями, столами, ширмами. Тем самым он связывает свои действия с окружающей его реальной обстановкой. При взаимодействии партнеров постепенно определяются моменты их сближений и расхождений, “пристроек” и “отстроек”, что послужит заготовкой для пространственного пластического решения диалога. Если случайно найденные позы и группировки помогут выразить смысл и характер происходящей на сцене борьбы, актеры будут охотно возвращаться к ним, нащупывая тем самым будущую мизансцену спектакля.

Когда накопится достаточный материал для выбора наилучшей мизансцены, а актеры, углубляясь в предлагаемые обстоятельства пьесы, прочно утвердятся в линии действия, можно и должно уделить специальное внимание поискам наиболее выразительных пластических решений каждого сценического события.

Прежде всего при активном участии актеров уточняется планировка сцены, то есть создается наиболее целесообразное, удобное для действия и типичное для данной пьесы расположение мебели, станков и иных декоративных элементов.

Тема 2. Репетиция в «выгородках».

Выгородка - условное обозначение декораций с помощью мебели. Поиски точной линии физической жизни каждого персонажа как наиболее понятное выражение его внутренней жизни. Воплощение этой жизни на сцене. Работа «по событиям» как принцип работы в выгородках.

Материальная ощутимость, доступность физических действий, которые легко фиксируются, поддаются контролю и воздействию со стороны сознания актёра.

Тема 3. Внесценическая жизнь роли.

Выясняя факты и вытекающие на них действия, мы то и дело сталкиваемся с необходимостью выходить за рамки сценических событий, заглядывая в прошлое и будущее роли. Ведь пьеса даёт нам всего лишь несколько отрезков жизни действующих лиц, определяющих настоящие роли. Но, как верно говорит Станиславский настоящее – всего лишь переход от прошлого к будущему... «прошлое – это корни, которых выросло настоящее... Нет настоящего без прошлого, но нет его и без перспективы на будущее, без мечты о нём, без догадок и намёков на грядущее».

Модуль 3. Творческое взаимодействие с режиссером**Тема 1. Шаг к автору и к образу.**

Студент должен научиться работать с авторским материалом – чужое сделать своим и научиться управлять, обстоятельствами, предложенными автором, то есть освоить подход к авторскому тексту, по существу приблизиться к главному в профессии – умению присвоить авторское.

Идея сценического произведения только тогда становится художественно убедительной, когда она раскрывается не в рассуждениях автора, а в конкретных столкновениях, действиях, борьбе. Поэтому главное внимание должно быть обращено на создание верной партитуры действия, на абсолютную точность взаимодействия партнеров, при котором поведение одного становится бы в зависимость от поведения другого. Каждый из студентов должен самостоятельно готовиться к исполнению роли: изучать обстоятельства места и времени, уточнить логику и последовательность своих действий, мыслей создавать киноленту образных видений. Студент должен знать, зачем он выходит на сцену, почему действует так, а не иначе, чего добивается от партнера.

Но, как будет осуществляться действие, какие при этом возникнут приспособления - интонации, жесты, мимика, мизансцены, ритм и т.д. - это должно решаться в процессе живого взаимодействия с партнером, в совместной репетиционной работе исполнителей.

Тема 2. Творческое взаимодействие с режиссером на пути создания роли.

Начало освоения углубленной разработки и подхода к роли в пьесе является:

- Определение взаимоотношений с партнером, диктующих поведение действующего лица в этюде и отрывке. Умение добиваться своей цели с учетом предлагаемых обстоятельств, задачи и действий партнера.
- Анализ предлагаемых обстоятельств, цели действия и текста, созданных автором (писателем), освоение их, выход на действие от первого лица («от себя»). Создание непрерывной цепи подлинного органического действия, рождающего необходимые предпосылки для возникновения верных, искренних чувств.
- Создание линии жизни действующего лица (на основе авторского текста), определение социальных и других причин, обуславливающих формирование характера и поступков героя.
- Поиск внешней характерности, ее связь с решением внешнего облика персонажа: грим, костюм, манеры, пластика, особенности речи и др.
- Работа над отрывками, включающими усложненные события и предлагаемые обстоятельства, в том числе исторического, социального характера, более сложные по восприятию, различные по жанру, а также стили драматургии. Работа над ролью в отрывке:
- Анализ событий пьесы, выделенных режиссером в соответствии с определенной им сверхзадачей будущего спектакля.
- Создание биографии своего героя.
- Изучение содержания пьесы в ее мировоззренческих, исторических и иных аспектах, определение ее идеи, национальные особенности.
- Поиск сквозного действия будущего спектакля и роли.
- Расширение диапазона жанров, авторских стилей драматургического материала, поиск «второго плана» роли.
- Верное самочувствие на сцене, точная логика действия, органическая жизнь на сцене в образе действующего лица, осмысление понятия «перевоплощение».
- Поиски внутренней и внешней характеристики образа в процессе перевоплощения.

Модуль 4. Образ и перевоплощение актера**Тема 1. Образ и перевоплощение актера**

Основной принцип процесса перевоплощения актера в образ: стать другим, оставаясь самим собой. Органика. Два пути, ведущих к перевоплощению. К.С. Станиславский и А.П. Чехов. Актерский замысел роли.

Методические указания: Очень важно понимание студентом, что слово имеет действенную направленность, не «объясняющую». Слова, возникающие в этюде, должны рождаться в силу сценической необходимости. Упражнения,

импровизации, этюды

«Этюды с импровизированным текстом».

«Этюд на общение».

Это некая интересная история, содержащая в себе и событие и сценическую атмосферу.

Тема 2. Внешняя характеристика.

Работа над ролью есть, по существу, не что иное, как последовательное и постепенное перевоплощение актёра в образ. Начинается оно с момента, когда актёр поставлен перед необходимостью действовать от своего лица в обстоятельствах жизни роли. Если подойти к этому не по актёрски, а по-человечески, то непременно появятся точки соприкосновения между поведением актёра и действующего лица пьесы. Уточнение обстоятельств, фактов и событий пьесы приведет к сближению, а затем и постепенному слиянию логики физических действий актёра с логикой физических действий роли. Актёр начинает не только ощущать «себя в роли», но временами и «роль в себе».

Тема 3. Самостоятельная работа

Модуль 5. Световая репетиция.

Тема 1. Световая репетиция.

Техническая репетиция со светом.

Тема 2. Звуковая репетиция.

Техническая репетиция со звуком.

Тема 3. Самостоятельная работа

Модуль 6. Гигиена голоса.

Тема 1. Гигиена роли.

При многократном повторении одних и тех же слов и действий органичность легко уступает место механической привычке, формальному исполнению заученных движений и интонаций, внешнего рисунка роли.

Опасность эта возникает не сразу. Первые встречи со зрителем мобилизуют душевные силы актёра. Мощным раздражителем является реакция зрительного зала, часто неожиданная и непредусмотренная. Но со временем и она становится привычной и перестает воздействовать. Предотвратить опасность омертвления роли можно только заботой о постоянном обновлении творчества; Станиславский называет это гигиеной роли.

Тема 2. Проверка и закрепление сверхзадачи и сквозного действия

Важнейшее условие сохранения творческой свежести роли, ее идейной и художественной полноценности заключается в постоянной заботе актёра о сверхзадаче и сквозном действии.

Репетиции на сцене и первые встречи со зрителем обогащают актёров новыми ощущениями, новым пониманием пьесы и роли. Грим, костюм, декорации, свет и другие элементы оформления дают дополнительную пищу актёрской фантазии; реакция первых зрителей помогает оценить со стороны проделанную работу, а иногда внести в нее существенные поправки. Станиславский часто говорил, что сквозное действие проясняется не сразу, а постепенно и что актёр окончательно утвердится в понимании сквозного действия и сверхзадачи лишь тогда, когда сыграет свою роль на сцене.

Выходя на сцену, актёр должен отчетливо представлять, ради чего поставлена пьеса и о чем он собирается поведать зрителю, исполняя свою роль. Ответ на этот вопрос подготовлен всем ходом репетиционной работы.

Одновременно с углубленным познанием пьесы студенты нащупывают и свое личное отношение к изображенным в ней событиям и лицам, все более приобретаая право судить о них не со стороны, а изнутри, от первого лица. Творчество актёров постепенно сливалось с творчеством драматурга, и все яснее становилась конечная творческая цель будущего спектакля.

Модуль 7. Переход на сцену.

Тема 1. Самостоятельная работа.

Экзамен.

5. Образовательные технологии

Рекомендуемые образовательные технологии: лабораторные, индивидуальные занятия и самостоятельная работа студентов.

При проведении занятий рекомендуется использование традиционных и современных методов обучения. В рамках учебного курса предусматриваются встречи с представителями российских учебных заведений, мастер – классы специалистов в области актёрской деятельности (режиссеров, педагогов по речи, сценическому движению).

Технологии интерактивного обучения при разных формах занятий предусматривает широкое использование в учебном процессе активных и интерактивных форм проведения занятий в сочетании с внеаудиторной работой с целью формирования и развития профессиональных навыков обучающихся.

6. Учебно-методическое обеспечение самостоятельной работы студентов.

Учебно-методическое обеспечение самостоятельной работы оформлено как приложение к рабочей программе дисциплины.

К самостоятельной работе студентов относятся: повторение учебного материала с целью закрепления, ознакомление с литературой по данному разделу, подготовка к практическим занятиям, работа над рефератом.

Во время самостоятельной работы студенты должны усвоить пройденный материал, ознакомиться с дополнительной литературой с целью более глубокого понимания изучаемых вопросов и расширения кругозора.

Организация самостоятельной работы:

На курсах значение самостоятельной работы студента еще более повышается. На первом курсе она сводится к ежедневному и систематическому выполнению необходимых тренировочных упражнений, выбору тем и созданию этюдов, работе над этюдами по указанию педагога. На втором курсе это – анализ курсовых отрывков, знакомство с необходимой литературой, работа над текстом, логический и действенный разбор текста, работа над внутренним монологом, самостоятельные репетиции курсовых отрывков, а также выбор и подготовка отрывков для самостоятельной работы. На старших курсах студенты проводят самостоятельную работу в том же объеме, в котором обязаны ее выполнять актёры в профессиональном театре, готовясь к репетиции, – изучать драматургический материал, создавать биографию образа, работать над текстом. Быть готовым к репетиции своим знанием всего о роли и наличии практических решений, которые он может предъявить на сценической репетиции.

Темы самостоятельных работ 1 курса.

1. Дать определение сценического внимания.
2. Объяснить значение фантазии и воображения в актёрской профессии;
3. Рассказать о трёх кругах внимания.
4. Продемонстрировать способы освобождения мышц.
5. Способы контроля над свободой мышц.
6. Взаимозависимость мышечной свободы и раскрепощённости.

7. Объяснить термин «предлагаемые обстоятельства».
8. Объяснить понятие «перемена отношения».
9. Создать этюд (этюды) по теме.
10. Физическое самочувствие.
11. Объяснить понятие.
12. Продемонстрировать примеры в форме упражнений.
13. Память физических действий (ПФД).
14. Объяснить понятие.
15. Продемонстрировать примеры в форме упражнений.
16. Событие. Оценка факта.
17. Объяснить термины, привести примеры.

Темы самостоятельных работ 2курса.

1. Сценическое действие. Цель и задачи.
2. Оценка факта.
3. Предлагаемые обстоятельства. Оправдание предлагаемых обстоятельств.
4. Сценическая задача и ее элементы.
5. Ориентировка. Словесное действие. Видение.
6. Образ как новое, целостное, единственное, неповторимая живая человеческая личность.
7. Сверхзадача актера и роли.
8. Работа над отрывками из прозаических и драматических произведений.
9. Изучение материала в действительной жизни. Упражнения, импровизации, этюды.
10. Смысл и образ. «Вскрытие» текста роли.
11. Логический разбор.
12. Создание условий жизни образа «среда, быт, обстоятельства».
13. Выразительность движения. Пластика.
14. Ритм и логика действия образа в предлагаемых обстоятельствах.
15. Органическая мимика и жестикуляция.

Темы самостоятельных работ 3курса.

1. Выбор отрывков.
2. Читка пьес, обсуждение.
3. Общие принципы действенного анализа.
4. Разведка умом.
5. Создание логики действий роли.
6. Общий анализ роли.
7. Читка и обсуждение пьесы.
8. Репетиция в «выгородках».
9. Сочетание «разведки умом» с разведкой физическим действием.
10. Углубление в предлагаемые обстоятельства.
11. Общий анализ роли.
12. Прицел на сверхзадачу.
13. Овладение характерностью
14. Переход на сцену.

Темы самостоятельных работ 4курса.

Подготовка к дипломному спектаклю.

1. Требования к представлению и оформлению результатов СРС

На старших курсах студенты проводят самостоятельную работу в том же объеме, в котором обязаны ее выполнять актеры в профессиональном театре, готовясь к репетиции.

На первом курсе значение самостоятельной работы студента еще более повышается. Контроль самостоятельной работы осуществляется по уровню подготовки студентов, а именно: подбор рабочего материала, работа над текстом, логический и действенный разбор текста, работа над внутренним монологом, самостоятельные репетиции курсовых отрывков, а также выбор и подготовка отрывков для самостоятельной работы, по изучению драматургического материала, созданию биографии образа, работы над текстом, готовностью к репетиции своим знанием всего о роли и наличии практических решений, которые он может предъявить на сценической репетиции.

2. Оценка выполнения СРС

Система оценивания самостоятельной работы студентов основывается на следующих критериях:

- точность ответа на поставленный вопрос;
- логичность и последовательность изложения;
- полнота и глубина рассматриваемого вопроса, проблемы;
- способность к работе с литературными источниками, Интернет-ресурсами;
- способность самостоятельно анализировать и обобщать информационный материал;
- умение формулировать цели и задачи работы;

Минимальным проходным баллом в системе высшего образования является оценка удовлетворительно и зачет.

7. Фонд оценочных средств для проведения текущего контроля успеваемости, промежуточной аттестации по итогам освоения дисциплины.

7.1. Типовые контрольные задания

Вопросы и задания для проведения текущего контроля и промежуточной аттестации по итогам освоения дисциплины.

1. Дать определение сценического внимания.
2. Рассказать о трёх кругах внимания.
3. Продемонстрировать способы освобождения мышц.
4. Способы контроля над свободой мышц.
5. Взаимозависимость мышечной свободы и раскрепощённости.
6. Объяснить значение фантазии и воображения в актёрской профессии.
7. Объяснить термин «предлагаемые обстоятельства».
8. Объяснить понятие «перемена отношения».
9. Создать этюд (этюды) по теме.

10. Физическое самочувствие. Объяснить понятие.

12. Продемонстрировать примеры в форме упражнений.

13. Память физических действий (ПФД).

14. Продемонстрировать примеры в форме упражнений.

15. Событие. Оценка факта. Объяснить термины, привести примеры.

7.2. Методические материалы, определяющие процедуру оценивания знаний, умений, навыков и (или) опыта деятельности, характеризующих этапы формирования компетенций.

Общий результат выводится как интегральная оценка, складывающаяся из текущего контроля - 50 % и промежуточного контроля - 50 %.

Текущий контроль по дисциплине включает:

- посещение занятий - 5 баллов,

- участие на практических занятиях - 15 баллов,

- выполнение домашних (аудиторных) контрольных работ - 5 баллов.

Промежуточный контроль по дисциплине включает:

- устный опрос - 5 баллов,

- письменная контрольная работа - 5 баллов,

- тестирование - 5 баллов.

Контроль и оценка результатов освоения дисциплины осуществляется преподавателем в процессе проведения практических занятий (семинаров) и контрольных работ.

Требования к зачету:

Для получения зачета студенты должны выполнить все письменные работы, сделать доклад, иметь оценки за контрольные недели со средним балом 4 и выше, посещаемость занятий - на уровне 80% и выше (пропуски по болезни не учитываются).

В случае неудовлетворения требований студенты должны сдавать зачет.

Незачет ставится во всех остальных случаях, а также при наличии посещаемости занятий ниже 50%

8. Учебно-методическое обеспечение дисциплины.

а) адрес сайта<http://www.kaf.dgu.ru/kam/>

б) основная литература

1. Станиславский, Константин Сергеевич.

Работа актёра над собой. Работа над собой в творческом процессе воплощения : учеб. актёрского мастерства / Станиславский, Константин Сергеевич. - М.; СПб. : АСТ; АСТ Москва; Полиграфиздат; Прайм-Еврознак, [2010]. - 448 с. - (Золотой фонд актёрского мастерства. Актёрский тренинг). - ISBN 978-5-17-063672-3 (Изд-во АСТ): 264-62. То же [Электронный ресурс]. - URL:

2. Гончарук, А.Ю. Актёрское мастерство и основы режиссуры : монография / А.Ю. Гончарук ; Российский государственный социальный университет, Высшая школа музыки им. А. Г. Шнитке (Институт). - Москва; Берлин : Директ-Медиа, 2017. - 212 с. : ил., табл. - Библиогр. в кн. - ISBN 978-5-4475-9126-7; То же [Электронный ресурс]. - URL:

3. Петров, В.А. Вопросы теории и комментарии к учебным курсам «Режиссура и актёрское мастерство в драматическом театре» и «Мастерство артиста драматического театра»: учебное пособие / В.А. Петров ; ЧЕЛЯБИНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ, Театральный факультет, Кафедра театрального искусства. - Челябинск : ЧГАКИ, 2004. - 92 с. : ил. - Библиогр. в кн. - ISBN 5-7196-0720-X ; То же [Электронный ресурс]. - URL:

4. Долинин, В.Е. Актёрская практика : учебное пособие / В.Е. Долинин ; Министерство культуры Российской Федерации, Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, Кафедра музыкального театра. - Нижний Новгород : ННГК им. М. И. Глинки, 2014. - 25 с. ; То же [Электронный ресурс]. - URL:

5. Захава, Б. Е. Мастерство актёра и режиссера: учеб. пособие / Б. Е. Захава. - 5-е изд. - Москва: РАТИ-ГИТИС, 2008. - 432 с. : ил.

6. Кнебель, М. О. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. - Москва: ГИТИС, 2005. - 576 с.

7. Кнебель, М. О. Слово в творчестве актёра / М. О. Кнебель. - Москва: РАТИ-ГИТИС, 2009. - 160 с.

8. Станиславский, К. С. Актёрский тренинг. Работа актёра над ролью / К. С. Станиславский. - Москва: АСТ, 2009. - 480 с. - (Золотой фонд актёрского мастерства).

9. Станиславский, К. С. Актёрский тренинг. Работа актёра над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / К. С. Станиславский. - Москва: АСТ, 2009. - 478 с. - (Золотой фонд актёрского мастерства).

10. Станиславский, К. С. Актёрский тренинг. Учебник актёрского мастерства / К. С. Станиславский. - Москва: АСТ, 2009. - 448 с. - (Золотой фонд актёрского мастерства).

11. Станиславский, К. С. Искусство представления / К. С. Станиславский. - Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2010. - 192 с.

12. Станиславский, К. С. Работа актёра над собой. М. А. Чехов. О технике актёра: антология. - Москва: АРТ, 2008. - 496 с.

13. Кристи Г. Воспитание актёра школы Станиславского / Г.Кристи. - М.: Искусство, 1988-295с.

б) дополнительная литература

1. Альшиц, Ю. Л. Тренинг forever! / Ю. Л. Альшиц. - Москва: РАТИ-ГИТИС, 2009. - 256 с.

2. Бажанова, Р. К. Феномен артистизма и его театральные разновидности / Р. К. Бажанова // Обсерватория культуры. - 2010. - № 4. - С. 42-49.

3. Барбой, Ю. М. К теории театра / Ю. М. Барбой. - Санкт-Петербург: Изд-во СПбГАТИ, 2009. - 240 с.

4. Бочкарева, Н. В. От упражнения - к спектаклю: учебное пособие / Н. В. Бочкарева, Е. Р. Генелин. - Санкт-Петербург: Изд-во СПб ГАТИ, 2007. - 85 с.

5. Венецианова, М. А. Актёрский тренинг. Мастерство актёра в терминах Станиславского / М. А. Венецианова. - Москва: АСТ, 2010. - 512 с. - (Золотой фонд актёрского мастерства).

6. Владимиров, С. В. Действие в драме. - 2 изд., доп. - Санкт-Петербург: Изд-во СПб ГАТИ, 2007. - 124 с.

7. Вокруг актёра: сб. ст. победителей Пятого Всероссийского [конкурса студенческих работ](#) / отв. ред. Г. А. Лапкина, А. А. Чепуров; редколлегия Г. А. Лапкина [и др.]. - Санкт-Петербург: Изд-во СПб ГАТИ, 2002. - 200 с.

8. Гительман, Л. И. Зарубежное актёрское искусство XIX века. Франция, Италия, США: хрестоматия / Л. И. Гительман. - Санкт-Петербург: СПб ГУЭФ; Вертикаль; Гуманитарный университет профсоюзов, 2002. - 408 с.

9. Гиппиус, С. В. Актёрский тренинг. Гимнастика чувств / С. В. Гиппиус. - Москва: АСТ, 2010. - 384 с. - (Золотой фонд актёрского мастерства).

10. Жабровец, М. В. Тренинг фантазии и воображения: методическое пособие / М. В. Жабровец. - Тюмень: РИЦ ТГАКИ, 2008. - 24 с.

11. Зверева, Н. А. Создание актёрского образа: словарь театральных терминов / Н. А. Зверева, Д. Г. Ливнев. - Москва: РАТИ-ГИТИС, 2008. - 105.

12. Кипнис, М. Актёрский тренинг. 128 лучших игр и упражнений для любого тренинга / М. Кипнис. - Москва: АСТ, 2009. - 288 с. - (Золотой фонд актёрского мастерства).

аудитории для занятий;

13. <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=457829>
14. <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=492525>
15. <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=312197> (10.10.2018).

- учебники и учебные пособия;
- электронная библиотека курса;
- ссылки на интернет-ресурсы: www.theatre.ru

9. Перечень ресурсов информационно-телекоммуникационной сети «Интернет», необходимых для освоения дисциплины.

1. Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU - <http://www.e-library.ru>
2. Образовательный портал ДГУ. Обучающая среда Moodle - <http://edu.dgu.ru>
3. eLIBRARY.RU[Электронный ресурс]: электронная библиотека / Науч. электрон. б-ка. — Москва, 1999 – . Режим доступа: <https://elibrary.ru/defaultx.asp>.
4. IPRBOOKS: электронно-библиотечная система [база данных] / Даг.гос. ун-т. – Махачкала, – Доступ из сети ДГУ или, после регистрации из сети ун-та, из любой точки, имеющей доступ в интернет. – URL <http://www.iprbookshop.ru/366.html>
5. Образовательный портал ДГУ Moodle[Электронный ресурс]: система виртуального обучения: [база данных] / Даг.гос. ун-т. – Махачкала, г. – Доступ из сети ДГУ или, после регистрации из сети ун-та, из любой точки, имеющей доступ в интернет. – URL: <http://edu.dgu.ru/my/>
6. Электронный каталог НБ ДГУ[Электронный ресурс]: база данных содержит сведения о всех видах лит, поступающих в фонд НБ ДГУ/Дагестанский гос. ун-т. – Махачкала, 2010

10. Методические указания для обучающихся по освоению дисциплины.

Студенты должны освоить основные понятия курса «Актерского мастерства», ориентироваться в проблемах современной науки, знать и понимать уникальную действенную природу театрального искусства, преемственность мировой театральной культуры, ее динамику, неоднозначность переплетения традиций и инноваций в драматургии, актерском и режиссерском творчестве, искусстве художественного оформления спектакля; научить разбираться в конкретных национально-исторических театральных системах.

Для овладения определенными знаниями по указанному курсу студент должен усваивать лекционный материал и сведения научных статей, монографий, учебных пособий, учебников, рекомендованных в списке литературы, в которых излагаются теоретические основы предлагаемого курса. Для овладения умениями и навыками студенты должны в полном объеме осваивать материал, предоставляемый для самостоятельной работы; иметь представление о значении и задачах конфликтологии, о роли конфликтологии в развитии российского общества. Студент должен в ходе освоения дисциплины тщательно проработать лекционный материал, выработать свою концепцию решения имеющихся вопросов.

Данный курс представляет собой теоретическое изложение материала, на практических занятиях углубляются знания студентов, полученные на лекции, обсуждаются проблемные вопросы, однако определенную часть материала студенты должны освоить самостоятельно.

11. Перечень информационных технологий, используемых при осуществлении образовательного процесса по дисциплине, включая перечень программного обеспечения и информационных справочных систем.

Реализация различных видов учебной работы (включая, использование библиотечных сайтов, электронной почты и т.п.) по данной дисциплине не требует установки специального лицензионного программного обеспечения в аудиториях и компьютерных классах ДГУ.

12. Описание материально-технической базы, необходимой для осуществления образовательного процесса по дисциплине.

Реализация учебной дисциплины требует наличия типовой учебной аудитории с возможностью подключения технических средств (аудиовизуальных, компьютерных и телекоммуникационных). Оборудование учебной аудитории: экран, мультимедийный проектор, ноутбук.