К.С. ФРАНК

АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО

АДМИНИСТРАЦИЯ СМОЛЕНСКОЙ ОБЛАСТИ
ДЕПАРТАМЕНТ СМОЛЕНСКОЙ ОБЛАСТИ ПО КУЛЬТУРЕ
ОБЛАСТНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«СМОЛЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ»

УТВЕРЖДАЮ:

Проректор по учебной и воспитательной работе _____ Е.В.Горбылева
«_____» _____ 20____г.

ДОКУМЕНТ ПОДПИСАН
ЭЛЕКТРОННОЙ ПОДПИСЬЮ

Сертификат: 052a556b0039ad5f8c4f749b3ade26ca30
Владелец: Подгузова Елена Евгеньевна
Действителен: с 31.05.2021 по 31.05.2022

Обсуждена на заседании кафедры:

И.о.зав. кафедрой _____ / С.В. Асриева
Протокол № _____
от «_____» _____ 20____г.

К.С.ФРАНК
АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО

рабочая программа дисциплины для обучающихся по направлению 51.03.05 Режиссура театрализованных представлений и праздников, **направленности (профилю) –** Театрализованные представления и праздники; **форме обучения:** очной

Смоленск
2021

1. ЦЕЛИ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Воспитание и формирование личности актера, владеющего внутренней и внешней техникой, методом работы над собой и ролью, соблюдающего этические принципы коллективного творчества, театра ансамбля, соответствующего современным требованиям, предъявляемым к актерскому творчеству, способного силой своего искусства влиять на духовный мир зрителя.

2. МЕСТО ДИСЦИПЛИНЫ В СТРУКТУРЕ ОПОП ВО

Относится к профессиональным дисциплинам профильной подготовки части Блока 1., формируемой участниками образовательных отношений.

3. КОМПЕТЕНЦИИ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ, ФОРМИРУЕМЫЕ В РЕЗУЛЬТАТЕ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ:

ПК-1. Способность и готовность проявлять высокое профессиональное мастерство и демонстрировать уверенность во владении режиссерско-постановочной технологией

ПК-1.1. Знать творческое наследие мастеров классической режиссуры и актерского мастерства

и режиссуры массового театра; исторические и современные театральные жанры; специфические особенности режиссуры театрализованных представлений и праздников; характерные черты театрализации как творческого метода в режиссуре театрализованных представлений и праздников, игровой технологии праздничных форм культуры.

ПК-1.2. Уметь: воплотить свою идею и творческий замысел художественно-выразительными средствами режиссерского искусства; работать над ролью, как в общем репетиционном процессе, так и в самостоятельной работе.

ПК-1.3. Владеть: технологиями работы с творческим коллективом в пределах единого художественного замысла для совместного достижения высоких качественных результатов творческой деятельности

ПК-3 способность реализовывать актуальные задачи воспитания различных групп населения, развития духовно-нравственной культуры общества культурно-зрелищными средствами на материале мировой и отечественной культуры, искусства и спорта

ПК-3.1. Знать: цели и задачи воспитания, в том числе духовно-нравственного; - возрастные и психологические особенности различных групп населения; - специфику воздействия театрализованных и праздничных форм на обучающихся.

ПК-3.2. Уметь: формулировать актуальные задачи воспитания различных групп населения посредством приобщения к ценностям мировой и отечественной культуры; использовать различные методики воспитания творческой личности применительно к различным группам населения.

ПК-3.3.Владеть: методикой использования средств театрализованных представлений и праздников для воспитания различных групп населения; - умением анализировать эффективность средств театрализованных представлений и праздников в воспитании различных групп населения, развитии духовно- нравственной культуры общества.

ПК-8. Умение создавать инновационные проекты различных форм праздничной культуры на основе социального запроса в различных учреждениях культуры, образования, в средствах массовой информации, в спортивных учреждениях с учетом основных тенденций социального, культурного и духовного развития

ПК-8.1. Знать: теоретическую основу формирования инновационных программ и проектов развития в области театрализованных представлений и праздников, особенности их реализации; в различных учреждениях культуры, образования средствах массовой информации.

ПК-8.2. Уметь: разрабатывать инновационные программы и проекты на основе практики развития различных форм праздничной культуры; организовывать художественно- творческий процесс проектирования инновационных программ в учреждениях образования, культуры, спорта.

ПК-8.3. Владеть: навыками реализации инновационных театрализованных проектов, для всех категорий населения в многофункциональных учреждениях культуры, образования, и спорта

ПК-10 Готовность проявлять высокое профессиональное мастерство и демонстрировать уверенность во владении режиссерско-постановочной технологией при создании различных театрализованных и праздничных форм, включая разработку сценарной основы, процессы постановки и продюсирования.

ПК-10.1. Знать: основные положения теории и практики режиссуры, профессиональную терминологию, сложившуюся в современном театральном искусстве; принципы репетиционной работы при подготовке театрализованных представлений и праздников

ПК-10.2. Уметь: осуществлять режиссёрско-постановочную деятельность в общем репетиционном процессе, и в индивидуальной работе при подготовке театрализованных представлений и праздников

ПК-10.3. Владеть навыками работы с творческими коллективами авторов и исполнителей в пределах единого художественного замысла для совместного достижения высоких качественных результатов творческой деятельности

4. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Общая трудоемкость дисциплины составляет 9 зачетных единиц, 324 часа.

№ п/п	Раздел дисциплины	Семестр	Недели семестра	Виды учебной работы, включая самостоятельную работу студентов и трудоемкость в часах по очной форме обучения					Форма текущего контроля успеваемости (по неделям семестра) форма промежуточной аттестации (по семестрам)
				Лекции	Семинары	Практические	Практич.подготовка	Самостоятельная работа	
1	**РАЗДЕЛ 1. Базовые элементы актерского мастерства**	4	1-18	22		14		44	Курсовая работа
2	**РАЗДЕЛ 2. Основы актерского мастерства**	5	1-6	10		2		20	Контрольная работа
3	**РАЗДЕЛ 3. Работа актера над собой**	5	7-18	12		12		32	Зачет
4	**РАЗДЕЛ 4.Актерский и режиссерский практикум**	6	1-12	12		12		18	Зачет
		7	1-15	16		40	4	24	
5	**РАЗДЕЛ 5. Обобщение опыта театральных школ**	7	16-18	12				18	Экзамен
			Всего: 324	**84**		**80**	**4**	**156**	

5. ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

В соответствии с требованиями ФГОС ВО по направлению подготовки реализация компетентностного подхода предусматривает использование в учебном процессе активных и интерактивных форм проведения занятий в сочетании с внеаудиторной работой с целью формирования и развития профессиональных навыков обучающихся.

Интерактивные технологии обучения, предполагают организацию обучения как продуктивной творческой деятельности в режиме взаимодействия обучающихся друг с другом и с преподавателем.

5.1. Содержание разделов (тем) дисциплины

№ п/п	Раздел (тема) дисциплины	семестр	Неделя семестра		Виды учебной работы, включая самостоятельную работу студентов и трудоемкость в (часах)	Формы текущего контроля успеваем

				всего	лекции	семинары	практические	Практ.подготовка	самостоятельная работа	ости. Форма промежуточной аттестации.
	РАЗДЕЛ 1. Базовые элементы актерского мастерства									
1	Вводная лекция.	4	1	**6**	2				4	
2	Система К.С.Станиславского «Работа актера над собой»	4	2-3	**8**	2		2		4	
3	Снятие мышечного напряжения.	4	4-5	**8**	2		2		4	
4	Простые физические действия.	4	6-7	**8**	2		2		4	
5	Сценическое внимание, воображение, эмоциональная память.	4	8-9	**8**	2		2		4	
6	Действие.	4	10-11	**8**	2		2		4	
7	Конфликт внутри действия	4	12-13	**8**	2		2		4	
8	Этюд как метод познания самого себя.	4	14-15	**8**	2		2		4	
9	«Оживление предмета».	4	16	**6**	2				4	
10	Музыкальные этюды, где сюжет полностью подчинен музыкальной темпо-ритмической доминанте.	4	17	**6**	2				4	
11	Импровизация.	4	18	**6**	2				4	Курсовая работа
	РАЗДЕЛ 2. Основы актерского мастерства									
12	Логика, последовательность и целесообразность действий. Магическое «если бы».	5	1	**6**	2				4	
13	Что есть «предлагаемые обстоятельства».	5	2	**6**	2				4	
14	Слово как средство общения и действия.	5	3	**6**	2				4	
15	Сценическое общение, чувствование партнера.	5	4	**6**	2				4	
16	Создание этюдов на сценическое общение и взаимодействие.	5	5-6	**8**	2		2		4	Контрольная работа
	РАЗДЕЛ 3. Работа актера над собой									
17	Сценический конфликт.	5	7-8	**8**	2		2		4	
18	Сквозное действие и сверхзадача артиста - роли.	5	9-10	**8**	2		2		4	
19	Событие, оценка, пристройка.	5	11-12	**10**	2		2		6	
20	Создание образа и	5	13-	**10**	2		2		6	

	характера.		14							
21	«Зерно роли».	5	15-16	**10**	2		2		6	
22	Искусство перевоплощения.	5	17-18	**10**	2		2		6	Зачет
	РАЗДЕЛ 4.Актерский и режиссерский практикум									
23	Изучение драматургического материала советских и русских драматургов.	6	1-4	**14**	4		4		6	
24	Отбор необходимых отрывков для работы.	6	5-8	**14**	4		4		6	
25	Застольный период (отправное событие, сквозное действие отрывка, роли, конфликт, событийный ряд) и т.д.	6	9-12	**14**	4		4		6	Зачет
26	Поиск выразительных средств.	7	1-4	**22**	4		12		6	
27	Работа над ролью – попытка создать сценический образ.	7	5-8	**22**	4		12		6	
28	Мизансценирование. Разводка самими студентами своих отрывков.	7	9-11	**18**	4		8		6	
29	Репетиционный процесс.	7	12-15	**22**	4		8	4	6	
	РАЗДЕЛ 5. Обобщение опыта театральных школ.									
30	«Система» М. А. Чехова.	7	16	**10**	4				6	
31	«Биомеханика» В. Э. Мейерхольда.	7	17	**10**	4				6	
32	Особенности театра Б. Брехта.	7	18	**10**	4				6	Экзамен
				324	**84**		**80**	**4**	**156**	

РАЗДЕЛ 1. Базовые элементы актерского мастерства

Вводная лекция.

Основной акцент курса сосредоточен на прикладном применении профессиональных навыков артиста: умению моментально войти в образ и существовать в нем, создать собственный имидж, сознательно управлять своим поведением и эмоциями, грамотно построить выступление, избавиться от мышечных зажимов при публичном выступлении.

Тренинги предусмотренные данной программой проводятся в форме увлекательных практических занятий. Обучающиеся овладевают навыками актерского мастерства, ораторского искусства, создания имиджа через моделирование жизненных ситуаций и собственного поведения в них (этюды).

Система К.С.Станиславского «Работа актера над собой»

Система Станиславского — теория сценического искусства, метода актёрской техники. Была разработана русским режиссёром, актёром, педагогом и театральным деятелем Константином Сергеевичем Станиславским в период с 1900 по 1910 год. В системе впервые решается проблема сознательного постижения творческого процесса создания роли, определяются пути перевоплощения актёра в образ. Целью является достижение полной психологической достоверности актёрской игры.

Снятие мышечного напряжения. Простые физические действия.

Способ избавления от напряжения мышц и пути к воспитанию мышечной свободы заключается в создании "мышечного контролера" - способности быстро находить, в какой группе мышц создалось излишнее напряжение, и убирать его, приводя себя в состояние мышечной свободы, при котором на

каждое действие затрачивается ровно столько мышечной энергии, сколько нужно. "Это процесс самопроверки и снятия излишнего напряжения должен быть доведен до механической, бессознательной приученности" (К. С. Станиславский).

Мышечная свобода как способность целесообразно распределять мускульную энергию. Воспитание мускульной свободы.

Сценическое внимание, воображение, эмоциональная память.

Сценическое внимание является основой внутренней техники актера. Станиславский считал, что внимание — это проводник чувства. В зависимости от характера объекта различается внимание внешнее (вне самого человека) и внутреннее (мысли, ощущения).

Природа сценических переживаний актера такова: на сцене нельзя жить такими же чувствами, как в жизни. Жизненное и сценическое чувство различаются происхождением. Сценическое действие не возникает, как в жизни, в результате реального раздражителя. Вызвать в себе чувство можно только потому, что оно знакомо нам в жизни. Это называется эмоциональная память.

"В процессе творчества воображение является передовым, которое ведет за собой артиста.... Воображать, фантазировать, мечтать означает, прежде всего, видеть внутренним зрением то, о чем думаешь.... Каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения..." (К. С. Станиславский).

Создание киноленты видения. Видения внутреннего зрения не есть галлюцинация, а естественное свойство человека восстанавливать в своей памяти образные представления о действительности. Воображение перерабатывает эти представления, создавая новые связи и образы. Это общечеловеческое свойство актеры используют для своих профессиональных целей, обращаясь к видениям внутреннего зрения как к материалу творчества.

Под термином видение Станиславский подразумевал не только зрительные, но и слуховые, вкусовые, обонятельные, осязательные, мышечные ощущения, дополняющие и обогащающие образы зрительные.

Но зрительные впечатления преобладают над всеми другими ощущениями. Не случайно народная пословица гласит: «лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать». Современной наукой доказано, что объем информации, который может быть обработан нашими органами зрения, во много раз превышает тот объем, который обрабатывается органами слуха.

Прием создания видений — это еще одно мощное средство воздействия на наши чувства. Наряду с реальными физическими действиями образные видения также дают нам импульс к произнесению заданных слов, делая нашу речь живой, эмоциональной, заразительной.

Виды внимания. Объекты внимания. Непрерывная линия внимания. Внимание формальное и творческое. Внимание и сценическое отношение. Внимание и фантазия. Внимание и чувство. Публичное одиночество и круг внимания как основа внутренней техники воспитания актера.

Действие. Конфликт внутри действия

Развитии у обучающегося памяти, внимания, сосредоточенности на том, что он делает, крайней скрупулезности и подробности действия (в данном случае физического) являются «упражнения на беспредметные действия». Началом служит объяснение конфликтности нашего существования с окружающим миром. Держим ли мы в руках книгу или иной другой предмет – мы находимся в состоянии конфликта с любым из них: по закону всемирного тяготения они стремятся к центру Земли, однако мы мешаем им упасть вниз, то есть совершаем насилие. Привычное, часто повторяющееся насилие над предметом (конфликт) не привлекает ничьего внимания, но стоит прервать конфликт – уронить книгу – и внимание окружающих переключается на развязку.

Студентам предлагается совершить ряд простейших физических действий с привычными для них предметами. Юноши могут заняться чем-то мужским: заточка ножей, забивание гвоздей; девушки могут вышивать, пришивать пуговицы и т.д. Все эти простейшие действия ученики должны совершить на сценической площадке в нашем присутствии. Каждого из «работающих» я прошу обратить внимание на то «сопротивление», которое оказывает предмет: гвоздь почему-то не вбивается, гнется, молоток вдруг выскакивает из рук; нитка «не хочет» пролезать через ушко иголки, которая, в свою очередь, не попадает в отверстие пуговицы. При этом надо учитывать, что каждый предмет имеет свой вес, фактуру, размеры, он может быть мягким, шершавым, упругим и т.д.

Сам конфликт, его разрешение являются предметом нашего рассмотрения и изучения, поскольку создают притягательную для всех сторон (исполнитель, зритель) среду. Статика как физическая категория малоинтересна и непривлекательна. Актерская задача – поиск движения, поиск конфликта и его препарирование.

Этюд как метод познания самого себя.

Этюд как метод, как ступень к постижению самого себя и своего партнера. Этюд – это не импровизация (хотя оная и не исключена полностью), это придуманный, нафантазированный или исполненный по воспоминанию сюжет с классическим началом, развитием, кульминацией (конфликт), развязкой, кодой и т.д.

«Предлагаемые обстоятельства», которые предлагает сам студент, сам же в них и существуя. Этюды (классические) как метод, как способ освоения материала способствуют развитию таких наиважнейших навыков, как общение: «смотрю-вижу», «слушаю-слышу», «переживаю-сопереживаю», «оцениваю партнера и реагирую на его посылы».

«Оживление предмета».

Наблюдение за человеком (как объектом будущего внимания и изучения), животным миром приучают студента выделять характерные, сугубо типические черты объекта исследования, его психологический, эмоциональный строй.

Создания этюдов на основе оживления предметов, олицетворения (персонификация, прозопопея) — вид метафоры, перенесение свойств одушевленных предметов на неодушевленные. Весьма часто олицетворение применяется при изображении природы, которая наделяется теми или иными человеческими чертами.

«Оживление предмета». Предмет не просто фиксируется, фотографически отображается – он на наших глазах проживает короткую, но яркую «жизнь»: «свеча», «лампочка», «газонокосилка», «высоковольтная линия», «стиральная машина», «бенгальский огонь». Все это в конечном итоге приводит вполне логично и обоснованно к несложному сюжету.

Музыкальные этюды, где сюжет полностью подчинен музыкальной темпо-ритмической доминанте.

Этюды, где сюжет полностью подчинен музыкальной темпо-ритмической доминанте. Создание парных и группового музыкальных этюдов.

ЭТЮД – это сквозная непрерывная импровизационная проба актера собой предлагаемых обстоятельств и событийной ситуации или действие актера в предлагаемой (придуманной, сочиненной или воспроизведенной по памяти) событийной ситуации.

Этюд на музыкальный момент (путем использования музыкальной фразы или фонограммы, пробуждает у учащегося способность к офантазированию и переживанию жизненных обстоятельств, из которых эта фраза вытекает).

Импровизация.

Большую пользу в этом отношении дают упражнения в актерской импровизации. На уроках первого семестра — это так называемая сиюминутная, импульсивная импровизация, когда студент одновременно является и автором и исполнителем, чувствующим себя полновластным хозяином происходящего на учебной площадке. Это импровизация, рождающаяся от заданного жеста, сценической позы, слова, атмосферы, темпо-ритма и т. п. В таких импровизациях тренируются в комплексе все элементы внутренней и внешней техники актера. В импровизациях достигается и еще одна важная цель первого этапа обучения — раскрепощение, освобождение студента, причем не только физическое, но и психологическое. А главное достоинство подобных упражнений заключается в выработке у актера импровизационного самочувствия, составляющего суть творческой природы артиста. «Усвоить психологию импровизирующего актера — это значит найти себя как художника» (М. Чехов).

Импровизационное самочувствие связано с важнейшим элементом актерской техники - восприятием. Это постоянная готовность воспринять явление, факт, событие, поступки партнеров.

РАЗДЕЛ 2. Основы актерского мастерства

Логика, последовательность и целесообразность действий. Магическое «если бы».

Сценической правдой мы называем то, во что верит актер во время своего творчества на сцене или на экране. Ведь актер не может, да и не должен верить в действительность окружающей его декорации; он должен верить в подлинность своего ощущения, переживания и физического действия, при данных предлагаемых обстоятельствах. Чем больше веры, тем искреннее живет актер на сцене или на экране.

Добиться правды производимых действий и переживаемых чувств, и верить в них, помогают нам логика и последовательность. Они создают в творчестве стройность, ясность цели, помогают создать подлинное, продуктивное и целесообразное действие, последовательное чувствование.

Сценическая правда должна быть опоэтизирована творческим вымыслом. Изучение этих элементов-чувства правды; логики и последовательности следует вести в два этапа.

Найти, вызвать и почувствовать правду и веру в области тела (в малых, простых физических действиях).

Развитие логики и последовательности.

Студент, работая над ролью, определяет логику поступков действующего лица и, поставив себя в предлагаемые обстоятельства, делает его поступки как бы своими поступками, мысли и слова – как бы своими словами. "ЕСЛИ БЫ" (или "Магическое, творческое если б ы") - специальное выражение, введённое К. С. Станиславским в театральную педагогику, режиссуру и работу актёра; приём для нахождения "подлинного, продуктивного и целесообразного действия", а вслед за ним и переживания в учебном этюде, сцене, роли. ""Если бы" является для артистов рычагом, переводящим нас из действительности в мир, в котором только и может совершаться творчество". Актёр создает в своем воображении те или иные обстоятельства внеш. среды (окружающие его в наст.момент или окружавшие его в прошлом - предлагаемые обстоятельства") и ставит перед собой вопрос: что бы я стал сегодня, здесь, сейчас делать, какие бы я действия совершал, если бы эти обстоятельства (или какое-то одно из них) были не вымыслом воображения, а подлинной реальностью. Жизненный опыт, логика, натренированное воображение, эмоциональная память, внимание и воля подсказывают ему ответ. Если актёр искренен, то он точно знает, что ему в данном этюде, данной сцене нужно делать: он может с полной непосредственностью действовать так, как если бы он находился в воображаемых (в действительности в данный момент отсутствующих) обстоятельствах. В единстве с найденным подлинным действием у него возникают соответствующие заданной ситуации искренние переживания. Предлагаемые обстоятельства (аследовательно, и "если бы") даны актёру прежде всего в пьесе, далее они дополняются режиссёром, уточняются, развиваются, конкретизируются и воссоздаются воображением актёра. К. С. Станиславский писал: "С момента появления "если бы" артист переносится из плоскости действительной, реальной жизни в плоскость иной, создаваемой им, воображаемой им жизни. Поверив ей, артист может начать творить". "Но в сложных пьесах сплетается большое количество авторских и других всевозможных "если бы", оправдывающих то или другое поведение, те или другие поступки героев". Включая в свои представления об окружающем всё новые и новые "если бы", актёр постепенно приходит к тому, что все предлагаемые обстоятельства, определяющие поведение героя в спектакле, он может произвольно воспринимать так, как если бы они были подлинной реальностью. В результате актёр может по собств. заказу в назначенный день и час начать жить жизнью образа - действовать согласно логике образа и переживать роль.

Что есть «предлагаемые обстоятельства».

Предлагаемые обстоятельства, жизненная ситуация, условия жизни действующего лица театральной постановки или фильма, в которые актёр, в своём воображении, должен себя поместить. Выделяют обстоятельства малого, среднего и большого круга. Обстоятельства малого круга касаются ситуации, происходящей с персонажем в текущий момент (где он находится, с кем разговаривает, что ему нужно от собеседника и т. д.). Обстоятельства среднего круга касаются его общей жизненной ситуации (его пол, возраст, семейная ситуация, социальный статус, окружение и т. д.). Обстоятельства большого круга касаются общей ситуации окружения персонажа (город, страна, исторический период, политическая ситуация в стране и мире и т. д.). Термин «предлагаемые обстоятельства» крайне важен для актёрского творчества. Предлагаемые обстоятельства — это побудители действий персонажа. Персонаж действует тем или иным образом, исходя из предлагаемых обстоятельств. Анализ обстоятельств жизни персонажа — важнейшая задача актёра и режиссёра при работе над ролью.

Слово как средство общения и действия.

К. С. Станиславский «подчеркивал общие основы словесного действия» в художественном слове и в спектакле.

Считая основным средством сценического выражения актера действие, К. С. Станиславский не делал различия между мастерством сцены и мастерством слова. «И тот и другой — актеры, и тот и другой — актеры драмы», - говорил он. Сущность словесного действия не меняется в зависимости от изменения объекта общения. И в чтении прозы надо не читать, а действовать. И не случайно поэтому в своих поздних заметках о сценической речи он говорит о чтении как действии.

Утверждение К. С. Станиславского об общности словесного действия в спектакле и в чтении явилось основой для развития его взглядов на вопросы места художественного чтения в воспитании актера и метода работы над литературно-художественными произведениями.

Сценическое общение, чувствование партнера.

Исключительная важность процесса общения на сцене заставляет нас отнестись к нему с особенным вниманием и поставить на ближайшую очередь вопрос о более тщательном рассмотрении наиболее важных видов общения, с которыми нам придется встречаться. Виды общения зависят от объекта общения, с которым в данный момент взаимодействует артист.
Первый вид - взаимодействие на сцене с другим актером.
Второй вид - взаимодействие с неодушевленным предметом (это могут быть как предмет реквизита, так и воображаемые предметы, которые существуют только в фантазии артиста).
Третий вид - взаимодействие со зрителями.
Четвертый вид - взаимодействие с самим собой.
Надо сказать, что на сцене практически не бывает ситуаций, при которых существует только один вид общения. Кто бы ни был его партнером, актер всегда общается и с самим собой, и с сидящими в зале зрителями. Виды общения взаимопроникают друг в друга - только в этом случае процесс общения становится живым, подлинным, художественным. Когда актер пользуется лишь одним видом общения, он перестает чувствовать партнера (который, в отличие от объекта общения, всегда реален: либо это другой актер, либо зритель).

Создание этюдов на сценическое общение и взаимодействие.
Этюд «Тень», «Зеркало», и т.д.

РАЗДЕЛ 3. Работа актера над собой

Сценический конфликт.

Каждый сценарий имеет СЮЖЕТ - непрерывная линия развития, взаимодействия героев произведения, выражающая причинно-следственную связь их поступков и основных моментов содержания.

Но сюжетное действие только тогда называется действием, когда оно встречает противодействие и развивается в виде драматургического конфликта. Без него нет и не может быть драматургии.

Конфликт- есть основа любого драматургического произведения, определяющая и сюжетное построение, и композицию.

Иначе он не сможет воплотить нужное действие, сделать яркими образы своих героев. Это всегда столкновение антагонистических сил, он может выражаться в преодолении трудностей, препятствий при осуществлении тех или иных положительных целей в столкновении человека с окружающей средой.

Конфликт нельзя понимать однозначно и прямолинейно. Каждый эпизод имеет внутренний конфликт, движущую пружину действия. Конфликт является ключом к построению действия и монтажу эпизодов. Конфликт в массовом действе очень часто строиться на «театральной схватке», диалоге нескольких персонифицированных групп. Он может проявляться и в монтажных сопоставлениях старого и нового, войны и мира и т.д. И в общем выражает борьбу идей. К такому конфликту тяготеет массовый уличный праздник. Удачно найденный и разработанный конфликт помогает выстроить сюжет.

Сквозное действие и сверхзадача артиста - роли.

Понятия «сквозное действие» и «сверхзадача» – одни из самых важных аспектов эстетических принципов Станиславского. Станиславский в своих трудах раскрывает суть различных элементов сценического творчества, изучение которых необходимо для наиболее ясного понимания метода действенного анализа пьесы и роли. Но понятия «сквозное действие» и «сверхзадача» являются наиболее часто употребляемыми. Сам Станиславский о сверхзадаче и сквозном действии в своей книге «Работа актёра над собой», в которой он даёт подробнейшее описание понятий, объясняет их практическую необходимость и значение в режиссуре, актерском мастерстве, писал следующее: «Сверхзадача и сквозное действие – главная жизненная суть, артерия, нерв, пульс пьесы. Сверхзадача (хотение), сквозное действие (стремление) и выполнение его (действие) создают творческий процесс переживания».

Станиславский говорил, что подобно тому, как из зерна вырастает растение, так точно из отдельной мысли и чувства писателя вырастает его произведение. Мысли, чувства, мечты писателя, наполняющие его жизнь, волнующие его сердце, толкают его на путь творчества. Они становятся основой пьесы, ради них писатель пишет свое литературное произведение. Весь его жизненный опыт, радости и горести, перенесенные им самим, становятся основой драматургического произведения, ради них он берется за перо. Главной задачей актеров и режиссеров является, с точки зрения Станиславского, умение передать на сцене те мысли и чувства писателя, во имя которых он написал пьесу.

Событие, оценка, пристройка.

Событие - Что произошло?

Оценка - Как я к этому отношусь?

Пристройка - Что я с этим делаю?

То, что мы называем «поведением человека», представляет собой последовательность его действий, поступков в определенных ситуациях. Поступки человека являются результатом его оценки происходящих с ним событий. Оценка зависит от опыта, рефлексии, и многих других внутренних факторов. Эта элементарная структура поведения (событие-оценка-пристройка-воздействие) была описана в начале 20 века П. М. Ершовым в книге «Технология актерского искусства». Уникальность наследия П. М. Ершова состоит в том, что он, развивая идеи К. С. Станиславского, создал стройную систему знаний, единый «язык» актёрского и режиссерского искусств.

3.4 Сценическая задача. Приспособление

Первые два элемента сценической задачи (действие и цель) существенно отличаются от третьего (приспособление).

Отличие состоит в том, что действие и цель носят вполне сознательный характер и поэтому могут быть определены заранее: еще не начав действовать, человек может отчетливо поставить перед собой определенную цель и установить, что именно он будет делать для ее достижения. Правда, он может наметить и приспособления, но эта наметка будет носить весьма условный характер, так как еще неизвестно, с какими препятствиями ему придется встретиться в процессе борьбы и какие неожиданности подстерегают его на пути к поставленной цели. Главное, он не знает, как поведет себя партнер. Кроме того, в процессе столкновения с партнером непроизвольно возникнут какие-то чувства. Эти чувства могут столь же непроизвольно найти для себя самую неожиданную внешнюю форму выражения. Все это может совершенно сбить человека с намеченных заранее приспособлений.

Именно так большей частью и происходит в жизни: человек направляется к кому-то, отлично сознавая, что он намерен делать и чего будет добиваться, но как он это будет делать - какие слова скажет, с какими интонациями, жестами, выражением лица, - он не знает. А если иногда пытается все это заранее подготовить, то потом, при столкновении с реальными обстоятельствами, с реакцией партнера, все это обычно разлетается в прах.

Создание образа и характера.

Создавая сценический характер, актёр не может не принимать во внимание художественного направления, которому принадлежит пьеса (реалистическое, романтическое и другие), её жанровых особенностей (комедия, психологическая драма, трагедия), авторской манеры, методов, приёмов и стиля (Шекспир, Чехов). Создание сценического характера - главная цель актёрского творчества. Она осуществляется на протяжении спектакля как результат участия актёра в драматическом действии, выполнения исполнителем сценических задач. В театре, где жизнь изображается посредством действия, то есть через столкновение и становление характеров людей, их мировоззрений, где общественные процессы преломлены и отражены в образе людей, в их сознании, психологии, характер сценический является главным ключом к постижению жизни, её закономерностей, противоречий и связей. А. Д. Попов так говорил по поводу необходимости создания актёром сценического характера:

«Верно и тонко воплотить человеческий характер актёр может только в системе сценических образов, осознав свою зависимость от них».

Выдающийся российский театральный режиссёр Андрей Гончаров был глубоко убеждён, что сценический характер должен быть заложен в индивидуальности актера.

«Зерно роли».

Показ режиссера может быть зерном, упавшим в душу актера как на плодородную почву и давшим всходы в виде творческого воплощения роли. Зерно-философская, художественная, социальная категория.

То, из чего спектакль вырастает и что его ведет-замысел и компас одновременно. У Станиславского это сверхзадача, но она более действенна чем зерно. У Немировича-Данченко-это не отвлеченная идея, а путь действия.

Зерно-суть спектакля или роли, сущность, главное в характере.

Зерно-темперамент спектакля. Зерно роли-понятие формы. Найти зерно, значит найти форму. Это такая особенность, которая позволяет артисту жить в предлагаемых обстоятельствах, существовать в них легко, свободно, в новом качестве, не только в обстоятельствах заданных автором, а в любых обстоятельствах жизненного порядка. Чем больше расстояние между данными артиста и ролью, тем выше качественный скачек в перевоплощении.

Зерно спектакля может быть в названии пьесы. Это его мысль, выраженная в образной форме: "Тоска по лучшей жизни"-зерно «Трех сестер».

Задача артиста в спектакле – не забывать, что нужно жить от своего собственного существа, а не от роли, взяв лишь предлагаемые обстоятельства. Не переживать, а делать! Физически выполнять, потому что при правильном физическом действии переживание родится само собой. Если же начать думать о чувстве и выжимать его из себя, то переживание превратиться в актерское, а действие выродится в наигрыш.

Искусство перевоплощения.

Конечным этапом творческого процесса в актерском искусстве, с точки зрения К.С. Станиславского, является создание сценического образа через органическое творческое перевоплощение актера в этот образ. Принцип перевоплощения является решающим принципом системы. Где нет художественных образов, там нет и искусства. Но искусство актера - вторичное, исполнительское; актер в своем творчестве опирается на другое искусство - на искусство драматурга - и исходит из него. А в произведении драматурга образы уже даны; правда, только в словесном материале пьесы, в литературной форме, но они тем не менее существуют, иначе пьеса не была бы произведением искусства. Поэтому, если соответствующим образом одетый и загримированный актер хотя бы только грамотно читает свою роль, в представлении зрителя все же возникает некий художественный образ. Создателем такого образа ни в какой степени не является актер, его творцом как был, так и остается только драматург. Однако зритель непосредственно воспринимает не драматурга, а актера и приписывает ему то художественное впечатление, которое он получает от данной роли.

РАЗДЕЛ 4.Актерский и режиссерский практикум.

Изучение драматургического материала советских и русских драматургов.

Работа с литературными материалами.

Отбор необходимых отрывков для работы.

Работа с литературными материалами.

Застольный период (отправное событие, сквозное действие отрывка, роли, конфликт, событийный ряд) и т.д.

Отправное событие, сквозное действие отрывка, роли, конфликт, событийный ряд и т.д.

Поиск выразительных средств.

Мизансцена. Темпоритм. Свет. Музыка. Сценография. Хореография. Видео материалы и т.д.

Работа над ролью – попытка создать сценический образ.

Фантазирование об образе. Создание биографии. Создание условий жизни образа (среда, быт, обстановка). Создание сегодняшнего дня. Значение деталей в процессе фантазирования (требование конкретности). Домашние этюды. Работа над текстом. Игра про себя. Создание «киноленты видений». Создание внутренних монологов.

Проверка логики и последовательности действий. Переход к движениям и мизансценам. Репетиция в «выгородке». Поиски , определения и уточнения физических и элементарно-психологических действий. Рождение сценических красок (приспособлений). Поиски мизансцен. Творческий зажим, штампы и борьба с ними. Творческие возбудители. Правильное отношение к репетициям. Репетиция на «тарабарском языке» («татирование»). Переход на сцену. Овладение сценическим пространством. Фиксирование мизансцен и рисунка роли.

Мизансценирование. Разводка самими студентами своих отрывков

Мизансцена (от французского misetnscene) буквально означает расположение на сцене. Само понятие "мизансцена" возникло сравнительно недавно, во второй половине 19 века. Русская транскрипция этого слова принадлежит К. С. Станиславскому. В современной режиссуре понятие мизансцены рассматривается как композиционная единица пластической партитуры постановки.

Мизансцена - взаимное расположение актеров и окружающей их материально-вещественной среды.

Вайнштейн предлагает два определения мизансцены - с точки зрения широкой публики и с точки зрения специалиста: "В широком, общепринятом смысле слова мизансцена - это совокупность средств сценической интерпретации: декорация, освещение, музыка и игра актеров... В узком смысле этим термином обозначается деятельность, заключающаяся в сведении в определенные временные и пространственные рамки различных элементов сценической интерпретации драматического произведения"

Репетиционный процесс.

Подбор костюма и реквизита. Подбор музыкального материала. Репетиционный процесс. Изготовление афиши, рекламных материалов. Генеральные репетиции (световые, костюмные, технические) Сценография. Генеральный прогон.

РАЗДЕЛ 5. Обобщение опыта театральных школ.

«Система» М. А. Чехова.

Чехов считал что воображение- главное свойство драматического артиста. Да-да, ведь очень часто к актеру отношение как к исполнителю, который просто несет в массы, то что ему диктует текст, режиссер-постановщик, его гримируют и одевают, а ему лишь следует выйти на сцену, сделать без лишних отступлений то, что ему следует, а потом получить за это цветы, аплодисменты и «легкую» славу. Но театральная система Чехова, Станиславского демонстрирует, что эти два человека призывали актера - быть художником, артистом, который способен или пытается в исполнительном искусстве стать творцом. Воображение, согласно Чехову, мощный поток образов, а также способность выбрать и воплотить на сцене нужный из них. Если у Станиславского образ - результат проделанной всей успешной работы, то для Чехова рождение образа- ежедневный материал актерской работы.

«Биомеханика» В. Э. Мейерхольда.

Биомеханика по Мейерхольду – это прежде всего «выращивание» актера, методология воспитания. Она раскрепощает, высвобождает эмоции актера через встраивание тела в четко заданную форму и развивает у актера множество навыков, необходимых для сцены.

Навык выразительного движения – умение переходить от напряжения к расслаблению; подчинять действия определенному ритму; контролировать баланс; фиксировать ракурсы тела (позиции)

Особенности театра Б. Брехта.

Творчество Брехта - поэта и драматурга - всегда вызывало споры, как и его теория «эпического театра», и его политические взгляды. Тем не менее, уже в 50-х годах пьесы Брехта прочно вошли в европейский театральный репертуар; его идеи в той или иной форме были восприняты многими драматургами-современниками, в том числе Фридрихом Дюрренматтом, Артюром Адамовым, Максом Фришем, Хайнером Мюллером.

Теория «эпического театра», в послевоенные годы претворённая в практику Брехтом-режиссёром, открыла принципиально новые возможности сценического искусства и оказала значительное влияние на развитие театра XX века.

5.2. Практические занятия.

Тема 1. Внимание.
Тема 2. Воображение и фантазия.
Тема 3. Действие как основа сценического искусства.
Тема 4. Предлагаемые обстоятельства
Тема 5.Темпо-ритм

5.2.1. Практическая подготовка

Тема: Репетиционный процесс

5.3. Семинарские занятия.

Не предусмотрены

5.4. Самостоятельная работа

Самостоятельная работа предусматривает закрепление полученных знаний, работу с дополнительной литературой, со справочниками и словарями, с источниками в Интернете в поисках необходимого материала для подготовки к семинарским и практическим занятиям, написание реферата, подготовку к сдаче экзамена.

График СРС

№ п/п	Название раздела (темы) дисциплины	Виды СРС	Периодичность (сроки) контроля СРС	№ семестра	Время на изучение, выполнение задания

	РАЗДЕЛ 1. Базовые элементы актерского мастерства				
1	Вводная лекция.	Конспект лекции	1 неделя	4	4
2	Система К.С.Станиславского «Работа актера над собой»	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию	3 неделя	4	4
3	Снятие мышечного напряжения.	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию	5 неделя	4	4
4	Простые физические действия.	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию	7 неделя	4	4
5	Сценическое внимание, воображение, эмоциональная память.	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию	9 неделя	4	4
6	Действие.	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию	11 неделя	4	4
7	Конфликт внутри действия	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию	13 неделя	4	4
8	Этюд как метод познания самого себя.	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию	15 неделя	4	4
9	«Оживление предмета».	Конспект лекции	16 неделя	4	4
10	Музыкальные этюды, где сюжет полностью подчинен музыкальной темпо-ритмической доминанте.	Конспект лекции	17 неделя	4	4
11	Импровизация.	Конспект лекции, подготовка курсовой работы	18 неделя	4	4
	РАЗДЕЛ 2. Основы актерского мастерства				
12	Логика, последовательность и целесообразность действий. Магическое «если бы».	Конспект лекции	1 неделя	5	4
13	Что есть «предлагаемые обстоятельства».	Конспект лекции	2 неделя	5	4
14	Слово как средство общения и действия.	Конспект лекции	3 неделя	5	4
15	Сценическое общение, чувствование партнера.	Конспект лекции	4 неделя	5	4
16	Создание этюдов на сценическое общение и взаимодействие.	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию, подготовка контрольной работы	6 неделя	5	4
	РАЗДЕЛ 3. Работа актера над собой				
17	Сценический конфликт.	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию	8 неделя	5	4
18	Сквозное действие и сверхзадача артиста - роли.	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию	10 неделя	5	4

19	Событие, оценка, пристройка.	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию	12 неделя	5	6
20	Создание образа и характера.	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию	14 неделя	5	6
21	«Зерно роли».	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию	16 неделя	5	6
22	Искусство перевоплощения.	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию, подготовка к зачету	18 неделя	5	6
	РАЗДЕЛ 4.Актерский и режиссерский практикум				
23	Изучение драматургического материала советских и русских драматургов.	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию	4 неделя	6	4
24	Отбор необходимых отрывков для работы.	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию	8 неделя	6	4
25	Застольный период (отправное событие, сквозное действие отрывка, роли, конфликт, событийный ряд) и т.д.	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию, подготовка к зачету	12 неделя	6	4
26	Поиск выразительных средств.	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию	4 неделя	7	6
27	Работа над ролью – попытка создать сценический образ.	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию	8 неделя	7	6
28	Мизансценирование. Разводка самими студентами своих отрывков.	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию	11 неделя	7	6
29	Репетиционный процесс.	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию	15 неделя	7	6
	РАЗДЕЛ 5. Обобщение опыта театральных школ.				
30	«Система» М. А. Чехова.	Конспект лекции	16 неделя	7	6
31	«Биомеханика» В. Э. Мейерхольда.	Конспект лекции	17 неделя	7	6
32	Особенности театра Б. Брехта.	Конспект лекции	18 неделя	7	6
				Итого по дисциплине	**126**

6. ОЦЕНОЧНЫЕ СРЕДСТВА ДЛЯ ТЕКУЩЕГО КОНТРОЛЯ УСПЕВАЕМОСТИ, ПРОМЕЖУТОЧНОЙ АТТЕСТАЦИИ ПО ИТОГАМ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ И УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

Зачет 1.

1. Театр как вид искусства. Его особенности и отличие от других видов искусства. Общественная роль театра.
2. Роль драматургии в театральном искусстве
3. Актер и режиссер в театре
4. Спектакль – творчество коллективное. Объясните.
5. Понятие художественного образа. Его элементы.

6. Этика К..Станиславского в театре
7. Пафос и смысл системы К.С.Станиславского
8. Этические принципы К.С.Станиславского. Действие и механизм его реализации.
9. Школа «переживания». Объясните понятие
10. Значение системы К.С.Станиславского для мировой театральной культуры
11. Элементы актѐрской психотехники. Способы их тренажа.
12. Магическое «если бы» как возбудитель действия в предлагаемых обстоятельствах
13. Круги предлагаемых обстоятельств
14. Что означает формула «Я в предлагаемых обстоятельствах»?
15. Понятие сценического воображения. Способы его развития
16. Сценическая фантазия и оправдание факта
17. Вера и наивность. Этюды на веру и наивность
18. Тренинг и муштра
19. Наблюдательность и еѐ развитие, как необходимый элемент актерского творчества
20. Реквизит и бутафория
21. Общение сценическое
22. Природа конфликта
23. Сценическое общение (средний круг внимания)
24. Групповые этюды
25. Сценическое пространство (осмысление) Большой круг внимания.
26. Действие и механизм его реализации
27. Взаимодействие. Понятие конфликта.
28. Сценическое общение и его элементы
29. Действие и приспособления
30. Двигатели психической жизни
31. Внутреннее сценическое самочувствие. Парные этюды
32. Система элементов актѐрской психотехники В.И.Немировича-Данченко: физическое самочувствие, зерно образа, второй план, внутренний монолог, подтекст
33. Расскажите об авторе и времени написания драматического произведения, отрывок из которого вы готовили к показу.
34. Произведите действенный анализ отрывка из пьесы (инсценировки)
35. Расскажите о словесное действие и мышление актера
36. Определите основные события отрывка из пьесы (инсценировки) по линии сквозного действия
37. Расстановка действующих лиц отрывка из пьесы (инсценировки) и место роли в этой системе
38. В чем заключается художественная целостность роли?
39. Соотношение понятий: событие, оценка, пристройка, общение и действия в неделимом событии
40. Понятие об идейно-смысловых акцентах роли.

Зачет 2.

1. Мизансцена тела и групповая мизансцена как пластический язык роли в отрывке из драматического произведения (инсценировки)
2. Костюм – выразитель характера, стиля моего героя
3. Грим – непременный атрибут характера моего героя
4. Сценография – пластический образ в отрывке из драматического произведения (инсценировки)
5. Роль света, музыки, грима, костюма, декораций и их перемещений в процессе репетиций отрывков из драматического произведения (инсценировки)
6. Значение зрительского восприятия и анализ оценок публики
7. Расскажите об авторе и времени написания драматического произведения, которое вы готовили к показу.
8. Произведите действенный одноактной пьесы, которую вы готовили к показу
9. Расскажите о словесном действии и мышление актера при работе над ролью в одноактной пьесе, которую вы готовили к показу

10. Определите основные события одноактной пьесы, которую вы готовили к показу по линии сквозного действия
11. Расстановка действующих лиц одноактной пьесы, которую вы готовили к показу, и место роли в этой системе
12. В чем заключается художественная целостность вашей роли?
13. Соотношение понятий: событие, оценка, пристройка, общение и действия в неделимом событии
14. Понятие об идейно-смысловых акцентах роли.

Экзамен.

1. Мизансцена тела и групповая мизансцена как пластический язык роли в драматическом произведении (инсценировке)
2. Костюм – выразитель характера, стиля моего героя
3. Грим – непременный атрибут характера моего героя
4. Сценография – пластический образ драматического произведения (инсценировки)
5. Роль света, музыки, грима, костюма, декораций и их перемещений в процессе репетиций драматического произведения (инсценировки)
6. Значение зрительского восприятия и анализ оценок публики
7. Автор и время
8. Действенный анализ пьесы
9. Словесное действие и мышление актера
10. Определение основных событий по линии сквозного действия
11. Расстановка действующих лиц спектакля и место роли в этой системе
12. Ритм, темп, атмосфера, зерно роли и их взаимосвязь
13. В чем заключается художественная целостность роли?
14. Соотношение понятий: событие, оценка, пристройка, общение и действия в неделимом событии
15. Психологическое оправдание манеры речи. Еѐ связь с характером, бытом, предлагаемыми обстоятельствами
16. Понятие об идейно-смысловых акцентах роли
17. Отбор предлагаемых обстоятельств и выявление «зерна» в процессе работы над ролью в спектакле
18. Мизансцена тела и групповая мизансцена как пластический язык роли.
19. Костюм – выразитель характера, стиля моего героя в спектакле
20. Грим – непременный атрибут характера. Грим моего героя
21. Сценография – пластический образ спектакля
22. Роль света, музыки, грима, костюма, декораций и их перемещений в процессе проката спектаклей
23. Образ спектаклей и образы действующих лиц
24. Значение зрительского восприятия и анализ оценок публики

Тематика курсовых работ

1. Театр как вид искусства.
2. Общественная роль театра.
3. Роль драматургии в театральном искусстве
4. Актер и режиссер в театре
5. Спектакль – творчество коллективное.
6. Понятие художественного образа.
7. Этика К..Станиславского в театре
8. Пафос и смысл системы К.С.Станиславского
9. Этические принципы К.С.Станиславского.
10. Действие и механизм его реализации.
11. Школа «переживания».
12. Значение системы К.С.Станиславского для мировой театральной культуры
13. Наблюдательность и еѐ развитие, как необходимый элемент актерского творчества
14. Реквизит и бутафория
15. Сценическое общение

16. Природа конфликта в сценическом действии
17. Сценическая фантазия и оправдание факта
18. Тренинг и муштра.
19. Система элементов актѐрской психотехники В.И.Немировича-Данченко: физическое самочувствие, зерно образа, второй план, внутренний монолог, подтекст
20. Действие и механизм его реализации

7. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

7.1. Рекомендуемая литература

7.1.1. Основная литература

1.Бучило Н.Ф. Восприятие искусства
2.Выготский Л.С. К вопросу о психологии актера: Собр. Соч.: в 6 т., Т.2,М.,2001
3.Горфункель Е.И. Пьеса как режиссерский текст// Границы спектакля: Сборник статей и материалов. СПб, 1999
4. Соснова М.Л. Искусство актера: Пособие для вузов.- М.:Академический проект; 2007
5.Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве, М., 2010
6. Станиславский К.С. Собр.соч. В 8 т., Т.3, М. 2000, Т.4, М., 2002, Т.5, М., 2003, Т.6., М., 2004
7. Станиславский репетирует: Записи и стенограммы репетиций. М., 1987
8.Кнебель М.О. Поэзия педагогики, М., 2000
9.Кристи Г. Воспитание актера школы Станиславского М., 1986
10Ливнев Л.Г. Сценическое перевоплощение, М.,1991
11. Тарасов Е.Ф. Речевое воздействие: методология и теория//Оптимизация речевого воздействия. М.,1990

7.1.2. Дополнительная литература

1.Лихачев Д.С. Становление театра// Русская литература. ИВЛ: в 9 т.,Т.4, М.,1987
2.Максимова В.А.Жизнь.Актер.Образ: Искусство актера 60х-80х годов, М.,1984
3. Силантьева И.И., Клименко Ю.Г. Актер и его Alter Ego. М.,2000
4.Стрелер Джорджо. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные. М.,1984
5.Лук А.Н. Мышление и творчество. М., 1976
6.Чехов М.А. Путь актера. Жизнь и встречи. О технике актера. М.,2001

7.2.1. Методические материалы и материалы по видам занятий

МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ К ПРАКТИЧЕСКИМ ЗАНЯТИЯМ

Тема 1. Внимание.

Внимание (сценическое внимание) – очень активный сознательный процесс концентрации воли для познания окружающей действительности, в котором участвуют все системы восприятия - зрение, слух, осязание, обоняние. Главная задача педагога научить удерживать своё внимание в непрерывно активной фазе в процессе сценического действия. Видеть, слышать, воспринимать, ориентироваться и координироваться в сценическом пространстве.

1. Зрительная и слуховая память.
2. Эмоциональная и двигательная память.
3. Мышечная и мимическая память.
4. Координация в пространстве.

Тема 2. Воображение и фантазия.

Воображение - ведущий элемент творческой деятельности. Без воображения не может существовать ни один сегмент актерской техники. Фантазию и воображение необходимо развивать в раннем детском возрасте, т.к. именно детям свойственна творческая наивность и полная уверенность, с которой они относятся к собственным вымыслам. Развитие этих элементов способствует развитию ассоциативного и образного мышления.

1. Импровизация под музыку.

2. Имитация и сочинение различных необычных движений.

3. Сочиняем сказку вместе (по фразе, по одному слову)

4. Примеры упражнений:

а) «воображаемый телевизор» Кто какую передачу смотрит? Пусть каждый расскажет о том, что он видит. С помощью воображаемого пульта переключать передачи.

б) стол в аудитории - это: королевский трон, аквариум с экзотическими рыбками, костер, куст цветущих роз.

в) передать друг другу книгу так, как будто это: кирпич, кусок торта, бомба, фарфоровая статуэтка и т. д.

г) взять со стола карандаш так, как будто это: червяк, горячая печёная картошка, маленькая бусинка.

д) «Скульптор и Глина» Договариваются между собой, кто из них «Скульптор», а кто — «Глина». Скульпторы лепят из глины: животных, спортсменов, игрушки, сказочных персонажей. Затем меняются ролями.

Тема 3. Действие как основа сценического искусства.

Признаки действия: наличие цели и волевое происхождение, т.е. логика поведения человека, ведущая к заданной цели. Виды действия: психические и физические, внутренние и внешние. С одной стороны (как понятия) мы их разделяем, с другой стороны – «… нет физического действия без хотения, стремления и задач, без внутреннего оправдания их чувством...» К.С. Станиславский. Органичность и непосредственность исполнения заданий зависит от четкого осознания учащимися трех основных понятий - «что я думаю, ради чего я делаю, как я делаю», а главное - помнить, что любое действие — это процесс, который имеет начало, развитие, конец.

1.Этюды и упражнения на физическое действие – (с предметами) Четкое и подробное исполнение конкретного задания, поиск логики поведения в заданном действии с предметами. Цель выполняемого действия.

а) логичный подбор предметов – выполнить с ними действие (швабра – тряпка – ведро), (карандаш – бумага – ластик), (ножницы – бинт – плюшевый заяц);

б) хаотичный подбор предметов – придумать логичное действие, используя данные предметы (ведро – бумага - плюшевый заяц), (тряпка - карандаш – ножницы), (швабра – бинт – ластик).

2.Этюды и упражнения на память физических действий (ПФД) Физическое действие с воображаемым предметом. Важно каждый этюд максимально приблизить к правде жизни. Поэтому физические действия должны быть понятны ребенку, он может совершать их ежедневно в реальной жизни (умываться, чистить зубы, вышивать, подметать, играть с куклой (машинкой), рисовать и т.д.).

3. Этюды на внутреннее действие (публичное одиночество) Ввести понятие «четвертой стены». Концентрация внимания «внутри себя». Основные вопросы в работе над внутренним действием - что я чувствую? Что со мной происходит? Чего я хочу?

Тема 4. Предлагаемые обстоятельства

Различные жизненные обстоятельства побуждают нас к тому или иному действию. Мы постоянно находимся во взаимодействии с этими обстоятельствами, их мы либо сами себе создаем, либо они существуют и появляются в нашей жизни независимо от нас. На сцене — это обстоятельства, предложенные автором, то есть предлагаемые обстоятельства. Они побуждают к действию, двигают и развивают процесс:

- обстоятельства места – где происходит действие,
- обстоятельства времени – когда происходит действие,
- личные обстоятельства – кто действует,
- ситуативные обстоятельства – чем живет человек в данной ситуации: откуда пришел? зачем пришел? куда направляюсь? чего хочу? что мешает добиться желаемого? Итак, предлагаемые обстоятельства – это совокупность условий и ситуаций, в которых происходит сценическое действие.

1. « Если бы….» Магическое «если бы» К.С. Станиславского, подлинная вера в сочиненные обстоятельства являются основой в работе над этюдами. Совершение ранее

выполненных физических действий с условием «если бы…». Как я буду рисовать, если бы у меня болела рука, или постоянно ломался бы карандаш или плохо пишет ручка и т.д.

2. «Я в предлагаемых обстоятельствах» Выполнение одного и того же действия, с различными предлагаемыми обстоятельствами. Разбор педагога с учащимися насколько удачно или неудачно, логично или нелогично придуманы и использованы различные предлагаемые обстоятельства.

3. Действенная борьба с предлагаемыми обстоятельствами Обострение предлагаемых обстоятельств активизирует сценическое действие, а наличие препятствий и их преодоления через активное, конкретное целеустремленное, органичное действие, делает его более интересным.

Тема 5.Темпо-ритм

Темп-это скорость исполняемого действия. Ритм – это размеренность и интенсивность действия, его организация во времени и пространстве.

1. Градация темпо-ритмов и переключение скоростей. Постепенное нарастание и снижение темпо-ритма. Движение на сценической площадке в разных скоростях. Шкала темпо-ритмов: №№1,2 –пассивность, вялость, подавленность, опустошенность, апатия №№ 3, 4 – оживание, постепенный переход к энергичному самочувствию № 5 – готовность действовать, спокойное совершение действий № 6 – ритм решений, резкий, четкий жизнеутверждающий ритм № 7 – преодоление препятствий, появление опасности, тревога, или – бурная радость. №№ 8, 9 – энергичное действие, сильное возбуждение № 10 – хаос, безумие, суета, паника

2. Темпо-ритм внешний и внутренний Этюды на соответствие внешнего и внутреннего темпо-ритма. (скорость поведения соответствует внутреннему ощущению; бегу, т.к. опаздываю в школу). Этюды на контраст внешнего и внутреннего темпо-ритма. (скорость поведения не соответствует внутреннему ощущению. Бегу на уроке физкультуры, а мечтаю о подарках на день рожденья).

3. Предлагаемые обстоятельства определяют темпо-ритм Этюды на физическое действие с разными предлагаемыми обстоятельствами (зашнуровать ботинки или заплести косичку на контрольной по математике; за десять секунд до выхода на сцену; в переполненном вагоне метро и т.д.).

4. Заданный темпо-ритм определяет выбор предлагаемых обстоятельств. Придумать предлагаемые обстоятельства на заданное физическое действие, выполняемое с определенной скоростью (убрать со стола посуду со скоростью №№1, 5, 10 и т.д.).

МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ

Вариант 1.

Способ существования актёра в театре Брехта.

Эволюция взглядов Б. Брехта на актёрскую игру. Актёр - посредник между зрителем и автором. Социально–критическая позиция актёра по отношению к образу. Противопоставления действия героя и комментирующего хора. Повествовательная позиция у актёра диалектического театра. Приём «цитирования». Перевода в третье лицо. Чтение роли с ремарками. Способы актёрского очуждения. Приёмы существования актёра в таких сценических формах как «инсценированный политический плакат», «театрализованный лозунг», «агитационное представление», маски и т. д.

Дистанция между актёром и изображаемым лицом.

Приёмы очуждения – музыка, зонги, хор, обращение к зрителю, титры, кинопроекция, маски и т. д.

Вариант 2.

Специальные приёмы актёрской игры в диалектическом театре.

Способы актёрского очуждения. Приёмы существования актёра в таких сценических формах как «инсценированный политический плакат», «театрализованный лозунг», «агитационное представление», маски и т. д.

Дистанция между актёром и изображаемым лицом.

Приёмы очуждения – музыка, зонги, хор, обращение к зрителю, титры, кинопроекция, маски и т. д.

Вариант 3.

Синтетичность актёрского мастерства в массовом празднике и театрализованном представлении.

Набор качеств необходимый для актёрской работы в массовом празднике. Прямое общение со зрительным залом. Импровизация в театрализованных представлениях. Гражданская позиция актёра в массовом театрализованном зрелище Массовый герой. Особенности общения в массовой сцене. Особенности актёрской оценки в массовой сцене. Работа с речевой фонограммой.

Вариант 4.

Особенности работы актёра в ландшафтных спектаклях.

Существование актёра в ландшафтном спектакле. Особенности пластического решения, укрупнение сценического действия, работа с речевой фонограммой. Работа с реквизитом.

Вариант 5.

Работа над образом в различных зрелищных формах.

Работа актёра в детском представлении. Работа актёра в театрализованном представлении для аудитории с ограниченными возможностями. Работа актёра в театрализованном представлении для пожилых людей. Работа актёра в массовом празднике. Работа актёра в обрядовом действии и народном гулянии и т. д.

Вариант 6.

Особенности работы актёра в рекламных акциях.

Работа актёра в динамичных рекламных акциях. Особенности работы с разными возрастными группами. Правильный выбор верного способа существования. Работа в ростовых куклах и масках. Интерактивные способы работы со зрителем. Приёмы вовлечения зрителей в действие. Нестандартность и оригинальность костюма, речи и пластического решения образа**.**

Вариант 7.

“Фантастический реализм” Е. Б. Вахтангова.

Воззрение Вахтангова на искусство актёра. Поиск формы актёрского существования, созвучных конкретному произведению. «Театр радости». Понятие актёрской “театральности”. Театральность как особая яркость и выразительность актёрского исполнения. Праздничность сценического действия. Синтез искусств. Гротеск и контраст.

Вариант 8.

Биомеханика В.Э.Мейерхольда

Искусство представления – способность актёра демонстрировать на каждом спектакле готовый результат творчества. Биомеханика – способ воспитания актёра школы представления. Работа актёра с предметом. Предмет как партнёр. Стилистическое единство актёрского действия, костюма и условной детали.

Вариант 9.

Внутренняя и внешняя характерность.

Основные принципы создания сценического характера. Отбор выразительных средств для создания сценического характера. Пластическая выразительность, темпо-ритм, мимика, жест. Работа с реквизитом. Процесс создания приспособлений. Характерность внешняя и внутренняя. Способы создания сценической характерности. Зависимость внешней характерности от внутреннего характера персонажа.

Вариант 10.

Актёрские выразительные средства для воссоздания на сцене поэтической образности.

Актёрские выразительные средства в поэтическом театре. Использование пластических аллегорий. Словесное действие в «речевом хоре». «Поэтика» Таирова. Определение ведущего образа, от лица которого пойдёт повествование. Поиск актёрских приспособлений для решения поэтического материала. Координация поэтического текста и сценического действия актера. Работа актера в поэтическом моноспектакле.

Практическая подготовка

Тема: Репетиционный процесс

Обучающийся участвует в репетиционном процессе текущего мероприятия в качестве актера.

Итог - участие в театрализованном представлении отдела НКиД СГИИ

МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ КУРСОВЫХ РАБОТ

В соответствии с требованиями Положения о курсовой работе.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ КУРСА ДЛЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ

При подготовке к занятию преподаватель, ведущий семинарские занятия, должен внимательно ознакомиться с учебно-методическим комплексом по дисциплине и уточнить план его проведения. Более того необходимо ознакомиться с новыми публикациями по теме семинара и дополнительной литературы по вопросам плана занятия. Оказывать методическую помощь студентам в подготовке докладов и рефератов. В ходе семинара во вступительном слове преподаватель должен раскрыть теоретическую и практическую значимость темы семинарского занятия, определить порядок его проведения, время на обсуждение каждого учебного вопроса. Дать возможность выступить всем желающим, а также предложить выступить тем студентам, которые по тем или иным причинам пропустили лекционное занятие или проявляют пассивность. Целесообразно в ходе обсуждения учебных вопросов задавать выступающим и аудитории дополнительные и уточняющие вопросы с целью выяснения их позиций по существу обсуждаемых проблем. Поощрять выступления с места в виде кратких дополнений и постановки вопросов выступающим и преподавателю. Для наглядности и закрепления изучаемого материала преподаватель может использовать таблицы, схемы и т.д. В заключительной части семинарского занятия следует подвести его итоги: дать объективную оценку выступлений каждого студента и учебной группы в целом. Раскрыть положительные стороны и недостатки проведенного семинарского занятия. Ответить на вопросы студентов. Назвать тему очередного занятия. К тому же преподаватель обязан проводить групповые и индивидуальные консультации студентов по вопросам, возникающим у студентов в ходе их подготовки к текущей и промежуточной аттестации по «Психология и педагогика», рекомендовать в помощь учебные и другие материалы, а также справочную литературу. Освоение дисциплины «Психология и педагогика» предполагает использование как традиционных (лекции, практические занятия с использованием методических материалов), так и инновационных образовательных технологий с использованием в учебном процессе интерактивных форм проведения занятий. Семинарские занятия в традиционной форме проводятся в соответствии с утвержденной учебно-методической разработкой для проведения семинарских занятий и самостоятельной работы студентов по соответствующей дисциплине. Каждая тема разработки содержит перечень основных вопросов для обсуждения, контрольные вопросы темы, задания для самостоятельной работы и список литературы, рекомендуемой к изучению. Если занятие проводится в интерактивной форме, преподаватель должен обсудить в группе на предыдущем занятии план проведения последующего семинара в интерактивной форме. При этом необходимо распределить задания, темы презентаций, дать рекомендации студентам по подготовке и проведению занятия в интерактивной форме. В процессе обучения необходимо обращать внимание в первую очередь на те методы, при которых слушатели идентифицируют себя с учебным материалом, включаются в изучаемую ситуацию, побуждаются к активным действиям, переживают состояние успеха и соответственно мотивируют свое поведение. Всем этим требованиям в наибольшей степени отвечают интерактивные методы обучения. Учебный процесс, опирающийся на использование интерактивных методов обучения, организуется с учетом включенности в процесс познания всех студентов группы без исключения. Совместная деятельность означает, что каждый вносит свой особый индивидуальный вклад, в ходе работы идет обмен знаниями, идеями, способами деятельности. Организуются индивидуальная, парная и групповая работа, используется проектная работа, осуществляется работа с документами и различными источниками информации. Интерактивные методы основаны на принципах взаимодействия, активности обучаемых, опоре на групповой опыт, обязательной обратной связи. Создается среда образовательного общения, которая характеризуется открытостью, взаимодействием участников, равенством их аргументов, накоплением совместного знания, возможностью взаимной оценки и контроля. Ведущий преподаватель вместе с новыми знаниями

ведет участников обучения к самостоятельному поиску. Активность преподавателя уступает место активности студентов, его задачей становится создание условий для их инициативы. Преподаватель отказывается от роли своеобразного фильтра, пропускающего через себя учебную информацию, и выполняет функцию помощника в работе, одного из источников информации.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ КУРСА ДЛЯ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ

Успешное освоение материала курса возможно лишь при систематической работе в соответствии с РПД. Поможет в этом и серьезное изучение ряда базовых дисциплин Курс дает материал обобщающего характера, он конкретизируется в других дисциплинах. Для овладения понятийным аппаратом важно не только знание терминологических стандартов, но их оценка специалистами. Важно отслеживать изменения в них по печатным и электронным источникам. Освоение сложного курса в последнее время облегчено изданием учебной литературы разных жанров. Она указана в списках основной и дополнительной литературы. Вместе с тем, разнообразие научных концепций и подходов к содержанию учебной дисциплины усиливает ориентирующую роль лекций и занятий, проводимых преподавателем. При подготовке к любым видам занятий, читая и конспектируя источники, необходимо выделять спорные моменты, противоположные точки зрения и др. Самостоятельная работа, как аудиторная, так и внеаудиторная, осуществляется в виде подготовки к семинарам и практическим занятиям, выполнения домашних заданий. Обязательно использование новых информационных технологий: поиск определений в сети, мониторинг отраслевого документального потока. При изучении курса необходимы:

1. подготовка к семинарским занятиям;
2. подготовка к практическим занятиям;
3. создание собственного «банка данных», включающего:

а) дайджесты к семинарам;

б) «тезаурус» (словарь основных терминов предметной области);

в) структурно-логические схемы и таблицы;

г) выполнение аудиторных практических занятий и домашних заданий.

Подготовка к лекции не нужна. Подготовка к семинарским занятиям заключается в освоении теоретического материала по рекомендуемой литературе и конспектам лекций. После выполнения задания обсуждаются результаты. Подготовка к зачету должна быть регулярной. Она начинается с первого занятия (общее знакомство с ресурсной базой дисциплины, в том числе ее методическим обеспечением; информирование о формах контроля) и завершается подготовкой к тестированию - повторением материала дисциплины

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ ОБУЧАЮЩИХСЯ

Обучающийся, в ходе выполнения самостоятельной работы должен проявить способность к самостоятельному поиску в русле выбранной проблематики; умение находить и использовать нужную информацию; показать умение строить научное развернутое и аргументированное высказывание.

При изучении материала необходимо наличие требуемых текстов для рассмотрения. Для достижения четкости и структурированности работы студент должен фиксировать выполнение самостоятельных заданий и оформлять записи в рабочих тетрадях.

Для успешного освоения материала профессиональных статей и составления грамотного конспекта необходимо сначала внимательно прочитать статью или все статьи, выделить основные положения и только после этого приступить к конспектированию. Конспект не должен превращаться в механическое «переписывание», в конспекте нужно кратко и сжато отразить основные концепции статьи. Самый лучший конспект – тезисы, которые являются результатом глубокой проработки материала.

7.2.2. Информационно-программные средства

1. Военно-исторический праздник «День Бородина»; военно-патриотический праздник «Москва за нами» [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.borodino.ru; фотографии «День Бородина» - http://www.igoralekseev.com/foto/2007-09-02_borodino/.

2. Военно-исторический фестиваль "Старая Ладога" Ленинградская обл. [Электронный ресурс] – Режим доступа : www.ransrevek.ru; http://www.ransrevek.ru/press.html.

3. Мультимедийное шоу haute couture Современное оборудование и технологические инновации - только часть хорошего шоу; Огненные забавы [Электронный ресурс] - Режим доступа : http://www.orion-art.ru/ ; http://www.orion-art.ru/about/press/.

4. Официальный сайт Валенского фестиваля Фальяс (описание и программа) [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.fallasfromvalencia.com/

5. Официальный сайт Фальяс (испанский язык) [Электронный ресурс] - Режим доступа : http://www.fallas.com/

6. Премия «Золотая маска» [Электронный ресурс] - Режим доступа : http://www.goldenmask.ru 28 7. Первый Московский устр

7. Первый Московский устричный карнавал (фоторепортаж) [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.fotoalbom.su/show_report.php?id=372

8. Перформанс в День Космонавтики (фоторепортаж) [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.fotoalbom.su/show_report.php?id=313&pf=1&pc=1#fotos

9. Сайт международного фестиваля маскарадных игр «Сурва» [Электронный ресурс] - Режим доступа : http://www.surva.org/; фотогалерея, в том числе Сурва 2006 - http://www.pernikinfo.com/gallery.php

10. Сайт фестиваля огней в г. Лионе [Электронный ресурс] - Режим доступа : http://www.lumieres.lyon.fr; http://www.lyon-photos.com/fete-des-lumieres - фотографии

11.Театр «Странствующие куклы господина Пежо» [Электронный ресурс] - Режим доступа : http://www.pejo.ru/

12.Театр огня «Феникс» [Электронный ресурс] - Режим доступа : http://fenixfire.ru/

13. Московский Международный фестиваль уличного искусства Открытое Небо (фоторепортаж) [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.fotoalbom.su/show_report.php?id=370

14. Фестиваль уличных театров в Ялте (фоторепортаж) [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://photo.allcrimea.net/photo/?photo=1181983613 15. Фестиваль молодежной клубной культуры «KaZaNтип» - Режим доступа : http://www.Kazantipa.net

8. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

8.1. Специализированные аудитории

Учебные аудитории для поточных лекций, групповых и индивидуальных занятий;

компьютерный класс; библиотека, читальный зал, кабинет звукозаписи, видеотека, фонотека; мультимедийное оборудование;

комплект специальных периодических изданий, аудио- и видеозаписей;

электронные издания.

8.2. Учебно-лабораторное оборудование

компьютер, мультимедийный проектор, экран

видеоматериалы, аудиозаписи

зрительный зал со сценой (эстрадой);

световое, звуковое и другое техническое оборудование сцены;

музыкальные инструменты;

театральный реквизит.