**Областное бюджетное профессиональное**

**образовательное учреждение**

**«Суджанский техникум искусств»**

**РАБОЧАЯ ПРОГРАММА**

**МДК 01.02 Основы сценической подготовки**

**для специальности 53.02.05 Сольное и хоровое народное пение**

**углубленной подготовки**

**г. Суджа - 2018 г.**

|  |  |
| --- | --- |
| Одобрена предметно-цикловой комиссией  «Сольное и хоровое народное пение»  Протокол № \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_  от «\_\_» \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_20\_\_\_г.  Председатель  \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ /В.С. Савенко/ | Разработана на основе ФГОС СПО по специальности 53.02.05 Сольное и хоровое народное пение  Зам. директора по учебной работе  \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ /О.Г. Шатилова/ |

Автор: С.В. Егорова - преподаватель ОБПОУ «Суджанский техникум искусств».

Рецензент: В.С. Савенко - председатель предметно-цикловой комиссии «Сольное и хоровое народное пение» ОБПОУ «Суджанский техникум искусств»

**Введение**

**1.1. Область применения программы**

Рабочая программа междисциплинарного курса МДК 01.02«Основы сценической подготовки» является частью программы подготовки специалистов среднего звена (ППССЗ) в соответствии с ФГОС СПОпо специальности :52.02.05 Сольное и хоровое народное пение.

**1.2. Место дисциплины в структуре программы подготовки специалистов среднего звена(ППССЗ**

курс МДК«Основы сценической подготовки» относится к исполнительской деятельности(ПМ.01) и входит в профессиональный модуль (ПМ.00)

**1.3. Цели и задачи дисциплины – требования к результатам освоения дисциплины:**

**Цель:** создание у студентов запаса активно действующих выразительных средств, а также развитие их творческого потенциала и умения свободно владеть импровизацией на сцене.

**Задачи:**

- ознакомление студентов с историей предмета и основными направлениями его развития;

- пробудить у студента интерес и сознательное отношение к занятиям;

- проведение анализа основных психофизических качеств артиста и объяснение влияния занятий по сценическому движению на формирование и развитие этих качеств; рассказ о зачетных и экзаменационных требованиях.

- умение управлять своим дыханием для достижения органичности действия на сцене. Выработка правильного дыхания во время активного движения; обучение переходу от танцевального движения к певческому и наоборот;

- развитие моторных способностей, гибкости, подвижности суставов, силы мышц; развитие пластичности, амплитудности движеий, умения добиваться скульптурности в позах;

- достижение навыка свободного красивого движения, умения естественно держаться на сцене;

- владение пластической музыкальностью – способностью воспринимать задания, вытекающие из музыкального материала и откликаться на них физическим действием;

- развитие внимания, памяти, быстроты реакции и собственного навыка рече-и вокально-двигательных координаций.

**-** достижение готовности, способности сочетать вокал с актерским мастерством и пластикой;

- развитие творческой фантазии студентов, умения самостоятельно строить пластическую фразу и находить свою концепцию музыкального номера.

В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

**- обладать компетенциями:**

ОК 1. Понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес.

ОК 2. Организовывать собственную деятельность, определять методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество.

ОК 4. Осуществлять поиск, анализ и оценку информации, необходимой для постановки и решения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.

ОК 6. Работать в коллективе, эффективно общаться с коллегами, руководством.

ОК 8. Самостоятельно определять задачи профессионального и личностного развития, заниматься самообразованием, осознанно планировать повышение квалификации

ОК 9 Ориентироваться в условиях частой смены технологий профессиональной деятельности

ПК 1.1. Целостно и грамотно воспринимать и исполнять музыкальные произведения, самостоятельно осваивать сольный, хоровой и ансамблевый репертуар (в соответствии с программными требованиями).

ПК 1.2. Осуществлять исполнительскую деятельность и репетиционную работу в условиях концертной организации в народных хоровых и ансамблевых коллективах.

ПК 1.4. Выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения, применять базовые теоретические знания в процессе поиска интерпретаторских решений.

ПК 1.5. Систематически работать над совершенствованием исполнительского репертуара.

ПК 1.6. Применять базовые знания по физиологии, гигиене певческого голоса для решения музыкально-исполнительских задач.

**- иметь практический опыт:** чтение с листа и транспонирования сольных и ансамблевых вокальных произведений среднего уровня трудности;

самостоятельной работы с произведениями разных жанров, в соответствии с программными требованиями;

чтение ансамблевых и хоровых партитур;

ведение учебно-репетиционной работы;

сценических выступлений с сольными и хоровыми номерами;

**- уметь:** использовать технические навыки и приёмы, средства исполнительской выразительности для грамотной интерпритации нотного текста; профессионально и психофизически владеть собой в процессе репетиционной и концертной работы с сольными и ансамблевыми программами;

использовать слуховой контроль для управления процессом исполнения;

слышать партии в ансамблях с различным количеством исполнителей;

использовать навыки актёрского мастерства в работе над сольными и хоровыми произведениями, в концертных выступлениях.

**- знать:** сольный репертуар средней сложности, включающий произведения основных вокальных жанров народной музыки;

художественно-исполнительские возможности голосов;

особенности развития и постановки голоса, основы звукоизвлечения, технику дыхания;

профессиональную терминологию;

ансамблевый репертуар,включающий произведения основных вокальных жанров народной музыки;

особенности работы в качестве артиста-вокалиста в составе народного хора и ансамбля.

выразительные и технические возможности фортепиано;

***Курс состоит из двух разделов:***

*раздел 1. «Актерское мастерство»*

*раздел 2. «Сценическое движение»*

**1.4. Объем курса, виды учебной работы и отчетность:**

максимальная учебная нагрузка обучающегося 114 часов, в том числе:

обязательная аудиторная нагрузка обучающегося 76 часов;

самостоятельная работа обучающегося 38 часов

**Раздел 1. «Актерское мастерство».**

максимальное – 57 часов,

Обязательное – 38 часов,

На самостоятельное обучение – 19 часов.

**Время изучения:8 семестр.**

**Раздел 2. «Сценическое движение».**

Количество часов: максимальное – 57 часов,

Обязательное – 38 часов,

На самостоятельное обучение – 19 часов.

**Время изучения: - 8 семестр**

**Виды учебной работы и отчетности**

*а) методы, направленные на теоретическую подготовку:*

лекция;

самостоятельная работа студентов;

консультация;

различные формы контроля теоретических знаний;

*б) методы, направленные на практическую подготовку:*

*Пластика, этюды, монологи, наблюдение и т.д.* По окончанию семестра преподаватель дисциплины оценивает студентов на основании текущего учета знаний. Оценки выставляются с учетом степени овладения профессиональными навыками, выразительности исполнения, степени преодоления технических трудностей, исполнительской и учебной дисциплины. Итогом работы является открытый показ в концертной программе (отчетный концерт, концерты отделения, различные концертные площадки).

Для оценки знаний и результатов практических занятий студентов выработаны следующие **виды отчётности**:

В течении семестра проводятся контрольные уроки.

Оценка качества освоения дисциплины включает текущий контроль успеваемости, промежуточную и итоговую аттестацию. Все формы и методы контроля и оценки направлены на подтверждение успешного и планомерного освоения дисциплины и формирования общих и профессиональных компетенций в процессе работы.

Могут быть использованы следующие формы и методы текущего контроля:

- внутриурочные – устный или письменный опрос

- внутрисеместровые – контрольный урок, зачет

Итоговая оценка учитывает все виды связей между знаниями, умениями, навыками, позволяющими установить уровень освоения материала, качество сформированных у обучающихся компетенций и степень готовности выпускников к профессиональной деятельности.

**2. Материально-техническое обеспечение курса**

Освоение междисциплинарного курса МДК.01.02 «Основы сценической подготовки» требует наличия в образовательном учреждении доступом каждого обучающегося к соответствующим базам данных и библиотечным фондам.

Библиотечный фонд должен быть укомплектован печатными и/или электронными изданиями основной и дополнительной учебной литературы по дисциплине, а также специальными хрестоматийными изданиями, объеме, соответствующем требованиям программы. Библиотечный фонд помимо учебной литературы должен включать официальные, справочно-библиографические и периодические издания.

Каждый обучающийся должен быть обеспечен не менее чем одним учебным печатным и/или электронным изданием по дисциплине. Каждому обучающемуся должен быть обеспечен доступ к комплектам библиотечного фонда, состоящих не менее чем из 5 наименований отечественных журналов.

Учебный процесс должен быть обеспечен возможностью прослушивания и просматривания на аудиоаппаратуре современной дискографии и исторических записей.

Во время самостоятельной подготовки обучающиеся должны быть обеспечены доступом к сети интернет. Образовательное учреждение должно предоставить обучающимся возможность оперативного обмена информацией с отечественными образовательными учреждениями, организациями и доступ к современным профессиональным базам данных и информационным ресурсам сети Интернет.

— специализированный зал; письменный стол, стулья; компьютер или ноутбук для просмотра мастер-классов.

**Тематический план по 1 разделу «Актёрское мастерство»**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Наименование тем** | **Количество часов** | | |
| **Макс** | **Обяз.** | **Самост.** |
| **Введение**. | 3 | 2 | 1 |
| **Тема 1.** Актёрское внимание. Наблюдение по заданию | 3 | 2 | 1 |
| **Тема 2.** Физическая подготовка.Самочувствие: переутомление, возбуждение. Освобождение мышц. | 3 | 2 | 1 |
| **Тема 3.** Развитие зрительных восприятий. Память физических действий | 3 | 2 | 1 |
| **Тема 4.** Развитие воображения. Через фантазию к слову и действию. Умение держать паузу. | 3 | 2 | 1 |
| **Тема 5.** Актёрская выразительность. Развитие элементов характерности. | 3 | 2 | 1 |
| **Тема 6.** Перемена отношения к предмету, месту действия, факту или партнёру. Органичность в мизансцене. | 3 | 2 | 1 |
| **Тема 7**. Общение и взаимодействие на площадке. Взаимодействие с партнёром. | 6 | 4 | 2 |
| **Тема 8.** Работа актёра над собой в творческом процессе переживания | 3 | 2 | 1 |
| **Тема 9.** Работа актёра над собой в творческом процессе воплощения | 3 | 2 | 1 |
| **Тема 10.** Работа актёра над ролью. План работы над ролью. | 6 | 4 | 2 |
| **Тема 11.** Разработка сценария. Работа над текстом. Работа с источниками | 6 | 4 | 2 |
| **Тема 12.** Постановка спектакля | 9 | 6 | 3 |
| **Зачёт** | 3 | 2 | 1 |
| **ИТОГО** | **57** | **38** | **19** |

**Тематический план по 2 разделу «Сценическое движение»**

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| **№** | **Название тем, разделов** | **количество часов** | | |
| **максим** | **обязат** | **самост** |
| **1.** | Вводная беседа по истории и теории предмета «Сценическое движение». | 1.5 | 1 | 0.5 |
| **2.** | Дыхание (вдвижении) | 1.5 | 1 | 0.5 |
| **3.** | Общеразвивающий тренинг. | 3 | 2 | 1 |
| **4.** | Коррекция осанки и походки. | 6 | 4 | 2 |
| **5.** | Развитие чувства баланса. | 3 | 2 | 1 |
| **6.** | Регуляция мышечного напряжения и расслабления. | 6 | 4 | 2 |
| **7.** | Совершенствование выразительности рук и действенного жеста. | 12 | 8 | 4 |
| **8.** | Развитие ритмо-двигательных координаций. | 3 | 2 | 1 |
| **9.** | Развитие рече-вокально-двигательных координаций. | 9 | 6 | 4 |
| **10** | Этюды. | 7.5 | 5 | 2 |
| **11** | Импровизации | 4.5 | 3 | 1 |
|  | **Итого:** | **57** | **38** | **19** |

**Содержание курса**

Рабочая программа по дисциплине «Сценическое движение» предусматривает развитие у студентов уровня музыкальной, ритмической, хореографической подготовки, с учетом региональных, профессиональных, национальных и других особенностей необходимых для дальнейшей работы в различных профессиональных и самодеятельных хоровых коллективах и ансамблях.

Программа по предмету **«Актёрское масстерство»** построена с учетом специфики профессии и актёрской деятельности. В программе использованы теоретические и методические материалы ведущих специалистов, преподавателей, и актёров современности, а также собственные разработки в области актёрского.

|  |
| --- |
| **Тема 1.** **Актёрское внимание. Наблюдение по заданию**  — *Наблюдая за жизнью*, — говорил Станиславский, — *артист должен смотреть вокруг себя не как рассеянный обыватель и не как холодный статистик, которому нужна только фактическая и цифровая точность собираемых сведений. Артисту нужно проникнуть в суть наблюдаемого, внимательно изучать предлагаемые жизнью обстоятельства и поступки людей, понять склад души, характер того, кто совершает эти поступки. А это удается только по-настоящему заинтересованному, внимательному художнику*.  В обыденной жизни люди чаще всего не задумываются, на чем остановить свое внимание: оно как бы само собой распределяется между объектами в зависимости от их важности для нас в тот или иной период. Например, если человек переходит дорогу, то для него естественно при этом следить за двигающимся транспортом, а не читать газету или разглядывать афиши. (Конечно, в жизни можно встретить и такое, но это будет уже отклонением от нормы.)  Однако почти у всех нас в жизни бывают моменты, когда внимание рассеивается, переключается с более важного на менее важный объект. Поэтому тренировка внимания — дело не лишнее почти для каждого.  Профессия же актера требует от него особой собранности, умения мгновенно, произвольно переключаться с одного объекта на другой. В этом случае постоянная тренировка внимания становится абсолютно необходимой — от этого зависит успех дела.  Станиславский говорил, что внимание для актера — это калитка к творчеству, ко всякому чувству. Без внимания немыслим ни один даже самый короткий момент пребывания актера на сцене; внимание должно быть активизировано в течение всего периода работы над ролью, где бы эта работа ни происходила: в репетиционном зале, дома, на улице, в библиотеке. Словом, сценическое творчество постоянно требует полной сосредоточенности всей внутренней и физической природы актера.  Начинающему актеру труднее всего бывает отвлечь свое внимание от зрителей или, по образному выражению Станиславского, от «черной дыры портала». Умению сосредоточиваться на объектах, находящихся на сцене, по эту сторону рампы, приходится учиться не один год.  Большие, опытные актеры, замечал Константин Сергеевич,, в процессе творчества всегда сосредоточены на событиях пьесы, на партнере. Именно благодаря этому они приобретают особую власть над зрителем, захватывают его, заставляют активно сопереживать своему герою. Это не значит, конечно, что такой актер полностью абстрагируется от публики — он чувствует ее внимание, ее реакции, но как бы подсознательно. Но она не оказывает на него парализующего влияния, не лишает необходимой для творчества непринужденности, не мешает активно, целесообразно действовать в предлагаемых обстоятельствах.  Станиславский усматривал тесную взаимозависимость между вниманием и действием. Внимание к объекту, считал он, вызывает естественную потребность что-то сделать с ним. Действие же еще более сосредоточивает внимание на объекте. Таким образом, внимание, сливаясь с действием и взаимно переплетаясь, создает крепкую связь с объектом.  В качестве примера он рассказал нам случай, казалось бы, далекий от актерской практики.  — В Москве гостил известный французский летчик, продемонстрировавший небывалое в те годы мастерство пилотажа... На встрече летчика с актерами Москвин спросил, не страшно ли ему летать. Француз ответил: «Мне некогда бояться». Так и на сцене, — подвел итог Константин Сергеевич, — если актер Действует логично и последовательно, ему некогда думать о черной дыре портала, «некогда бояться».  Станиславский утверждал, что умение сосредоточиться на несложном, даже примитивном с виду действии может явиться залогом большого сценического успеха.  Внимание может быть произвольным и непроизвольным. Элементарной (первичной) формой внимания является внимание непроизвольное. При непроизвольном внимании не субъект овладевает объектом, а наоборот, объект приковывает к себе внимание субъекта. Таким образом, непроизвольное внимание осуществляется совершенно независимо от сознательных намерений человека. . Поэтому непроизвольное внимание является в то же время пассивным вниманием. Произвольное внимание, наоборот, теснейшим образом связано с процессами, происходящими в сознании человека, и носит активный характер. При произвольном сосредоточении объект неизбежно включается в процесс мышления человека. Именно при помощи мышления произвольное внимание и осуществляется.  Станиславский подразделял сценическое внимание на внешнее и внутреннее. К внешнему он относил умение актера сосредоточиться на окружающих его предметах или объектах. Внутренним вниманием он называл способность концентрировать мысли на образных представлениях, видениях, созданных воображением.  В зависимости от того, при помощи каких органов чувств осуществляется внешнее внимание, оно может быть зрительным, слуховым, осязательным, обонятельным и вкусовым. Среди этих пяти видов внешнего внимания зрительное и слуховое являются основными видами внимания, так как человеку свойственно ориентироваться в окружающей его среде главным образом при помощи зрения и слуха. Если вещественный материальный мир, окружающий актера на сцене, требует хорошо тренированного внимания, то для неустойчивых воображаемых объектов эти требования возрастают во много раз.  Поскольку большая часть жизни актера на сцене протекает в плоскости вымысла, в придуманных предлагаемых обстоятельствах, Константин Сергеевич подчеркивал особую важность и особую сложность овладения внутренним вниманием. Наиболее эффективным способом тренировки внутреннего внимания он считал все те же беспредметные действия.   Актер непременно должен выработать в себе умение правильно выбирать тот объект, которым должно быть поглощено его внимание в каждый данный момент К.С. Станиславский пишет: «На спектакле одной из заезжих в Москву знаменитостей, внимательно следя за гастролером, я актерским чувством учуял в нем знакомое мне сценическое самочувствие: освобождение мышц в связи с большой общей сосредоточенностью. Я за него ощущал, что все его внимание по ту, а не по эту сторону рампы, что он занят тем, что происходит на сцене, а не в зрительном зале, и что именно это, сконцентрированное на одной точке внимание заставило меня заинтересоваться его жизнью на сцене, потянуться к нему, чтобы узнать, что там его так сильно занимало. В этот момент я понял, что чем больше актер хочет забавлять зрителя, тем больше зритель сидит барином, откинувшись назад, и ждет, чтобы его услаждали, не пытаясь даже принять участие в происходящем творчестве. Но лишь только актер перестает считаться с толпой в зале, как она начинает тянуться к нему, особенно, если он заинтересован на сцене чем-то важным и для нее самой». Первое требование, которое, таким образом, К.С. Станиславский предъявляет к актеру, заключается в том, чтобы актер искал объекты для своего внимания «по ту, а не по эту сторону рампы», «на сцене, а не в зрительном зале». Но как определить, на чем именно «по ту сторону рампы» в каждый данный момент должно быть сосредоточено внимание актера? Найти такой объект невозможно, не поняв и не почувствовав предварительно того, что в этот момент происходит в сознании героя. Только в связи с переживаниями героя можно понять, что его интересует в окружающей среде и, следовательно, является объектом его внимания в данный момент. Исходя из этого можно сказать так: В каждый момент актер должен быть сосредоточен на том, на чем сосредоточен изображаемый образ по логике его внутренней жизни. Например, если действующее лицо в данный момент любуется пейзажем через окно, то и актер, следовательно, должен быть активно сосредоточен на том, что он видит в окне; если же действующее лицо в данный момент выслушивает то, что говорит его собеседник, то и внимание актера должно быть сосредоточено на словах и мыслях, высказываемых его партнером.   Однако возникает вопрос: каким образом актер может сделать объекты внимания действующего лица пьесы своими объектами, если перед его глазами всегда находится нечто иное, чем перед глазами образа. Если вы, например, определили, что образ по логике своей внутренней жизни сосредоточен в данный момент на великолепном пейзаже, которым он любуется через окно своей комнаты, то ведь актер на самом деле никакого пейзажа не видит и увидеть не может: глядя в бутафорское окно, он видит лишь неприглядный хлам, который имеется за кулисами любого театра. Спрашивается, как же осуществить на деле поставленное нами требование, чтобы актер был сосредоточен на объектах образа, раз объекты внимания у героя и актера волей-неволей оказываются разными: у одного великолепный пейзаж, поэтическая картина, а у другого безрадостный вид закулисной части сцены? Этот вопрос является коренным вопросом актерского творчества. Секрет актерского искусства, его «магическая тайна» — именно в этом вопросе. Попытаемся эту «тайну» раскрыть.  Внимание актера должно быть постоянно сосредоточено на вполне реальных объектах, отнюдь не на предполагаемых или «воображаемых». Только при этом условии актер будет восприниматься зрителем как живой человек; только в этом случае, как бы это на первый взгляд ни казалось странным, актер будет восприниматься зрителем в качестве образа. В самом деле, допустим, что актер начнет воображать нечто несуществующее, то есть такое, чего на самом деле перед ним нет; в этом случае все его существо — выражение лица, выражение глаз, все его поведение — будет свидетельствовать именно об акте воображения, а вовсе не об акте сосредоточения на реальном объекте. Ибо выражение лица у человека, который видит перед собой нечто реальное, коренным образом отличается от выражения лица человека, что-либо воображающего. А ведь зрителя нужно убедить вовсе не в том, что актер как образ, как действующее лицо пьесы «воображает» нечто перед собой, а в том, что он видит вполне определенный реальный объект.  Вижу все таким, каким оно дано; отношусь к тому, что вижу, так, как мне задано, — вот формула, раскрывающая природу сценического внимания и выражающая его сущность. «Глаза актера, когда он находится на сцене, — говорит Е.Б. Вахтангов, — должны видеть все: лампочки софита, грим партнера и т. п., все как оно есть на самом деле (то же относится к слуху). Видеть вместо нарисованного леса настоящие деревья нельзя — это галлюцинация. Живой зрачок здорового глаза должен нести актеру всю настоящую обстановку кулис и сцены. Но относиться ко всей этой обстановке актер должен не так, как эта обстановка сама по себе требует, а так, как это требуется по пьесе». Перед актером бросили на пол кусок веревки и сказали: это не веревка, а змея. Что должны видеть глаза актера? Веревку. Непременно веревку! Но отнестись к этой веревке и вести себя по отношению к ней актер должен так, как если бы это была не веревка, а змея. «Если бы»! В этом магическом «если бы» К.С. Станиславского вся сущность актерского творчества! |
| Тема 2. Психофизическое самочувствие - элемент актерской психотехники Комплексное обучение на отделении «Сольного и хорового народного пения» предполагает практическое знакомство студентов с важнейшими элементами актерской психотехники и понятием психофизическое самочувствие. Скажем, первая тренировка внимания требует предельно собранного, рабочего самочувствия студента. Педагог еще не формулирует это понятие, но смысл его должен быть ясен. В дальнейшем психофизическое самочувствие становится важнейшим элементом на всех этапах учебного процесса курса, входит в сознание учащихся как первооснова, на которой возводится весь сложный комплекс актерского мастерства.  Практическая работа ведется параллельно с подробным теоретическим изучением этого элемента. В его основу положена концепция психофизического самочувствия, детально разработанная Вл. И. Немировичем-Данченко. Это одно из крупнейших открытий великого режиссера и педагога.  Вл. И. Немирович-Данченко писал: «Как найти это физическое самочувствие? Можно сразу уловить его путем анализа «…». Но разобрать - это мало. Выйдет актер и будет играть - пойдет на штампы. Режиссер-педагог может, конечно, что-то подсказать ему, но это еще далеко не все… Настоящее творчество актера, нахождение образа возможно только тогда, если актер посылает верную мысль тем нервам в своем существе, которые в действительности вибрируют при данном состоянии. Когда актер репетирует, ему нужно только помнить об этом - не то, что подумать, а именно помнить; и сама его природа, его память подскажет ему то самочувствие, которое нужно; опора на эту память и есть, в сущности, самое важное в творческом процессе. Эта память хранит в себе не только то, что накопилось с детства, а и то, что у отца и деда накопилось, отложилось по наследству. И эта память подскажет верное самочувствие, когда мысль толкнется в те человеческие нервы, которые обычно реагируют в данной обстановке…»  Игра состояния одна из самых распространенных ошибок на этапе этюдной работы. Это всегда яркий показатель не прожитого, а обозначенного внутреннего процесса. Отсюда первая и основная задача при овладении психофизическим самочувствием: отчетливое понимание неразделимой связи самочувствия и сценического действия. Эти два элемента составляют основу создания сценического образа. Забвение или недостаточное внимание к вопросу самочувствия в работе ведет к голой, схематической псевдо действенности. Игнорирование же действенной основы сразу толкает к игре состояния. И только соединение самочувствия и действия дает подлинное, органичное, достоверное сценическое существование.  Здесь надо сразу оговориться. О действии мы толкуем студенту постоянно, на нем, как на ведущем элементе, четко фиксируется внимание, бездейственность признается самой грубой и вопиющей ошибкой учащегося. Но очень часто при этом запуганный опасностью игры состояния студент совершенно пропускает в своих первых работах вопрос самочувствия - своего или партнера. Он не умеет еще найти ту гармоническую меру их соединения, которая обеспечит полноту сценической жизни. И тогда торжествует опасная безжизненная логика «школьного» обучения. Собрать в дальнейшем все элементы в творческий комплекс бывает уже довольно трудно.  Забвение самочувствия как важнейшего элемента работы актера - это, как правило, игнорирование или примитивный анализ в работе другого важнейшего элемента психотехники - предлагаемых обстоятельств. А это вызвано отсутствием интереса к живой, жизненной основе факта, события, вынесенных в этюд, обрывом богатейшего сплетения жизненных связей.  Очень верно пишет М. О. Кнебель о собирательной, концентрирующей сути психофизического самочувствия: «Многостороннее психофизическое самочувствие слагается из системы переживаний героя. Если оно верно найдено актером, то сделает закономерным все его поступки на сцене - от простейших до самых крупных. Сливаясь воедино, они приведут актера к органическому существованию в предлагаемых обстоятельствах, рождая в нем эмоции, вызванные ситуацией пьесы, эмоции, присущие характеру воплощаемого образа». Хотя здесь речь идет о пьесе и о создании образа, принцип поиска многосторонних связей самочувствия с другими элементами актерской психотехники остается верным и для этюдной работы. Разница лишь в том, что мы имеем в виду не самочувствие образа, а самочувствие студента, открытие и познание своей собственной актерской природы, умение быть на сцене самим собой.  Одно из важнейших качеств творческой личности - это умение не насиловать свою природу, а чутко и умно использовать все особенности своей индивидуальности, полностью реализовать все свои психофизические возможности.  Владение психофизическим самочувствием, во-первых, лишает актера рассудочного, рационального подхода к роли. Самочувствие не может быть уложено в логическое определение (вспомним слова Вл. И. Немировича-Данченко: «разобрать - это мало…»). Оно должно быть подсказано только чувственно, всей живой органической природой артиста. При всей сложности понятия самочувствие, как это ни парадоксально, наиболее доступно органике студента, потому что в принципе заложено в природе каждого человека. И в этом смысле возникает удивительная диалектика постижения роли, которая складывается из противоборства разумного и чувственного начал. Усвоение материала логическим путем, с помощью анализа события, действия и т. д., снимается ходом чувственным, как будто более простым, и возникает на новой, более сложной основе.  Во-вторых, найденное самочувствие связывает весь этюд в единое целое, накладывает на него отпечаток личности, индивидуальности студента. Создается основа для будущего понимания того, что проблема характерности, которой уделяется в театре много внимания, может предстать как проблема индивидуального, характерного самочувствия, а следовательно, характерного действия героя. Это, в свою очередь, предполагает тонкую и духовно богатую актерскую индивидуальность, способную не только понять и впитать авторский мир, но и обогатить его.  В-третьих, верно и глубоко схваченное самочувствие дает основание для внутреннего конфликтного существования человека, то есть для живого, постоянно развивающегося процесса. Ведь самочувствие в его полном объеме никогда не бывает однозначно и прямолинейно, и действие далеко не всегда строится в унисон самочувствию, а образует в итоге сложное конфликтное единство.  В-четвертых, самочувствие, взятое как живое, сложное и действительное, создает своеобразную атмосферу вокруг личности, что во многом определяет и атмосферу этюда, привнося в него поэтическую интонацию, нечто, идущее от самой сути искусства.  Следующим шагом в познании проблемы психофизического самочувствия может стать обращение к примерам из классической литературы, которая дает блестящие образцы подробно и богато разработанного самочувствия героев в его тесной связи с действием, внутреннего обоснования каждого поступка. Студент получает возможность с помощью писателя проникнуть в самые потаенные уголки внутренней жизни человека, постичь существо самочувствия, его тончайшие оттенки, его рождение и развитие. В такой работе главная задача - «заразить» студента непреходящим интересом к этой стороне жизни человека, пробудить вкус к подробнейшему исследованию природы психофизического самочувствия.  Синтетическое самочувствие не подменяет и не отменяет действия, оно создает прежде всего его характер, его глубину, объемность, степень его активности, ритм поведения.  «Физические действия рождаются на сцене только из уже определившегося психофизического самочувствия… физические действия, решаемые вне такого самочувствия… будут формальными, выдуманными, идущими не от существа образа… Они не будут теми единственно возможными действиями, которые вытекают из ситуации пьесы и переживания действующего лица…»  *практика:  1) индивидуальные и групповые упражнения и этюды на обыгрывание воздействий природы на человека, различные физические ощущения — «холод», «жара», «ливень», «моросящий дождь», «озноб», «температура», «нога в гипсе», «болит голова», «голод», «переедание» и т.д.*  *2) групповые упражнения — прислушаться к звукам в тесном кругу; шуму на улице; в комнате; за дверью; воспроизвести произношение и интонацию речи товарища; напеть прослушанную мелодию и т.д.* |
| **Тема 3. Развитие зрительных восприятий. Память физических действий**  Психологи определяют восприятие как совокупность психических процессов, с помощью которых мы можем непосредственно осознать явления, находящиеся вне нас, на основе деятельности наших органов чувств” . Из определения ясно, что жизнь человека невозможна вне восприятия.  В актерском творчестве без работы воображения— восприятия нет. Поэтому в данной статье мы иногда будем соединять два понятия в одно: восприятие-воображение. Разумеется, эти элементы активно включаются в работу уже в момент первого знакомства актера с ролью (то есть ее прочтения), или, как мы говорим “первого восприятия” актером драматургического материала.  Способность не только логически понять, проанализировать драматургический материал, но эмоционально воспринять его, проникнуться им, увлекаясь и ощущая пьесу (ситуации, характеры, конфликты, атмосферу) во всей почти чувственной конкретности, — необходимейшее качество артистического дарования.  Станиславский писал, что воображение актеров обладает разной степенью инициативы. Инициативное, активное воображение будоражит артиста, легко увлекая его за собой, а иногда и мучая, не отпуская ни днем ни ночью.  Воображение, лишенное инициативы, включается в работу медленнее, ему нужны постоянные режиссерские подсказки, его надо как бы ‘‘подстегивать”. Но надежды на подсказки режиссера не всегда оправдываются, а тогда тупик, неудача, творческий срыв, наносящий иногда тяжелую травму.  Не случайно для Станиславского принципиально важно, чтобы процесс восприятия предлагаемых обстоятельств начинался с магического “если бы”, дающего актеру ощущение внутренней свободы.  Воображение каждого актера обладает своими особенностями, только ему свойственными причудами. Из широкого круга предлагаемых обстоятельств, из многочисленных “если бы” актер выбирает свои, наиболее близкие.  Одному легче сначала ощутить физическое самочувствие роли, другой остро воспринимает атмосферу той или иной сцены, третий прежде всего ухватится за конкретную бытовую деталь, четвертый “слышит” звуки, голоса, шумы и только потом постепенно обживает весь емкий сложный мир предлагаемых обстоятельств роли. Каждый актер ищет в этом мире свои “манки”, возбуждающие его образное мышление.  Это объясняется тем, что память и соответственно воображение каждого человека неповторимо индивидуальны.  В зависимости от большего развития тех или иных органов чувств, то есть особенностей восприятия, у каждого человека преобладает тот или иной вид памяти, а значит и характер воображения. Психологи определяют три основных типа памяти и воображения, обусловленных особенностями восприятия:  1. Зрительный тип: при восприятии окружающего мира человек прежде всего запоминает и сохраняет зрительные образы, а, следовательно, в работе его воображения главную роль играют зрительные представления: цвет, свет объем, линии, пространственные соотношения и т. д.  2. Слуховой тип: воображая какое-либо событие, человек прежде всего слышит его во всем многообразии голосов, интонаций, ритмов, мелодий и т. д.  3. Моторный тип: воображение человека неразрывно связано с движением, пластикой, физическими ощущениями.  Разумеется, жесткое разделение на типы возможно только в теории. На практике наиболее распространенным является смешанный тип, в котором объединены все три начала, но при этом, как подчеркивают психологи, “всегда имеет место преобладание одной области при умеренном распределении остальных” .  Трудно, конечно, представить себе актера с невосприимчивым физическим аппаратом и потому логично предположить, что у большинства актеров “моторный” тип восприятия, а следовательно, воображения является либо хорошо развитым, либо ведущим.  А между тем недостаточная восприимчивость всего психофизического аппарата студентов — вот то, с чем приходится сталкиваться на первых уроках по актёрскому масстерству.  Подлинная импровизационность, то есть острота восприятия, свобода воображения, легкая эмоциональная возбудимость, богатство образных ассоциаций, — это уже свидетельство высокого профессионализма, путь к которому долог и нелегок. Начинается он с самых простейших упражнений и этюдов.  По сути, овладение каждым элементом актерской психотехники есть шаг к развитию восприятия-воображения и овладению импровизационным самочувствием.  Уже первые простые упражнения на освобождение мышц— необходимый этап в этом сложном и долгом пути.  О какой подробности восприятия и богатстве воображения может идти речь, если человек физически зажат, напряжен, скован, чувствует себя неловким, нескладным, если ноги и руки его плохо слушаются?  В этих упражнениях актер сам становится объектом своего исследования, воспринимая вовсех нюансах свое собственное тело, направляя внимание на каждую группу мышц. (Разумеется, надо и здесь обогатить процесс восприятия воображением, введя в упражнение элемент какой-либо игры).  *практика:  1)преодоление мышечных зажимов – упражнения и тренинги — напряжение и расслабление мышц рук, ног, торса, шеи; напряжение и покой в мимике; переливание мышечной энергии из одной части тела в другую.*  *2) индивидуальные и групповые упражнения и этюды на действия с воображаемыми предметами групповые упражнения — «вышивать крестом», «забивать гвозди», «писать SMS», «жарить картошку», «чистить картошку», «нарезать хлеб», «сделать бутерброд», «выпить стакан воды» и т.д.* |
| **Тема 4.** **Развитие воображения. Через фантазию к слову и действию. Умение держать паузу.**  Вообще наблюдение за собой (восприятие себя, познание себя), начиная от поисков собственных мышечных зажимов и кончая включением в эмоциональную память сложнейших, иногда парадоксальных психологических реакций и состояний, — необходимая составная часть работы воображения.  И именно элемент импровизации играет в ней огромную роль, недаром Станиславский считал, что “экспромт и неожиданность — лучшие возбудители творчества”.  Воображение актера, систематически репетирующего методом действенного анализа, постоянно тренируется, оно целенаправленно и быстро включаться в процесс “присвоения” себе предлагаемых обстоятельств роли.  Этюд активизирует воображение, заставляя его сконцентрироваться на превращении задачи действующего лица в “личную и насущную”, здесь, сейчас, немедленно и вовлекая в этот процесс всю физическую природу актера со всеми органами восприятия.  Только активное, гибкое, развитое воображение, питающее и обостряющее восприятие важнейших обстоятельств роли может привести в итоге к созданию живого, интересного сценического характера.  *практика:  1) групповые упражнения на развитие умения своей фантазией воздействовать на окружающую сценическую жизнь и изменения ее в заданном направлении. Магическое «если бы», «если бы я был президентом», «если бы я был садовником», «если бы я был режиссёром» и т.д;*  *2) индивидуальные упражнения — сосредоточить внимание на заданном объекте; удержать внимание на заданном объекте; увлечься объектом и т.д;*  *3) тренинги и упражнения «внутренний монолог», «ссора», «не хочу говорить», «не могу сказать», «обида»;*  *4) упражнения и тренинги: «Зеркало», «Отстающее движение», «Рассмотри знакомый предмет», «Сосредоточься на предмете», «Три круга внимания».* |
| **Тема 5. Сценическая выразительность.**  **Развитие элементов характерности.**  Сценический образ - это синтез эмоции и формы, рожденной творческой фантазией актера" - утверждает Г. Кристи. Содержание сценического образа - это не только слова, чувства, мысли и поступки действующего лица, но также мысли, чувства самого актера по поводу слов, мыслей, чувств и поступков образа (сверхзадача актера и сверхзадача действующего лица). Основные элементы сценической выразительности заключаются в простоте и ясности формы, чистоте и четкости рисунка, точности и завершенности каждой сценической краски. Творческое самочувствие и техника исполнения (манера актерской игры) также влияют на сценическую выразительность актера. Существует несколько законов сценичности. Это, прежде всего, чувство сцены. Способность актера управлять вниманием зрителей. Необходимо отбирать главные моменты в роли, в пьесе, чтобы не перегружать внимание зрителя. Действие должно подчиняться законам сценического времени. Задача актера - так организовать действие, чтобы зритель понимал, что является главным. Актеры должны знать, кто ведет действие, правильно ощущать свое место, свое значение в пьесе. Воспитание в себе сценического пространства, сценической среды, сценического времени и есть понятие сценичности. Выразительность сценической речи включает в себя: словесное действие, логику речи, подтекст, образность, эмоциональность, голосовой диапазон, тембр, умение пользоваться паузами, ударениями. Выразительность сценического движения заключается в использовании мимики, жеста, физических действий, выразительность тела его частей, динамика, статуарность, скульптурность пластики, выразительность ракурса. Динамичность - это непрерывная линия внутреннего действия. Внешне же это действие выражается в чередовании движений с динамическими остановками, оправданным усилением внимания к какому-либо объекту. Чем внешне статичная игра, тем интенсивнее должна быть внутренняя игра. Скульптурность - способность актера находить наиболее выразительные сочетания между собой и тем, что его окружает на сцене: декорации, вещи, партнеры. Сценический ракурс - такое положение тела в пространстве, которое на основе экономного и максимально уходящего от штампа движение с предельной полнотой выражает внутреннее содержание образа. Механический, описательный, психологический жест - все это выразительность в актерском искусстве.  Пластически выразительным актером называют лишь такого, который умеет использовать природные данные и приобретенную в результате тренировки технику для наиболее яркого раскрытия существа роли. Актер должен уметь выразить внутреннее содержание через позу, жест, движение, поворот головы. Человек выражает себя, свое состояние всем телом. Комплексное, целостное ощущение тела присуще каждому человеку. Движение может рассказать многое. Физическое ощущение услышанного слова, крика достигается при точном нахождении мизансцены тела, умении актера найти пластическое выражение звука. Пластическая выразительность образа, создаваемого актером, есть момент творческий, и поэтому ее нельзя рассматривать вне связи со всем процессом работы над ролью и спектаклем. Сложная профессия актера требует отдачи всех духовных и физических сил. Все средства актерской выразительности, в том числе и пластика, должны быть доведены до высокой степени мастерства. Зритель не должен заметить предела технических возможностей актера, его "потолка". Актер с неподготовленным телом, неразвитыми, слабыми мышцами не может донести до зрителя "всю сложность жизни человеческого духа". Станиславский считал пластику тела одним из важнейших компонентов актерского искусства. Тело актера может быть выразительным только в том случае, если оно послушно его мысли. Такой согласованности можно добиться, обладая высокой техникой, которая требует систематической и длительной тренировки. Пластическая подготовка помогает молодым актерам приобрести культуру движения, почувствовать, что красота человеческого тела - большая сила в овладении высотами актерского мастерства. В основе общей выразительности актера лежит пластичность актера, под которой, в первую очередь, подразумевается подвижность его психики, способность мгновенно воспринимать и отражать воздействие сценической среды и внутреннего самочувствия в темпо-ритмах отдельных действенных эпизодов. Одним из важнейших элементов многогранного искусства актера является искусство движения. Высокое качество движения, как известно, во многом зависит от подготовленности психофизического аппарата актера, который является единственным средством внешней пластической выразительности. Под пластическим воспитанием актера понимается, прежде всего, овладение им определенными психофизическими качествами и различными навыками. Ему необходимо владеть разнообразнейшими качествами: скоростью, гибкостью, координацией, ловкостью, ритмичностью, реакцией, скульптурностью, быстротой ориентировки во времени и пространстве, "взрывностью", даром импровизации. Говоря о пластической выразительности актера, следует, учитывать следующие факторы: пластическая выразительность актера зависит от идейного, жанрового, пластического и ритмического решения спектакля; актеры маловыразительны в тех театрах, где режиссура при решении творческих задач владеет главным образом словесным действием; актер лишь тогда выразителен, когда потребность быть выразительным диктуется творческой деятельностью театра, в котором он работает. Овладение актером рядом навыков и качеств является необходимой предпосылкой - условием для решения творческих задач.  *практика:  1) индивидуальные и групповые упражнения и этюды на создание характеров героев — «я — начальник», «от 5 до 90», «толстый и тонкий», «я — врач», «учитель — ученик» и т.д.;*  *2) упражнения «пристройка», «зоопарк», «цирк», «предметы», «машины» и т.д.* |
| **Тема 6. Сценическое отношение и оценка факта.**  **Органичность в мизансцене**  Творческая сосредоточенность актера на сцене тесно связана с процессом творческого преобразования объекта в фантазии актера с процессом его превращения в нечто совершенно иное, чем то, что он есть на самом деле. Выражается это в перемене отношения к объекту. Ведь на сцене почти не бывает предметов, людей, фактов, событий, к которым актер имел бы право относиться так, как эти предметы, люди, факты и события сами по себе требуют. Почти всякий объект, с которым актеру приходится иметь дело-(то есть почти все, что он видит и слышит на сцене), он должен превращать во что-то другое и соответственно этому изменять к нему свое отношение. Перед глазами актера — написанный декоратором «задник». На нем изображено море. Но вблизи — это только размалеванный холст. Однако относиться к этому холсту актер обязан так, как если бы это было самое настоящее море. О воспитании сценической веры см. стр. 305. Актер держит в руках листок бумаги. Он прекрасно знает, что этот листок дал ему заведующий театральным реквизитом. Но относиться к этому листку он обязан как к самому настоящему письму, в котором содержится подлинное и притом ужасное для героя пьесы (то есть для самого актера) сообщение, — так требует сюжет пьесы. Идет репетиция. Перед глазами актера — молодое лицо его товарища по труппе. Но по пьесе — это его отец. Он пока без грима, но актер обязан уже теперь, на репетиции, относиться к своему юному товарищу как к отцу. Впрочем, когда партнер загримируется, задача едва ли облегчится, ибо на близком расстоянии грим редко создает полную иллюзию — вместо старческих морщин глаза актера ясно увидят на молодом лице партнера гримировальную краску. Спектакль идет 131-й раз. В 131-й раз (не считая репетиций) слышит актер реплику своего партнера. Он выучил наизусть не только слова этой реплики, но также и ту интонацию, и тот жест, и то выражение лица, с которыми партнер всякий раз произносит свои слова, и все же актер обязан отнестись к сообщению, составляющему содержание этой реплики, как к самой настоящей неожиданности, иногда печальной, иногда радостной, иногда смешной, иногда ужасной и т. д. Таким образом, одна из важнейших способностей, которыми должен обладать актер, заключается в умении устанавливать и менять в соответствии с заданием свои сценические отношения. Менять по заказу свои отношения — в этой способности проявляется наивность, непосредственность и профессиональная пригодность актера. Не обладая этой способностью хотя бы в самой зачаточной форме, настоящим актером сделаться нельзя. Школа может развить эту способность, натренировать ее, но привить ее тому, кто от природы совершенно ее лишен, она бессильна. Каким же законам подчиняется овладение этой способностью? Один из этих законов мы установили, говоря о сценическом внимании. Этот закон гласит: воспринимать (то есть видеть, слышать, осязать и т. д.) актер должен всякий объект таким, каким он реально ему дан, относиться же к этому объекту он должен так, как ему задано. Это творческое преобразование окружающей среды и всего, что происходит на сцене, актер осуществляет при помощи своей творческой веры в правду смысла, а эта творческая вера, как мы выяснили в предыдущей главе, добывается при помощи фантазии, поставляющей необходимые сценические оправдания. Например, для того чтобы превратить партнера в своего родного отца и «поверить» в это превращение, то есть начать совершенно серьезно относиться к нему, как к отцу, необходимо при помощи своей фантазии совместно с партнером создать ряд оправданий, которые в совокупности составят «прошлое» обоих действующих лиц: сына и отца. Таким образом, внимание и вера, сцементированные при помощи ряда сценических оправданий в одно неразрывное целое, вызывают в психике актера новое отношение к объекту и таким образом преобразуют этот объект, превращают его в новую, рожденную актерской фантазией сценическую реальность, в художественную правду вымысла.  *Сценическое отношение — путь к образу.* В творческом преобразовании объекта очень часто можно обнаружить два момента: первый — создание новой художественной реальности, второй — нахождение субъективного отношения к этой реальности данного персонажа пьесы. Например, актеру дают предмет и говорят ему, что это — заряженная бомба. Это значит, что он должен, во-первых, превратить для себя (а следовательно, и для зрителя) безобидное произведение бутафорского искусства в настоящую бомбу («поверить» в нее) и, во-вторых, отнестись к ней так, как должен был бы отнестись к ней данный образ (ибо отношение образа к заряженной бомбе может совершенно не совпадать с отношением, которое испытал бы сам актер, если бы в его руках очутился подобный предмет). Другой пример. Актер, играющий роль маленького чиновника царской России, должен открыть дверь, чтобы войти в кабинет высокопоставленного лица. Дверь по внешнему виду тяжелая, массивная. Такой ее видит зритель. На самом же деле она бутафорская, сделана из фанеры, и поэтому не может вызвать физических ощущений, связанных с процессом открывания тяжелой, монументальной дворцовой двери. Следовательно, первое, что обязан сделать актер, это превратить для себя (а следовательно, и для зрителя) бутафорскую дверь в настоящую, легкую — в тяжелую, в такую, которая сделана из дорогого дерева, а не из фанеры. Допустим, что актер успешно решил эту задачу и таким образом заставил зрителя поверить в подлинную реальность декораций. Но разве у советского актера такое отношение к двери, ведущей к высокопоставленному начальнику, какое носил в себе маленький чиновник прошлого века? Конечно, нет. Следовательно, перед актером возникает вторая задача: отнестись к этой величественной монументальной двери так, как отнесся бы к ней заданный ему образ. Иначе говоря, он должен данный ему в этом случае объект (дверь) превратить для себя в нечто, способное возбуждать в нем тот благоговейный страх, тот почтительный трепет, какие испытывал маленький чиновник прошлого столетия перед входом в это святилище, и тем самыми превратиться (для себя и для зрителя) в то лицо, которое он должен сыграть. Усваивая отношения образа, актер тем самым становится другим, превращается в заданный ему образ. Это вполне закономерно, поскольку сущность всякого человека, а следовательно, и сценического образа, определяется его отношениями. Если мы хорошо знаем отношения человека (к вещам, людям, фактам, событиям), это значит что мы знаем человека в его внутренней сущности. Поэтому работать над ролью — это значит искать отношения. Если актер сделал отношения образа своими отношениями — это означает, что он овладел внутренней стороной роли.  *Отношение— основа действия.* Из отношений человека вытекает его поведение, то есть действие и поступки человека. Не имея отношений, нельзя действовать. А действия — это язык театра и материал актерского искусства. Пока актер не начал действовать, нет искусства, нет театра. Но действия коренятся в отношениях. Поэтому мы вправе сказать, что сценические отношения. — основа актерского искусства. Это искусство зарождается в отношениях и реализуется в действиях. Чтобы сыграть роль, актер должен верно определить отношения действующего лица, сделать эти отношения своими (то есть воспитать их в себе, вжиться в них) и на основе этих отношений логично, целесообразно и продуктивно действовать.  *Два вида сценических отношений.* Методически нам кажется полезным различать два вида сценических отношений: 1) отношения, сложившиеся в процессе жизни образа до начала-пьесы, и 2) отношения, возникающие в процессе сценической жизни образа (оценка фактов). Ведь сознание человека, его психика хранят в себе следы огромного количества всякого рода воздействий окружающей среды, полученных на протяжении прожитой им жизни. Эти следы живут в сознании человека в форме определившихся, отстоявшихся, ставших привычными отношений человека ко всему, что его окружает. Вот почему мы всегда можем заранее предвидеть, как будет реагировать на тот или иной факт близкий нам человек, то есть такой человек, которого мы очень хорошо знаем. Поэтому, работая над ролью, актер прежде всего должен определить, понять и сделать своими отношения первой группы, то есть такие, которые сложились в результате жизни, прожитой данным персонажем до начала сценического действия. Тогда сами собой в процессе действования будут рождаться отношения второй группы. Иначе говоря, предварительная заготовка отношений первой группы является необходимым условием естественного, живого, органичного и непроизвольного возникновения отношений второй группы.  *Оценка факта.* Отношения второй группы, то есть такие, которые возникают в процессе действования, называют также оценкой фактов. Всякий возникающий на сцене новый факт требует со стороны актера-образа определенной оценки. Иногда эта оценка носит сознательный, в той или иной степени рациональный характер, иногда же она возникает в форме чисто эмоциональной и выражается в импульсивном, непроизвольно возникающем действии. Отсюда требование: актер должен уметь правдиво и органично оценивать возникающие на сцене факты. Иногда это требование выражают так: актер должен уметь принять неожиданность. Ведь всякий возникающий на сцене факт — будет ли это не имеющая существенного значения реплика партнера или же, наоборот, какое-нибудь очень важное для данного персонажа событие — всегда в той или иной степени является неожиданностью для действующего лица. Следовательно, такой же неожиданностью каждый факт сценической жизни должен быть и для самого актера. Заранее известное воспринять как неожиданное — в этом главная трудность актерского искусства, но именно в этом, прежде всего, и проявляется талант актера. Как известно, научить таланту нельзя, но научить создавать максимально благоприятные условия для органического возникновения этой живой, естественной, непроизвольной эмоциональной оценки каждого события на сцене — не только можно, но и должно. Из числа этих условий одним из важнейших является предварительная заготовка устойчивых и прочных отношений, накопленных данным действующим лицом на протяжении всей его жизни. Без такой заготовки невозможны эти мощные взрывы сценической веры актера, необходимые для органической эмоциональной оценки сценических неожиданностей. Рассмотрим в виде примера один из самых острых моментов роли городничего из гоголевского «Ревизора». Городничий в первом акте обсуждает с чиновниками возможный приезд ревизора. Вдруг со словами: «Чрезвычайное происшествие! Неожиданное известие!» — вбегают Бобчинский и ДобчинскиЙ. Далее следует пространный рассказ Бобчинского о приехавшем в гостиницу молодом человеке. Рассказ этот завершается словами: «А вот он-то и есть этот чиновник». «Кто, какой чиновник?» — спрашивает городничий, боясь признаться самому себе, что он отлично понял Бобчинского. «Чиновник-то, о котором изволили получить нотицию, ревизор»,— поясняет Бобчинский. Не ясно ли, что эти слова должны прозвучать для городничего, как удар грома? «Что вы, господь с вами! Это не он»,— в страхе (как указывается в авторской ремарке) произносит городничий. Спрашивается: сможет ли актер верно произнести эти слова, если он всем своим существом не оценит того страшного содержания, которое заключено для него в полученном сообщении и в самом слове «ревизор»? Но сможет ли он это сделать, если он предварительно не накопил тех отношений, которые составляют внутреннее содержание личности городничего, — если он не привык относиться, например, к своей служебной должности как к источнику личного своего благополучия; к сослуживцам как союзникам или как к врагам в борьбе за это благополучие; к городу как к своей собственной вотчине, где он может распоряжаться как неограниченный владыка; к гражданам этого города как к просителям, с которых при случае можно содрать взятку; к казенным деньгам как к своим собственным; к самой жизни как к источнику самых грубых чувственных наслаждений и т.д. и т.п.? Только превратив все эти отношения в свои собственные, сделав их для себя привычными, подкрепив их при помощи своей фантазии множеством живых конкретных фактов биографии городничего, пережив эти факты в своем творческом воображении, сможет актер верно и органично принять известие, принесенное Бобчинским, а затем начать соответствующим образом действовать. Итак, сосредоточенное внимание актера и его вера в правду вымысла рождают в актере нужные отношения, а эти отношения служат той почвой, на которой зарождаются действия.  *Зарождение сценического действия*. Момент зарождения действия — момент в высшей степени важный и ответственный в творческом процессе актера. Здесь нельзя допустить ошибки, фальши, внутреннего вывиха, ибо именно этот момент в огромной степени определяет собой успех всей последующей работы. Это означает, что актер должен уметь подвести себя к действию, ибо, как говорит К.С. Станиславский, «главное — не в самом действии, а в естественном зарождении позывов к нему». К.С. Станиславский рекомендует даже на первоначальной стадии работы над ролью, не выполняя действий физически, «лишь подводить себя от одной правильной задачи и действия к другой задаче и действию», ограничиваясь «лишь возбуждением внутренних позывов к действию» и «укреплением этих позывов повторениями».  *Практические выводы.*Исходя из всего, что сказано нами о сценических отношениях, мы можем установить следующее:  Актер должен уметь искать, находить и делать своими отношения, которых требует роль.  Ко всему, что находится и происходит на сцене, актер должен уметь относиться в соответствии с требованиями художественного вымысла данной пьесы и данной роли.  Актер должен уметь, исходя из заранее установленных отношений, любой факт сценической жизни принять как неожиданность и правильно (в соответствии с психологией образа) оценить этот факт.  Актер должен уметь при помощи сосредоточенного внимания, сценической веры и правильных сценических отношений подводить себя к органическому действию.  Мизансцена (от французского mise en scéne — размещение на сцене) — расположение актеров на сцене в тот или иной момент спектакля.  До XIX в. спектакли ставились быстро, нередко в одну-две репетиции. На сцене обычно распоряжался премьер — первый артист, размещая актеров так, чтобы прежде всего зрителям было хорошо видно его и других главных исполнителей.  На рубеже XIX—XX вв. развивается режиссерское искусство. Мизансцена становится языком режиссера, средством наиболее полного раскрытия образного содержания драматического произведения, способом достижения художественного впечатления.  Последовательный ряд мизансцен называют режиссерским рисунком. Приходя на репетицию с заранее разработанным рисунком эпизода, режиссер не только проверяет, подходит ли предложенная им мизансцена для данных актеров, производит ли она ожидаемый художественный эффект, но и импровизирует, принимая некоторые встречные предложения актеров по мизансценам.  Определенное соотношение фигур можно считать мизансценой, если оно помещено в условия сцены и при восприятии его из зрительного зала сообщает нам конкретную художественную информацию. Ошибочна точка зрения, будто бы органичность поведения артистов на сцене сама по себе рождает наилучшую мизансцену. Перевоплощаясь в образ, актер ищет правду поведения своего персонажа и стремится передать её зрителям, рассказать о ней образным языком, в том числе и с помощью мизансцен. Таким образом, участие артиста в создании мизансцены предполагает, кроме верного направления в его работе над образом, и наличие чувства композиции — особой способности, находясь внутри мизансцены, «живописать» с ее помощью.  Распространенная ошибка неопытных режиссеров — плоскостные мизансцены: в их спектаклях актеры располагаются на одном, например втором, плане и ходят как бы «по одной половице» — от левой кулисы к правой. Такое движение маловыразительно: зритель редко видит лицо, глаза актера; фигуры не уменьшаются, удаляясь, и не укрупняются, приближаясь к зрителю; мизансцены лишаются «стереоскопичности», рисунок спектакля — живописности.  В решении мизансцен важна также роль опорных точек композиции на сцене: определенным образом расставленной мебели, других выразительных деталей декорации и сценического рельефа (балконов, лестниц, всевозможных пологих и ступенчатых подъемов). Отказываясь от рельефа в декорации, режиссер не может использовать одну из наиболее выразительных возможностей сценического языка — мизансцен в высоту. В этом случае на сцене возникает зрительное однообразие. Но опасна и другая крайность — чрезмерное увлечение высотой вопреки законам композиции и логике обозреваемости картины происходящего на сцене из зрительного зала.  Итак, от правильного решения мизансцен во многом зависит впечатление зрителей от спектакля.  *практика:*  *1) индивидуальные и групповые упражнения и этюды на отношение к окружающей на сцене «неправде», как к правде. Оправдание. Верные оценки и действия. «Вижу то, что дано, а отношусь, как задано» — «чемоданчик — телевизор», «спичечная коробка — птица», «лист бумаги — фотография», «стена — зеркало», «меховая шапка — котёнок» и т.д.;*  *2) «Я в предлагаемых обстоятельствах» через игру и проигрывание простейших ситуаций: «знакомство», «две сестры», «на крыше», «в аптеке», «каникулы в деревне», «по грибы», «цветы», «ситуация».* |
| **Тема 7**. **Взаимодействие с партнёром.**  **Общение и взаимодействие на площадке.**  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 неодушевленного к живому объекту общения знаменует собой новый, более высокий этап в овладении артистической техникой.  Сейчас никто не отрицает огромного значения общения в творчестве артиста. Это понятие прочно вошло в современную театральную педагогику и сценическую практику. Однако сценическое общение по-разному понимается и по-разному преломляется в актерском творчестве. Не добиваясь живого, органического общения, некоторые довольствуются общением условным, театральным, то есть внешним изображением процесса. Другие подменяют общение с партнером общением со зрителем. В результате общение, как живой органический процесс, является у них скорее счастливым исключением, чем правилом. Это огрубляет артистическую технику, мешает достигать подлинной правды в раскрытии на сцене «жизни человеческого духа».  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 . Дальнейшее развитие театральной реалистической эстетики все больше приводило к убеждению, что наилучший способ воздействия на зрителя идет через общение с партнером. Правда, долгое время общение понималось упрощенно, как поддержание общего тона спектакля, как условная связь с партнером, и лишь в творчестве больших актеров стихийно создавалось на сцене подлинное, живое общение.  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 изменений 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.  Ни в искусстве представления, где форма поведения актера на сцене раз и навсегда зафиксирована, ни тем более в ремесле живого общения как органического взаимодействия не происходит. Для искусства представления типична игра актера вне сегодняшнего, живого ощущения партнера и обстановки, игра, при которой главным объектом внимания становится он сам, демонстрирующий себя в образе. В искусстве переживания актер отдает все свое внимание сценическому объекту, находясь от него в прямой и непосредственной зависимости. Станиславский говорил, что для ремесла характерна «игра на публику», для искусства представления — «игра для себя», а для искусства переживания — «игра для партнера», непрерывное взаимодействие с ним.  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 убеждать, 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 б 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.  Если б можно было сделать анализ общения, то пришлось бы отметить столько-то процентов — общения с партнером, столько-то — общения со зрителем, столько-то — показов рисунка роли, столько-то — доклада, столько-то — самопоказа и прочее и прочее. Комбинация всех этих процентных отношений определяет ту или иную степень правильности общения... Задача каждого артиста — избежать указанной пестроты и всегда играть правильно. Для этого лучше всего поступать так: с одной стороны, учиться утверждать на сцене объект — партнера и действенное общение с ним, с другой стороны, хорошо познать неправильные объекты, общение с ними, учиться бороться с этими ошибками на сцене в момент творчества». Утверждать на сцене объект — это прежде всего научиться по-настоящему видеть, слышать, остро воспринимать партнера и его действия. Это значит отдавать преимущественное внимание не тому, «как действую я», а «как действует он» на сцене, чтобы, верно приспособившись к нему, откорректировать и свое поведение. Для тренировки указанного навыка нужны упражнения, которые давали бы возможность точно проконтролировать, куда направлено внимание каждого из партнеров, требовали бы для своего успешного выполнения острой взаимной «слежки», точного учета поведения. Таким требованиям лучше всего отвечают упражнения, в которых партнерам неизвестны истинные намерения друг друга. Ставится какая-нибудь простая задача, например вернуть товарищу деньги, взятые в долг на определенный срок. Тот, кому возвращается долг, зная о затруднительном материальном положении товарища, отказывается сейчас взять у него деньги. Но должник из самолюбия настаивает. Оговорив обстоятельства действия, педагог дает еще каждому из партнеров в отдельности дополнительное задание: ни в коем случае не оставлять денег у себя. Если партнер не захочет их принять, то незаметно подсунуть их ему в карман. По результату упражнения можно судить, кто оказался внимательнее к поведению партнера и действовал более точно. Чтобы выполнить скрытое от партнера действие, нужно быть очень внимательным к нему, находчивым и точно учитывать его поведение. Но чтобы при этом обнаружить и его скрытый поступок — нужно быть вдвойне внимательным. Вне подлинного, жизненного взаимодействия такого упражнения не выполнишь, и в этом его несомненная польза. Чтобы овладеть процессом живого взаимодействия, надо тщательно изучить его, проследить, как он зарождается и протекает в жизни, через какие обязательные стадии проходит.  Исходный момент всякого органического действия — процесс ориентировки. Не сориентировавшись в обстановке, не обнаружив партнера, не поняв, чем он занят, в каком состоянии находится, не оценив, как это может отразиться на осуществлении моего замысла, — нельзя начать правильно действовать. Нарушение ориентировки неизбежно повлечет за собой и дальнейшую ложь в поведении актера, и, наоборот, верная ориентировка может сразу поставить взаимодействие на правильные рельсы.  Пусть ученики воспроизведут процесс ориентировки, подсмотренный ими в жизни. У кабинета ректора школы они могли видеть старшекурсника, которого пригласили сниматься в кинофильме. Он несколько раз заглядывал в кабинет, но ректор был занят каким-то срочным делом, казался раздраженным. Старшекурсник так и не решился обратиться к нему со щекотливой просьбой, и, таким образом, все его действия свелись к процессу ориентировки.  Существует педагогический прием, который помогает наладить органическое взаимодействие и проконтролировать его. После исполнения упражнения или этюда актеру предлагается во всех подробностях рассказать о поведении партнера. Если он был действительно внимателен к партнеру, то сделать это не так трудно. Если же он был внимателен только к самому себе, то есть шел по линии представления роли, то он не сможет рассказать о том, как действовал партнер. У Станиславского существовала даже такая формула. Если актер ответит: «Не помню, как играл (что делал) партнер, но я играл хорошо», значит, я играл плохо. А если: «Не помню, как я играл, но помню, как играл партнер», — значит, я играл хорошо.  Наилучшими упражнениями на взаимодействие являются те, в которых возникают активные задачи, приводящие партнеров к столкновению и борьбе. Если активность действия не создается сама собой, ее можно вызвать путем обострения предлагаемых обстоятельств. Допустим, учащимся дается задание воспроизвести момент прихода зрителей в театр. Поначалу такое задание может показаться малоинтересным. В самом деле, не составляет особого труда подойти к дверям театра, протянуть контролеру билеты, дать оторвать корешок и войти в помещение. Но это было бы лишь формальным решением задачи. Жизнь куда интереснее и богаче такой бездейственной схемы. В жизни нельзя «вообще» идти в театр, не зная, в какой именно, на что и при каких обстоятельствах.  Например, сегодня на сцене Большого театра состоится заключительный спектакль итальянской труппы. «Ла Скала», составленной из мировых знаменитостей. Прежде чем достать билеты, пришлось за полмесяца занять очередь и ежедневно являться на перекличку. При таких обстоятельствах посещение театра становится событием. Желающих попасть всегда оказывается больше, чем способен вместить зал. Многие безбилетники пытаются любым способом проникнуть в театральное здание, у входа создается давка. Зрители не просто проходят в двери, а штурмуют их. В толпе всегда есть ожидающие и опаздывающие, уступающие и приобретающие билеты, лица, перепутавшие дату, потерявшие билеты или забывшие их дома, уговаривающие контролера пропустить их к администратору и т. д.  Среди посетителей встречаются влюбленные, наскучившие друг другу супруги, одинокие командированные провинциалы, страстные поклонницы и поклонники артистов, зарубежные туристы, иностранные дипломаты и т. п. Если присмотреться повнимательней, то у каждого посетителя свой особый характер, своя линия поведения, отличная от других.  Все это может дать ученикам интересный материал для выполнения заданного упражнения. Образуется цепь небольших эпизодов, в которых по-разному раскроются отношения зрителей между собой и с контролером.  В одном из эпизодов мы видим парня, который поглядывает по сторонам, то и дело переходя с места на место. Он ожидает девушку, опаздывающую по неизвестным причинам. За ним наблюдает блондинка, которая обращается к проходящим с вопросом: нет ли лишнего билетика? Чтобы попасть на спектакль, она специально приехала в Москву из другого города, но знакомые, обещавшие достать билет, оказались бессильными ей помочь. Раздается последний звонок. Контролер торопит публику, предупреждая о начале спектакля. Тогда блондинка обращается к молодому человеку с просьбой уступить ей второй билет. Оглядевшись еще раз по сторонам, он протягивает ей билет. Она стремительно хватает его и открывает сумочку, чтобы расплатиться. Но парень решительно отказывается от денег и, взяв ее под локоть, ведет к входу. Она благодарно улыбнулась, а потом замерла на месте: к ним подбежала запыхавшаяся брюнетка и окликнула парня. Он остановился в растерянности...  Завязался конфликт. Дальнейшее его развитие зависит от того, как будет происходить взаимодействие между тремя партнерами. А это, в свою очередь, определится обстоятельствами, которые необходимо будет уточнить. Может быть, обнаружив, что ее кавалер уступил билет другой девушке, обиженная брюнетка откажется идти с ним в театр. Быть может, блондинка, поняв, в какое затруднительное положение попал парень, вернет ему билет или он предложит им пойти вдвоем. Возможно, что контролерша, сжалившись, пропустит в дверь всех троих, и т. п.  Импровизационный характер упражнения может подсказать самую различную его развязку. Здесь неизбежен момент случайности, который не всегда приводит к самому удачному решению. Но это не умаляет большой пользы импровизации. Она активизирует фантазию, волю и находчивость учеников. Не зная, что произойдет в следующую секунду их пребывания на сцене, исполнители должны по-настоящему следить друг за другом, находить выход из неожиданных положений, в которые ставят их партнеры. Свойственная импровизации первичность процесса взаимодействия помогает достигать наибольшей органичности поведения. После исполнения импровизационного упражнения педагог разбирает его, обращая внимание учеников на их удачи и ошибки, на возможные нарушения жизненной логики и органического процесса взаимодействия. Если по ходу работы возникло несколько вариантов развязки конфликта, непременно встанет вопрос: какой из них интереснее и выгоднее? Для ответа на вопрос потребуется определить свое отношение к создавшемуся конфликту между тремя партнерами и дать ему оценку. Можно просто разыграть курьезный случай, происшедший у входа в театр, а можно извлечь из этого случая какую-то мысль, мораль — показать, например, чуткость и воспитанность людей, оказавшихся в затруднительном положении, или, наоборот, осудить их поведение.  Любое разрешение конфликта приведет к переосмыслению всего, что было создано в ходе импровизации. Нельзя подойти к заранее намеченной развязке, если не готовить ее с самого начала, не уточнить в соответствии с ней всех обстоятельств происшествия, взаимоотношений действующих лиц, всех стадий органического процесса их взаимодействия.  Но решение всех этих вопросов относится уже к следующему этапу программы первого курса, где упражнение перерастает в этюд.  *практика:  1) индивидуальные и групповые упражнения и этюды на внутренние и внешние психические действия: «сообщить неприятное известие», «разрыв отношений», «официальный разговор», «заставить выполнить просьбу», «выполнить приказ», и на взаимозависимость приспособлений;*  *2) упражнения на взаимодействия с партнером: «незнакомые, но интересуются друг другом», «ссора друзей», «ссора матери и ребёнка», «знакомство», «неожиданная встреча», «расставание с другом», «расставание с родными».* |
| **Тема 8. Работа актёра над собой в творческом процессе переживания**  **Работа К.С. Станиславского.** *Книга, которую он посвятил своей лучшей ученице, «любимой артистке и неизменно преданной помощнице во всех театральных исканиях Марии Петровне Лилиной"*  **Предисловие …**  «Мной задуман большой, многотомный труд и мастерстве актера (так называемая "система Станиславского"). Изданная уже книга "Моя жизнь в искусстве" представляет собой первый том, являющийся вступлением к этому труду. Настоящая книга, о "работе над собой" в творческом процессе "переживания", является вторым томом.  В ближайшее время я приступаю к составлению третьего тома, в котором будет говориться о "работе над собой" в творческом процессе "воплощения".  Четвертый том я посвящу "работе над ролью".  Одновременно с этой книгой я должен был бы выпустить ей в помощь своего рода задачник с целым рядом рекомендуемых упражнений ("Тренинг и муштра"). Я этого не делаю сейчас, чтоб не отвлекаться от основной линии моего большого труда, которую я считаю более существенной и спешной.  Лишь только главные основы "системы" будут переданы - я приступлю к составлению подсобного задачника.  Как эта книга, так и все последующие не имеют претензии на научность. Их цель исключительно практическая. Они пытаются передать то, чему меня научил долгий опыт актера, режиссера и педагога.  Терминология, которой я пользуюсь в этой книге, не выдумана мною, а взята из практики, от самих учеников и начинающих артистов. Они на самой работе определили свои творческие ощущения в словесных наименованиях. Их терминология ценна тем, что она близка и понятна начинающим.  Не пытайтесь искать в ней научных корней. У нас свой театральный лексикон, свой актерский жаргон, который вырабатывала сама жизнь.  Правда, мы пользуемся также и научными словами, например "подсознание", "интуиция", но они употребляются нами не в философском, а в самом простом, общежитейском смысле. Не наша вина, что область сценического творчества в пренебрежении у науки, что она осталась неисследованной и что нам не дали необходимых слов для практического дела. Пришлось выходить из положения своими, так сказать домашними, средствами.  Одна из главных задач, преследуемых "системой", заключается в естественном возбуждении творчества органической природы с ее подсознанием. Об этом говорится в последнем, XVI отделе книги. К этой ее части следует отнестись с исключительным вниманием, так как в ней - суть творчества и всей "системы".  Об искусстве надо говорить и писать просто, понятно. Мудреные слова пугают ученика. Они возбуждают мозг, а не сердце. От этого в момент творчества человеческий интеллект давит артистическую эмоцию с ее подсознанием, которым отведена значительная роль в нашем направлении искусства.  Но говорить и писать "просто" о сложном творческом процессе трудно. Слова слишком конкретны и грубы для передачи неуловимых, подсознательных ощущений.  Эти условия вынудили меня искать для этой книги особой формы, помогающей читателю чувствовать то, о чем говорится в печатных словах. Я пытаюсь достигнуть этого с помощью образных примеров, описаний школьной работы учеников над упражнениями и этюдами. Если мой прием удастся, то печатные слова книги оживут от чувствований самих читателей.  Тогда мне будет возможно объяснить им сущность творческой работы и основы психотехники.  Драматическое училище, о котором я говорю в книге люди, которые в ней действуют, не существуют в действительности.  Работа над так называемой "системой Станиславского" начата давно. В первое время я записывал свои заметки не для печати, а для себя самого, в помощь поискам, которые производились в области нашего искусства и его психотехники. Нужные мне для иллюстрации люди, выражения, примеры, естественно, брались из тогдашней, далекой, довоенной эпохи (1907-1914 гг.).  Так незаметно, из года в год, накапливался большой материал по "системе". Теперь из этого материала создана книга. Было бы долго и трудно менять ее действующих лиц. Еще труднее сочетать примеры, отдельные выражения, взятые из прошлого, с бытом и характерами новых, советских людей.  Пришлось бы менять примеры и искать другие выражения. Это еще дольше и затруднительнее.  Но то, о чем я пишу в своей книге, относится не к отдельной эпохе и ее людям, а к органической природе всех людей артистического склада, всех национальностей и всех эпох.  Частое повторение одних и тех же мыслей, которые считаю важными, допускается умышленно.  Для простят мне читатели эту назойливость. |
| **Тема 9.** **Работа актёра над собой в творческом процессе воплощения**  *Практика:*  *Работа с произведениями индивидуального (соло) или группового (ансамбль/хор) плана. Подборка и развитие образа. Схематический разбор каждого участника группы.* |
| **Тема 10. Работа актёра над ролью. План работы над ролью.**  Из рукописи находящейся в одной тетради со второй частью "Инсценировки программы Оперно-драматической студии. Слово, речь" (см. приложения к третьему тому Собрания сочинений), но имеющей при этом свою самостоятельную нумерацию страниц. Рукопись озаглавлена "Подход к роли" и имеет пометку Станиславского: "3 курс". На этом основании можно сделать вывод, что публикуемый текст представляет собою проект программы третьего курса Оперно-драматической студии, посвященного изучению процесса работы актера над ролью. Рукопись написана не ранее 1937 года, так как первоначальный, краткий вариант ее был продиктован Станиславским ассистентам студии в конце лета 1937 года в санатории "Барвиха". Записанный под диктовку Станиславского текст был перепечатан на машинке и отдан ему для просмотра. Один из экземпляров этого машинописного текста, имеющий исправления, сделанные рукой Станиславского, подшит к публикуемой рукописи и может рассматриваться как первоначальный ее вариант.  *1 Чтобы проиллюстрировать первый этап работы с актером по указанному здесь способу, приводим пример из педагогического опыта Станиславского с ассистентами студии по первому акту "Горя от ума" (1935 год). По мнению Станиславского, не следует рассказывать сразу содержание всей пьесы; достаточно рассказать лишь первый ее эпизод, останавливая внимание первоначально только на самых необходимых для исполнителя физических действиях (без которых в будущем не может быть построена роль), например: Лиза просыпается в кресле в гостиной фамусовского дома, обнаруживает, что уже утро. Попытка актрисы выполнить это действие роли (пробуждение) неизбежно повлечет за собой вопрос, требующий немедленного разрешения: почему она заснула в кресле? Выяснение этих обстоятельств повлечет за собой уточнение совершаемых действий: ориентировка в непривычной обстановке, воспоминание о том, что ее заставило провести здесь ночь. Выполнение второго действия, которое сводится к тому, чтобы понять, что уже утро, предупредить об этом влюбленных,-- непременно повлечет за собой выяснение вопроса о грозящей для всех опасности (появление Фамусова и неизбежность расплаты).*  *Подобному практическому анализу пьесы по основным действиям и событиям с постепенным уточнением обстоятельств жизни действующего лица Станиславский придавал огромное, первостепенное значение, сравнивая этот процесс с прокладкой рельсового пути, по которому в дальнейшем покатится роль.*  *2 На первых же занятиях Станиславского по "Горю от ума" возникли этюды на события, предшествующие сценическому действию: как протекало свидание Софьи с Молчалиным, как заснула Лиза на своем посту и т. п.*  *3 На этот раз рассказчиками выступали сами артисты -- Станиславский лишь направлял и дополнял их рассказ.*  *4 Возвращаясь к студийному опыту работы над "Горем от ума", отметим, что на ответ, полученный от исполнителя роли Чацкого (в начале работы), что все его действия определяются любовью к Софье, Станиславский отвечал: пусть на первое время это будет так. Со временем вы поймете, что сверхзадача л\_ю\_б\_о\_в\_ь к Р\_о\_д\_и\_н\_е поглотит вашу первоначальную сверхзадачу л\_ю\_б\_о\_в\_ь к С\_о\_ф\_ь\_е, но это возникнет позднее, после разбора всей логики поведения Чацкого.*  *5 Станиславский утверждал, что подобное знакомство с текстом пьесы, опирающееся на длительную подготовку актеров (изложенную в § 1--13), позволит им глубже оценить идейный замысел автора и литературные качества произведения. Надо давать актерам текст лишь тогда, утверждал Станиславский, когда он станет им необходим для совершения действия.*  *6 Вопрос о тататировании подробно излагается Станиславским в третьем томе Собрания сочинений (стр. 452-- 453). Станиславский считал полезным на известном этапе работы над ролью сосредоточить все внимание на интонационном рисунке роли и предлагал актерам воздействовать друг на друга одними лишь интонациями (а певцов переводил на вокализацию партии).*  *7 Станиславский предлагал ученикам садиться на кисти рук, чтобы временно отказаться от жестикуляции и все внимание сосредоточить на словесной выразительности.*  *8 Преодолевая невольную оглядку актеров на зрительный зал (игра на публику), Станиславский старался в репетиционной работе возможно дольше сохранить ощущение четвертой стены. В плане педагогического эксперимента он предполагал осуществить спектакль, декорация которого была бы расположена на вращающемся кругу и в момент спектакля на публике могла бы раскрываться любая из четырех стен павильона. Это, по его убеждению, помогло бы актерам сохранить свежесть приспособлений, так как они, всякий раз сталкивались бы с элементами новизны и неожиданности на самой сцене.*  *9 Тексты, заключенные в квадратные скобки, написаны Станиславским на полях рукописи без точного указания места, куда они должны быть введены, что сделано нами по смыслу.*  10 Этот параграф не пронумерован Станиславским, но помещен им в конце конспекта. |
| **Тема 11. Разработка сценария. Работа над текстом. Работа с источниками**  Написание сценария - один из этапов творческого процесса создания публицистического произведения. Сценарий - литературная запись изобразительного и звукового решения будущего экранного сообщения.  Сценарий - итог сложных, напряженных поисков автора, в которых тесно взаимодействуют два момента: изучение журналистом действительности и мысленное воплощение ее в будущее экранное произведение.  Сценарий - это предварительный этап творческой обработки изученного публицистом жизненного материала, предусматривающий возможность воссоздания замысла с помощью драматургических, пластических, монтажных и словесных средств выразительности. Таким образом, сценарий - это литературное произведение особого рода, это описание будущего экранного произведения.  Понятие «сценарий» существует с давних времен. Сценарием называли план, конспект драматического произведения, который представлял собой краткое описание действия и порядок следования сцен. И само слово «сценарий» возникло от театрального понятия «сценариус» - так называли человека за сценой, указывающего актерам, когда им выходить на сцену и с какой стороны кулис, а также следящего за своевременным вступлением в действие всевозможных сценических эффектов.  Драматургические особенности сценария:  Завязка - часть произведения, в которой дается описание событий, обозначается конфликт.  Экспозиция - развивается конфликт и происходит основное действие, раскрывается характеристика персонажей.  Кульминация - конфликт доходит до наивысшей точки, сходятся все сюжетные линии.  Развязка - разрешается конфликт, окончательно раскрываются характеристики персонажей, обеспечивается финал произведения.  Виды сценариев  Условно сценарии можно разделить на три вида: простейшие, иллюстрированные, театрализованные. Простейшие сценарии или сценарные планы представляют собой:  логическую последовательность материла,  организационные моменты подготовки мероприятия,  предполагаемый отбор выразительных средств.  Сценарные планы пишутся к следующим мероприятиям: дискотеки, концерты, презентации и другие малые формы.  В иллюстративном сценарии соединяется информационный материал и искусством. Тема является основным стержнем.  Театрализованный сценарий предполагает идейно-тематическое, сюжетное, композиционное единство.  Залогом успеха театрализованного представления является удачно найденный драматургический ход - единый образный прием, на который «нанизываются» все эпизоды сценария. Он помогает  Работа над сценарием может происходить следующим образом.  . В коллективе подмечен и обсуждается реальный жизненный факт или событие, которое волнует многих и может стать основой для разработки темы сценария.  . Выясняется причина данного события.  . Ведется сбор фактов, свидетельствующих о значимости события для зрителей.  . Определяются тема, идея и сверхзадача сценария.  Идея представляет собой главную авторскую мысль; вывод, который следует из изображаемого круга явлений. При достаточной авторской убедительности он должен быть сделан зрителями после просмотра представления.  Сверхзадача - это конечная художественно-педагогическая цель театрализованного представления.  . Решается жанровая принадлежность сценария, определяющая художественно-творческий поиск авторов (сатира, юмор, фарс, фантастика и т.д.).  . Разрабатывается конфликт (содержание противодействия, формы его выражения, противоборствующие силы).  . Определяется содержание отдельных эпизодов.  . Происходит синтез фактического и художественного материалов, ведется поиск средств художественной выразительности (слово, пластика, музыка, техника и др.).  . Осуществляется расстановка эпизодов в соответствии с законами композиции, с учетом нарастания зрительского интереса к развитию конфликта (завязка, развитие действия, кульминация и т.д.).  . Ведется литературная обработка текста сценария.  . Проводится проверка сценария «на первого зрителя» и осуществляется его корректировка.  Любое массовое зрелище или камерная программа, эстрадное представление или отдельный номер начинаются с творческого замысла, в котором в образной художественной форме находят отражение глубоко осмысленные автором (сценаристом, режиссером, исполнителем) отдельные факты или целые явления социальной и частной жизни человека и общества.  Именно замысел становится движущей пружиной в отборе фактов, событий, выразительных средств, он несет в себе логику сценария будущего шоу, отдельного номера. Здесь должны быть отчетливо видны как общий смысл - тема, идея, содержание, форма, то есть каркас сценария, так и его отдельные структурные составляющие - действующие лица, события, конфликт, строгая логичность композиционного построения.  Зачастую замысел понимается в двух смыслах: во-первых, «как задуманный план действий или деятельности, намерение» и, во-вторых, как «идея, основная мысль художественного произведения». Если в первом случае понятие «замысел» трактуется широко, применительно к социально-бытовым процессам, к примеру, «хранить свои замыслы в тайне - старинная полководческая традиция», «Он понял ее замыслы» и т.п., то во втором случае понятие «замысел» тесно связано с творческим процессом работы над каким-либо произведением художника, поэта, писателя, музыканта, драматурга, сценариста.  В другом источнике замысел определяется, как «нечто задуманное, замышленное, как цель работы, деятельности» и как «задуманное автором построение произведения художественного или научного».  Таким образом, замысел представляет собой задуманное автором (сценаристом, режиссером) построение программы, включающий в себя разработку основной мысли (темы, идеи) и элементы творческого процесса ее воплощения.  Рассматривая работу автора над замыслом сценария программы как одной из ведущих драматургических форм, можно предположить, что в замысле найдут отражение основные признаки, присущие драматическому произведению: конфликт, сюжет, композиция.  *Разработка характеров персонажей, основного конфликта, сюжета и сюжетного хода сценария.* Через актера воплощается замысел спектакля. Актер включает в действие и придает театральность всему, что находится на сцене. Декорации создают на сцене интерьер комнаты, пейзаж, вид городской улицы, но все это останется мертвой бутафорией, если актер не одухотворит вещи сценическим поведением. И наоборот, самые условные обозначения окружающей среды (вплоть до простых дощечек с надписью «сад», «лес», «дворец», как это было в театре Шекспира) заживут художественной жизнью, если актер перевоплотится в персонажа пьесы и будет действовать на сцене как человек в предлагаемых обстоятельствах. Актерское мастерство требует особого таланта - наблюдательности, внимания, умения отбирать и обобщать жизненный материал, фантазии, памяти, темперамента, средств выразительности (дикция, интонационное разнообразие, мимика, пластика, жест). В театре акт творчества (создание образа актером) протекает на глазах у зрителя, что углубляет духовное воздействие на него. В кино зритель видит результат творческого процесса, в театре - сам процесс. В этом особая прелесть спектакля. Каждое последующее исполнение роли актер обогащает новыми жизненными наблюдениями, раздумьями, учитывает опыт общения со зрителем. Актер может выразить жизнь только через себя, только через свою пластику и свою интонацию, он присваивает опыт отношений многих людей и передает его, перевоплощаясь в персонажа. Театр - менее массовое искусство, чем кино, и не может без художественных потерь с помощью кино или ТВ тиражировать свои спектакли (исчезает живой контакт актера со зрителем).  Особенностью драматургии театрализованных представлений является наличие в его сценарии конфликта.  Без конфликта нет драматургии. Конфликт знаменует собой высшую ступень проявления драматических противоречий, его возникновению предшествует образование драматической коллизии. Коллизию создает стечение обстоятельств (событий), которое ставит героя перед необходимостью волевого решения - выбора пути. Когда выбор этот согласуется с обстоятельствами и, следовательно, герой примиряется с действительностью, то возможный конфликт с ней предотвращен. Если же герой решает противодействовать обстоятельствам, начинается драматическая борьба, коллизия перерождается в конфликт. Коллизия возникает в силу течения событий, конфликт - в силу решения героя. Конфликт - это не обязательно столкновение антагонистических сил, он может выражаться в преодолении трудностей, препятствий при осуществлении положительных целей и т. д.  Итак, конфликт необходимее строить на основе объективных общественных противоречий, на столкновении определенных социальных сил и тенденций общественного развития. Но эти противоречия, столкновения, тенденции должны быть конкретизированы в определенный жизненный конфликт, понятный, доступный каждому.  Драматическое действие в сценарии культурно-досуговой программы, решаемое в художественных образах, отражает движение действительности во всех ее противоречиях и взаимосвязи, а драматический конфликт, построенный на борьбе и столкновении героев, движет развитие сюжета. Природа конфликта в культурно-досуговых программах многогранна, и борьба героев развертывается через столкновение идей, мировоззрений, мнений, характеров. Поиск и нахождение сюжета (в театрализованных представлениях, праздниках) или сюжетного хода (к примеру, сюжетно-игровые программы, концерты и т.п.), композиционного построения конкретизируют решение замысла.  Поиск художественного зримого образа будущей программы становится следующей важной составляющей в конструкции сценарного замысла. Художественный образ программы формируется в недрах фантазии и может быть выражен в театральной символике через метафору, когда музыка, свет, цвет становятся лейтмотивом, создавая ту или иную атмосферу, через аллегорию, когда удачно выбранный символ становится основным смыслом программы, концерта.  Толчком к рождению художественного образа культурно-досуговои программы может служить подробное и глубокое знакомство с личностью героя программы, находка интересного документа, увиденный фильм, спектакль, прочитанная книга, внезапно поразившее воображение автора событие, факт, то есть, весь окружающий мир. И чем глубже знание этого мира, чем богаче жизненный опыт, чем любознательнее и внимательнее взгляд сценариста, тем шире его возможности в нахождении художественной выразительности программы. И здесь автора подстерегают подводные рифы творчества - штампы, - однажды найденное и неоднократно повторенное художественное решение программы. Сложность поиска автором художественной выразительности на уровне замысла заключается в умении отказаться от ранее найденных решений, поиск новых, порой нетрадиционных решений образности, умении различить в хорошо знакомых предметах и явлениях неповторимое своеобразие, оригинальную сущность. Художественный образ культурно-досуговой программы создается на основе синтеза фактов жизни и фактов искусства, документов, реальных героев событий, произведения искусства в единое зрелище, в котором образность становится доминантой донесения идейно-тематического замысла. Свет, цвет, музыка, пластика, светозвукотехника, документы, письма, кадры кинохроники, герои, их переживания, явления природы, социальные катаклизмы, художественно-декоративное решение становятся яркими мазками общей палитры авторского воображения в его стремлении донести художественный образ программы до зрителей.  Характер сценария культурно-досуговой программы предполагает, что автор выступает не только в качестве сценариста, но и режиссера-постановщика предстоящей программы и работа над его замыслом соединяет в себе литературную и режиссерскую линии. Автор мыслит образными категориями, он как бы «прокручивает» в мыслях зримые образы, ориентируясь на привлечение различных служб, предполагая решение организационных вопросов.  Сценарист уже на уровне замысла ставит зрителей в условия активной духовной деятельности, максимального самовыражения, расширения границ и возможностей для общения.  Замысел сценария культурно-досуговой программы требует закрепления в каких-то устойчивых материальных средствах - звуках, пластике, человеческой речи. И пока содержание художественно-творческого процесса не закрепится в соответствующей материальной форме - сценарии, - замысел будет существовать лишь в воображении автора. «Сценаристу всегда нужно помнить, что каждая фраза, написанная им, в конце концов должна быть выражена пластически в каких-то видимых формах на экране, и, следовательно, важны не те слова, которые он пишет, а те внешние выражения, пластические образы, которые он этими словами описывает. Нужно выразить свою мысль зрительным образом».  Сценарий культурно-досуговой программы не всегда легко можно записать. Часто режиссерский замысел, фантазия опережают возможности литературной записи, поэтому уточнение, изменение, шлифовка сценария происходят на всем протяжении работы над программой - от замысла до воплощения на сцене. Но, порой, и прекрасно сделанная программа теряет свою неповторимость, снижает впечатление при неумелой записи ее на листе бумаги.  В зависимости от сценарной обработки содержательного материала предполагаются и различные уровни сценарной записи. Среди них можно выделить: сценарный план - набросок композиционного построения сценария с разработанной темой, идеей, педагогическими задачами, характеристикой аудитории; либретто - более развернутое, чем сценарный план, краткое содержание театрально-музыкально-вокального произведения; литературный сценарий - подробная литературная разработка идейно-тематического замысла с полным текстом, описанием действующих лиц, музыкальным оформлением, использованием технических служб; режиссерский сценарий - развернутый план литературного сценария с точным указанием сценической площадки, конкретным использованием технических служб, расписанной светозвуковой партитурой, с указанием времени, мизансцен, исполнителей, литературных текстов и организационных моментов.  Мизансценой принято называть расположение действующих лиц на сценической площадке в определенных физических отношениях друг к другу и к окружающей их вещественной среде.  Назначение мизансцены - через внешние, физические взаимоотношения между действующими лицами выражать их внутренние (психологические) отношения и действия. Мизансцена - одно из важнейших средств образного выражения режиссерской мысли и один из важнейших элементов в создании спектакля. В непрерывном потоке сменяющих друг друга мизансцен находит себе выражение сущность совершающегося действия. Умение создавать яркие, выразительные мизансцены является одним из важнейших признаков профессиональной квалификации режиссера. В характере мизансцен больше, чем в чем-либо другом, проявляется стиль и жанр спектакля.  В процессе работы над замыслом культурно-досуговой программы можно проследить и вычленить следующие этапы:  . Отклик на «социальный заказ» общества, сбор и поиск материала.  . План творческой деятельности. Определение тематической основы будущего сценария, изучение предполагаемой аудитории, постановка педагогических задач.  . Кристаллизация плана, обрастание содержательным материалом, поиск дополнительных фактов, уточнение событий, явлений, поиск реальных героев и работа с ними и над документами.  . Творческие импровизации и вариации при отборе художественного материала.  . Выбор формы, обоснование конфликта, поиск сюжета или сюжетного хода, образной выразительности.  . Работа над композицией сценария, отбор приемов активизации зрителей, постановка и поиск решения организационных вопросов.  7. Доработка и реализация замысла в одной из форм сценарной записи. Окончательный отбор выразительных и изобразительных средств для воплощения замысла.  Работая над построением сюжета программы, следует:  а) найти порядок расположения материала, т. е. подумать о композиции;  б) установить главные действующие лица, их порядок появления на сцене. Надо всегда помнить, что ввод главного героя усиливает напряженность действия, оно становится более стремительным, насыщенным;  в) определить роль всех действующих лиц в развитии конфликта или определить их сверхзадачу, т. е. цель, ради которой мы вывели того или иного героя на сцену, занимаемое им в сюжете.  Сюжет в своем развитии обязательно раскрывает намеченную тему в намеченном объеме. В его центре - события или элементы, которые могут наиболее полно раскрыть тему и идею. События, которые автор определил, в сценарии выстраиваются в ряд и раскрываются через сюжет в такой композиционной последовательности, чтобы занимательность сюжета усиливалась но мере его развития. Построение сюжета и развитие действия по нарастающей обычно требует особого драматургического хода, который мог бы лечь в основу сюжета, красной нитью пройти через все содержание и стать его цементирующим началом. Это действие в условиях полета самолета, или путешествие на каком-то виде транспорта, или сюжет сказки. Когда выбрана тема сценария, определены идея и драматургический ход, найден сюжет, следующим шагом становится определение сквозного действия и контрдействия, т. е, реализации кон действии.  Основным инструментом, который находится в распоряжении драматурга-режиссера при написания сценария, является художественный монтаж. Монтаж (от фр. подборка, сборка) - соединение в одно целое (по тематическому или сюжетному принципу) самостоятельных литературных произведений либо отрывков из них, а также кинокадров, фотоснимков, эстрадных номеров.  Есть различные виды монтажа. Хронологический монтаж эпизодов обычно используется в программах на историческую тему. В аналитически-ретроспективном действие развивается не от истоков к финалу, а наоборот. Наиболее продуктивным является ассоциативный монтаж, когда автор сценария постоянно прогнозирует реакцию аудитории, каждое действие в сценарии, ассоциацию, вызываемую у конкретной аудитории. И, наконец, существует конструктивный монтаж, когда сценарий создается по логической схеме.  *Разработка сценарного плана.* Для того чтобы верно построить композицию сценария, необходимо соблюдать некоторые обязательные требования. В сценарии нужна экспозиция, т. е. короткий рассказ о событиях, предшествовавших возникновению конфликта, вызвавших его. Экспозиция в сценарии программы, обычно перерастает в завязку, они неотделимы друг от друга. Экспозиции должны быть предельно четкими и лаконичными. Они несут большую психологическую нагрузку, так как собирают внимание зрителя, готовят его к восприятию действия, настраивают на определенный лад. Например, в качестве экспозиции к вечеру «Где же вы теперь, друзья-однополчане?» в одном из клубных сценариев была удачно использована сцена из пьесы А.. Арбузова «Годы странствий», где в самый разгар боев солдаты мечтают о своей встрече в мирное время, представляя себе, какой она будет.  Своеобразной экспозицией служат реклама и выставки, организованные по программе. Поэтому нельзя пренебрегать такими мелочами, как форма и содержание афиш и пригласительных билетов. Сообщение в них фамилий выступающих, раскрытие темы их выступлений - все это подготавливает восприятие зрителя, является своеобразной экспозицией, так как вводит зрителя в тему программы. Экспозициями-завязками могут стаи, стихотворения, сцены из пьес, кинофрагменты, песни, театрализованные шествия, выходы ведущих, выставки и т. д.  Следующая часть композиции--основное действие, т. е. изображение процесса борьбы, ее перипетий, цепи событий и столкновений, в которых разрешается конфликт. Эта часть сценария должна подчиняться следующим основным закономерностям.  . Строгая логичность построения и. развития темы. Каждый эпизод сценария должен быть логически обусловлен, связан смысловыми мостиками с предыдущим и последующим.  , Нарастание действия. Заданное экспозицией-завязкой действие развивается по нарастающей линии к кульминации и развязке. Нельзя идти от эмоционально более сильных к более слабым эпизодам. Едва ли стоит, например, вначале стремиться привлечь сидящих, в зале к массовому активному пению, каким-то коллективным действиям, потому что соучастие - это наивысший эмоциональный момент, к нему нужно подвести, психологически подготовить зрителей, после подобного приема трудно найти нечто более сильное. Самое главное здесь - показ борьбы, развивающейся с переменным успехом для борющихся сторон.  Законченность каждого эпизода, Сценарий всегда состоит из отдельных эпизодов. Каждый из них обладает внутренней логикой построения и должен быть обязательно закончен, прежде чем начинается другой. В миниатюре каждый эпизод должен повторить весь сценарий, иметь все составные моменты (начало, середину и конец), законченную композицию.  Развитие действия подводит к кульминации, т. е. к его наивысшей точке, переломному моменту в драматической борьбе, сильнейшему эмоциональному воздействию.  *Практика:*  *Разбор материалов и подготовка сценария к государственному экзамену* |
| **Тема 12. Постановка спектакля**  Постановка спектакля – это очень трудоемкий процесс, который требует особого взгляда на актерское мастерство и терпения.  Создание спектакля в драматическом театре — процесс коллективный, в котором органически сли­ваются художественное творчество, техника, техно­логия, экономика и организация. Естественно, оп­ределяющим фактором в этом единстве является художественное творчество; остальные компонен­ты должны обеспечить творческому процессу наи­более благоприятные условия. И здесь на первое место выступают обоснованное планирование и ра­циональная организация работ.  Процесс создания спектакля можно разделить на три периода: подготовительный, досценических репетиций и репетиций на сцене, включающий генеральные репетиции и премьеру (последний период чаще называют вы­пускным). Обычно основное внимание руководства сосредоточивается на втором и третьем этапах вы­пуска спектакля, так как с точки зрения управле­ния важность этих двух этапов очевидна: в работу включаются почти все подразделения театра, требу­ется координация большого количества операций и контроль за их выполнением. Однако основа спе­ктакля закладывается значительно раньше, и от того, насколько своевременно и правильно она за­ложена, зависит качество будущего зрелища.  *Практика:*  *Реализация написанного сценария для сдачи государственного экзамена* |

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Темы программы по предмету **«Сценическое движение»** построены с учетом специфики профессии и сценической деятельности. В программе использованы теоретические и методические материалы основоположников предмета, их последователей, а также современные разработки в области сценического движения. В целом программа адаптирована к специфическим условиям реализации – малое количество часов при большом объеме материала с учетом тех требований, которые стоят перед студентами.

Новый предмет «Сценическое движение», необходимый для дальнейшего развития пластической культуры студентов вводится в 8 семестре, по окончании изучения предмета «Основы народной хореографии». Чтобы глубже понять содержание предмета «Сценическое движение», задачи и цели, которые этот предмет призван решать, необходимо рассмотреть его исторические основы и теоретические принципы. Для деятелей искусства проблема пластической выразительности всегда была актуальной, так как пластика, в том числе и жест, является основным источником информации пространственных видов искусств. Так, пластика актера, представляя собой воспринимаемое наглядно – зрительное действие, участвуя в комплексе физического, психического и эстетического компонентов является одним из средств создания художественного образа.

Официально предмет «Сценическое движение» возник в России в конце 30-х годов 20 века вследствие потребности сценического искусства того времени в художественной реформе. Разделение видов театра – драматического, балетного и оперного, повлияло на конкретизацию функций специалистов, на возникновение профессии режиссера. В те годы накопился значительный багаж знаний и научных сведений в области психологии и физиологии человека. Вся эта информация вызывала огромный интерес у театральных специалистов. Научные разработки использовались в театральной практике, но особой популярностью в театральной среде пользовались концепции пластической выразительности.

Принято считать, что 20 век для театра прошел под знаком системы Станиславского.

К. С. Станиславский занимался вопросами сценической речи, движения, ритма и других элементов «воплощения». Основой оперной драматургии он считал связь пения с музыкой и музыки с драмой, осуществленную с помощью темпо – ритма. Станиславский добивался пластичности от певцов, слияния слышимого с видимым, вводя представление о перекатывании или переливании двигательной энергии по всем суставам. «Действие на сцене, как и само слово, должно быть музыкальным. У движения есть свои легато, стаккато, фермата, аллегро, пиано и проч». Способность и потребность реализовать музыкальное действие в пластически выразительной, вытекающей из музыкальной драматургии форме определяет пластическую культуру актера. В настоящее время большой интерес представляет работа современного автора Н. Карпова «Уроки сценического движения» (М.,1999). Целесообразно включение в программу циклов упражнений, взятых из пантомимы и балета. Не случайно предмет вводится вовремя, когда студенты уже освоили практические принципы, научились исполнять заданные танцевальные композиции и импровизировать.

Возрастают требования к уровню пластической подготовки народных исполнителей. Если певец берется исполнять пластическую интермедию (в проигрыше песни) или двигаться в момент исполнения песни, то к форме движения предъявляются достаточно серьезные требования.

Психофизические особенности творчества вокалиста затрудняют использование средств пластической выразительности. Если вокалист начинает петь в активном движении, то возникают два объекта внимания и контроля – вокал и пластика. Сложность такого параллельного контроля обусловлена тем, что очаг возбуждения, возникающий в определенном участке коры головного мозга, вызывает торможение в других участках. Именно эта особенность вокально – двигательной координации чаше всего препятствует налаживанию органичной взаимосвязи пластики и вокально – драматургической линии номера. **В целом существует триединая модель взаимосвязи вокала, актерского мастерства и пластики.**

Предмет «Сценическое движение» призван решать комплекс задач, направленных на воспитание «аппарата воплощения» будущего артиста. Принципиально важно для певцов является развитие координации дыхания, движения и вокала, а также мышечного восприятия ритма. Певцу нужно уметь владеть степенью мышечного напряжения и обладать развитой пластикой рук, использовать навыки действенного жеста, полностью осмысленного и выразительного.

Предмет охватывает большое количество тем, каждая из которых имеет свои задачи. Это и общеразвивающий тренинг, включающий в себя развитие эластичности мышц и связок, силы и ловкости, танцевальности и пластичности; это и работа над дыханием, чувством баланса, контроль над осанкой, походкой и степенью мышечного напряжения; это и освоение ритмо- двигательных и рече – вокально – двигательных координаций, приобретение навыков работы с сценическим реквизитом, аксессуарами и деталями костюма, работа над этюдами и импровизациями.

Педагог должен добиваться полноценной сосредоточенности студентов на собственных действиях, от него зависит постановка правильной последовательности задач в упражнениях, а также помощь в создании логической схемы при разучивании новых движений. Очень важен индивидуальный подход к каждому студенту. Исправление ошибок также делается словесно по ходу исполнения упражнения. Важно давать задания с элементами неожиданности – сменой ракурсов, партнеров, ритмов и др. чтобы внимание студентов не ослабевало. Важной педагогической функцией является соединение технических упражнений с творческим моментом в учебном процессе.

Проведение зачетов способствует определению уровня природных пластических способностей каждого студента. Проводится анализ индивидуальных достижений, намечаются пути совершенствования, ставятся индивидуальные задачи.

Итогом всей работы считается экзамен. Педагог должен помочь студентам в выборе экзаменационных этюдов, импровизаций и номеров, в которых наиболее ярко могут раскрыться их пластические способности и творческая фантазия, а также уровень их профессиональной пластической подготовки.

*Обучение имеет три этапа: подготовительный, базовый и продвинутый.* Каждый из трех этапов обучения основывается на принципе «от простого к сложному». В зависимости от того, насколько усвоен материал, возможно его усложнение, поэтому нет смысла детально описывать все движения, проходимые в семестрах. Объем пройденного материала зависит от степени восприимчивости и подготовленности курса.

В начале обучения проводится вводная беседа о значении движения как одного из главных средств сценической выразительности, о задачах и целях курса и о влиянии занятий на физическую форму. Решаются организационные вопросы по поводу одежды, дисциплины, самостоятельной работы, рассказывается о зачетных и концертных требованиях.

Материал урока делится на разделы, каждый из которых имеет свои функциональные задачи. Помимо обязательного разогрева во время урока можно прорабатывать не все части одновременно, а две или три. Длительность частей варьируется в соответствии с задачами урока. В конце занятий дается несколько минут на восстановление дыхания и расслабление.

**Разбор функциональных задач и содержание каждой из частей:**

**Дыхание в движении**

Как и певческое дыхание, так и танцевальное должно быть подчинено воле певца. Существуют определенные требования, которым он должен следовать. Вдох должен происходить во время музыкальных и текстовых пауз, выдох – соответствовать длине интервала, силе и характеру звука. В танце вдох также происходит во время пластических пауз. Наиболее правильным считается смешанный вид дыхания.

Дыхательная гимнастика должна включать в работу не только звукообразующую мускулатуру, но и все тело, не нарушая при этом ритма звучности пения, не вызывая зажима певческого аппарата и одышки.

**Общеразвивающий тренинг**

Основной отличительной чертой общеразвивающего тренинга является подчиненность функций скелетной мускулатуры работе высшей нервной деятельности. Все движения тренинга выполняются на основе действенных задач и преследуют конкретные цели:

- на основе урока танца

- на основе общеобразовательной гимнастики и фитнеса с включением творческих задач (для формирования естественной пластики)

- на основе упражнений заимствованных из пантомимы и направленных на развитие навыков стилизации движения, выразительного жеста и общей пластичности.

**Коррекция осанки и походки**

Коррекция осанки начинается с ее проверки. С точки зрения медицины при правильной осанки стоящего человека воображаемая перпендикулярная ось проходит через центр тяжести и центр площади опоры. В положении лежа расстояние между опорой и поясницей, опорой и шеей не должно быть больше плоско положенной ладони. Выяснив недостатки, необходимо перейти к корректирующим упражнениям. Для каждого студента они могут быть разными, в зависимости от того, чем вызваны эти недостатки, например, слабые развитием мышц спины или брюшного пресса, недостатки силы в руках или ногах, опусканием плеч, сутулостью и т. д. Подход к студентам должен быть индивидуальным. Аналогичные принципы относятся к коррекции походки.

**Развитие чувства баланса**

Упражнения этой темы направлены на развитие ловкости, координированности тела и силы мышц. Чувство баланса – это умение сохранять позицию, управляя центром тяжести в непривычных для тела положений. Движения на равновесие помогает найти опору в любых положениях, что очень важно для вокалиста. Целесообразно давать студентам задания с вокалом в сложных положениях с целью найти опору для голоса при оптимальном мышечном напряжении.

**Регуляция мышечного напряжения и расслабления**

Достичь максимальной выразительности движений можно лишь при оптимальных энергетических затратах. Зажимы и расхлябанность могут негативно повлиять не только на сами движения, но и на голос и речь. Нужно постоянно сознательно контролировать деятельность мышц.

Упражнения на расслабление устраняет избыточное мышечное и нервное напряжение, в результате чего увеличивается подвижность суставов, достигается слитность, плавность и свобода движений. Очень полезны упражнения комплексного характера с актерскими задачами, например: «кукла марионетка» с управляющим партнером, «оживление статуи» и т. п.

**Совершенствование выразительности рук и действенного жеста**

Жест в сценической деятельности имеет огромное значение и как правило он производится движением рук. Руки могут передавать эмоциональные движения души, смысловое содержание действия, характер персонажа

Обучить выразительному жесту невозможно, но подготовить руки к сценической работе, к подчинению творческой воле – необходимо. Послушность рук волевым, эмоциональным импульсам, мышечная чувствительность к ритму движения, его скорости, силе, амплитудность развиваются с помощью специальных упражнений. Сначала – это упражнения моторного характера, направленные на детальную разработку всех суставов руки и мышечных групп. Далее идут упражнения действенно – смыслового характера, где от жеста требуется конкретность и осмысленность, например: позвать, выгнать, оттолкнуть, остановить.

**Развитие ритмо- двигательных координаций**

Основной задачей данного раздела является воспитание возможности психофизического аппарата реагировать движением на различные интонации, ритм и характер музыки. Совершенствование ритмо-двигательных навыков воспитывается с помощью музыкально – ритмических упражнений, направленных на воспроизведение в движении темпа, динамики и характера данных муз. Отрывков. Задания должны исполнятся в разных темпах –largo, lento, moderato, allegro и т. д. Начинать нужно с простых движений: ходьбы, бега, прыжков и т. д. постепенно переходя к более сложным комплексным движениям с использованием предметов, например: перемещение со стула на стул с хлопками, перебрасывание мячей.

Полезны движения с акцентированием первой доли такта и обозначением ее хлопками либо выстукиванием ноги.

**Вокально – двигательных координаций**

Одной из основных задач этой темы является развитие многоплоскостного внимания, так как речевой и двигательный центры головного мозга, находясь в тесной связи, при возникновении трудностей в одновременной работе проявляют тенденцию к взаимному подавлению. Тренируя внимание, можно преодолеть эти трудности.

Начинать необходимо с простых упражнений: сочетаний локомоторных движений с речевым материалом и простых танцевальных элементов с простейшим песенным материалом. Так например, одновременные движения рук и ног происходят в разных скоростях и направлениях с прибавлением текста разной сложности. Далее к освоенной технике добавляются перемещения в сценическом пространстве, усложняется ритмический рисунок в сочетании с пением. Затем пение идет в сопровождении аритмичного движения и наоборот.

**Этюды**

В данный раздел могут входить развивающие упражнения этюды трех видов: на тренировку навыков и качеств, на организацию движения во время и пространстве, на приобретение навыков стилевого поведения и умения обращаться со сценическим реквизитом. Наиболее интересные упражнения объединяются в композиции разных жанров, ставятся творческие задачи – работа над образом, над стилем движений. Проводится работа над стилевым поведением, с предметами сценической обстановки, деталями костюма и аксессуарами. В процессе этой работы развивается чувство композиции, чувство стиля, ансамбля.

**Импровизация**

Импровизация способствует развитию быстроты реакции, так как основывается на интуиции, представляющей собой настолько повышенную скорость протекания нервных импульсов, создающих движения, что осознание этих движений происходит позднее самого исполнения.

Импровизация, как никакие другие упражнения, позволяет студентам изучить выразительные возможности своего тела.

**4.Контрольные требования междисциплинарного** **курса**

**Форма проведения промежуточной и итоговой аттестации**

По окончанию семестра преподаватель дисциплины оценивает студентов на основании текущего учета знаний. Оценка выставляется с учетом степени овладения профессиональными навыками, выразительности исполнения, степени преодоления технических трудностей, исполнительской и учебной дисциплины.

Итогом работы является открытый показ в концертной программе (отчетный концерт, концерты отделения, различные концертные площадки).

Для оценки знаний и результатов практических занятий студентов осуществляется следующие формы контроля:

В течении семестра проводятся контрольные уроки.

Оценка качества освоения дисциплины включает текущий контроль успеваемости, промежуточную и итоговую аттестацию. Все формы и методы контроля и оценки направлены на подтверждение успешного и планомерного освоения дисциплины и формирования общих и профессиональных компетенций в процеccе работы.

Могут быть использованы следующие формы и методы текущего контроля:

- внутриурочные – устный или письменный опрос

- семестровый – зачет.

Итоговая оценка учитывает все виды связей между знаниями, умениями, навыками, позволяющими установить уровень освоения материала, качество сформированных у обучающихся компетенций и степень готовности выпускников к профессиональной деятельности.

На зачет выносятся результаты работы над этюдами (групповыми или сольными) и импровизацией.

Основными требованиями являются:

- профессионально подготовленный суставно-мышечный аппарат;

- высокий уровень психофизических качеств – воли, ловкости, выносливости и т. Д.;

- высокий уровень пластической подготовки – достижение скульптурности, владение степенью напряжения и расслабления мышц;

- музыкальность, ритмичность, пластика;

- артистичность движений, владение пластикой рук и конкретным выразительным жестом;

- свободное владение ритмо-двигательными и рече-вокально-двигательными координациями;

- умение импровизировать и быстро ориентироваться в предлагаемых обстоятельствах;

- владение навыками стилевого поведения и обращения со сценическим реквизитом;

- четкость и конкретность в исполнении заданных композиций.

Итогом всего курса является достижение органичности сценического поведения на основе свободного владения комплексом действий – мыслительных, телесных и словесных, выраженных в вокальной форме, а также готовность к творчеству.

**5.Учебно-методическое и информационное обеспечение курса**

В перечень учебно-методических документов обеспечивающих освоение курса входит:

- рабочая программа по междисциплинарному курсу «МДК.01.02. «Основы сценической подготовки»

- индивидуальные планы обучающихся.

Информационное обеспечение – это рекомендуемая литература (основная и дополнительная), интернет-ресурсы.

Рекомендуемые Интернет-ресурсы: (литература, а также аудио- и видеоматериалы)

* <http://www.mosconsv.ru/>
* <http://www.rsl.ru/>
* <http://www.domgogolya.ru/>
* <http://www.amkmgk.ru/>
* <http://www.libfl.ru/>
* <http://geum.ru/next/art-354242.leaf-2.php#7984406>
* <http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0080.shtml>
* <http://www.studfiles.ru/preview/2957423/page:10/>
* <http://www.universalinternetlibrary.ru/book/47711/ogl.shtml>
* <http://secretbogini.ru/tranings/56-actor-master.html>
* <http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0020.shtml>
* <https://4brain.ru/akterskoe-masterstvo/books.php>

**Перечень основной методической литературы**

* 1. Актерский тренинг: Мастерство актера в терминах Станиславского. – М: АСТ, 2010.
  2. Альшиц, Ю. Л. Тренинг forever! / Ю. Л. Альшиц. – М: РАТИ–ГИТИС, 2009.
  3. Аникеева, Н.П. Воспитание игрой / Н. П. Аникеева. - М.: МИРОС, 2006.
  4. Бажанова, Р. К. Феномен артистизма и его театральные разновидности / Р. К. Бажанова // Обсерватория культуры. – 2010. – № 4. – С. 42–49.
  5. Венецианова, М. А. Актерский тренинг. Мастерство актера в терминах Станиславского / М. А. Венецианова. – М: АСТ, 2010.
  6. Владимиров, С. В. Действие в драме, 2 изд., доп С. В. Владимиров. – СПб: Изд-во СПб ГАТИ, 2007
  7. Гиппиус, С. В. Актерский тренинг. Гимнастика чувств / С. В. Гиппиус. – М: АСТ, 2010.
  8. Гительман, Л. И. Зарубежное актерское искусство XIX века. Франция, Англия, Италия, США: хрестоматия / Л. И. Гительман. – СПб: ГУЭФ; Вертикаль; Гуманитарный университет профсоюзов, 2002.
  9. Жабровец, М. В. Тренинг фантазии и воображения: методическое пособие / М. В. Жабровец. – Тюмень: РИЦ ТГАКИ, 2008.
  10. Жуковская, Р.И. Воспитание ребёнка в игре / Р. И. Жуковская. – М: 1999.
  11. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера: учеб. пособие / Б. Е. Захава. – 5-е изд. – М: РАТИ–ГИТИС, 2008.
  12. Зверева, Н. А. Создание актерского образа: словарь театральных терминов / Н. А. Зверева, Д. Г. Ливнев. — М: РАТИ – ГИТИС, 2008.
  13. Иллюстрированная история мирового театра / под ред. Джона Рассела Брауна. – М: ЗАО "БММ".
  14. Календарные обрядовые праздники для детей. Учеб. пособие / Сост. Н. В. Пугачева, Н. А. Есаулова. – М.: Пед. общ-во России, 2007.
  15. Кипнис, М. Актерский тренинг. 128 лучших игр и упражнений для любого тренинга / М. Кипнис. – М: АСТ, 2009.
  16. Кипнис, М. Актерский тренинг. Более 100 игр, упражнений и этюдов, которые помогут вам стать первоклассным актером / М. Кипнис. – М: АСТ, 2010.
  17. Кнебель, М. О. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли / М. О. Кнебель. – М: ГИТИС, 2005.
  18. Кнебель, М. О. Слово в творчестве актера / М. О. Кнебель. – М: РАТИ–ГИТИС, 2009.
  19. Кокорин, А. Вам привет от Станиславского: учебное пособие / А. Кокорин. – 2002.
  20. Кравцова, Е.Е. Разбуди в ребёнке волшебника / Е. Е. Кравцова. - М.: Просвещение, 2006.
  21. Колчеев, Ю. Театрализованные игры в школе / Ю. Колчеев, Н. Колчеева. – М, 2000.
  22. Кутьмин, С. П. Краткий словарь театральных терминов / С. П. Кутьмин. – Тюмень: ТГИИК, 2003.
  23. Кутьмин, С. П. Характер и характерность: учебно-методическое пособие / С. П. Кутьмин. – Тюмень: ТГИИК, 2004.
  24. Лоза, О. Актерский тренинг по системе Станиславского. Упражнения и этюды / О. Лоза. – М: АСТ, 2009.
  25. Миллер, С. Психология игры / С. Миллер. - СПб, 1999.
  26. Минаева, В.М. Развитие эмоций дошкольников / В. М. Минаева. - М., 2000.
  27. Немирович-Данченко, В. И. Рождение театра / В. И. Немирович-Данченко. – М: АСТ; Зебра Е; ВКТ, 2009.
  28. Новарина, Валер. Жертвующий актер / пер. с фр. Екатерины Дмитриевой // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 73. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/no31-pr.html
  29. Павис, П. Словарь театра / П. Павис; пер. с фр. ; под ред. Л. Баженовой. — М: ГИТИС, 2003.
  30. Полищук, В. Актерский тренинг. Книга актерского мастерства. Всеволод Мейерхольд / В. Полищук. – М: АСТ, 2010.
  31. Райан, П. Актерский тренинг искусства быть смешным и мастерства импровизации / П. Райан; пер. с англ. – М: АСТ, 2010.
  32. Русский драматический театр: энциклопедия. – М: Большая Российская энциклопедия, 2001.
  33. Сарабьян, Э. Актерский тренинг по системе Георгия Товстоногова / Э. Сарабьян. – М: АСТ, 2010.
  34. Создание актерского образа: теоретические основы / сост. и отв. ред. Н. А. Зверева Д. Г. Ливнев. – М: РАТИ–ГИТИС, 2008.
  35. Создание актерского образа: хрестоматия / сост. Д. Г. Ливнев. — М: РАТИ – ГИТИС, 2008.
  36. Сорокин, В. Н. Мизансцена – как пластическое выражение сути драматургического материала / В. Н. Сорокин, Л. Я. Сорокина // Искусство и образование. – 2010. – № 1(63) – С. 19–27.
  37. Станиславский, К. С. Актерский тренинг. Работа актера над ролью / К. С. Станиславский. – М: АСТ, 2009.
  38. Станиславский, К. С. Актерский тренинг. Работа актера над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / К. С. Станиславский. – М: АСТ, 2009.
  39. Станиславский, К. С. Актерский тренинг. Учебник актерского мастерства / К. С. Станиславский. – М: АСТ, 2009.
  40. Станиславский, К. С. Искусство представления / К. С. Станиславский. – СПб: Азбука-классика, 2010.
  41. Станиславский, К. С. Работа актера над собой. М. А. Чехов. О технике актера: антология / К. С. Станиславский. – М: АРТ, 2008.
  42. Стреллер, Д. Театр для людей. Мысли, записанные, высказанные и осуществленные / Д. Стреллер; пер. с итал. и коммент. С. Бушуевой. – М: Радуга, 1984.
  43. Сушков, Б. Театр будущего. Школа русского демиургического театра. Этика творчества актера / Б. Сушков. – Тула: Гриф и К, 2010.
  44. Театр. Актер. Режиссер. Краткий словарь терминов и понятий / сост. А. Савина. – Спб: Лань, Планета музыки, 2010.
  45. Теоретические основы создания актерского образа. – М: ГИТИС, 2002.
  46. Французские песни-игры: в сопровождении фортепиано / сост. О. А. Быстрицкая. – М.: Музыка, 1991.
  47. Чехов, М. А. Тайны актерского мастерства. Путь актера / М. А. Чехов. – М: АСТ, 2009.
  48. Эльконин, Д.Б. Игра, её место и роль в жизни и развитии детей //Дошкольное воспитание, 2006. - № 5. С. 73–97.
  49. Эльконин, Д.Б. Психология игры / Д. Б. Эльконин. – М.: Владос, 1999.
  50. Список рекомендуемых Интернет-ресурсов
  51. Актерское мастерство. – Режим доступа: http://acterprofi.ru.
  52. Культура и Образование. Театр и кино // Онлайн Энциклопедия «Кругосвет». – Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\_i\_obrazovanie/teatr\_i\_kino.
  53. Античный театр. – Режим доступа : http://anti4teatr.ucoz.ru.
  54. Каталог: Театр и театральное искусство. – Режим доступа: http://www.art-world-theatre.ru.
  55. Энциклопедия : Музыка. Театр. Кино. – Режим доступа: http://scit.boom.ru/music/teatr/What\_takoe\_teatr.htm
  56. Театральная Энциклопедия. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek\_Buks/Culture/Teatr/\_Index.php
  57. Планета театра: [новости театральной жизни России]. – Режим доступа: http://www.theatreplanet.ru/articles
  58. Средневековый театр Западной Европы. – Режим доступа: http://scit.boom.ru/music/teatr/Zarybegnui\_teatr3.htm
  59. Средневековый театр. – Режим доступа: http://art.1september.ru/index.php?year=2008&num=06
  60. Западноевропейский театр. – Режим доступа: http://svr-lit.niv.ru
  61. Театральная библиотека: пьесы, книги, статьи, драматургия. – Режим доступа : http://biblioteka.teatr-obraz.ru
  62. Театральная энциклопедия. – Режим доступа : http://www.theatre-enc.ru.
  63. История: Кино. Театр. – Режим доступа : http://kinohistory.com/index.php
  64. Театры мира. – Режим доступа: http://jonder.ru/hrestomat
  65. Театры народов мира. – Режим доступа: http://teatry-narodov-mira.ru/
  66. Театральная библиотека: пьесы, книги, статьи, драматургия. – Режим доступа [http://biblioteka.teatr-obraz.ru](http://infourok.ru/go.html?href=http%3A%2F%2Fbiblioteka.teatr-obraz.ru%2F)
  67. Хрестоматия актёра. – Режим доступа: [http://jonder.ru/hrestomat](http://infourok.ru/go.html?href=http%3A%2F%2Fjonder.ru%2Fhrestomat)

**Перечень дополнительной литературы:**

1. Барышникова Т. Азбука хореографии. – М.,1999.
2. Богомолова Л. В. Основы танцевальной культуры. М.,1993.
3. Боттомер П. Урок танца. – М.,2003.
4. Бачинская Н., Попова Т. Русское народное музыкальное творчество. Хрестоматия. 4-е издание. –М.,1974.
5. Белкин А. Русские скоморохи.- М.,1975.
6. Бюхер К. Работа и ритм. – М.,1923.
7. Гилярова Н. Хрестоматия по русскому народному творчеству для школ 1,2 ч. –М.,1996-1999.
8. Идом Х., Кэтрэк Н. Хочу танцевать. –М., 1998.
9. Кудрявцева В. Приглашаем танцевать. М., 1989.
10. Литовченко А. М. Танцевальный фольклор Кубани. – Краснодар. -1986.
11. Руднева А. В. Курские танки и карагоды.-М., 1975.
12. Ткаченко Т.Т. Народный танец. –М.,2002.
13. Щуров В. Стилевые основы русской народнойф музыки. –М.,1998.
14. Ваганова А. Я. Основы танца. – СПБ.,2000.
15. Васильева В. Танец. – М.,1968.
16. Васильева – Рождественская М. Историко – бытовой танец. –М.,1963.
17. Заикин Н. И. Областные особенности русского народного танца. Орел -2004.
18. Климов А. Основы русского народного танца. М.,1994.
19. Нестеров В. К. Русский народный танец. М., 2010.

**Аудио- и видеоматериалы**

Личный архив преподавателя, а также все видеоматериалы хранящиеся в библиотечном фонде в Суджанском техникуме искусств.