Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Северо-Осетинский государственный университет имени Коста Левановича Хетагурова»

УТВЕРЖДЕНО
В СОСТАВЕ ОПОП

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА ДИСЦИПЛИНЫ

«МАСТЕРСТВО АРТИСТА ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА И КИНО»

Специальность 52.05.01 Актерское искусство
Специализация «Артист драматического театра и кино»

Квалификация выпускника
Артист драматического театра и кино

Форма обучения
очная

Владикавказ 2021

Рабочая программа составлена в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом программы специалитета по специальности **52.05.01 Актерское искусство**, утвержденным приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 16.11.2017 г. № 1128, учебным планом подготовки специалиста по специальности **52.05.01 Актерское искусство** утвержденным ученым советом ФГБОУ ВО «СОГУ» от 29.04.2021, протокол № 11.

Составители: Албегов А.И.

Рабочая программа обсуждена и согласована на заседании кафедры театрального искусства, факультета искусств

(протокол № 8 от 27.04.2021 г.)

Одобрена советом факультета искусств (протокол № 8 от 27.04.2021 г.).

1. Структура, и общая трудоемкость дисциплины

Общая трудоемкость дисциплины составляет 8 зачетных единиц (288 час.).

	Очная форма обучения
Курс	4
Семестр	7
Лекции	–
Практические (семинарские) занятия	216 ч.
Итого аудиторных занятий	216 ч.
Самостоятельная работа	36 ч.
экзамен	36 ч.
Зачет	-
Общее количество часов	288
В интерактивной форме	180

2. Цели освоения дисциплины:

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

Целями освоения дисциплины «Мастерство артиста драматического тетра и кино» являются подготовка молодого артиста для полноценного активного участия после окончания обучения в работе как создателя той или иной роли в соответствии с замыслом режиссера и в ансамбле остальными исполнителями.

Задачами курса являются:

Воспитание постоянной творческой потребности познания жизни и ее законов; воспитание гражданственных качеств активного воздействия на жизнь средствами искусства; воспитание потребности роста, постоянного совершенствования, актерской психотехники путем индивидуально направленного тренинга и самовоспитания; формирование профессиональных навыков и умений, освоение плодотворных методических приемов работы над ролью, научиться самостоятельно работать над ролью и играть роль, совершенствуя ее от спектакля к спектаклю; ознакомление со структурой профессионального театра и этическими нормами жизни актера в коллективе.

3. Место дисциплины в структуре ОПОП

Дисциплина «Мастерство артиста драматического театра и кино» относится к дисциплинам Блок 1.Дисциплины (модули) части, формируемой участниками образовательных отношений **Б1.В.05.01 Мастерство артиста драматического театра и кино** основной образовательной программы высшего образования – программы специалитета 52.05.01 Актерское искусство специализация «Артист драматического театра и кино».

Курс «Мастерство артиста драматического театра и кино» является продолжением курса **«Актерское мастерство».** Преподавание курса « Мастерство артиста драматического театра и кино» тесно взаимосвязано с такими дисциплинами: «Пластическое воспитание (танец)», Пластическое воспитание (сценическое движение) «Сценическая речь», «Музыкальное воспитание (Вокал)» и др.

Предварительные компетенции:

Требования входным знаниям, умениям и готовностям обучающегося при освоении данной дисциплины предусмотрены требованиями дисциплины «Актерское мастерство»:

Иметь постоянную творческую потребность в изучении жизни, познании ее законов. Потребность постоянного самосовершенствования, эмоционального и духовного развития. Обладать элементарной профессиональной эрудицией в области актерского искусства, художественным вкусом. Ориентироваться в предлагаемых обстоятельствах и действовать на сцене. Обладать быстротой и непосредственностью реакции на восприятие события. Наличие эмоциональной возбудимости. Пластичность. Вокальные данные, слух, чувство ритма. Сценическое обаяние, артистизм.

4. **Требования к результатам освоения дисциплины** (компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины (модуля))

Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины.

В результате изучения дисциплины обучающийся должен обладать следующими компетенциями (результатами освоения образовательной программы):

Компетенции	Индикаторы достижения компетенций
УК-3 способностью организовывать и руководить работой команды, вырабатывая командную стратегию для достижения поставленной цели	ИД1 УК-3 – Демонстрирует понимание принципов командной работы. ИД2 УК-3 – Руководит членами команды для достижения поставленной цели
ПК-1- готовностью к созданию художественных образов актерскими средствами и умением общаться со зрительской аудиторией в условиях сценического представления, концерта, а также исполнять роль перед кино- (теле-) камерой в студии;	ИД1 ПК-1 Создает художественные образы актерскими средствами на основе замысла режиссера ИД2 ПК-1 Взаимодействует со зрителем в условиях сценического представления
ПК-2 - способностью работать в творческом коллективе в рамках единого художественного замысла	ИД1 ПК-2 знает специфику и сущность работы в творческом коллективе в рамках единого художественного замысла ИД2 ПК-2 способен работать в творческом коллективе в рамках единого художественного замысла применяя основы организации театрального дела в России
ПК-9 - готовностью к преподаванию основ актерского мастерства и смежных с ним вспомогательных дисциплин (модулей) в организациях, осуществляющих образовательную деятельность, а также готовностью проводить актерские тренинги;	ИД1 ПК-9 Осуществляет подготовку и проведение учебных занятий в области актерского искусства и/или смежных с ними вспомогательных дисциплин ИД2 ПК-9 Использует наиболее эффективные методы, формы и средства обучения анализ опыта *(01.003 Педагог дополнительного образования детей и взрослых 01.004Педагог профессионального обучения, профессионального образования и дополнительного профессионального образования)*

Взаимосвязь планируемых результатов обучения по дисциплине с формируемыми компетенциями ОПОП

Коды компетенций ОПОП	Планируемые результаты обучения, соответствующие формируемым компетенциям ОПОП		
	Знать	Уметь	Владеть
УК-3	✓ знает основы психологии общения, условия развития личности и коллектива; ✓ знает профессиональные этические нормы; ✓ знает основные командные стратегии	✓ умеет руководить работой команды, выстраивать отношения с коллегами, используя закономерности психологии общения; ✓ умеет вырабатывать и реализовывать командную стратегию;	✓ владеет организационными навыками; ✓ владеет навыком эффективной коммуникации в команде;
ПК-1	✓ знает все элементы программы по актерскому мастерству; ✓ знает специфику деятельности в различных видах и направлениях игровых творческих программ; ✓ знает жанровые основы и принципами игрового действа; ✓ знает основные принципы и функции видеосъемки; ✓ знает о необходимости инициативного подхода к созданию образа;	✓ умеет работать сосредоточенно, последовательно; ✓ умеет снимать зажимы и напряжение в процессе работы; ✓ умеет отрешиться от бытовых и организационных проблем вовремя репетиции и спектакля; ✓ умеет импровизировать и экспериментировать в процессе создания образа.	✓ владеет искусством использовать свои профессиональные навыки на сцене; ✓ владеет искусством творческого подхода к поставленным задачам. ✓ владеет искусством контакта с публикой; ✓ владеет искусством завоевания внимания публики; ✓ владеет искусством внедрять собственные наработки в заданный рисунок роли;
ПК-2	✓ знает основы этики работы в творческом коллективе;	✓ умеет воспринять и проанализировать художественный замысел; ✓ умеет четко обозначить и осмыслить поставленные перед ним задачи; ✓ умеет подчинить свои творческие амбиции единому общему замыслу;	✓ владеет навыками самоорганизации творческого и репетиционного процесса.
ПК-9	✓ знает основы актерских тренингов; ✓ знает основы театральной педагогики; ✓ знает основы психологии;	✓ умеет использовать навыки, приобретенные в процессе актерских тренингов на практике; ✓ умеет проводить актерские тренинги самостоятельно. ✓ умеет работать с непрофессиональным коллекти-	✓ владеет искусством донесения задач актерских тренингов до творческого коллектива; ✓ владеет основами актерского мастерства; ✓ владеет основами сценической речи, пластики, сценического движения,

		вом; ✓ умеет на равных говорить о преподавании актерского мастерства с профессионалами.	танца и вокала; ✓ владеет приемами передачи своих знаний слушателям

При проведении учебных занятий обеспечивается развитие у обучающихся навыков командной работы, межличностной коммуникации, принятия решений, лидерских качеств (включая при необходимости проведение интерактивных лекций, групповых дискуссий, ролевых игр, тренингов, анализ ситуаций и имитационных моделей, преподавание дисциплин (модулей) в форме курсов, составленных на основе результатов научных исследований, в том числе с учетом региональных особенностей профессиональной деятельности выпускников и потребностей работодателей

5. Содержание и учебно-методическая карта дисциплины

Номер недели	Наименование тем (вопросов), изучаемых по данной дисциплине	Занятия	Самостоятельная работа Студентов		Формы контроля	Количество баллов		литература
		пр.	Содержание	Часы		min	max	
4 курс, 7-й семестр Раздел I. Работа над ролью в спектакле								
1-4	**Тема 1. Работа актера над ролью с режиссером в процессе создания спектакля** 1. Отбор действий в процессе репетиций в выгородке. Составление действенной цепочки. 2. Поиск непрерывной логики взаимодействия. 3. Внутренний монолог как средство непрерывности действия и раскрытия второго плана роли. 4. «Зерно» роли.	48	Сценическая выразительность актера. Жанровые и стилистические особенности актерского существования.	8	демонстрация умений и навыков			[1-18]
5-6	**Тема 2. Проверка и закрепление сквозного действия и сверх задачи роли.** Сверхзадача и сквозное действие в спектакле и роли. 1. Определить сверхзадачу и сквозное действие роли в спектакле. 2. Определить «течение дня» героя. 3. Трактовка основных образов и их столкновение в конфликте. 4. «Зерно» роли. 5. Логика действий. Партитура действия.	24	Словесное действие, подтекст, видения.	8	демонстрация умений и навыков			[1-18]
7-10	**Тема 3. Создание художественной целостности актерских образов и спектакля Актерский ансамбль в спектакле.** 1. Гармоническое единство всех частей спектакля.	48	**Актер – центральная фигура в спектакле, носитель эстетического начала в жизни и на сцене.**	8	демонстрация умений и навыков			[1-18]

	2. Роль идейного замысла, его ясность и стройность в процессе создания целостного спектакля. 3. Общность взглядов на жизнь, понимание задач искусства и ансамблевость в спектакле. 4. Сверхзадача и сквозное действие в художественной целостности спектакля. 5. Целостность актерского образа как результат напряженной работы всех духовных и физических сил актера, его культуры и вкуса. 6. Понятие «актерский ансамбль» - очевидный показатель искомого сценического единства. 7. Наглядные признаки «общности» и «единство в многообразии». 8. Единомыслие, взаимопонимание и развернутость энергетических связей всех участников. 9. Подлинность «сосуществования», общность героев и «мнимое» взаимодействие. 10. Сверхзадача и сверх-сверхзадача спектакля и роли и личностная позиция исполнителей в создании ансамблевости. 11. Влияние художественного ансамбля на творческий рост исполнителей.							
11-14	**Тема 4. Импровизация и сценический образ.** **Импровизационное творчество актера в репетиционном процессе.** 1. Действенный анализ роли. 2. Этюды-заявки на роль, этюды на события, на предлагаемые обстоятельства.	48	Профессиональная этика актера.	6	демонстрация умений и навыков			[1-18]

Раздел II. Спектакль и зритель								
Примечания: – Все виды учебной работы могут проводиться дистанционно на основании локальных нормативных актов.	**15-18 1/3**	**Тема 5. Взаимодействие со зрителем и природа существования актера в различных жанрах и режиссерско-постановочных стилях.** Спектакль и зритель. 1. Актер и вне сценический объект – линия борьбы за зрителя. 2. Мастерство актера в воздействии на зрителя и «запрещенные» приемы ремесла. 3. Характер связей со зрительным залом и природа существования актера в данном жанре спектакля. 4. Стилистические особенности спектакля, степень условности постановочного решения и природа взаимодействия актера со зрителем. 5. Поиск жанровых и стилистических особенностей, условий игры в дипломном спектакле, максимальная активизация актерской игры при показе восстановленного спектакля зрителю.	48	Заключительный этап работы над спектаклем. Работа с актером в период перехода на сцену.	6	демонстрация умений и навыков			**[1-18]**
	Всего:	**216**		**36**	**экзамен**	**0**	**100**	

– В целях реализации индивидуального подхода к обучению студентов, осуществляющих учебный процесс по индивидуальной траектории в рамках индивидуального рабочего плана, изучение данной дисциплины может осуществляться через индивидуальные консультации преподавателя очно, в часы консультаций, по электронной почте и с использованием платформ дистанционного обучения.

6. Образовательные технологии

Учебный тренинг – это метод активного обучения, направленный на развитие знаний, умений, навыков и личностных качеств.

Разбор конкретных ситуаций - умение качественно разбирать и представлять собственные выводы и предложения в процессе анализа и используя свои комментарии, а также знания, полученные при изучении различных дисциплин.

Ролевая игра – одна из наиболее эффективных активных форм учебного процесса по данному направлению обучения, обучающиеся действуют в рамках выбранных ими ролей, руководствуясь характером своей роли и внутренней логикой среды действия, вместе создают или следуют уже созданному сюжету.

Творческие задания, репетиции и др.

7. Учебно-методическое обеспечение самостоятельной работы

Самостоятельная работа обучающихся является одним из видов учебных занятий. Самостоятельная работа проводится с целью:

− систематизации и закрепления полученных практических знаний и умений обучающихся студентов;

− формирования умений использовать литературу;

- формирования самостоятельности мышления, способностей к саморазвитию, самосовершенствованию и самореализации;

− развития исследовательских умений.

Самостоятельная работа необходима не только для освоения дисциплины «Актерское мастерство», но и для формирования навыков самостоятельной работы, как в учебной, так и профессиональной деятельности. Каждый студент учится самостоятельному решению проблем, нахождению оригинальных творческих решений.

Самостоятельная работа выполняется обучающимися с использованием предложенной им темы.

Темы и формы внеаудиторной самостоятельной работы, ее трудоёмкость содержатся в разделе 5, табл. 5.1.

Тема № 1 Сценическая выразительность актера.

1. Поиск внешней характерности роли.
2. Творческое самочувствие и техника актерской игры в пьесах различных авторов и жанрах.
3. Перспектива артиста и роли.
4. Внимание зрителя и ритм. Ритм и логика действия образа в предлагаемых обстоятельствах.
5. Скульптурность сценической пластики. Выразительность ракурса тела.

Тема № 2 Словесное действие, подтекст, видения.

1. Работа над текстом роли. Логический и психологический анализ текста.
2. Вскрытие подтекста роли.
3. Кинолента видений при словесном взаимодействии с партнером.
4. Выразительность речи. Речевая характерность.

Тема № 3 Актер – центральная фигура в спектакле, носитель эстетического начала в жизни и на сцене.

1. Актер – гражданин, носитель прогрессивной идеи, направленности, красоты.

2. Раскрытие и воплощение актером идеи драматурга. 2. Творчески действующий актер – основной материал и выразитель режиссерского замысла.
3. Значение личностных качеств в актерском творчестве.
4. Основное предназначение актера – создание художественного образа, «жизни человеческого духа» на сцене.
5. Современность актерской игры.

Тема № 4 Профессиональная этика актера.

1. Значение этики в творчестве актера.
2. История этических воззрений К.С. Станиславского.
3. Работа над техникой, совершенствование профессионального мастерства.
4. Любовь к человеку-роли.
5. Борьба с эксплуатацией искусства.
6. Художественная дисциплина и самодисциплина.

Тема№ 5 Заключительный этап работы над спектаклем. Работа с актером в период перехода на сцену.

1. Переход на сцену. Репетиции спектакля на сцене Учебного театра по актам. Поиск атмосферы.
2. Поделка декораций, костюмов.
3. Запись музыкального и шумового оформления.
4. Монтировка оформления на сцене.
5. Черновые прогоны спектакля на сцене. Темпо-ритм спектакля. Проверка по линии сквозного действия и сверхзадачи.
6. Световое оформление спектакля.
7. Создание грима и костюма как завершающего процесса перевоплощения в образ.
8. Генеральная репетиция и подготовка выпуска спектакля.

Методические указания по подготовке к практическим занятиям

Цели:

а) комплексное воспитание творческой личности актера-профессионала;

б) подготовка студентов к самостоятельной профессиональной деятельности, формирование в необходимом объеме пианистических навыков, развитие чувства стиля и формы;

в) создание условий для развития общей культуры и эрудиции студентов, способствующих более глубокому усвоению профессиональных дисциплин;

г) развитие художественно-образного мышления и артистических способностей студента.

Раздел 1. Раздел I. Работа над ролью в спектакле.

Тема 1. Работа актера над ролью с режиссером в процессе создания спектакля

На первоначальном этапе работы над ролью актер знакомится с замыслом режиссера, принимает активное участие в обсуждении пьесы, определяет свое понимание темы, идеи, конфликта пьесы. Он должен определить место своего персонажа в конфликте пьесы, в сквозном действии или контрдействии, определить сверхзадачу пьесы и сверхзадачу своего героя, его сквозное действие. Сверхзадача персонажа – его представление о счастье, конечная цель жизни; сквозное действие – непрерывное стремление к ней.

Далее необходимо определить все факты и события, влияющие на поведение действующего лица, выписать их, ремарки автора, проследить за логикой поступков героя. Для более активного постижения роли метод действенного анализа пьесы и роли в аналитической его части – «разведка умом» – предлагает рассказать линию роли по всей пьесе, при этом актер обязательно вскрывает и предлагаемые обстоятельства, и взаимоотношения. Для того, чтобы прощупать, разведать логику

действий, актер делает этюды на события и собственным телом проверяет; что бы он сделал, если бы находился в данных обстоятельствах, моменты расхождения, пропуски действий уточняются, отбираются под руководством режиссера в соответствии с замыслом, трактовкой образа.

Постигая логику поведения, овладевая цепочкой действий, актер захватывает и пласт мышления героя, через внутренний монолог раскрывает в процессе репетиций второй план персонажа. В процессе репетиций актер ищет точные взаимоотношения с партнером, ибо они также влияют на действия героев. В одном случае он будет просить партнера, в другом – требовать или угрожать в зависимости от предлагаемых обстоятельств и отношений. Точное определение эмоционального зерна роли также необходимо для актера, как и для режиссера – зерна пьесы, ибо оно является отправным моментом в работе воображения над созданием сценического образа.

В этюдах актер играет с импровизированным текстом, но постепенно он овладевает мыслями и текстом автора.

Отдельным этюдом обязательно должна быть работа над текстом роли – вскрытие подтекста, изучение особенностей языка персонажа, логика его мыслей. Текст быстро запоминается от мысли, если возникает картина того, о чем говоришь.

Работа актера над ролью во время репетиций, на сцене заключается в поиске ярких красок – приспособлений, в отборе их после замечаний режиссера, в оправдании мизансцен, предложенных режиссером, отделке формы роли. При этом предполагается, что если актер овладел внутренней характерностью роли, то внешняя должна проявиться сама собой. Если же нет, то необходимо ее прививать.

Важное значение в домашней работе актера играет создание биографии, фантазирование о прошлом персонажа. Биография должна быть не бухгалтерским отчетом о перечислении черт характера, а конкретно- образной в форме чувственных переживаний, живых воспоминаний. Актер своим воображением должен оживить биографию фактами, деталями. Создание анкеты об образе.

В ней должны быть отражены: социальное происхождение (купец, чиновник, рабочий, крестьянин, служащий и т.д.); мировоззрение: как относится к различным явлениям окружающей жизни; воссоздание условий прошлой и настоящей жизни персонажа; национальность, место рождения, где рос, в какой среде формировалась личность героя; материальная обеспеченность: богат или беден, источники дохода; где и кем работает, образование; наследственно-биологические особенности физической природы образа: состояние здоровья, достоинства и недостатки физические; возраст, бытовая среда; состав семьи, кто враги, кто друг его. Необходимо определить количество интеллекта: глуп, умен; качество темперамента: сангвиник, холерик, меланхолик и т.д.

Прошлое нужно нафантазировать таким образом, чтобы из него вытекало настоящее. Чтобы создать убедительно образ, нужно знать его как самого себя или самого близкого человека, уметь предугадать, как поступил бы он в обстоятельствах, не предусмотренных пьесой. Когда актер хорошо представляет себе внутренние качества образа можно попытаться искать его взгляд на окружающий мир, его отношение к людям, вещам, разобраться в изменениях отношений, возникающих по ходу пьесы. Надо очень хорошо знать, что делает персонаж между актами, когда его нет на сцене, куда он уходит; зачем. Ближайшие предлагаемые обстоятельства актер должен разработать с особой тщательностью – тогда его появление на сцене не будет выходом из-за кулис, а принесет шлейф событий. Следует подчеркнуть, что фантазирование не должно идти без «руля и ветрил», оно должно направляться сверхзадачей и сквозным действием. Забвение этого может увести далеко в сторону от сценического образа.

Когда актер наполнил себя творческой пищей, изучая жизнь и образ своего героя, когда он разгадал своим телом действия и начал ими овладевать, домашняя работа актера на третьем этапе заключается во вскрытии текста: понять, что скрывается за словами, между слов. Необходимо проследить течение мыслей персонажа, вскрыть подтекст, проследить логику словесного действия. Создать своим воображением непрерывную киноленту видений в соответствии с текстом. Всю эту работу нужно проделывать не вслух, а про себя, только в своем воображении, чтобы избежать штампов.

С переносом репетиций на сцену начинается четвертый этап работы актера. Самостоятельная работа заключается в поисках внешней характерности. В результате овладения внутренней ха-

рактерностью может родиться внешняя характерность. Но есть характерность внешняя, которая накладывает отпечаток на внутреннюю. Например, физиологические и анатомические особенности лица. Актер должен пофантазировать, какая походка у его героя: легкая, тяжелая и т.д.; какие движения: порывистые, резкие, угловатые и т.д.; какая речь: скороговорка, плавная речь, необходимо проследить профессиональные привычки и навыки, пожить в воображаемом костюме, обыграть предметы и вещи.

Пятый заключительный этап работы актера – проверка роли по сквозному действию. Большую пользу на этом этапе могут принести домашние упражнения и этюды. Смысл их заключается в том, чтобы актер прожил утро, день в зерне образа, который он играет. История актерского искусства знает немало случаев, когда актеры проверяли достоверность созданного образа в общении с людьми на улице, в магазине. Такие игры-этюды проделывали постоянно М. Чехов, Е. Вахтангов, Н. Хмелев, Б. Щукин.

В работе актера над ролью важное значение имеет творческое самочувствие. Святая обязанность актера, предрасположение а поискам нового, готовность к творчеству – это требование художественной этики. Актер должен наработанное дома приносить на репетиции, примерять, прикидывать, насколько его заготовки годятся для целостного спектакля. В процессе репетиций обязанность актера быть предельно внимательным к товарищам, к замечаниям режиссера, относящимся не только к нему, но и к другим, уважать творческий порыв, оберегать его. Во время творческого процесса недопустима лень и равнодушие актера, ибо они убивают творчество.

Итак, для того, чтобы работа актера над ролью проходила плодотворно, он должен знать цель каждой репетиции, быть готовым к творческим исканиям, быть внимательным в процессе репетиции, беречь время и энергию, творческий порыв каждого из участника коллективного творчества, бороться с ленью и равнодушием, не бояться ошибиться, смело идти на поиск нового. Заботиться о создании творческой атмосферы.

Перевоплощение актера в образ – это награда за огромный труд над собой и ролью. Это конечная цель актерского творчества – создание живого человека. Перевоплощение – это момент сближения актера-творца с актером- образом. Перевоплотиться – значит принять на себя плоть персонажа, которого играешь, оставаясь самим собой.

Пути к перевоплощению. Погружение актера в предлагаемые обстоятельства пьесы, определение отношения к месту действия и партнерам, присвоение логики действий и поступков персонажа, его жизненной позиции. Выращивание в себе качеств, требуемых для роли «Я» и «образ» – поиски точек соприкосновения и отличий. «Если бы» и его роль в работе над образом. Сценический образ – это и изменение отношения актера к миру.

Тема 2. Проверка и закрепление сквозного действия и сверх задачи роли.

Сверхзадача – главный центр, сердце пьесы, основная цель, ради которой писатель создает свое произведение, артист творит роль. «Подобно тому, как из зерна вырастает растение, так точно из отдельной мысли и чувства писателя вырастает его произведение. Эти отдельные мысли, чувства, жизненные мечты писателя красной нитью проходят через всю его жизнь, руководят им во время творчества... Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля.

Условимся же на будущее время называть эту главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-роли – сверхзадачей произведения писателя» (К.С. Станиславский). Движение к сверхзадаче должно быть сплошным, непрерывным через всю пьесу и роль. Сверхзадача требует страстного стремления и всеисчерпывающего действия: продуктивного, целесообразного и оправданного. Действенное, внутреннее стремление через всю пьесу двигателей психической жизни артисто-роли – сквозное действие. «Линия сквозного действия соединяет воедино, пронизывает, точно нить разрозненные бусы, все элементы и направляет их к общей сверхзадаче» (К.С. Станиславский).

Сверхзадача и сквозное действие – главный компас в творчестве режиссера и актера. С их определения начинается формирование режиссерского замысла и ими проверяется художественная целостность спектакля. Связь сверхзадачи с мировоззрением. Значение «сверх- сверхзадачи» в творчестве режиссера и актера. «Сверх-сверхзадача» – это главная жизненная цель художника, ради которой он пришел в искусство. Проблема сверхзадачи связана с личностью творящего. «Режиссерской техникой владеют многие, а вот вопрос личности художника, внутренней его бедности, бессодержательности сейчас злободневен» (М.О. Кнебель). Технический опыт и сноровка при убогости внутреннего мира не одухотворённости сверхзадачей, отсутствии вкуса к глубокому содержанию неизбежно ведут к поверхностному познанию пьесы и роли, к ремеслу, убивающему индивидуальность художника. Необходимость духовного, интеллектуального обогащения личности режиссера и актера для глубокого проникновения: в мир автора, в его замысел, познания сверхзадачи. Сверхзадача должна быть сознательной, от ума, от творческой мысли режиссера, эмоциональной; возбуждающей всю его человеческую природу, волевой, направляющей все его существо.

Сверхзадача определяет отбор всех приспособлений, всех выразительных средств. Непрерывная линия сквозного действия и стремление к сверхзадаче, верно раскрытой режиссером и верно творчески понятой актером, расстановка режиссерских идейно-смысловых акцентов, использование выразительных средств в связи со сверхзадачей и сквозным действием обеспечивают контакт со зрителем. Режиссерские трюки, приемы возможны лишь в связи со сверхзадачей, а в противном случае неизбежно искажение авторской мысли. Сверхзадача и сквозное действие – главная сущность системы К.С. Станиславского и его творческого метода. «Я много работаю и считаю, что ничего больше нет: сверхзадача и сквозное действие – вот главное в искусстве».

Чрезвычайно важно в работе с актером определение точного сквозного действия и сверхзадачи пьесы и роли. Хотя режиссер первоначально все определяет, окончательное нахождение сквозного действия и сверхзадачи дается не сразу, а в работе с исполнителями. Ряд задач и действий в одном акте, эпизоде определяется сквозным действием спектакля. Каждая роль имеет сквозное действие. Все сквозные действия ролей определяются единым сквозным действием спектакля. Верное определение сквозного действия является серьезнейшим моментом в работе актера. До начала репетиции режиссер должен обдумать сквозное действие, чтобы направлять исполнителей по верному пути. На репетициях режиссер должен быть собранным, энергичным, заражать всех своим темпераментом. Человек в жизни и на сцене почти никогда не высказывает своих целей и намерений. Часто отклоняется от главной линии, которая должна повести его к цели, он уходит в сторону, начинает параллельные действия, но в конце концов он все же добирается до намеченной цели, делая скачки или последовательно переходя от этапа к этапу. Поэтому нельзя схематично построить на сцене комбинацию сквозных действий в развитии ролей. Нужно многое взвесить, нужно быть внимательным и чутким к отдельным поворотам действий. В конце работы как бы определяется кривая основного действия, которая всегда имеет кульминационные вершины, совпадающие с ударными точками, которые достигают актеры в развитии своих ролей.

В практике бывают случаи, когда актер и режиссер продумал идею в достаточной мере и раскрыл внутренний образ спектакля, и все-таки линия спектакля не ясна, потому что исполнитель не доносит ни идею, ни образ спектакля. Для того, чтобы исполнители могли донести идею произведения, необходимо сделать для них абсолютно ясной сверхзадачу спектакля. Всякое переживание в исполнителе вызывается от правильного выполнения физического действия, веры в предлагаемые обстоятельства, а эмоциональная сторона в спектакле зависит от сверхзадачи. Сверхзадача должна быть увлекательной для всего коллектива.

В комедиях нравов: Сухово-Кобылина, Мольера, Гоголя – сверхзадачей является высмеивание пороков, показанных автором, осуждение, бичевание их. В поисках сверхзадачи исполнители и режиссер должны подойти очень серьезно, продумать не только свою роль, но и роли всех партнеров, вскрыть отношение к себе даже тех персонажей, которые не встречаются с ними по ходу пьесы. Для определения сверхзадачи необходимо продумать всю пьесу композиционно, со стороны социально- философского содержания. Каждое действие должно быть пронизано сверхзадачей,

устремлено к ней. Но для этого исполнителю нужно слиться с играемой ролью, «влезть в ее шкуру», быть этим человеком, а не казаться, совершать все действия правдиво.

Тогда сверхзадача явится объединяющим, цементирующим началом у всех исполнителей, тем из-за чего они действуют на сцене, но также, как в жизни, им органически нужна эта цель.

Кроме сверхзадачи спектакля необходимо знать сверхзадачу роли и сквозное действие. На репетициях режиссер должен добиваться от исполнителя непрерывности действия, для этого актер должен знать «течение дня» своего героя. Откуда он пришел, что делал, с кем встречался, какие события предшествовали этому моменту, что он делает в каждый момент на сцене, куда уйдет и зачем. Если исполнитель внимательно прочитал пьесу, знает предлагаемые обстоятельства, он знает, как прошел его день. Необходимо, чтобы исполнитель точно представлял себе, в какое время дня происходит действие, и что с данным лицом обычно бывает в этот час. Если это играет роль, важно знать, какое время года, какая погода, так как от того, пришел ли персонаж с холода, с жары, промок ли он, замерз, мороз или метель, зависит то или иное поведение его в том месте, куда он пришел. Важно для разрешения сценических задач и физическое самочувствие.

Тема 3. Создание художественной целостности актерских образов и спектакля Актерский ансамбль в спектакле.

Художественное целое спектакля является в результате глубокого всестороннего раскрытия идеи пьесы, гармонического соподчинения всех его частей друг другу: искусства актера, художника, композитора. Каждое из них имеет свою образную систему, свои художественные особенности, режиссер активно помогает создавать образ актеру, художнику и т. д., смешивая, соединяя, соподчиняя разные виды искусства. «Театр вступает в союз со всеми искусствами, призывает их на свою помощь и берет у них все средства, все оружия» (В.Г. Белинский).

Спектакль – это идеально слаженный живой организм. Несмотря на разность искусств, входящих в него, с помощью творческой организации режиссера он должен быть гармоничным и целым. Самое важное для режиссера и актера – найти образный эквивалент содержанию пьесы, выразить идею и сверхзадачу через художественный образ. «Высшей степенью режиссерского искусства является вдохновение и мастерское создание художественного образа спектакля в целом» (Н. Охлопков). Живые конкретные образы и целостный образ спектакля не возникнут без эмоционального зерна, лежащего в основе режиссерского замысла. Под термином «зерно пьесы» Вл.И. Немирович-Данченко понимал ее сердцевину, ее сущность, выраженную в конкретной образной форме. Зерно – основной авторский мотив, в раскрытии которого и состоит задача режиссера и актера. «Подобно тому, как из зерна вырастает растение, так точно из отдельной мысли и чувства писателя вырастает его произведение. Эти отдельные мысли, чувства, жизненные мечты писателя проходят красной нитью через всю его жизнь и руководят им во время творчества. Его он ставит в основу своего творчества и из этого зерна выращивает свое литературное произведение» (Вл. И. Немирович-Данченко).

Режиссерский замысел – это образное понимание идеи, это концепция, изначально связанная с представлением о сценической форме и ее выражающей. «Замысел – это художественное видение, неумолимо преследующее режиссера и актера до последнего момента, до акта воплощения» (А.Д. Попов).

Рождение замысла – индивидуальный творческий процесс. Чем богаче внутренний мир режиссера, знание им жизни, то есть личный багаж, тем больше режиссер обогатит своим видением авторскую идею и духовный мир пьесы.

Создание художественной и стилевой монолитности спектакля, прежде всего, зиждется на единстве мировоззрения театрального коллектива, главной и решающей предпосылке в выработке общих эстетических позиций в работе. Эффективность работы над спектаклем во многом зависит от общности понимания задач искусства, общности взглядов на жизнь режиссера и актеров. Единство мировоззрения определяет содержание и направление всего творческого процесса создания спектакля. Масштабность идейных задач, которыми одухотворены все участники спектакля, предполагает длительные, трудные, но интересные поиски новых творческих решений сценических об-

разов. Отсутствие единства вносит разнобой как в среде актеров, так и между отдельными частями спектакля и его коллективными соучастниками. Соблюдение нравственных законов коллективного творчества, театральной этики является важнейшим условие создания художественной целостности спектакля. Мировоззрение режиссера и его общественный темперамент порождают «эмоциональное зерно» спектакля, в основе которого лежат жизненные и творческие ассоциации. Художественный образ не является простым воспроизведением действительности, он создан с процессом творческого осмысления ее мировоззренческих и идейно-художественных убеждений. Необходима своя точка зрения на пьесу, отбор, обобщение, типизация. Образ спектакля как художественно целое – это объединение всех выразительных средств с духовной целеустремленностью актера и режиссера. Не обладая тонким художественным восприятием, развитым воображением, эмоциональностью, невозможно ощутить образную природу явлений действительности, отраженную в пьесе. Основополагающую роль в художественной целостности спектакля играет сверхзадача и сквозное действие. Без высокой жизненной цели режиссер и актер не смогут «заразиться» идеей драматурга, откликнуться на нее, отобрать близкие себе темы, чтобы в дальнейшей работе развить их, дополнить, обогатить языком сценического искусства. «С глубокого понимания основополагающей роли сверхзадачи и сквозного действия и начинается практическое осуществление художественной целостности спектакля» (А.Д. Попов). Сверхзадача помогает познать действенную структуру пьесы. По определению К.С. Станиславского, это – «основная, главная, всеобъемлющая цель, притягивающая к себе все без исключения задачи, вызывающая творческое стремление двигателей психофизической жизни и элементов самочувствия артисто-роли». Все события, действия, задачи и творческие помыслы артиста стремятся к выполнению сверхзадачи. Это стремление должно быть сплошным, непрерывным, проходящим через весь спектакль и роль. Сверхзадачу надо искать не только в роли, но и в душе самого артиста. Она должна быть сознательной, идущей от ума и эмоциональной. Отход от сверхзадачи и сквозного действия в нашей работе – это не только потеря целеустремленности, но это одновременно и распад формы, когда спектакль у режиссера и образ у актера размельчаются на отдельные куски, не создающие целого. Целостный образ, по утверждению А.Д. Попова, «и есть конкретное воплощение сверхзадачи драматурга и актера в образной форме актерского искусства. А сверхзадача – это не умозрительная, только умом раскрытая цель, а прежде всего пленившая, взволновавшая актера мысль автора, мысль, вызвавшая живой, горячий отклик у актера».

Условием художественной целостности спектакля является точность, стройность и ясность режиссерского замысла. Убогость, неточность замысла ведет к блеклой форме, легко уживается с ремеслом и штампами.

Способность режиссера воспринимать действующих лиц пьесы как людей, живущих непрерывной жизнью, ведет к целостности спектакля. Пьеса, как этап в жизни каждого участника. Выхватывание отдельных тем, укрупнение их для целостного образа спектакля, без учета прошлого приводит к утрате внутреннего единства. Необходимость охватывать пьесу по крупным событиям, от чувства целого переходить к предлагаемым обстоятельствам и актерским событиям – важнейшее условие скорейшего охвата сквозного действия спектакля и каждой роли. Перспектива режиссера – это охват развивающегося действия, непрерывный переход от события к событию. Чередование ритмов, масштабов движения обостряет силу зрительского впечатления. Перспектива является необходимым условием создания художественной целостности спектакля. Игра «накоротке» у актера создает пунктирную, прерывистую линию действия, что недопустимо для создания целостного сценического образа, так как ведет к распаду спектакля и роли. Начало и конец спектакля, так же, как начало и конец роли, развивают у режиссера и актера чувство целого и определяют приемы композиционного построения.

Важное значение в создании художественной целостности спектакля имеет умение актера создавать, строить свой сценический образ в глубокой органической связи с окружающими его образами, раскрываясь в общении с ними и раскрывая их. Воплотить человеческий характер актер может только в системе сценических образов, осознавая свою зависимость от них.

Тема 4. Импровизация и сценический образ. Импровизационное творчество актера в репетиционном процессе.

По К.С. Станиславскому, импровизационным является такое сценическое пребывание актера, когда живой ток творчества изнутри питает, насыщает собой каждое актерское действие.

Возможности актерской импровизации в работе над образом достаточно широки: от свободы внутренних мотивов и оправданий при наличии строгого внешнего рисунка роли до полной самостоятельности во внутреннем и внешнем, регулируемой лишь точным пониманием общей творческой задачи. В отдельных случаях сам режиссер направляет актера на путь всестороннего вольного экспериментирования. По свидетельству М.О. Кнебель, В.И. Немирович-Данченко считал, что последние сцены никогда не надо репетировать.

Импровизация во время подготовки спектакля – это одно, а в идущем спектакле – другое. Бывает, что сами актеры считают импровизационными такие моменты пребывания на сцене, когда они испытали субъективное, ощущение особой внутренней вольности, стихийности. Существует и «запланированная» импровизационность, граничащая с махровой театральностью.

Серьезное понимание сценической импровизации зависит от всего круга проблем, связанных с подлинностью сценического существования актера.

Гениальный актер, ученик К.С. Станиславского М. Чехов был мастером импровизации. Он считал, что путем соответствующих упражнений можно усвоить психологию и технику актера-импровизатора.

Даже определенный род движений может быть основой для импровизации, например: формирующие, плавные, реющие или излучающие движения.

Для групповых импровизаций принцип построения и проведения их остается тем же самым. Различие заключается только в том, что каждый из импровизирующих считается с игрой своих партнеров (реагируя на нее не рассудочно, но так же непосредственно, как на свою собственную игру при индивидуальной импровизации).

Михаил Чехов использовал импровизацию как один из способов репетирования. Он выбирал сцену, с которой хотел начать репетицию. Если сцена длинна, он брал небольшую ее часть и, установив, но автору, начало и конец, вместе с партнерами начинал импровизировать. Проделав несколько раз такую импровизацию, он прибавлял к исходному и заключительному моментам один или два момента для средней части импровизации, также заимствуя их из сцен, над которой он работал. Постепенно, все больше заполняя пробелы между намеченными моментами, он не теряя психологии импровизирующего актера, был в состоянии легко провести всю сцену так, как она написана автором. Но он переживал все, что делал на сцене, как собственное творение. Написанная автором пьеса была предлогом к его творчеству. Она давала ему направление, вдохновляла его, но не лишала самостоятельности. Во всем оставаясь верным авторскому замыслу, он вместе с тем в полной мере был его сотворцом.

Усвоив, таким образом, сцену он брал теперь одну за другой различные основы для репетиции – импровизации (легкость, форма, излучение, атмосфера, характерность, психологический жест, игра с окраской и т.п.). Это избавляло его от манеры репетирования вообще, бесцельно, что задерживает обычно как рост отдельных ролей, так и всего спектакля в целом. Кроме того, он заметил, что, взяв ту или иную основу для репетиции, благодаря ее воздействию на него, в его душе пробуждалось больше, чем он мог ожидать от нее. Она действует как ключ, отпирающий не одну только, но многие двери, ведущие в тайники актерского творческого подсознания.

Опыт использования М. Чеховым импровизации как способа репетирования и сегодня является одним из эффективных способов работы над ролью.

Интересны поиски в области импровизации и другого ученика К.С. Станиславского – Е.Б. Вахтангова, особенно в его студии. Основной учебный репертуар студии составляли рассказы А.П. Чехова. На занятиях каждый элемент процесса создания образа подробно и тщательно разбирался. Анализируя вместе с исполнителями произведение, вскрывая действие, задачи, разбирая взаимоотношения героев и вникая в глубину жизни каждого из них, Вахтангов вел актеров к проникновению в замысел автора, к перевоплощению.

В процессе работы образ искался во множестве импровизационных проб, проводимых Вахтанговым на основе анализа драматургического и литературного материала. Основной отличительной особенностью этих импровизационных этюдов было то, что они проводились на основе авторского материала. Эти пробы были средством проникновения актера не только в самого себя, но и в замысел автора, в мир другого человека, персонажа. Фантазия направлялась автором.

В результате репетиционной работы, когда уже закреплялся весь рисунок роли, Вахтангов добивался, чтобы в этом ограниченном до минимума круге бытия актера на сцене, в обжитом им пространстве и времени исполнители так овладели материалами своих ролей, чтобы появлялась свобода – во взаимодействии с партнером, в выборе средств выражения отношения к происходящему, то есть появлялась бы импровизация «приспособлений», именно от этих элементов творчески импровизационного существования актера-ученика в роли и начинался, по мнению Вахтангова, подход к подлинному искусству.

Импровизационное обновление внутренней жизни спектакля всегда связывалось Вахтанговым с художественной стилистикой спектакля и требованием достижения определенного результата. И главная задача актера состояла в духовном обновлении жизни роли по линии, намеченной автором, режиссером и самим актером в процессе репетиций. Эти требования определяли построение работы над спектаклем и над ролью. Вскрывая внутреннюю суть пьесы, логику событий, подтексты, в то же время сразу искали краски, настроения, характерность – все это сводилось к определению зерна каждого образа.

Путь актера к роли был длинен, спектакли репетировались очень долго, имели до трехсот репетиций. Все это время актер скрупулезно изучал жизнь своего героя и как бы «приращивал» его к себе до тех пор, пока не срастался с ним настолько, что мог жить его мыслями и чувствами, пока слова роли не становились его собственными. В процессе этой работы у Вахтангова ярко проявлялась взаимосвязь режиссуры и педагогики. Он умел так выстраивать репетицию, что актер достигал наивысшего подъема в правде существования одновременно с наиболее точным выполнением режиссерского задания; добивался того, чтобы импровизационное выявление актера не нарушало, а помогало бы созданию единого художественного организма спектакля. На его репетициях высокая требовательность сочеталась с свободным импровизационным поиском, творческое горение и целеустремленность самого Вахтангова были основой для общей атмосферы радостного совместного поиска.

Работа Вахтангова над спектаклем «Принцесса Турандот» характеризуется поисками уникальной природы импровизационного существования актеров в каждом спектакле.

Раздел 2. Спектакль и зритель.

Тема 5. Взаимодействие со зрителем и природа существования актера в различных жанрах и режиссерско-постановочных стилях.

Влияние зрительного зала на творчество актера. Актер и вне сценический объект. Выход актера на сцену предполагает еще одну линию борьбы (за зрителя), линию плодотворной для роли конфликтности. Угождение залу, заигрывание со зрителем, сражение за аплодисменты – кокетливо угоднические отношения. Существуют и другие способы обольщения зрителей, вплоть до весьма модных – пошловато комические, откровенно безвкусные, сентиментальные, и, напротив многозначительные, чрезвычайно «интеллектуальные», по-своему утопические – в зависимости от особенностей театральной труппы. Такого рода связи со зрительным залом представляют собой измену первоосновам актерского дела. Во взаимодействии актера и зрителя в прямом смысле существует единство противоположностей: притяжение-отталкивание. Без зрителя не будет театра, но если актер недостаточно тверд – зритель может привести к искажению задуманного. Зритель способен пробуждать в актере два вида волнения: творческое и «актерское». При серьезных отношениях актера и зрителя в условиях данного спектакля господствует актер как лицо творящее, созидающее. «Все по-настоящему большие актеры, конечно, своеобразны и неповторимы, но ... между ними есть что-то общее. Это – умение владеть вниманием зала к вести его за собой: умение вовремя «отпустить» внимание, вовремя собрать, вовремя создать мертвую тишину в зале и т. д. – словом, обращаться со зрительным залом, как со своим личным хозяйством» (И.И. Соловьев).

При таком подходе связи не планируются, не выстраиваются. Присутствие зрителей не вызывает особых реакций и оценок, строящих движение роли, они возникают в дальних импровизационных глубинах роли. Но если спектакль «живет» – образуется душевная связь с залом. Общение на сцене между партнерами вбирает в себя и чувство зала, учитывает его.

В представлении других актеров и режиссеров XX века усиление активно-творческой стороны в искусстве сцены предполагает новое соотношение между сценой и залом, к открытому учету зала в игре актера, в самом строение роли, а не только в ее живом воспроизведении.

Творческие принципы – «отношение к образу», «отстранение», «эффект отчуждения» имеют в виду усиление активности восприятия актерского создания залом, зрителем. «Мысль всегда выступает на первый план, когда приходится актеру устанавливать связи, взаимоотношения со зрителем» (Вс. Мейерхольд).

«Актер, как правило, не привык непосредственно, даже подчеркнуто прямо обращаться к зрителю... это непосредственное общение, использованное художником в самых разнообразных отношениях, может отбросить все примитивное, застывшее... Оно является основой эффекта отчуждения» (Б. Брехт).

Творческий учет зрителя в построении спектакля и роли никоим образом не предполагает обеднения, схематизации, формализации произведения искусства. Усиливающиеся связи с залом дают дополнительный, содержательный динамизм актерскому созданию.

«Теснота коммуникации» – условное определение для характеристики степени близости актера, исполняющего роль, к зрительному залу. Теснота коммуникации не определяется количеством шумных откликов зала, его ликованием, массовым хохотом, взрывом аплодисментов. Взволнованная тишина, неослабевающее внимание, увлеченность актерским исполнением; сопричастность событиям, переходящая в сопереживание, «боязнь» нарушить атмосферу сценической жизни неожиданным скрипом выявляют тесноту коммуникации между сценой и зрительным залом.

В понятие «вне сценический объект» входит не только сегодняшний зрительный зал. В исторически наиболее весомых актерских творениях их создатели представляли себе «адресатом» своей роли всех современников, целое поколение, этническую группу и т. д., то есть обращались словно бы к миру. Особенно естественно наглядно такое широкое понимание вне сценического объекта у актеров театров, ведомых большими идеями и создаваемых на основе общих творческих принципов, как МХАТ, «Современник», «БДТ» им. Г.А. Товстоногова. «Творчество рождается от желания общения с людьми. Искусство является особым видом общения… Сцена, театр – это форма моего общения с людьми» (А. Лобанов).

Взаимоотношения актера со зрителем определяется природой существования исполнителя в зависимости от драматургического жанра спектакля, режиссерско-постановочного стиля, сценического пространства, в условиях которого осуществляется постановка.

К.С. Станиславский утверждал, что работа режиссера начинается после первого представления спектакля. Ибо с этого момента входит один из главных компонентов – зритель. Именно на зрителе, строгом судье, режиссер должен проверить все части своей работы, и зритель ответит на множество вопросов, связанных с ходом спектакля.

Восприятие зрителем спектакля должно идти по линии нарастания от первого к последнему явлению пьесы. Важно, чтобы реакция зрителя была верной, чтобы до зрителя точно доходили актерские акценты, чисто режиссерские краски, наиболее полно выражающие идею и сюжет пьесы. Важно проследить, чтобы спектакль не утомлял зрителя физически.

Соразмерить восприятие всего спектакля публикой, найти верное соотношение комедийных и драматических моментов, выверить реакцию на текст, актерское исполнение, а главное, проследить, чтобы идея спектакля, не заслоненная внешним эффектами, доходила до зрителя – важная задача режиссера в уже идущем спектакле.

Работа режиссера со зрителем подразумевает включение всех изменений в результате наблюдений за восприятием зрителя. Это и сокращения по ходу спектакля, часто, не доверяя зрителю режиссер, актеры, автор увеличивают отдельные сцены и по тексту, и по режиссерской трактовке, и по излишним деталям, введенным, чтобы зритель понял спектакль, то или иное место в пьесе. Часто режиссер и актеры не замечают излишне растянутых сцен, а зритель замечает.

Важная обязанность режиссера в идущем спектакле сводится к еще более углубленной работе с актером над ролью, над еще более тонкой обработкой всех художественных деталей образа. От этого зависит творческий рост актера.

Бывает, что актер, плохо принятый на первом спектакле, «увядает», приходит в плохое настроение, ругает режиссера и перестает работать над собой. А бывает, напротив, приняв первые хороши реакции зрителя на свою игру, актер забывает и о задачах, и о сквозном действии образа, следит в остальных представлениях спектакля, чтобы эти реакции зрителя сохранились, работает на публику. И та, и другая точка зрения на реакцию зрителя опасны. В обоих случаях актер теряет чувство одиночества и целиком подчиняет свою игру вкусам зрительного зала, иногда и случайным. В этом случае значение контроля режиссера за спектаклем – велико. Он может объяснить актеру, почему его игра, трактовка не доходят до зрителя, не воспринимаются так, как нужно. Во втором случае он может предостеречь актера от слепого подчинения реакциям зрительного зала.

Бывает, зритель реагирует на частности, а в конце о целом спектакле судит строго и мнение о спектакле в целом не совпадает с восприятием отдельных удачных мест. В обоих случаях режиссер может подсказать, что и как изменить.

Таким образом, первые спектакли необычайно важны режиссеру и актеру для окончательного решения и проверки основных задач по роли и по спектаклю.

Методические указания по проведению практических занятий по дисциплине «Мастерство артиста драматического театра и кино»

По курсу «Мастерство артиста драматического театра и кино» проводятся практические занятия в объеме десять/двенадцать часов в неделю.

В начале практического занятия следует обратить на домашние задания и на проверку самостоятельной работы. Затем в ряде вопросов преподавателя следует сконцентрировать внимание на основных идеях темы занятия. Вопросы должны включать в себя различные вариации элементарных ситуаций, отображающих основные идеи темы занятия в их взаимной взаимосвязи.

После предварительной части следует начинать выполнять задания, имеющих более длинные сценарии взаимодействия основных идей темы занятия. При этом следует избегать трудоемких заданий, включающих освоение незначительного материала. В процессе выполнения задания следует всегда добиваться понимания изучаемого материала и выработке навыков актерского мастерства.

8. Оценочные средства для текущего контроля успеваемости и промежуточной аттестации по итогам освоения дисциплины

Контроль овладения студентами профессией по дисциплине «Мастерство артиста драматического театра и кино» подразделяется на: **текущий, промежуточный и итоговый**.

Текущий контроль осуществляется в ходе учебного процесса и консультирования студентов, по результатам практических занятий и выполнения самостоятельных работ. Формы текущего контроля знаний: выполнение задач, поставленных педагогом, показ, разбор литературного материала и практические репетиции.. Все это ставит студента в ситуацию внутреннего диалога с преподавателем, концентрирует внимание на содержательных моментах работы и активизирует процесс усвоения профессиональных навыков.

Контроль внеаудиторной самостоятельной учебной работы (вид текущего контроля) реализуется в ходе каждого занятия.

Промежуточный контроль осуществляется в форме экзамена по результату творческого показа за семестровый период.

Итоговый контроль проводится в форме экзамена (седьмой семестр) в практической форме: в виде показа спектакля (для формирования компетенций УК-3, ПК-1, ПК-2, ПК-9).

Оценка знаний по 5–балльной шкале реализуется следующим образом:

Оценивание выступления студента на экзамене

Характеристика выступления	*баллы*
Художественные и технические достоинства исполнения обучающегося. Практическое освоение элементов актерской техники, умение создавать сценический характер, образ другого человека, навыки ведения роли Безупречное воплощение художественного образа. Яркость, выразительность, эмоциональность актерской игры. Высокий уровень владения рече-голосовым аппаратом, искусством сценической речи. Разнообразная динамика сценического движения. Полное раскрытие авторского замысла при исполнении роли.	86-100/отлично/
Художественные и технические достоинства исполнения. Практическое освоение элементов актерской техники, умение создавать сценический характер, образ другого человека, навыки ведения роли. Достаточно убедительное воплощение художественного образа. Достаточно выразительная актерская игра. Хороший уровень владения рече-голосовым аппаратом, искусством сценической речи. Хорошее сценическое движение при исполнении образа. Раскрытие авторского замысла при исполнении роли.	71-85/хорошо/
Художественные и технические достоинства исполнения. Практическое освоение элементов актерской техники, умение создавать сценический характер, образ другого человека, навыки ведения роли. Нестабильное, неубедительное воплощение художественного образа. Слабо выраженная актерская игра. Неубедительная сценическая речь. Скованность сценического движения. Неубедительное раскрытие авторского замысла при исполнении роли.	56-70/удовлетворительно/
Художественные и технические достоинства исполнения. Практическое освоение элементов актерской техники, умение создавать сценический характер, образ другого человека, навыки ведения роли. Остановки в исполнении роли, текста, неубедительное воплощение художественного образа. Неубедительная актерская игра. Скованность сценического движения. Полное не раскрытие авторского замысла при исполнении роли.	менее 56/не удовлетворительно/

Показатели и критерии оценивания компетенций на различных этапах их формирования, описание шкал оценивания

Уровень сформированности компетенций			
«Минимальный уровень не достигнут» (менее 56 баллов)	**«Минимальный уровень» (56-70 баллов)**	**«Средний уровень» (71-85 баллов)**	**«Высокий уровень» (86-100 баллов)**
Компетенции не сформированы. Знания отсутствуют, умения и навыки не сформированы.	*Компетенции сформированы.* Сформированы базовые структуры знаний. Умения фрагментарны и носят репродуктивный характер. Демонстрируется низкий уровень самостоятельности практического навы-	*Компетенции сформированы.* Знания обширные, системные. Умения носят репродуктивный характер, применяются к решению типовых заданий. Демонстрируется достаточный уровень само-	*Компетенции сформированы.* Знания твердые, аргументированные, всесторонние. Умения успешно применяются к решению как типовых, так и нестандартных творческих заданий. Демонстрируется высокий уровень самостоятельно-

	ка.	стоятельности устойчивого практического навыка.	сти, высокая адаптивность практического навыка
	Описание критериев оценивания		
Обучающийся демонстрирует: Роль в спектакле не раскрыта на профессиональном уровне; Выявлено незнание основных задач будущей профессии; Отсутствуют профессиональные знания и умения	Обучающийся демонстрирует: Роль в спектакле раскрыта удовлетворительно; Выявлено комплексное освоение актерских навыков и умений; Не проявил способность самостоятельно решать актуальные творческие задачи	Обучающийся демонстрирует: Роль в спектакле раскрыта на профессиональном уровне; Выявлено комплексное освоение актерских навыков и умений; Не проявил способность самостоятельно решать актуальные творческие задачи	Обучающийся демонстрирует: Роль в спектакле раскрыта на профессиональном уровне; Выявлено комплексное освоение актерских навыков и умений; Показал способность самостоятельно решать актуальные творческие задачи
Оценка «неудовлетворительно»	**Оценка «удовлетворительно»**	**Оценка «хорошо»**	**Оценка «отлично»**

9. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины:

а) основная литература:

1. Станиславский, К. С. Работа актера над собой в 2 ч. Часть 1 / К. С. Станиславский. — Москва : Издательство Юрайт, 2017. — 252 с. — (Авторский учебник). — ISBN 978-5-9916-9690-6. — Текст : электронный // ЭБС Юрайт [сайт]. — URL: https://urait.ru/bcode/397597

2. Станиславский, К. С. Работа актера над собой в 2 ч. Часть 2 / К. С. Станиславский. — Москва : Издательство Юрайт, 2017. — 323 с. — (Авторский учебник). — ISBN 978-5-9916-9692-0. — Текст : электронный // ЭБС Юрайт [сайт]. — URL: https://urait.ru/bcode/397600

3. Станиславский, К. С. Режиссура и актерское мастерство. Избранные работы / К. С. Станиславский. — Москва : Издательство Юрайт, 2017. — 332 с. — (Антология мысли). — ISBN 978-5-534-02671-9. — Текст : электронный // ЭБС Юрайт [сайт]. — URL: https://urait.ru/bcode/401781

4. Савостьянов, А. И. Техника речи в профессиональной подготовке актера : практическое пособие для вузов / А. И. Савостьянов. — Москва : Издательство Юрайт, 2017. — 142 с. — (Университеты России). — ISBN 978-5-534-04885-8. — Текст : электронный // ЭБС Юрайт [сайт]. — URL: https://urait.ru/bcode/408036

5. Актерское мастерство : американская школа=Training of the american actor : практическое пособие : [16+] / ред. Ю. Быстрова ; пер. с англ. под ред. А. Бартоу ; пер. с англ. М. Десятовой. – Москва : Альпина нон-фикшн, 2016. – 405 с. – Режим доступа: по подписке. – URL: https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=279198 – ISBN 978-5-91671-243-8. – Текст : электронный.

6. Чехов, М.А. О технике актера / М.А. Чехов. – Москва : Директ-Медиа, 2016. – 60 с. – Режим доступа: по подписке. – URL: https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=436281 – ISBN 978-5-4475-6883-2. – Текст : электронный.

7. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. Учебное пособие. Под общей редакцией П.Е. Любимцева.– М.: ГИТИС, 2019. (имеется в Научной библиотеке СОГУ).

8. Филонов, В.Ф. Событие как первооснова сценического действия: учебное пособие по дисциплинам «Мастерство артиста драматического театра», «Режиссура и актерское мастерство» / В.Ф. Филонов; Челябинский государственный институт культуры, Кафедра театрального искусства. – Челябинск : ЧГИК, 2016. – 132 с. – Режим доступа: по подписке. – URL: https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=491935 – Библиогр.: с. 101-104. – ISBN 978-5-94839-533-3. – Текст : электронный.

9. Гончарук, А.Ю. Актерское мастерство и основы режиссуры / А.Ю. Гончарук ; Российский государственный социальный университет, Высшая школа музыки им. А. Г. Шнитке (Институт). – Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2017. – 212 с. : ил., табл. – Режим доступа: по подписке. – URL: https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=457829 – Библиогр. в кн. – ISBN 978-5-4475-9126-7. – DOI 10.23681/457829. – Текст : электронный.

10. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом процессе переживаний. Дневник ученика. Киев: Мультимедийное издательство Стрельбицкого, 2014. (имеется в Научной библиотеке СОГУ).

11. Трусова И.Б. Работа над развитием певческих навыков при подготовке актеров музыкального театра: учебно-методическое пособие. – Омск: Омский государственный университет, 2018.(имеется в Научной библиотеке СОГУ).

б) дополнительная литература

12. Мирошниченко, Л.В. Психология актерского искусства: Актерские способности. Самопознание / Л.В. Мирошниченко. – 2-е изд., перераб. и доп. – Кемерово : Кемеровский государственный университет культуры и искусств (КемГУКИ), 2012. – 286 с. – Режим доступа: по подписке. – URL: https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=227751 – ISBN 978-5-8154-0217-1. – Текст : электронный.

13. Чехов, М.А. О технике актера / М.А. Чехов. – Москва: Директ-Медиа, 2016. – 60 с. – Режим доступа: по подписке. – URL: https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=436281 – ISBN 978-5-4475-6883-2. – Текст : электронный.

14. Гройсман, А.Л. Психология успешности профессионального обучения и творческой деятельности актера : учебное пособие : [16+] / А.Л. Гройсман. – Москва : Когито-Центр, 2007. – 144 с. – Режим доступа: по подписке. – URL: https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=226767 – Библиогр.: с. 112-126. – ISBN 978-5-89353-235-7. – Текст : электронный.

15. Седита, С. Восемь комедийных характеров : Руководство для сценаристов и актеров / Седита С. - Москва : Альпина Паблишер, 2016. - 340 с. - ISBN 978-5-91671-457-9. - Текст : электронный // ЭБС "Консультант студента" : [сайт]. - URL : https://www.studentlibrary.ru/book/ISBN9785916714579.html - Режим доступа : по подписке.

16. Вильсон, Г. Психология артистической деятельности : Таланты и поклонники / Вильсон Гленн. Пер. с англ. - Москва : Когито-Центр, 2001. - 384 с. - ISBN 5-89353-031-4. - Текст : электронный // ЭБС "Консультант студента" : [сайт]. - URL : https://www.studentlibrary.ru/book/ISBN5893530314.html - Режим доступа : по подписке.

17. Буров А.Г. Труд актера и педагога. Под общей редакцией П.Е. Любимцева. – М.: ГИТИС, 2007.

18. Дубровская А.Л. Принципы и методы профессиональной подготовки актеров в Вахтанговской театральной школе: методическое пособие.– М.: Изд-во ТИ им. Б. Щукина, 2009.

в) современные профессиональные базы данных, информационные справочные системы, электронные образовательные ресурсы

ЭБС "Университетская библиотека Online" http://www.biblioclub.ru
Электронная библиотека диссертаций РГБ (ЭБД РГБ) https://dvs.rsl.ru
Электронная библиотека «Консультант студента» http://www.studmedlib.ru
Научная электронная библиотека eLibrary.ru http://elibrary.ru
База данных «ЭБС elibrary» http://elibrary.ru
Электронная библиотека «Юрайт» http://biblio-online.ru

10. Материально-техническое оснащение дисциплины:

учебные аудитории для проведения занятий семинарского типа, курсового проектирования (выполнения курсовых работ), групповых и индивидуальных консультаций, текущего контроля и промежуточной аттестации: ауд. 5, УК № 9

аудитории специально оборудованы и укомплектованы (свето-, аудио-, видеотехника, музыкальные инструменты, элементы декораций, сценические костюмы, театральный реквизит, ширмы и др.), для проведения занятий по дисциплине предоставлены учебные площадки, позволяющие осуществлять репетиции, выпуск и проведение спектаклей, концертов, представлений.

помещения для самостоятельной работы:

- аудитории (ауд. 5, УК № 9) специально оборудованы и укомплектованы (свето-, аудио-, видеотехника, музыкальные инструменты, элементы декораций, сценические костюмы, театральный реквизит, ширмы и др.), для проведения занятий по дисциплине предоставлены учебные площадки, позволяющие осуществлять репетиции, выпуск и проведение спектаклей, концертов, представлений.
- компьютерный класс (ауд. 12, УК № 9) с доступом к ресурсам сети Интернет преподавательский стол, преподавательский стул, столы обучающихся, стулья, классная доска, мультимедийный комплекс (проектор, экран), колонки, ПК преподавателя, ПК обучающихся, ПК, колонки, программное обеспечение: Windows 8.1 Professional;Office Standard 2010; Антивирусное программное обеспечение Kasperksy Security Cloud; Система поиска текстовых заимствований «Антиплагиат.ВУЗ»; Программа для ЭВМ «Банк вопросов для контроля знаний»; Консультант плюс; Гарант; Moodle, Cisco Webex
- библиотека, в том числе читальный зал: столы, стулья, ПК для обучающихся, программное обеспечение, учебные и научные фонды библиотеки СОГУ, доступ к электронным библиотечным ресурсам:

ЭБС "Университетская библиотека Online" http://www.biblioclub.ru

Электронная библиотека диссертаций РГБ (ЭБД РГБ) https://dvs.rsl.ru

Электронная библиотека «Консультант студента» http://www.studmedlib.ru

Научная электронная библиотека eLibrary.ru http://elibrary.ru

База данных «ЭБС elibrary» http://elibrary.ru

Электронная библиотека «Юрайт» http://biblio-online.ru