

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего профессионального образования

«Тамбовский государственный университет имени Г.Р.Державина»

*Институт культуры и искусств*

УТВЕРЖДАЮ

Директор *института культуры и искусств*

\_\_\_\_\_ *Налетова И.В.*

«31» января 2014г.

**ПРОГРАММА АТТЕСТАЦИОННЫХ ИСПЫТАНИЙ**

**для лиц, поступающих в порядке перевода из других образовательных организаций  
высшего образования,**

**по специальности**

**«Актёрское искусство»**

**Квалификация «специалист»**

Программа аттестационных испытаний для лиц, поступающих в порядке перевода из других образовательных организаций высшего образования, по направлению подготовки специальности *«Актерское искусство»* составлена профессорско-преподавательским составом кафедры актерского искусства и утверждена на заседании Ученого совета *института культуры и искусств* Тамбовского государственного университета имени Г.Р. Державина.

Протокол № 6 от «16» января 2014 г.

## ПЕРЕВОД НА 1 КУРС

### Аттестационное испытание по дисциплине «Актерское мастерство»

#### 1. СОДЕРЖАНИЕ ПРОГРАММЫ (АННОТАЦИИ ТЕМ)

Тема 1. *Происхождение и этапы развития актерского искусства в драматическом театре и кино.*

Искусство актера в древнегреческом театре. Истоки русского театра в народных играх и обрядах. Скоморошество. Актеры школьного театра – своеобразные ораторы. Классицизм, романтизм, реализм – основные этапы развития актерского искусства на русской сцене: Ф. Г. Волков, П. С. Мочалов, М. С. Щепкин. Демократические, гражданственные тенденции в творчестве корифеев Малого театра – «второго московского университета» – Г. Н. Федотовой, М. Н. Ермоловой, А. П. Ленского и др. Драматическое искусство В. Ф. Комиссаржевской. Создание К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко Московского художественного театра. Актерская плеяда первого поколения МХТ – И. М. Москвин, О. Л. Книппер-Чехова, М. П. Лилина, В. И. Качалов, Л. М. Леонидов. Работа К. С. Станиславского над системой театрального искусства. Программа «Театральный Октябрь» В. Э. Мейерхольда. Актерское искусство в 20-е годы (В. В. Ванин, Н. Б. Баталов, Н. Г. Хмелев, И. В. Ильинский). Метод социалистического реализма в театральном искусстве 30-х годов. Б. В. Щукин, М. И. Бабанова, В. П. Марецкая. Воплощение гражданского подвига, идей патриотизма и гуманизма в период Великой Отечественной войны в сценических образах А. Н. Грибова, В. Н. Пашенной, Р. Я. Плятта, А. К. Тарасовой, А. Д. Дикого. Основоположники киноискусства братья Люмьер. Лидер «немого» кинематографа – Ч. Чаплин. Первые «звезды» русского кинематографа: В. Холодная, И. Мозжухин. Революционный «прорыв» отечественной кинорежиссуры: С. Эйзенштейн, А. Дов-женко. Развитие актерского искусства в период утверждения соцреализма на экране: Л. Орлова, А. Дружников, В. Васильева, П. Кардочников и др. Драматизм и психологическая глубина воплощения человеческих судеб в киноискусстве военных лет: М. Бернес, В. Серова, Е. Самойлов, А. Баталов, Т. Самойлова. Развитие киноискусства второй половины XX века: С. Бондарчук, Г. Чухрай, С. Герасимов, М. Хуциев и др. Эволюция создания образа современника на экране мастерами советского кино: Н. Черкасовым, М. Ульяновым, Л. Смирновой, К. Лучко, К. Лавровым, В. Тихоновым, Н. Мордюковой.

Тема 2. *Двойственная природа актерской игры. Специфические особенности актерского искусства.*

Сущность и содержание сценического искусства. Основные направления: школа «представления» и школа «переживания». Различия во взглядах представителей противоположных направлений (Б.-К. Коклен, Т. Сальвини, Д. Дидро, А. П. Ленский).

Сущность театра «переживания»: материал для создания образа – душа, психика актера. Представители школы «переживания». Учение Станиславского о двойственности существования актера. Раскрытие личности самого актера в сценическом образе, влияние жизненных позиций в процессе создания роли.

Основные условия для определения выразительных средств актерского искусства (П. М. Ершов). Выразительные средства как материал актерского искусства.

Роль «действия» в актерском искусстве. Пять необходимых признаков действия. Разновидности актерского искусства и разновидности действия: бессловесное действие – пантомима, действие куклы – искусство театра кукол и т. д.

Учение К. С. Станиславского о действии.

Единство актера-образа и актера-творца как специфика психофизического состояния актера на сцене.

Тема 3. *Основные направления в актерском искусстве.*

Искусство переживания и искусство представления. Основное отличие. Сценическое ремесло и актерский дилетантизм. Дилетантизм ученический и дилетантизм по убеждению. Несовместимость дилетантизма с понятием «школы» в искусстве. Отрицание дилетантизмом актерской техники. Подмена органического творчества условными

театральными приемами его изображения. Элементы ремесла: театральные штампы, представленчество – изображение чувств и образов, наигрыш, актерский пафос, имитация, самодемонстрация актера, многозначительность, жизненная «простота», иллюзия житейского правдоподобия. Техника актера-ремесленника как приемы внешнего изображения образов и страстей.

Актер и искусство переживания. Стремление к первичности и непосредственности переживания на основе искренней веры в правду художественного вымысла.

Представление о границах и возможностях данных направлений со стороны эстетических воззрений, творческого метода и артистической техники. Условность введенной К. С. Станиславским сценической терминологии двух направлений.

Синтез «переживания» и «представления» в актерском искусстве.

Взгляды Вл. И. Немировича-Данченко на искусство переживания и искусство представления. Творческие искания М. Чехова, Е. Вахтангова.

#### Тема 4. Актер в театре и кино.

Связи актера с ролью как специфическое содержание актерской игры. Сценическое проживание как всякий раз заново проживаемые сценические связи. Проблема «актер в кино и в театре» и ее осмысление в журналах «Вопросы киноискусства», «Искусство кино», в работах В. Сахновского-Панкеева, В. Пудовкина, М. Антониони, Ф. Феллини, Э. Краукера и др.

Требования, предъявляемые к деятельности актера кино: наглядная достоверность, очевидное правдоподобие. Проблема речи в кино. Отличия сценического искусства от киноискусства. Театр как искусство актерское, кино – искусство режиссерское. Взаимовлияние двух искусств. Три разновидности актеров (участников фильмов), характерные для кино и отличные от театрального актера.

Определение специфичности творческой природы театра и кино. Представление о различных законах творчества артиста театра и артиста кино.

Тема 5. Школа психологического реализма. Реалистические традиции актерского искусства.

Жизненная правда – основа актерского искусства. Основное условие создания сценического образа. Реалистическая линия развития русского национального театра (М. Щепкин, М. Ермолова, А. Ленский, В. Давыдов, Г. Федотова, Н. Медведова, В. Комиссаржевская и др.). К. С. Станиславский о преемственности театральной культуры. Поиск К. С. Станиславским общих законов творчества. Идеино-художественные истоки системы – творческое обобщение и развитие К. С. Станиславским передового опыта реалистического театра.

#### Тема 6. Актер – центральная творческая фигура в спектакле.

Актер как гражданин, носитель прогрессивных идей, нравственности, красоты – главное выразительное средство театрального искусства. Действующий актер – основной материал и выразитель режиссерского замысла. Задачи режиссера в работе с актером.

Взгляды К. С. Станиславского на мастерство актера и режиссера. Цель и задачи их деятельности. Творческая организация сценического действия, выявление конфликта через взаимодействие между актерами как обязанность режиссера. Работа К. С. Станиславского с актером. Постоянный эксперимент, поиск действий, раскрывающих типические черты характера, выявляющих мировоззрение, идеи, чувства, мысли. Метод действенного анализа пьесы.

Особенности работы с актером Вл. И. Немировича-Данченко: первооснова анализа – текст автора, поиск зерна, физического самочувствия роли, знание атмосферы, эпохи, глубокое проникновение в стилистику автора; интимные репетиции и индивидуальная работа с актером; максимальное вовлечение актера в сотворчество. В. Э. Мейерхольд и своеобразие его метода работы с актером: четкий режиссерский замысел, жесткий пластический рисунок роли, необходимость развитой актерской техники, воображения, использование показа как основной формы работы без учета индивидуальности актера. Различия индивидуального почерка в работе ведущих режиссеров современного театра:

А. Д. Попова, А. В. Эфроса, Г. А. Товстоногова и др. Общие принципы и характер взаимоотношений режиссера с актером: творческое взаимодействие с актером, необходимость знания жизни для обеих сторон.

Обязанности режиссера: знать события и предлагаемые обстоятельства, конфликт, линии действия, сверхзадачу пьесы и ролей, добиться правильного самочувствия актера. Требования режиссера к исполнителям: знание линии роли, биографии действующего лица, второй план и внутренний монолог, подтекст, «течение дня», домашняя работа над ролью и активное сотворчество на репетициях, творческое оправдание заданий режиссера. Форма режиссерских заданий: словесное объяснение, подсказ, показ. Преимущества и недостатки метода показа: комплексное и синтетическое выражение сути эпизода, места в роли, единства мизансцены и слова, эмоциональное увлечение актера и экономия времени, творческое обезличивание актера, механическое подчинение режиссерскому деспотизму. Требования к показу: творческое состояние режиссера, учет индивидуальности актера и его возможностей, творческое использование показа актером, а не механическое повторение. Современность актерской игры. Лаконизм актерской игры. Выразительность. Учет восприятия зрительного зала, способ отбора предлагаемых обстоятельств.

*Тема 7. Система К. С. Станиславского как научное обоснование законов актерского творчества. Принципы системы.*

Система как научное обоснование законов актерского творчества. Законы, приемы и их использование в практике актера. Практика МХТ и формирование системы. Идейная направленность системы. Учение о сверхзадаче и сквозном действии – главное в системе. Высокие этические требования К. С. Станиславского к актеру и режиссеру. Значение системы для развития театрального искусства. Обогащение системы практикой современного отечественного и мирового театра (М. О. Кнебель, Г. А. Товстоногов, А. В. Васильев, П. Н. Фоменко, Ежи Гротовский, Питер Штайн и др.).

Основные принципы системы Станиславского: 1) жизненная правда; 2) идейная активность искусства, нашедшая свое выражение в сверхзадаче; 3) утверждение действия в качестве возбудителя сценических переживаний и основного материала сценического искусства; 4) органичность творчества актера; 5) творческое перевоплощение актера в образ.

Основные разделы системы К. С. Станиславского: работа актера над собой: воспитание качеств, необходимых для правдивого действия на сцене. Работа актера над ролью.

*Тема 8. Учение К. С. Станиславского об этике как основе коллективного творчества в театре.*

Истоки этических воззрений К. С. Станиславского. Аристотель о главной добродетели художника: необходимости знаний, умения, техники, любви к делу. Л. Н. Толстой об условии истинного художественного процесса – правильном, нравственном отношении автора к произведению, искренности и любви к тому, о чем пишет. Этика как наука о законах и нормах человеческого поведения, средство организации и нормализации человеческих отношений. Формирование этических воззрений К. С. Станиславского: независимость от публики, борьба с сомнением, самовоспитание, трудолюбие и благородство. Понятие этики. Общая этика: гражданственность и патриотизм актера, гуманизм, трудолюбие, благородство. Две линии этики: воспитание нравственных качеств актера и совершенствование профессионального мастерства. Направления и основные положения этики: этика по отношению к искусству – театр; этика по отношению к себе – работа над внешней и внутренней техникой, совершенствование профессионального мастерства; этика по отношению к сотворцам – уважение чужого творчества, борьба с эксплуатацией в искусстве; этика по отношению к зрителю. Необходимость взаимосвязи всех элементов действия в профессиональном творчестве. Художественная дисциплина и самодисциплина – основные принципы этики. Значение этики Станиславского и ее роль в творчестве актера и режиссера, становлении и развитии театрального коллектива.

Тема 9. Учение К. С. Станиславского о действии как основном выразительном средстве сценического искусства.

Действие – основа сценического искусства. Действие как объединение мысли, чувства, воображения и поведения актера-образа. Признаки действия: наличие цели и волевое происхождение. Действие и движение. Действие как органический волевой акт человеческого поведения, направленный к достижению цели. Борьба и преодоление препятствий как необходимое условие активизации действия.

Виды действия: психические и физические, внутренние и внешние. Составные части действия: оценка, пристройка, выбор приспособлений, воздействие. Значение простейших физических действий в творчестве актера. Сценическая задача и ее элементы. Действие и цель.

Тема 10. Основные законы внутренней и внешней техники актера. Элементы системы К. С. Станиславского.

1. Внимание как психологический процесс. Объекты внимания. Произвольное и непроизвольное внимание. Воля и внимание. Особенности сценического внимания. Объект внимания актера на сцене – объект внимания играемого образа. Круги внимания. Четыре аспекта процесса внимания: держать незримо объект, притягивать его к себе, устремляться к нему, проникать в него.

Взгляды К. С. Станиславского на процесс внимания. Внимание как орудие добывания творческого материала. Значение наблюдательности в творчестве актера и режиссера.

Основные законы внутренней техники актера.

2. Мускульная свобода. Зажим. Виды зажимов (в голосовом аппарате, в ногах, в спине, в плечах и др.). Причины появления зажима на сцене, наблюдения зрителя, потеря нужного объекта, объект внимания – сам актер. Внимание и мускульная свобода. Закон естественной пластики. Мускульная свобода как целесообразное расходование и распределение мышечной энергии. Способы устранения зажимов.

3. Воображение и фантазия. Изучение жизненного поведения человека. Мотивированность поведения и убедительность. Сценическое оправдание – мотивировка сценического поведения актера, его творческий характер. Воображение, фантазия, память. Разница между убедительным и формальным воспроизведением человеческого поведения. Абстрактное и конкретное на сцене.

3<sup>a</sup>. Виды воображения. Необходимость активного воображения на сцене (К. С. Станиславский). Воображение как способность воспроизводить в мысленных представлениях данные опыта, т. е. то, что пережито. Фантазия как способность комбинировать данные опыта в соответствии с творческой задачей, создание нового. Значение воображения и фантазии в творчестве актера и режиссера.

4. Сценическое действие. Сценическое действие и его отличие от действия в жизни. Взаимосвязь физического и психологического действия. Действие как единый психофизический процесс. Составные части действия, оценка, пристройка, выбор приспособлений, воздействие.

5. Сценическое отношение и оценка факта, восприятие. Сущность игры: отношение к неправде как к правде (К. С. Станиславский). Сценическая вера как серьезное отношение к неправде как к правде. Вера и правда. Публичное одиночество.

6. Чувство правды и контроля. Логика и последовательность действий. Память физических действий и их практическое значение. Значение физических действий в создании и уста-новлении верной линии роли.

7. Оценка и ритм. Темп. Оценка как отношение образа к явлению, факту, событию, словам, предмету и т. д., возникающим на сцене. Взаимосвязь оценки и ритма. Ритм. Темп как скорость действия, внешнее выражение ритма. Темпо-ритм – соотношение энергии, активности действия и его скорость. Десять номеров состояния энергии (ритм). Упражнения на оценку обстоятельства и смену ритма.

8. Эмоциональная память. Память на чувствования – эмоциональная память. Свойство эмоциональной памяти. Манки эмоциональной памяти (внешняя сценическая обстановка,

настроение, ею созданное, мизансцена, свет, музыка и т. д.). Необходимость сильной и яркой эмоциональной памяти в творчестве актера и режиссера. Пополнение запасов эмоциональной памяти из литературы и наблюдений окружающей жизни. Упражнения на тренинг эмоциональной памяти.

9. Вера и наивность, смелость. Непосредственность и наивность, вера в вымышленные обстоятельства как свойства актера.

10. Общение. Общение как внутреннее и внешнее воздействие партнеров, взаимодействие. Виды общения: общение с партнером, самообщение, внутреннее общение. Средства общения: глаза, жест, действие, мимика, слово. Лучеиспускание и лучевосприятие. Стадии процесса общения: ориентирование в окружающих условиях, выбор объекта; подход к объекту, привлечение его внимания; зондирование души объекта щупальцами глаз, подготовка этой чужой души для свободного восприятия мыслей, чувств, видений; передача своих видений объекту с помощью лучеиспускания, голоса, слов, интонации, приспособлений; отклик объекта и обоюдный обмен лучеиспускания и лучевосприятия. Необходимость 5-ти стадий как условие эффективного общения.

11. Приспособления. Приспособление как один из важных приемов общения. Качество приспособлений: яркость, тонкость, акварельность, изящество, вкус. Оживление приспособлений при работе над ролью. Взгляды К. С. Станиславского на приспособления.

Тема 11. Тренинг внутренней и внешней техники актера – путь к овладению системой как метод работы над собой.

Станиславский и его концепция о сущности творческого процесса как умственного и чувственного познаний. Объективные закономерности творческого процесса.

Место и задачи актерского тренинга в театральной педагогике. Формулировка К. С. Станиславским в «Работе актера над собой» основных задач тренинга: 1) разработка и совершенствование психофизической техники актера, воспитание послушных психических навыков и умений, связанных с вниманием, воображением и фантазией; развитие органов чувств и совершенствование механизмов восприятия. Совершенствование сенсорных умений – элемент к «настройке» всей эмоциональной и мыслительной сферы человека; упражнения на развитие навыков рабочего самочувствия, развитие творческих зрительных восприятий, слуховых восприятий и сенсорных умений; развитие творческих навыков мышечного внимания; творческих навыков физического самочувствия, артистической смелости и элементов характерности.

Тема 12. Учение К. С. Станиславского о сверхзадаче и сквозном действии.

Сверхзадача – главный центр, основная цель, ради которой писатель создал свое произведение, артист творит роль.

Достижение сверхзадачи – сплошное, непрерывное движение через всю пьесу и роль. Требования сверхзадачи: стремление и всеисчерпывающее действие продуктивного, целесообразного и оправданного. Сквозное действие как действенное, внутреннее стремление через всю пьесу двигателей психической жизни артисто-роли (К. С. Станиславский).

Сверхзадача и сквозное действие – основные элементы творчества режиссера и актера. Связь сверхзадачи с мировоззрением. Значение «сверх – сверхзадачи» в творчестве режиссера и актера. Необходимость духовного, интеллектуального обогащения личности режиссера и актера для глубокого проникновения в мир автора, в его замысел, познания сверхзадачи. Необходимость верного и меткого определения сверхзадачи.

Сверхзадача как механизм отбора приспособлений и выразительных средств. Понятия «сверхзадача» и «сквозное действие» как отражение сущности системы Станиславского и его творческого метода. Примеры определения сверхзадачи спектакля ведущими режиссерами А. Д. Поповым, Г. А. Товстоноговым; из собственного педагогического опыта.

Тема 13. Логика сценического действия. Физическое и психологическое действие. Их единство.

Основные качества сценического действия: внутренняя обоснованность, логичность,

последовательность и возможность быть в действительности. Создание логики и последовательности физических действий Станиславским. Логика сценического действия и сверхзадача. Подмена логики действия игрой чувств и состояний как искажение смысла сценического события, логики поведения персонажа. Требования к построению логики поведения актера: понимание развития сценической борьбы, отбор действий, расчет выразительных средств. Роль логики физических действий.

Два основных вида человеческих действий: а) физическое; б) психическое. Виды психических действий в зависимости от средств их осуществления: а) мимические; б) словесные; в зависимости от объекта воздействия делятся на внешние (направлены на внешний объект) и внутренние (объект внутри). Условность деления действий. Синкретичный характер их существования на практике.

Тема 14. Учение Вл. И. Немировича-Данченко о втором плане и внутреннем монологе.

Сценическое поведение как малая часть существования актера до и после событий. Необходимость многопланового раскрытия жизни в творчестве актера. Значение второго плана во внутренней психотехнике актера. Второй план как путь актера и режиссера к созданию атмосферы через внутренние элементы психотехники. Концепция Вл. И. Немировича-Данченко о втором плане. Значение второго плана для характеристики образа и его обогащения. Работа над вторым планом: учет актером биографии героя, его мировоззрения, классовой принадлежности, черт эпохи, особых примет индивидуальности, течения дня, физического самочувствия, темпа-ритма. Необходимость разработки второго плана в каждой пьесе и роли, независимо от жанра пьесы.

Второй план – динамическое понятие. Необходимость точного определения объекта образа в каждый момент роли. Умение выделять основное звено в комплексе внутренней жизни героя, притягивающее всю цепь его человеческих переживаний. Опасность превращения второго плана в самоцель, отказ от всего, что не предусмотрено автором, не вытекает из текста. Связь второго плана и внутреннего монолога – способ предохранения от штампов и ремесленной эксплуатации роли.

Внутренний монолог как средство раскрытия второго плана, обнажения внутреннего мира человека. Учение о внутренней речи как не выраженной вовне, сокращенной и свернутой форме речевой деятельности. Необходимость внутренней речи для превращения мысли в речь и восприятия речи в мысли. Овладение ходом мыслей – слияния актера с образом. Два практических приема в овладении внутренним монологом.

Внутренний монолог и физическое самочувствие.

Тема 15. Физическое самочувствие. Сценическое самочувствие. Творческое самочувствие.

Вл. И. Немирович-Данченко о физическом самочувствии актера. Тезис о психофизическом самочувствии как «спутнике» сквозного действия. Поиски верного физического самочувствия как «один из методов репетирования» (А. Д. Попов). Наличие физического самочувствия как данность различных жизненных ситуаций, реалий человеческой жизни и существования в предлагаемых обстоятельствах. Влияние жизненного опыта актера-человека в процессе поиска верного физического самочувствия на сцене.

«Репетиционное рабочее самочувствие»; «творческое самочувствие»; «физическое самочувствие»; «психофизическое самочувствие»; «синтетическое самочувствие» – раскрытие этих понятий в теоретических исследованиях А. Д. Попова («Из режиссерских записей»). Взаимосвязь учения К. С. Станиславского о «методе физических действий» с учением Вл. И. Немировича-Данченко о «физическом самочувствии».

Учение Вл. И. Немировича-Данченко о синтетическом самочувствии. Понятие «творческого самочувствия» К. С. Станиславского.

Борьба в спектакле «творческого самочувствия» и «актерского самочувствия» – одна из важных проблем актерского искусства.

Основные препятствия, мешающие творчеству актера: отсутствие сосредоточенного актерского внимания; отсутствие нужных оправданий; мускульное напряжение; отсутствие



творческой пищи (слабая фантазия); неясность отношений; стремление сыграть чувство; отсутствие творческого общения с партнером.

Преждевременное требование результата как причина творческого зажима актера.

Тема 16. Словесное действие – взаимодействие с партнером.

Слово в искусстве актера. Первенствующее значение слова на сцене. Слово – главный выразитель мысли. Противоречие между словами и поступками. Взаимосвязь словесного действия и физического действия. Слово как способ воплощения авторской идеи.

Работа режиссера и актера над текстом автора: постижение его смысла, изучение архитектоники речи, поэтичности языка, умение выразительно говорить на сцене.

Смысл творчества в подтексте.

Видения и подтекст. Главный элемент подтекста – воспоминания о пережитых эмоциях. Тренировка дикционной, орфоэпической выразительности речи, работа над подтекстом и видениями – непрерывное условие профессионального мастерства актера и режиссера.

Тема 17. Инновации в технологии актерского искусства.

Сенситивность, реактивность, спонтанность, динамизм, лучеиспускание и лучевосприятие, актерская энергетика. Значение этих свойств в искусстве современного актера, особенности воздействия на зрителя.

Ощущения и восприятия как основа возникновения жизненного действия, эмоции, мысли. Их роль и значение: связь человека с действительностью и возможность проявления себя в отношениях с окружающим миром. Современная классификация ощущений (Б. Г. Ананьев): зрительные, слуховые, тактильные, температурные и болевые, кинетические (мышечно-двигательные), вестибулярные (статико-динамические), ощущения равновесия и ускорения, обонятельные, вкусовые, интероцептивные (внутренностные) ощущения. Механизм процесса воздействия партнера или предметов материального мира на актера.

Быстрота реакций как необходимое качество подготовки современного актера, как свойство характера современного человека, ритм и наслоения в окружающей жизни.

Восприятие. Основные признаки сенситивности: 1) устойчивые проявления общего типа возникновения и развертывания чувственно-двигательных реакций – скорость их возникновения, длительность и «эффект воздействия»; 2) устойчивые проявления психомоторного ритма – способа переключения с одного вида чувственного различения на другой, плавность или скачкообразность перехода; 3) характер силы реакции, которой человек отвечает на самые различные раздражители; 4) характер глубины реакции. Связь сенситивности с типом эмоциональности: эмоциональной возбудимости или «тормозимости».

Опасность выработки определенных динамических стереотипов, «самовзвинчивания», «истеричности», «эмоционального захлеста», «механического словоговорения», «моторности» сценического поведения актера. Значение учебного тренинга для изменения природы сенситивности актера в заданном направлении, углубления интеллектуальной и эмоциональной стороны актерской индивидуальности. Сознательное владение механизмом сенсорики.

Микромимика как один из видов общения. Особенности микромимики в периоды активного взаимодействия партнеров. Микромимика – следствие работы образного мышления. Микромимика как средство актерского мастерства.

Энергетический потенциал актера, способы его накопления и результат воздействия на партнера и зрителя. Осмысление данной темы в книгах и ее развитие в режиссерской и педагогической практике М. А. Захарова. Понятие «энергетический мост».

Духовный тренинг – «внутренняя нервная работа». Система накопления, индивидуальная и коллективная. Самоотдача и «энергопоток», «гипнотическая сила» воздействия и заразительность в актерском творчестве; «сценическая независимость», «чувство неформального лидерства» – составляющие феномена искусства современного актера.

### Тема 18. Упражнение и этюд. Отличительная сущность.

Тренировочные упражнения как механизм овладения элементами артистической техники. Сценическое упражнение и цели воспитания и обучения. Упражнение и этюд: сходство и отличия. Логика действия в упражнении. Художественное содержание этюда. Логика действия в сценическом этюде. Элемент случайности в развитии события.

Особенности внимания исполнителя в упражнении и в этюде. Этюд как связующее звено между артистической техникой и сценическим методом. Значение этюда для закрепления первоначальных навыков работы актера над собой. Специфика работы актера над этюдом. Работа актера над упражнением.

### Тема 19. Методика работы над этюдом.

Основные элементы этюда: наличие художественного замысла, основной мысли, действия, противоречия. Отличительная особенность этюда – событие («происшествие» – М. О. Кне-бель) и отбор, фиксация действий. Элементы художественного вымысла. Основа этюда – жизненный материал, собственный опыт, впечатления окружающей действительности. Содержание этюда. Путь к этюдной работе – от развития и углубления наиболее удачных импровизационных упражнений.

Процесс создания этюда как самостоятельная работа студентов под руководством педагога. Элементы художественности этюда. Единство времени и места действия. Минимум слов. Продолжительность – 5-7 минут сценического действия. Минимум декораций и деталей костюма. Исполнение этюда. Цель этюдной работы: развитие профессиональных качеств актера; воспитательное значение, когда студент задумывается над идейным содержанием своего творчества. Качество этюда. Способ создания содержательных этюдов – постановка вопросов самих исполнителей. Особенности работы над этюдом. Значение массовых и групповых этюдов. Значение этюда в творчестве актера: воплощение в действиях жизненных наблюдений.

### Тема 20. Предлагаемые обстоятельства. Действие. Событие. Общая характеристика.

«Если бы» – начало творчества. Развитие процесса предполагаемых обстоятельств в заметке А. С. Пушкина «О народной драме» и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина.

Обстоятельства для писателя – предполагаемые, для артиста – предлагаемые. Предлагаемые обстоятельства.

Три круга предлагаемых обстоятельств (Г. А. Товстоногов). Работа актера над предлагаемыми обстоятельствами.

Действие пьесы. Внешнее, физическое и психическое действие. Необходимость внутренней мотивации действия. Основные признаки сценического действия: внутренняя обоснованность, логичность, последовательность и возможность быть в действительности. Действие как единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами, происходящий во времени и пространстве.

Событие – жизненное и сценическое понятие. К. С. Станиславский и М. О. Кнебель о происхождении и значении «события» в спектакле, роль действующего актера в реализации события. Историческая природа событий, событие в личной жизни человека для раскрытия понятия сценического события. Событие и его предопределенность предлагаемыми обстоятельствами. Обострение предлагаемых обстоятельств. Отличие факта от события. Предлагаемые событие – обстоятельства – действие – три опорных аспекта построения этюда, пьесы, спектакля. Роль события в реализации сверхзадачи.

### Тема 21. Конфликт и взаимодействие.

Конфликт – основа драмы. Сущность конфликта сценического существования – противоборство реальных жизненных процессов. Значение противодействия в различных направлениях искусства, в частности для театра.

Сценическое действие и конфликтность. Сценическое действие как активная последовательность столкновений, оценок, реакций, споров (не словами, а поступками, всем строем жизни персонажа).

Целенаправленность творческого процесса.

Отсутствие внутренней конфликтности – отсутствие элемента подлинности, исключение процесса творчества.

Представление о сценическом действии. Борьба – обязательное условие развития действия.

Тема 22. *Актер – носитель сценической атмосферы. Значение атмосферы в его творчестве.*

Атмосфера как воздух времени и места, в котором живут люди, окруженные миром звуков и всевозможных вещей (А. Д. Попов).

Основания для существования сценической атмосферы. Взаимосвязь со сквозным действием пьесы – следствие и причина событий. Актер – носитель сценической атмосферы. Механизм возникновения сценической атмосферы через взаимодействие человека-исполнителя роли с окружающими людьми и с обстановкой. Условия формирования атмосферы: характер мышления человека, темпо-ритм его жизни, индивидуальная пластика, эмоциональная насыщенность сценического существования, энергетический «накал», темперамент, заразительность, «тональность» словесного действия, мизансценический рисунок роли, психофизическое самочувствие, «зоны молчания», «второй план», динамика действия. Создание актером сценической атмосферы: эмоциональная память, жизненные наблюдения, тонкое мировосприятие.

Атмосфера как динамическое понятие. М. Чехов о роли атмосферы в сценическом творчестве, А. Д. Попов о средствах создания сценической атмосферы в процессе создания спектакля. Сценическое действие и атмосфера. Роль атмосферы в создании сценического образа. Атмосфера и зрительское восприятие.

М. Чехов об индивидуальной атмосфере и общей атмосфере. Их сосуществование или контрастность. Борьба атмосфер. Атмосфера и содержание.

Атмосфера как способ репетирования.

Тема 23. *Импровизация в начальный период обучения. «Туалет актера».*

Импровизация – средство приближения к ощущению жизненной правды, к развитию всех необходимых «средств-способностей». Импровизация и развитие индивидуальных способностей актера. М. Чехов об импровизационном самочувствии актера. «Театральное искусство есть непрестанная импровизация». Опасность злоупотребления импровизацией, превращение ее в актерский произвол. Недопустимость искажения текста автора, мизансцен режиссера. Импровизация как способ репетирования. Установление темы, начала и конца этюда-импровизации. Развитие импровизационного самочувствия системой упражнений (на музыкальные ассоциации, на темы и события пьесы и роли, на атмосферу и т. д.). К. С. Станиславский и проблема импровизационного творчества актера. Стремление сочетать импровизацию и переживание. Насыщение процесса импровизации подлинным переживанием. Импровизация как способ уберечь роль от штампов.

Развитие проблемы импровизационного творчества актера Е. Б. Вахтанговым. Импровизационное выявление актера как творческое откровение через преодоление самого себя – одна из основных задач профессионального воспитания у Е. Б. Вахтангова. Групповые упражнения импровизационного типа.

Задача театральной школы. Регулярные тренировки – «туалетом актера» (К. С. Станиславский).

Совершенствование сенсорных умений, то есть создание развитых и восприимчивых органов чувств, – необходимая ступенька к совершенствованию и «настройке» всей эмоциональной и мыслительной сферы человека.

Особенности выполнения коллективных упражнений.

«Туалет актера» – комплексный тренинг элементов внутренней и внешней техники актера – настройка к творчеству.

Тема 24. *Разнообразие этюдных заданий как путь развития действенного мышления и навыков самостоятельной работы актера.*

Система высшего образования и педагогическая наука в настоящее время. Готовность

актера к профессиональной деятельности: самостоятельность познания мира, открытие законов творчества, овладение технологией актерского мастерства. Формирование навыков самостоятельной работы в процессе обучения.

«Самостоятельность» мышления как качественная характеристика, свойство познавательного процесса, выражающееся в инициативности, критичности, независимости, осмысленности, отсутствии заданности, стереотипности и жесткости. Условия эффективности процесса развития самостоятельности профессионального мышления актера.

Технология процесса формирования событийного мышления у студентов. Формирование действенного мышления. Содержание процесса формирования самостоятельности мышления студентов-актеров: привлечение комплекса проблемных ситуаций. Упражнения «Моя биография», «Рассказ о ярком событии», этюд на тему «Первый раз в жизни», творческое задание «Летопись курса». Этюды на оправдание невероятных событий «Чудеса», создание зримой песни и стихов, зачина. Комплексные этюды. Значение самостоятельного поиска для будущего актера. Разнообразие типов этюдов.

## **2. ВОПРОСЫ ДЛЯ СОБЕСЕДОВАНИЯ**

1. Специфические особенности актерского искусства.
2. Значение системы К. Станиславского в творчестве актера.
3. Учение К. С. Станиславского о действии.
4. Что такое сверхзадача, сверх-сверхзадача, сквозное действие?
5. Подтекст.
6. Видения. Кинолента видений.
7. Второй план и внутренний монолог.
8. Атмосфера как выразительное средство сценического искусства.
9. События, предлагаемые обстоятельства.
10. Конфликт как движущая сила сценического действия.
11. Принципы воспитания актера.
12. Актерское и сценическое, творческое самочувствие.
13. Физическое самочувствие.
14. Логика сценического действия.
15. Словесное действие – взаимодействие.
16. Выразительные средства театра: музыка, свет, грим, композиция.
17. Назвать ведущих актеров современного театра.
18. Основные направления в актерском искусстве.
19. Реалистические традиции актерского искусства.
20. Этика в творчестве актера.
21. Свойства и качества творческой личности актера.
22. Современные требования к актерской психотехнике.
23. Предлагаемые обстоятельства и событие.
24. Импровизация в искусстве актера.
25. Значение комплексного тренинга.
26. Упражнение и этюд. Методика работы над этюдом.
27. Основные законы внутренней и внешней техники актера.
28. Специфические особенности театрального искусства.
29. Материал и выразительные средства искусства актера.
30. Специфические особенности выразительных средств актера в кинематографе

## **3. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ПРОГРАММЫ**

### **а) основная:**

1. Голубовский Б. Г. Наблюдение. Этюд. Образ: Учеб. пособие. М.: ГИТИС, 2001.
2. Карпушкин М. А. Размышления о театральной педагогике. Самара, 2001.
3. Мастерство режиссера: Учеб. пособие. М.: ГИТИС, 2002.

4. Сазонова В. А. Методические основы и программные требования по курсу «Режиссура и мастерство актера». I-II, III-V курс: Учеб. пособие для вузов искусств. Тамбов, 2002.

5. Творчество как фактор формирования личности: Сб. ст. Тамбов, 2002.

6. Теоретические основы создания актерского образа: Учеб. пособие. М.: ГИТИС, 2002.

7. Буткевич М. М. К игровому театру. М.: ГИТИС, 2002.

8. Режиссерский театр от Б до Я. Разговоры на рубеже веков. Вып. 2. М., 2001.

9. Сазонова В. А. Театральная педагогика М. О. Кнебель. Тамбов, 2000.

10. Сазонова В. А. Экспериментальные поиски в театральной педагогике В. Э. Мейерхольда // Научный вестник. Вып. 2. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2005.

**б) дополнительная:**

1. Мастерство актера: Сб. ст. ГИТИС, 1985, 1990.

2. Немирович-Данченко Вл. И. О творчестве актера: Хрестоматия: Учеб. пособие для высших и средних театральных учебных заведений. 2-е изд. М., 1984.

3. Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. М.: Правда, 1989.

4. Новицкая Л. П. Уроки вдохновения: система Станиславского в действии. М.: ВТО, 1984.

5. Поламишев А. М. Мастерство режиссера. Действенный анализ пьесы. М., 1982.

6. Попов А. Д. Творческое наследие. Кн. 1, 2. М.: ВТО, 1980.

7. Сазонова В. А. Театральная педагогика Ю. А. Завадского: Учеб. пособие. Тамбов, 1999.

8. Сазонова В. А. Этюды на литературной основе. Тамбов, 1994.

9. Симанов П. В., Ершов П. М. Темперамент, характер, личность. М.: Наука, 1984.

10. Станиславский К. С. Мое гражданское служение России. М.: Просвещение, 1990.

11. Судакова И. И. От этюда к спектаклю. М.: Искусство, 1993.

12. Товстоногов Г. А. Беседы с коллегами. М.: СТД, 1988.

13. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: В 2 кн. М.: Искусство, 1980. Ч. 1.

14. Товстоногов Г. А. Круг мыслей: М.: Искусство, 1980.

15. Ульянов М. Я работаю актером. М., 1995.

16. Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Об искусстве актера. М.: Искусство, 1986. Т. 2.

17. Щепкин М. С. Жизнь и творчество: В 2 т. М.: Искусство, 1984.

18. Щепкина-Куперник Т. Ермолова. М.: Парнас, 1993

19. Эфрос А. В. Книга четвертая. М.: Парнас, 1993.

20. Эфрос А. В. Продолжение театрального романа. М.: Парнас, 1993.

21. Эфрос А. В. Репетиция – любовь моя. М.: Парнас, 1993. Кн. 1.

22. Голубовский Б. Г. Пластика в искусстве актера. М.: Искусство, 1986.

23. Гончаров А. А. Мои театральные пристрастия. Кн. 1. Поиск выразительности в спектакле. Кн. 2. Выразительность поиска. М.: Искусство, 1997.

24. Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом. М. Искусство, 1982.

25. Карпушкин М. А. Работа режиссера над литературным источником и его воплощением на сцене: Учеб. пособие. Самара, 1991.

26. Белякова Н. В. Самостоятельная работа студентов над драматургическим произведением. Тамбов: ТГУ, 1989.

27. Агамирзян Р. Е. Время. Театр. Режиссер. Л.: Искусство, 1987.

28. Белякова Н. В. Инновационные технологии актерского искусства: Мат-лы междунар. конф.: Сб. ст. М., 2004.

29. Бояджева Л. В. Рейнгардт. Л.: Искусство, 1987.

30. Владимирова З. В. М. О. Кнебель. М.: Искусство, 1991.

31. Вопросы театра: Сб. ст. М.: СТД, 1987.

32. Воспоминания о Вере Марецкой. М.: Искусство, 1985.

33. Гиппиус С. Гимнастика чувств. М., 1992.

34. Голубовский Б. Г. Пластика в искусстве актера. М., 1986.
35. Горфункель Е. И. Смоктуновский. М., 1990.
36. Журнал «Московский собеседник».
37. Журнал «Современная драматургия».
38. Журнал «Страстной бульвар».
39. Журнал «Театр».
40. Журнал «Театральная жизнь».
41. Звезды московской сцены. Академический театр им. Вл. Маяковского. М., 2000.
42. Звезды нашего кино. М., 2002.
43. Звезды петербургской сцены. М., 2003.
44. Звезды столичной сцены. М., 2002.
45. Марешаль М. Путь театра. М.: Радуга, 1982.
46. Мастерство актера: Теория, практика. М.: ГИТИС, 1984.
47. Меерович И. М. Музыкальное оформление спектакля. М.: Искусство, 1985.
48. Методическая разработка // Тренинг актера на старших курсах (развитие воображения в процессе перевоплощения). Л., 1985.
49. Мордвинов Н. Размышления о работе актера. М., 2001.
50. Мусский Н. А. Сто великих актеров. М., 2002.
51. Немеровский А. Пластическая выразительность актера. М.: Искусство, 1988.
52. Нефедова Е. Г. Студийные принципы и их роль в создании традиций коллективов художественной самодеятельности. Тамбов: ТФ МГИК, 1988.
53. Нефедова Е. Г. Творчество как фактор формирования личности. Тамбов, 2000.
54. Нефедова Е. Г. Творчество: миф и реальность // Научный вестник. Тамбов, 2004. Вып. 1.
55. Панкова Н. Г. Сценические этюды по произведениям живописи. М., 1982.
56. Проблемы театральной педагогики: Сб. лекций для студентов РТО, 1-4 курс. Тамбов, 1990.
57. Рудницкий К. Л. Мейерхольд. М.: Искусство, 1981.
58. Сазонова В. А. Атмосфера как выразительное средство сценического искусства. Тамбов, 1988.
59. Сазонова В. А. Театральная педагогика Вл. И. Немировича-Данченко. Лекции. Тамбов, 1999.
60. Стрелер Дж. Театр для людей. М.: Радуга, 1984.
61. Театральные проблемы творческой и практической апробации педагогических воздействий: Межвузовский сб. науч. трудов. Тамбов, 1996. Ч. 1.
62. Урушадзе Н. В. Сандро Ахметели. М.: Искусство, 1990.

## ПЕРЕВОД НА 2 КУРС

### Аттестационное испытание по дисциплине «Актерское мастерство»

#### 1. СОДЕРЖАНИЕ ПРОГРАММЫ (АННОТАЦИИ ТЕМ)

Тема 1. *Происхождение и этапы развития актерского искусства в драматическом театре и кино.*

Искусство актера в древнегреческом театре. Истоки русского театра в народных играх и обрядах. Скоморошество. Актеры школьного театра – своеобразные ораторы. Классицизм, романтизм, реализм – основные этапы развития актерского искусства на русской сцене: Ф. Г. Волков, П. С. Мочалов, М. С. Щепкин. Демократические, гражданственные тенденции в творчестве корифеев Малого театра – «второго московского университета» – Г. Н. Федотовой, М. Н. Ермоловой, А. П. Ленского и др. Драматическое искусство В. Ф. Комиссаржевской. Создание К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко Московского художественного театра. Актерская плеяда первого поколения МХТ – И. М. Москвин, О. Л. Книппер-Чехова, М. П. Лилина, В. И. Качалов, Л. М. Леонидов. Работа К. С. Станиславского над системой театрального искусства. Программа «Театральный Октябрь» В. Э. Мейерхольда. Актерское искусство в 20-е годы (В. В. Ванин, Н. Б. Баталов, Н. Г. Хмелев, И. В. Ильинский). Метод социалистического реализма в театральном искусстве 30-х годов. Б. В. Щукин, М. И. Бабанова, В. П. Марецкая. Воплощение гражданского подвига, идей патриотизма и гуманизма в период Великой Отечественной войны в сценических образах А. Н. Грибова, В. Н. Пашенной, Р. Я. Плятта, А. К. Тарасовой, А. Д. Дикого. Основоположники киноискусства братья Люмьер. Лидер «немого» кинематографа – Ч. Чаплин. Первые «звезды» русского кинематографа: В. Холодная, И. Мозжухин. Революционный «прорыв» отечественной кинорежиссуры: С. Эйзенштейн, А. Дов-женко. Развитие актерского искусства в период утверждения соцреализма на экране: Л. Орлова, А. Дружников, В. Васильева, П. Кардочников и др. Драматизм и психологическая глубина воплощения человеческих судеб в киноискусстве военных лет: М. Бернес, В. Серова, Е. Самойлов, А. Баталов, Т. Самойлова. Развитие киноискусства второй половины XX века: С. Бондарчук, Г. Чухрай, С. Герасимов, М. Хуциев и др. Эволюция создания образа современника на экране мастерами советского кино: Н. Черкасовым, М. Ульяновым, Л. Смирновой, К. Лучко, К. Лавровым, В. Тихоновым, Н. Мордюковой.

Тема 2. *Двойственная природа актерской игры. Специфические особенности актерского искусства.*

Сущность и содержание сценического искусства. Основные направления: школа «представления» и школа «переживания». Различия во взглядах представителей противоположных направлений (Б.-К. Коклен, Т. Сальвини, Д. Дидро, А. П. Ленский).

Сущность театра «переживания»: материал для создания образа – душа, психика актера. Представители школы «переживания». Учение Станиславского о двойственности существования актера. Раскрытие личности самого актера в сценическом образе, влияние жизненных позиций в процессе создания роли.

Основные условия для определения выразительных средств актерского искусства (П. М. Ершов). Выразительные средства как материал актерского искусства.

Роль «действия» в актерском искусстве. Пять необходимых признаков действия. Разновидности актерского искусства и разновидности действия: бессловесное действие – пантомима, действие куклы – искусство театра кукол и т. д.

Учение К. С. Станиславского о действии.

Единство актера-образа и актера-творца как специфика психофизического состояния актера на сцене.

Тема 3. *Основные направления в актерском искусстве.*

Искусство переживания и искусство представления. Основное отличие. Сценическое ремесло и актерский дилетантизм. Дилетантизм ученический и дилетантизм по убеждению. Несовместимость дилетантизма с понятием «школы» в искусстве. Отрицание дилетантизмом актерской техники. Подмена органического творчества условными

театральными приемами его изображения. Элементы ремесла: театральные штампы, представительство – изображение чувств и образов, наигрыш, актерский пафос, имитация, самодемонстрация актера, многозначительность, жизненная «простота», иллюзия житейского правдоподобия. Техника актера-ремесленника как приемы внешнего изображения образов и страстей.

Актер и искусство переживания. Стремление к первичности и непосредственности переживания на основе искренней веры в правду художественного вымысла.

Представление о границах и возможностях данных направлений со стороны эстетических воззрений, творческого метода и артистической техники. Условность введенной К. С. Станиславским сценической терминологии двух направлений.

Синтез «переживания» и «представления» в актерском искусстве.

Взгляды Вл. И. Немировича-Данченко на искусство переживания и искусство представления. Творческие искания М. Чехова, Е. Вахтангова.

#### Тема 4. Актер в театре и кино.

Связи актера с ролью как специфическое содержание актерской игры. Сценическое проживание как всякий раз заново проживаемые сценические связи. Проблема «актер в кино и в театре» и ее осмысление в журналах «Вопросы киноискусства», «Искусство кино», в работах В. Сахновского-Панкеева, В. Пудовкина, М. Антониони, Ф. Феллини, Э. Краукера и др.

Требования, предъявляемые к деятельности актера кино: наглядная достоверность, очевидное правдоподобие. Проблема речи в кино. Отличия сценического искусства от киноискусства. Театр как искусство актерское, кино – искусство режиссерское. Взаимовлияние двух искусств. Три разновидности актеров (участников фильмов), характерные для кино и отличные от театрального актера.

Определение специфичности творческой природы театра и кино. Представление о различных законах творчества артиста театра и артиста кино.

Тема 5. Школа психологического реализма. Реалистические традиции актерского искусства.

Жизненная правда – основа актерского искусства. Основное условие создания сценического образа. Реалистическая линия развития русского национального театра (М. Щепкин, М. Ермолова, А. Ленский, В. Давыдов, Г. Федотова, Н. Медведева, В. Комиссаржевская и др.). К. С. Станиславский о преемственности театральной культуры. Поиск К. С. Станиславским общих законов творчества. Идеино-художественные истоки системы – творческое обобщение и развитие К. С. Станиславским передового опыта реалистического театра.

#### Тема 6. Актер – центральная творческая фигура в спектакле.

Актер как гражданин, носитель прогрессивных идей, нравственности, красоты – главное выразительное средство театрального искусства. Действующий актер – основной материал и выразитель режиссерского замысла. Задачи режиссера в работе с актером.

Взгляды К. С. Станиславского на мастерство актера и режиссера. Цель и задачи их деятельности. Творческая организация сценического действия, выявление конфликта через взаимодействие между актерами как обязанность режиссера. Работа К. С. Станиславского с актером. Постоянный эксперимент, поиск действий, раскрывающих типические черты характера, выявляющих мировоззрение, идеи, чувства, мысли. Метод действенного анализа пьесы.

Особенности работы с актером Вл. И. Немировича-Данченко: первооснова анализа – текст автора, поиск зерна, физического самочувствия роли, знание атмосферы, эпохи, глубокое проникновение в стилистику автора; интимные репетиции и индивидуальная работа с актером; максимальное вовлечение актера в сотворчество. В. Э. Мейерхольд и своеобразие его метода работы с актером: четкий режиссерский замысел, жесткий пластический рисунок роли, необходимость развитой актерской техники, воображения, использование показа как основной формы работы без учета индивидуальности актера. Различия индивидуального почерка в работе ведущих режиссеров современного театра:



А. Д. Попова, А. В. Эфроса, Г. А. Товстоногова и др. Общие принципы и характер взаимоотношений режиссера с актером: творческое взаимодействие с актером, необходимость знания жизни для обеих сторон.

Обязанности режиссера: знать события и предлагаемые обстоятельства, конфликт, линии действия, сверхзадачу пьесы и ролей, добиться правильного самочувствия актера. Требования режиссера к исполнителям: знание линии роли, биографии действующего лица, второй план и внутренний монолог, подтекст, «течение дня», домашняя работа над ролью и активное сотворчество на репетициях, творческое оправдание заданий режиссера. Форма режиссерских заданий: словесное объяснение, подсказ, показ. Преимущества и недостатки метода показа: комплексное и синтетическое выражение сути эпизода, места в роли, единства мизансцены и слова, эмоциональное увлечение актера и экономия времени, творческое обезличивание актера, механическое подчинение режиссерскому деспотизму. Требования к показу: творческое состояние режиссера, учет индивидуальности актера и его возможностей, творческое использование показа актером, а не механическое повторение. Современность актерской игры. Лаконизм актерской игры. Выразительность. Учет восприятия зрительного зала, способ отбора предлагаемых обстоятельств.

*Тема 7. Система К. С. Станиславского как научное обоснование законов актерского творчества. Принципы системы.*

Система как научное обоснование законов актерского творчества. Законы, приемы и их использование в практике актера. Практика МХТ и формирование системы. Идейная направленность системы. Учение о сверхзадаче и сквозном действии – главное в системе. Высокие этические требования К. С. Станиславского к актеру и режиссеру. Значение системы для развития театрального искусства. Обогащение системы практикой современного отечественного и мирового театра (М. О. Кнебель, Г. А. Товстоногов, А. В. Васильев, П. Н. Фоменко, Ежи Гротовский, Питер Штайн и др.).

Основные принципы системы Станиславского: 1) жизненная правда; 2) идейная активность искусства, нашедшая свое выражение в сверхзадаче; 3) утверждение действия в качестве возбудителя сценических переживаний и основного материала сценического искусства; 4) органичность творчества актера; 5) творческое перевоплощение актера в образ.

Основные разделы системы К. С. Станиславского: работа актера над собой: воспитание качеств, необходимых для правдивого действия на сцене. Работа актера над ролью.

*Тема 8. Учение К. С. Станиславского об этике как основе коллективного творчества в театре.*

Истоки этических воззрений К. С. Станиславского. Аристотель о главной добродетели художника: необходимости знаний, умения, техники, любви к делу. Л. Н. Толстой об условии истинного художественного процесса – правильном, нравственном отношении автора к произведению, искренности и любви к тому, о чем пишет. Этика как наука о законах и нормах человеческого поведения, средство организации и нормализации человеческих отношений. Формирование этических воззрений К. С. Станиславского: независимость от публики, борьба с сомнением, самовоспитание, трудолюбие и благородство. Понятие этики. Общая этика: гражданственность и патриотизм актера, гуманизм, трудолюбие, благородство. Две линии этики: воспитание нравственных качеств актера и совершенствование профессионального мастерства. Направления и основные положения этики: этика по отношению к искусству – театр; этика по отношению к себе – работа над внешней и внутренней техникой, совершенствование профессионального мастерства; этика по отношению к сотворцам – уважение чужого творчества, борьба с эксплуатацией в искусстве; этика по отношению к зрителю. Необходимость взаимосвязи всех элементов действия в профессиональном творчестве. Художественная дисциплина и самодисциплина – основные принципы этики. Значение этики Станиславского и ее роль в творчестве актера и режиссера, становлении и развитии театрального коллектива.

Тема 9. Учение К. С. Станиславского о действии как основном выразительном средстве сценического искусства.

Действие – основа сценического искусства. Действие как объединение мысли, чувства, воображения и поведения актера-образа. Признаки действия: наличие цели и волевое происхождение. Действие и движение. Действие как органический волевой акт человеческого поведения, направленный к достижению цели. Борьба и преодоление препятствий как необходимое условие активизации действия.

Виды действия: психические и физические, внутренние и внешние. Составные части действия: оценка, пристройка, выбор приспособлений, воздействие. Значение простейших физических действий в творчестве актера. Сценическая задача и ее элементы. Действие и цель.

Тема 10. Основные законы внутренней и внешней техники актера. Элементы системы К. С. Станиславского.

1. Внимание как психологический процесс. Объекты внимания. Произвольное и непроизвольное внимание. Воля и внимание. Особенности сценического внимания. Объект внимания актера на сцене – объект внимания играемого образа. Круги внимания. Четыре аспекта процесса внимания: держать незримо объект, притягивать его к себе, устремляться к нему, проникать в него.

Взгляды К. С. Станиславского на процесс внимания. Внимание как орудие добывания творческого материала. Значение наблюдательности в творчестве актера и режиссера.

Основные законы внутренней техники актера.

2. Мускульная свобода. Зажим. Виды зажимов (в голосовом аппарате, в ногах, в спине, в плечах и др.). Причины появления зажима на сцене, наблюдения зрителя, потеря нужного объекта, объект внимания – сам актер. Внимание и мускульная свобода. Закон естественной пластики. Мускульная свобода как целесообразное расходование и распределение мышечной энергии. Способы устранения зажимов.

Упражнения: переливание мышечной энергии, техника походки, техника падения, центр тяжести, куклы (тряпичные), «кошечка», «подзаборчик» и др.

3. Воображение и фантазия. Изучение жизненного поведения человека. Мотивированность поведения и убедительность. Сценическое оправдание – мотивировка сценического поведения актера, его творческий характер. Воображение, фантазия, память. Разница между убедительным и формальным воспроизведением человеческого поведения. Абстрактное и конкретное на сцене.

3<sup>a</sup>. Виды воображения. Необходимость активного воображения на сцене (К. С. Станиславский). Воображение как способность воспроизводить в мысленных представлениях данные опыта, т. е. то, что пережито. Фантазия как способность комбинировать данные опыта в соответствии с творческой задачей, создание нового. Значение воображения и фантазии в творчестве актера и режиссера.

4. Сценическое действие. Сценическое действие и его отличие от действия в жизни. Взаимосвязь физического и психологического действия. Действие как единый психофизический процесс. Составные части действия, оценка, пристройка, выбор приспособлений, воздействие.

5. Сценическое отношение и оценка факта, восприятие. Сущность игры: отношение к неправде как к правде (К. С. Станиславский). Сценическая вера как серьезное отношение к неправде как к правде. Вера и правда. Публичное одиночество.

6. Чувство правды и контроля. Логика и последовательность действий. Память физических действий и их практическое значение. Значение физических действий в создании и уста-новлении верной линии роли.

7. Оценка и ритм. Темп. Оценка как отношение образа к явлению, факту, событию, словам, предмету и т. д., возникающим на сцене. Взаимосвязь оценки и ритма. Ритм. Темп как скорость действия, внешнее выражение ритма. Темпо-ритм – соотношение энергии, активности действия и его скорость. Десять номеров состояния энергии (ритм).

8. Эмоциональная память. Память на чувствования – эмоциональная память. Свойство

эмоциональной памяти. Манки эмоциональной памяти (внешняя сценическая обстановка, настроение, ею созданное, мизансцена, свет, музыка и т. д.). Необходимость сильной и яркой эмоциональной памяти в творчестве актера и режиссера. Пополнение запасов эмоциональной памяти из литературы и наблюдений окружающей жизни. Упражнения на тренинг эмоциональной памяти.

9. Вера и наивность, смелость. Непосредственность и наивность, вера в вымышленные обстоятельства как свойства актера.

10. Общение. Общение как внутреннее и внешнее воздействие партнеров, взаимодействие. Виды общения: общение с партнером, самообщение, внутреннее общение. Средства общения: глаза, жест, действие, мимика, слово. Лучеиспускание и лучевосприятие. Стадии процесса общения: ориентирование в окружающих условиях, выбор объекта; подход к объекту, привлечение его внимания; зондирование души объекта щупальцами глаз, подготовка этой чужой души для свободного восприятия мыслей, чувств, видений; передача своих видений объекту с помощью лучеиспускания, голоса, слов, интонации, приспособлений; отклик объекта и обоюдный обмен лучеиспускания и лучевосприятия. Необходимость 5-ти стадий как условие эффективного общения.

11. Приспособления. Приспособление как один из важных приемов общения. Качество приспособлений: яркость, тонкость, акварельность, изящество, вкус. Оживление приспособлений при работе над ролью. Взгляды К. С. Станиславского на приспособления.

Тема 11. Тренинг внутренней и внешней техники актера – путь к овладению системой как метод работы над собой.

Станиславский и его концепция о сущности творческого процесса как умственного и чувственного познаний. Объективные закономерности творческого процесса.

Место и задачи актерского тренинга в театральной педагогике. Формулировка К. С. Станиславским в «Работе актера над собой» основных задач тренинга: 1) разработка и совершенствование психофизической техники актера, воспитание послушных психических навыков и умений, связанных с вниманием, воображением и фантазией; развитие органов чувств и совершенствование механизмов восприятия. Совершенствование сенсорных умений – элемент к «настройке» всей эмоциональной и мыслительной сферы человека; упражнения на развитие навыков рабочего самочувствия, развитие творческих зрительных восприятий, слуховых восприятий и сенсорных умений; развитие творческих навыков мышечного внимания; творческих навыков физического самочувствия, артистической смелости и элементов характерности.

Тема 12. Учение К. С. Станиславского о сверхзадаче и сквозном действии.

Сверхзадача – главный центр, основная цель, ради которой писатель создал свое произведение, артист творит роль.

Достижение сверхзадачи – сплошное, непрерывное движение через всю пьесу и роль. Требования сверхзадачи: стремление и всеисчерпывающее действие продуктивного, целесообразного и оправданного. Сквозное действие как действенное, внутреннее стремление через всю пьесу двигателей психической жизни артисто-роли (К. С. Станиславский).

Сверхзадача и сквозное действие – основные элементы творчества режиссера и актера. Связь сверхзадачи с мировоззрением. Значение «сверх – сверхзадачи» в творчестве режиссера и актера. Необходимость духовного, интеллектуального обогащения личности режиссера и актера для глубокого проникновения в мир автора, в его замысел, познания сверхзадачи. Необходимость верного и меткого определения сверхзадачи.

Сверхзадача как механизм отбора приспособлений и выразительных средств. Понятия «сверхзадача» и «сквозное действие» как отражение сущности системы Станиславского и его творческого метода. Примеры определения сверхзадачи спектакля ведущими режиссерами А. Д. Поповым, Г. А. Товстоноговым; из собственного педагогического опыта.

Тема 13. Логика сценического действия. Физическое и психологическое действие. Их единство.

Основные качества сценического действия: внутренняя обоснованность, логичность, последовательность и возможность быть в действительности. Создание логики и последовательности физических действий Станиславским. Логика сценического действия и сверхзадача. Подмена логики действия игрой чувств и состояний как искажение смысла сценического события, логики поведения персонажа. Требования к построению логики поведения актера: понимание развития сценической борьбы, отбор действий, расчет выразительных средств. Роль логики физических действий.

Два основных вида человеческих действий: а) физическое; б) психическое. Виды психических действий в зависимости от средств их осуществления: а) мимические; б) словесные; в зависимости от объекта воздействия делятся на внешние (направлены на внешний объект) и внутренние (объект внутри). Условность деления действий. Синкретичный характер их существования на практике.

Тема 14. Учение Вл. И. Немировича-Данченко о втором плане и внутреннем монологе.

Сценическое поведение как малая часть существования актера до и после событий. Необходимость многопланового раскрытия жизни в творчестве актера. Значение второго плана во внутренней психотехнике актера. Второй план как путь актера и режиссера к созданию атмосферы через внутренние элементы психотехники. Концепция Вл. И. Немировича-Данченко о втором плане. Значение второго плана для характеристики образа и его обогащения. Работа над вторым планом: учет актером биографии героя, его мировоззрения, классовой принадлежности, черт эпохи, особых примет индивидуальности, течения дня, физического самочувствия, темпа-ритма. Необходимость разработки второго плана в каждой пьесе и роли, независимо от жанра пьесы.

Второй план – динамическое понятие. Необходимость точного определения объекта образа в каждый момент роли. Умение выделять основное звено в комплексе внутренней жизни героя, притягивающее всю цепь его человеческих переживаний. Опасность превращения второго плана в самоцель, отказ от всего, что не предусмотрено автором, не вытекает из текста. Связь второго плана и внутреннего монолога – способ предохранения от штампов и ремесленной эксплуатации роли.

Внутренний монолог как средство раскрытия второго плана, обнажения внутреннего мира человека. Учение о внутренней речи как не выраженной вовне, сокращенной и свернутой форме речевой деятельности. Необходимость внутренней речи для превращения мысли в речь и восприятия речи в мысли. Овладение ходом мыслей – слияния актера с образом. Два практических приема в овладении внутренним монологом.

Внутренний монолог и физическое самочувствие.

Тема 15. Физическое самочувствие. Сценическое самочувствие. Творческое самочувствие.

Вл. И. Немирович-Данченко о физическом самочувствии актера. Тезис о психофизическом самочувствии как «спутнике» сквозного действия. Поиск верного физического самочувствия как «один из методов репетирования» (А. Д. Попов). Наличие физического самочувствия как данность различных жизненных ситуаций, реалий человеческой жизни и существования в предлагаемых обстоятельствах. Влияние жизненного опыта актера-человека в процессе поиска верного физического самочувствия на сцене.

«Репетиционное рабочее самочувствие»; «творческое самочувствие»; «физическое самочувствие»; «психофизическое самочувствие»; «синтетическое самочувствие» – раскрытие этих понятий в теоретических исследованиях А. Д. Попова («Из режиссерских записей»). Взаимосвязь учения К. С. Станиславского о «методе физических действий» с учением Вл. И. Немировича-Данченко о «физическом самочувствии».

Учение Вл. И. Немировича-Данченко о синтетическом самочувствии. Понятие «творческого самочувствия» К. С. Станиславского.

Борьба в спектакле «творческого самочувствия» и «актерского самочувствия» – одна из важных проблем актерского искусства.

Основные препятствия, мешающие творчеству актера: отсутствие сосредоточенного

актерского внимания; отсутствие нужных оправданий; мускульное напряжение; отсутствие творческой пищи (слабая фантазия); неясность отношений; стремление сыграть чувство; отсутствие творческого общения с партнером.

Преждевременное требование результата как причина творческого зажима актера.

Тема 16. Словесное действие – взаимодействие с партнером.

Слово в искусстве актера. Первенствующее значение слова на сцене. Слово – главный выразитель мысли. Противоречие между словами и поступками. Взаимосвязь словесного действия и физического действия. Слово как способ воплощения авторской идеи.

Работа режиссера и актера над текстом автора: постижение его смысла, изучение архитектоники речи, поэтичности языка, умение выразительно говорить на сцене.

Смысл творчества в подтексте.

Видения и подтекст. Главный элемент подтекста – воспоминания о пережитых эмоциях. Тренировка дикционной, орфоэпической выразительности речи, работа над подтекстом и видениями – непрерывное условие профессионального мастерства актера и режиссера.

Тема 17. Инновации в технологии актерского искусства.

Сенситивность, реактивность, спонтанность, динамизм, лучеиспускание и лучевосприятие, актерская энергетика. Значение этих свойств в искусстве современного актера, особенности воздействия на зрителя.

Ощущения и восприятия как основа возникновения жизненного действия, эмоции, мысли. Их роль и значение: связь человека с действительностью и возможность проявления себя в отношениях с окружающим миром. Современная классификация ощущений (Б. Г. Ананьев): зрительные, слуховые, тактильные, температурные и болевые, кинетические (мышечно-двигательные), вестибулярные (статико-динамические), ощущения равновесия и ускорения, обонятельные, вкусовые, interoцептивные (внутренностные) ощущения. Механизм процесса воздействия партнера или предметов материального мира на актера.

Быстрота реакций как необходимое качество подготовки современного актера, как свойство характера современного человека, ритм и наслоения в окружающей жизни.

Восприятие. Основные признаки сенситивности: 1) устойчивые проявления общего типа возникновения и развертывания чувственно-двигательных реакций – скорость их возникновения, длительность и «эффект воздействия»; 2) устойчивые проявления психомоторного ритма – способа переключения с одного вида чувственного различения на другой, плавность или скачкообразность перехода; 3) характер силы реакции, которой человек отвечает на самые различные раздражители; 4) характер глубины реакции. Связь сенситивности с типом эмоциональности: эмоциональной возбудимости или «тормозимости».

Опасность выработки определенных динамических стереотипов, «самовзвинчивания», «истеричности», «эмоционального захлеста», «механического словоговения», «моторности» сценического поведения актера. Значение учебного тренинга для изменения природы сенситивности актера в заданном направлении, углубления интеллектуальной и эмоциональной стороны актерской индивидуальности. Сознательное владение механизмом сенсорики.

«Спонтанность» – умение актера сконцентрировать, мобилизовать психофизические ресурсы. Необходимость выработки потребности в ощущении внутреннего подъема, радости, смелого «прыжка в неведомое», вдохновения, «новизны» пребывания на сценической площадке. Спонтанность как качество личности актера. Понятие «динамика» актерского существования на сценической площадке. Его условность, результат социального воздействия общей атмосферы времени, современной среды, общечеловеческих событий и явлений мирового масштаба, переустройства, микро и макрокосмоса, природных катаклизмов. Результат отражения окружающей действительности как специфическое свойство актерского существования в экспериментальных ситуациях. Взаимосвязь понятий «динамика» и понятия «темпо-

ритма».

Микромимика как один из видов общения. Особенности микромимики в периоды активного взаимодействия партнеров. Микромимика – следствие работы образного мышления. Микромимика как средство актерского мастерства.

Энергетический потенциал актера, способы его накопления и результат воздействия на партнера и зрителя. Осмысление данной темы в книгах и ее развитие в режиссерской и педагогической практике М. А. Захарова. Понятие «энергетический мост».

Духовный тренинг – «внутренняя нервная работа». Система накопления, индивидуальная и коллективная. Самоотдача и «энергопоток», «гипнотическая сила» воздействия и заразительность в актерском творчестве; «сценическая независимость», «чувство неформального лидерства» – составляющие феномена искусства современного актера.

#### Тема 18. Упражнение и этюд. Отличительная сущность.

Тренировочные упражнения как механизм овладения элементами артистической техники. Сценическое упражнение и цели воспитания и обучения. Упражнение и этюд: сходство и отличия. Логика действия в упражнении. Художественное содержание этюда. Логика действия в сценическом этюде. Элемент случайности в развитии события.

Особенности внимания исполнителя в упражнении и в этюде. Этюд как связующее звено между артистической техникой и сценическим методом. Значение этюда для закрепления первоначальных навыков работы актера над собой. Специфика работы актера над этюдом. Работа актера над упражнением.

#### Тема 19. Методика работы над этюдом.

Основные элементы этюда: наличие художественного замысла, основной мысли, действия, противоречия. Отличительная особенность этюда – событие («происшествие» – М. О. Кне-бель) и отбор, фиксация действий. Элементы художественного вымысла. Основа этюда – жизненный материал, собственный опыт, впечатления окружающей действительности. Содержание этюда. Путь к этюдной работе – от развития и углубления наиболее удачных импровизационных упражнений.

Процесс создания этюда как самостоятельная работа студентов под руководством педагога. Элементы художественности этюда. Единство времени и места действия. Минимум слов. Продолжительность – 5-7 минут сценического действия. Минимум декораций и деталей костюма. Исполнение этюда. Цель этюдной работы: развитие профессиональных качеств актера; воспитательное значение, когда студент задумывается над идейным содержанием своего творчества. Качество этюда. Способ создания содержательных этюдов – постановка вопросов самим исполнителям. Особенности работы над этюдом. Значение массовых и групповых этюдов. Значение этюда в творчестве актера: воплощение в действиях жизненных наблюдений.

#### Тема 20. Предлагаемые обстоятельства. Действие. Событие. Общая характеристика.

«Если бы» – начало творчества. Развитие процесса предполагаемых обстоятельств в заметке А. С. Пушкина «О народной драме» и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина.

Обстоятельства для писателя – предполагаемые, для артиста – предлагаемые. Предлагаемые обстоятельства.

Три круга предлагаемых обстоятельств (Г. А. Товстоногов). Работа актера над предлагаемыми обстоятельствами.

Действие пьесы. Внешнее, физическое и психическое действие. Необходимость внутренней мотивации действия. Основные признаки сценического действия: внутренняя обоснованность, логичность, последовательность и возможность быть в действительности. Действие как единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами, происходящий во времени и пространстве.

Событие – жизненное и сценическое понятие. К. С. Станиславский и М. О. Кнебель о происхождении и значении «события» в спектакле, роль действующего актера в реализации события. Историческая природа событий, событие в личной жизни человека

для раскрытия понятия сценического события. Событие и его предопределенность предлагаемыми обстоятельствами. Обострение предлагаемых обстоятельств. Отличие факта от события. Предлагаемые событие – обстоятельства – действие – три опорных аспекта построения этюда, пьесы, спектакля. Роль события в реализации сверхзадачи.

Тема 21. Конфликт и взаимодействие.

Конфликт – основа драмы. Сущность конфликта сценического существования – противоборство реальных жизненных процессов. Значение противодействия в различных направлениях искусства, в частности для театра.

Сценическое действие и конфликтность. Сценическое действие как активная последовательность столкновений, оценок, реакций, споров (не словами, а поступками, всем строем жизни персонажа).

Целенаправленность творческого процесса.

Отсутствие внутренней конфликтности – отсутствие элемента подлинности, исключение процесса творчества.

Представление о сценическом действии. Борьба – обязательное условие развития действия.

Тема 22. Актер – носитель сценической атмосферы. Значение атмосферы в его творчестве.

Атмосфера как воздух времени и места, в котором живут люди, окруженные миром звуков и всевозможных вещей (А. Д. Попов).

Основания для существования сценической атмосферы. Взаимосвязь со сквозным действием пьесы – следствие и причина событий. Актер – носитель сценической атмосферы. Механизм возникновения сценической атмосферы через взаимодействие человека-исполнителя роли с окружающими людьми и с обстановкой. Условия формирования атмосферы: характер мышления человека, темпо-ритм его жизни, индивидуальная пластика, эмоциональная насыщенность сценического существования, энергетический «накал», темперамент, заразительность, «тональность» словесного действия, мизансценический рисунок роли, психофизическое самочувствие, «зоны молчания», «второй план», динамика действия. Создание актером сценической атмосферы: эмоциональная память, жизненные наблюдения, тонкое мировосприятие.

Атмосфера как динамическое понятие. М. Чехов о роли атмосферы в сценическом творчестве, А. Д. Попов о средствах создания сценической атмосферы в процессе создания спектакля. Сценическое действие и атмосфера. Роль атмосферы в создании сценического образа. Атмосфера и зрительское восприятие.

М. Чехов об индивидуальной атмосфере и общей атмосфере. Их сосуществование или контрастность. Борьба атмосфер. Атмосфера и содержание.

Атмосфера как способ репетирования.

Тема 23. Импровизация в начальный период обучения. «Туалет актера».

Импровизация – средство приближения к ощущению жизненной правды, к развитию всех необходимых «средств-способностей». Импровизация и развитие индивидуальных способностей актера. М. Чехов об импровизационном самочувствии актера. «Театральное искусство есть непрестанная импровизация». Опасность злоупотребления импровизацией, превращение ее в актерский произвол. Недопустимость искажения текста автора, мизансцен режиссера. Импровизация как способ репетирования. Установление темы, начала и конца этюда-импровизации. Развитие импровизационного самочувствия системой упражнений (на музыкальные ассоциации, на темы и события пьесы и роли, на атмосферу и т. д.). К. С. Станиславский и проблема импровизационного творчества актера. Стремление сочетать импровизацию и переживание. Насыщение процесса импровизации подлинным переживанием. Импровизация как способ уберечь роль от штампов.

Развитие проблемы импровизационного творчества актера Е. Б. Вахтанговым. Импровизационное выявление актера как творческое откровение через преодоление самого себя – одна из основных задач профессионального воспитания у Е. Б. Вахтангова.

Групповые упражнения импровизационного типа.

Задача театральной школы. Регулярные тренировки – «туалетом актера» (К. С. Станиславский).

Совершенствование сенсорных умений, то есть создание развитых и восприимчивых органов чувств, – необходимая ступенька к совершенствованию и «настройке» всей эмоциональной и мыслительной сферы человека.

Особенности выполнения коллективных упражнений.

«Туалет актера» – комплексный тренинг элементов внутренней и внешней техники актера – настройка к творчеству.

Тема 24. Разнообразие этюдных заданий как путь развития действенного мышления и навыков самостоятельной работы актера.

Система высшего образования и педагогическая наука в настоящее время. Готовность актера к профессиональной деятельности: самостоятельность познания мира, открытие законов творчества, овладение технологией актерского мастерства. Формирование навыков самостоятельной работы в процессе обучения.

«Самостоятельность» мышления как качественная характеристика, свойство познавательного процесса, выражающееся в инициативности, критичности, независимости, осмысленности, отсутствии заданности, стереотипности и жесткости. Условия эффективности процесса развития самостоятельности профессионального мышления актера.

Технология процесса формирования событийного мышления у студентов. Формирование действенного мышления. Содержание процесса формирования самостоятельности мышления студентов-актеров: привлечение комплекса проблемных ситуаций. Упражнения «Моя биография», «Рассказ о ярком событии», этюд на тему «Первый раз в жизни», творческое задание «Летопись курса». Этюды на оправдание невероятных событий «Чудеса», создание зримой песни и стихов, зачина. Комплексные этюды. Значение самостоятельного поиска для будущего актера. Разнообразие типов этюдов.

## **2. ВОПРОСЫ ДЛЯ СОБЕСЕДОВАНИЯ**

1. Специфические особенности актерского искусства.
2. Значение системы К. Станиславского в творчестве актера.
3. Учение К. С. Станиславского о действии.
4. Что такое сверхзадача, сверх-сверхзадача, сквозное действие?
5. Подтекст.
6. Видения. Кинолента видений.
7. Второй план и внутренний монолог.
8. Атмосфера как выразительное средство сценического искусства.
9. События, предлагаемые обстоятельства.
10. Конфликт как движущая сила сценического действия.
11. Принципы воспитания актера.
12. Актерское и сценическое, творческое самочувствие.
13. Физическое самочувствие.
14. Логика сценического действия.
15. Словесное действие – взаимодействие.
16. Выразительные средства театра: музыка, свет, грим, композиция.
17. Назвать ведущих актеров современного театра.
18. Основные направления в актерском искусстве.
19. Реалистические традиции актерского искусства.
20. Этика в творчестве актера.
21. Свойства и качества творческой личности актера.
22. Современные требования к актерской психотехнике.
23. Предлагаемые обстоятельства и событие.
24. Импровизация в искусстве актера.



25. Значение комплексного тренинга.
26. Упражнение и этюд. Методика работы над этюдом.
27. Основные законы внутренней и внешней техники актера.
28. Специфические особенности театрального искусства.
29. Материал и выразительные средства искусства актера.
30. Специфические особенности выразительных средств актера в кинематографе

### 3. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ПРОГРАММЫ

#### а) основная:

11. Голубовский Б. Г. Наблюдение. Этюд. Образ: Учеб. пособие. М.: ГИТИС, 2001.
12. Карпушкин М. А. Размышления о театральной педагогике. Самара, 2001.
13. Мастерство режиссера: Учеб. пособие. М.: ГИТИС, 2002.
14. Сазонова В. А. Методические основы и программные требования по курсу «Режиссура и мастерство актера». I-II, III-V курс: Учеб. пособие для вузов искусств. Тамбов, 2002.
15. Творчество как фактор формирования личности: Сб. ст. Тамбов, 2002.
16. Теоретические основы создания актерского образа: Учеб. пособие. М.: ГИТИС, 2002.
17. Буткевич М. М. К игровому театру. М.: ГИТИС, 2002.
18. Режиссерский театр от Б до Я. Разговоры на рубеже веков. Вып. 2. М., 2001.
19. Сазонова В. А. Театральная педагогика М. О. Кнебель. Тамбов, 2000.
20. Сазонова В. А. Экспериментальные поиски в театральной педагогике В. Э. Мейерхольда // Научный вестник. Вып. 2. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2005.

#### б) дополнительная:

63. Мастерство актера: Сб. ст. ГИТИС, 1985, 1990.
64. Немирович-Данченко Вл. И. О творчестве актера: Хрестоматия: Учеб. пособие для высших и средних театральных учебных заведений. 2-е изд. М., 1984.
65. Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. М.: Правда, 1989.
66. Новицкая Л. П. Уроки вдохновения: система Станиславского в действии. М.: ВТО, 1984.
67. Поламишев А. М. Мастерство режиссера. Действенный анализ пьесы. М., 1982.
68. Попов А. Д. Творческое наследие. Кн. 1, 2. М.: ВТО, 1980.
69. Сазонова В. А. Театральная педагогика Ю. А. Завадского: Учеб. пособие. Тамбов, 1999.
70. Сазонова В. А. Этюды на литературной основе. Тамбов, 1994.
71. Симанов П. В., Ершов П. М. Темперамент, характер, личность. М.: Наука, 1984.
72. Станиславский К. С. Мое гражданское служение России. М.: Просвещение, 1990.
73. Судакова И. И. От этюда к спектаклю. М.: Искусство, 1993.
74. Товстоногов Г. А. Беседы с коллегами. М.: СТД, 1988.
75. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: В 2 кн. М.: Искусство, 1980. Ч. 1.
76. Товстоногов Г. А. Круг мыслей: М.: Искусство, 1980.
77. Ульянов М. Я работаю актером. М., 1995.
78. Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Об искусстве актера. М.: Искусство, 1986. Т. 2.
79. Щепкин М. С. Жизнь и творчество: В 2 т. М.: Искусство, 1984.
80. Щепкина-Куперник Т. Ермолова. М.: Парнас, 1993
81. Эфрос А. В. Книга четвертая. М.: Парнас, 1993.
82. Эфрос А. В. Продолжение театрального романа. М.: Парнас, 1993.
83. Эфрос А. В. Репетиция – любовь моя. М.: Парнас, 1993. Кн. 1.
84. Голубовский Б. Г. Пластика в искусстве актера. М.: Искусство, 1986.
85. Гончаров А. А. Мои театральные пристрастия. Кн. 1. Поиск выразительности в спектакле. Кн. 2. Выразительность поиска. М.: Искусство, 1997.
86. Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом. М. Искусство, 1982.

87. Карпушкин М. А. Работа режиссера над литературным источником и его воплощением на сцене: Учеб. пособие. Самара, 1991.
88. Белякова Н. В. Самостоятельная работа студентов над драматургическим произведением. Тамбов: ТГУ, 1989.
89. Агамирзян Р. Е. Время. Театр. Режиссер. Л.: Искусство, 1987.
90. Белякова Н. В. Инновационные технологии актерского искусства: Мат-лы междунар. конф.: Сб. ст. М., 2004.
91. Бояджеева Л. В. Рейнгардт. Л.: Искусство, 1987.
92. Владимирова З. В. М. О. Кнебель. М.: Искусство, 1991.
93. Вопросы театра: Сб. ст. М.: СТД, 1987.
94. Воспоминания о Вере Марецкой. М.: Искусство, 1985.
95. Гиппиус С. Гимнастика чувств. М., 1992.
96. Голубовский Б. Г. Пластика в искусстве актера. М., 1986.
97. Горфункель Е. И. Смоктуновский. М., 1990.
98. Журнал «Московский собеседник».
99. Журнал «Современная драматургия».
100. Журнал «Страстной бульвар».
101. Журнал «Театр».
102. Журнал «Театральная жизнь».
103. Звезды московской сцены. Академический театр им. Вл. Маяковского. М., 2000.
104. Звезды нашего кино. М., 2002.
105. Звезды петербургской сцены. М., 2003.
106. Звезды столичной сцены. М., 2002.
107. Маршалль М. Путь театра. М.: Радуга, 1982.
108. Мастерство актера: Теория, практика. М.: ГИТИС, 1984.
109. Меерович И. М. Музыкальное оформление спектакля. М.: Искусство, 1985.
110. Методическая разработка // Тренинг актера на старших курсах (развитие воображения в процессе перевоплощения). Л., 1985.
111. Мордвинов Н. Размышления о работе актера. М., 2001.
112. Мусский Н. А. Сто великих актеров. М., 2002.
113. Немеровский А. Пластическая выразительность актера. М.: Искусство, 1988.
114. Нефедова Е. Г. Студийные принципы и их роль в создании традиций коллективов художественной самодеятельности. Тамбов: ТФ МГИК, 1988.
115. Нефедова Е. Г. Творчество как фактор формирования личности. Тамбов, 2000.
116. Нефедова Е. Г. Творчество: миф и реальность // Научный вестник. Тамбов, 2004. Вып. 1.
117. Панкова Н. Г. Сценические этюды по произведениям живописи. М., 1982.
118. Проблемы театральной педагогики: Сб. лекций для студентов РТО, 1-4 курс. Тамбов, 1990.
119. Рудницкий К. Л. Мейерхольд. М.: Искусство, 1981.
120. Сазонова В. А. Атмосфера как выразительное средство сценического искусства. Тамбов, 1988.
121. Сазонова В. А. Театральная педагогика Вл. И. Немировича-Данченко. Лекции. Тамбов, 1999.
122. Стрелер Дж. Театр для людей. М.: Радуга, 1984.
123. Театральные проблемы творческой и практической апробации педагогических воздействий: Межвузовский сб. науч. трудов. Тамбов, 1996. Ч. 1.
124. Урушадзе Н. В. Сандро Ахметели. М.: Искусство, 1990.

## ПЕРЕВОД НА 3 КУРС

### Аттестационное испытание по дисциплине «Актерское мастерство»

#### 1. СОДЕРЖАНИЕ ПРОГРАММЫ (АННОТАЦИИ ТЕМ)

##### Тема 1. Восприятие и наблюдательность.

Восприятие как совокупность «психических процессов, с помощью которых мы можем непосредственно осознать явления, находящиеся вне нас на основе деятельности наших органов чувств». Эмоциональная сторона восприятия явлений окружающей жизни и их значение для актера. Взаимосвязь восприятия и воображения. Разные планы воображения: зрительный, слуховой, моторный. Предпосылки активизации воображения: увлечение, острота восприятия, сверхзадача, действие.

Восприятие объектов окружающего мира с помощью зрения, слуха, обоняния, осязания, вкуса – первая и необходимая ступень, основа актерского творчества. Накопление материала и особенности актерской наблюдательности. Развитие умения видеть во всех подробностях особенности поведения человека в различных жизненных обстоятельствах, улавливать внутреннюю логику и динамику происходящих событий – первостепенная задача актера. Непрерывность личностных наблюдений и обобщающий анализ их.

##### Тема 2. Актерский образ и его особенности.

Перевоплощение в образ как создание внутренней духовной жизни нового лица. Создание сценического образа через органическое творческое перевоплощение актера – конечный этап творческого процесса в актерском искусстве. Роль созданная и роль сыгранная. Образ – «диалектическое слияние замысленного персонажа с психофизическим материалом актера».

Актер и образ. Решающее значение духовного богатства «я» при перевоплощении в образ на современном этапе. Сущность образа и его отличие большей насыщенностью мыслью, глубоким личностным проникновением в сценический образ, предельной приближенностью к актеру-исполнителю, сдержанностью в использовании внешних изобразительных средств, вниманием к внутренней жизни героя. Два пути создания образа: «от себя» к образу и «от образа» к себе. Ошибочность противопоставления этих путей, их ограниченность. А. Д. Попов о «безобразии» в актерской практике. Вред типажного принципа создания образа. Опасность показа образа (представление), «игры образочка», т. е. внешнего изображения. Роль созданная – это рождение нового сценического образа с плотью и кровью актера. Перевоплощение как момент сближения актера-творца с актером-образом. Путь к перевоплощению сознательный, а приход – подсознательный. Связь понятий «перевоплощение» и «сценический образ». Зависимость структуры образа от автора пьесы, от жанра, от чувства современности актера и режиссера, от зрителя. Условия перевоплощения: глубокая захваченность творца миром героя, непрерывность процесса мышления о герое, вера в вымысел, в предлагаемые обстоятельства. Двойственный характер природы актерского творчества. Наличие предела перевоплощаемости. Роль памяти и наблюдательности, склонности к розыгрышу, фантазии в процессе создания актерского образа. «Сценический образ представляет собой известную комбинацию между характером роли и характером самого артиста» (Муне-Сюлли). Роль заразительности при перевоплощении. Присвоение потребностей и мотивов действующего лица. Высокая степень возбудимости как обязательное качество нервной системы актера. Зависимость глубины сценического перевоплощения от частоты и легкости переключений во время спектакля, от качества темперамента. Сценический образ как изменение отношения актера к миру. Процесс перевоплощения по К. С. Станиславскому – выращивание и воспитание в самом актере необходимых для образа элементов, скрытых в душе творящего. Опасность штампа – актерского приема, потерявшего всякую внутреннюю суть, его породившую. Роль воображения в создании образа (слухового, вкусового, обонятельного, зрительного, осязательного). Н. П. Хмелев, М. А. Чехов и их особенность работы над сценическим образом (возникновение зрительного образа на первом этапе).

### Тема 3. Освоение предлагаемых обстоятельств роли..

Главное средство перевоплощения в сценический образ – освоение предлагаемых обстоятельств роли. Предлагаемые обстоятельства – путь, приближающий образ к себе и себя к образу. Накопление, отбор, освоение предлагаемых обстоятельств и как результат – создание образа. Жизнь как главный источник сценического воплощения. Освоение предлагаемых обстоятельств жизни персонажа и обстоятельств окружающей актера жизни, близких и понятных ему в социально-бытовом плане. Три группы предлагаемых обстоятельств. Первая группа – комплекс обстоятельств, в которых персонаж находится к началу участия в сценических событиях. Вторая группа – обстоятельства, происходящие в пьесе: события, поступки окружающих, их взаимодействие, физическое самочувствие и т. д. Оценка предлагаемых обстоятельств и возможность самостоятельной трактовки образа. Определение побудительных мотивов действия и их связь с характером восприятия новых предлагаемых обстоятельств. Третья группа – обстоятельства актера и режиссера, созданные на материале жизни, стоящей за пределами пьесы. Авторский текст как фундамент и граница создания актерских и режиссерских предлагаемых обстоятельств. Обстоятельства конкретного спектакля. Зависимость поведения роли от нюансов поведения партнеров. Значение исторических, социальных обстоятельств в раскрытии судьбы человека. Глубокое исследование авторского текста для раскрытия и создания предлагаемых обстоятельств роли. Проникновение в художественное мышление драматурга, постижение стиля автора. Путь комплексного освоения предлагаемых обстоятельств – верный путь движения актера к образу.

### Тема 4. Действенная основа роли. Линия действия роли.

Актер – главный субъект вскрытия человеческого и основной идеи в пьесе. Действенная основа роли – главное в процессе создания образа. Реализация в ней понятий, определяющих сущность личности, – потребностей, мотивов, общей деятельности, цели. Сверхзадача спектакля и сверхзадача роли и их сущность. Сверхзадача спектакля – та главная цель, ради которой он ставится, сверхзадача роли – направленность персонажа в каждую минуту его сценического и внесценического существования. Сверхзадача роли как опора и фундамент ее действенной основы. Сквозное действие – главное устремление к сверхзадаче. Глубокий анализ пьесы, определение темы и всех предлагаемых обстоятельств – путь к точной сверхзадаче и сквозному действию. Органическое действие как целенаправленное изменение поведения партнера или окружающей обстановки. Предлагаемые обстоятельства и их эмоциональное восприятие как побудители к сценическому действию. Два пути поиска действия, через которые осуществляется сквозное действие роли. Первый – определение действия в результате анализа сцены и определения предлагаемых обстоятельств персонажа, а также многократные попытки его выполнения. Второй – рождение действия в сценических пробах, этюдно. Эмоциональный анализ обстоятельств – путь к точному отбору действий. Опасность неверного определения действия или потери его во время выполнения, приводящие к штампу внешнего поведения. «Линия действий» роли и ее рождение из предлагаемых обстоятельств. К. С. Станиславский о линии физических действий роли (сцена «Башня» – «Отелло» Шекспира). Значение линии действия роли в момент публичного творчества артиста. Организующая роль линии действия в репетиционном процессе как более фиксируемая и конкретная область работы над образом.

### Тема 5. К. С. Станиславский о перспективе артиста и перспективе роли.

Понятие «перспектива». «Перспектива артиста» и «перспектива роли». Их различие. Перспектива и сверхзадача, их взаимосвязь. Перспектива в роли как целесообразная затрата сил, удерживающая актера от акцентировки мелких фактов, ведущая к сверхзадаче по сквозному действию. Перспектива актера как соизмерение его творческих внутренних сил и внешних выразительных возможностей для правильного распределения их и разумного использования накопленного для роли материала. Свойство перспективы давать размах, инерцию внутренним переживаниям – важнейшая сторона творчества. Непрерывность жизни актера в зонах молчания. А. Д. Попов о зонах молчания и их

значении в создании непрерывной жизни актера в образе.

Тема 6. Характер и характерность в работе над образом и при перевоплощении.

Борьба К. С. Станиславского против ремесла за утверждение искусства живого человека. Характер как совокупность наиболее устойчивых, отличительных черт личности, проявляющихся в поступках человека, в его отношении к себе, к другим людям, к труду. Характер – внутренняя сущность человека. Характер, темперамент, своеобразие жизненной направленности личности. Характерность – способ выявления характера, его внешняя форма. «Пережитая характерность» как способ борьбы со штампами. Станиславский о характерности как маске, скрывающей самого актера, человека, способной обнажить «самые интимные и пикантные подробности душевных переживаний», обнаружить «секретные инстинкты и черты характера», которые он никогда не смог раскрыть в жизни. Характерность как особый характер поведения, свойственный данному лицу или группе лиц. Взаимосвязь между личностью, характером и формой.

Внутренняя и внешняя характерность как важнейшая часть создания сценического образа. Две группы внешней характерности. Два пути актерской работы над воспроизведением характерности. Опасность внешнего изображения, трюкачества.

Внутренняя характерность и создание ее из элементов души самого артиста. Отбор и комбинирование их каждый раз по-иному, в соответствии с исполненной ролью. Отбор внутренней и внешней характерности с помощью «если бы». Формирование характера в зависимости от обстоятельств. Возрастная, врожденная, национальная, историко-бытовая, социальная, профессиональная и индивидуальная характерность. Жизненные наблюдения как материал для поиска характерности. Свообразие творческих поисков М. Чехова в работе над образом. Поиск внутренней и внешней характерности в работе над ролью. Анкета об образе.

Тема 7. Внутренний монолог и «зоны молчания».

Внутренний монолог в жизни. Отражение во внутреннем монологе внешней и внутренней конфликтной природы, структуры самого процесса жизни, его диалектики. Значение внутреннего монолога в словесном взаимодействии, диалоге, диспуте, в конфликтности собственного «я» личности. Внутренний монолог в литературе. Становление и развитие проблемы внутреннего монолога в драматургии и театре. Отражение во внутреннем монологе способа мышления человека, его внутреннего конфликта, его «зерна», направленности темперамента. Вл. И. Немирович-Данченко о внутреннем монологе как средстве раскрытия второго плана и о двух этапах работы над ним. Значение и роль внутреннего монолога в работе актера над внутренним образом роли. Овладение ходом мысли образа – суть процесса слияния актера с ролью. Первый этап – наговаривание внутренних монологов, раскрывающих «зерно образа». Второй этап работы над внутренним монологом и его качественное изменение. Внутренний монолог персонажа. Взаимообразная связь внутреннего монолога и второго плана. Развитие учения о внутреннем монологе в теории и практике А. Д. Попова – о «зонах молчания».

Тема 8. Словесное действие. Значение слова в творчестве актера.

Слово – необходимое средство воздействия на партнера, передачи ему своих образных представлений, мыслей и чувств. Органическое рождение слова в этюдах импровизационного характера. Необходимость укрепления активности и действенности диалога, ясности и отчетливости произношения в этюдах. К. С. Станиславский о нарушении органики при повторении зафиксированного текста, недопустимости условной речи, выработанной актерским ремеслом. Задача актера – чужие слова роли внутренне оправдать, насытить живым актерским подтекстом. Диалог – словесная борьба. Требование острого восприятия партнера в диалоге. Умение слушать и слышать. Активность обороны и ее зависимость от активности наступления. Физические действия – основа словесного действия, их взаимосвязь. Слияние словесного действия с физическим и опора на него. Метод физического и словесного действия К. С. Станиславского как практический путь овладения словом на сцене со стороны первой сигнальной системы.

Создание «киноленты видений» – мощного средства воздействия на чувства. Яркость и глубина видений и их зависимость от таланта, от силы воображения. Конкретность видений и их точность. Борьба с приблизительностью. Поэтическая образность видений. Постигание принципа художественного отбора в видениях, концентрации образных представлений. Различные приемы создания киноленты видений. К. С. Станиславский о роли видений в творчестве актера. Подтекст как оправдание внутренней жизни роли. Противоречие между текстом и подтекстом. Подтекст как необходимый элемент на всех стадиях словесного взаимодействия. Необходимость иллюстрированного подтекста в органическом процессе событий и обстоятельств. Объекты внутреннего зрения – спасательный круг при обрыве подтекста. Интонация – основной выразитель подтекста.

Тема 9. Жанр и стиль. Жанровые и стилистические особенности актерского сценического существования.

Понятие «жанр». Жанр – это вид произведения литературы и искусства. Основные жанры в драматургии: трагедия, комедия, драма и их подразделения (комедия-памфлет, комедия-пародия, сатирическая, лирическая, бытовая комедия, фарс, водевиль и т. д.). Характеристика жанров. Трагедия и ее особенности. Предмет и сущность трагедии. Драма, ее сущность и эволюция. Комедия и ее отличительные особенности. Эволюция комедии. Жанр – «способ отражения, угол зрения автора на действительность, преломленный в художественный образ» (Г. Товстоногов). Возникновение новых и смешанных жанров. А. Диккий о жанре. Г. Товстоногов о жанре. Определить жанр – значит понять, какое отношение к конфликту, событиям, поступкам героев хотел выразить автор. Жанры отличаются способом отбора предлагаемых обстоятельств, разным способом общения актера со зрительным залом. Изучение стилевых особенностей автора, его драматических приемов, ритма языка, действия, манеры появления действующих лиц и т. д. – обязательный этап в работе над ролью. Сравнительный анализ стиля И. Тургенева и стиля Н. Гоголя. Одинаковость предметов исследования – быт и нравы губернских чиновников, но различие отношения к изображаемому. Чтобы понять стиль автора, надо изучить его жанровую природу. Взаимодействие жанра и стиля. Верность жанру помогает выразить индивидуальное своеобразие стиля автора. Жанр и стиль диктуют способ существования актера в роли.

Тема 10 Драматургия – ведущий компонент спектакля. Встреча с автором.

Вторичность профессии актера. Зависимость творчества актера от творчества писателя-драматурга. Воспитательная роль драматургии и литературы в формировании будущего артиста. Выбор пьесы и ее обоснование. Образное движение сюжета пьесы – главный ориентир в анализе художественно-эстетических достоинств произведения, в формировании замысла роли. Увлеченность пьесой – важный момент творческого процесса.

Драма и ее специфика. Народность драматического искусства. Содержание и форма. Главная и побочная тема. Идея пьесы. Конфликт пьесы как движущая сила драмы, возникающая вследствие борьбы характеров. Действие в драме как конфликт в развитии. Композиция драмы, особенности ее построения как выражение внутренней целостности. Художественные особенности пьесы: построение образов, язык, стиль, жанр. Вскрытие действенной сути произведения. Этюды на эмоциональное зерно – первая разведка произведения. Современность произведения. Автор и время.

Принципы выбора пьесы: современность проблемы, борьба за нравственные идеалы, за духовное начало в человеке, поиск новых ярких художественных форм в воплощении идей, художественные достоинства. Соотнесение важности темы с современным образным языком. Присваивание литературного материала и соотнесение его с личностью артиста. Работа вокруг пьесы, знакомство со всем творчеством и биографией автора, с эпохой, с мемуарной и критической литературой. Отправные моменты формирования замысла спектакля и роли: взаимосвязь художника с жизнью, гражданская взволнованность темой и соответствие ее требованиям жизни, предчувствие замысла, воплощение замысла спектакля и роли в подчинении целостности. Работа над

прозаическими произведениями.

Тема 11. Выбор пьесы. Классика и современность.

Обоснование выбора пьесы или прозаического произведения. Почему выбрана та или иная проблема, что в ней увлекло и взволновало? Четкая сверхзадача автора, эмоциональная страстность, выраженная в произведении, гражданская позиция – главный и основной ориентир в выборе материала для работы. Актуальность проблематики пьесы, соответствие болевым вопросам современности. Русская классика – школа актерского мастерства. Анализ высокохудожественных произведений как возможность изучить законы драматургии в событиях, конфликте, в сквозном действии, изучить яркие характеры, точные взаимоотношения, своеобразный язык, жанр и стиль. Современность классики. Г. Товстоногов о современной классике. Место прозы в репертуаре театра. Разнообразие жанров и форм инсценировок в современном театре.

Тема 12. Метод действенного анализа, его сущность как основного этапа работы над ролью и пьесой.

Метод и его значение в познании конкретных путей и приемов претворения теории сценического реализма в практику театральной работы. Постоянное обновление приемов сценического творчества – важнейшее условие роста актерского мастерства. Причины, побудившие К. С. Станиславского искать новую методику работы. Предпосылки создания метода. Сущность метода физических действий и действенного анализа.

Основное назначение метода – через поиски действия вызвать нужные эмоции, повести актера от «сознательного к подсознательному» творчеству. Конфликт как отражение жизненных противоречий и как пружина сценического действия.

Разведка умом. Разведка действием. Этюды. Требования к этюду. Метод действенного анализа в современном театре.

Тема 13. События и предлагаемые обстоятельства.

Событие – важнейшее, стержневое начало в системе анализа пьесы. Событие как действенный факт, меняющий линию поведения. Развитие пьесы от одного крупного события к другому. Определение «скелета» пьесы, исходного, основного, центрального и главного и финального событий. Исходное событие и его значение. Определение событий как устойчивого фундамента творчества. Основное событие как начало конфликта, начало борьбы сквозного действия и контрдействия. Центральное событие как наивысшая точка борьбы, где все действующие лица втянуты в конфликт. Взаимосвязь события и предлагаемых обстоятельств. Значение исходного предлагаемого обстоятельства, т. е. среды, основы, в которой разворачивается действие для определения объективной идеи пьесы. Ведущее предлагаемое обстоятельство как двигатель событий, линии конфликта, линии сквозного действия. Главное событие и его связь со сверхзадачей пьесы. Главное событие и исходное предлагаемое обстоятельство. Финальное событие и ведущее предлагаемое обстоятельство.

Практические занятия: определение событий и предлагаемых обстоятельств в пьесе или прозаическом произведении, выбранном для курсового анализа.

Тема 14. Основные этапы и компоненты работы актера над ролью с режиссером.

Знакомство с замыслом режиссера, активное участие в обсуждении пьесы, определение своего понимания темы, идеи, конфликта пьесы. Определение места своего персонажа в конфликте пьесы, в сквозном действии или контрдействии. Определение сверхзадачи пьесы и сверхзадачи своего героя, его сквозного действия. Выписка всех ремарок, фактов и событий, влияющих на поведение действующего лица. Вскрытие через линии действия сюжета. Разведка линии действия с помощью этюдов в соответствии с трактовкой образа. Раскрытие второго плана через внутренний монолог. Поиск точных взаимоотношений с партнером. Определение эмоционального «зерна» роли как отправного момента в работе воображения над созданием сценического образа. Логика и последовательность физических действий – первооснова создания правды и веры, создающее состояние «я есмь», подводящее к органической природе подсознания. Работа над текстом роли: вскрытие подтекста, изучение особенностей языка, логики мыслей

персонажа. Работа актера над ролью во время репетиций на сцене: поиск более ярких приспособлений, оправдание мизансцены, отделка формы роли. Поиск внешней характерности.

#### Тема 15. Домашняя самостоятельная работа актера над ролью.

Значение домашней самостоятельной работы актера над ролью в процессе рождения сценического образа. Правильная переписка роли и ее задачи: накопление из пьесы заготовок для характеристики образа. Выписка из пьесы всего, что он говорит о себе, другие о нем, внутренних и внешних черт образа. Запись в ролевой тетради определения темы, идеи, сверхзадачи, сквозного действия пьесы и роли. Изучение жизни и среды, окружающей персонажа. Фантазирование о роли во внесценических обстоятельствах ее. Создание конкретно образной биографии роли, в форме чувственных переживаний, живых воспоминаний. Оживление биографии фактами, деталями. Создание анкеты об образе, в которой отражены социальное происхождение, мировоззрение, условия прошлой и настоящей жизни персонажа, материальная обеспеченность, место работы и должность, образование, наследственно-биологические особенности физической природы образа, бытовая среда, качество интеллекта, качество темперамента. Поиск взгляда на окружающий мир, отношения к людям, вещам. Знание, что персонаж делает между актами, когда его нет на сцене, куда уходит и зачем. Фантазирование о роли, направляемое сверхзадачей и сквозным действием. Следующий этап работы – работа над вскрытием текста, создание непрерывной киноленты видений в соответствии с текстом, в воображении, про себя, чтобы избежать штампа. Репетиции на сцене и поиски внешней характерности: поиск походки, движений, привычек и навыков, характерности речи, обыгрывание предметов, вещей. Заключительный этап работы; проверка роли по сквозному действию. Целесообразность домашних упражнений и этюдов – проживание жизни в «зерне» персонажа. Значение творческого самочувствия в работе над ролью, дисциплины, этики.

#### Тема 16. Освоение артистического метода работы над ролью.

Сценический образ как часть, подчиненная целому (спектаклю). Его место в системе образов и конфликте. Понятие ансамбля. Основные параметры работы над ролью. Общий анализ роли в контексте режиссерского замысла:

- характеристика персонажа;
- работа над текстом роли;
- способ существования актера и сценическая манера актерской игры;
- жанровые особенности.

#### Тема 17. Тренинг и его роль в формировании актерских способностей.

Путь достижения профессионального мастерства в систематической работе актера над развитием и совершенствованием своей внутренней и внешней техники, ассоциативно-образного мышления. Комплексный актерский тренинг и его задачи. Подбор упражнений для тренинга и «туалета» актера: для разминки и настроя физического и внутреннего аппарата актера. Целесообразность заданий на импровизацию, темпо-ритм, второй план и внутренний монолог. Целенаправленный тренинг на материале учебных работ как способ активного сближения с ролью.

Изучение органических процессов действия в обстоятельствах жизни пьесы, в сочетании с упражнениями по развитию внешней и внутренней техники актера – главное содержание тренинга второго курса. Самостоятельность в проведении тренинга, чередование упражнений по их характеру, по степени сложности.

Импровизации на тему отрывка, на эмоциональное «зерно», на музыкальные ассоциации, тренинг внутренней и внешней характерности, жанровых особенностей сценического существования актера.

#### Тема 18. Группировки и мизансцены.

Необходимость выразительности в органическом процессе актера. Пластическое выражение сценического взаимодействия: группировки и мизансцены. Группировки как взаимное расположение действующих лиц на сцене, статический момент мизансцены,



подобный кадру из кинофильма. Мизансцена и ее определение. Взаимное расположение действующих лиц на сцене в определенных сочетаниях друг с другом и с окружающей вещественной средой, через внешние физические действия, через пластический рисунок выражает внутреннюю суть действия. Мизансцена и ее развитие во времени. Группировки – составная часть мизансцен. Обязанность актера оправдывать, творчески осмысливать мизансцены, предложенные режиссером. Зависимость качества мизансцены от творческого оправдания актером, воплощающим сценический замысел. К. С. Станиславский о группировках и мизансценах как творческих элементах системы. Жизненность, конкретность, выразительность мизансцен. Мизансцена и ее взаимосвязь с логикой сквозного действия роли и пьесы, а также с жанром. Общая выразительность мизансцены и ее зависимость от проникновения в мир автора, эпоху, быт и от современного восприятия всего этого актером. Нахождение наиболее выгодного положения в сценическом пространстве в зависимости от поставленной задачи. Построение мизансцен и группировок вдоль рампы, поперек рампы, по диагонали, по вертикали, по кривой и их выразительная сущность. Преимущества диагонального построения мизансцены.

## **2. ВОПРОСЫ ДЛЯ СОБЕСЕДОВАНИЯ**

1. Значение восприятия и наблюдательности в творчестве актера.
2. Особенности актерского восприятия и наблюдательности.
3. Роль воображения в процессе восприятия.
4. Перевоплощение актера в образ и его условия.
5. Роль воображения в работе над замыслом роли.
6. Пути освоения предлагаемых обстоятельств роли.
7. Три круга предлагаемых обстоятельств и их сущность.
8. Конфликтные предлагаемые обстоятельства и их значение в активизации действия в процессе работы над ролью.
9. Сверхзадача спектакля и сверхзадача роли.
10. «Линия действия» роли и ее значение в работе над образом.
11. Перспектива артиста и перспектива роли, их значение в создании непрерывной жизни образа.
12. Характер и характерность, их сущность и значение при перевоплощении в образ.
13. Пути овладения внутренней и внешней характерностью.
14. Роль внутреннего монолога в жизни человека.
15. В. И. Немирович-Данченко о двух практических приемах работы над внутренним монологом.
16. «Зона молчания» как путь непрерывной жизни в образе.
17. Значение слова в творчестве актера.
18. Подтекст и кинолента видений.
19. Жанр, его виды и сущность.
20. Жанровые и стилистические особенности актерского сценического существования.
21. Ведущая роль драматургии в театре. Автор и время.
22. Выбор пьесы. Требования. Роль первых впечатлений в формировании замысла роли.
23. К. С. Станиславский об основных этапах анализа пьесы на примере «Горе от ума».
24. Оценка фактов и событий.
25. Тема и идея пьесы.
26. Основной конфликт и группировка сил. Сквозное действие пьесы и роли.
27. Вскрытие сюжета через линию действия ролей.
28. Образный строй автора.
29. Атмосфера и ее значение в творчестве актера.
30. Основные этапы работы актера над ролью с режиссером.
31. Актерский тренинг и его роль в развитии внутренней и внешней техники актера.
32. Классика и современность.

33. Особенности работы над драматургией инсценировки и этюдом на литературной основе.
34. Сущность метода действенного анализа. Предпосылки появления метода.
35. Разведка умом. Сущность и задачи данного этапа работы.
36. Этюды. Цель и смысл этюдной работы.
37. Значение метода действенного анализа в современной театральной практике.
38. Развитие метода действенного анализа в практике Г. А. Товстоногова.
39. События и предлагаемые обстоятельства, их отличия и взаимосвязь в работе над ролью.
40. Мизансцена как творческий процесс. Виды мизансцен. Группировки.
42. Приемы построения мизансцен.
43. Станиславский о плане работы над ролью.

### 3. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ПРОГРАММЫ

#### а) основная:

1. Голубовский Б. Г. Наблюдение. Этюд. Образ: Учеб. пособие. М.: ГИТИС, 2001.
2. Карпушкин М. А. Размышления о театральной педагогике. Самара, 2001.
3. Мастерство режиссера: Учеб. пособие. М.: ГИТИС, 2002.
4. Сазонова В. А. Методические основы и программные требования по курсу «Режиссура и мастерство актера». I-II, III-V курс: Учеб. пособие для вузов искусств. Тамбов, 2002.
5. Творчество как фактор формирования личности: Сб. ст. Тамбов, 2002.
6. Теоретические основы создания актерского образа: Учеб. пособие. М.: ГИТИС, 2002.
7. Буткевич М. М. К игровому театру. М.: ГИТИС, 2002.
8. Режиссерский театр от Б до Я. Разговоры на рубеже веков. Вып. 2. М., 2001.
9. Сазонова В. А. Театральная педагогика М. О. Кнебель. Тамбов, 2000.
10. Сазонова В. А. Экспериментальные поиски в театральной педагогике В. Э. Мейерхольда // Научный вестник. Вып. 2. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2005.

#### б) дополнительная:

1. Мастерство актера: Сб. ст. ГИТИС, 1985, 1990.
2. Немирович-Данченко Вл. И. О творчестве актера: Хрестоматия: Учеб. пособие для высших и средних театральных учебных заведений. 2-е изд. М., 1984.
3. Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. М.: Правда, 1989.
4. Новицкая Л. П. Уроки вдохновения: система Станиславского в действии. М.: ВТО, 1984.
5. Поламишев А. М. Мастерство режиссера. Действенный анализ пьесы. М., 1982.
6. Попов А. Д. Творческое наследие. Кн. 1, 2. М.: ВТО, 1980.
7. Сазонова В. А. Театральная педагогика Ю. А. Завадского: Учеб. пособие. Тамбов, 1999.
8. Сазонова В. А. Этюды на литературной основе. Тамбов, 1994.
9. Симанов П. В., Ершов П. М. Темперамент, характер, личность. М.: Наука, 1984.
10. Станиславский К. С. Мое гражданское служение России. М.: Просвещение, 1990.
11. Судакова И. И. От этюда к спектаклю. М.: Искусство, 1993.
12. Товстоногов Г. А. Беседы с коллегами. М.: СТД, 1988.
13. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: В 2 кн. М.: Искусство, 1980. Ч. 1.
14. Товстоногов Г. А. Круг мыслей: М.: Искусство, 1980.
15. Ульянов М. Я работаю актером. М., 1995.
16. Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Об искусстве актера. М.: Искусство, 1986. Т. 2.
17. Щепкин М. С. Жизнь и творчество: В 2 т. М.: Искусство, 1984.
18. Щепкина-Куперник Т. Ермолова. М.: Парнас, 1993
19. Эфрос А. В. Книга четвертая. М.: Парнас, 1993.
20. Эфрос А. В. Продолжение театрального романа. М.: Парнас, 1993.

21. Эфрос А. В. Репетиция – любовь моя. М.: Парнас, 1993. Кн. 1.
22. Голубовский Б. Г. Пластика в искусстве актера. М.: Искусство, 1986.
23. Гончаров А. А. Мои театральные пристрастия. Кн. 1. Поиск выразительности в спектакле. Кн. 2. Выразительность поиска. М.: Искусство, 1997.
24. Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом. М. Искусство, 1982.
25. Карпушкин М. А. Работа режиссера над литературным источником и его воплощением на сцене: Учеб. пособие. Самара, 1991.
26. Белякова Н. В. Самостоятельная работа студентов над драматургическим произведением. Тамбов: ТГУ, 1989.
27. Агамирзян Р. Е. Время. Театр. Режиссер. Л.: Искусство, 1987.
28. Белякова Н. В. Инновационные технологии актерского искусства: Мат-лы междунар. конф.: Сб. ст. М., 2004.
29. Бояджеева Л. В. Рейнгадт. Л.: Искусство, 1987.
30. Владимиров З. В. М. О. Кнебель. М.: Искусство, 1991.
31. Вопросы театра: Сб. ст. М.: СТД, 1987.
32. Воспоминания о Вере Марецкой. М.: Искусство, 1985.
33. Гиппиус С. Гимнастика чувств. М., 1992.
34. Голубовский Б. Г. Пластика в искусстве актера. М., 1986.
35. Горфункель Е. И. Смоктуновский. М., 1990.
36. Журнал «Московский собеседник».
37. Журнал «Современная драматургия».
38. Журнал «Страстной бульвар».
39. Журнал «Театр».
40. Журнал «Театральная жизнь».
41. Звезды московской сцены. Академический театр им. Вл. Маяковского. М., 2000.
42. Звезды нашего кино. М., 2002.
43. Звезды петербургской сцены. М., 2003.
44. Звезды столичной сцены. М., 2002.
45. Марешаль М. Путь театра. М.: Радуга, 1982.
46. Мастерство актера: Теория, практика. М.: ГИТИС, 1984.
47. Меерович И. М. Музыкальное оформление спектакля. М.: Искусство, 1985.
48. Методическая разработка // Тренинг актера на старших курсах (развитие воображения в процессе перевоплощения). Л., 1985.
49. Мордвинов Н. Размышления о работе актера. М., 2001.
50. Мусский Н. А. Сто великих актеров. М., 2002.
51. Немеровский А. Пластическая выразительность актера. М.: Искусство, 1988.
52. Нефедова Е. Г. Студийные принципы и их роль в создании традиций коллективов художественной самодеятельности. Тамбов: ТФ МГИК, 1988.
53. Нефедова Е. Г. Творчество как фактор формирования личности. Тамбов, 2000.
54. Нефедова Е. Г. Творчество: миф и реальность // Научный вестник. Тамбов, 2004. Вып. 1.
55. Панкова Н. Г. Сценические этюды по произведениям живописи. М., 1982.
56. Проблемы театральной педагогики: Сб. лекций для студентов РТО, 1-4 курс. Тамбов, 1990.
57. Рудницкий К. Л. Мейерхольд. М.: Искусство, 1981.
58. Сазонова В. А. Атмосфера как выразительное средство сценического искусства. Тамбов, 1988.
59. Сазонова В. А. Театральная педагогика Вл. И. Немировича-Данченко. Лекции. Тамбов, 1999.
60. Стрелер Дж. Театр для людей. М.: Радуга, 1984.
61. Театральные проблемы творческой и практической апробации педагогических воздействий: Межвузовский сб. науч. трудов. Тамбов, 1996. Ч. 1.
62. Урушадзе Н. В. Сандро Ахметели. М.: Искусство, 1990.

## ПЕРЕВОД НА 4 КУРС

### Аттестационное испытание по дисциплине «Актерское мастерство»

#### 1. СОДЕРЖАНИЕ ПРОГРАММЫ (АННОТАЦИИ ТЕМ)

##### Тема 1. Знакомство с пьесой.

Читка пьесы – первый шаг актера к творчеству. Обоснование выбора. Роль творческой атмосферы во время знакомства с пьесой и ролью, свободного, неподвинутого артистического восприятия.

Первые впечатления о пьесе и запись их. Ощущение «порога боли» автора.

Роль мировоззрения, художественного вкуса, интеллекта и воображения актера в восприятии пьесы. Сценическая история пьесы.

##### Тема 2. Протокол внешней жизни роли.

Анализ пьесы. Выявление фабулы, фактов, внешних событий пьесы – объективной основы драматургического произведения. Изучение и оценка предлагаемых обстоятельств, породивших самые факты. Краткий рассказ содержания пьесы – последовательное и точное изложение ее фактов и событий, не допускающее произвольного обращения, сознательного или бессознательного искажения их.

Составление «протокола жизни пьесы», взятой пока лишь с внешней, наиболее доступной стороны.

##### Тема 3. Анализ действием.

«Разведка действием», исследование на практике тех органических процессов, которые вытекают из найденных фактов и событий. Строгое исследование узкой области физических действий – познание таким способом пьесы и себя в обстоятельствах роли. Действование от своего лица, ощущение себя самого в роли. Создание живого органического процесса на сцене в живом взаимодействии партнеров. Построение твердой линии действия, то есть что я делаю и в какой последовательности, зачем, почему, по каким причинам. Первый этап сближения актера с ролью – прохождение его по стопам автора, идя от действия к словам, а не от заученных слов к действию.

##### Тема 4. Внесценическая жизнь роли.

Фантазирование на тему прошлого, настоящего, жизни образа между действием. Тщательная разработка подобных действий. Создание непрерывной линии жизни образа, включая не только прошлое, настоящее, но и перспективу на будущее. Проверка на практике всего того, что представилось в воображении. Действие актера в этюдах на внесценическую жизнь образа.

Определение ближайших целей, стремлений образа. Создание перспективы роли. Приближение к постижению сквозного действия.

##### Тема 5. Прицел на сверхзадачу.

Осмысление идеи пьесы через определение главного события, через основной драматургический конфликт, то есть борьбу сквозного и контрсквозного действий, что в свою очередь приводит к осознанию сверхзадачи, конечной идейно-творческой цели, ради которой ведется эта борьба. Определение главного события пьесы непосредственно связано с трактовкой произведения, любая неточность может ослабить и даже исказить идейное звучание спектакля. Если в пьесе трудно определить главное событие, то следует ответить на вопрос: «в чем ее основной конфликт?». Главное направление борьбы и поможет определить важнейшее событие.

##### Тема 6. Оценка фактов и событий.

Целостное произведение искусства – это события, объединенные общностью замысла.

Пронизать сквозным действием все сценические факты и события – значит каждое из них оценить с точки зрения главного события, понять их место и значение в развитии конфликта пьесы. Сценические факты и события приобретают более глубокий внутренний смысл, так как прояснилась их органическая связь с идейным содержанием произведения. При оценке фактов и событий с точки зрения развития сквозного действия пьесы нельзя терять прицел на сверхзадачу, который наметился в результате определения главного

события пьесы. Факты и события составляют объективное содержание пьесы, но оценка их будет всегда до некоторой степени субъективной, так как творчество драматурга с этого времени начинает соединяться с творчеством режиссера, актера, художника и всех других создателей спектакля.

#### Тема 7. Создание логики действий роли.

Прочное утверждение того логического хода, по которому будет развиваться роль от одного события к другому, по направлению к сверхзадаче. Поиски логики действия – процесс тончайшего анализа роли, в котором участвует вся духовная и физическая природа актера. Владение логикой действия не через психическую, а через физическую природу действия, через «жизнь человеческого тела». Построение линии роли как некой кривой, имеющей ряд подъемов и спадов, переносящей нас с одного уровня на другой. Усиление интенсивности внутренней жизни образа путем обострения предлагаемых обстоятельств и внутреннего ритма действий, при использовании преувеличения и гиперболизации сценической ситуации.

#### Тема 8. Работа над словом.

Постепенное освоение текста роли, превращение авторских слов в свои собственные. Насыщение слова живым подтекстом. Выявление предлагаемых обстоятельств пьесы и роли, логики действий и мыслей изображаемого лица.

Станиславский рекомендует не касаться текста роли, пока не укрепится линия жизни человеческого тела. Переход к тексту диктует новое требование – заботу о яркости и конкретности видений внутреннего зрения, в чем главный секрет словесного взаимодействия и выразительности сценической речи. Другая сторона речевой выразительности – внешняя техника, требующая постоянного совершенствования. Станиславский говорит о необходимости «киллюстрированного подтекста» («воссоздание всех мыслей, предшествующих реплике»), о ритмической организации текста.

Изучение особенностей произношения, присущего эпохе, социальной среде и выведенным в пьесе лицам.

#### Тема 9. Углубление предлагаемых обстоятельств.

Изучение более тонких и сложных обстоятельств, скрытых под верхним слоем, лежащих в плоскости исторической, социальной, бытовой, национальной, географической, профессиональной, выразительной, а также эстетической (стиль, жанр, язык и т. п.), что не изменяет существа действий, но придает им особую, неповторимую окраску, свойственную лишь данной пьесе, увлекает актера, дает новую пищу его воображению, вызывает неожиданные ассоциации. Роль авторской манеры изображения, литературной формы, особенностей языка, которым написана пьеса в восприятии спектакля и его героев. Немирович-Данченко связывал проблему авторского стиля с отношением писателя к жизни, к людям и событиям, изображаемым в пьесе, что является ключом к пониманию исполнительского стиля.

#### Тема 10. Построение мизансцены.

Мизансцена – важнейший момент актерского творчества, закономерный этап работы актера над ролью, результат совместного творчества режиссера с актером.

Мизансцена как пространственно-пластическое решение диалога, выражающее смысл и характер происходящей на сцене борьбы. Поиски наиболее выразительных пластических решений сценического образа.

Станиславский советует «выдергивать из под ног актера линию мизансцены», вынуждая всякий раз искать ее как бы заново. Мизансцена выполняет недосказанное автором, проясняет подразумеваемое им, обогащает и расширяет замысел драматурга, насыщает его новым содержанием.

#### Тема 11. Партитура действия.

Создание партитуры действия – составление действенной цепочки роли по всей пьесе, укрепление логики и последовательности своего сценического поведения, все с большим приближением к сквозному действию и сверхзадаче воплощаемого образа, при приобретении художественной целостности и законченности.

Понятие «партитура» включает в себя не только логику и последовательность сценических событий и действий, но также и их темпо-ритмический рисунок.

Партитура складывается в сознании актера и в его живом ощущении образа, выверяется и утверждается на прогоночных репетициях отдельных актов, а затем и всей пьесы в целом.

#### Тема 12. Целостность актерского образа.

Умение актера создавать, строить свой сценический образ в глубокой органической связи с окружающими его образами, раскрываясь в общении с ними и раскрывая их.

Целостность актерского образа – результат напряженной работы духовных и физических сил актера, раскрывающих тончайшую связь и взаимозависимость внешних и внутренних черт человеческого характера.

Создать правду целостности характера – значит добиться взаимосвязи и взаимообусловленности всех сторон органического процесса и подчинить сверхзадаче роли.

Полнота слияния актера с образом, когда, по выражению М. С. Щепкина, «и иголки» не пропустишь между актером и образом, – момент наивысшего художественного совершенства, органичности сценического образа.

#### Тема 13. Актерский тренинг в процессе создания сценического образа (практические занятия).

Задача тренинга на старших курсах – уметь разжечь фантазию актера, активизировать процесс «сживания», «срачивания» с ролью. Требования К. С. Станиславского о необходимости проведения тренинга – настройки на данную пьесу и соответствующую роль перед каждой репетицией.

Этюды на память физических действий и физических ощущений при параллельной работе над ролью, этюды импровизации, этюды – фрагменты на заданную тему, этюды на ассоциации и атмосферу, музыкальные этюды – пробуждают эмоциональное воображение, ведут к успешному раскрепощению и тренировке всего творческого аппарата, являются необходимым повседневным тренингом актера в течение всей его творческой жизни.

#### Тема 14. Содержание и форма в актерском искусстве.

«Сценический образ – это синтез эмоции и формы, рожденный творческой фантазией актера» (Кристи Г. В. Воспитание актера школы Станиславского. 2-ое изд. М.: Искусство, 1978). Содержание сценического образа не только слова, чувства, мысли и поступки действующего лица, но также мысли, чувства самого актера по поводу слов, мыслей, чувств и поступков образа (сверхзадача образа и сверхзадача действующего лица). Высокая идейность требует высокого мастерства. Единство внутренней и внешней техники актера. Сценическая выразительность актерской игры, простота и ясность формы, чистота и четкость рисунка, точность и завершенность каждой сценической краски как основные элементы сценической выразительности.

Способность актера подчинять свою игру требованиям стиля и жанра данного спектакля. Творческое самочувствие и техника исполнения (манера актерской игры) в пьесах различных авторов и различных жанров.

#### Тема 15. Сценичность. Законы сценичности.

Чувство сцены (чувство сценического пространства, сценической среды и времени). Способность актера управлять вниманием зрителя. Ощущение внимания зрителя на себе и вне себя. Сценическая четкость: в речи, в движении. Сценическая «мазня». Самообладание. Выдержка и законченность. Сценическая точка. Засоренность рисунка (бытовой «мусор»). Чувство меры. Актерский нажим и «вольтаж». Перспектива артиста и перспектива роли. Внимание зрителя и ритм. Ритмический рисунок роли. Ритм и логика действия образа в предлагаемых обстоятельствах.

#### Тема 16. Выразительность сценической речи.

Две стороны человеческой речи: словесная и звуковая. Слово – выразитель мысли, интонация – выразитель чувств. Учение К. С. Станиславского о словесном действии.

Логика речи. Группировка слов (речевые такты). Слово и мысль (подтекст). Образность речи (слово как возбудитель видений). Эмоциональность речи. Интонация. Голосовой диапазон. Тембр. Пауза и мимическое действие (лучеиспускание). Экономия голосовых средств (сила не в громкости, а в четкости и интонации). Ударение и окраска слова. Звуковые планы и речевая перспектива. Ритм речи. Скульптурность речи («лепка» фразы).

#### Тема 17. Выразительность сценического движения.

Мимика и жест. Органическая (безусловная) мимика и жестикация. Механический, описательный, психологический жест. Жест как символ. Жест и слово (жест предшествует слову). Произвольная и непроизвольная жестикация. Жест, мимика, физическое действие. Характерный жест. Выразительность тела в целом и его частей. Игра частью, заменяющая игру целого. Голова, руки, ноги как выразительные части целого. Непрерывная линия движения. Статуарность и динамика. Внутреннее и внешнее движение. Точка как динамическая остановка. Скульптурность сценической пластики. Выразительность ракурса тела. «Лепка» мизансцен. Переливание одной пластической формы в другую.

## **2. ВОПРОСЫ ДЛЯ СОБЕСЕДОВАНИЯ**

1. Выбор пьесы. Обоснование «мой автор». Сценическая история пьесы.
2. Роль первых впечатлений в рождении эмоционального «зерна» образа.
3. Сценическая трактовка образа.
4. Манера актерской игры в спектакле как основной элемент его стиля.
5. Биография роли.
6. Работа актера над ролью.
7. Принцип перевоплощения.
8. Характер и характерность в работе над сценическим образом.
9. Личность, характер, характерность, их взаимосвязь.
10. Зерно сценического образа.
11. М. Чехов и своеобразие его работы над сценическим образом.
12. Сценичность. Законы сценичности.
13. Выразительность сценической речи.
14. Выразительность сценического движения. Жест и мимика.
15. Целостность актерского образа.
16. Актерский тренинг в работе над образом.
17. Пластическая выразительность актера.
18. Содержание и форма в актерском искусстве.
19. Перспектива артиста и перспектива роли.
20. Костюм и грим как элементы завершающего этапа работы над сценическим образом.
21. Актер и зритель. Учет восприятия зрителем данного сценического образа.
22. Атмосфера спектакля. Пути и средства ее воплощения. Актер как основной выразитель сценической атмосферы.

## **3. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ПРОГРАММЫ**

### **а) основная:**

1. Голубовский Б. Г. Наблюдение. Этюд. Образ: Учеб. пособие. М.: ГИТИС, 2001.
2. Карпушкин М. А. Размышления о театральной педагогике. Самара, 2001.
3. Мастерство режиссера: Учеб. пособие. М.: ГИТИС, 2002.
4. Сазонова В. А. Методические основы и программные требования по курсу «Режиссура и мастерство актера». I-II, III-V курс: Учеб. пособие для вузов искусств. Тамбов, 2002.
5. Творчество как фактор формирования личности: Сб. ст. Тамбов, 2002.
6. Теоретические основы создания актерского образа: Учеб. пособие. М.: ГИТИС, 2002.
7. Буткевич М. М. К игровому театру. М.: ГИТИС, 2002.
8. Режиссерский театр от Б до Я. Разговоры на рубеже веков. Вып. 2. М., 2001.
9. Сазонова В. А. Театральная педагогика М. О. Кнебель. Тамбов, 2000.

10. Сазонова В. А. Экспериментальные поиски в театральной педагогике В. Э. Мейерхольда // Научный вестник. Вып. 2. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2005.
- б) дополнительная:**
  1. Мастерство актера: Сб. ст. ГИТИС, 1985, 1990.
  2. Немирович-Данченко Вл. И. О творчестве актера: Хрестоматия: Учеб. пособие для высших и средних театральных учебных заведений. 2-е изд. М., 1984.
  3. Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. М.: Правда, 1989.
  4. Новицкая Л. П. Уроки вдохновения: система Станиславского в действии. М.: ВТО, 1984.
  5. Поламишев А. М. Мастерство режиссера. Действенный анализ пьесы. М., 1982.
  6. Попов А. Д. Творческое наследие. Кн. 1, 2. М.: ВТО, 1980.
  7. Сазонова В. А. Театральная педагогика Ю. А. Завадского: Учеб. пособие. Тамбов, 1999.
  8. Сазонова В. А. Этюды на литературной основе. Тамбов, 1994.
  9. Симанов П. В., Ершов П. М. Темперамент, характер, личность. М.: Наука, 1984.
  10. Станиславский К. С. Мое гражданское служение России. М.: Просвещение, 1990.
  11. Судакова И. И. От этюда к спектаклю. М.: Искусство, 1993.
  12. Товстоногов Г. А. Беседы с коллегами. М.: СТД, 1988.
  13. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: В 2 кн. М.: Искусство, 1980. Ч. 1.
  14. Товстоногов Г. А. Круг мыслей: М.: Искусство, 1980.
  15. Ульянов М. Я работаю актером. М., 1995.
  16. Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Об искусстве актера. М.: Искусство, 1986. Т. 2.
  17. Щепкин М. С. Жизнь и творчество: В 2 т. М.: Искусство, 1984.
  18. Щепкина-Куперник Т. Ермолова. М.: Парнас, 1993
  19. Эфрос А. В. Книга четвертая. М.: Парнас, 1993.
  20. Эфрос А. В. Продолжение театрального романа. М.: Парнас, 1993.
  21. Эфрос А. В. Репетиция – любовь моя. М.: Парнас, 1993. Кн. 1.
  22. Голубовский Б. Г. Пластика в искусстве актера. М.: Искусство, 1986.
  23. Гончаров А. А. Мои театральные пристрастия. Кн. 1. Поиск выразительности в спектакле. Кн. 2. Выразительность поиска. М.: Искусство, 1997.
  24. Давыдов В. Н. Рассказ о прошлом. М. Искусство, 1982.
  25. Карпушкин М. А. Работа режиссера над литературным источником и его воплощением на сцене: Учеб. пособие. Самара, 1991.
  26. Белякова Н. В. Самостоятельная работа студентов над драматургическим произведением. Тамбов: ТГУ, 1989.
  27. Агамирзян Р. Е. Время. Театр. Режиссер. Л.: Искусство, 1987.
  28. Белякова Н. В. Инновационные технологии актерского искусства: Мат-лы междунар. конф.: Сб. ст. М., 2004.
  29. Бояджеева Л. В. Рейнгардт. Л.: Искусство, 1987.
  30. Владимирова З. В. М. О. Кнебель. М.: Искусство, 1991.
  31. Вопросы театра: Сб. ст. М.: СТД, 1987.
  32. Воспоминания о Вере Марецкой. М.: Искусство, 1985.
  33. Гиппиус С. Гимнастика чувств. М., 1992.
  34. Голубовский Б. Г. Пластика в искусстве актера. М., 1986.
  35. Горфункель Е. И. Смоктуновский. М., 1990.
  36. Журнал «Московский собеседник».
  37. Журнал «Современная драматургия».
  38. Журнал «Страстной бульвар».
  39. Журнал «Театр».
  40. Журнал «Театральная жизнь».
  41. Звезды московской сцены. Академический театр им. Вл. Маяковского. М., 2000.
  42. Звезды нашего кино. М., 2002.



43. Звезды петербургской сцены. М., 2003.
44. Звезды столичной сцены. М., 2002.
45. Марешаль М. Путь театра. М.: Радуга, 1982.
46. Мастерство актера: Теория, практика. М.: ГИТИС, 1984.
47. Меерович И. М. Музыкальное оформление спектакля. М.: Искусство, 1985.
48. Методическая разработка // Тренинг актера на старших курсах (развитие воображения в процессе перевоплощения). Л., 1985.
49. Мордвинов Н. Размышления о работе актера. М., 2001.
50. Мусский Н. А. Сто великих актеров. М., 2002.
51. Немеровский А. Пластическая выразительность актера. М.: Искусство, 1988.
52. Нефедова Е. Г. Студийные принципы и их роль в создании традиций коллективов художественной самодеятельности. Тамбов: ТФ МГИК, 1988.
53. Нефедова Е. Г. Творчество как фактор формирования личности. Тамбов, 2000.
54. Нефедова Е. Г. Творчество: миф и реальность // Научный вестник. Тамбов, 2004. Вып. 1.
55. Панкова Н. Г. Сценические этюды по произведениям живописи. М., 1982.
56. Проблемы театральной педагогики: Сб. лекций для студентов РТО, 1-4 курс. Тамбов, 1990.
57. Рудницкий К. Л. Мейерхольд. М.: Искусство, 1981.
58. Сазонова В. А. Атмосфера как выразительное средство сценического искусства. Тамбов, 1988.
59. Сазонова В. А. Театральная педагогика Вл. И. Немировича-Данченко. Лекции. Тамбов, 1999.
60. Стрелер Дж. Театр для людей. М.: Радуга, 1984.
61. Театральные проблемы творческой и практической апробации педагогических воздействий: Межвузовский сб. науч. трудов. Тамбов, 1996. Ч. 1.
62. Урушадзе Н. В. Сандро Ахметели. М.: Искусство, 1990.