

Е. П. Шевченко

*Методические рекомендации
по дисциплине*

«Мастерство актёра в хореографии»

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ГЕРНЫШЕВСКОГО

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»**

Е.П. Шевченко

***Методические рекомендации
по дисциплине***

«Мастерство актёра в хореографии»

*Методические рекомендации
для студентов Института искусств*

2016

Е.П. Шевченко

ШЗ7 Методические рекомендации по дисциплине «Мастерство актёра в хореографии»: Методические рекомендации для студентов заочного отделения Института искусств. - Саратов, 2016. - 21 с.

Методические рекомендации по дисциплине «Мастерство актёра в хореографии» включают информационные сведения о предмете, методические указания по выполнению самостоятельной работы, вопросы к зачету и экзамену.

Предназначены бакалаврам-заочникам, обучающимся по направлению подготовки 52.03.01 Хореографическое искусство, профиль Искусство современного танца.

Рекомендуют к печати:

Кафедра теории, истории и педагогики искусства
Института искусств СГУ им. Н.Г. Чернышевского

Учебно-методический совет
Института искусств СГУ им. Н.Г. Чернышевского

Работа издана в авторской редакции

© Шевченко Е.П. 2016.

Информационные материалы

1. Индекс и название дисциплины учебного плана	Б2.Б.2.3 «Мастерство актёра в хореографии» Продолжительность курса – уст., 1,2 семестры.
2. Трудоемкость, отчетность	На изучение отводится всего: 144 час, из них 12 аудиторных час (лекционных – нет, практических – 12 час). Для самостоятельного изучения материала — 119 час. Формы отчетности: зачет – 1 семестр; экзамен – 2 семестр.
3. Содержание курса	<p style="text-align: center;">Раздел 1. Актерское мастерство в балетном театре</p> <p style="text-align: center;"><i>Тема 1. Введение</i></p> <p>Предмет и структура курса. Сущность мастерства актёра. Актёр и его роль в воплощении замысла режиссёра. Мировоззрение и творчество. Значение мастерства актёра в современном балетном спектакле.</p> <p>Освоение творческого наследия К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко М. А. Чехова, Е. Б. Вахтангова и др. мастеров сцены в области внешней и внутренней техники актёра. Основные тенденции развития современного балетного театра.</p> <p>Порядок прохождения материала, формы обучения. Система знаний, умений и навыков, необходимых хореографу. Место курса среди общепрофессиональных и специальных дисциплин. Требования к изучению курса. Аннотированный обзор литературы и других источников по предмету.</p> <p style="text-align: center;"><i>Тема 2. Театр как вид искусства. Специфические особенности и компоненты балетного театра</i></p> <p>Театр – искусство, отраженное во времени и пространстве. Действенная природа театра. Сущность театрального искусства – художественное отражение действительности через столкновение человеческих характеров в драматическом действии. Специфические особенности театрального и хореографического искусства. Коллективность – одна из основных особенностей театрального искусства. Спектакль как результат творчества: хореографа, режиссёра, актёра, художника, композитора и т.д.</p> <p>Режиссура – искусство создания спектакля. Режиссёр – руководитель театрального коллектива, объединяющий творческий труд всех создателей спектакля в идейно-художественное целое. Актёр как центральная фигура</p>

спектакля. Зритель и его роль в формировании спектакля.

Синтетическая природа балетного театра – органическое сочетание выразительных средств музыки, хореографии, живописи и т.д. Действенное и зрелищное начала. Значение различных компонентов и выразительных средств в создании балетного спектакля. Общность законов сценического бытия актера в условиях драматического спектакля и хореографического представления.

Задачи балетного театра на современном этапе развития искусства. Эмоциональность и заразительность театра, непосредственность восприятия. Познавательное и воспитательное значение театрального искусства.

Тема 3. Актерский образ и его особенности в хореографическом искусстве

Художественный образ в театральном искусстве. Три значения образа в театральном искусстве. Образ – икона, образ – внешнее выражение, знак предмета; образ – суть и язык искусства. Компоненты образа: правдивость, достоверность вымысел образа. Единство всех частей образа, приводящее к гармоничности и выразительности. Своеобразие взаимоотношений компонентов образа в творчестве разных художников. Жизнь – источник образов человеческого сознания. Искусство – способ отражения жизни в художественных образах. Основные характеристики категории художественного образа: чувственная конкретность, многозначность, диалектическое единство объективного и субъективного отражения и творчества, подобного и условного. Рациональное и эмоциональное, отличие художественного образа от психического представления – целенаправленный и концентрированный характер, отбор и преобразование материала действительности, организация его в соответствии с замыслом. Противоречия как стержень образности. Рождение образа.

Сценический образ – особая сценическая форма отражения действительности средствами хореографического искусства. Состав сценического образа. Образ всего произведения (балета), художественная целостность которого определяется режиссерским замыслом и балетмейстерским решением. Образ балетного спектакля. Способ обобщения в сценическом образе.

Отдельный персонаж. Индивидуализация образа. Образ – характер, создаваемый актером, все элементы внутренней и

внешней характерности которого подчинены художественному замыслу. Эмоциональное зерно – основа создания сценического образа на основе хореографического этюда, танцевального номера, сцены из балета:

Балетмейстер – творец образов, способный конструировать мышление в образах. Необходимость фиксации первичных ассоциаций, первичных ощущений образа спектакля, его строя и характера. Примеры образного решения спектаклей.

Практическое занятие

1. Работа с актером – этюдный метод создания хореографических импровизаций на заданную тему.
2. Создание хореографического текста и пластического рисунка.
3. Отработка с исполнителем танцевального и пластического рисунка.

Тема 4. Творческое перевоплощение актера в балете

Перевоплощение в образ как создание внутренней духовной жизни нового лица. Создание сценического образа через органическое творческое перевоплощение актера. Роль созданная и роль сыгранная.

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 данных путей, их ограниченность. Опасность показа образа (представление), т.е. внешнего изображения.

Перевоплощение – это момент сближение актёра-творца с актером-образом. Путь к перевоплощению сознательный, приход – подсознательный. Связь понятий «перевоплощение» и «сценический образ». Зависимость структуры образа от балетмейстера, жанра, чувства современности актёра и режиссера, 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.

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. Процесс перевоплощения по К.С. Станиславскому. Опасность штампа – актерского приема, потерявшего всякую внутреннюю суть, его породившую. Роль воображения в создании образа (слуховое, вкусовое, обонятельное, зрительное, осязательное).

Практическое занятие

1. Создание биографии роли, конкретно образной, в форме чувственных переживаний, живых воспоминаний.
2. Тренинг на развитие техники актерского мастерства и ассоциативно образного мышления студента.

Тема 5. Действие – основное выразительное средство сценического искусства

Понятие «действие». Действие как основа сценического искусства. Признаки действия: наличие цели и волевое происхождение. Через активное, конкретное целеустремленное, органичное действие воплощается внутренняя жизнь образа и раскрывается идейный замысел спектакля. В сценических условиях – это логика поведения человека-актера, определяющая сквозное действие и ведущая к осуществлению сверхзадачи роли и спектакля. Борьба и преодоление препятствий как необходимое условие активизации действия.

Виды действия: психические и физические, внутренние и внешние. Значение простейших физических действий в творчестве актера. Действие и чувство. Действие и движение. Разность понятий. Действие и противодействие. Внутренние и внешние действия. Три элемента сценической задачи: что я думаю, ради чего я делаю, как я делаю. Создание творческого самочувствия актера, дающего возможность действовать в условиях театрального и хореографического представления, мыслить и чувствовать согласно логике поведения человека в реальной жизни.

Сценическое действие и его отличие от действия в жизни. Взаимосвязь физического и психологического действия. Составные части действия: оценка, пристрой,

выбор приспособлений, воздействие.

Оценка. Магическое слово «если бы» К.С. Станиславского. Вера в сочиненные обстоятельства. Возникновение отношения к объекту внимания.

Пристрой. Целенаправленность сценического действия. Возникновение приспособления к объекту воздействия.

Воздействие. Рождение импульса к действию. Пробуждение активности актера. Воздействие – результат процесса оценки и пристроя к объекту.

Практическое занятие

Упражнения на действие с разными задачами:

- действие с разной окраской;
- действие в разных предлагаемых обстоятельствах;
- воздействие глазами, звуком, жестом;
- действие в различных атмосферах.

Тема 6. Сквозное действие роли и сверхзадача в балетном спектакле

Понятие «сверхзадача в балетном спектакле». Движение режиссера и актера к сверхзадаче. Сверхзадача спектакля и сверхзадача роли. Тема, идея произведения и его сверхзадача. Формулировка сверхзадачи. Сверхзадача роли как опора и фундамент ее действенной основы. Взаимозависимость сверхзадачи и всех элементов спектакля. Сверхзадача и сквозное действие в процессе создания целостного образа в балете. Необходимость верного и меткого определения сверхзадачи.

Сквозное действие – главное устремление к сверхзадаче. Глубокий анализ произведения, определение темы и всех предлагаемых обстоятельств – путь к точной сверхзадаче и сквозному действию. Органическое действие. Поиск действия, через которое осуществляется сквозное действие роли. Определение действия в результате анализа сцены и предлагаемых обстоятельств персонажа. Рождение действия в сценических пробах, этюдных работах. Эмоциональный анализ обстоятельств – путь к точному отбору действий. Штамп внешнего поведения. «Линия действий» роли и ее рождение из предлагаемых обстоятельств. Организующая роль линии действия в репетиционном процессе как более фиксируемая и конкретная область работы над образом. К.С. Станиславский о линии физических действий роли. Значение линии действия роли в момент публичного творчества артиста. Режиссерские трюки и приемы. Расстановка режиссерских

идейно-смысловых акцентов, использование выразительных средств в связи со сверхзадачей и сквозным действием в балетном спектакле. Сверхзадача и сквозное действие – главная сущность системы К.С. Станиславского и его творческого метода.

Практическое занятие

1. Анализ музыкальной драматургии и стилевых особенностей произведения.

2. Создание сюжета этюда. Определение идеи, сверхзадачи, сквозного действия и предлагаемых обстоятельств. Определения конфликта.

3. Разработка предлагаемых обстоятельств и определение событий и действенных фактов.

4. Определение действенной линии героев, их взаимоотношений.

Тема 7. Предлагаемые обстоятельства и их роль в эмоциональном звучании балета

Главное средство перевоплощения в сценический образ – освоение предлагаемых обстоятельств роли. Предлагаемые обстоятельства – путь, приближающий образ к себе и себя к образу. Обстоятельства места и времени действия. Влияние предлагаемых обстоятельств на характер действия. Отбор предлагаемых обстоятельств. Ознакомление с материалами, дающими представление об эпохе, среде, быте, национальных особенностях, социальных конфликтах (изучение иллюстративно-иконографического материала, репродукций произведений живописи, графики, скульптуры и т.п.). Жизнь как главный источник сценического воплощения. Освоение предлагаемых обстоятельств жизни персонажа и обстоятельств окружающей актера жизни.

Три группы предлагаемых обстоятельств. Первая группа – комплекс обстоятельств, в которых персонаж находится к началу участия в сценических событиях. Вторая – обстоятельства, происходящие в спектакле: 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.

Авторский текст как фундамент и граница создания актерских и режиссерских предлагаемых обстоятельств. Обстоятельства конкретного спектакля, зависимость

поведения роли от нюансов поведения партнеров. Глубокое исследование авторского текста, выразительных средств для раскрытия и создания предлагаемых обстоятельств роли. Проникновение в художественное мышление драматурга, постижение стиля автора. Путь комплексного освоения предлагаемых обстоятельств.

Практическое занятие

1. Анализ выбранного произведения (балетного спектакля) и его сценический замысел: тема, идея, сверхзадача, сквозное действие, конфликт, жанр.

2. Анализ текста по событиям и предлагаемым обстоятельствам.

3. Освоение законов и элементов организации действия в этюде, отрывке.

4. Создание этюдов на обстоятельства фрагмента спектакля и роли.

5. Определение линии действия и закрепление ее в репетициях.

Тема 8. Жанровые и стилистические особенности актерского сценического существования

Понятие «жанр». Основные жанры в драматургии: трагедия, комедия, драма и их подразделения. Характеристика жанров. Трагедия и ее особенности. Предмет и сущность трагедии. Особенности древнегреческой трагедии, трагедии эпохи Возрождения, классицизма и т.д. Изображение трагических периодов истории. Традиции многовекового развития жанра. Драма, ее сущность и эволюция. Комедия, и ее отличительные особенности. Эволюция комедии. Социальные функции комедии. Возникновение новых и смешанных жанров.

Изучение стилевых особенностей автора, его драматических приемов, ритма языка, действия, манеры появления действующих лиц и т. д. Взаимодействие жанра и стиля.

Практическое занятие

1. Выбор музыкального произведения и анализ его. Мотивировка выбора.

2. Определение идеи, сверхзадачи, сквозного действия.

3. Создание сюжета этюда. Определение жанра и стиля.

Тема 9. Метод действенного анализа, его сущность как основного этапа работы над ролью

Практическое овладение методом действенного

анализа. Освоение законов и элементов организации действия в балетном спектакле. Определение темы и идеи балетного спектакля. Определение главного события произведения, сцены и действенного конфликта.

Определение сквозного действия балетного спектакля и сверхзадачи роли. Определение главного события и действенных фактов в жизни роли. Определение линии борьбы и место действующего лица в группировке сил.

Биография действующего лица. Прошлое. Настоящее. Будущее. Поступки и линия действия, взаимоотношения с другими действующими лицами. Зерно характера. Физиологические и биологические особенности характера. Темперамент. Социальная принадлежность и мировоззрение. Составление анкеты. Необходимость назначения на роль в зависимости от внутренних качеств характера, от свойства темперамента, степени актерского мастерства.

Практическое занятие

1. Определение характеров, трактовка ролей. Составление биографии действующего лица.

2. Создание сценария этюда с подробным изложением действенной партитуры, использованием выразительных средств: света, костюмов, декорации-планировки и распределением ролей.

3. Работа с актером – этюдный метод создания хореографических импровизаций на заданную тему.

4. Создание хореографического текста и пластического рисунка.

Тема 10. Система К. С. Станиславского и ее значение для хореографического искусства

Общность законов сценического бытия актера в условиях драматического и балетного спектаклей. К. С. Станиславский о преемственности театральной культуры. Жизненная правда – основа актерского искусства. Умение жить поступками, мыслями и чувствами героя как основное условием создания сценического образа. Искусство переживания и искусство представления. Двойственная природа актерской игры. Дени Дидро «Парадокс об актере». Ремесло и дилетантизм.

Поиск К. С. Станиславского общих законов творчества. Идеино-художественные истоки системы – творческое обобщение и развитие К. С. Станиславским передового опыта реалистического театра. Система как научное обоснование законов актерского творчества. Тщательное изучение этих

законов, поиски ряда приемов, помогающих актеру соблюдать законы творчества и использовать их в своей практике. Практика МХТ и формирование системы. Основные разделы системы К.С. Станиславского: работа актера над ролью, воспитание качеств, необходимых для правдивого действия на сцене. Перспектива роли и перспектива артиста. Свойство перспективы давать размах, инерцию внутренним переживаниям. Высокие этические требования К.С. Станиславского к актеру. Понятие внутренней и внешней техники актера. Внешние выразительные средства актера. Значение системы в практике мирового театрального и хореографического искусства.

Раздел 2. Техника актерской игры и основы исполнительской выразительности.

Тема 11. Пластическая выразительность артиста балета

Пластическая выразительность актерской игры как способность актера к воплощению роли. Структура танцевального движения. Свойства элементов танцевального движения. Обзор главных средств музыкальной выразительности (темп, динамика, ритмический рисунок, фразировка и т. д.). Понятие о музыкальной теме и способах ее развития (повторение темы, свободное и вариационное ее развитие). Разбор музыкального произведения по смысловым эпизодам. Определение предлагаемых обстоятельств. Форма сценического образа как сочетание или комплекс выразительных средств актера. Овладение пластической выразительностью актера

Дельсарт о жесте. С. Волконский о выразительности тела. Пантомима и жест в балетном спектакле. Жест и мимика. Классификация жестов. Обусловленность жеста мелодической, гармонической и темпоритмической структуры музыкального произведения. Влияние законов драматургии на выразительный жест. Жест механический, жест описательный, жест психологический. Соотношение рук и глаз. Красота жеста в его целесообразности и в соответствии с законом равновесия. Классификация жестов на общечеловеческие, типические, индивидуальные. Изучение жеста. Практика в жестикуляции. Понятие о сценическом ракурсе. Жест, ракурс, характер, пластическая интонация их взаимосвязь. Отбор нужного жеста и мотивированность.

Жест, походка в разных предлагаемых обстоятельствах.

Практическое занятие

Комплексный тренинг актерской психотехники.

Тема 12. Характеры и характерность в работе над образом

Характер как совокупность наиболее устойчивых, отдельных черт личности, проявляющихся в поступках человека, в его отношении к себе, к другим людям, к труду. Характер – внутренняя сущность человека. Темперамент и своеобразие жизненной направленности личности. Характерность как способ выявления характера, его внешняя форма. Характерность – это 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 характерности. 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. Поиск внутренней и внешней характерности в работе над ролью.

Практическое занятие

1. Упражнения на внутреннюю и внешнюю характерность.
2. Составление анкеты образа.
3. Упражнения на походку, на бег в разных предлагаемых обстоятельствах.

Тема 13. Скульптурность в сценическом действии

Скульптурность – способность актера находить выразительные сочетания между своим телом и окружающей средой. Соответствие движения логике сценического действия. Скульптурность в позе. Размещение в пространстве. Основной закон скульптурности в массовой сцене. Поведение героя в зависимости от классовой принадлежности, национальности, исторической эпохи.

Соответствие с идейным замыслом автора, сверхзадачей произведения, экспозицией режиссера, своим собственным воображением, представлением о роли и пластическими возможностями. Выражение в статике и динамике физического действия. Требования к сценической выразительности.

Практическое занятие

1. Упражнения и этюды на тренировку навыков и качеств сценического действия.

2. Упражнения и этюды на организацию движения во времени и пространстве и на организацию движения и музыки.

Тема 14. Внутренний монолог и «зоны молчания»

Становление и развитие проблемы внутреннего монолога в балетном театре. Внутренний монолог в жизни. Отражение во внутреннем монологе внешней и внутренней конфликтной природы, структуры самого процесса жизни, его диалектики. Значение внутреннего монолога в пластическом взаимодействии, диалоге, в конфликтности собственного «я». Отражение во внутреннем монологе способа мышления человека, его внутреннего конфликта, его «зерна», направленности темперамента. Значение и роль внутреннего монолога в работе актера над внутренним образом роли. Овладение ходом мысли образа – процесс слияния актера с ролью. Этапы работы над внутренним монологом и его качественные изменения. Внутренний монолог персонажа. Взаимобратная связь внутреннего монолога и второго плана. Связь «зоны молчания» с внутренним монологом, подтекстом, со сквозным действием и «зерном».

Практическое занятие

1. Актерский и пластический тренинг: импровизации – выполнение заданий на смену физического самочувствия, на зерно растения, животного, борьбу атмосфер; на умения выразить мысль через лаконично отобранные детали, мизансцену, через музыку и пластический рисунок.

2. Работа над внутренним монологом и вторым планом.

Раздел 3. Приемы актерской техники

Тема 15. Внимание как психологический процесс

Сценическое внимание. Виды внимания. Многослойное внимание. Объекты внимания. Произвольное и непроизвольное внимание. Воля и внимание. Особенности сценического внимания. Объект внимания актера на сцене. Круги внимания. Внимание и органы чувств человека. Внимание к присутствующему и отсутствующему объекту.

Закон внутренней техники актера: внимание актера, находящегося на сцене должно быть в каждый момент сосредоточено на определенном, верно найденном,

произвольно взятом объекте. М. А. Чехов и К. С. Станиславский о процессе внимания в деятельности актера. Внимание как орудие добывания творческого материала. Значение наблюдательности в творчестве актера и режиссера.

Практическое занятие

1. Тренинг элементов сценического действия (упражнения на внимание: слуховое, зрительное, осязательное, вкусовое, на круги внимания, на смену объектов внимания).

Тема 16. Воображение и фантазия

Роль воображения и фантазии в творчестве актера и балетмейстера. Изучение жизненного поведения человека. Мотивированность поведения и убедительность. Сценическое оправдание – мотивировка сценического поведения актера, его творческий характер. Воображение, фантазия, память. Отличие между убедительным и формальным воспроизведением человеческого поведения. Абстрактное и конкретное на сцене. Путь к оправданию – творческое воображение и фантазия. Задачи артиста и его внешней техники.

Воображение как способность воспроизводить в мысленных представлениях данные опыта. Виды воображения. Обоснование вымысла воображения. Необходимость активного воображения на сцене. Фантазия – способность комбинировать данные опыта в соответствии с творческой задачей. Конкретность фантазирования. Закон внутренней техники актера – пластические действия, поступки, предлагаемые обстоятельства должны быть творчески оправданы. К. С. Станиславский о воображении актера. Значение воображения и фантазии в творчестве актера, режиссера и балетмейстера.

Практическое занятие Упражнения на оправдание действий, не связанных между собой, на оправдание слов.

Этюды на природно-физиологическую, профессиональную, национальную, внешнюю характерность прошлого.

Тема 17. Сценическое отношение факта, его оценка и восприятие

Сущность всякой игры – отношение к неправде как к правде. Сценическая вера. Публичное одиночество. Восприятие как совокупность психических процессов, с помощью которых можно непосредственно осознать явления,

на основе деятельности органов чувств. Эмоциональная сторона восприятия явлений окружающей жизни и их значение для актера. Взаимосвязь восприятия и воображения. Предпосылка 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. Непрерывность личностных наблюдений и обобщающий их анализ.

Практическое занятие

Упражнения на перемену отношения к вещам, к месту действия, к внутреннему объекту, на восприятие и оценку события.

Тема 18. Эмоциональная и двигательная память

Основные виды памяти. К. С. Станиславский о зрительной и эмоциональной памяти Эмоциональная память – память на чувствование. Сила эмоциональной памяти. Свойства эмоциональной памяти. Манки эмоциональной памяти (внешняя сценическая обстановка, настроение, 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.

Двигательная память. Мышечно-двигательные образы движений. Значение двигательной памяти в запоминании физических действий роли. Формы движения (направление, размер скорости, последовательности, в определенном ритме, характере и пр. признаков). Автоматизм в физическом поведении актера.

Практическое занятие

Тренинг эмоциональной и двигательной памяти, актерской выразительности.

Тема 19. Чувство правды и контроль

Чувство правды – способность актера сравнивать сценическое поведение с жизненной правдой. Чувство правды контролирует игру актера. Логика и последовательность действий. Память физических действий и

их практическое значение. Значение физических действий в создании и установлении верной линии роли. Логика и последовательность физических действий. Воспитание умения жить вымыслом воображения, углубленного внимания, веры в подлинность действия. Сценическая вера – это серьезное отношение к сценической неправде как к жизненной правде.

Практическое занятие

Упражнения на память физических действий, преодоление физических и психологических препятствий, оценки обстоятельств.

Тема 20. Мускульная свобода

Мускульная свобода – это целесообразное расходование и распределение мышечной энергии. Зажим. Виды зажимов (в голосовом аппарате, в ногах, в спине, в плечах и др.). Отражение зажима на переживании, внешнем воплощении и самочувствии актера. Причины появления зажима на сцене: наблюдения зрителя, потеря нужного объекта и т.п. Внимание и мускульная свобода. Закон естественной пластики. Мускульная свобода и творческое самочувствие актера. Способы устранения зажимов. Тренинг и муштра. Закон внутренней техники актера – актер, находящийся на сцене, должен быть мускульно свободным, т.е. целесообразно расходовать и распределять мышечную энергию.

Практическое занятие

Упражнения на переливание мышечной энергии, техники походки, падения и др.

Тема 21. Оценка и ритм

Оценка – это отношение образа к явлению, факту, событию, словам, предмету и т.д. Верная оценка нового обстоятельства и ритм поведения. Возникновение отношения к объекту внимания. Ритм – это биение пульса внутренней жизни данной сцены, действенной насыщенности, которая приносится в содержание. Темп – это скорость действия, внешнее выражение ритма. Темпо-ритм – соотношение энергии, активности действия и его скорость.

Практическое занятие

Упражнения на оценку обстоятельств и смену ритма.

Тема 21. Процесс взаимодействия актеров

Общение как внутреннее и внешнее воздействие

партнеров, взаимодействие. Установление внутренней связи. Виды общения: общение с партнером, самообщение, внутреннее общение. Внутреннее общение – самое важное и нужное в творчестве и передаче «жизни человеческого духа» на сцене. 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, восприятие мыслей, чувств, видений партнера; передача своих видений, отклик объекта. Создание органического подлинного общения. Процесс взаимодействия актеров. Действенная задача, направленная на партнера. Взаимозависимость приспособлений партнеров в процессе общения.

Приспособления – внутренние и внешние ухищрения, с помощью которых люди применяются друг к другу при общении и помогают воздействию на объект. Приспособление – один из важных приемов общения. Качество приспособлений: яркость, тонкость, акварельность, изящество, вкус. Оживление приспособлений при работе над ролью. Высокие требования к выразительным средствам артиста при сценическом общении.

Практическое занятие

1. Тренинг сценического общения.
2. Установление точных взаимоотношений с партнером, поиск ярких приспособлений.

Тема 23. Восприятие и наблюдательность

Восприятие как совокупность «психических процессов». 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. Актер – психолог. Непрерывность личностных наблюдений и

	<p>их обобщающий анализ.</p> <p>Практическое занятие</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Этюды на наблюдения. 2. Создание роли, конкретно образной, в форме чувственных переживаний, живых воспоминаний. 3. Оживление биографии фактами, деталями. 4. Создание анкеты об образе, в которой отражены социальное происхождение, мировоззрение, условия прошлой и настоящей жизни персонажа, материальная обеспеченность, где и кем работает, образование, наследственно-биологические особенности физической природы образа, бытовая среда, качество интеллекта, качество темперамента.
<p>4.Основные учебники и пособия</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Озджевиз, Е.Л. Методические указания по предмету "Теоретические основы подготовки хореографа" [Электронный ресурс] / Е.Л. Озджевиз; СГУ им. Н.Г. Чернышевского, Пед. ин-т. Саратов, 2011. - 10 с. 2. Иванова, Н.А. Методические указания по дисциплине "Шедевры хореографического искусства" [Электронный ресурс] / Н.А. Иванова ; СГУ им. Н. Г. Чернышевского, Пед. ин-т. Саратов, 2011. - 10 с.
<p>5.Самостоятельная работа студентов</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Изучение учебного материала. 2. Работа с научно-методической литературой по изучаемым темам; 3. Подготовка доклада, реферата. 4. Законспектировать работу Кристи Г. Воспитание актера школы К.С. Станиславского. – М., 1968. – с. 245-265, 413-420. 5. Законспектировать «Создание жизни человеческого тела роли» // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. – М., 1957. – с. 210 – 226, 289 – 295. 6. Законспектировать статью Н.А. Зверевой «От себя к автору» // Мастерство режиссера: I – V курсы, ГИТИС – студентам: Учебное пособие. – М., 2002. 7. Законспектировать главу «О методе» из книги Товстоногова Г. Зеркало сцены: Книга 1. – М., 1984. 8. Подготовить доклад по одному из балетных жанров. 9. Прочитать и законспектировать книгу Гончарова А. А. Режиссерские тетради. – М., 1980. 10.Законспектировать главу «Перспектива артиста и роли» // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. – М., 1990. – с. 150-157. 11.Законспектировать: Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. – М, 1968. – С. 153-173; Немеровский А. Н.

	<p>Пластическая выразительность актера. – М., 1988. – С. 13-28; Кох И. Основы сценического движения. – Л., 1970. – С. 50-56.</p> <p>12. Ведение дневника наблюдений о роли и запись в нем всех этапов работы.</p> <p>13. Законспектировать: Кох И. Основы сценического движения. – Л. 1970. – С. 94-101.</p> <p>14. Законспектировать: Карпушкин М.А. Внутренний монолог. Оглашенный поиск сознания. // Карпушкин. М.А. Размышления о театральной педагогике. – Самара, 2001. – С. 90-95; Попов А.Д. Из режиссерских записей. – М., 1967; или Воспоминания и размышления о театре. – М., 1979. – С. 298-303.</p> <p>15. Найти в литературе описание внутреннего монолога и записать в творческий дневник.</p> <p>16. Законспектировать: Немеровский А.Н. Пластическая выразительность актера. М., 1988, С.47-64; Кох И. Основы сценического движения. Л., 1970. С. 41-50.</p>
6. Форма аттестации	<p>Зачет по теоретическим вопросам.</p> <p>Экзамен по теоретическим вопросам.</p>

Примерный перечень вопросов к зачету

1. Театр как вид искусства. Специфические особенности и компоненты балетного театра.
2. Актерский образ и его особенности в хореографическом искусстве.
3. Творческое перевоплощение актера в балете.
4. Действие – основное выразительное средство сценического искусства.
5. Сквозное действие роли и сверхзадача в балетном спектакле.
6. Предлагаемые обстоятельства и их роль в эмоциональном звучании балета.
7. Жанровые и стилистические особенности актерского сценического существования.
8. Метод действенного анализа, его сущность как основного этапа работы над ролью.
9. Система К. С. Станиславского и ее значение для хореографического искусства.
10. Пластическая выразительность артиста балета.
11. Характеры и характерность в работе над образом.
12. Скульптурность в сценическом действии.
13. Внутренний монолог и «зоны молчания».

Примерный перечень вопросов к экзамену по всему курсу

1. Значение мастерства актера и режиссера в современном балетном спектакле.
2. Система Станиславского. Принципы системы.
3. Специфика актерского искусства. Внутренняя и внешняя техника актера.
4. Сценическое действие. Виды действия. Действие и чувство. Действие и движение. Действие – фундамент системы Станиславского.
5. Значение внимания для руководителя хореографического коллектива.
6. Учение К.С. Станиславского о сценическом действии. Виды действия. Действие и чувство. Действие и движение.
7. Магическое «если бы» и вера в предлагаемые обстоятельства.
8. Элементы сценического действия. Сценическое внимание. Объекты внимания. Круги внимания.
9. Оценка и темпо-ритм. оценка обстоятельств. Особенности сценического ритма (о ритмовом состоянии энергии). Ритм и темп. 10 номеров ритма.
10. Общение – взаимодействие. Взаимосвязь приспособлений партнеров в процессе общения. Пристройка к партнеру.
11. Мизансцена. Виды мизансцен.
12. Театр и хореографическое искусство. Общность и различие в творческой работе режиссера и балетмейстера. Использование народного, бытового, исторического танца в спектакле.
13. Роль воображения и фантазии в творчестве режиссера и балетмейстера.
14. Учение Станиславского о сверхзадаче и сквозном действии.
15. Оценка факта и событий.
16. Предлагаемые обстоятельства.
17. Коллективный характер творчества. Значение этических взаимоотношений в коллективе для художественного результата и творчества.
18. Учение Немировича-Данченко о втором плане и внутреннем монологе.
19. Составления плана задания режиссеру-балетмейстеру.
20. Композиция. Законы построения драматургического и хореографического произведений.
21. Методика создания сценического образа.
22. Пути формирования режиссерского замысла и его воплощение.
23. Законы сценичности.
24. Сценическая выразительность. Характер и характерность. Внутренняя и внешняя характерность.
25. Действенный танец.
26. Жест и мимика.
27. Искусство переживания и искусство представления.
28. Профессиональная этика хореографа.
29. Эстрадный танец и театр.
30. Развитие ассоциативно-образного мышления хореографа.
31. Значение тренинга актерской психотехники в профессиональном хореографическом коллективе.