

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

"Северо-Кавказский государственный институт искусств»

Колледж культуры и искусств

УТВЕРЖДАЮ

Директор колледжа культуры и искусств

ФГБОУ ВО СКГИИ


/ В. Х. Шариков

«29» августа 2023 г.

Рабочая программа учебной дисциплины

ОП.01 Актерское мастерство

специальность 52.02.02 Искусство танца (по видам)

Квалификация выпускника - Артист балета ансамбля песни и танца, танцевального коллектива, преподаватель

Форма обучения - очная

г. Нальчик , 2023г

Рабочая программа «Актерское мастерство» разработана на основе Федерального государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования по специальности 52.02.02 Искусство танца (по видам)

Организация-разработчик: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Северо-Кавказский государственный институт искусств» Колледж культуры и искусств

Разработчик: преподаватель ККИ СКГИИ  Крючкова К.В.

Эксперт: преподаватель ККИ СКГИИ  Долова Э.Р.

Рабочая программа «Актерское мастерство» рекомендована на заседании ПЦК 52.02.02. Искусство танца (по видам)

Протокол №____1_____

от _ «28» августа 2023 г.

Председатель ПЦК  Долова Э.Р.

Содержание

| | Стр. |
|--|------|
| 1. ПАСПОРТ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ «Актерское мастерство» | -4 |
| 2. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ | -8 |
| 3. УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ | -23 |
| 4. КОНТРОЛЬ И ОЦЕНКА РЕЗУЛЬТАТОВ ОСВОЕНИЯ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ | -32 |

1. Паспорт рабочей программы «Актерское мастерство»

Цели и задачи дисциплины

Целью курса «Актерское мастерство» является практическая и теоретическая подготовка студента к активной профессиональной работе. Целью предмета «Актерское мастерство» дать студентам необходимые для их дальнейшей деятельности теоретические и практические знания в области танцевального искусства, развить у учащихся технику исполнения, Изучение движений идет в определенной последовательности от этюдной формы до самостоятельных танцевальных номеров и композиций. Студенты овладевают навыками актерского мастерства в области танцевального искусства. Выбирая наиболее рациональные приемы обучения и воспитания в соответствии с индивидуальностью ученика, педагог готовит их к активной исполнительской практике и будущей профессиональной работе.

Задача курса – овладение активным логическим действием и пластической выразительностью в предлагаемых обстоятельствах музыкального этюда, а затем танцевального номера. Обучение начинается с ознакомления с элементами психотехники артиста: выполнение упражнения на творческое внимание, воображение, отношение к факту, на оценку событий, упражнения на память физических действий (на несуществующие предметы) в определенных предлагаемых обстоятельствах, упражнения на ритм, на общение. В каждом этюде перед учеником ставится конкретная сценическая задача: что я делаю (действие), для чего я делаю (цель), при каких обстоятельствах (предлагаемые обстоятельства). Выполняя этюды под музыку, главное внимание следует обратить не полное слияние действий ученика с характером музыкального произведения. Здесь учеников ожидает особая трудность: к определенной музыкальной фразе относится соответствующая актерская задача, надо успеть свои мысли, чувства, действия уложить в точно определенное музыкальное время. Это сложно. Но ученики – будущие артисты балета – должны справляться с подобными заданиями, поскольку в дальнейшем им всегда придется работать под музыку.

Надо принять во внимание, что возраст обучаемых – 15-16 лет – невообразимо трудный возраст. Они уже взрослые, но по существу еще дети. Заставить их заниматься актерским мастерством невозможно. Единственный способ – заинтересовать и увлечь!

Следующий раздел обучения – пластическая выразительность. Известно, что пластика, принятая в балетных спектаклях, условна. Как, оставаясь живым человеком, не впадая в балетные штампы, овладеть хореографической пластикой,

оправдать ее? Это самый сложный процесс. Смысловое оправдание танцевальных движений – это переход ко второму году обучения.

К концу учебного года можно попробовать с самыми сильными учениками включить в работу самые простые балетные «па».

Задача второго года обучения (следующий этап) - овладение активным логичным действием в предлагаемых обстоятельствах хореографического этюда.

Продолжается работа над освоением учащимися психотехники артиста и развитием пластической выразительности в музыкальных этюдах, создаваемых на последовательно усложняющемся музыкальном и хореографическом материале.

Главной задачей обучения является органическое действие, выраженное в танцевальной форме, - действенном танце. Танцевально-действенный этюд представляет собой значительную трудность для большинства учащихся.

Будущих артистов балета необходимо научить осмысливать музыкальные движения, понимать их, как средство выражения человеческой мысли и чувств, и, одновременно с этим, заострять их внимание на пластической выразительности и полном слиянии формы выражения с характером музыки. Активное действие в танце (выполнение актерской задачи) должно быть передано технически точными и музыкально исполненными танцевальными движениями. Хореографический материал находится в пределах проходимого курса и не составляет технических трудностей при выполнении актерской задачи.

Большое значение придается созданию внутреннего монолога. Овладение внутренним монологом приучает будущего артиста балета мыслить на сцене, что способствует логическому непрерывному развитию действия.

Педагог стремится дать ученику работу, соответствующую его индивидуальности. Тогда результаты достигаются быстрее, легче и интереснее. А ничто так не воодушевляет будущих артистов, как успешная актерская работа.

На последнем году обучения обобщение полученных знаний подводит учащихся к работе над сценическим образом, ролью.

Продолжение обучения психотехнике артиста заключается в развитии знаний и навыков, полученных на втором году обучения (синтез трех искусств – драматического, музыкального и хореографического). Задания выполняются на основе хореографического этюда, танцевального номера, сцены из балета. В процессе работы над ролью создается биография образа, определяется зерно роли, уточняются факты, события, действенные задачи в предлагаемых обстоятельствах данной сцены; идут поиски внутренней и внешней характеристики образа, постоянно продолжается работа над выразительными средствами (хореографическим текстом и пластическим рисунком). Окончательно отрабатывается танцевальный и пластический рисунок роли.

Задача педагога следить за сохранением и раскрытием индивидуальности учащегося, удерживать его от слепого копирования, подражания знакомым

образцам, направлять на поиски собственных красок и оттенков в выполнении строго установленного рисунка.

Создание художественного образа возможно лишь при условии владения как танцевальной, так и актерской техники исполнения. Путь к этому лежит через направляющую формулу К.С.Станиславского: «Все в труде искусства сводится...к одному: сделать трудное привычным, привычное легким и легкое прекрасным».

Процесс обучения завершается экзаменами.

Требования к уровню освоения содержания курса

Артист балета ансамбля песни и танца, танцевального коллектива; преподаватель, должен обладать общими компетенциями, включающими в себя способность:

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

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

ОК 3. Принимать решения в стандартных и нестандартных ситуациях и нести за них ответственность.

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

ОК 5. Использовать информационно-коммуникационные технологии (далее - ИКТ) для совершенствования профессиональной деятельности.

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

ОК 7. Брать на себя ответственность за работу членов команды (подчиненных), за результат выполнения заданий.

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

ОК 9. Ориентироваться в условиях частой смены технологий в профессиональной деятельности.

Артист балета ансамбля песни и танца, танцевального коллектива; преподаватель, должен обладать профессиональными компетенциями, соответствующими виду деятельности.

Творческо-исполнительская деятельность:

ПК 1.1. Исполнять хореографический репертуар в соответствии с программными требованиями и индивидуально-творческими особенностями.

ПК 1.2. Исполнять различные виды танца: классический, народносценический, историко-бытовой, современный, спортивно-бальный.

ПК 1.3. Готовить поручаемые партии под руководством репетиторахореографа, балетмейстера.

ПК 1.4. Создавать художественно-сценический образ в соответствии со стилем хореографического произведения.

ПК 1.5. Определять средства музыкальной выразительности в контексте хореографического образа.

В соответствии с квалификационными требованиями выпускник по дисциплине «Актерское мастерство» должен:

уметь:

- работать над художественно-сценическим образом;
- перевоплощаться в сценический образ;
- воплощать художественный образ в мимике, жесте, гриме;
- владеть навыками актерского мастерства в работе над хореографической образностью;
- применять средства актерской выразительности в соответствии жанровой и стилиевой спецификой хореографического произведения;

Знать:

- принципы построения художественно-сценического образа;
- основы актерского мастерства и специфику актерского мастерства в хореографическом искусстве;
- средства актерской выразительности и перевоплощение в сценический образ;

Объём дисциплины, виды учебной работы и отчётности

| Вид учебной работы | Объём часов |
|---|---|
| Максимальная учебная нагрузка (всего) | |
| Обязательная аудиторная учебная нагрузка | |
| Обязательная аудиторная учебная нагрузка из вариативной части | 138 |
| в том числе: | |
| лабораторные занятия | - |
| практические занятия | - |
| контрольные работы | |
| Самостоятельная работа обучающегося (всего), в том числе вариативная часть | |
| Формы контроля | Контрольная работа -7,9 семестр; Экзамен-10 семестр. |

2. Структура и содержание учебной дисциплины

Содержание дисциплины и требования к формам и содержанию текущего, промежуточного, итогового контроля (программный минимум, зачётно- экзаменационные требования)

Основные принципы театра

Произведение театрального искусства — спектакль — создается не одним художником, как в большинстве других искусств, а многими участниками творческого процесса. Драматург, актеры, балетмейстер-режиссер, гример, декоратор, музыкант, осветитель, костюмер и т.д. — каждый вкладывает свою долю творческого труда в общее дело. Поэтому подлинным творцом в театральном искусстве является не отдельный человек, а коллектив — творческий ансамбль.

Театр — синтез многих искусств, вступающих во взаимодействие друг с другом. К ним принадлежат литература, живопись, архитектура, музыка, вокальное искусство, искусство танца и т. д. В числе этих искусств находится одно такое, которое принадлежит только театру. Это — искусство актера. Актер неотделим от театра, и театр неотделим от актера. Вот почему мы можем сказать, что актер — носитель специфики театра. Синтез искусств в театре — их органическое соединение в спектакле — возможен только в том случае, если каждое из этих искусств будет выполнять определенную театральную функцию. Только актерское искусство театрально по своей природе.

В театре и драматург, и балетмейстер-режиссер, и декоратор, и музыкант говорят со зрителем через актера или в связи с актером.

Чтобы выполнить свое театральное назначение, творческая идея должна отразиться в актерской игре, в поведении действующих лиц на сцене.

Театральное бытие всему, что находится на сцене, сообщает актер. Все, что создается в театре в расчете на то, чтобы получить полноту своей жизни через актера, театрально. Все, что претендует на самостоятельное значение, на самодовлеющее бытие, антитеатрально.

Актер является главным носителем специфики театра.

К числу важнейших особенностей театрального искусства относится тот факт, что его произведение — спектакль — окончательно формируется под прямым и непосредственным воздействием зрителя, который, находясь в театре, не только воспринимает произведение театрального искусства, но в известной степени участвует также и в его создании.

В театре помимо пьесы на зрителя воздействует неотразимая сила театрального искусства с его эмоциональной заразительностью, с необычайной конкретностью его образов, с предельной чувственной наглядностью и жизненной убедительностью всего, что происходит на сцене. Во-вторых, потому, что процесс восприятия в театре является коллективным, массовым. Очень трудно удержаться от смеха, когда все кругом смеются, очень трудно не заплакать, когда кругом плачут, очень трудно не заинтересоваться тем, что происходит на сцене, когда в наполненном людьми зрительном зале стоит напряженная тишина. Как никакое другое искусство, театр способен объединять мысли, чувства, устремления многих людей.

О природе актерской игры (психотехника артиста).

«Искусство переживания» и «искусство представления» — так назвал К.С. Станиславский борющиеся между собой течения. Актер «искусства переживания», по мнению К.С. Станиславского, стремится переживать роль, то есть испытывать чувства исполняемого лица каждый раз и при каждом акте творчества; актер «искусства представления» стремится пережить роль лишь однажды, дома или на репетиции, для того чтобы сначала познать внешнюю форму естественного проявления чувств, а затем научиться воспроизводить ее механически.

Актер, как известно, выражает создаваемый им образ при помощи своего поведения, своих действий на сцене. Воспроизведение актером человеческого поведения (действий человека) с целью создания целостного сценического образа и составляет сущность сценической игры. Поведение человека имеет две стороны: физическую и психическую. Причем одно от другого никогда не может быть оторвано и одно к другому не может быть сведено. . Поэтому понять поведение человека, его поступки, не поняв его мыслей и чувств, невозможно. Но невозможно также понять его чувства и мысли, не поняв объективных связей и отношений его с окружающей средой.

Для того чтобы правдиво воспроизвести эту систему движений, нужно схватить данную реакцию во всей ее психофизической целостности, то есть в единстве и полноте внутреннего и внешнего, психического и физического, субъективного и объективного, нужно воспроизвести ее не механически, а органически. Неправильно, если процесс переживания становится самоцелью театра, и актер в переживании чувств своей роли видит весь смысл и назначение искусства. А такая опасность всегда угрожает актеру психологического театра, если он недооценивает значение объективной стороны человеческого поведения и идейно-общественных задач искусства.

Заразить зрителя своими чувствами (они всегда говорят о чувствах и почти никогда о мыслях) — в этом их творческая задача, их профессиональная гордость, их актерский успех.

Задача педагога научить будущего артиста видеть смысл своего искусства не только в том, чтобы пожить на глазах публики чувствами своей роли, а прежде всего в том, чтобы создать художественный образ, несущий определенную идею, которая раскрывала бы важную для людей объективную истину.

Психика актера, как мы выяснили, принадлежит не только актеру-творцу, но и актеру-образу: она, так же как и тело, служит материалом, из которого актер творит свою роль.

Актер может и должен отдаваться чувствам своей роли на сцене, но как раз настолько, насколько это необходимо, чтобы почувствовать верную форму выявления, такую, которая совершенно точно выразила бы нужное чувство, нужную мысль, нужное действие, с тем чтобы потом довести эту форму до предельной выразительности. Для этого необходимо известное равновесие между жизнью и игрой.

Живя на сцене искренне и глубоко жизнью своего образа, актер ни на минуту не должен целиком растворяться в образе, терять самого себя. Не слияние, не отождествление актера с образом является законом актерского искусства, а их диалектическое единство, предполагающее наличие непременно двух борющихся между собой противоположностей — актера-творца и актера-образа.

Важное место в учебном процессе занимают упражнения на творческое внимание, воображение, отношение к факту, на оценку событий, упражнение на память физических действий в предлагаемых обстоятельствах, упражнения на ритм, на общение.

Музыка – основа существования артиста на сцене.

Определение известного педагога танца Н.И.Тарасова: «Балет – искусство музыкального театра», является очень глубоким по содержанию. Главная задача учебного процесса – не только обучение технике танца, но, прежде всего, – воспитание музыкально-пластической выразительности. Главный принцип работы педагога – сознательное активное творческое отношение к музыке как искусству, способствующему рождению танцевального образа. Эту сферу творческой деятельности артиста балета он называл «музыкально-актерской культурой». Специфической особенностью подготовки будущих артистов танца является то, что весь процесс обучения, как и последующая работа артистов, связаны с музыкой. В процессе всего периода обучения отношение к этому факту должно быть сознательным. Необходимо целенаправленно стремиться укреплять эстетические связи музыки и танца. Эмоционально-образное содержание музыки

является источником хореографической и сценической выразительности, от него следует идти и в балетной педагогике. Касаясь вопросов воспитания музыкальности, он отмечал, что это качество воспитывается на всех практических уроках специальных дисциплин, и не столько уроками фортепиано, сколько звучащей на уроках музыкой.

Музыка, не только метроритмическая основа танца, а его художественная сущность, органически связанная с содержанием танцевального произведения, хореографическое и музыкальное воспитание учащихся на уроках классического танца нельзя разграничивать. Это есть единое целое.

Для выполнения главной задачи – подготовки танцовщика-артиста, способного существовать на сцене в гармонии с эмоционально-образным содержанием музыки, все педагоги, без исключения, должны овладеть основами актерского мастерства. Центральное место в воспитании артистизма отводится сценической практике, которую должны осуществлять все преподаватели творческих дисциплин под руководством педагога классического танца. Однако практические занятия по танцу не должны превращаться в уроки актерского мастерства.

Пластическая выразительность.

Важное место в танце занимает такое понятие как «Ракурс актера».

В народных танцах, на спектаклях классического балета и на концертной эстраде мы часто видим, как танцующие то стремительно летят или плывут к нам лицом, то поворачиваются в профиль и мы видим их сбоку, то вдруг становятся спиной. Ракурс — это точка зрения из центра зрительного зала на танцующего (или танцующих): анфас, круазе, эффасе, 1-й, 2-й, 3-й, 4-й арабески — это все ракурсы.. От того, насколько балетмейстер умеет пользоваться ракурсами, часто зависит богатство или скудость танцевального текста, содержательность сочиняемого танца. Произвольное изменение ракурса исполнителем влечет за собой не только искажение графики, но порой и искажение текста, а вместе с тем и смысла, логики танцевальной композиции.

Но композиция сама по себе, пока она не воплощена артистами, мертва. Мысли, чувства, переживания человека, его действия и поступки, образ, характер оживают лишь в актерском исполнении, чему всегда предшествует углубленная работа над внутренней формой, рождение которой также есть часть творческого процесса балетмейстера. Мышление хореографическими образами приводит в конце концов к сочинению ярких, содержательных танцев и спектаклей. Артист в свою очередь, получив хореографический текст танцевальной партии и разъяснение актерской задачи, также непременно создает свою, глубоко индивидуальную внутреннюю форму, которая осмысляет, наполняет эмоциями,

озаряет живым человеческим светом и теплом форму внешнюю, то есть превращает танец в пластическую речь.

Как же рождается внутренняя форма в процессе сочинения танца балетмейстером? Ознакомившись со всеми материалами, относящимися к интересующей его теме, — литературными, иконографическими, музыкальными и хореографическими, — балетмейстер начинает фантазировать. Его воображению представляется масса вариантов танца: его начало, развитие и то нужное, образное, красивое, что должно войти в сочинение.

Иногда все танцевальные движения, повороты, позы, жесты героев грезятся сочинителю, чередуясь настолько быстро, что мозг не успевает фиксировать и запоминать все увиденное внутренним взором. Тогда приходится начинать сначала.

Техника — это умение выполнять все движения, из которых состоит танец, как классический, так и народно-характерный. Технике классического и характерного танца обучают в училище, но она совершенствуется в течение всего времени работы артиста на сцене. Ведь балеринами становятся не сразу, обычно сначала танцуют в кордебалете, затем способные танцовщики выдвигаются в солисты, а уже самые одаренные и технически сильные становятся балеринами и премьерками балета. Бывают, конечно, и исключения, когда еще в школе молодая танцовщица покажет себя столь одаренной, что сразу поступает в театр на ведущее положение

Но можно ли сказать, что балериной или премьеркой способен стать всякий танцовщик, хорошо овладевший техникой танца, и роли у него будут получаться уже потому, что он чисто и уверенно выполняет все па? Конечно же, нет! Одного физического воспитания для артиста балета недостаточно. Он должен обязательно стать артистом, то есть не только научиться хорошо танцевать, но и уметь правдиво играть на сцене, создавая образ. Только тогда он имеет право исполнять ведущие и эпизодические роли в балетном спектакле. А для этого ему придется учиться — учиться актерскому мастерству. Так вот, наряду с техникой внешней, выражающейся в умении исполнять все трудные па, артисту балета необходимо обладать и техникой внутренней — актерским мастерством.

Не так давно был издан сборник статей о балете известного критика, искусствоведа И. Соллертинского. Мысли, высказанные в его статьях, актуальны и в наше время. Так, о состоянии актерского мастерства в балете начала 20-х годов он писал: «...Ныне наличные кадры балетной труппы следует режиссерски переобучить эмоционально-выразительной пантомимной игре на основе техники современного актерского искусства, притом помня, что игра балетного актера принципиально отлична от игры драматического актера...»

Зачастую наблюдается такая погоня за техникой ради техники, что актерское мастерство в балете иногда отстает. В наших училищах этот предмет преподается,

но, к сожалению, пока в отрыве от занятий классическим танцем. Было бы больше пользы, если бы актерское мастерство преподавали специалисты, способные оба этих предмета соединить на своих занятиях.

Иногда приходится биться с молодыми артистами в работе над новой ролью. Танец у некоторых из них существует отдельно от образа, а то, что требуется, то есть танец в образе, никак не получается. Много времени и сил уходит на то, чтобы добиться желаемого. Как видите, балетмейстеру приходится быть и педагогом актерского мастерства.

Что же такое внутренняя техника артиста балета? Это прежде всего умение управлять своими мыслями и чувствами, умение наполнять ими движения, жесты и позы. Внутренняя техника — важнейший элемент искусства перевоплощения актера.

Мало встать в красивую, правильную позу, например в арабеск. Сама по себе поза еще ровно ничего не говорит. Подлинное искусство начинается лишь тогда, когда поза озаряется внутренним светом человеческого чувства — радости, счастья, гордости, гнева. Выдающиеся артисты умеют вкладывать во все движения действенного танца конкретное содержание, то есть они обладают большой внутренней техникой. Я не хочу сказать, что во время упражнений, вырабатывающих внешнюю технику, нужно каждый раз вызывать в себе какое-либо чувство и вкладывать его во все позы и движения. Это было бы абсурдным.

Когда я говорю о выразительности и содержательности движений, то имею в виду содержательность танца в целом, а танец-то и состоит из ряда выразительных движений.

Если артист правильно понял и почувствовал смысл и содержание танца, всех движений, предложенных ему балетмейстером, то его руки, ноги и корпус перестанут быть «деревянными», они как бы наполнятся внутренним теплом, и зритель обязательно почувствует это. Если же перевоплощения не произойдет, то зритель останется холодным и в лучшем случае отдаст должное чисто формальному мастерству танцовщика. Русский же балет тем и знаменит, что наряду с техникой внешней в нем всегда присутствовала внутренняя наполненность, выразительность исполнения. Но добивались этого лишь очень одаренные от природы люди, ведь в старой школе актерское мастерство не преподавалось, да и не все балетмейстеры были так уж требовательны в этом отношении.

Сценическое действие.

Действие является возбудителем сценических чувств. Действовать и не испытывать при этом никаких чувств просто невыносимо. Даже убрать комнату или еще того проще, очинить карандаш и ничего при этом не переживать

невозможно. Ведь никто не убирает комнату только для того, чтобы убрать, и никто не чинит карандаш ради самого действия — чинить карандаш. Каждое действие имеет ту или иную цель, лежащую за пределами самого действия. Действие — это единство мысли, чувства и целого комплекса целесообразных физических движений. Когда человек целесообразно действует, из физического рождается психическое, а из психического — физическое, ибо во всяком физическом есть психическое и во всяком психическом есть физическое. Одно от другого оторвать нельзя, ибо это две стороны одного и того же явления или, вернее, одного и того же процесса, который называется действием. Поэтому К.С. Станиславский говорит: начните целесообразно и логично, добиваясь определенного результата, действовать физически, и психическое возникнет само собой. Не готовиться к этому моменту, не ждать его, как бы совершенно забыть о нем. А это можно сделать в том случае, если актер, играя роль, по-настоящему увлечется своим основным волевым действием, то есть будет с увлечением готовить яичницу. Этот принцип в равной мере относится ко всем случаям, когда на сцене нужно сыграть момент восприятия какой-нибудь неожиданности. Во всех случаях актеры должны не готовиться внутренне к предстоящей неожиданности, а увлечь себя основным для данного персонажа волевым действием

Сценическое чувство — только атрибут действия. А действие — носитель всего, что составляет актерскую игру. Раскрыв эту истину, К.С. Станиславский обнаружил сущность театральной специфики, выявил истинную природу актерского искусства, нашел окончательное разрешение вопроса о его материале и сделал, таким образом, полнейший переворот в театральной педагогике и методологии актерского творчества. Мы установили, что материалом актерского искусства не может быть только тело актера или только его душа: душа и тело вместе, в неразрывном единстве своем составляют одновременно и творца и материал. Но в чем же наиболее наглядно проявляется это единство? В каком акте или каком процессе объединяется, синтезируется» сливается физическое с психическим? Таким процессом является действие. В действии участвует весь человек — и душа человека и его тело. Через действие человек проявляет себя целиком и без остатка.

Внутренняя и внешняя техника.

Единство чувства правды и чувства формы.

Говоря о профессиональном воспитании актера, необходимо подчеркнуть, что никакая театральная школа не может и не должна ставить перед собой задачу дать рецепты творчества, научить играть. Научить актера создавать самому необходимые для творчества условия, устранять внутренние и внешние

препятствия, лежащие на пути к органическому творчеству, расчищать для него дорогу — вот в высшей степени важные задачи профессионального обучения. Двигаться же по расчищенному пути ученик должен сам. Художественное творчество — это органический процесс. Научиться творить путем усвоения технических приемов невозможно. Но если мы будем создавать благоприятные условия для творческого раскрытия постоянно обогащаемой личности ученика, мы можем в конце концов добиться пышного расцвета заложенного в нем таланта. В чем же заключаются благоприятные для творчества условия? Мы знаем, что актер в своем психофизическом единстве является для самого себя инструментом. Материал же его искусства — его действия. Поэтому, желая создать благоприятные условия для творчества, мы прежде всего должны привести в надлежащее состояние инструмент актерского искусства, то есть его собственный организм. Нужно сделать этот инструмент податливым творческому импульсу, то есть готовым в любой момент осуществить нужное действие. Для этого необходимо усовершенствовать как внутреннюю (психическую), так и внешнюю (физическую) его сторону. Первая задача осуществляется при помощи воспитания внутренней техники, вторая — при помощи внешней техники. Внутренняя техника актера заключается в создании необходимых внутренних (психических) условий для естественного и органического зарождения действия. Вооружение актера внутренней техникой связано с воспитанием в нем способности вызывать в себе правильное самочувствие, то внутреннее состояние, при отсутствии которого творчество оказывается невозможным. Творческое состояние складывается из ряда взаимно связанных друг с другом элементов или звеньев. Такими элементами являются активная сосредоточенность (сценическое внимание) и свободное от излишнего напряжения тело (сценическая свобода), правильная оценка предлагаемых обстоятельств (сценическая вера) и возникающие на этой основе готовность и желание действовать. Эти элементы и нужно воспитывать в актере, чтобы развить в нем способность приводить себя в правильное сценическое самочувствие. Необходимо, чтобы актер владел своим вниманием, своим телом (мускулатурой) и умел серьезно относиться к сценическому вымыслу как к подлинной правде жизни. Воспитание актера в области внешней техники имеет своей целью сделать физический аппарат актера (его тело) податливым внутреннему импульсу. Способность актера подчинять свою игру, помимо общих требований сценической выразительности, особым требованиям формы данного спектакля, призванной точно и ярко выразить его содержание, является одним из важнейших признаков высокого актерского мастерства. Рождается эта способность в результате взаимодействия внутренней и внешней техники. Он сделает это тем легче и успешнее, чем теснее работа преподавателей тренировочно-вспомогательных дисциплин будет увязана с работой педагога по актерскому мастерству. Словом, решительно все, чем может и должна обогащать театральная школа общественно-творческую

личность ученика, должно быть в поле зрения ведущего педагога. Преподаватель основной профилирующей дисциплины — педагог по мастерству актера — призван связать в один узел то, что получает ученик от прохождения всех дисциплин, а также и от самостоятельной практики. Этот узел и есть мастерство актера.

Работа над сценическим образом. Методы работы над ролью.

Как же происходит процесс проникновения во внутренний мир героя, образ которого актер собирается воплотить? Прежде всего, он должен уяснить себе, какие мысли, чувства и переживания владеют героем в период его сценической жизни, поверить в то, что иных быть не может. Он должен вжиться в них настолько, чтобы они стали его собственными мыслями и переживаниями. Не надо думать, что чувства персонажей можно вложить в себя, как вкладывают кассету в фотоаппарат. Все чувства заложены в самом человеке — актере. Надо только уметь вызвать к жизни необходимые, разбудить их, если они спят. В этом и состоит одна из важнейших педагогических задач балетмейстера в его работе с артистами над созданием сценического образа. Я не хочу сказать, что любой человек может стать отличным актером, стоит с ним только хорошенько поработать. Конечно, здесь решает одаренность. Один артист податлив как воск, из него можно лепить все что угодно, а с другим приходится изрядно помучиться, прежде чем добьешься чего-нибудь.

Музыка балета порой содержит в себе целую гамму сложных человеческих чувств, переживаний. Артист должен уметь услышать это, почувствовать, чтобы воплотить в танце. Музыка помогает артисту и балетмейстеру творить танец своим эмоциональным и психологическим содержанием. Конечно, забота о музыкальности исполнения лежит на обязанности всякого артиста. Под музыкальностью мы понимаем нечто большее, чем умение танцевать ритмично, в такт. Но как балетмейстер в своей сочинительской работе выявляет содержание музыкального произведения, так и исполнитель должен проникнуться этим содержанием, взволнованностью, эмоциональной насыщенностью и характером музыки, на основе которой сочинен танец.

Репетируя, балетмейстер устанавливает точный темп танца, следит за безукоризненным ритмом, требует, чтобы исполнение сочеталось с силой и характером музыкального звучания, например, форте или пиано, анданте или стаккато, которые должны быть отражены в танце. Музыкальные нюансы находят соответствующее отражение и в хореографии. Полная органическая взаимосвязь между музыкальным произведением и танцевальным, которую мы видим на сцене в исполнении артистов, — вот идеал балета и отдельного танца.

РАСПРЕДЕЛЕНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА ПО ТЕМАМ И ВИДАМ РАБОТ

Тема 1. Развитие двигательных функций учащихся.

Важное место в подготовке будущего артиста занимает развитие музыкального слуха, чувство ритма, согласованность движений с музыкой. Они способствуют развитию координации движений, танцевальности, ритмичности, раскрепощенности, эмоциональности, совершенствованию двигательных качеств. Этому способствуют разные виды упражнений:

- упражнения без предмета (равновесия, волны, взмахи, прыжки и т. п.);
- упражнения с предметами (обручем, мячом, булавами, скакалкой, лентой);
□ элементы классического танца;
- элементы народных танцев;
- элементы историко-бытовых и современных танцев;
- акробатические упражнения;
- ритмика (упражнения на согласованность движений с музыкой);
- элементы пантомимы;

Упражнения представляют собой свободное передвижение по площадке, включающее в себя элементы танца, пластики, мимики, пантомимики, ритмически согласованных с музыкой движений без предмета и с предметами, а также некоторые элементы упрощенной стилизованной акробатики (полуакробатики). Основная задача заданий этого цикла - искусство выразительного движения.

Сложность структуры двигательных действий будущих артистов балета обуславливает необходимость запоминать большой объем логически выстроенных между собой движений. Это предъявляет требования к памяти студентов, а также к таким качествам, как исполнительность, ясность и полнота зрительных представлений, точность воспроизведения движения.

Качество исполнения упражнений (выразительность, артистичность и т. п.) диктует необходимость формирования способности к самоконтролю и коррекции мышечных усилий, устойчивости внимания, умения концентрировать и распределять внимание, быстроты реагирования, быстроты мышления, сообразительности, самокритичности, настойчивости.

Упражнения без предмета:

- разнообразные виды передвижения - шаг (на носках, острый, перекаточный, пружинный и т. п.);
- бег (названия аналогичны видам ходьбы);

- вращательное движение тела вокруг вертикальной оси (или продольной) - поворот;
- свободный полет после отталкивания ногами - прыжок;
- сохранение устойчивости тела в статическом положении - равновесие;
- последовательное сгибание и разгибание в суставах - волна;
- последовательное сгибание и разгибание в суставах с начальным толчковым движением - взмах;
- сгибание тела - наклон;
- вращательное движение тела с последовательным касанием опоры (без переворачивания через голову) - перекаты; с переворачиванием через голову - кувырок;
- вращательное движение тела с полным переворачиванием - переворот;
- предельное разведение ног - шпагат.

Тема 2. Творческое внимание.

Специфические условия актерского творчества предъявляют к актеру такие требования, выполнить которые, не обладая способностью управлять своим вниманием, совершенно не представляется возможным: актер должен подчинять свое сценическое поведение требованиям сценичности, пластичности, ритмичности; он должен выполнять рисунок мизансцен, установленный режиссером, а также свои собственные творческие задания; он должен уметь согласовать свое поведение с поведением партнера и с окружающей его вещественной средой; он должен учитывать реакции зрительного зала; он должен рассчитывать каждое свое движение, добиваясь во всем предельной выразительности при максимальной экономии выразительных средств.

1. Актер должен уметь бороться со всеми проявлениями отрицательной доминанты, противопоставляя ей устойчивую доминанту активной сосредоточенности.
2. Каждую секунду своего пребывания на сцене актер должен быть активно сосредоточен на определенном объекте в пределах сценической среды («по ту, а не по эту сторону рампы, на сцене, а не в зрительном зале»).
3. Актер должен владеть не только внешним своим вниманием (видеть, слышать, осязать, обонять, ощущать вкус), но и внутренним (уметь направлять свое мышление в определенную сторону, связывая его с определенным, заранее установленным объектом).

4. Объектом внимания актера в каждый данный момент должно быть то, что является объектом внимания образа по логике его внутренней жизни.
5. Актер должен уметь правильно находить нужный объект внимания, исходя из тех требований, которые предъявляет логика внутренней жизни образа.
6. Актер должен уметь переключать свое внимание с одного объекта на другой по непрерывной линии. Иначе говоря, линия сценического внимания у актера не должна прерываться с момента его выхода на сцену вплоть до ухода.
7. Актер должен стремиться к тому, чтобы его внимание было не формальным, а творческим. Для этого он должен уметь привлекать свое внимание, превращая при помощи своей фантазии любой неинтересный для себя объект не только в интересный, но и необходимый.
8. Актер должен уметь делать при помощи своей фантазии объекты внимания образа своими объектами. Исключения составляют случаи, когда характер данного спектакля требует от актера сознательного прямого общения со зрительным залом (например, в водевиле).
9. Актер должен воспринимать каждый объект внимания таким, каким он реально дан; относиться же к объекту он должен так, как ему задано (не веревка, а змея, не пепельница, а бомба, не товарищ по театру, а король и т. д., в зависимости от тех требований, которые предъявляет жизнь воплощаемого образа).

Этюд «Бродячие артисты». Этюд «Художник».

Тема 3. Танцевально-пластическая выразительность.

Главная задача учебного процесса – не только обучение технике танца, но прежде всего – воспитание музыкально-пластической выразительности. Главный принцип педагогического метода – сознательное активное творческое отношение к музыке как искусству, способствующему рождению танцевального образа. Воспитание, по выражению Н.И.Тарасова «музыкально-актерской культурой».

Для выполнения главной задачи – подготовки танцовщика-артиста, способного существовать на сцене в гармонии с эмоционально-образным содержанием музыки, будущие артисты должны овладеть основами актерского

мастерства. Работа над этюдами постепенно должна готовить будущих артистов к сценической практике.

Этюд «Первая записка».

Этюд «Сватовство майора». Этюд «Мужская дружба».

Тема 4. Пантомима и жест в хореографическом номере.

Искусство пантомимы восходит к глубокой древности. Из истории театра мы знаем о мастерстве греков и римлян в этой области, о мимах средневековья, о бродячих труппах времен Шекспира, о русских скоморохах, об итальянской комедии Дель-арте.

Жесты в пантомиме требуют максимального кипения чувств. Выразительность и одухотворенность каждого движения и жеста играют огромную роль в хореографических постановках. Жест в танце – жест музыкальный. Он обусловлен не только мелодической, гармонической и темпоритмической структурой музыкального произведения, но прежде всего содержанием танца или роли, теми событиями, переживаниями, состоянием героя, которые в них заключены. Если композиция танца и каждая его комбинация строятся на основе закона драматургии, то и каждый выразительный жест должен иметь свое начало, развитие и конец. Язык жеста – пластическая речь человека.

Анализ выразительности жеста на примере картины Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» и других картин великих художников.

- Сочинение пластического этюда на свободную тему.
- Сочинение пластического этюда на заданную тему.

III.5. Тема 5. Рисунок танца.

На занятиях рассматриваются понятия:

Рисунок танца – составная часть танцевального номера.

Рисунок танца как одно из выразительных средств хореографической композиции.

Отражение национальных особенностей в рисунке танца.

Рисунок танца и драматургия номера.

Рисунок танца и музыкальный материал.

Рисунок танца и танцевальная лексика. Их взаимозависимость.

Логика развития танцевального рисунка и распределение его по сценической площадке.

Простой и многоплановый рисунок танца.

Сочинение простого рисунка.

Тема 6. Хореографический текст.

На занятиях рассматриваются понятия:

Своеобразие и отличительные черты танцевальной лексики различных народностей.

Хореографический текст (танцевальные движения, жесты, позы, ракурсы).

Место хореографического текста в композиции танца.

Хореографический текст и рисунок танца. Взаимосвязь танцевального текста с музыкальным материалом, хореографическим текстом.

Этюд «Поэт и девушка».

Этюд «Ссора».

Тема 7. Создание сценического хореографического образа.

Хореографический образ, целостное выражение в танце чувства и мысли, человеческого характера. Образный танец содержателен, эмоционален, наполнен внутренним смыслом. Он всегда говорит о человеке, о народе, о стране, о времени. Создать хореографический образ - значит обрисовать в танце действие или характер, воплотить на основе правдивого выражения чувства определённую идею. Танец, лишённый образности, сводится к голой технике, к бессмысленным комбинациям движений. В образном же танце техника одухотворяется, становится выразит. средством, помогает раскрытию содержания.

Образное начало присуще простейшим бытовым и народным танцам, проявляясь в их эмоциональной наполненности и содержательной характерности, а иногда и в изобразит. элементах. В балете хореографический образ нередко тождествен действующему лицу, персонажу спектакля. Его танцевально-пластич. характеристика складывается на протяжении действия из разнообразных эпизодов, позволяющих раскрывать мн. грани характера (напр., образ Спартака в постановке балетмейстера Ю. Н. Григоровича показан в страданиях и в борьбе, в боях и в любви, в отношениях с порабощителями и с гладиаторами, с Фригией и с Крассом, каждый эпизод спектакля прибавляет что-то новое к его характеристике). Балетный спектакль - это система хореографических образов, взаимосвязанных в едином драматическом конфликте.

Главное средство создания хореографического образа - действенный танец (сольный, ансамблевый, массовый), но важную роль могут играть также пантомима и дивертисментный танец. Хореографический образ, созданный солистом, изображающим тот или иной персонаж, нередко дополняется также участием кордебалета (напр., в "Легенде о любви" балетм. Григорович использует кордебалет в качестве некоего эмоционального "резонатора", усиливающего образное "звучание" танца солистов). Хореографический образ рождается как

органический сплав различных выразительных элементов, приёмов и средств, возникающий на основе единства человеческого характера и воплощающий действие и идею спектакля.

Основа хореографического образа - текст, сочинённый балетмейстером. Но в воспроизведении исполнителей этот текст получает ту или иную интерпретацию, которая может обогащать и углублять или, наоборот, обеднять и искажать хореографический образ, созданный балетмейстером. Исполнит. творчество активно, танцовщик воссоздаёт не только балетмейстерский текст, но вкладывает в танец своё понимание характера героя, жизни в целом, одухотворяя хореографический текст и проявляя в этом свою индивидуальность. Вместе с тем хореографический образ, создаваемый артистом балета, не произволен. Он существует как раскрытие балетмейстерского замысла, воплощённого в рисунке танца.

Сценический хореографический образ – это синтез многочисленных внешних и душевных внутренних движений и их психологических нюансов, тембровых окрасок. Любая избранная тема требует сценического воплощения в образах. Сценический образ, образ хореографического номера в целом строится на идейнохудожественной целостности и взаимосвязи всех частей и компонентов (языка, музыки, актерской игры, оформления, драматургии, образа мышления, психологии воздействия и т.д.).

Свой стиль, свой образ, свое лицо имеет каждое сценическое хореографическое произведение. Образ – это символ.

Рассматриваются такие понятия:

Раскрытие идеи, замысла балетмейстера через хореографический образ.

Музыкальный материал и хореографический образ.

Драматургия танцевального номера и хореографический образ.

Рисунок танца и хореографический образ.

Танцевальный текст и хореографический образ.

Художественное обобщение и хореографический образ.

Сочинение танцевальных этюдов, в которых ярко раскрываются черты хореографического образа.

Постановка хореографического номера (или сцены) на основе литературных героев.

3. Условия реализации рабочей программы учебной дисциплины

Учебно-методическое обеспечение дисциплины.

В целях овладения студентом курса «Актерское мастерство» преподаватели курса используют различную учебную и методическую литературу, а также теоретические труды, созданные практиками театрального искусства.

Материально-техническое обеспечение дисциплины.

Для успешного освоения данной дисциплины необходим хореографический класс, оборудованный по определенным стандартам: деревянный неокрашенный пол (возможно покрытие линолеумом), зеркала, хорошая вентиляция и освещение. Непременным условием является наличие в классе фортепиано, аудио и видео технических средств для прослушивания музыки и просмотра видеоматериалов.

Методические рекомендации преподавателям

Научить актера создавать самому необходимые для творчества условия, устранять внутренние и внешние препятствия, лежащие на пути к органическому творчеству, расчищать для него дорогу — вот в высшей степени важные задачи профессионального обучения.

Создавая благоприятные условия для творческого раскрытия постоянно обогащаемой личности ученика, преподаватель в ходе учебного процесса должен добиваться пышного расцвета заложенного в нем таланта.

Материал искусства будущего артиста — его действия. Поэтому, желая создать благоприятные условия для творчества, необходимо привести в надлежащее состояние инструмент актерского искусства, то есть его собственный организм. Нужно сделать этот инструмент податливым творческому импульсу, то есть готовым в любой момент осуществить нужное действие. Для этого необходимо усовершенствовать как внутреннюю (психическую), так и внешнюю (физическую) его сторону. Первая задача осуществляется при помощи воспитания внутренней техники, вторая — при помощи внешней техники.

Преподаватель актерского мастерства должен осуществить соединение взаимодействия внутренней и внешней техники. Он сделает это тем легче и успешнее, чем теснее работа преподавателей тренировочно-вспомогательных дисциплин будет увязана с работой педагога по актерскому мастерству. Словом,

решительно все, чем может и должна обогащать театральная школа общественнотворческую личность-ученика, должно быть в поле зрения ведущего педагога. Педагог по мастерству актера призван связать в один узел то, что получает ученик от прохождения всех дисциплин, а также и от самостоятельной практики. Этот узел и есть мастерство актера.

Кроме чтения лекций преподавателем используются разнообразные формы и средства, например:

- ◆ просмотр кинофильмов, видеофильмов, образцов хореографических произведений, которые служат примером в изучении предмета «Актерское мастерство», с соответствующими комментариями;
- ◆ прослушивание аудиозаписей танцевальной музыки для отбора и анализа в работе над учебными заданиями;
- ◆ посещение театров, концертных залов, конкурсов по танцу, просмотры телепередач, посвященных хореографическому искусству, с последующими критическими обсуждениями;
- ◆ творческие встречи с деятелями хореографии, дискуссии по злободневным проблемам современной жизни танцевального искусства и т. п.

Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студента

Важное место в овладении студентом курса «Актерское мастерство» отводится самостоятельной работе. Первый этап домашней работы актера над танцевальным образом, состоит в изучении жизни. Его значение — в накоплении запасов творческой пищи для последующей работы актерской фантазии. Никакого другого источника, кроме жизни, откуда фантазия художника могла бы черпать необходимый материал, в природе не существует. Продуктивность работы фантазии художника прямо пропорциональна тому знанию жизни, которое он успел накопить. Знание жизни — основа всей последующей работы актера над образом.

Для успешной работы над ролью необходима активная деятельность фантазии. Творческое фантазирование – важный этап работы актера над ролью, образом.

Существенным разделом домашней работы актера над ролью является разработка элементов внешней характерности. Нужно, например, немало упражняться, чтобы научиться двигаться, садиться и вставать со стула так, как это свойственно дряхлому старику или очень толстому человеку.

Немаловажное значение при работе над характерностью имеют элементы, обусловленные костюмом персонажа. Нельзя в древнем костюме русского

боярина вести себя так же, как в чулках и камзоле XVIII столетия. С костюмом связаны определенная пластика, манеры.

Существенное значение при работе над внешней характерностью имеют национальные и местные особенности как в речи, так и в движениях. Они также не зависят от внутренней жизни действующих лиц, но в известной степени способны влиять на внутреннюю жизнь.

Актер при помощи этюдов привыкает чувствовать образ как одно целое, нащупывает «зерно» образа, вплотную подводит себя к моменту духовного и физического перевоплощения. Такие этюды, если их делать ежедневно, хотя бы в течение десяти дней, стоят целого месяца репетиционной работы.

В течение учебного процесса необходимо добиваться от студентов полного освоения всего материала. Знания студентов определяются степенью точности выполнения упражнений, движений, этюдов, методических указаний и требований педагога.

Перечень основной учебной, методической и нотной литературы

1. Захаров Р.В. Слово о танце. – М., 1999. – 254 с.
2. Слонимский Ю. Чудесное было рядом. – М., 1984. – 365 с.
3. Соколов-Каминский А. Советский балет сегодня. – М., 1998. – 128 с.
4. Эльяш Н. Образы танца. – М., 2002. – 453 с.
5. Футбер И. Пантомима, движение и образ. – М., 2000.
6. Попова Т.В. О музыкальных жанрах. – М.: Сов. Комп., 1981. – 154 с.
7. Файер Ю. О себе, о музыке, о балете. М., 1974.
8. Блок Л.Д. Классический танец. – М., 2001. – 534 с.
9. Бурновиль А. Моя театральная жизнь. – М., 1999. – 232 с.
10. Ванслов В. Балеты Ю. Григоровича и проблемы хореографии. – М.: Искусство, 1998. – 175 с.
11. Голейзовский К. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы. – М.: Искусство, 2000. – 342 с.
12. Есаулов И.Г. Хореодраматургия. Искусство балетмейстера. – Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2000. – 320 с.

Дополнительная литература

1. 100 балетных либретто.
2. Холфина С. С. Вспоминая мастеров московского балета...— М.: Искусство, 1990.
4. Р.Захаров. «Искусство балетмейстера», М. «Искусство» 1954г.

5. М.Фокин. «Против течения» ,Л.М., «Искусство» 1962г.
6. Н.Серебрянников. «Поддержка в дуэтном танце», Л. 1985г.
8. Ю. Мясин. «Сон и явь балета», СПб. 2003г.
9. В.Красовская. Западно-европейский балетный театр.Л. Искусство, 1979, 1981, 1983
10. А.Мессерер. Танец. Мысль. Время. М. «искусство», 1979
11. Р.Захаров. Слово о танце. М. «Молодая гвардия». 1977
12. Демидов. Лебединое озеро. М. «Искусство». 1985
13. Ю.Бахрушин. История русского балета. М. Просвещение, 1977
14. Холопова В. Музыкальный ритм. М., 1980
15. Шаляпин Ф. Маска и душа. М., 1990
- 16.Юахрушин Ю. История русского балета. М. Просвещение, 1977
17. Эльяш Н. Образы танца. М. «Знание», 1970
18. Ванслов В. Статьи о балете. Изд. «Музыка», 1980
19. Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. Изд. «Искусство», М. 1971
20. Эльяш Н. Пушкин и балетный театр. М. «Искусство», 1970

Список нотной литературы

1. Безуглая Г. Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром. СПб., 2005.
2. Ладыгин Л. Методические рекомендации по музыкальному оформлению уроков классического танца. М., 1980.
3. Ладыгин Л. Музыкальное оформление уроков танца. М., 1980.
4. Ладыгин Л. Музыкальное содержание уроков танца // Современный балетный танец. М., 1976.
5. Ладыгин Л. О музыкальном содержании учебных форм танца. М., 1993.
6. Ревская Н.Классический танец. Музыка на уроке. Экзерсис. СПб, 2005 г.
7. Ярмолевич Л. Принципы музыкального оформления урока классического танца. Л., 1968.
8. Академия танца. Историко-бытовой танец. Репертуар концертмейстера. Вып. 3. СПб.,2002.
9. Классическая танцевальная музыка. Сост. Л. Атовмьян. М., 1952.
10. Методическое пособие по ритмике. Вып. 1. Сост. Е. Конорова. М., 1972.
11. Музыка для занятий танцевального кружка. Сост. И. Мирова. М., 1958.
12. Музыка к танцевальным упражнениям. Сост. О. Островская. М., 1967.
13. Музыкальная хрестоматия для уроков историко-бытового танца. Сост.: Э. Крупкина, И. Воронина. М., 1980.

14. Музыкальная хрестоматия современного бального танца. Сост. Л. Ладыгин, Л. Школьников. М., 1979.
15. Новицкая Г. Урок танца. СПб, 2004.
16. Ритмика. Танцевальное движение. Сост. С. Руднева, З. Фиш. М., 1972.
17. Фрагменты из популярных балетов русских и зарубежных композиторов. М., 1988.
18. Хрестоматия русского народного танца. Сост. Л. Кальвэ. М., 1977.
19. Яновская В. Музыкальные этюды по курсу «Актерское мастерство». М., 1970.
20. Яновская В. Ритмика. Практическое пособие для хореографических училищ. М., 1979.

Видеоматериалы DVD-диски, рекомендованные к просмотру в ходе
изучения курса

1. «Лебединое озеро». Балет.
2. «Спящая красавица». Балет.
3. «Щелкунчик». П.И.Чайковский
4. А.Адан. «Жизель». Балет.
5. А.Адан «Корсар». Балет.
6. А.Хачатурян «Спартак». Балет.
7. С.Прокофьев «Каменный цветок». Балет.
8. С.Прокофьев «Золушка». Балет.
9. С.Прокофьев «Ромео и Джульетта». Балет.
10. А.Глазунов. «Раймонда». Балет.
11. «Собор Парижской богородицы». Балет.
12. В.Гаврилин «Анюта». Балет.
13. И.Стравинский «Весна священная». Балет.
14. И.Стравинский «Петрушка». Балет.
15. Концерт солистов Большого театра России.
16. Ж.Бизе –Р.Щедрин «Кармен-сюита». Балет.
17. Вечер современной хореографии.
18. Искусство танца фламенко.
19. Риверданс.
20. Концерт Государственного академического ансамбля танца
им. И.Моисеева.
21. Концерт Государственного ансамбля танца «Жок».
22. Концерт Государственного академического ансамбля танца «Кабардинка».
23. Концерт Государственного фольклорно-этнографического ансамбля танца
«Балкария».

24. Легенды Русского балета. Анна Павлова.
25. Легенды Русского балета. Марина Семенова.
26. Легенды Русского балета. Галина Уланова.
27. Легенды Русского балета. Ирина Колпакова.
28. Танцует Фарух Рузиматов.
29. Звезды русского балета: Екатерина Максимова, Владимир Васильев.
30. Звезды мирового балета: Рудольф Нуриев.
31. Балетмейстер Касьян Голейзовский.
32. Балетмейстер Юрий Григорович.
33. Балетмейстер Михаил Фокин.

https://www.youtube.com/watch?v=P9aFZ5_XURw

V.1. Основная литература

1. Захаров Р.В. Слово о танце. – М., 1999. – 254 с.
2. Слонимский Ю. Чудесное было рядом. – М., 1984. – 365 с.
3. Соколов-Каминский А. Советский балет сегодня. – М., 1998. – 128 с.
4. Эльяш Н. Образы танца. – М., 2002. – 453 с.
5. Футбер И. Пантомима, движение и образ. – М., 2000.
6. Попова Т.В. О музыкальных жанрах. – М.: Сов. Комп., 1981. – 154 с.
7. Файер Ю. О себе, о музыке, о балете. М., 1974.
8. Блок Л.Д. Классический танец. – М., 2001. – 534 с.
9. Бурновиль А. Моя театральная жизнь. – М., 1999. – 232 с.
- Ванслов В. Балеты Ю. Григоровича и проблемы хореографии. – М.: Искусство, 1998. – 175 с.
- Голейзовский К. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы. – М.: Искусство, 2000. – 342 с.
- Есаулов И.Г. Хореодраматургия. Искусство балетмейстера. – Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2000. – 320 с.

V.2. Дополнительная литература

1. 100 балетных либретто.
2. Холфина С. С. Вспоминая мастеров московского балета...— М.: Искусство, 1990.
4. Р.Захаров. «Искусство балетмейстера», М. «Искусство» 1954г.

5. М.Фокин. «Против течения» ,Л.М., «Искусство» 1962г.
6. Н.Серебрянников. «Поддержка в дуэтном танце», Л. 1985г.
8. Ю. Мясин. «Сон и явь балета», СПб. 2003г.
9. В.Красовская. Западно-европейский балетный театр.Л. Искусство, 1979, 1981, 1983
10. А.Мессерер. Танец. Мысль. Время. М. «искусство», 1979
11. Р.Захаров. Слово о танце. М. «Молодая гвардия». 1977
12. Демидов. Лебединое озеро. М. «Искусство». 1985
13. Ю.Бахрушин. История русского балета. М. Просвещение, 1977
16. Холопова В. Музыкальный ритм. М., 1980
17. Шаляпин Ф. Маска и душа. М., 1990
- 16.Юахрушин Ю. История русского балета. М. Просвещение, 1977
21. Эльяш Н. Образы танца. М. «Знание», 1970
22. Ванслов В. Статьи о балете. Изд. «Музыка», 1980
23. Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. Изд. «Искусство», М. 1971
24. Эльяш Н. Пушкин и балетный театр. М. «Искусство», 1970

V.3. Список нотной литературы

1. Безуглая Г. Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром. СПб., 2005.
2. Ладыгин Л. Методические рекомендации по музыкальному оформлению уроков классического танца. М., 1980.
3. Ладыгин Л. Музыкальное оформление уроков танца. М., 1980.
4. Ладыгин Л. Музыкальное содержание уроков танца // Современный бальный танец. М., 1976.
5. Ладыгин Л. О музыкальном содержании учебных форм танца. М., 1993.
6. Ревская Н.Классический танец. Музыка на уроке. Экзерсис. СПб, 2005 г.
7. Ярмолевич Л. Принципы музыкального оформления урока классического танца. Л., 1968.
8. Академия танца. Историко-бытовой танец. Репертуар концертмейстера. Вып. 3. СПб.,2002.
9. Классическая танцевальная музыка. Сост. Л. Атовмьян. М., 1952.
10. Методическое пособие по ритмике. Вып. 1. Сост. Е. Конорова. М., 1972.
11. Музыка для занятий танцевального кружка. Сост. И. Мирова. М., 1958.
12. Музыка к танцевальным упражнениям. Сост. О. Островская. М., 1967.
13. Музыкальная хрестоматия для уроков историко-бытового танца. Сост.: Э. Крупкина, И. Воронина. М., 1980.
14. Музыкальная хрестоматия современного бального танца. Сост. Л. Ладыгин, Л.

Школьников. М., 1979.

15. Новицкая Г. Урок танца. СПб, 2004.

16. Ритмика. Танцевальное движение. Сост. С. Руднева, З. Фиш. М., 1972.

17. Фрагменты из популярных балетов русских и зарубежных композиторов. М., 1988.

18. Хрестоматия русского народного танца. Сост. Л. Кальвэ. М., 1977.

19. Яновская В. Музыкальные этюды по курсу «Актерское мастерство». М., 1970.

20. Яновская В. Ритмика. Практическое пособие для хореографических училищ. М., 1979.

V.4. Видеоматериалы DVD-диски, рекомендованные к просмотру в ходе изучения курса

34. «Лебединое озеро». Балет.

35. «Спящая красавица». Балет.

36. «Щелкунчик». П.И.Чайковский

37. А.Адан. «Жизель». Балет.

38. А.Адан «Корсар». Балет.

39. А.Хачатурян «Спартак». Балет.

40. С.Прокофьев «Каменный цветок». Балет.

41. С.Прокофьев «Золушка». Балет.

42. С.Прокофьев «Ромео и Джульетта». Балет.

43. А.Глазунов. «Раймонда». Балет.

44. «Собор Парижской богородицы». Балет.

45. В.Гаврилин «Анюта». Балет.

46. И.Стравинский «Весна священная». Балет.

47. И.Стравинский «Петрушка». Балет.

48. Концерт солистов Большого театра России.

49. Ж.Бизе –Р.Щедрин «Кармен-сюита». Балет.

50. Вечер современной хореографии.

51. Искусство танца фламенко.

52. Риверданс.

53. Концерт Государственного академического ансамбля танца им. И.Моисеева.

54. Концерт Государственного ансамбля танца «Жок».

55. Концерт Государственного академического ансамбля танца «Кабардинка».

56. Концерт Государственного фольклорно-этнографического ансамбля танца «Балкария».

57. Легенды Русского балета. Анна Павлова.

58. Легенды Русского балета. Марина Семенова.
59. Легенды Русского балета. Галина Уланова.
60. Легенды Русского балета. Ирина Колпакова.
61. Танцует Фарух Рузиматов.
62. Звезды русского балета: Екатерина Максимова, Владимир Васильев.
63. Звезды мирового балета: Рудольф Нуриев.
64. Балетмейстер Касьян Голейзовский.
65. Балетмейстер Юрий Григорович.
66. Балетмейстер Михаил Фокин.

4. Контроль и оценка результатов освоения учебной дисциплины

| Результаты обучения(освоенные умения, усвоенные знания) | Основные показатели оценки результата |
|---|---|
| <p>уметь:</p> <ul style="list-style-type: none"> • работать над художественно-сценическим образом; • перевоплощаться в сценический образ; • воплощать художественный образ в мимике, жесте, гриме; • владеть навыками актерского мастерства в работе над хореографической образностью; • применять средства актерской выразительности в соответствии жанровой и стилевой спецификой хореографического произведения; <p>Знать:</p> <ul style="list-style-type: none"> • принципы построения художественно-сценического образа; • основы актерского мастерства и специфику актерского мастерства в хореографическом искусстве; • средства актерской выразительности и перевоплощение в сценический образ; | <p>Важным элементом учебного процесса является систематический контроль успеваемости. Основными видами контроля успеваемости являются:</p> <ul style="list-style-type: none"> - текущий контроль успеваемости учащихся; - промежуточная аттестация учащихся; - итоговая аттестация учащихся – экзамен. <p>овладение активным логическим действием и пластической выразительностью в предлагаемых обстоятельствах музыкального этюда, а затем танцевального номера.</p> |