

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»
Факультет культурологии и социально культурной деятельности
Кафедра менеджмента социально-культурной деятельности

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
_____ Е.А. Макарова
_____ 2017 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
_____ Н.Н. Королев
_____ 2017 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО

*для специальности 1-21 04 01 Культурология, направление
специальности
1-21 04 01-02-01 Культурология (прикладная),
специализация 1-21 04 01-02 01 Менеджмент социальной и культурной
сферы*

Составители:

А.В. Калашикова, доцент кафедры менеджмента социально-культурной
деятельности

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета университета 23 мая 2017 г.
протокол № 9.

Минск
2017

УДК 792.028(075.8)
ББК 85.334.0,76я73
А 431

Рецензенты:

А. И. Степанцов, заведующий кафедрой культурологии и психолого-педагогических дисциплин государственного учреждения образования «Институт культуры Беларуси», кандидат культурологии, доцент;
Р. Л. Бузук, доцент, заведующий кафедрой театрального творчества учреждения образования «белорусский государственный университет культуры и искусств», доктор искусствоведения, профессор.

А 431

Актерское мастерство: учебно-методический комплекс по учебной дисциплине для специальности 1-21 04 01 Культурология, направление специальности 1-21 04 01-02-01 Культурология (прикладная), специализация 1-21 04 01-02 01 Менеджмент социальной и культурной сферы / Белорусский государственный университет культуры и искусств ; сост. А. В. Калашникова. – Минск, 2017 – 130 с.

УДК 792.028(075.8)
ББК 85.334.0,76я73

Учебно-методический комплекс «Актерское мастерство» включает в себя теоретические сведения о развитии актерской профессии, практический материал для освоения правил поведения на сценической площадке, получения навыков артистической деятельности, а также материалы информационно-аналитические материалы, рекомендуемые для изучения учебной дисциплины и для контроля знаний усвоенного материала.

Данное издание предназначено для творческой подготовки студентов. Оно поможет развитию профессионального потенциала специалиста сферы культуры в различных ситуациях публичности.

СТРУКТУРА УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОГО КОМПЛЕКСА

ДИСЦИПЛИНА ПО ВЫБОРУ СТУДЕНТОВ «АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО»

| | |
|--|-----|
| Структура учебно-методического комплекса | 2 |
| 1. Теоретический раздел | 3 |
| Пояснительная записка | |
| Теоретические источники | |
| Хрестоматийные материалы | |
| Текст лекций | |
| Список литературы (основная и дополнительная) | |
| 2. Практический раздел | 65 |
| Методические материалы к семинарским занятиям | |
| Тематика практических занятий | |
| Методические указания к тренинговым занятиям | |
| Структура и содержание тренинга / мастер-класса | |
| Тренинг по актерскому мастерству З. Гиппиус | |
| 3. Раздел контроля знаний | 80 |
| Вопросы к зачету | |
| Вопросы к семинарским занятиям | |
| Вопросы для самопроверки | |
| Темы для рефератов | |
| Задание для управляемой самостоятельной работы | |
| 4. Вспомогательный раздел | 87 |
| Тематический план курса для разных форм обучения: | |
| <i>Тематический план (Стационарное обучение)</i> | |
| <i>Тематический план (Заочное обучение)</i> | |
| Программа дисциплины | |
| Характеристика таблицы профиля персонажа (П. Элсам) | |
| Материалы дидактического характера в помощь усвоению курса: | |
| <i>Монологи для чтения и работы над образом</i> | |
| Информационно-аналитические материалы, рекомендуемые для изучения учебной дисциплины: | |
| <i>«Тенденция: на кастингах актеров отбирают по количеству подписчиков в социальных сетях»</i> | |
| <i>«Сколько на самом деле зарабатывают американские актеры?»</i> | |
| <i>«Актерские агентства в Америке: почему без них нельзя построить успешную карьеру»</i> | |
| Использование технических средств, аудио- и видео-материалов..... | 129 |

Теоретический раздел

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пояснительная записка

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине по выбору студентов «Актерское мастерство» предназначен для реализации требований образовательного стандарта ОСГБ1-2104 01-2008 по специальности 1-21 04 01 культурология (направления специальности прикладная культурология, специализации менеджмент социально-культурной сферы) 1-21 04 01-02-01 культурология

Целью учебно-методического комплекса является подготовка компетентного специалиста современного учреждения культуры, освоение обучающимися правил поведения на сценической площадке, развитие потенциала специалиста сферы культуры в ситуациях публичности с учетом динамики социокультурного развития Республики Беларусь, которая является активным участником процессов глобализации и межкультурного общения.

Основные задачи учебно-методического комплекса:

1. приобретение будущими специалистами знаний, умений и навыков, необходимых для овладения методиками создания образа на сцене, публичного выступления, владения актерскими техниками;
2. ознакомление с наиболее важными теоретическими и практическими аспектами актерской профессии, актерскими школами, динамикой театрального процесса в республике и зарубежом;
3. выявление и развитие артистических способностей будущего специалиста и навыков сценического поведения, раскрытие сущности актерской профессии для овладения профессией сценического менеджера, актерского агента и др.;
4. коррекция и совершенствование собственного сценического образа, необходимы современному специалисту сферы культуры для персонального участия в культурно-досуговых мероприятиях

Особенности структурирования и подачи учебного материала:

- введение;
- теоретический материал включает базовый учебник и конспект лекций;
- практический материал включает тематику проведения семинарских и лабораторных занятий с перечнем вопросов и заданий по соответствующим темам учебной дисциплины, а также тематику докладов и рефератов;
- раздел контроля знаний содержит перечень вопросов для самопроверки знаний, итоговый тест, перечня вопросов к зачету, критерии оценки результатов учебной деятельности.

Вспомогательный материал включает учебную программу по учебной дисциплине, дополнительную литературу и другие дидактические материалы. При подготовке УМК использована научная продукция, произведенная в ходе выполнения Задания К-07 Государственной программы «Культура Беларуси» на 2011-2015 годы: «Разработать технологии социокультурной деятельности учреждений культуры в агрогородках

Республики Беларусь. Создать информационный ресурс “Социокультурная деятельность: культуротворческие, этнокультурные, информационно-познавательные, рекреационные и анимационные технологии”, научно-методические разработки и видеоматериалы электронного ресурса “Социокультурная деятельность: культуротворческие, этнокультурные, информационно-познавательные, рекреационные и анимационные технологии”

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Теоретические источники

Базовые учебники

1. *Соснова М.А.* Искусство актера: Учебное пособие для вузов.- Москва: Академический проект: Фонд «Мир», 2005. - 432с.
2. *Таніна, Л.Н.* Тэндэнцыі развіцця акцёрскага мастацтва акадэмічнага тэатра імя Я.Купалы (1980-я гады XX- пачатак XXI стагоддзяў) / Таніна Людміла Мікалаеўна. Мінск: Энцыклапедыкс, 2010. – 104 с.
3. *Лич, Р.* Театр. Теория и практика / Роберт Лич. – Пер. с англ. – Х.: изд-во «Гуманитарный Центр» / Е.А. Кривошея, 2015. – 244 с.
4. Электронный ресурс Задание К-07 Государственной программы «Культура Беларуси» на 2011-2015 годы: «Разработать технологии социокультурной деятельности учреждений культуры в агрогородках Республики Беларусь. Создать информационный ресурс “Социокультурная деятельность: культуротворческие, этнокультурные, информационно-познавательные, рекреационные и анимационные технологии”

Информационно-аналитические материалы, рекомендуемые для изучения учебной дисциплины

Задание: Изучите материал, проанализируйте применение современных актерских техник.

По материалам электронного ресурса:

http://www.cinemotionlab.com/stati/kak_uchat_akterov_v_amerike/?fb_action_ids=10202528634795547&fb_action_types=og.likes

Как учат актеров в Америке?

21 Сентябрь 2012

Американское актерское образование базируется на нескольких методиках. В целом, можно выделить шесть основных теорий, являющихся продолжениями или трансформациями одна другой. Но все они, так или иначе, исходят из системы Константина Станиславского с его пониманием актерского процесса.

Техника Страсберга

Одна из них — теория Ли Страсберга, американского актера, режиссера и преподавателя актерского мастерства. Его считают первым теоретиком актерского мастерства в США, революционером, оказавшим большое влияние на американский театр и кино. Среди учеников Ли Страсберга — Дастин Хоффман, Мэрилин Монро, Пол Ньюман и Аль Пачино.

Техника Страсберга долгое время называлась лаконично — «Метод» или «Метод актерского мастерства». В своей технике Страсберг многое позаимствовал у Станиславского. Так, например, наиболее значимыми вещами в его методике являются импровизация и эмоциональная память. Страсберг не разделял жизнь человека на сцене (в кадре) и его обычную жизнь. По существу, в работе и в жизни актеру всегда приходится реагировать на предложенные обстоятельства. Разница заключается лишь в том, что на сцене эти обстоятельства выдуманные. Конечно, в жизни человек зачастую делает это интуитивно, на сцене же у него могут возникнуть определенные сложности. Главное, актер должен максимально поверить в то, что те обстоятельства, в которых он находится на сцене, вполне реальны.

Для Страсберга важно, чтобы актер не только проникся жизнью героя в пьесе, но и подумал о той жизни, что была у персонажа до этого момента. Актер должен быть максимально конкретным.

Страсберг считал, что эмоциональная память — ключ к пониманию креативности. Ведь когда кто-то вовлечен в творческий процесс, он подсознательно использует мысли, чувства и эмоции из своих воспоминаний. Все люди обладают эмоциональной памятью, но не все знают, как ее использовать. Вызывать эмоции можно разными способами. Один из них —

музыка. Разные музыкальные произведения вызывают разные чувства — и если проигрывать их у себя в голове, можно вызвать ту или иную эмоцию. Большое значение Страсберг придавал подготовительной работе над ролью. Так, он настаивал, чтобы, работая над ролью, актеры до автоматизма доводили такие вещи, как то, как герой держит руки, какая у него походка. Главное, чтобы зритель не мог догадаться, какая большая работа проделана.

Методика Стеллы Адлер

Отправная точка работы над ролью по Адлер — это воображение. Адлер призывает смотреть актера на жизнь не собственными глазами, а через призму своего воображения. Базовые вещи, над которыми должен работать актер — это уверенность в себе, дисциплина, контроль над своим телом и эмоциями. Актер должен запоминать текст не только своим умом, но и телом — работать над так называемой мускульной памятью.

Техника Адлер — это техника действия, именно поэтому она так востребована у киноактеров. В работе над текстом — все внимание актера должно быть обращено на глаголы: сначала действия — потом слова. Продумывая свои действия, актера должен обращать внимание на то, где, когда, что, и почему он это делает. Как — уже не важно — это должно быть спонтанно и неожиданно.

Прежде чем работать над характером, нужно оценить обстоятельства, в которых находится герой. Истина, которую ищет актер, уже заложена в предлагаемых обстоятельствах. Воображение — погружение в коллективное бессознательное, работа с обстоятельствами. В обстоятельствах нужно жить, нужно, чтобы у них было свое настроение. Обстоятельства всегда на первом месте. В этом плане на актера влияет практически все, даже место. Человек ведет себя совершенно по-разному в церкви, баре или больнице — у каждого места свое настроение, и его нужно уловить.

Теория Сэнфорда Майзнера

В настоящее время в США очень популярна теория Сэнфорда Майзнера — актера, преподавателя актерского мастерства, учителя Алека Болдуина, Джеффа Бриджеса, Грегори Пека и Сандры Баллок.

Цель Майзнера — добиться от актеров правды в придуманных обстоятельствах. Одно из самых популярных упражнений Майзнера заключается в следующем: два партнера говорят друг другу одни и те же вещи до тех пор, пока в их эмоциях не произойдут какие-то изменения.

По мнению Майзнера, есть два типа актеров: те, кто незамедлительно выполняют то, что требуют от них их герои (кричат, прыгают и т.д.), и те, кто считают это только предметом для размышлений. В центре теории — моментальная коммуникация, которая возникает между актерами и которая формирует достоверное поведение актеров в выдуманных обстоятельствах. Актер должен фокусироваться на объекте, а не на том, что он говорит. Чем лучше актер взаимодействует с партнерами — тем он полноценнее. Как говорил Майзнер: «Унция действия стоит фунта слов».

Майзнер считал воображение куда более действенным средством в работе над ролью, чем эмоциональную память. Так, например, если в кадре человек должен появиться в ярости, но в сценарии не прописано, что привело его в такое состояние, актер должен додумать, что случилось с актером до этого. На этом вся подготовка к роли заканчивается — все остальные действия актер должен совершать моментально. В технике Майзнера актер всегда следует своему импульсу. Как говорил Майзнер: «Все в порядке, если у тебя что-то не получается. Плохо, если ты не пытаешься».

Теория Уты Хаген

Следуя теории Уты Хаген, американской актрисы и педагога Марлона Брандо, Вупи Голдберг и Мэтью Бродерика, актер должен искать в себе самом то, что поможет ему играть. Он должен довериться своим инстинктам и ощущениям. Актер должен осознать, в чем его индивидуальность и уникальность, и привнести это в свою роль. Нужно осознавать, что внутренний облик актера может совсем не соответствовать внешнему.

Теория Уты Хаген базируется на 5 основных принципах:

- Основные черты героя находятся внутри нас
- Голос и речь, душа и сознание существуют в гармонии с нашим телом
- Действие важнее слова
- Все, что мы делаем, обусловлено нашими ожиданиями
- Пусть обстоятельства играют на вас, а вы под них только подстраиваетесь

При этом в работе над ролью актер должен ответить себе на 6 вопросов:

- Каково мое нынешнее состояние?
- В каких обстоятельствах я нахожусь?
- Каково мое к ним отношение?
- Чего я хочу?
- В чем заключается мое препятствие?
- На что я готов, чтобы получить то, что я хочу?

Теория Ежи Гротовски

В последнее время американские преподаватели обращаются к теории польского режиссера Ежи Гротовски.

Ежи Гротовски придавал огромное значение воспоминаниям — он считал, что все они, так или иначе, находятся в теле человека. Таким образом, если прислушиваться к своему телу, можно вызвать необходимые эмоции. Гротовски считал, что актерскому мастерству не нужно учиться. Он утверждал, что актеру достаточно вспомнить то, что он уже когда-то знал и умел. От ребенка не требуется больших усилий, чтобы изобразить супергероя, монстра или принцессу — он это делает естественно. Задача

актера — вернуться к этой естественности. Та детская способность никуда не уходит, она живет внутри человека, нужно просто помочь ей выйти наружу. Соответственно, актерское мастерство — это путь назад, а не вперед.

Гротовски призывал студентов обращать внимание на то, как меняется их эмоциональная жизнь, стоит им пробежаться по комнате, уставиться в окно или встать в угол. Необходимо постоянно экспериментировать — наблюдая, как то или иное движение вызывает ту или иную эмоцию. Тренинги Гротовски включают в себя большое количество физических упражнений. Но их цель — не тренировка физической силы и подготовка актеров к акробатическим трюкам, а активизация внутренней энергии.

Техника Энн Богарт

Энн Богарт переосмыслила теорию «Шести точек зрения», которую разработала Мари Оверли для танцоров. В основе этой техники 6 элементов — пространство, форма, время, эмоция, движение, история. Это шесть языков, на которых должен уметь разговаривать актер. По этой теории перед актером не стоит задача — в чем-то убедить зрителя, он должен вместе с ним стать исследователем. Актер — это участник коммуникации, который очень зависим от всех этих элементов — пространства (архитектуры, дистанции, расстояния между партнерами, дизайна), формы (положения тел в пространстве, формы тел, взаимоотношений тел и архитектуры) и времени (темпа, продолжительности).

Тенденция: на кастингах актеров отбирают по количеству подписчиков в социальных сетях

26 Сентябрь 2016

Издание *The Guardian* [опубликовало](#) интервью с британской актрисой Джеммой Артертон («Принц Персии: Пески времени», «Рок-волна»). Материал интересен, прежде всего, тем, что в нем [описывается](#) новый критерий, который используется при подборе актеров в западной индустрии — наличие большого количества подписчиков в социальных сетях.

Сами кастинг-директоры уже давно открыто говорят о том, что при выборе актеров ориентируются в том числе и на их популярность в фэйсбуке, твиттере и инстаграме. В прошлом году Майк Фентон, кастинг-директор таких проектов, как «Китайский квартал», «Крестный отец 2», «Пролетая над гнездом кукушки» и «Назад в будущее», в интервью *The Wrap* [отметил](#): «Нет никаких сомнений, что сегодня, если у вас будет солидное число подписчиков в социальных сетях, ваши шансы на кастинге повысятся. Желательно, чтобы актер вел активную жизнь в социальных медиа. Если придется выбирать между двумя профессиональными артистами, первый из которых будет хорошо заметен благодаря своим социальным сетям, а второй — едва узнаваем, мы предпочтем первого, поскольку благодаря ему мы сможем получить хороший бокс-офис». Тогда же *The Wrap* опубликовал две инфографики: самых популярных актеров в [фейсбуке](#) и артистов с наибольшим количеством подписчиков в [твиттере](#).

Весной этого года актеры Эмма Томпсон и Майкл Кейн (оба лауреаты премии «Оскар») выступили против такого подхода. «Мы выбираем актеров, у которых есть много фолловеров [в социальных сетях], чтобы студии могли использовать их для продажи фильма. Актеры становятся коммерчески привязаны к своим социальным профилям, и мне кажется, что это катастрофа», — [отметила](#) Эмма Томпсон. Майкл Кейн [сказал](#), что такой подход приводит к тому, что актеры хотят только быть богатыми и знаменитыми: «Они исполняют незначительные роли в телепроектах, и все их знают. Но играть они не могут».

Именно поэтому, чтобы «оставаться в здравом уме и держать все под контролем», Джемма Артертон удалила все приложения социальных медиа в телефоне — об этом она [говорит](#) в том интервью The Guardian: «У меня есть подруга, которой сказали, что она должна чаще выкладывать свои фотографии с нарядами и едой, потому что сегодня кастинг-директоры отбирают актеров по социальным медиа. Они подсчитывают: «Ну, у этих актеров по три миллиона подписчиков, а у того актера только тысяча, поэтому...».

Та же тенденция наблюдается и в современной литературе. Джонатан Франзен приводит такой [пример](#): «Сегодня агенты могут сказать молодым авторам: «Я даже не взгляну на вашу рукопись, если у вас нет 250 подписчиков в твиттере». Поэтому, вместо того, чтобы работать над мастерством, писатели начинают постоянно заниматься саморекламой.

Сколько на самом деле зарабатывают американские актеры?

21 Сентябрь 2012

Джулия Робертс и Уилл Смит убедили весь мир в том, что получать \$20 миллионов за один фильм — самое обычное дело в США. О том, сколько в действительности получают американские актеры и по какой системе рассчитываются их гонорары, — в материале CINEMOTION.

Профсоюзы и минимальные зарплаты

Прежде всего, зарплата актера зависит от того, состоит ли он в одном из трех профсоюзов: это может быть Гильдия киноактеров США (SAG), Американская федерация актеров радио и телевидения (AFTRA) или Актерская ассоциация за справедливость (Actors Equity Association). Для таких актеров существует определенная минимальная ставка, о которой профсоюз договаривается с работодателем актера и которая в обязательном порядке прописывается в контракте.

Например, федерация актеров радио и телевидения рассчитывает зарплату актера по продолжительности фильма, серии или телепередачи, а также количеству произнесенных реплик. Минимальная актерская ставка за 30-минутное шоу составляет \$797, а за часовое — \$1 072. Актер, который произносит по сценарию меньше, чем пять реплик, гарантированно получит за съемку пилотной получасовой серии минимум \$383 в день, а часовой — \$473.

Гильдия киноактеров по тем же условиям — количеству произнесенных реплик — обязывает вписать в контракт «говорящего» артиста сумму от \$809 в день. Таким образом, самая низкая недельная ставка за съемки колеблется вокруг цифры в \$2 808.

Сериальные съемки оплачиваются несколько иначе. Ниже в таблице даются расценки, принятые в Гильдии киноактеров США и рассчитанные в зависимости от количества серий и их продолжительности. Таковы самые низкие зарплаты исполнителей главных ролей. Самые успешные сериальные актрисы зарабатывают в разы больше заявленных ставок. Например, Ева Лонгория и Тэри Хатчер, согласно последним данным Forbes, за одну только серию «Отчаянных домохозяек» получают по \$375 000. Актеры же, играющие второстепенных и третьестепенных эпизодических персонажей, в день могут рассчитывать на сумму всего лишь от \$145–155.

Наконец, Актерская ассоциация за справедливость готова обеспечить начинающему актеру минимальную ставку только от \$539 до \$957 в неделю, но при этом выдвигается важное условие: эта сумма будет выплачиваться только в том случае, если актер принимает участие в проектах именно этой организации. Зарплата актера также зависит и от того, где он работает. Например, профессиональный театральный актер в год получает в среднем от \$38 000, участник постановок на Бродвее, где до сих пор самые высокие зарплаты для артистов театра, — \$62 000, актер кино — \$98 000, а телевизионный актер — \$130 000.

Надо иметь в виду, что разница между минимумом и средней зарплатой американских актеров весьма существенна. Это объясняется тем, что при подсчете средних показателей учитываются высокие гонорары довольно узкой группы актеров. По исследованиям Гильдии, две трети их клиентов зарабатывают меньше \$1000 в год, потому что либо актеры уже вышли на пенсию, либо не работают по другим причинам.

Актерские агентства в Америке: почему без них нельзя построить успешную карьеру

24 Сентябрь 2012

Главная задача агента — найти работу своему клиенту. Кроме этого агент занимается переговорами, заключением контрактов. Репутация для агента не менее важна, чем для актера. Именно поэтому, агенты тщательно подбирают работу своим клиентам. Один неправильный фильм может сломать карьеру не только многообещающей звезде, но и агенту.

Кто такой агент

В Америке есть общее название для всех агентов: «Talent agent». Они в свою очередь подразделяются на тех, кто занимается писателями, актерами, моделями и т.д. Главная задача агента – найти работу своему клиенту. Кроме этого агент занимается переговорами, заключением контрактов. Репутация для агента не менее важна, чем для актера. Именно поэтому, агенты тщательно подбирают работу своим клиентам. Один неправильный фильм может сломать карьеру не только многообещающей звезде, но и агенту.

Правильная организация работы гарантирует агентам хороший заработок, так как актеры, как правило, отдают им 10-15 % гонорара. Гонорар же актера зависит, в том числе от того, состоит ли он в одном из профсоюзов. Если да, у него в контракте прописана минимальная дневная и недельная зарплаты. Задача агента – сделать её максимальной. Агент договаривается также о дополнительных привилегиях, начиная с процентов от проката картины, заканчивая личным самолетом для удобства актера.

Если актер не отвечает ожиданиям агента, не зарабатывает достаточно денег и проценты от его работы минимальны, агент имеет право отказаться от такого клиента.

Актеры могут быть заинтересованы в съемках разного рода: в кино, на телевидении, в рекламе. Некоторые агенты совмещают все эти функции, но бывает, что у актера несколько агентов по разным специальностям. Как правило, чем крупнее агентство, тем больше специализированных агентов.

Американская система агентств существует почти столетие. В 1937 году была основана Ассоциация агентов по талантам (АТА), представляющая лучшие актерские агентства в отрасли, около 120 организаций. Ассоциация сотрудничает с большинством артистов, в том числе актерами, режиссерами, писателями и др. Ассоциация регулирует договоры и соглашения, которые заключают артисты, а также защищает их деловые отношения.

Большая четверка агентств:

До 2009 года в Америке существовала так называемая «Большая пятерка» самых крупных агентств. Но после объединения Endeavor и William Morris Agency в William Morris Endeavor (WME) «пятерка» превратилась в «четверку». Другие крупные агентства: Creative Artists Agency (CAA), International Creative Management (ICM), and United Talent Agency (UTA).

William Morris Agency.

Старейшее агентство, основанное в 1898 году. После слияния в 2009 году называется William Morris Endeavor. На сегодняшний день представляет различные сферы от телевидения и фильмов до музыки и издательского дела. Клиенты: Бэн Аффлек, Мэтт Деймон, Клинт Иствуд, Мартин Скорсезе, Кевин Спейси и другие.

Creative Artists Agency

Агентство, основанное в 1975 году. Специализируется на сегменте «развлечений» и спорте. Клиенты: Джордж Клуни, Том Круз, Николь Кидман, Брюс Уиллис, Анджелина Джоли, Бред Питт и другие.

International Creative Management

Основано в 1975 году. Обладает широким профилем услуг во многих сферах развлечений. Представляет как творческие, так и технические профессии. Клиенты: Джоди Фостер, Мел Гибсон, Сэмюэль Л. Джексон и др.

United Talent Agency

Самое молодое агентство, основано в 1991 году. Агентство широкого профиля, представляет как режиссеров, актеров, писателей, так и целые компании и корпоративные бренды в области телевидения, видео-игр и т.д. Клиенты: Джонни Депп, Бен Стиллер, Харрисон Форд и др.

МИНИМАЛЬНЫЕ ЗАРПЛАТЫ АКТЕРОВ-ЧЛЕНОВ ГИЛЬДИИ КИНОАКТЕРОВ США

| ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ СЕРИИ | КОЛИЧЕСТВО СЕРИЙ | МИНИМАЛЬНАЯ СТАВКА ЗА НЕДЕЛЮ |
|-------------------------|----------------------|------------------------------|
| ½ ЧАСА | БОЛЕЕ 13 | \$2,921 |
| | МЕНЕЕ 13, НО БОЛЕЕ 6 | \$3,343 |
| | 6 | \$3,898 |
| 1 ЧАС | БОЛЕЕ 13 | \$3,514 |
| | МЕНЕЕ 13, НО БОЛЕЕ 6 | \$3,920 |
| | 6 | \$4,584 |
| 1 ½ ЧАСА | БОЛЕЕ 13 | \$4,680 |
| | МЕНЕЕ 13, НО БОЛЕЕ 6 | \$5,301 |
| 2 ЧАСА | БОЛЕЕ 13 | \$5,851 |
| | МЕНЕЕ 13, НО БОЛЕЕ 6 | \$6,779 |

Проценты от прибыли вместо гонораров

Желая обеспечить себе приличный заработок, многие американские актеры зачастую отказываются от многомиллионного гонорара в пользу процентов от проката фильма. Так, например, сделал Том Хэнкс и не прогадал: в 2009 году заработал \$19 миллионов на процентах от проката «Ангелов и Демонов». Первым же эту практику ввел Клинт Иствуд еще в 1966, когда потребовал десятую часть прибыли (и Ferrari) от проката фильма «Хороший, плохой, злой». Затем использовать такую форму оплаты труда актера стали многие студии, но со временем они поняли: справедливо поделить прибыль бывает очень трудно. Возникали конфликтные ситуации, когда продюсер был вынужден отдавать большую часть заработка за фильм именно актеру.

Интересно, что более выгодными для артистов являются роли в сиквелах и франшизах, потому что главных актеров в них заменить нельзя. Например, звезды саги «Сумерки» Роберт Паттинсон, Кристен Стюарт и Тейлор Лотнер получают по \$25 миллионов каждый и по 7,5% от прибыли последних двух частей франшизы.

САМЫЕ ВЫСОКОПЛАЧИВАЕМЫЕ АКТЕРЫ В 2011 ГОДУ

По данным Forbes за период с мая 2011 года по май 2012 года Том Круз стал самым высокооплачиваемым актером. Его последняя роль в «Миссии невыполнима. Протокол Фантом» принесла ему \$75 миллионов, тогда как сам фильм собрал около \$700 миллионов.

\$75
МЛН.

ТОМ КРУЗ

\$37

МЛН.

ЛЕОНАРДО ДИ КАПРИО,
АДАМ СЕНДЛЕР

\$36

МЛН.

ДУЭН ДЖОНСОН

\$33

МЛН.

БЕН СТИЛЛЕР

\$30

МЛН.

ДЖОННИ ДЕПП,
УИЛЛ СМИТТ,
САША БАРОН КОЗН

\$27

МЛН.

МАРК УОЛБЕРГ

\$26.5

МЛН.

ТЕЙЛОР ЛОТНЕР,
РОБЕРТ ПАТТИНСОН

ТЕКСТ ЛЕКЦИЙ

ТЕМА 1. Введение. Цели и задачи дисциплины. Менеджер в процессе театрально-художественной деятельности. Понятие «актер» и «артист»

Вопросы:

1. Цели и задачи курса
2. Театр как социальный институт
3. Спектакль как художественный продукт
4. Драматургия фундамент театрального искусства и организационно-творческие мотивы выбора пьесы в театре (репертуарная политика театра)
5. Актер в театрально-художественном процессе. Понятие актер и артист
6. Театральные фестивали и театральный туризм

1. Цели и задачи курса

Цель дисциплины - обеспечение необходимыми знаниями по теории и истории актерского искусства и овладения системой создания сценических образов. Усвоение программы осуществляется по следующим направлениям:

- изучение теоретического материала (знакомство из историей актерской профессии, из произведениями классиков, которые разрабатывали актерские школы и системы, и публикациями современных исследователей и известных мастеров сцены);
- определение роли арт-менеджера в современном театральном процессе;
- практическое усвоение основных элементов актерского мастерства; работа над сценическим языком, манерами, движениями, психологическими установками, якія способствуют формированию правильных сценических поведения.

Задачи дисциплины:

1. Ознакомление с наиболее важными теоретическими аспектами актерского искусства;
2. Усвоение основных элементов, которые составляют актерское мастерство, раскрытие их сути;
3. Выявление путей использования технологий создания сценических образов в практической деятельности менеджера СКД.

Методологической базой курса явились работы классиков и современных исследователей актерского искусства:

К. Станиславский, М. Чехов, М. Щепкин, З. Гиппиус, Книпер-Чехова, Соснова, Г. Юдич, Т. Горобченко и др.

2. Театр как социальный институт

Театр – это профессиональная деятельность людей, избравших её для себя в качестве главного дела в жизни. Это важный социальный институт, к деятельности которого общество предъявляет определённые требования. Это средство самопознания общества через уникальное общение – живой диалог театра и зрителя, осмысление и переживание человеческой жизни, через катарсис. Театр может свободно обращаться со временем и пространством, показывая образ жизни людей любых стран, культур, но всегда говорит на понятном нам языке и существует в контексте современности.

Важнейшим фактором, влияющим на функционирование и развитие театра, является наличие или отсутствие в национальной культуре традиций, образцов творческого служения. Наша страна издавна славилась уникальной актёрской и режиссёрской театральной школой (её воплощали русские творцы М.С. Щепкин, М.Н. Ермолова, П.А. Стрепетова, П.С. Молчанов, В.Ф. Комиссаржевская, знаменитые белорусские актёры Рахленко, Глебов, Станюта, Макарова, Броварская и т.д., создавали такие режиссёры-новаторы как В.), выделялась эффективными методиками театрального обучения, в основе которых лежал синтез традиционной театральной педагогики, вобравшей в себя идеи К.С. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко и их последователей, со знаниями, накопленными в области современной психологии, педагогики и театроведения. Покровительствовать театру, меценатствовать, быть его поклонником всегда считалось престижным и благородным занятием.

Сложилось видение театра как *модели мира*, отображающая человеческое поведение во всём многообразии характеров, национальностей, социальных типов. Театр воспринимается *храмом искусства*, т.е. как особый мир, в котором материализуются глубинные архетипы, живущие в человеческом сознании – образы «героя», «матери», «отца», «девы» и т.д. Театр использует механизм непосредственного сопереживания, а это предполагает у зрителя способность к эмоциональной восприимчивости, эмпатии, изменению поведения зрителя, его возвышению в общественном смысле [Соснова].

Театр как социальный институт в своей деятельности и развитии зависит от многих факторов, один из важнейших – это осознание творцами театра множества функций по отношению к обществу. Театр выполняет *функции*:

- формирования сознания, представления о мире, о месте и роли человека в нем;
- распространения знаний о моделях и образцах поведения человека;
- нравственного и духовного ориентирования людей;
- транслятора, передатчиком от одних поколений к другим представлений, причём в эмоционально-насыщенных и оценочно-окрашенных обобщённых образах (театральная классификация персонажей пьес – социальный герой, простак, лирическая героиня, инженер и др. –

демонстрируют социальные и психологические типы людей, представленные во взаимосвязях и отношениях между собой)

Функции театра как транслятора культуры представляют особый интерес для арт-менеджера, т.к. рассматриваются с позиций:

-государства, власти;

-зрителя;

-людей театра.

Для *государства* любого типа важно распространение идеологии конкретной власти, демонстрация в театре желаемого отношения к ней. *Зритель* нуждается в эмоционально-эстетическом воздействии спектакля, нуждается в релаксации, некоторая часть аудитории, особенно это касается детских и молодёжных спектаклей, рассматривают театр как «учителя жизни». *Люди театра* при помощи своего творчества создают знаковую систему эпохи, выражают её стиль и атмосферу. Через своих творцов театр осуществляет духовное, интеллектуальное и нравственное развитие общества, приобщает его к мировой культуре, возвышает и помогает пережить трудности.

Будущий менеджер реального театра должен представлять свою профессию как деятельность, активно вовлечённую в непрерывный процесс передачи культуры от поколения к поколению и сопряжённую с выполнением многообразных задач по отношению к своим современникам, зрителям, коллегам, и последователям. Функционирование театра отличается от других социальных институтов. Специфика обусловлена:

- отсутствием тотальной регламентации производственного процесса (творцы нуждаются в высокой степени свободы)
- высокой концентрацией людей, обладающих развитыми креативными способностями (если их мало, то эффективности деятельности низка и театр теряет часть своих функций и целей)
- сложным сочетанием различных видов деятельности в производственном процессе (драматург, режиссёр, композитор, художник, актёр, гример и т.д.)
- постоянной необходимостью предвидеть, предчувствовать и соответствовать определённому культурно-временному периоду, применительно к конкретному обществу и театральной ситуации в целом.

Исследователи отмечают, что обязательными составляющими «портрета» человека театра являются:

чувство ответственности перед культурой (это качество приобретает особую актуальность в современных условиях, когда в театре необходимо гармонизировать два начала культуры: глобализационное и национально ориентированное);

интеллектуальность, помогающая строить концепцию спектакля или проекта, исходя из потребностей времени и общества;

энтузиазм, без которого не возможен успех в театре. Эта важная черта присуща всем «самоактуализирующимся личностям» (А.Маслоу) в театре.

Под *самоактуализацией* автор теории А. Маслоу понимает стремление к реализации личностью всех своих способностей и талантов, их постоянное совершенствование.[] Если составить модель личности человека театра, в том числе и применительно к деятельности менеджера, то выделяются следующие аспекты поведения:

Высокая и полная *концентрация* на проблеме, теме проекта, спектакля, с целью вынесения для себя нового опыта.

Выбор роста, движения вперёд, интеллектуального любопытства и готовность к корректировке своих ценностей, готовность идти на риск.

Самопознание, изучение своих качеств и реакций, склонность действовать самостоятельно, самодисциплина.

Человеческое родство – ощущение родства и взаимосвязи с окружающим миром, людьми разных культур, желание поделиться открытием со зрителем и миром. Театр внутренне и внешне воспринимается его участниками как семья, как сообщество близких по духу людей, и менеджер, занимающийся продвижением театра, не может игнорировать данный факт и не использовать его в своих целях.

Создание нового театра, театра будущего, отвечающего требованиям высокого искусства и современным реалиям, не представляется возможным без сосредоточенности на театральном менеджменте. Освоение профессии арт-менеджера предполагает три уровня:

Мировоззренческий уровень (связанный с воспитанием и развитием личности, формированием основных профессиональных представлений о театре, его значении, «этике театра»).

Технологический уровень (связанный с глубоким пониманием специфики производственных процессов в театре, овладением управленческими и маркетинговыми технологиями, вооруженность финансово-экономическими знаниями)

Коммуникационный уровень (связанный с освоением себя в качестве «инструмента» и средства собственной деятельности, овладением паттернами поведения, моделями самоподачи, совершенствованием навыков межличностного общения, ораторского мастерства, формирования профессионального имиджа).

Важным фактором профессионального становления арт-менеджера является **МОТИВАЦИЯ**

Театральная деятельность – это и служение, и труд, и игра, и творчество, а иногда – смысл самой жизни. [Соснова с. 54]

Театральное искусство есть непрерывная импровизация. А.П. Чехов +58,+73

Успех это путешествие, а не место назначения.
<http://secretsofsuccess.com.ru>

А.Н. Леонтьев в своей работе «Деятельность. Сознание, Личность» (1975) показал, что каждая деятельность вызывается определёнными потребностями.[Сосн. С. 69] Иерархия потребностей арт-менеджера столь же многообразна, как и у представителей других профессий. Отличие, в данном

случае в том, что существует особая близость к театральным творческим профессиям и это налагает свой отпечаток на их потребности. Вот, исходя из бесед с театральными продюсерами Москвы (Театральное агенство «Ле Кур», представляющее театр «Луны» С. Прохорова, Продюсерская компания А. Воропаева, спектакли которой идут на сцене театра Киноактера), наиболее *типичные потребности* представителей профессии, связанной с продюсированием театральных проектов:

-необходимость быть уважаемым и авторитетным в своей профессиональной среде (об этом свидетельствуют признания при получении наград от своего профессионального жюри, где всегда существует номинация «Лучний продюсер»);

-потребность быть на уровне, быть «на плаву», удовлетворять не только первичные жизненные потребности, зарабатывать деньги не ради денег, а смотреть на них как на средство достижения своих амбициозных планов;

-в связи с тем, что деятельность атр-менеджер связана с поиском материальных средств и часто зависит от финансового обеспечения организаций со стороны, выявляется необходимость идти на компромисс, договариваться с властью, представителями бизнеса, что требует выработать необходимые подходы и установки, постоянно совершенствовать свои организаторские способности;

-потребность в творческом росте, поиске новых путей реализации проекта;

-потребность быть понятыми своим зрителем с одной стороны и театральным коллективом с другой, откуда и произрастает свойственный менеджерам дар убеждать, вести за собой;

-большой жизненный опыт, который вырабатывается у менеджера театра в процессе разностороннего общения, понимание различных аспектов человеческого бытия часто, приводит к потребности в высказывании, которая формулируется как потребность создать проект, который скажет что-то новое современникам.

Соотношение между потребностью и мотивом выражается в следующем: *мотив есть предмет, удовлетворяющий определённую потребность*. Мотивы разделяются на *смыслообразующие* – ведущие мотивы деятельности, определяющие её сущность и направленность, и *мотивы-стимулы*, лишь способствующие или препятствующие деятельности.

Типология мотивов деятельности в сфере театрального искусства разнообразна:

-*личные мотивы*, существующие на различных уровнях осознанности – стремление к материальному благополучию, поддержанию жизненного уровня, мотивы, зависящие от характера личности и выработанных в течение жизни потребностей, однако, важнейшим в этой группе мотивом для арт-менеджера представляется сама возможность работать именно в этой сфере, сфере театрального искусства, которая становится равной самой *жизнедеятельности*;

-*мотивы созидательные*, свидетельствующие о высоком уровне притязаний личности – создать новый проект, новый мир на сцене, спланировать свою целевую аудиторию, создать своего зрителя и т.д.

-*мотивы социальные*, складываются в отношении с социумом и властью, реализуются в проектах на злобу дня, отражающиеся в провокативности современных спектаклей или проектах прямого социального воздействия на окружающих и действительность; (спектакли «Свободного театра» в Минске)

-*художественно-эстетические* мотивы нацелены на создание проекта, способного не только приносить прибыль, но и оставить свой след в искусстве – спектакль как произведение искусства - данный мотив может направить организаторское дарование арт-менеджера заниматься «бедным театром», ради настоящих творческих достижений (часто реализации художественно-эстетических мотивов мешает ограниченность финансовых средств и материальных ресурсов, характер и амбиции коллег по театру, тенденциозность критики, равнодушие публики или власти и т.д.);

- *познавательные* мотивы, обусловленные огромными ресурсами театрального мира и его динамикой, которые дают постоянные точки к саморазвитию;

-*игровые* мотивы, присущие самому феномену театра и в определённой степени свойственные всем, кто соприкасается с театральной средой, приобретая многочисленные «роли», позиции, обусловленные разноразмерной структурой общения

Важно помнить, что театр не музей и у него совсем другие цели и средства, ведь время меняет культурную и политическую ситуацию, предметно-вещную среду, вкусы публики, образ жизни и актёров, зрителей, манеру игры и стиль, и даже театральную моду. Трудно определить причины, но иногда желание возобновить спектакль, который пользовался успехом в прошлом, не приводит к былому результату. В то же время существуют интересные примеры для выявления определённых закономерностей. Так, одновременное воплощения русской классики на сцене МХТ, было отмечено признанием критики и зрителей за разнообразие подачи материала в разных художественных подходах: «умиротворённый эстетизм Горя от ума», резкий натурализм «Ревизора», смутная... символика «Бориса Годунова». [Соснова с.22] В 2000 году в Москве почти одновременно состоялись 23 премьеры чеховской «Чайки». Целый сезон практически все постановки пользовались успехом у зрителя. И еще один уникальный пример, заслуживающий внимания и изучения практиков театра. Более 40 лет каждый свой новый сезон Национальный академический театр им. Я.Купалы открывает спектаклем «Павлинка». Самобытный, не меняющий своей эстетики спектакль, стал настоящей визитной карточкой театра и не одно поколение актёров с удовольствием играет героев национальной драматургии.

3. Спектакль как художественный продукт

СПЕКТАКЛЬ (франц. spectacle, от лат. — spectaculum — зрелище), произведение театрального искусства.

Спектакль создается большим коллективом творческих и технических работников (актеры, сценограф, композитор, балетмейстер, ассистенты и

помощник режиссера, монтировщики, реквизиторы, костюмеры, осветители, гримеры, звукооператоры, осветители, бутафоры и т.д.). В современном театре постановочный коллектив возглавляет его художественный руководитель - режиссер-постановщик, координирующий всю работу и определяющий эстетический, нравственный, идеологический замысел спектакля.

Мотивация менеджера на карьеру в театральном бизнесе

Символами современной эпохи выступают грандиозные общенациональные культурные центры (напр. Центр Помпиду в Париже), где сосредоточены новейшие технологические достижения, огромные центры исполнительских искусств (в Китае начато строительство оперного театра, способного вместить одновременно 10 тыс. зрителей), пышные мюзиклы, насыщенные автоматизированными сценическими эффектами и масштабные театрализованные рекламные шоу массовых праздников и фестивалей. Среди этих агрессивно-запоминающихся мероприятий легко забыть, что по своей сути театр – это очень простой процесс. Для создания театрального представления - спектакля необходимы всего четыре элемента:

- 1- творческий материал (идея, сценарий, рукопись)
- 2- человек, который интерпретирует материал (актёр, танцор, певец, священник)
- 3- место для показа материала (театр, двор, улица, церковь)
- 4- аудитория, которая смотрит (воспринимает представление)[]

Идея, стоящая за театральной карьерой, постановкой или организацией, - это, прежде всего, ответ на вопрос «почему». Любой театр, пьеса, постановка, театральный проект начинается как *личная идея*. Но дальше идеи, передаваясь друг другу, начинают собственную жизнь. Как мудро заметил Диоген, если у тебя есть яблоко, и у меня есть яблоко, и мы обменяемся яблоками - у нас будет по одному яблоку. Но если у меня есть идея, и у тебя есть идея, и мы обменяемся идеями – у каждого из нас будет по две идеи, и мы станем богаче. Если случается провал, значит, первоначальная идея была потеряна, изменена или скомпрометирована. Или мотивация, стоящая за идеей, была нечёткой, или не верно понятой.

Содержание и художественное решение спектакля адаптировано к интеллектуальным и эстетическим запросам массового интеллектуального и эстетического зрителя. Отсутствие авторской режиссуры, режиссёр выступает скорее как организатор творческого проекта и теряет своё первостепенное значение, он нужен антрепризе как профессионал, а не как творец, спектакль должен быть привлекателен для зрителя, а не «заумным». Подбор репертуара осуществляется по принципу громких имен и модных произведений, зачастую это иностранные авторы или интерпретации известной драматургии. Жанр постановок модифицируется и становится частью рекламной кампании (вкусное кабаре-шоу с элементами детектива). Камерный характер постановок, присущ антрепризе как коммерческому проекту (моно-спектакль, драматическое сочинение для 2-3х актёров) и как

коммерческому проекту необходимо большая сценическая площадка, предполагающая большое количество зрителя. Провокативность является художественным методом антрепризных постановок и зачастую удаляет их от театрального спектакля как такового, сближая с индустрией развлекательного досуга, где зритель выступает как пассивный потребитель происходящего на сцене, но постоянно провоцируется на эмоциональную реакцию. Зритель должен испытать от посещения спектакля релаксацию, а не катарсис, что ещё более роднит театральную антерпризу с индустрией досуга. Состав проекта подбирается по принципу наличия «звёздных имён» или по принципу «сенсации», чтобы произвести впечатление на публику («Мужской театр», «Женский театр»).

Мотивация играет огромную роль в осуществлении идеи, реализации проекта, личностного роста и развития каждого участника. Кайро Джим в книге «Супермотивация и самоменеджмент» представил схему[] достижения желаемого результата, в которой мотивация имеет четко определённое место в достижении поставленных целей.



Результат

Трудно найти человека, который бы мечтал в детстве стать продюсером или менеджером в театре. Эти профессии требуют глубоких теоретических и практических знаний, а также предельно ясной внутренней мотивации и чёткой расстановки жизненных приоритетов. Чаще всего к театру привлекает *слава*. Помимо поиска славы, люди включаются в театральную деятельность, чтобы получить признание и престиж, что помогает открыть двери в определённые социальные круги.

С точки зрения некоторых психологов, на театральные подмостки стремятся люди, которые испытывали в детстве проблемы в общении, были замкнутыми и стеснительными. Таким образом, профессиональное становление в сфере театрального искусства становится своего рода *преодолением детских комплексов и процессом самоутверждения личности*.

Можно предположить, что «сделать деньги» было первоначальной целью производства половины всей театральной продукции в Америке. Однако, *получение выгоды*, не самая лучшая мотивация, если стремиться создать что-то стоящее с художественной точки зрения. Коммерческое инвестирование в деятельность театра, представляет собой повышенную степень риска, и здесь нет большой разницы между профессионалом и новичком. Статистика убедительно доказывает, как мало реального дохода

приносит театральная деятельность, будет ли это Бродвей или провинциальный театр.

Не каждый, кто работает в театре, должен быть артистом, но каждый, кто хочет заниматься театром и даже соприкоснуться с ним как зритель должен обладать *представлением о гуманистической природе искусства* и его конечного продукта. Таково мнение автора книги «Театральный менеджмент и производство в Америке» С.Ленгли, который искренне надеется, «что весь мир когда-нибудь в поисках более глубокого понимания жизни придёт к осознанию гуманизирующей силы искусства и его способности раздвигать границы сознания»[журнал Арт-менеджмент].

5.Актер в театрально-художественном процессе. Понятие актер и артист

Если рассматривать театрально-художественный процесс как процесс коммуникации, то получаем следующую взаимобратную коммуникацию:

Продюсер - драматург – режиссер – сценограф - актер – сценический менеджер - зритель – критик- продюсер

Коммуникация: драматург - режиссер во многом определяет сценичная судьба пьесы. Разные постановки одной и той же пьесы могут отличаться способом опосредования авторского замысла, его интерпретацией, актерским мастерством и др. *Творческая* интерпретация авторского материала способна пробудить творческие возможности актеров в большей степени, чем твердая ориентация на произведение. Исполнительское искусство складывается прежде всего в творческой интерпретации пьесы. Благодаря режиссуре появляется театральная мода на пьесы и драматургов в период и благодаря оригинальной режиссуре А. Леявского, Н. Пинигина, С. Ковальчика и др. репертуар театров кукол пополнился серьезной классической драматургией В. Шекспира, А. Чехова, Я. Купалы, А. Курейчика и др.

Поскольку творчество сценографа и актеров корректируется концептуальным замыслом режиссера, немаловажная значимость имеет коммуникация: **режиссер - сценограф - актер**.

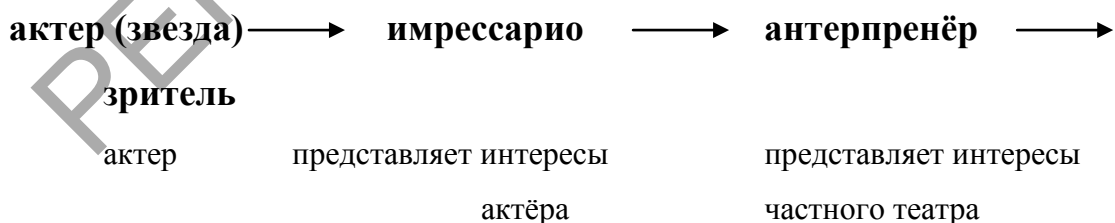
Роль сценографа в театральной постановке нельзя недооценить. Сценограф чаще всего действует в рамках режиссерского замысла (экспликация). Он самостоятельно разрабатывает концепцию постановки из учетом замысла автора и режиссера и создает художественный образ спектакля. Сценография оказывает влияние как на актерскую игру, да и на восприятие постановки зрителями. Художник-сценограф в театры кукол часто выступает на первом плане, ведь определяет образы кукольных персонажей, технический, стиливой и пластический рисунок кукольного спектакля, построение мизансцен, моделирует сценичное пространство и тем самым воздействует на жесты, движения актеров, и в целом на атмосферу

всего сценичного действия. Используя в постановке разные знаки, он насыщает мир разными значимостями и вместе с режиссером и актерами является полноправным творцом постановки. Например, В. Быков, Б. Герлаван, А. Фомина, М. Рачковский - эти художники, которые определяли направления развития эстетики белорусского театра кукол на каждом этапе его профессионального становления.

Коммуникация: драматург - режиссер - сценограф - актер эффективна только в том случае, когда доступность пьесы обуславливается не только темой либо сюжетом, но и (скорее) связью с жизнью. Сам факт того, что пьеса укореняется в современном культурном контексте, еще не достаточно для эстетического или исторического ее осознания.

Коммуникация: актер – зритель. Актер - одна из центральных фигур театральной коммуникации, зритель, в первую очередь, ориентируется на исполнительское искусство актера, а потом на сюжет и сценографию. Авторский замысел и режиссерскую концепцию спектакля он постигает через игру актеров. Профессия актера-кукольщика уникальна. Коммуникация кукловод- кукла - зритель полагает из одной стороны что-то театральное, куклы - это инструмент актера, из второго - он сам инструмент, ведь его физическое состояние, духовный мир прикладываются к неодушевленной, персонифицированной кукле. Современная знаковая система театра кукол предусматривает усложнение коммуникации: кукловод-кукла - актер - зритель. Определенная коммуникационная система - это средство сношений актера с зрителем в современном театре кукол, где отсутствует традиционная ширма, которая прячет артиста.

От первого театрального фестиваля Дионисия (535г. до н.э., Афины) до второй мировой войны, большинство компаний и предприятий, связанных с исполнительскими видами искусства, могли быть организованы и управляемы одним артистом-менеджером с небольшой группой работников или в случае коммерческой деятельности, - независимым продюсером или импресарио.[] Путь актёра на сцену в коммерческом проекте можно также представить так:



С.Ленгли, проследив эволюцию американского театра, классифицирует театральных менеджеров следующим образом:

1750-1850 - (первое столетие существования профессионального театра в Америке) *наивные менеджеры* в отношении финансовых вопросов

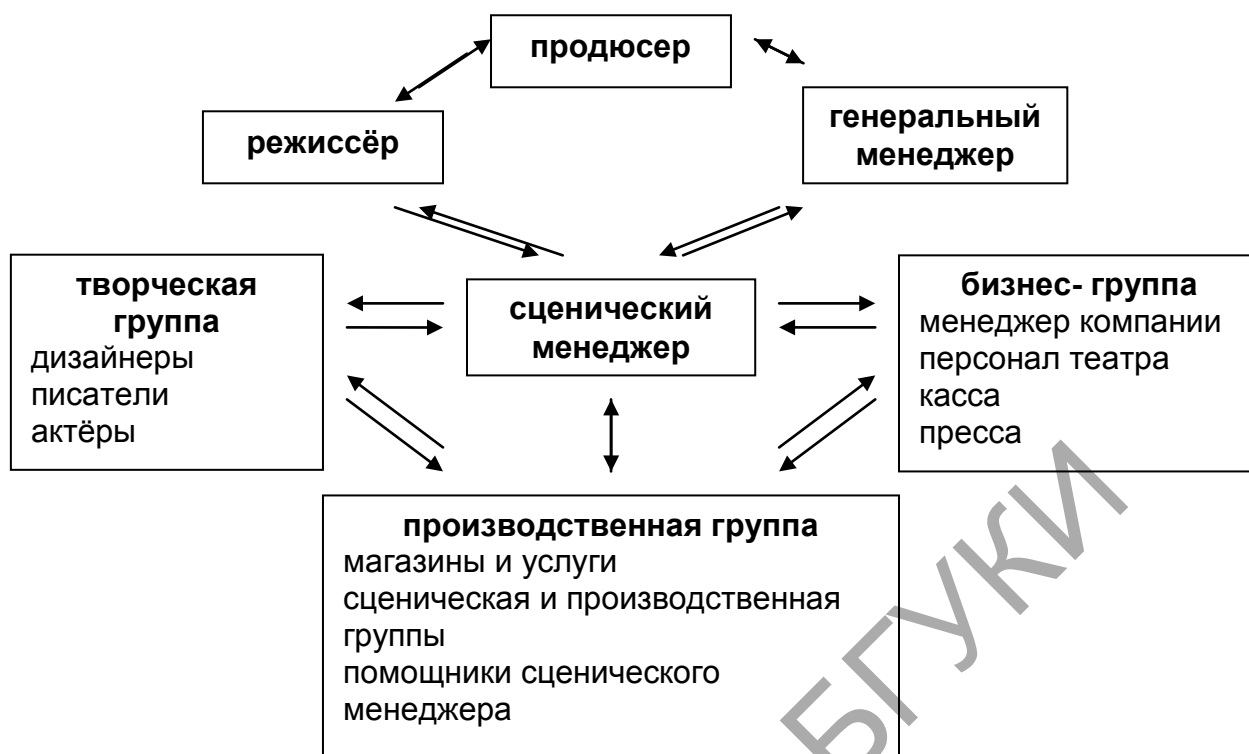
1850-1950 – *менеджеры-бизнесмены*, которые управляли профессиональным театром и создавали прибыльные коммерческие предприятия

с1950-х - *арт-менеджеры*, которые понимают, что на границе третьего существования американского театра при безусловной важности экономики, если театр хочет выжить, менеджер должен принимать на себя и художественную ответственность.

Театральная индустрия Америки эволюционировала от производства массового продукта 50-х г.г. к гибкой специализации 80-90-х гг, во многом благодаря пониманию новой роли менеджера в театральном искусстве. Доклад группы экспертов Фонда Рокфеллера «Исполнительское искусство: проблемы и перспективы», (1965) обозначил новые виды ответственности, определяя хорошего арт-менеджера как:

- человека, хорошо разбирающегося в искусстве, которым он занимается,
- импресарио,
- исследователя рынка,
- дипломата,
- просветителя,
- эксперта по связям с общественностью,
- проницательного человека с опытом,
- служащего общества,
- неутомимого – законопослушного – лидера,
- тирана,
- и вечного студента.

С начала 1970-х г.г. под влиянием роста модернизирующихся технологий, движения экономики от индивидов к корпорациям общей собственности, новым сложным налоговым законодательством, растущей силой профсоюзов в больших компаниях возникла необходимость в дополнительном персонале для менеджмента (специалистов по финансам, маркетингу, связям с общественностью, фандрайзингу и т.д.) Руководителю театра, владельцу, продюсеру предприятия любого масштаба, имеющего отношение к исполнительским видам искусства, потребовался главный менеджер, способный действовать в этих условиях - арт-менеджер. *Арт-менеджер – это человек, который участвует в соединении двух и более элементов из вышеперечисленных, тем самым содействуя воплощению в жизнь театрального представления.* Чем более театральное действие формализовано, тем больше оно требует персонала, оборудования и денег. Упрощённую структуру отношений между участниками подготовки театральной постановки на современном западном театральном предприятии С.Ленгли представляет в виде схемы, которая отражает тот факт, что центральное положение занимает в этом процессе сценический менеджер.



Сценический менеджер - в зарубежных театрах это должность, совмещающая обязанности помощника режиссёра и технического директора. (В белорусских государственных театрах эти обязанности разделены между заведующим постановочной частью (завпост), помощником режиссёра, администратором, в частных театрах, стремящихся в целях экономии минимизировать (штат) количество персонала, эти функции, помимо продюсирования спектакля, могут выполняться арт-менеджером.) Сценическим менеджерам приходится объединять в команду весь персонал - актёров и техников, поддерживать постоянную связь с администрацией театра, создавать атмосферу энтузиазма, напряжённой работы и веры в успех. Он подчиняется *режиссёру*, перед которым сценический менеджер отвечает за все художественные и творческие моменты, *генеральному менеджеру*, контролирующему работу, связанную с ведением бизнеса и контрактами, и *продюсеру*, который объединяет эти две силы, порой противоречащие друг другу, в один поток.

Суммируя различные определения продюсерской деятельности*, можно выявить, что ПРОДЮСЕР – *руководитель театрального проекта, которому заказчик или инвестор делегирует (передаёт) все полномочия по руководству работами, планированию, контролю, координации работ, мониторингу на протяжении всего жизненного цикла проекта до достижения определённых в проекте целей и при соблюдении установленных сроков.* [Падейский, с 24]

Чем более театральное действие формализовано, тем больше оно требует персонала, оборудования и денег.

К основным участникам традиционного проекта относятся следующие лица: инициатор, заказчик, финансовый партнёр.

Инициатор – физическое или юридическое лицо, которое является автором идеи.

Заказчик – основная сторона, заинтересованная в реализации проекта и в достижении коммерческих или иных социальных и гуманитарных результатов. В практике западных театров (например, голландская, американская модель финансирования театров) роль заказчика выполняет Совет попечителей, на пост-советском пространстве это может быть фонд, общественная организация, политическая партия, фирма-производитель, в условиях РБ заказчиком чаще всего выступает Министерство культуры, Мингорисполком и др. государственной структуры, фонд ЮНИСЕФ, реже предприятия в рекламных целях. (Например, фирма «Мальвина», производитель мягких игрушек разрабатывала проект заказного спектакля для Государственного театра кукол РБ. Радио «Би-эй» реализовало совместно с ТЮЗ театральные проекты ресторанного спектакля и др.)

Заказчик определяет основные требования к проекту:

- масштабность проекта,
- обеспечивает финансирование,
- заключает контракты с основными исполнителями,
- осуществляет процесс взаимодействия между основными участниками и несёт всю юридическую и финансовую ответственность.

Финансовый партнёр – сторона, вкладывающая инвестиции в проект или принимающая участие путём кредитования. Цель кредитора – возврат денег с процентами. Инвестор – полноправный владелец приобретённого имущества, пока не выплачены все средства по контракту. Разделяют три основные группы инвесторов:

1. *финансовые инвесторы* – партнёры, которые не вмешиваются в управление проектом;
2. *стратегические инвесторы* – заинтересованные в осуществлении проекта для коммерческих или политических целей, их интересует не качество проекта, а аудитория;
3. *государственные структуры* или олигархические группы, усиливающие влияние в регионе.

Продюсер выступает как руководитель *проекта*.

Вид финансирования играет роль для классификации проектов, т.к. он определяет возникновение определённого вида собственности в ходе реализации проектов. Основные виды финансирования театральных проектов:

- инвестирование,
- спонсирование, (или попечительство, а также использование технологии Product Placement*),
- кредитование,
- использование собственных средств (например, средства независимого продюсера, объединение средств нескольких продюсеров).

Кроме того, классификация проектов может быть основана на формах управления, масштабе и временном интервале, формах собственности и способах финансирования.

Схема классификация проектов

| | | | | |
|-----------------|-----------------------|-----------------------|-----------------|----------------------------|
| Класс проектов | монопроект | мультипроект | мегапроект | |
| Вид проектов | креативный | креативно-технический | организационный | организационно-технический |
| Тип проектов | событийный | сериальный | циклический | |
| Масштаб проекта | Одиарный моноспект | средний | крупный | |

Для театральной деятельности роль в классификации проектов играют вид театрального ис-ва, () *жанр* (музыкальный спектакль, кукольный спектакль, пластический спектакль, уличный театр и др.), *возрастная направленность* проектов (Молодёжный театр, ТЮЗ, театр кукол, традиционно воспринимающийся как театр для детей), а *национальный фактор* (Русский театр, Национальный театр, Еврейский театр и др.) Театральные жанры:

Возрастная направленность определяет концепцию проекта и театра в целом: Молодёжный театр, ТЮЗ, театр кукол, традиционно воспринимающийся как театр для детей

Продюсер выступает как руководитель проекта, т. к. Промежуточные и конечные цели определяются и находятся в пределах решений продюсера.

Для к

Классификация проекта также предполагает:

-принцип построения организационной структуры, определение предметной области проекта, масштаб и длительность;

-отношение к собственности, вовлечённость в процесс реализации проекта, включая интеллектуальную, а также идеи и состав участников проекта;

-формирование целей творческого, финансового, социального характера.

Промежуточные и конечные цели определяются и находятся в пределах решений продюсера.

Продюсер театрального проекта может являться физическим или юридическим лицом, взявшим на себя инициативу и ответственность за

финансирование производства театрального продукта (осуществление постановки сценического проекта), его выпуск (премьеры), и его реализацию (прокат, гастроли).

В России существуют как независимые театральные продюсеры (например, экс-вокалист кабаре-дуэта «Академия» А. Цекало – продюсер мюзикла «Двенадцать стульев» с бюджетом 3 млн. долл.). Продюсерские группы (компании) – временные и постоянные (уже упомянутая продюсерская компания А. Воропаева, спектакли которой идут на московской сцене театра Киноактера). Продюсерские центры – Конфедерация театральных союзов в Москве, частное общество продюсеров NET, продюсерский центр, организующий NET-фестиваль (фестивали нетрадиционных театров).

В РБ известны как театральные продюсеры Е.Шульман, занимающийся привозом популярных проектов, руководитель театра «Христофор», режиссёр Р. Талипов, с нашумевшим в начале 90-х спектаклем «Стриптиз», «Контрабас», актёр и режиссёр И. Забара, Г. Давыдько, который руководил театром «Бульвар смеха». С начала 90-х гг. в разное время в Беларуси осуществляли более 10 театральных проектов – частный театр А. Ильиных, антерприза «Театральные звёзды» М.Абрамова, антерприза «Белорусские сезоны» Е. Волобоева, пластический театр В. Иноземцева, работающий в эстетике уличного театра, антерприза «Виртуозы сцены» В.Ушакова, переросшая в 2004г. в Современный художественный театр (СХТ) и известная своим провокационными проектами «Мужской театр» и «Женский театр», а также гастрوليрующие труппы кукольников и др.[с.76Весник МНО2(23)2005]

Театральные проекты можно классифицировать исходя из характера управления (**продюсерской деятельности**), влияния на структуру репертуарной политики и влияние на развитие театрального процесса в целом.

Как показывает практика российских театров по характеру управления театральные проекты можно разделить на

проекты, которые инициируются и осуществляются независимым продюсером, или продюсером и его командой (как правило, один спектакль, например мюзикл);

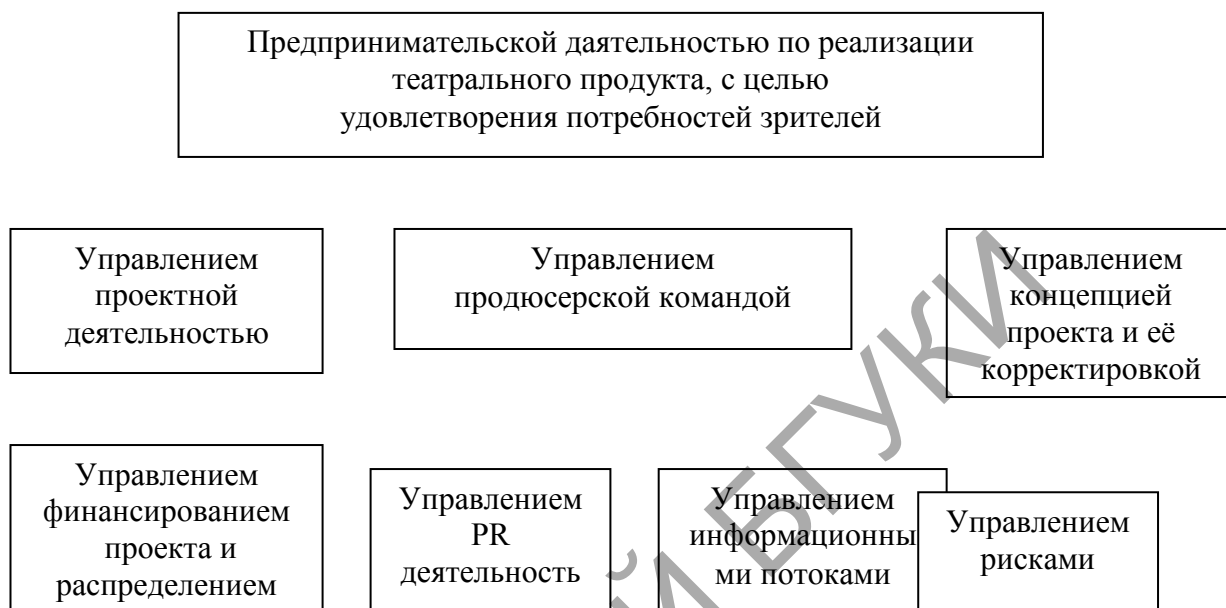
проекты, включающие в себя создание антерпризы, где продюсер выступает в качестве антерпренёра;

проекты, которыми руководит арт-менеджер в некоммерческих театрах и управляет ими, используя технологию продюсирования в сфере театрального искусства

Продюсер в коммерческом театре и совет попечителей в не коммерческой компании или организации (художественный совет в наших государственных театрах), связанной с театральным искусством, имеют общую характеристику. Оба они несут ответственность за деятельность, которую начинают и в разной степени включены в такие *функции*

менеджмента, как планирование, организация, финансирование, отбор персонала, руководство и контроль.

Продюсер занимается



Актёр (устар. лицедей) (фр. *acteur*, от лат. *actor* — исполнитель) — исполнитель ролей в драматических спектаклях и кино.

АКТЕР (франц. *acteur*, от лат. *actor* — исполнитель, активный - действовать), профессиональный исполнитель ролей в драматических, оперных, балетных, эстрадных, цирковых представлениях и кино. Синонимом к термину «актер» является слово «артист» (франц. *artiste*, от лат. *ars* — искусство), однако его значение несколько шире: артистом может быть назван человек, достигший мастерства и в области, не связанной с театральным или иным зрелищным искусством.

Актер и актриса — исполнители драматической пьесы. Драматическое произведение само по себе заключено в узкие пределы внутреннего представления, усваивается только воображением, а потому для своего полного воплощения нуждается в расширении этой границы, в замене внутренне создаваемого образа видимым и слышимым, осуществляемым действием, игрою. Игра подкрепляет произносимые слова соответствующим положением, движением тела и рук или же выражением лица. Различаются движения ораторские и движения сценические. В настоящее время это выражение употребляется почти исключительно в последнем смысле, поскольку актер выражает своими движениями характер изображаемого лица. В сценическом искусстве отличают немую игру от пантомимы, в которой все выражается движениями тела и игрою физиономии. Немая же игра артиста чередуется с декламацией или пением. Игра актера выражается главным образом в движениях тела, поскольку в них проявляются духовные качества и положение изображаемого лица, далее движение головы, рук и ног, наконец, выражение лица и движение

лицевых мускулов. Движению ног придает особую выработку танцевальное искусство.

Это задача и сущность драматического искусства, и исполняется она — актерами. Истинный актер не обязан, однако ж, лишь слепо следовать за произведением, которое он хочет воспроизвести; он не только может, но и должен каждый раз вносить в свои роли что-нибудь новое, свое собственное, "войти в свою роль", "создать роль".

Воспроизводительным материалом для актера должна быть его собственная личность: ее он может преобразовывать, возвышать и т. д., но всегда сохраняя меру и имея в памяти идеал и тип творца драматического произведения.

Все искусство актера поэтому должно быть прежде всего направлено к тому, чтобы по возможности забыть разницу между воспроизводимым идеалом и своей личностью и этим самую роль, игру свою, так сказать, стусевать, заставив зрителя думать, что он видит действительное, активное лицо. Древние облегчали это актеру, заставляя его носить соответственные типические маски, но наши требования этим уже не ограничиваются и вместо масок требуют живой мимики. Декламация и мимика поэтому — необходимые условия драматического искусства. Теоретические начала их преподаются в особо устроенных с целью подготовки актеров, т. наз. театральных, училищах. В России театральное училище в ведении театральной дирекции Императорского Двора имеет уже свою историю. В новейшее время правительство обратило внимание на воспитательное значение театра и в связи с этим начало заботиться (по крайней мере для играющих на казенных сценах) об устройении судьбы актеров; установлены пенсии, предоставлены некоторые преимущества и проч. Возникают также попытки устройства народных театров, таков, между прочим, народный театр в Архангельской губ., на котором играют исключительно крестьяне-любители. По распоряжению военного министерства начинают развиваться театральные солдатские представления и в воинских командах. Ср. П. С. Тихонравова, "Русские драматич. произведения 1672—1725 г." (СПб. 1874, 2 т.); Ретгер, "Die Kunst der dramatischen Darstellung" (Берл., 1841); Бенедикса, "Der mündliche Vortrag" (3 изд., Лейпц., 1871).

Чем теснее связано драматическое искусство с драмат. произведением, тем точнее отражаются в нем все различные направления стиля, какие мы можем наблюдать в истории драмы. Отчасти это выражается здесь даже ярче, чем в самой драме, потому что нагляднее и полнее. Сообразно пластике древней драмы драмат. искусство древних было прежде всего пластично; маска, котурны, весь актер — это была живая статуя. Подобно тому, как все новейшее искусство склоняется от пластичного к живописи, так и в драматическом искусстве теперь все индивидуализируется, носит характер портретов и т. д. Но и в этих границах разница между драматическим искусством у романских и германских народов отражается так же, как и на их драматических произведениях. У итальянцев и французов в высоких трагедиях все еще

чувствуется что-то наносное: речитативы в измерении, величественные движения, пластическая сдержанность в игре; в новейшее время также много манерности. Английское драм. искусство со времени Шекспира подпало совсем под влияние шекспировского индивидуализма и этот характер сохраняет и по сие время. В Германии же вместе с франц. драматургией вошел и французский характер драматического искусства. Эггоф создал ей более благодарную почву реальной действительности, Лессинг в то же время сделал такой же переворот в драматургии. Против этого натурализма восстала веймарская школа с Гете и Шиллером во главе, которая, стараясь возвысить идеалы, делала это часто в ущерб действительной правде, а потому вскоре была побеждена. Теперь, как и во всех искусствах, в драматическом искусстве господствует нерешительность и неопределенность. Ср. Эдуард Девриен, "Geschichte der deutschen Schauspielkunst" (5 т., Лейпц., 1848—74). Но как театр в общем сделался полнейшею необходимостью для интеллигентного класса, то по мере его возвышения возвышалось и социальное и экономическое положение актера и актрисы.

Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. — С.-Пб.: Брокгауз-Ефрон. 1890—1907

Артист (фр.) — Слово А. прилагается к нескольким классам лиц, избравших своею профессиею какое-либо из свободных или изящных искусств. Так как область свободных искусств (*artes liberales*) может быть понимаема в более тесном или широком смысле, то и слову А. придается более узкое или широкое значение. А. прежде всего называют художников в тесном смысле: живописцев, скульпторов, архитекторов, граверов, затем различают еще А. музыкальных (подразделяющихся на инструментальных и певцов), А. хореографических, или танцовщиков, и А. сценических, или драматических, иначе назыв. актерами (см. это сл.). Выражение А. не было известно древним; греки под словом *τεχνιτης*, а римляне — *artifex* смешивали два понятия — А.-художника и ремесленника (фр. *artisan*). Но и в наше время часто трудно разграничить, где кончается художественная работа и начинается ремесленная, и потому слово А. иногда прилагается к мастерам той или другой отрасли промышленности, вносящим в свою работу известную долю вкуса и понимания изящного. Таким образом, по своему внутреннему содержанию слово А. должно прилагаться ко всякому, кто стремится посредством линии, контуров или красок, звуков или другим образом произвести на нас впечатление прекрасного, изящного или гармоничного, причем безразлично, является ли воплощаемая в художественной форме идея красоты собственным созданием гения, таланта и фантазии исполнителя (А. в высшем и тесном смысле) или продуктом искусного подражания, усовершенствованного механического воспроизведения (А.-ремесленники).

Синонимы к термину актер: артист, акробат, аниматор, антиподист, ас, бенефициант, виртуоз, гастролер, гимнаст, декламатор, жонглер, знаток, иллюзионист, искусник, исполнитель, канатоходец, киноактер, киноартист, клоун, комик, конферансье, концертант, корифей, кукловод, кукольник, куплетист, лицедей, маг и волшебник, манипулятор, марионеточник, мастак, мастер, мастер манежа, мастер сцены, мастер экрана, мелодекламатор, мим, мимист, мнемотехник, мошенник, музыкант, поп-звезда, притвора, прыгун, симулянт, солист, спец, стриптизер, танцовщик, фокусник, хорист, художник, циркач, чтец, шоумен, эквилибрист, эксцентрик, эстражник и др.

6. Театральные фестивали и театральный туризм

Министр культуры Республики Беларусь Б. Светлов на присуждении Национальной театральной премии озвучил конкретные цифры и факты, касающиеся работы театров в стране:

«У Беларусі дзейнічае 28 дзяржаўных тэатраў у сістэме Міністэрства культуры рэспублікі: 2 музычныя, 19 драматычных, 7 ляльных».

За год праходзіць каля 9000 паказаў, у тым ліку 5000 спектакляў дэманструюцца на стацыянарных пляцоўках. Штогод публіка наведвае 130 прэм'ер.

З 1 студзеня 2011 года ўдвая павялічыліся фінансавыя сродкі, што выдаткоўваюцца на новыя спектаклі, а з рэспубліканскага бюджэту цяпер могуць фінансавацца і праекты прыватных труп.

У рэспубліцы дзейнічаюць 6 міжнародных фестываляў: "Белая вежа" (Брэст), "Панарама" (Мінск), "Тэатральны тыдзень з "Белгазпрамбанкам" (Мінск), Фестываль нацыянальнай драматургіі (Бабруйск), "Славянскія тэатральныя сустрэчы" (Гомель), "M@rt.кантакт" (Магілёў).

На дадзены момант працуе Праграма развіцця дзяржаўных тэатраў. У планы рэканструкцыі ўключаны 24 тэатры, у тым ліку 4- рэспубліканскія, 20 - камунальнай формы ўласнасці. Толькі ў 2004- 2010 гг. на рэканструкцыю тэатраў было асвоена 400 млрд. рублёў, а да 2011-га лічба мае ўзрастаць да 470 млрд.

Штогод айчынныя тэатры здзяйсняюць амаль 30 замежных гастрольных паездак». («Беларуская культура сёння»)

Какие новые театральные фестивали появились в стране?(вопрос к аудитории)

В Республике Беларусь проходит:

9012 театральных показов проходит за год

5000 спектаклей демонстрируется на стационарных площадках

130 премьер в год посещают зрители

30 гастрольных поездок в год осуществляют отечественные театры

Беларусь имеет высокие **показатели по обслуживанию населения театральными услугами**: лидер по посещаемости на один театр среди стран СНГ:

- РБ – 68 тыс. посетителей за год;
- Украина – 51 тыс. посетителей за год;
- Казахстан – 34 тыс. посетителей

Театральный тризм - перспективный для развития сегмент индустрии досуга в мире и в нашей стране

Белорусы - истинные ценители театрального искусства - это подтверждает статистика

На белорусском рынке туристических услуг ниша организации театральных туров остается практически не заполненной

Сравнительно невысокая стоимость билетов в театры обеспечивает доступность национального и международного театрального туризма в нашей стране

Анализ ситуации с въездным и внутренним театральным туризмом показывает:

- на белорусском туристическом рынке отсутствуют предложения въездных и выездных театральных туров
- но имеются предложения театрального туризма в пределах республики: например, экскурсия "Минск театральный" возобновила свою работу после 10-летнего перерыва
- в Национальном театре им. Я. Купалы экскурсию проводит актер театра по цехам, костюмерным, есть в программе и просмотр спектакля
- в Минске есть Музей театрального и музыкального искусства; во многих театрах есть свои экспозиции или музеи (Государственный театр кукол РБ (Минск))
- В регионах активно развиваются различные виды любительского театра, задействованные в индустрии культурного туризма, в т.ч. на базе учреждений агрогородков. (Ознакомиться с деятельностью любительских театров и направлениями развития актерского мастерства (кукольный театр «Батлейка», пластический театр, народно-обрядовые формы театра и др.) на базе учреждений культуры агрогородков в рамках, используя диск с научной продукцией раздел «Анимационные технологии» и «Этнокультурные технологии» **Задания К-07 Государственной программы «Культура Беларуси» на 2011-2015 годы: «Разработать технологии социокультурной деятельности учреждений культуры в агрогородках Республики Беларусь. Создать информационный ресурс «Социокультурная деятельность: культуротворческие, этнокультурные, информационно-познавательные, рекреационные и анимационные технологии»**

Выводы: Актер — это одновременно и самое начало, исток театрального искусства, и его вершина, завершающий итог. Ранние, ритуальные и обрядовые театрализованные формы (пратеатр) оставляли актера со зрителем «один на один», его индивидуальное искусство могли поддерживать разве что костюм или маска. Все остальные средства художественной выразительности и театральные профессии (драматургия,

декорационное искусство, свет, режиссура и т.д.) зародились и сформировались позже. И их становление обусловило историческое развитие актерского мастерства, стремление как можно полнее раскрыть индивидуальность актера, поддержать и дополнить его воздействие на зрителя. Однако и сегодня, при огромных возможностях театра и разнообразии его средств художественной выразительности, во время спектакля актер по-прежнему один выходит на непосредственный контакт со зрительным залом, вобрав в себя во время репетиционного периода подготовки спектакля весь опыт и возможности смежных театральных профессий.

Литература:

1. Станиславский К.С. Работа над ролью. Собр. соч., т. 4. М., 1957;
2. Творческое наследие Вс.Э.Мейерхольда. М., 1978;
3. Гончаров А. Режиссерские тетради. М., 1980;
4. Аристотель Риторика. Поэтика. М., 2000;
5. *Беларуская культура сёння: гадавы агляд, 2009* / А.М. Бязуглы [і інш.]; пад агул. рэд. Т.І. Стружэцкага; М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, - Мінск: БДУ культуры і мастацтваў, 2010. – С.84-87.
6. *Основы системы Станиславского* / учеб. пособие; сост. Н.В. Киселева, В.А. Фролов. – Ростов н/Д: Феникс, 2000. – 475с.
7. *Бузук Р.Л. Беларускі тэатр і глядач на парозе ХХІ стагоддзя.* / Р.Л. Бузук. – Мінск: БелДПК, 2004.-С.15-90, С. 120-135.
8. *Соснова М.А. Искусство актера: Учебное пособие для вузов.- Москва: Академический проект: Фонд «Мир», 2005. - 432с.*
9. *Таніна, Л.Н. Тэндэнцыі развіцця акцёрскага мастацтва акадэмічнага тэатра імя Я.Купалы (1980-я гады ХХ- пачатак ХХІ стагоддзяў)* / Таніна Людміла Мікалаеўна. Мінск: Энцыклапедыкс, 2010. – 104 с.

ТЕМА 2. Динамика современного театрального процесса: понятие «амплуа», актерские школы и системы

Вопросы:

1. Динамика современного театрального процесса
2. Театральная ситуация в Республике Беларусь и проблемы актерской профессии
3. Эволюция актерского амплуа, понятие «амплуа»
4. Актерские школы и системы

1. Динамика современного театрального процесса

Специалисты в области культурной политики и культурного планирования Ф. Матарассо и Ч.Лэндри обращают внимание на подвижность и изменчивость мира культуры, в котором общественные усилия,

прилагаемые в одной области, могут совершенно неожиданно отразиться в другой, иногда нежелательным образом. Конец эпохи командной экономики обуславливает существование целого ряда «стратегических дилемм культурной политики»[№1(4)2003], которые охватывают области практического воплощения культурных проектов, экономического развития, области управления культурой. Вот лишь некоторые из них:

Основные дилеммы:

- Культура как сфера искусства или культура как образ жизни.
- Искусство - безусловное общественное благо или искусство – благо или зло в зависимости от его использования.

Дилеммы практического воплощения:

- Развитие национальных особенностей или интеграция в мировую культуру.
- Унификация культуры или культурное разнообразие
- Престижные проекты или проекты местного значения

Дилеммы экономического развития:

- Финансирование культуры в виде дотаций или финансирование культуры инвестиций.
- Государственная политика должна быть направлена на поддержку производства продуктов культуры или государственная поддержка должна быть сосредоточена на потреблении культурных продуктов.

Дилеммы в области управления:

- Поддерживать учреждения культуры должно государство или необходимо делегировать функции независимым организациям.
- Поддержка искусству в целом или помощь артисту.
- Больше внимания необходимо уделять творческому руководству или эффективному руководству. (Кто важнее: артисты или арт-менеджеры.)

В сфере культуры и искусства заметную роль играют точки зрения отдельных личностей и их подход к проблемам. Всё вышесказанное выявляет главную дилемму, которая существует в сфере театрального искусства и стоит перед каждым, кто связывает свою жизнь с театром: работать в театре или служить театру. (Служу в театре - именно так всегда говорили великие русские актёры.) Следует отметить, что *мотив социального служения* всегда присутствует в мире театра и, к счастью, сохраняется в нашей ментальности.

Говорят, семнадцатый век был веком драматургов, **девятнадцатый – актёров**, двадцатый признан веком режиссёра. Видимо, начинается двадцать первый – век продюсерства [сайт мирнонова]. Профессия, которая, возможно, как раз и призвана удержать равновесие *театрального искусства - уникального проявления культурной атмосферы данного места и данного народа*.

Появление собственных, национальных продюсеров представляется особенно важным для театра и для развития национальной культуры в целом. Западные клише часто не подходят для нашей культурной среды. Практика

показала, что идея западных продюсеров со спектаклями, которые поставили крупные режиссёры с российскими актёрами (так были созданы «Ористея» и «Гамлет» в постановке известного немецкого режиссёра П.Штайна, «АРТ» в постановке П.Кербрата, «Борис Годунов» в постановке английского режиссёра Д. Доннелла на), по отзывам театральной критики, потерпела неудачу. Европейские режиссёры оказались однообразны при прочтении классики, при всём желании сделать спектакль русским и для русского зрителя. Схожесть спектаклей и наличие совпадений сценической интерпретации классических произведений указывала на определённые закономерности и подтверждала тот факт, что личность и вкус продюсера диктует всё больше в современном театре. Продюсер может настаивать, он может рекомендовать исполнителей формат постановки, может подтолкнуть режиссёра к определённому направлению трактовки. Ведь это он, продюсер, несёт ответственность за конечный результат. Деятельность в сфере театра имеет неизбежный социально-экономический эффект и поэтому важно помнить, что существуют дилеммы, в которых театр вынужден балансировать.

2. Театральная ситуация в Республике Беларусь

Театр Республики Беларусь – это динамично развивающееся явление, существующее в различных плоскостях социокультурного пространства и активно соприкасается с различными общественными системами.

Театр формирует систему ценностей перед лицом социальных, экономических и политических проблем нового века

Жизнеспособность театра в современных условиях обеспечивается яркими культурными событиями и мероприятиями и черпает свои силы в постоянном обновлении. Ежегодный праздник или фестиваль – пример гибкой формы социокультурной инфраструктуры, в которую органично должен быть включён любительский или профессиональный театр.

Деятельность в сфере театра имеет неизбежный социально-экономический эффект.

Театр и актер формирует систему ценностей перед лицом социальных, экономических и политических проблем нового века

Театр и актер – выражение самосознания нации, он отражает менталитет народа.

Театр – многогранен, т.к. имеет разножанровую природу, издревле присущую этому виду искусства и открыт для новых форм творчества, в том числе актерского (Документальный театр, форум-театр, плей-бэк театр, медиа-спектакль и др.).

Плюрализм совершенно необходим театру, потому что международные контакты служат хорошим противовесом негативным тенденциям, существующим в любой национальной культуре.

Театр и актерская профессия неотделимы от индивидуальных особенностей личности.

Театр и актеры – компоненты образа, в котором страна представляется в глазах мира.

Театр и его актеры– место терпимости и диалога, поддержка традиций и самосознания являются мощными механизмами развития общества.

Современный театральный процесс в республике развивается в двух направлениях:

-работа государственных театров со сложившейся системой ценностей, традициями в режиссуре, преемственностью актёрских поколений, эстетически подготовленным зрителем;

-театральная антерприза, функционирующая по законам «массовой культуры», где интерес усреднённого зрителя ставится во главу существования коллектива, часто отсутствует авторская режиссура, спектакль снимается как только перестаёт быть рентабельным приносить прибыль. [И. Алексина, Вестник МНО 2(23)2005, с.78]

Антерприза представляет собой альтернативу (финансовую, экономическую, творческую) деятельности государственных театральных коллективов. Она продукт массовой культуры и продукт востребованный. Как явление массовой культуры театральное объединение такого типа обладает рядом специфических черт.

Начиная с 90-х г. В республике стали появляться проекты, которые можно отнести к театральной антерпризе. Очевидными проблемами белорусской антерпризы, в силу финансово-экономической причин, являются:

1. сконцентрированность в столице – Минске (в отличие от российской антерпризы и антерпризы 18 -19 вв.)

2. не ориентирована на гастрольную деятельность и имеет преимущественно стационарный характер базирования (не окупаемость гастролей по провинции в силу невысокого материального состояния жителей, нормативные документы, осложняющие театральные объединения)

3. осложнённый поиск источников финансирования проектов (отсутствие меценатов, сложности со спонсорами, которые не имеют права освобождения от налога средств, вложенных в культуру, как это принято в западных странах)

4. антерприза требует «звёздных имен», на которых пойдет зритель, но белорусские театральные звёзды мало известны узкому кругу специалистов и любителей театра.

5. остро нуждается в профессионально подготовленных арт-менеджерах.

Антерпризы постоянно существуют в условиях конкурентной борьбы с государственными театральными коллективами, местными антерпризами, зарубежными гастрوليрующими театральными объединениями такого типа, другими организациями, представляющими зрелищные виды искусства.

Именно театральная антерприза способствует формированию и развитию белорусского менеджмента, продюсерства, рекламы в сфере

культуры, своеобразной театральной моды, популяризации белорусских актёров, рынка мерчандайзинга, т.д. Поэтому следует более подробно изучить ее особенности функционирования и возможности с точки зрения арт-менеджера развитие антерпризной деятельности в республике будет иметь существенный социо-экономический эффект:

- Возникновение новых профессий на рынке труда импресарио, театральный агент, сценический менеджер
- Обеспечение занятости и востребованности деятелей театра, творческой самореализации актёров, режиссёров театральных художников и т.д.
- Обеспечивает задействованность залов и сценических площадок, Развитие сферы платных услуг учреждений культуры через арендную деятельность и заказ изготовления материального обеспечения постановок у пошивочных, столярных цехов, аренда аппаратуры и технических средств
- Связь со средствами массовой информации ведёт к более полному освещению культурной жизни республики
- Охват разных слоёв зрительской аудитории (театр Дзе-я)
- Конкуренция неизбежно ведёт к повышению качества театрального продукта и уровня запросов зрительской аудитории, что отражается на уровне развития искусства и культуры
- Освоение зарубежного арт-рынка и через гастрольную деятельность формирование положительного имиджа нашего государства

Любое искусство имеет как социальную, так и образовательную ценность, но чтобы быть настоящим искусством оно должно отражать универсальные истины бытия. Театр, ориентированный на оказание услуг, включает такое разнообразие форм как:

- промышленная выставка (с намерением продемонстрировать или прорекламировать произведённую продукцию с помощью средств театра);
- драма терапия (психологический приём благодаря которому пациенты выражают свои проблемы через изображение придуманных характеров);
- ролевая игра (участники сознательно принимают разные роли, чтобы достичь понимания жизненной ситуации);
- агитационно-пропагандистская деятельность (с намерением распространить точку зрения посредством театральной агитации – напр., театр «Синей блузы»);
- партизанский театр (также политический по содержанию и пропагандистский по цели - напр., «Свободный театр» в Минске).[№1(4)2003с.21]

За исключением промышленных выставок эти типы театров обычно не привлекают профессиональных актёров. Представления проходят вне традиционного театрального пространства, и аудитория не платит за вход. Художественные достижения при таких условиях обычно являются вторичными. Но такие типы театра представляют интерес для позиционирования профессионального театрального коллектива или спектакля, расширяют «рабочее» пространство продюсера и понимание того

- что может дать театр различным социальным слоям общества;
- какие запросы, и в какой мере может театральное предприятие удовлетворить запросы государства, мецената, спонсора, актёра, самого продюсера;
- что представляет театр как услуга;
- какими характеристиками и возможностями обладает спектакль как товар;
- что представляет собой актёр как бренд театра;
- и театр как бренд государства.

Ответ на эти вопросы откроет ниши, которые предстоит освоить будущим арт-менеджерам.

3. Эволюция актерского амплуа. Понятие «амплуа»

Обратимся к известному словарю, чтобы увидеть эволюцию актерских амплуа.

Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. — С.-Пб.: Брокгауз-Ефрон. 1890—1907

Как звание, как признанный разряд лиц, которым закон дает известные права, слово артист применяется у нас только к А. императорских театров и некоторым художникам и мастерам при них. Артисты императорских театров делятся по занимаемому амплуа, согласно высочайше утвержденному положению об артистах 15 января 1889 года, на 3 разряда: 1) главные исполнители ролей (первое амплуа) всех родов драматического искусства, режиссеры, капельмейстеры, балетмейстеры, декораторы, солисты оркестра, солисты балета, главный костюмер и дирижеры оркестров, 2) исполнители 2-х и 3-х ролей, суфлеры, гардеробмейстеры, музыканты, театрмейстеры, скульпторы и фехтмейстеры, и 3) хористы, актеры для выходов, фигуранты, парикмахеры, нотные писцы, певчие, надзиратели нотной конторы и др. — все они считаются на государственной службе. В старое время социальное положение А. было крайне тяжелым, и, несмотря на то, что в труппах казенных театров было много талантливых А., на них все же смотрели не без предрассудков: начальство в обращении с ними говорило им "ты" и часто обращалось пренебрежительно, чему способствовало отчасти то обстоятельство, что многие А. принадлежали к податному сословию. 11-го октября 1827 г. состоялось даже распоряжение (в силе до сих пор), чтобы чиновники, поступающие на сцену, были предварительно лишаемы чинов, и только 2 апреля 1831 высочайшим повелением позволено было при совершенном увольнении от сцены возвращать чины тем А., которые их имели до поступления на сцену. Законодательство наше почти сравняло А. 1-го разряда с учеными художниками и таким образом сняло ту печать пренебрежения, которую так долго налагало на эту почетную профессию невежество общества. 26 ноября 1832 года высочайше утверждено ходатайство о предоставлении артистам 1-го разряда прав личного почетного гражданства во время службы при театрах, так и при увольнении, если прослужили беспорочно

и усердно не менее 10 лет. По прослужении 15 лет А. могут просить о возведении в потомственное почетное гражданство, причем это распоряжение касается только русских подданных. Артисты-иностранцы должны принять русское подданство, и срок для выслуги считается со дня вступления в подданство. См. Художник.

"Артист" – название театрального, музыкального и художественного иллюстрированного журнала, издающегося в Москве с сентября 1889 г. Ф. А. Куманиным. Журнал выходит с сентября по апрель, 7 книг в год, крупного формата. Редактор – А. Р. Гиппиус, при главном участии профессора Алексея Николаевича Веселовского. Среди сотрудников журнала немало имен, пользующихся почетною известностью в художественном мире и в литературе, каковы: К. С. Баранцевич, Т. Д. Боборыкин, В. А. Гольцев, Ц. А. Кюи, Н. С. Лесков, Э. Ф. Направник, В. И. Немирович-Данченко, проф. Н. И. Стороженко, проф. Н. С. Тихонравов, Т. И. Чайковский, А. Чехов, И. В. Шпажинский, бар. П. А. Клодт, К. А. Трутовский и много других.

История развития актёрского искусства. Актёрское искусство непрерывно эволюционировало. До начала XX века в актёрской игре преобладали шаблонность характеров и типажей. Революцию в актёрском мастерстве совершил основатель МХАТа Станиславский. Он призывал актёров чувствовать, что чувствует герой, буквально «влезать в его шкуру». Внутренний мир героев стал иметь большее значение, чем декорации театра и убранство костюмов.

Первым русским профессиональным актёром считается **Фёдор Григорьевич Волков** (1729—1763).

В Беларуси – **Апполония Наревская**, **Игнат Буйницкий** – отец белорусского театра, **Владислав Голубок** – продолжил работу над рпрофессионализацией театра.

Перевоплощение Основу актёрского творчества составляет принцип перевоплощения. Существуют понятия внешнего и внутреннего перевоплощения, которые, однако, могут быть разделены только условно. По существу, это две стороны сложного творческого процесса, находящиеся между собой в тесной взаимосвязи. В процессе перевоплощения действие, мысль и чувство находятся в неразрывном единстве. Актёр прибегает к помощи грима, костюма (в некоторых видах театра — к помощи маски), вырабатывает интонации, жесты, походку, мимику, передающие с той или иной степенью жизненной достоверности или театральной условности внешность и манеру поведения изображаемого им лица. Но подлинное перевоплощение заключается не только в том, чтобы передать на сцене внешний облик персонажа: актёр раскрывает духовный мир своего героя, показывает его характер, выражает его мысли и переживания.

Личные качества артистизм, умение "перевоплощаться"

хорошая память

умение работать в команде

чувство ритма
наблюдательность

Образование Среднее профессиональное (специальность «Актерское мастерство») или высшее образование (специальность «Актер драматического театра и кино»). Зачастую многие успешные актеры вообще не имеют актерского образования.

Место работы Театры, киностудии, рекламные агентства.

Виды актеров Помимо профессиональных актёров, имеющих профессиональное актёрское образование и/или избравших этот род занятий в качестве основного, существуют непрофессиональные актёры. Тем не менее, они иногда также могут стать известными. К непрофессиональным актёрам можно отнести **актёров-детей**.

Актеры бывают (если обратиться к интернету)

- Характерный актёр
- Другие амплуа
- Бродячие актёры
- Сэйю (японские актёры озвучки)
- Травести (актрисы, играющие детские роли, а также роли "с изменением пола")
- Актёры оригинального трюкового жанра (Цирк «Дю-Солей»)
- **Камео** (от [англ. cameo](#) — [камея](#)) — эпизодическое появление в постановочной роли (на киноэкране, в [театральной](#) постановке, видеоигре, и т. д.) известной персоны — реальной ([режиссёр](#), [актёр](#), [политик](#) и т. д.) или являющейся, например, узнаваемым киногероем. Иногда в такой ситуации известная персона (или актёр, сыгравший её в первоначальной постановке) приглашается, чтобы играть «самого себя».

Иногда режиссёр фильма сам играет в нём эпизодическую роль. Так делали [Ив Робер](#), [Стэн Ли](#), [Питер Джексон](#), [Тиль Швайгер](#), [Квентин Тарантино](#), [Уве Болл](#), [Майкл Бэй](#), [Леонид Гайдай](#), [Джеки Чан](#), [Томас Ян](#), [Жан-Клод Ван Дамм](#), [Такэси Китано](#), [Эльдар Рязанов](#), [Георгий Данелия](#), [Тинто Brass](#), [Альфред Хичкок](#), [Серджио Леоне](#), [Арнольд Шварценеггер](#), [Кевин Смит](#), [Чарли Чаплин](#), [М. Найт Шьямалан](#) и [Никита Михалков](#).

Другой распространённый вариант — появление в мультфильме шаржированного образа реальной персоны или популярного киногероя.

Актеры увековечены в памятниках и стихах, литературных образах, а также

Актер и актриса // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 томах (82 т. и 4 доп.). — СПб., 1890—1907.

Актёрские залы славы

Аллея звезд (Персональная звезда)

Книгах по сценическому искусству и навыкам актёрского мастерства

Каталоги актёров

Профессиональные порталы актёров

Цитаты об Актёрах (обсудить суть актерской профессии)

Дени Дидро ✦

• Актерская игра все равно что катание на роликах: если знаешь, как это делается, это нисколько тебя не электризует и не возбуждает.

Джордж Сандерс ✦

• Не путайте: актеры гибнут от недохваленности, настоящие люди от недолюбленности.

Фридрих Ницше ✦

• Актер должен заставить публику забыть о существовании автора, о существовании режиссера и даже о существовании актера.

Пол Скофилд ✦

• Актеры играют тем лучше, чем хуже пьеса.

Альбрехт Галлер ✦

• Между актером и автором отношение примерно такое же, как между плотником или каменщиком и архитектором. Им не обязательно понимать общий замысел, от этого они свою работу лучше делать не будут.

Джордж Бернард Шоу ✦

• Актерское мастерство это прежде всего способность удерживать от кашля полный зал.

Ралф Ричардсон ✦

• Побудительный мотив любого артиста: Ну, по-смотри на меня, мама!»

Ленни Брюс ✦

• Самых хороших и самых плохих актеров мы видим отнюдь не на сцене.

Ромен Роллан ✦

• Когда актер не понимает, кого он играет, он поневоле играет самого себя.

Василий Ключевский ✦

• На лицах актеров можно прочесть все не сыгранные ими роли.

Понятие «амплуа»

АМПУА (от франц. emploi – роль),

- 1) театральная классификация, узаконивающая и регулирующая в театральной практике соответствие определенных психофизических данных актера, стиля игры – его роли;
- 2) один из способов типизации (наряду с маской и характером) в драматургии.

Цимбалова С.И. (диссертация “Эволюция актерского амплуа на русской сцене первой половины XIX века”) отмечала, что Русский театр первой половины XIX столетия принято рассматривать как театр Актера. Это означает, что среди многочисленных связей, скрепляющих разнородные части спектакля, структурообразующими являются именно отношения между актером и его сценической ролью. Категория «амплуа» — инструмент для описания такого рода творческих отношений, выработанный европейской театральной практикой

АКТЕРСКИЕ ТЕХНИКИ – это комплекс навыков (голосоведения, пластической выразительности, психофизической и эмоциональной подвижности), способствующих созданию сценического образа и эффективному выполнению социальных ролей в жизни человека. Эффективность владения актерскими техниками определяет степень успешного функционирования личности в разных ситуациях ПУБЛИЧНОСТИ.

Если театр всех прошлых веков с полным основанием можно назвать актерским театром, то с началом 20 в. наступила новая эпоха – театра режиссерского. Возникает принципиально новая концепция театрального искусства: простая «техническая» организация театрального зрелища в рамках любой из театральных традиций отнюдь не исчерпывает возможностей эмоционального воздействия на зрителей. Недостаточно профессионального исполнения каждого отдельного компонента спектакля (актерские работы, сценическое оформление, шумовые или световые эффекты и т.д.), необходимо их органичное сочетание, слияние в единое целое. Тогда эмоциональное воздействие возрастает в разы, не сводясь к простой сумме впечатлений от каждого компонента, но умножая и обогащая общее восприятие. В противном же случае спектакль может «распасться» на составные части, возможно, достойные сами по себе, но противоречащие друг другу. В теорию и практику театра вошли новые базовые понятия: общая концепция спектакля, сверхзадача, сквозное действие, актерский ансамбль, режиссерское решение и т.д.

Новая концепция театра оказалась не просто жизнеспособной, но чрезвычайно плодотворной применительно ко всем эстетическим направлениям. Особенно ярко это можно видеть на примере двух альтернативных театральных систем, активно развивавшихся в России в начале 20 в. – реалистического театра К.Станиславского и условного театра В.Мейерхольда. При всей разности и даже полярности эстетических принципов, мощное определяющее режиссерское начало практически превратило эти системы в основополагающие для современного театра. Более того, режиссура вывела на новый этап и актерское искусство, заложив новые принципы актерского существования на сцене и обучения актерскому мастерству. При всем огромном разнообразии технологических и эстетических подходов к творчеству актера (школа переживания К.Станиславского; «сверхмарионетка» Г.Крэга; принцип биомеханики В.Мейерхольда; принцип «отстранения» Б.Брехта и т.д.), режиссерский театр видит в актере лишь один из компонентов (пускай важнейший) цельного спектакля. И здесь возникает интереснейший парадокс: именно это, казалось бы, «умаление» значимости актера и принципиальное «встраивание» его работы в общую концепцию спектакля приводит к наиболее мощным и значимым актерским работам. Похоже, что режиссерский театр представляет собой оптимальный путь к возвращению сакральности театрального действия.

Амплуа в драме – способ типизации, родственный драматургическому типу-маске и противоположный характеру. Драматургический тип-амплуа – это осознанное упрощение, схематизация, намеренная идеализация или снижение, отказ от индивидуализированного изображения человека с целью усиления каких-либо отдельных его качеств; поиски неких групп (по гендерным, социально-психологическим, возрастным и пр. признакам) человеческого социума.

В книге *К.С. Станиславского «Становление речи»* приводится следующая **классификация мужских амплуа**:

- фат;
- простак;
- резонер;
- любовник;
- герой;
- комик.

Это мужские амплуа, распространенные до начала XX века в России. **Женские амплуа** следующие:

- комическая старушка;
- гранд-дама;
- равести;
- инженерю;
- героиня;
- субретка.

Новая концепция режиссерского театра не оказала принципиального влияния на актерские амплуа. Но в кинематографе распространилось понятие **типаж** (фигура режиссера кино из простого организатора съемочного процесса превратилась в главного автора фильма и часто он решает какой типаж ему необходим).

Цимбалова С.И. (диссертация “Эволюция актерского амплуа на русской сцене первой половины XIX века”) отмечала, что Русский театр первой половины XIX столетия принято рассматривать как театр Актера. Это означает, что среди многочисленных связей, скрепляющих разнородные части спектакля, структурообразующими являются именно отношения между актером и его сценической ролью. Категория «амплуа» — инструмент для описания такого рода творческих отношений, выработанный европейской театральной практикой

Выводы: Двойственность профессии актера, обуславливающая немалые психологические трудности состоит, с одной стороны, эта профессия крайне зависима от множества факторов (от возможностей, заложенных драматургом в ролевой материал и режиссерского умения работать с актером до слаженной работы театральных технических цехов во время спектакля и настроения зрительного зала); с другой стороны — именно в актере заключена квинтэссенция всего театрального искусства. Недаром на

протяжении всей мировой истории театра слава ни одного, самого популярного драматурга, режиссера, балетмейстера и т.д. не может сравниться со степенью популярности актерских «звезд»: Владимир Высоцкий на Таганке, Стефания Станюта, Зинаида Броварская (Купаловский) и др. Именно они становятся истинными властителями дум зрителей, воплощая и символизируя Театр.

Историческое развитие мастерства актера и его амплуа неотделимо от всей мировой истории театра и культуры, их эстетических и социальных тенденций и направлений.

Литература:

1. Фаминцын А. М. Чехов коморохи на Руси. СПб, 1889;
2. Станиславский К.С. Работа актера над собой, Работа актера над ролью. Собр. соч. в 8-ми тт. Тт. 2, 3, 4. М., 1954-1957;
3. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. М., 1969;
4. Михаил Семенович Щепкин: Жизнь и творчество. В 2-х тт. М., 1984;
5. Дживилегов А., Бояджиев Г. История западно-европейского театра. М., 1991;
6. *Основы системы Станиславского / учеб. пособие; сост. Н.В. Киселева, В.А. Фролов. – Ростов н/Д: Феникс, 2000. – 475с.*
7. *Бузук Р.Л. Беларускі тэатр і глядач на парозе ХХІ стагоддзя. / Р.Л. Бузук. – Мінск: БелДПК, 2004.-С.15-90, С. 120-135.*
8. *Богданов, И. А. Постановка эстрадного номера : учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 050200 “Режиссура театра” / И.А. Богданов ; С.-Петербур. гос. акад. театр. искусства. Фак. драм. искусства. Каф. эстрад. искусства и муз. театра. - СПб. : изд-во СПбГАТИ, 2013.*
9. *Соснова М.А. Искусство актера: Учебное пособие для вузов.- Москва: Академический проект: Фонд «Мир», 2005. - 432с.*
10. *Таніна, Л.Н. Тэндэнцыі развіцця акцёрскага мастацтва акадэмічнага тэатра імя Я.Купалы (1980-я гады ХХ- пачатак ХХІ стагоддзяў) / Таніна Людміла Мікалаеўна. Мінск: Энцыклапедыкс, 2010. – 104 с.*

ТЕМА 3. Работа актера над образом, характерность как основа сценических образов. Развитие актерских организаций и артистических агентств.

Вопросы:

1. Краткая история развития актерской профессии и влияние на нее культурных особенностей страны
2. Процесс работы актера над образом.

3. Характерность – основа сценических образов.
4. Развитие актерских организаций и артистических агентств

1. Краткая история развития актерской профессии

Возникновение театра на всех континентах происходило одинаково – в связи с первобытными ритуальными действиями. В дальнейшем своем развитии театры разных стран шли разными путями, что отразилось на специфике актерского мастерства в разных странах (Пример: Голливуд – русская актерская школа).

Театр Востока. Для традиционного театра Востока преемственность обрядово-ритуальных действий свойственна в наибольшей степени. Только там до сего дня бережно сохраняются многочисленные формы архаичных традиционных театров – драматического, кукольного, музыкального; причем сохраняются не как застывшие музейные экспонаты, а как живое художественное течение, имеющее своих многочисленных поклонников.

Это одинаково справедливо для символического, семантически нагруженного, традиционного театра Индии (как его народной, так и придворно-аристократической линии); театра Японии (особенно Ноо, Кабуки, театра кукол Дзёрури); театра Китая (в котором традиционно сильны музыкальная, вокальная и танцевальная линии). К театрам этого типа примыкают все формы индонезийского культового театра Ваянг: ваянг-кулит (театр теней); ваянг-голек (театр объемных кукол); ваянг-топенг (театр масок); ваянг-оранг (театр живого актера) и мн. др. Все эти формы сохранены сегодня в живом контексте культуры. В определенном смысле этот театр всегда был адресован искушенному, «посвященному» зрителю, способному считывать сложный символический код пластики, жестикуляции, мимики. В этом сохраняются традиции ритуальных действий – диалога с богами.

У африканских народностей, относящихся к мусульманской конфессии (Южная Нигерия и др.), широко развит театр марионеток, который, наряду с площадными представлениями импровизаторов-масхарабозов, искусством пантомимы и представлениями масок, является традиционным для многих мусульманских стран. Наиболее драматичным и противоречивым было развитие европейского театра, развивавшегося под влиянием христианской религии.

Античность. Если в Древней Греции театр считался государственным делом (и соответственно драматурги и актеры были уважаемыми гражданами и могли занимать высокие общественные должности), то во времена Римской Империи общественный статус театрального искусства сильно понизился. Представления устраивались все чаще, но основной упор в них переносился на зрелищность. Средневековый театр. Однако времена римской империи были не самыми печальными в мировой истории театра. Во времена становления христианства молодая религия боролась с пережитками язычества и его ритуалов, несомненно, прослеживавшихся в театральном

искусстве. Актеры окончательно превратились в изгоев общества и подвергались жестокому преследованиям. Светские театры были закрыты; зрители объявлены заблудшими душами, актеры – детьми сатаны и вавилонской блудницы. Этап гонений на театр продолжался около тысячи лет: уже в 14 в. все, кто имел какое-либо отношение к театральному искусству, от публики до исполнителей, были отлучены от церкви и подпали под санкции инквизиции. Актерам было отказано даже в загробной жизни – их, вместе с самоубийцами, хоронили за кладбищенской оградой, вне освященной земли.

Возрождение профессионального европейского театра началось в лоне церкви. Это на первый взгляд кажется парадоксом, но на деле оборачивается закономерностью. Религия обращена не только к разуму, но и к эмоциям человека. Примерно к 9 в., продолжая официальную войну с театром, католическая церковь начала включать его элементы в свои богослужения. К этому времени относится возникновение литургической драмы.

Возрождение. Самым главным фактором, повлиявшим на развитие театра того времени, стало вновь начавшееся строительство театральных зданий. И не просто строительство по античным образцам: был придуман и реализован принципиально новый тип театрального здания – ранговый или ярусный (по этому принципу строится большинство театров до нынешнего времени). Это дало театральному искусству новые возможности (в том числе акустические), и как результат, привело к становлению и бурному развитию новой театральной формы – классической оперы. Специализация театральных зданий «под музыкальные спектакли» обусловило и новые принципы развития балета.

До конца 19 в. развитие театра (как искусства актера и драматурга, так и материально-зрелищной стороны спектаклей) шло преимущественно под знаком смены эстетических направлений: классицизм, просвещение, романтизм, сентиментализм, символизм, натурализм, реализм и т.д. А конец 19 в. вновь ознаменован поистине революционными преобразованиями в театральном искусстве и выводом его на новый современный этап развития.

Западные школы подготовки актера:

Американское актерское образование базируется на нескольких методиках. В целом, можно выделить шесть основных теорий, являющихся продолжениями или трансформациями одна другой. Но все они, так или иначе, исходят из системы Константина Станиславского с его пониманием актерского процесса.

Техника Страсберга

Одна из них — теория Ли Страсберга, американского актера, режиссера и преподавателя актерского мастерства. Его считают первым теоретиком актерского мастерства в США, революционером, оказавшим большое влияние на американский театр и кино. Среди учеников Ли

Страсберга — Дастин Хоффман, Мэрилин Монро, Пол Ньюман и Аль Пачино.

Техника Страсберга долгое время называлась лаконично — «Метод» или «Метод актерского мастерства». В своей технике Страсберг многое позаимствовал у Станиславского. Так, например, наиболее значимыми вещами в его методике являются импровизация и эмоциональная память. Страсберг не разделял жизнь человека на сцене (в кадре) и его обычную жизнь. По существу, в работе и в жизни актеру всегда приходится реагировать на предложенные обстоятельства. Разница заключается лишь в том, что на сцене эти обстоятельства выдуманные. Конечно, в жизни человек зачастую делает это интуитивно, на сцене же у него могут возникнуть определенные сложности. Главное, актер должен максимально поверить в то, что те обстоятельства, в которых он находится на сцене, вполне реальны.

Для Страсберга важно, чтобы актер не только проникся жизнью героя в пьесе, но и подумал о той жизни, что была у персонажа до этого момента. Актер должен быть максимально конкретным.

Страсберг считал, что эмоциональная память — ключ к пониманию креативности. Ведь когда кто-то вовлечен в творческий процесс, он подсознательно использует мысли, чувства и эмоции из своих воспоминаний. Все люди обладают эмоциональной памятью, но не все знают, как ее использовать. Вызывать эмоции можно разными способами. Один из них — музыка. Разные музыкальные произведения вызывают разные чувства — и если проигрывать их у себя в голове, можно вызвать ту или иную эмоцию.

Большое значение Страсберг придавал подготовительной работе над ролью. Так, он настаивал, чтобы, работая над ролью, актеры до автоматизма доводили такие вещи, как то, как герой держит руки, какая у него походка. Главное, чтобы зритель не мог догадаться, какая большая работа проделана.

Методика Стеллы Адлер

Отправная точка работы над ролью по Адлер — это воображение. Адлер призывает смотреть актера на жизнь не собственными глазами, а через призму своего воображения. Базовые вещи, над которыми должен работать актер — это уверенность в себе, дисциплина, контроль над своим телом и эмоциями. Актер должен запоминать текст не только своим умом, но и телом — работать над так называемой мускульной памятью.

Техника Адлер — это техника действия, именно поэтому она так востребована у киноактеров. В работе над текстом — все внимание актера должно быть обращено на глаголы: сначала действия — потом слова. Продумывая свои действия, актера должен обращать внимание на то, где, когда, что, и почему он это делает. Как — уже не важно — это должно быть спонтанно и неожиданно.

Прежде чем работать над характером, нужно оценить обстоятельства, в которых находится герой. Истина, которую ищет актер, уже заложена в предлагаемых обстоятельствах. Воображение — погружение в коллективное бессознательное, работа с обстоятельствами. В обстоятельствах нужно жить, нужно, чтобы у них было свое настроение. Обстоятельства всегда на первом месте. В этом плане на актера влияет практически все, даже место. Человек ведет себя совершенно по-разному в церкви, баре или больнице — у каждого места свое настроение, и его нужно уловить.

Теория Сэнфорда Майзнера

В настоящее время в США очень популярна теория Сэнфорда Майзнера — актера, преподавателя актерского мастерства, учителя Алека Болдуина, Джеффа Бриджеса, Грегори Пека и Сандры Баллок.

Цель Майзнера — добиться от актеров правды в придуманных обстоятельствах. Одно из самых популярных упражнений Майзнера заключается в следующем: два партнера говорят друг другу одни и те же вещи до тех пор, пока в их эмоциях не произойдут какие-то изменения.

По мнению Майзнера, есть два типа актеров: те, кто незамедлительно выполняют то, что требуют от них их герои (кричат, прыгают и т.д.), и те, кто считают это только предметом для размышлений. В центре теории — моментальная коммуникация, которая возникает между актерами и которая формирует достоверное поведение актеров в выдуманных обстоятельствах. Актер должен фокусироваться на объекте, а не на том, что он говорит. Чем лучше актер взаимодействует с партнерами — тем он полноценнее. Как говорил Майзнер: «Унция действия стоит фунта слов».

Майзнер считал воображение куда более действенным средством в работе над ролью, чем эмоциональную память. Так, например, если в кадре человек должен появиться в ярости, но в сценарии не прописано, что привело его в такое состояние, актер должен додумать, что случилось с актером до этого. На этом вся подготовка к роли заканчивается — все остальные действия актер должен совершать моментально. В технике Майзнера актер всегда следует своему импульсу. Как говорил Майзнер: «Все в порядке, если у тебя что-то не получается. Плохо, если ты не пытаешься».

Теория Уты Хаген

Следуя теории Уты Хаген, американской актрисы и педагога Марлона Брандо, Вупи Голдберг и Мэтью Бродерика, актер должен поискать в себе самом то, что поможет ему играть. Он должен довериться своим инстинктам и ощущениям. Актер должен осознать, в чем его индивидуальность и уникальность, и привнести это в свою роль.

Нужно осознавать, что внутренний облик актера может совсем не соответствовать внешнему.

Теория Уты Хаген базируется на 5 основных принципах:

- Основные черты героя находятся внутри нас
- Голос и речь, душа и сознание существуют в гармонии с нашим телом
- Действие важнее слова
- Все, что мы делаем, обусловлено нашими ожиданиями
- Пусть обстоятельства играют на вас, а вы под них только подстраиваетесь

При этом в работе над ролью актер должен ответить себе на 6 вопросов:

- Каково мое нынешнее состояние?
- В каких обстоятельствах я нахожусь?
- Каково мое к ним отношение?
- Чего я хочу?
- В чем заключается мое препятствие?
- На что я готов, чтобы получить то, что я хочу?

Теория Ежи Гротовски

В последнее время американские преподаватели обращаются к теории польского режиссера Ежи Гротовски.

Ежи Гротовски придавал огромное значение воспоминаниям — он считал, что все они, так или иначе, находятся в теле человека. Таким образом, если прислушиваться к своему телу, можно вызвать необходимые эмоции. Гротовски считал, что актерскому мастерству не нужно учиться. Он утверждал, что актеру достаточно вспомнить то, что он уже когда-то знал и умел. От ребенка не требуется больших усилий, чтобы изобразить супергероя, монстра или принцессу — он это делает естественно. Задача актера — вернуться к этой естественности. Та детская способность никуда не уходит, она живет внутри человека, нужно просто помочь ей выйти наружу. Соответственно, актерское мастерство — это путь назад, а не вперед.

Гротовски призывал студентов обращать внимание на то, как меняется их эмоциональная жизнь, стоит им пробежаться по комнате, уставиться в окно или встать в угол. Необходимо постоянно экспериментировать — наблюдая, как то или иное движение вызывает ту или иную эмоцию. Тренинги Гротовски включают в себя большое количество физических упражнений. Но их цель — не тренировка физической силы и подготовка актеров к акробатическим трюкам, а активизация внутренней энергии.

Техника Энн Богарт

Энн Богарт переосмыслила теорию «Шести точек зрения», которую разработала Мари Оверли для танцоров. В основе этой техники 6 элементов — пространство, форма, время, эмоция, движение, история. Это шесть языков, на которых должен уметь разговаривать актер. По этой теории перед актером не стоит задача — в чем-то убедить зрителя, он должен вместе с ним стать исследователем. Актер — это участник коммуникации, который очень зависим от всех этих элементов — пространства (архитектуры, дистанции, расстояния между партнерами, дизайна), формы (положения тел в пространстве, формы тел, взаимоотношений тел и архитектуры) и времени (темпа, продолжительности).

2. Процесс работы актера над образом

Создание спектакля начинается с выбора литературного материала — пьесы, прозаического произведения (по которому создается инсценировка), стихотворной композиции. До эпохи режиссерского театра выбор пьесы, как правило, определялся составом ролей, «расходящихся» в конкретной труппе — т.е., наличием в труппе ампула на определенные роли. В случае бенефиса подбирался литературный материал, позволяющий представить бенефицианта в наиболее выигрышном свете. Таким образом, выбор осуществлялся либо антрепренером (директором театра), либо ведущим актером труппы. Всегда учитывались и вкусы потенциальной публики, т.е., подбирались т. н. «кассовая» пьеса. Этот параметр, как правило, учитывается и в настоящее время — за редким исключением экспериментальных спектаклей, рассчитанных на определенную узкую аудиторию.

Работа актера над образом состоит в определении сверхзадачи и сквозного действия.

Из книги К.С. Станиславского “Работа актера над ролью” (1938) “Определение “задачи”, “сквозного действия”, “зерна” роли – это все не делается сразу, а является результатом долгих поисков, разрешения сначала простейших, совершенно очевидных “задач” роли. Далее, идя от одного эпизода к другому, актер постепенно уясняет для себя всю линию своего поведения, своей борьбы, ее логику на всем протяжении пьесы. Эта линия должна быть непрерывной в сознании исполнителя. Она начинается для актера задолго до начала пьесы, кончается за пределами ее и не прерывается в моменты отсутствия его на сцене. Воплощение ее должно быть четким, ясным, не вызывающим ненужных сомнений, предельно правдивым, органичным”.

Техники работы актера над собой и раскрытие его творческой индивидуальности. Психотехники переживания в процессе работы актера над образом. Техники воплощения в процессе работы актера над ролью.

Развитие стойкости внимания. Достижение эмоционального раскрепощения, открытости, через игровые упражнения, частушки. Снятие мышечных зажимов. Основы артистической техники.

- Внимание. Творческое внимание это такое внимание, при котором актер при помощи своей фантазии делает заданный объект необходимым для себя, нужным, важным, интересным.

- Воображение. Превращение неинтересного в интересное. Способность делать для себя интересными объекты, которые в будничной жизни ничего интересного не представляют.

Фантазия. Та часть актерского искусства, которую необходимо развивать именно в детском театре, так как у детей еще не притуплена творческая наивность и глубокая серьезность, с которой они относятся к продуктам собственного вымысла.

- Взаимодействие, общение: принципы взаимодействия. Приспособления.

- Сверхзадача и сквозное действие; взаимодействие в различных предлагаемых обстоятельствах.

- Создание "киноленты видений";
- Темп и ритм действия.
- Работа актера над образом.
- Логика действия: я - предмет; я - стихия; я - животное; я - фантастическое животное;

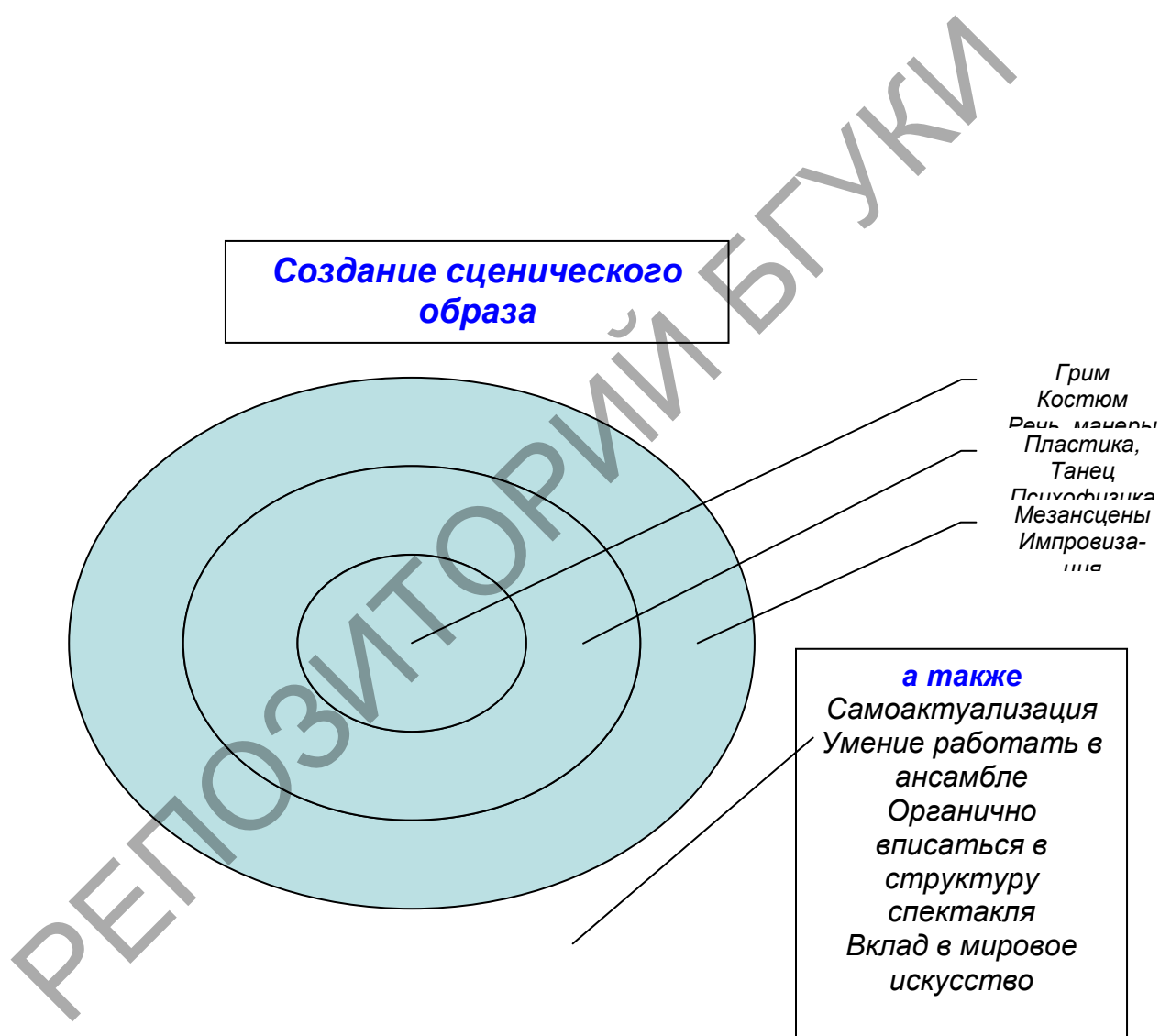
- Внешняя характерность; форма (выдержка и законченность)
- «Я» в предлагаемых обстоятельствах: метод действенного анализа текста; работа над образом по методу физических действий.

- Физическое действие, как основа словесного.
- Подтекст

В книге К.С. Станиславского “Работа актера над ролью” (1938) разработана система работы актера над ролью.

В системе впервые решается проблема сознательного постижения творческого процесса создания роли, определяет пути перевоплощения актёра в образ. *Целью* является достижение полной психологической достоверности актёрских работ. В основе лежит разделение актёрской игры на три технологии: ремесло, представление и переживание. *Ремесло* по Станиславскому основано на пользовании готовых штампов, по которым зритель может однозначно понять, какие эмоции имеет в виду актёр. Искусство *представления* основано на том, что в процессе длительных репетиций актёр испытывает подлинные переживания, которые автоматически создают форму проявления этих переживаний, но на самом спектакле актёр эти чувства не испытывает, а только воспроизводит форму, готовый внешний рисунок роли. Искусство *переживания* — актёр в процессе игры испытывает подлинные переживания, и это рождает жизнь образа на сцене.

Схема: составляющие сценического образа



3. Характерность – основа сценических образов

Чтобы изучить понятие «характерность» обратимся к известному труду «Поэтика» Аристотеля об развитии актерского мастерства и о понятии «характер»: «Действующее лицо будет иметь характер в том случае, когда, как сказано, его речи или поступки обнаруживают какое-нибудь решение, а благородный характер, — когда оно благородно. Последнее возможно во всяком положении. Ведь и женщина бывает благородной, и раб, хотя, быть

[1086]

может, первая из них ниже (мужчины), а раб — совершенно низкое существо.

Второе условие — соответствие (характеров действующим лицам). Так, характер Аталанты мужественный, но женщине не подобает быть мужественной или страшной.

Третье условие — правдоподобие. Это особая задача, — не то, чтобы создать благородный или соответствующий данному лицу характер, как сказано.

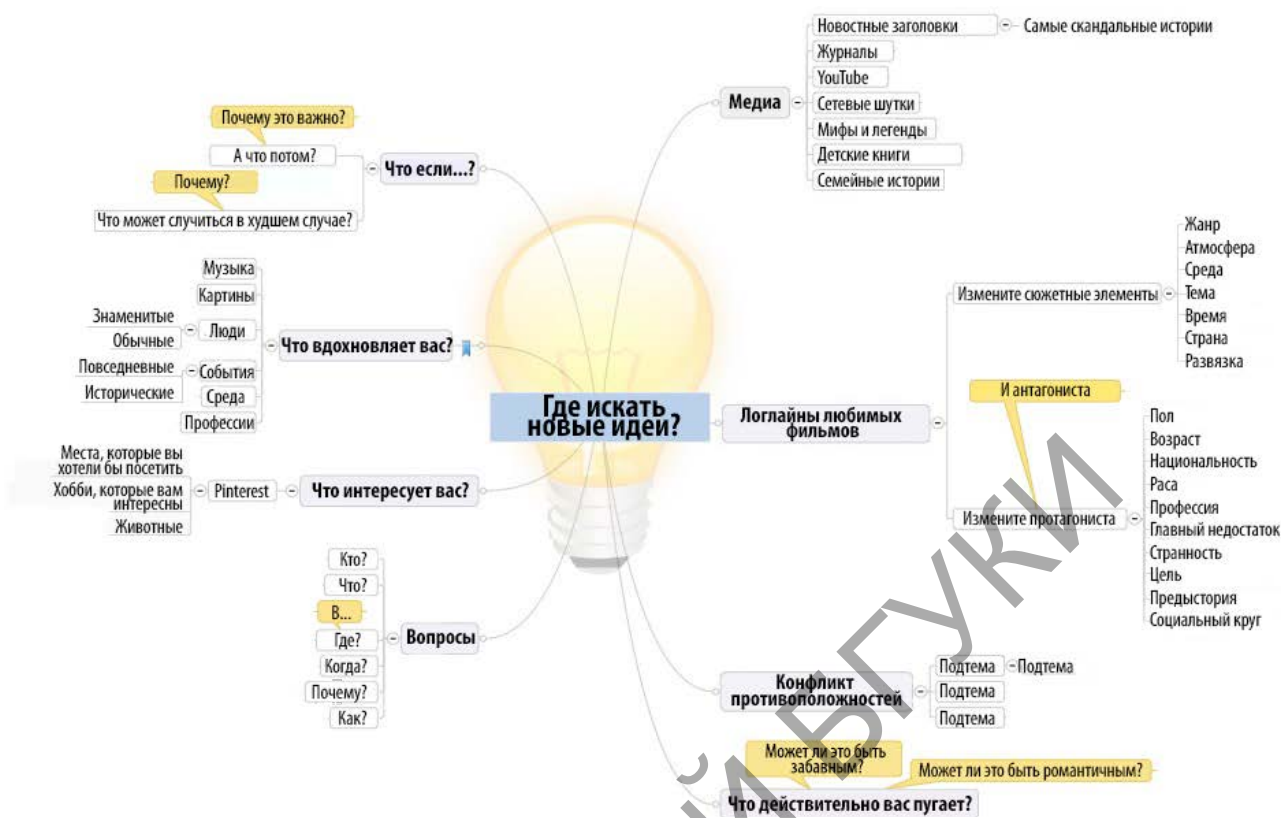
Четвертое условие — последовательность. Даже если изображаемое лицо совершенно непоследовательно и в основе его поступков лежит такой характер, то все-таки оно должно быть непоследовательным последовательно.

Примером низости характера, не вызванной необходимостью, является Менелай в “Оресте”. Пример поступка, несоответственного и несогласного с характером, — плач Одиссея в “Скилле” и речь Меланиппы... Пример непоследовательности — Ифигения в Авлиде, так как умоляющая она совершенно не похожа на ту, которая выступает (в той же трагедии) позже. Ведь и в характерах, так же как и в составе событий, следует всегда искать или необходимости, или вероятности, чтобы такой-то говорил или делал то-то по необходимости или по вероятности, и чтобы одно событие происходило после другого по необходимости или по вероятности.

Итак, ясно, что и развязки фабул должны вытекать из самих фабул, а не разрешаться машиной, как в “Медее” или в сцене отплытия в “Илиаде”. Машиной должно пользоваться для изображения событий, происходящих вне драмы, или того, что произошло раньше и чего человеку нельзя знать, или того, что произойдет позже и требует предсказания; или божественного возвещения, так как мы предполагаем, что боги все видят.

В событиях не должно быть ничего нелогичного, в противном случае оно должно быть вне трагедии, как, например, в “Эдипе” Софокла.» («Поэтика» Аристотеля)

Самообучение характерности



4. Развитие актерских организаций и артистических агентств

ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЛА

До 1917 российский театр развивался в общем контексте мировой театральной культуры с самыми разнообразными ее формами (репертуарные театры, антрепризные, любительские, балаганные и т.д.). Однако сразу после Октябрьской революции, в ноябре 1917, декретом Совета Народный Комиссаров все российские театры были переданы в ведение отдела искусств Государственной комиссии по просвещению, а в 1919 был подписан декрет Об объединении театрального дела, провозгласивший национализацию театров. Т.о. управление театральным делом в СССР было централизовано, сам театр, как в античные времена, был признан делом государственным, профессиональные негосударственные театры были запрещены.

Все последствия новой театральной системы стали ясны далеко не сразу во многом из-за того, что у молодой власти было много других более важных дел – гражданская война, разруха, голод – и до искусства, в том числе театрального, руки дошли не сразу. Поэтому 1920-е остались в истории советского театра временем смелых и разнообразных экспериментов. Один за другим появлялись яркие режиссерские имена, спектакли, театры. Трудно представить, что в один короткий исторический период одновременно создавались спектакли-шедевры таких разных режиссеров, как

К.Станиславский, В.Мейерхольд, А.Таиров, Е.Вахтангов, С.Михоэлс. Однако к 1930-м начал усиливаться идеологический диктат в области искусства. Был провозглашен единственно «правильный» художественный метод – социалистический реализм. К концу 1940-х всеми театрами на деле стало руководить государство.

Система цензуры создавала советским театрам множество трудностей: процветали принципы унификации и единообразия, живого звучания тех или иных спектаклей удавалось достичь не благодаря, а вопреки существовавшей системе управления и контроля. Однако в трудном художественном бытие советских театров был большой коммерческий плюс: финансирование постановок (а также фестивалей, смотров и других театральных мероприятий) осуществлялось государством; существование театров не увязывалось напрямую с доходностью его спектаклей. Коммерческий успех театральных спектаклей был желательным, но не обязательным условием существования театральных коллективов. За невыполнение финансового плана ругали и объявляли выговоры, но не снимали с работы.

Распад СССР и смена экономической формации привело российские театры к прогнозируемому результату: исчезновение контроля обусловило и резкое сокращение (а то – и исчезновение) финансирования. Возделенная идеологическая и эстетическая свобода театральных коллективов оказалась в принципе недостижимой: организация постановочного процесса и проката спектаклей – дело чрезвычайно затратное, требующее больших финансовых вложений даже в тех случаях, когда спектакль в итоге окупается. Если добавить к этому расходы на содержание театрального здания, необходимую периодическую модернизацию оборудования, организацию гастролей, рекламу, да и просто заработную плату многочисленных сотрудников театра, то сумма получается весьма существенная. Театральные коллективы самых разных типов (традиционные репертуарные театры, возникающие с 1990-х студийные и антрепризные) вынуждены искать способы финансирования своей работы, что, собственно, неизбежно означает ту или иную степень нового контроля – уже со стороны спонсора.

Российские театры (за сравнительно редкими исключениями, когда художественный руководитель, оказавшись одновременно и талантливым театральным менеджером, сумел вписаться в ситуацию рыночной экономики) вновь оказались в кризисной ситуации, но уже по причинам не идеологическим, а материальным. В РФ также признана необходимость театральной реформы, оптимизирующей алгоритм театральной жизни.

Актерские агенты и агентства

Сотрудничество актера с учреждением культуры может проходить непосредственно или с участием агента. Во взаимоотношениях актера и актерского агентства есть своя национальная специфика, обусловленная правовым полем, обычаями делового оборота и творческим процессом. Остановимся подробнее на некоторых наиболее важных моментах их совместной работы, которые стоит учитывать как самим артистам, так и их работодателям.

Актерский агент – это физическое лицо, которое совершает ряд физических и юридических действий по поручению своего подопечного актера для осуществления его непосредственной деятельности (выступления, участия в зрелищных мероприятиях, фото-, видео- и кино съемки и пр.). Актерское агентство – это юридическое лицо, выполняющее те же функции. Существуют актерские агентства, специализирующиеся на работе с актерами кино ("НЕКСТ", "Кинопартнер") или театра ("Премьера", "Артис" и т. д.). В отличие от западного коллеги, российскому театральному агенту присущи совершенно иные функции: распространение билетов, презентация и проведение проектов (рекламируемых спектаклей), ведение статистики разного рода, а также поддержание обратной связи со зрителем. Сами театральные актерские агентства позиционируют себя как организации, занимающиеся продюсированием и проведением культурно-массовых мероприятий, а также предоставлением билетов на них. Таким образом, российский театральный агент сродни уполномоченному, "обросшему" современными видами работы со зрителем.

Зачем агентства актерам

В России существует около пятидесяти актерских агентств, причем подавляющее большинство занимается только кинематографом. Основная часть их сосредоточена в Москве и Санкт-Петербурге. Официальных данных об общем количестве индивидуальных актерских агентов не существует, но оно невелико[2]. В то же время, представители этой профессии весьма востребованы. К примеру, по данным исследования, проведенного на кафедре продюсерства исполнительских искусств СПбГАТИ в 2011 г., большинство актеров Санкт-Петербурга хотели бы, чтобы у них был свой агент. Это обусловлено несколькими причинами.

Большинство актеров Санкт-Петербурга хотели бы, чтобы у них был свой агент.

1) Зачастую актеры после окончания вуза или по приезду в другой город (особенно в столицу) "теряются". Они не знают, в какую студию им лучше отнести свои фотографии, в какой театр прийти на прослушивание, в какой одежде появиться на то или иное мероприятие, как общаться с администрацией интересующего их учреждения и т. д. Агент же обладает необходимой информацией и заинтересован в продвижении своего клиента-актера.

2) Даже если у актера есть постоянная работа в репертуарном театре, он может быть заинтересован в других проектах (антрепризах, кино съемках, оказании ивент-услуг и т. д.). Но для поиска информации об этих проектах нужно время и знание рынка соответствующих услуг, которые есть у агента. Кроме того, агент может грамотно рассчитать время работы артиста во всех проектах, так как именно он несет ответственность перед продюсерами за то, чтобы графики параллельных работ не совпадали.

3) Для того, чтобы карьера развивалась всесторонне и целенаправленно, ей необходимо заниматься: быть открытым со зрителем и поклонниками, общаться с ними, постоянно напоминать о себе в СМИ, быть

в курсе происходящего в сфере культуры и искусства, посещать "нужные" мероприятия и налаживать столь важные для развития карьеры связи. Агент может помочь актеру выбрать самые значимые события и завести полезные знакомства.

4) Особое внимание стоит уделить финансовому вопросу. Актеры определяют стоимость своей работы индивидуально, единые закреплённые критерии оценки актерской работы отсутствуют. В то же время, в рамках коммерческих проектов работодатели – продюсеры и директора – стремятся оптимизировать расходы, в т. ч. и за счет сокращения гонораров. Агент подскажет актеру величину оплаты, адекватную конкретному проекту и приемлемую для данного работодателя.

Работа актерских агентств в США

В Америке существует разделение на агентов и персональных менеджеров. Менеджеры занимаются деталями работы актера (планированием поездок и интервью, составлением графиков), в то время как агенты ищут эту работу, договариваются об интервью и изучают контракты. Действуют Ассоциация персональных менеджеров (ROP) и Ассоциация агентов (LEA).

Как правило, у агентств существует специализация (представление интересов моделей, ведущих, детей; подбор актеров для кинопроектов, антреприз и так далее). В Интернете доступен перечень таких фирм, находящихся в каждом штате[3].

В зависимости от уровня престижа и стоимости оказания услуг, все американские агентства подразделяются на три категории:

- агентства уровня "А" – наиболее престижны, имеют большие возможности и значительное влияние. Как правило, они работают только с признанными "звездами";
- агентства категории "В" – работают с актерами, уже достаточно успешно проявившими себя в театре или кино;
- агентства уровня "С" – занимаются начинающими или не очень известными актерами.

В Голливуде "суперзвезда" платит личной агентской структуре до 40–45 % своего гонорара (эти деньги уходят на содержание серьезного штата: агент, менеджер, юрист, пресс-секретарь), "звезды" калибром поменьше – 10–15%.

Если актеру предлагают свои услуги сразу несколько агентов, и он не знает, кого из них выбрать, он может получить независимое конфиденциальное мнение от одного из советников специальной организации Spotlight's[4].

В США существуют "Кодекс поведения агентов"[5] и стандартный агентский договор. В других странах все договоры имеют индивидуальный порядок заключения.

Иностранному артисту тоже может обзавестись личным агентом в США. Для этого ему нужно вступить в любой из местных актерских профсоюзов,

предварительно заплатив взнос и заручившись рекомендацией актера – действующего члена профсоюза.

Выводы: Коренные преобразования театра в 19 в. в определенном смысле обусловила научно-техническая революция, и в частности, появление кинематографа. Поначалу кинематограф, а позднее и телевидение, были признаны не просто конкурентами театра, но даже его «могильщиками». Но для актера появление в кино стало залогом большого успеха.

Как бы ни велик был вклад режиссера, художника, композитора, балетмейстера, дирижера и др. в создание спектакля, конечный его успех зависит в первую очередь от актера, являющегося накопителем и проводником идей постановочной группы. Высокий уровень актерского мастерства способен многократно умножить и укрупнить творческий замысел спектакля; низкий, непрофессиональный уровень — уничтожить самое блистательное постановочное решение.

Помимо функций агента или сотрудника актерского агентства, перечисленных во врезе, агент выполняет функции и совершает различные юридические и финансовые действия.

Литература

1. Лукомский Г. Античные театры и традиции в истории эволюции театрального здания. Санкт-Петербург, 1913
2. Станиславский К.С. Работа над ролью. Собр. соч., т. 4. М., 1957
3. Авдеев А. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. Л. – М., 1959
4. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965
5. Творческое наследие Вс.Э.Мейерхольда. М., 1978
Архаический ритуал фольклорных и раннелитературных памятников. М., 1987
6. Дживилегов А., Бояджиев Г. История западно-европейского театра. М., 1991
7. Арто А. Театр и его двойник. М., 1993
8. Основы системы Станиславского / учеб. пособие; сост. Н.В. Киселева, В.А. Фролов. – Ростов н/Д: Феникс, 2000. – 475с.
9. Бузук Р.Л. Беларускі тэатр і глядач на парозе ХХІ стагоддзя. / Р.Л. Бузук. – Мінск: БелДПК, 2004.-С.15-90, С. 120-135.
10. Богданов, И. А. Постановка эстрадного номера : учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 050200 “Режиссура театра” / И.А. Богданов ; С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства. Фак. драм. искусства. Каф. эстрад. искусства и муз. театра. - СПб. : изд-во СПбГАТИ, 2013.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ (основная и дополнительная)

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Аристотель*. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М.: Искусство, 1957. – С. 4-20.
2. Богданов, И. А. Постановка эстрадного номера : учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 050200 “Режиссура театра” / И.А. Богданов ; С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства. Фак. драм. искусства. Каф. эстрад. искусства и муз. театра. - СПб. : изд-во СПбГАТИ, 2013. – 32 с.
3. *Боровик, Г.И.* Пьеса, замысел, спектакль: уч. Пособ. / Г.И. Боровик.- Минск: БГАИ, 2008.С.18-44.
4. *Бузук Р.Л.* Беларускі тэатр і глядач на парозе ХХІ стагоддзя. / Р.Л. Бузук. – Мінск: БелДПК, 2004.-С.15-90, С. 120-135.
5. *Гиппиус, С.В.* Гимнастика чувств: тренинги творческой психотехники / С.В. Гиппиус. – М.: Искусство, 1967. – 295 с.
6. *Гуд, П.А.* Тэхналогія стварэння свята: вучэб. дапам. / П.А. Гуд. – 2-е выд., стэрэатып. – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтва, 2008. – С. 98.
7. *Захава, Б.Е.* Мастерство актера и режиссера: учеб. пособие для спец. учеб. заведений культуры и искусства / Б.Е. Захава. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1978. – 334 с.
8. *Калашникова А.В.* Особенности обучения актера театра кукол в высшей школе / А.В. Калашникова // Музыкане і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2011. – № 4(38). – С. 22-28.
9. *Основы системы Станиславского* / учеб. пособие; сост. Н.В. Киселева, В.А. Фролов. – Ростов н/Д: Феникс, 2000. – 475с.
10. *Савкова, З.В.* Выразительные средства речевого взаимодействия в массовом представлении: учеб. пособие / З.В. Савкова. – Л.: ЛГИК, 1981. – 79 с.
11. *Савостьянов, А.И.* Общая и театральная психология: учеб. пособие / А.И. Савостьянов. – СПб.: КАРО, 2007. С. 137-212.
12. *Станиславский, К.С.* Моя жизнь в искусстве / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1983. – 610с.
13. *Соснова М.А.* Искусство актера: Учебное пособие для вузов.- Москва: Академический проект: Фонд «Мир», 2005. - 432с.
14. *Таніна, Л.Н.* Тэндэнцыі развіцця акцёрскага мастацтва акадэмічнага тэатра імя Я.Купалы (1980-я гады ХХ- пачатак ХХІ стагоддзяў) / Таніна Людміла Мікалаеўна. Мінск: Энцыклапедыкс, 2010. – 104 с.
15. *Хренов, Н.А.* Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики / Н.А. Хренов. – М.: Просвещение, 1981. - 246с.
16. *Юдчиц, Г.В.* Театральное пространство. Теория и практика / Г.В. Юдчиц. – Минск: Право и экономика, 2007.- 220с.

17. *Лич, Р.* Театр. Теория и практика / Роберт Лич. – Пер. с англ. – Х.: изд-во «Гуманитарный Центр» / Е.А. Кривошея, 2015. – 244 с.
18. Электронный ресурс Задание К-07 Государственной программы «Культура Беларуси» на 2011-2015 годы: «Разработать технологии социокультурной деятельности учреждений культуры в агрогородках Республики Беларусь. Создать информационный ресурс “Социокультурная деятельность: культуротворческие, этнокультурные, информационно-познавательные, рекреационные и анимационные технологии”

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Гаробчанка Т.Я.* На мяжы стагоддзяў: Сучас. бел. драм. театр. / Т.Я. Гаробчанка. – Мінск: Бел. навука, 2002. С. 4-9, С. 102-164, С. 233-367.
2. *Годер, Д.* Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра / Д. Годер. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 240 с.
3. *Калашникова А.В.* Театр кукол Беларуси как объект арт-менеджмента / А.В. Калашникова // Арт-менеджмент как вид управленческой деятельности: сб. ст. / под ред. С.Б. Мойсейчук, А.И. Степанцова. – Минск: Белорус. Гос. ун-т культуры и искусств, 2011. – С. 86-95.
4. *Кнебель, М.О.* Слово в творчестве актера / М.О. Кнебель. – М.: Искусство, 1954. – 151с.
5. *Немирович-Данченко, В.И.* Рождение театра / В.И. Немирович-Данченко. – М.: Искусство, 1989. – 570с.
6. *Каляда, А. А.* Слоўнік акцёра і рэжысёра / А.А. Каляда. – Минск: Асар, 1995.- 269с.
7. *Камінскі, А.Я.* Рэжысура традыцыйнага абраду / А.Я. Камінскі. – Мінск: Бел. дзярж. ун-т культуры, 2008. – 370с.
8. *Сучков І.І.* Фальклорны тэатр Беларусі: праблемы паэтыкі і эстэтыкі (на матэрыяле XII-XX ст.) – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры, 2004. – С.74-135.
9. *Товстоногов, Г.А.* Зеркало сцены: в 2 т. / Г.А. Товстоногов. – Л.: Искусство, 1980. – 2 т.
10. *Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве* / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ; редкол.: Н.А. Хренов [и др.]. – М.: Наука, 2004. – С. 480-501.
11. *Элсам, Э.* Мастер-класс для начинающего актера / Пол Элсам. – Москва: Феникс, 2008. – 256 с.
12. *Ярмалінская, В.М.* Сценаграфія Беларусі ХХ-пачатку ХХІ ст. / В.М. Ярмалінская. – Мінск: Беларус. навука, 2010. – 224 с.
13. *Baugh, C.* Theatre, Perfomans and Tehnology / Christopher Baugh. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005. – 272 p.

14. *Dixon, S.* Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation / Steve Dixon. – London: The MIT Press, 2007. – 832 p.

15. *Lehmann, H.-T.* Postdramatik Theatre / Hans-Thies Lehmann. – London: Routledge, 2006. – 224 p.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Практический раздел УМК

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ К СЕМИНАРСКИМ ЗАНЯТИЯМ

1. Работа актера над образом: сверхзадача и сквозное действие, взаимодействие в разнообразных предложенных обстоятельствах

2. Техники работы актера над собой и раскрытием творческой индивидуальности

Психотехники - переживания во время работы актера над образом. Техники воплощения во время работы актера над ролью.

Развитие устойчивости внимания. Достижение эмоционального раскрепощения, откровенности, через игровые упражнения, частушки. Снятие мышечных зажимов. Основы артистической техники.

Внимание. Творческое внимание это такое внимание, при каком актер при помощи своей фантазии делает заданный объект необходимым для себя, нужным, важным, интересным.

Воображение. Преобразование неинтересного в интересной. Способность делать для себя интересными объекты, которые в будничной жизни ничего интересного не представляют.

Фантазия. Та часть актерского искусства, какую необходима развивать именно в детском театре, ведь в ребят еще не притуплена творческая наивность и глубокая серьезность, из какой они относятся к продуктам собственного вымысла.

Взаимодействие, сношения: принципы взаимодействия. Приспособления.

Сверхзадача и сквозное действие; взаимодействие в разных предложенных обстоятельствах.

Создание «киноленты видений».

Темп и ритм действия.

Работа актера над образом.

Логика действия (я - предмет; я - стихия; я - животное; я - фантастичное животное);

Внешняя характерность; форма (выдержка и оконченность)

«Я» в предложенных обстоятельствах: метод действенного анализа текста; работа над образом по методу физических действий.

Физическое действие, как основа словесного.

Подтекст.

ТЕМЫ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

| Тематика практических занятий | Кол-во часов |
|--|--------------|
| 4. Актерский тренинг и его задачи | 2 |
| 5. Сценическое внимание | 2 |
| 6. Сценическое общение | 2 |
| 7. Развитие творческого воображения | 2 |
| 8. Взаимодействие со словами | 2 |
| 9. Характерность сценических образов | 2 |
| 10. Взаимодействие со словами | 2 |
| 11. Темпоритм сценического действия | 2 |
| 12. Разработка тематических этюдов | 2 |
| 13. Работа актера со сценарным (драматургическим) материалом | 2 |
| 14. Работа актера с режиссером | 2 |
| Всего | 28 |

Литература:

1. Гиппиус, С.В. Гимнастика чувств: тренинги творческой психотехники / С.В. Гиппиус. – М.: Искусство, 1967. – 295 с.
2. Соснова М.А. Искусство актера: Учебное пособие для вузов.- Москва: Академический проект: Фонд «Мир», 2005. - 432с.
3. Таніна, Л.Н. Тэндэнцыі развіцця акцёрскага мастацтва акадэмічнага тэатра імя Я.Купалы (1980-я гады ХХ- пачатак ХХІ стагоддзяў) / Таніна Людміла Мікалаеўна. Мінск: Энцыклапедыкс, 2010. – 104 с.
4. Хренов, Н.А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики / Н.А. Хренов. – М.: Просвещение, 1981. - 246с.
5. Юдчиц, Г.В. Театральное пространство. Теория и практика / Г.В. Юдчиц. – Минск: Право и экономика, 2007.- 220с.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ТРЕНИНГОВЫМ ЗАНЯТИЯМ

Хронометраж тренингов 20-40 минут.

Тренинговые занятия на практических занятиях осуществляются по следующим темам:

1. Речевая культура и культура языка в условиях сцены
2. Речевой аппарат и характеристики голоса *актера* и исполнители
3. Литературный язык как высшая форма национального языка
4. Нормирование речи
5. Логика сценичного языка и особенности речевой коммуникации в современном исполнительском искусстве
6. Коррекция речевых нарушений методы преодоления недостатков языка
7. Сценическая речь: коммуникация со зрителями
8. Современная речевая коммуникация артиста
9. Художественное чтение
10. Особенности речи актера перед микрофоном

Литература:

1. *Захава, Б.Е.* Мастерство актера и режиссера: учеб. пособие для спец. учеб. заведений культуры и искусства / Б.Е. Захава. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1978. – 334 с.
2. *Калашикова А.В.* Особенности обучения актера театра кукол в высшей школе / А.В. Калашикова // Музыкане і театральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2011. – № 4(38). – С. 22-28.
3. *Основы системы Станиславского* / учеб. пособие; сост. Н.В. Киселева, В.А. Фролов. – Ростов н/Д: Феникс, 2000. – 475с.
4. *Савкова, З.В.* Выразительные средства речевого взаимодействия в массовом представлении: учеб. пособие / З.В. Савкова. – Л.: ЛГИК, 1981. – 79 с.
5. *Савостьянов, А.И.* Общая и театральная психология: учеб. пособие / А.И. Савостьянов. – СПб.: КАРО, 2007. С. 137-212.

Структура и содержание мастер-класса

Мастер-класс

Мастер-класс предназначен для тех, кто хотел бы попробовать себя в роли актёра. Вы прослушаете вводное слово о профессии актёра, а также получите возможность побыть актёром сами, участвуя в упражнениях и сценках.

Мастер-класс предполагает АКТИВНОЕ участие каждого в игровом процессе!

Формат: 4 занятия по 3 часа. Группа 10-12 человек.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Вводное слово, знакомство, краткое введение в профессию актёра.
2. Базовые упражнения:
 - 🧠 Зеркало. Упражнение на игровую координацию партнерства через имитацию движений и речи тренера;
 - 🧠 Импровизация. Речево-ритмический импровизационный блок;
 - 🧠 Кто я и где я. Упражнение на развитие сюжетного воображения.
3. Упражнения в группе:
 - 🧠 Воображаемая привязка по дистанции;
 - 🧠 Управление друг другом;
 - 🧠 Другие упражнения!
4. Этюды на тему «Живые объекты»:
 - 🧠 Механические приборы, электроприборы, транспорт, продукты питания, стихии;
 - 🧠 Пародии на теле-рекламу.
5. Этюды сюжетные:
 - 🧠 Пародии на кино-сюжеты в разных жанрах;
 - 🧠 Пародии на компьютерные игры.
6. Подведение итогов, обратная связь

Тренинг по актерскому мастерству

3. Гипсиус

Материалы сайта: <http://www.dramateshka.ru/index.php/methods/psychophysics/training/5357-s-gippius-gimnastika-chuvstv?start=2#ixzz3EEPgBXQc>

РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ РАБОЧЕГО САМОЧУВСТВИЯ

Организованность, коллективность законченность действий. Тренинг сосредоточенного и рассредоточенного многоплоскостного внимания.

Упражнение 1 ТВОРЧЕСКИЙ ПОЛУКРУГ

Начинать воспитание навыков рабочего самочувствия нужно с первого же урока. Позаботимся, чтобы в аудитории, куда придут ученики, стояли вдоль стен стулья в достаточном количестве.

Впервые вошли ученики.

Садитесь, товарищи.

Сели — кто где.

Удобно ли так заниматься? Все ли видят меня? Все ли видят друг друга? Кто прячется? Попробуйте расставить стулья в аудитории так, чтобы каждый из вас видел всех своих товарищей и чтобы я видел каждого из вас... Выстраиваете стулья в линию? Но так вам будут хорошо видны только ваши ближайшие соседи.

Коллективные поиски приводят к верному решению: напротив столика педагога выстраиваются ровным полукругом стулья учеников. Каждый ученик убеждается: «я вижу всех, меня — все».

А точно ли стоит полукруг? Везде ли равные расстояния между стульями?

Расстояния проверяются, стулья переставляются,— ученики с первых шагов должны приучаться к завершенности и целесообразности всего происходящего на творческой площадке.

Упражнение 2 ИСХОДНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ

Встать!

Для того чтобы все встали одновременно, нужно, чтобы тело всегда было готово к движению. Плечи, корпус, ноги не напряжены, но и не расслаблены чрезмерно. Для этого нужно «держать осанку», найти такое положение корпуса и ног, при котором можно мгновенно встать, затратив минимум усилий. Быть внимательным, быть постоянно готовым к действию. Это — исходное положение в полукруге, рабочее положение, при котором легко слушать, смотреть, активно действовать.

Встать! Сесть!... Нет, не нужно сидеть так, словно аршин проглотил. Не выпячивайте грудь, но и не горбитесь. Плечи развернуты. Свободные, спокойные руки — на коленях. Ноги не закручены спиралью и не упрятаны под стул. Легко сидеть? Удобно? Встать! Упражнение 3 КТО ЛЕТАЕТ?

Для того чтобы определить степень внимательности отдельных учеников, сыграем на одном из первых занятий в какую-нибудь детскую игру.

Выясним, кто летает. Я буду, спрашивать, а вы сразу же без паузы отвечайте. Если я назову что-нибудь летающее, стрекозу, например,— отвечайте хором: «летает!» — поднимите руки. Если спрошу о поросенке,— молчите и не поднимайте руки. То, что поросенок может лететь с мостков в воду — не считается.

Орел летает?

Воробей летает?

Божья коровка летает?

Змея летает?

Упражнение 4 ПЕРЕХОДЫ

Потренируем навыки рабочей собранности.

Посмотрите на своих товарищей по полукругу, обратите внимание на цвет волос каждого из них. Теперь поменяйтесь местами так, чтобы крайним справа сидел ученик с самыми светлыми волосами, рядом с ним — потемнее, а крайним слева был бы самый черный.

Никаких шумных обсуждений! Сидя на месте, молча, каждый ученик ориентируется, куда он должен перейти, и по хлопку педагога все одновременно меняются местами.

Пересядьте по алфавиту фамилий!

По алфавиту имен!

По росту!

Бесшумно! Четко! Легко! Без лишних движений, только целесообразные!

Упражнение 5 ПЕРЕХОДЫ СО СТУЛОМ

Так же, как и в предыдущем упражнении, нужно меняться местами, но переходить вместе со своими стульями. При переходе держать стул в условленном положении:

перед собой,

сбоку,

над головой.

Сначала — без ограничения времени. Потом по счету.

Я буду считать до десяти. Распределите так свои движения, чтобы без суеты уложиться в назначенное время. На счет раз встаете и начинаете переход. На счет десять садитесь на новое место.

Стулья не должны сталкиваться! Ни одного звука в аудитории, ни одного скрипа! Представьте себе, что вы делаете перестановку декораций на сцене в короткой паузе между картинами. Темнота, занавес открыт, зрители не должны слышать шума.

Упражнение 6 ТВОРЧЕСКАЯ ПЛОЩАДКА

Для какого-нибудь индивидуального упражнения оставим одного ученика «на сцене». Остальным со своими стульями надо перейти в «зрительный зал», к столу педагога. А как это сделать организованно, бесшумно? Пробуйте!

В результате — полукруг разрывается пополам, две дуги становятся по обе стороны стола. Принцип соблюден — «я вижу всех, меня — все».

То же самое на счет пять!

На счет двадцать восемь!

Творческий полукруг на площадке и разорванный полукруг в «зале» перед творческой площадкой — два основных расположения стульев на уроке.

Упражнение 7 КОЛЬЦО

Нам понадобится в упражнениях еще одно расположение стульев — кольцо. Воспитывая навыки рабочего самочувствия, потренируем и эту перестановку.

Ученики сидят в полукруге. По счету (на десять или на пять) надо переместиться со стульями так, чтобы получилось самое широкое кольцо, какое возможно в аудитории.

Точнее распределяйте свои движения по времени. Сесть нужно с последним счетом... А расстояния между стульями везде получились одинаковыми?

Обратно — в полукруг. Снова — в широкое кольцо.

Внимание к соседу! Не мешайте ему, переставляя свой стул! Следите за его движениями, действуйте одновременно с ним!

По счету (на десять или на пять) превратим большое кольцо в малое — стул к стулу.

Оттренируем и создание среднего кольца, промежуточного по величине между большим и малым.

Потренируем перемену расположения стульев в произвольном порядке:

Большое кольцо, на счет пять! Малое, на счет десять! Большое, на счет двадцать три!

Среднее, на счет три!

Бесшумность, четкость, завершенность — постоянные требования.

Упражнение 8 ФИГУРЫ ПЕРЕСТАНОВОК

Таким же образом происходит превращение полукруга, по определенному счету, в различные фигуры:

треугольник,

прямоугольник,

овал,

квадрат,

восьмерку,

лесенку.

В каждом из таких превращений надо добиваться точного распределения движений по времени.

По счету (на десять, на пять) овал превращается в квадрат, квадрат — в треугольник и т. д.

Упражнение 9 ТРАМВАЙ

Ученики — в полукруге.

На счет десять превратите полукруг в два ряда стульев, поставьте их, как в старом трамвае, чтобы сесть лицом друг к другу. Начали!

Запомните товарищей, сидящих напротив вас. Запомните и своих соседей. Теперь — внимание! Когда услышите цифру семь, быстро поменяйтесь местами с каким-нибудь из товарищей, сидящих напротив. Договоритесь сейчас, с кем будете меняться... Два! Три! Пять! Четыре! Пять! Шесть! Восемь! Семь!

Все успели поменяться местами? Осмотритесь, запомните новых соседей. Назовем это размещением № 2. На счет три вернитесь на прежнее место. Раз! Два! Три!

Пока я считаю от одного по двадцати, переходите, не спеша, к размещению № 2. Раз!.. Два!.. Три!.. Стоп. Вы уже на полдороге? Рано! Надо было гораздо медленнее идти. Вернитесь обратно. Снова начнем.

...Двадцать! Сели. На счет два вернитесь на прежнее место. Раз! Два!

-- Когда услышите цифру семь, займите какое-нибудь новое место напротив. Заранее договариваться нельзя! Раз! Два! Семь! Назовем это размещением № 3. Теперь по счету десять пересядьте в размещение № 2.

Упражнение 10 ЧАСЫ

В этом упражнении, тренирующем сосредоточенное внимание, заняты 13 человек—12 «часов» и один «диспетчер».

Встаньте широким кольцом, рассчитайтесь по порядку номеров слева направо, от единицы до двенадцати. Диспетчер — посредине.

Если бы это был циферблат больших часов, а каждый из вас — определенным «звучащим» часом,— как можно было бы отбить на этих часах время? Сейчас ровно 11 часов. Цифра 11, ударьте в ладоши, затем цифра 12 — спойте «бам-мм!» Так и расположены стрелки в это время — одна на одиннадцати, другая на двенадцати.

Показание большой стрелки должно быть первым.

Без двадцати пяти час. Что показывает большая стрелка? Час. Единица, ударьте в ладоши.

Маленькая стрелка на какой цифре? На семерке. Семерка, пойте «бам-мм!»

Диспетчер, объявите время сами, а цифры — отбивайте свои часы.

Упражнение 11 ВОЛЧОК

Возьмите стулья и встаньте широким кольцом. Держа стулья перед собой на вытянутых руках, идите по кругу! Не спеша! Чуть быстрее! Еще быстрее! Медленней! Совсем медленно — три секунды на один шаг! Быстрее! Еще!.. Еще!.. Стоп! Договоримся о двух условиях. Первое: какой-бы быстрый темп хода ни был задан, нельзя касаться друг друга, нельзя задеть стулом. Второе условие: когда я скажу «стоп!», надо быстро поставить стул и сесть лицом ко мне. Пошли!.. Быстрее!..

Упражнение 12 ХЛОПКИ

Ученики сидят в «среднем кольце». В заданном ритме они хлопают в ладоши, один за другим, по кругу, по ходу часовой стрелки.

Хоп!

По этой команде педагога хлопки должны отбиваться в обратном направлении, против часовой стрелки. Главное — не сбиться с ритма в этот момент перехода. Команда «хоп!» должна застать ученика за мгновение до хлопка, чтобы его соседи, правый и левый, успели сориентироваться,— кто из них должен сделать следующий хлопок.

Когда это освоено, упражнение усложняют,— ученики, один за другим, отвечают хлопком на хлопок педагога, который постепенно меняет ритм и силу ударов. Характер хлопков ученика должен точно соответствовать заданному педагогом ритму и его постепенному

изменению.

Я как будто спрашиваю вас о чем-то, а вы отвечаете. Отвечайте мне в том же тоне и с той же силой удара, с какой я задаю вопрос.

А теперь поспорим! Чем тише я хлопаю, тем громче отвечайте. Чем громче будет мой удар, тем тише должен быть ваш. Если я ухожу от спора — наступайте. Если же я наступаю — отступайте тихими ударами.

Упражнение 13 ДВОЙНЫЕ ХЛОПКИ

Если в кольце более 15 учеников, упражнение с хлопками можно усложнить.

Внутри кольца ставят двух ведущих.

Первый ведущий, отбивайте медленные, тяжелые хлопки — как удары большого колокола! Не спеша поднимайте руки для хлопка. Удар! Пауза. Во время паузы ученик, отвечающий на удар, в том же ритме поднимает руки для ответного хлопка. Удар ученика. Пауза. Удар ведущего. Пауза. Ваши ответные удары должны идти по кольцу в направлении хода часовой стрелки. Значит, после удара одного из вас, после паузы, после удара ведущего, — хлопает ваш левый сосед. Начали!

Ведущий, изменяйте постепенно общий ритм, — то замедляйте его, то возвращайтесь к исходному.

Стоп! Теперь отрепетируем удары второго ведущего. Бейте в ладоши быстро, часто и негромко. Ответы на удары ведущего должны идти по кольцу в направлении против хода часовой стрелки. Начали!

Стоп! Одновременно работают оба ведущих, а вы отвечаете и одному, и другому. Начали!

После тренировки можно усложнить это упражнение дополнительными командами каждого ведущего («хоп!»), после которых меняется направление хода ответных хлопков, — те, что шли по часовой стрелке, идут теперь против часовой, справа налево, а те, что шли справа налево, идут слева направо.

Четкое выполнение такого упражнения — показатель хорошо оттренированного рабочего внимания, чувства партнера и сформировавшегося навыка произвольных переключений из одного ритма в другой.

Упражнение 14 МЯЧИКИ

Нужно принести на урок несколько теннисных мячиков.

Ученики — в большом кольце.

Вот вам один мячик. Перебрасывайте его, прислушиваясь к ритму.

Если нет метронома, можно отстукивать ритм ударом руки по столу. Сначала — медленный.

Движения ваших рук должны соответствовать заданному ритму. Удар! — вы кидаете мячик и медленно опускаете руки. Поймали мячик. Предчувствуя время удара, медленно поднимаете руки для броска. Удар! — кидаете мячик.

Ритм постепенно убыстряется. Приспосабливайте к нему свои движения.

Ритм становится таким частым, как тиканье ручных часиков.

Кидайте мячик на каждый второй удар. Опускайте руки и поднимайте их для броска в том же ритме!

А теперь — каждый удар это сигнал для движения. Удар — кинули мячик. Удар — партнер поймал его.

Когда переброска одного мячика освоена, нужно подкинуть в кольцо еще один мячик, потом третий, четвертый. В кольце из двадцати учеников могут одновременно летать пять-шесть мячиков.

Упражнение 15 МЯЧИКИ С ЧИСЛАМИ

Другое упражнение с мячиком:

Кидая мячик, назовите любое число от единицы до девятнадцати. Тот, кому кинули мячик, должен мгновенно откликнуться, назвав число на единицу больше, и снова кинуть мячик, назвав новое число. Запрещается, когда кидаешь мячик, называть число, следующее по порядку за тем, которым только что откликнулся.

Семь!— кидает один.

Восемь!— откликается другой, ловит мячик и кидает его снова.

Пятнадцать!

Шестнадцать!— откликается третий.

Это не сразу удастся. Когда два числа произносятся одно за другим в быстром ритме, третье число так и норовит соскочить с языка — следующим по порядку. Навык рабочей сосредоточенности поможет ученику сбить эту рефлексорную последовательность.

Постепенно варьируйте ритмы кидания, приспособливайте к изменяющимся ритмам и движениям рук, кидающих и ловящих мячик. Называть число нужно одновременно с броском. Отвечать на число — сразу же, пока мячик летит в воздухе.

Упражнение 16 МЯЧИКИ СО СЛОВАМИ

Ученики перебрасываются двумя мячиками, белым и черным. Оба они летают в кругу, подчиняясь заданным ритмам.

Ученик, кидающий черный мячик, называет любое существительное в именительном падеже. Тот, кто ловит мячик, мгновенно добавляет подходящий по смыслу глагол:

Облако... плывет!.. Костер... разгорается!..

Это простое на первый взгляд упражнение выполняется без труда лишь в сравнительно медленном ритме. Только хорошо отработанное рабочее рассредоточенное внимание позволит мобилизовать механизмы переключения, и тогда можно будет вести упражнение в более быстром ритме.

Упражнение 17 ЗЕМЛЯ И ВОЗДУХ

Есть известный вариант предыдущего упражнения. Белый мячик обозначает «воздух», поэтому ученик, который ловит белый мячик, должен назвать какую-нибудь птицу, летающее насекомое и т. п. Черный мячик — «земля», на него нужно отозваться наименованием какого-нибудь наземного животного.

Можно прибавить еще и третий мячик, «воду», и называть какую-нибудь рыбу. Этот мячик должен быть другого цвета — голубым, например.

Временные связи в сознании (черное — земля, белое — воздух, голубое — вода) образуются быстро, но только хорошо тренированное рассредоточенное внимание позволит ученику мгновенно ориентироваться, действуя с тремя мячиками.

Если нет разноцветных мячиков, можно работать и с одноцветными, называя их при кидании «воздухом», «землей» и «водой».

Можно, наконец, обойтись всего одним мячиком, кидая его то как «землю», то как «воздух».

Нужно только иметь в виду, что основная цель упражнения — формирование навыка быстрого переключения при взаимосвязи с партнером, поэтому быстрота возникновения ассоциаций в этом упражнении важнее, чем изобретательность, изощренность фантазии.

Упражнение 18 ПЕСНЯ

Все знают песню «Подмосковные вечера»? Споем эту песню хором. По первому хлопку начинайте петь, по второму хлопку продолжайте петь мысленно, про себя, а по третьему хлопку — снова вслух.

Так проверяется и тренируется способность держать общий ритм своим внутренним

слухом. После нескольких повторений упражнение видоизменяется:

После второго хлопка, когда вы перейдете на мысленное пение, я стану дирижировать вами,—на кого укажу, тот должен петь вслух, пока я не отведу от него руки и не переведу ее на другого ученика.

Выделяя таким образом отдельные голоса, требующие проверки, педагог затем начинает варьировать хлопки и дирижирование.

Упражнение 19 ДЕРЖИ СВОЮ МЕЛОДИЮ!

Похожее на предыдущее, это упражнение преследует другие цели. Оно тренирует своеобразный иммунитет против общего ритма. Актер на сцене часто заражается общим ритмом действия, в то время как ему надо было бы нести свой собственный ритм.

По одному хлопку каждый из вас начинает мысленно петь свою песню. Какую — мы пока не знаем, У каждого будет своя. По двум хлопкам — все поют вслух. Будьте внимательны. Чтобы ритм песни соседа не мешал вашему, не сбивал вас. Запомните, один хлопок — про себя, два хлопка — вслух.

Тренируя рабочее сосредоточенное внимание учеников и навыки произвольного переключения, педагог ведет это упражнение, иногда усложняя его двумя однородными хлопками подряд, по одному или по два удара.

Внимание! Вы должны мгновенно ориентироваться, что делать, — продолжать ли петь про себя или переходить на пение вслух.

Упражнение 20 КООРДИНАЦИЯ ДВИЖЕНИЙ

Навыки координации движений создаются специальными упражнениями на уроках сценического движения. Ограничимся здесь одним несложным примером.

Педагог определяет порядок движений учеников в то время, когда они поют какую-нибудь песню. Например:

быстро встать и, медленно обойдя свой стул, остановиться у его спинки — на три первые строчки песни;

остановившись — пропеть две следующие строчки;

перенести стул в условленное место, остановиться — на три строчки;

не двигаясь — пропеть строчку;

встать на стул и медленно выпрямиться — на одну строчку;

быстро спрыгнуть — в паузе между строчками;

стоя — пропеть две строчки;

быстро перенести стул на прежнее место — на начале строчки;

медленно обойти стул кругом и сесть — на четыре строчки.

По сигналу начинается песня, не нарушая ритма, ученики проделывают заданные движения, сначала тренируя отдельно каждый пункт, потом — с начала песни, не прерывая ее.

Упражнение 21 ПИШУЩАЯ МАШИНКА

Ученики в полукруге. Слева направо они рассчитываются по алфавиту:

А, Б, В, Г, Д...

Если учеников в полукруге — не 32, а меньше (чаще всего так и бывает), они повторно рассчитываются до тех пор, пока не дойдут до конца алфавита. Так что за каждым учеником закрепляется по несколько букв.

Педагог задает какую-нибудь фразу или строчку стихотворения, и она «печатается на пишущей машинке». Педагог хлопает в ладоши («нажимает на клавишу буквы»), ученик отхлопывает свою букву, очередную в слове («бьет буквой по бумаге»). Паузу отхлопы-

вают все.

Допустим, задана строчка: «люби искусство в себе, а не себя в искусстве». Порядок упражнения будет следующий:

хлопок педагога- клавиша буквы Л,

хлопок одного из учеников — буква Л,

хлопок педагога — клавиша буквы Ю,

хлопок ученика — буква Ю,

хлопок педагога — клавиша буквы Б,

хлопок ученика — буква Б,

хлопок педагога — клавиша буквы И,

хлопок ученика — буква И,

хлопок педагога — «каретка — пауза»,

одновременно хлопок всех учеников — пауза,

хлопок педагога — клавиша буквы И... и т. д.

Когда упражнение в таком виде освоено, педагог

усложняет его — задает сразу не одну строчку, а несколько и изменяет ритм, «нажимая на клавиши», то ускоряя его, то замедляя.

Это упражнение имеет смысл, если оно тренирует активную взаимосвязь с партнером (которым в данном случае является педагог). Поскольку это так, ученикам нужно следить только за педагогом, ошибки товарищей не должны их сбивать. Каждая буква ждет только нажатия своей клавиши. Пусть сосед пропустил свою букву или получилась «опечатка», — важно вовремя отозваться ударом на нажатие своей клавиши. Следя за всем текстом, не обращая внимания на «опечатки» (а это самое трудное — не обращать на них внимания), ученик ждет свою букву и печатает ее.

Нужно заметить кстати, что тексты, «отпечатанные» на такой машинке, как показывает практика, прочно и надолго сохраняются в памяти учеников после упражнения, поэтому стоит обратить особое внимание на содержание того, что именно мы «отпечатываем» в их памяти.

Упражнение 22 ДВА ШРИФТА

Более усложненный вариант «пишущей машинки» тренирует не только сосредоточенную взаимосвязь с партнером, но и механизм переключения с одного объекта на другой. Кроме одной порции букв, полученной от расчета по алфавиту слева направо, у каждого ученика есть и вторая порция, полученная от расчета справа налево. Значит, сразу «работают» два алфавита, два шрифта. Назовем один из них прописным, а второй — курсивом. При обычной группе в десять-пятнадцать человек ученик получает, например:

в первой порции—прописные буквы К и Ц из первого алфавита,

во второй порции — курсивные буквы В, П, Э из второго алфавита.

Сперва нужно закрепить в памяти обе порции:

Вспомните свои прописные буквы. Курсивные... Еще раз — прописные... Курсивные...

Затем педагог задает строфу стихотворения и просит запомнить ее, образно представив себе описываемую картину.

В момент перед самым первым своим хлопком педагог объявляет:

Прописными! (или — курсивом!)

В процессе печатанья, не прерывая заданного ритма, педагог меняет задание перед началом любого слова или строчки:

Курсивом! (или — прописными!)

Можно и заранее распределить:

Первую строчку будем печатать курсивом, вторую и третью — прописными, четвертую — курсивом.

Оба упражнения могут выполняться и без «нажатия клавиш» — буквы печатаются

учениками одна за другой, без хлопков педагога.

Упражнение 23 ИСПОРЧЕННАЯ ПИШУЩАЯ МАШИНКА

А если бы в нашей пишущей машинке были испорчены некоторые буквы? Машинистка печатает, привычно бьет по клавише, но вместо буквы получается пропуск.

Какие именно буквы испорчены — педагог сообщает в последний момент, перед первым «нажатием на клавишу».

Усложним упражнение. Испорченная буква в ответ на нажатие своей клавиши должна встать.

Или:

Испорченная буква не печатается хлопком, а произносится вслух.

Еще один вариант испорченной машинки:

Испорчены все предпоследние буквы в каждом слове.

Или, если печатаются стихи:

Испорчены все большие буквы. Значит, молчит первая буква в начале каждой строчки и в начале фразы.

Упражнение 24 ЛИНОТИП

Печатаем фразу на линолите. Нажатие клавиши — буква отправилась «отливаться». Мы будем отливать не по строчке, как в настоящем линолите, а по одному слову.

На хлопок педагога ~~ученик~~ ^{буква} выходит и становится посреди комнаты «на линию отливки». Следующий хлопок — к нему присоединяется другой ученик- буква. Когда первое слово «набрано», оно «отливается», — по хлопку учеников, оставшихся на местах, все ученики, составляющие слово, хором произносят его и «рассыпаются», садясь на свои места. Набирается следующее слово.

Усложним упражнение. От начала и до конца «набора» каждый из вас должен напевать какую-нибудь песенку. Пойте ее и участвуйте в «наборе», но не нарушайте ни ритма песенки, ни ритма «набора».

Упражнение 25 ПЛАКАТ

В этом упражнении ученикам даются первые задания по действию с воображаемыми предметами и продолжается тренировка сосредоточенного и рассредоточенного внимания.

Ученики рассчитываются по алфавиту, как для «пишущей машинки».

Представьте себе, что перед каждым из вас стоит ящик с несколькими накладными буквами. Буквы большие, с полметра высотой, вырезаны они из плотного белого картона. Представьте себе далее, что через всю комнату протянуты две деревянные планки, на которые надо подвешивать буквы. Вот они, эти планки. Сделаем плакат в комнате на слова Пушкина «Служенье муз не терпит суеты».

Педагог задает определенный ритм (с помощью метронома или постукивания по столу), и ученики, выходя в этом ритме к воображаемым планкам, подвешивают свои буквы, одну за другой.

Смотрите внимательней, где, на каком уровне повесил ваш товарищ предыдущую букву. Соблюдайте одинаковые расстояния между буквами, старайтесь чтобы текст ложился ровно.

Упражнение 26 АРИФМОМЕТР

Ученики в полукруге. Десять человек рассчитываются от единицы до нуля (он же —

десятка). Кроме того, в зависимости от количества учеников, могут быть знаки: плюс, минус, умножение, деление, равенство. Могут быть и числа, продолжающие счет, — 11, 12, 13 и т. д.

Задается:

Пять, умноженное на четыре, минус один.

Встает 5, хлопает в ладоши и садится.

Встает знак умножения, хлопает и садится.

Встает 4, хлопает и садится.

Встают одновременно 2 и 0 (число 20), хлопают и садятся.

Встает знак минуса, хлопает и садится.

Встает 1, хлопает и садится.

Встает знак равенства, хлопает и садится.

Встают 1 и 9 (итог 19), хлопают и садятся.

Встают все, принимавшие участие в этом действии, одновременно хлопают и садятся.

Упражнение 27 ИГРОВЫЕ АРИФМОМЕТРЫ

В. Львова и Л. Шихматов в книге «Первые этюды» приводят описания двух вариантов игровых арифмометров.

Первый.

Если учеников—15, то 14 из них в кругу, а 1 ведущий.

Десять человек — цифры от 0 до 9. Четыре человека — знаки: плюс, минус, умножение, деление.

Ведущий называет: пять плюс девять. По хлопку ведущего 5 делает шаг вперед, плюс делает хлопок, 9 делает шаг вперед. Все делают два хлопка (знак равенства), 1 и 4 делают шаг вперед, что обозначает 14. Все хлопают три раза (конец).

Второй вариант.

Из семи учеников первый — единицы, второй — десятки, третий — сотни, четвертый — тысячи, пятый — десятки тысяч, шестой — сотни тысяч. Седьмой ученик — ведущий.

Ведущий называет какое-нибудь число, например 125102. Затем хлопает в ладоши. Сотня тысяч — делает поклон, десяток тысяч — два раза поворачивается, тысяча — пять раз поднимает руки, сотня — делает одно приседание, десятка — неподвижна, единица — два раза топает ногой. Затем хлопают все.

Упражнение 28 ЗМЕЙКА

Одно из упражнений на повторение движений партнера.

Ученики идут по комнате змейкой, в затылок друг другу, причем ведущий обходит воображаемые препятствия, перепрыгивает через воображаемые рвы, а остальные повторяют его движения.

По команде педагога ведущий переходит в хвост змейки, а второй в змейке становится новым ведущим.

Это упражнение не преследует цели полного взаимодействия с партнером. Еще нет требования «жить жизнью партнера, мыслить его мыслями, смотреть его глазами».

Организованность, рабочая четкость — единственные требования.

Упражнение 29 ОПАЗДЫВАЮЩЕЕ ЗЕРКАЛО

Первый слева, представьте себе, что вы сидите перед зеркалом и прихорашиваетесь не спеша. Сделали одно движение — и задержитесь на секунду, посмотрите в зеркало.

Другое движение — пауза. Третье — снова пауза. Левый сосед, вы повторите первое движение ведущего только тогда, когда он начнет второе движение. Третий слева повторит первое движение ведущего, когда его правый сосед начнет воспроизводить второе движение ведущего, а сам ведущий уже сделает третье движение. Таким образом,

движения ведущего будут повторяться всеми сидящими в полукруге, с отставанием на одно движение.

Например, ведущий причесывается. Его первое движение— поднес руку к кармашку с расческой, замер. Второе движение — вынул расческу. Третье — откинул голову и т. п. Более сложный вариант этого упражнения — «зеркало» с отставанием на два и даже на три движения.

Упражнение требует отработанного рассредоточенного внимания, оно тренирует мышечную память и является вступлением к циклу упражнений на кинестетические (т. е. мышечно-двигательные) восприятия.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Раздел контроля знаний УМК

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Вопросы к зачету по дисциплине по выбору студентов «Актерское мастерство»

1. Роль менеджера в процессе театрально-художественной деятельности
2. Профессиональные функции сценического менеджера
3. Понятия “актер” и “артист”, их связь с исполнительскими видами искусства; особенности использования терминов в лексиконе культуролога-менеджера
4. История актерской профессии: основные тенденции развития актерского искусства за рубежом
5. История актерской профессии: основные тенденции развития актерского искусства в Беларуси
6. Понятие “амплуа” и трансформация амплуа в современной театральной практике
7. Использование и трансформация актерских амплуа в современном медиапространстве и других зрелищных видах искусств
8. Виды театрального творчества и их воздействие на специфику актерского существования на сцене
9. Актерские школы и системы
10. Принцип перевоплощения - основа актерского творчества
11. Актерские техники и их использование в работе современного актера
12. Этапы работы актера со сценарным (драматургическим) материалом
13. Особенности процесса работы актера с режиссером
14. Этапы процесса работы актера над сценическим образом
15. Характерность как основа сценического образа и элементы, составляющие характер роли
16. Актер и темпоритм сценического действия
17. Актерский тренинг и его задачи
18. Этапы и особенности репетиционного процесса актера. Взаимосвязь современности и культурных традиций в творчестве актера
19. Принципы организации театрального дела в России, сформировавшиеся к 1917 году
20. Актерское искусство в контексте развития театрального дела (репертуарные театры, антрепризные, любительские, балаганные, студийные, пр.).
21. Понятие “театральный процесс” и его составляющие
22. Динамика современного театрального процесса: основные тенденции развития актерского искусства в Республике Беларусь
23. Разновидности современных актерских профессий
24. Развитие деятельности актерских организаций и артистических агентств
25. Деятельность актерских агентств и агентов в России и за рубежом
26. Специализация актерских агентств в США (представление интересов актера; подбор актеров для кинопроектов, антреприз и др.).

27. Условия работы личных агентов с актером (членство в профсоюзе, взносы, рекомендация актёра – члена профсоюза и др.)
28. Перспективы развитие театрального туризма в Республике Беларусь
29. Международный театральный туризм и его влияние на развитие актерского искусства
30. Театральные премии и фестивали как средство популяризации достижений современных мастеров отечественной сцены
31. Особенности работы актера в любительском театре на базе учреждений культуры
32. Организация смотров-конкурсов любительского актерского творчества на базе учреждений агрогородков и села

Вопросы к семинарским занятиям

1. Охарактеризуйте понятия «актер» и «артист». Чем отличаются понятия «актер» и «артист»?
2. Что представляет собой современный театральный процесс и какую роль играют в его динамике актеры и менеджеры социально-культурной деятельности?
3. Какие социально-психологические факторы воздействуют на актера в театре (психологические особенности актерской профессии)?
4. Что складывает основу актерского мастерства и какие существуют разновидности актерской профессии?
5. Почему менеджеру СКД необходимо изучать основы актерского мастерства?
6. Кто стоял у истоков развития театра на Беларуси?
7. Охарактеризуйте состояние развития театрального искусства в Республике Беларусь.
8. Определите тенденции развития современного белорусского профессионального актерского искусства, любительского актерского творчества
9. Как театральный туризм может повлиять на развитие актерского искусства в Республике Беларусь?
10. Как функционируют актерские агентства и в чем особенности деятельности агентов и персональных менеджеров актеров?

Вопросы для самопроверки

1. В чем выражается сценическая культура и культура речи в условиях сцены?
2. Как функционирует речевой аппарат актера и какие характеристики голоса необходимы?
3. Почему литературный язык является высшей формой национального языка на сцене?
4. Сценическая речь: каковы нормы речи на сцене?
5. В чем заключается логика сценичного действия?
6. Каковы особенности создания характера в современном исполнительском искусстве?
7. Задачи художественного чтения на сцене и отличие сценического монолога от диалога?
8. Из чего состоит пластическая выразительность образа?
9. Что такое «мезансцена» и как осваивается актером сценическое пространство?
10. Что такое актерский ансамбль?
11. Какие особенности процесса работы актера с режиссером?
12. Почему характерность является основой сценического образа?
13. Что такое темпоритм сценического действия?
14. Что такое актерская сверхзадача?
15. Каковы задачи актерского тренинга?
16. Что такое «амплуа» и как трансформировались амплуа в процессе развития театральной практики?
17. Актерские школы и системы?
18. Почему принцип перевоплощения – это основа актерского мастерства?
19. Как построена работа актера в любительских театрах в учреждениях культуры (села, агрогородков)?
20. В чем специфика социально-художественного восприятия спектакля:
Автор, Актер, Аудитория
21. Тенденции развития профессионального актерского искусства в Республике Беларусь и разновидности современных актерских профессий
22. Место и роль актер в театрально-постановочном процессе в профессиональном театре, специфика театрально-постановочного процесса в учреждениях культуры

Темы рефератов

1. Понятия «актер» и «артист», их связь с различными исполнительскими видами искусства: особенности использования терминов
2. Актер в процессе коммуникации с: драматургом, режиссером, сценографом, сценическим менеджером и другими участниками театрально-постановочного процесса
3. Актерское творчество в любительских театрах в учреждениях культуры (города, села, агрогородков)
4. Социально-художественное восприятие спектакля: Автор, Актер, Аудитория
5. Тенденции развития актерского искусства в Республике Беларусь и разновидности современных актерских профессий
6. Актер и театрально-постановочный процесс в профессиональном театре, специфика театрально-постановочного процесса в учреждениях культуры
7. Деятельность актерских организаций и артистических агентств
8. Компоненты сценического образа и процесс работы над образом
9. Понятие «амплуа» и трансформация амплуа в процессе развития театральной практики
10. Использование актерских амплуа в современной сценической практике
11. Актерские школы и системы
12. Принцип перевоплощения - основа актерского мастерства
13. Специфика актерского существования на современной театральной сцене
14. Пластика как элемент актерской выразительности
15. Сценическая речь как важный компонент актерского мастерства
16. Этапы работы актера со сценарным (драматургическим) материалом
17. Особенности процесса работы актера с режиссером
18. Характерность как основа сценического образа
19. Актер и темпоритм сценического действия
20. Актерская сверхзадача
21. Актерский тренинг и его задачи
22. Этапы и особенности репетиционного процесса актера
23. Универсальный актер
24. Использование актерских техник в профессиональной деятельности менеджера социально-культурной деятельности

Задание для управляемой самостоятельной работы

1. Подобрать русское и белорусское стихотворение
2. Песня как стихи
3. Вступительное (заключительное) слово к песне
4. Монолог

Задания для управляемой самостоятельной работы

(на белорусском языке)

Заданні для самастойнай работы

Работа са сцэнарным матэрыялам (беларускамоўным)

Заданне 1: Падрыхтаваць матэрыял для работы над эцюдамі

Драматургія. *Сучаснае асэнсаванне мінулага і айчыннай гісторыі* можна знайсці ў творах «Званы Віцебска», «Кастусь Каліноўскі», «Ладдзя Роспачы» У. Караткевіча, «Звон — не малітва» І. Чыгрынава, «Барбара Радзівіл» Р. Баравіковай, «Крык на хутары» У. Бутрамеева. Гістарычныя хронікі А. Дударова: «Палачанка», «Князь Вітаўт», «Чорная панна Нясвіжа».

Герменеўтычныя творы С. Кавалёва — «Саламея і яе амараты», «Трышчан ды Іжота», «Распуснікі ў пастцы» і іншыя.

Роздум над чарнобыльскай трагедыяй у п'есах «Дагарэла свечачка...» А. Петрашкевіча, «Адчужэнне» А. Дударова, «Усміхнуўся месяц белай вішні» В. Ткачова.

З'яўленне ў беларускай драматургіі т. з. абсурдысцкіх твораў авангарднай плыні: «Галава» І. Сідарука, «Ку-ку», «Машэка», «Лабірынт» М. Арахоўскага, «Крывавае Мэры» У. Бойкі.

Творы сучаснай праблематыкі: «У прыцемках» і «Кім» А. Дударова, «Дзень карабля» А. Паповай, «Пятля часу» Р. Баравіковай, «Містэр розыгрыш» С. Кандрашова. Драматургія А. Федарэнкі, Г. Марчука, А. Курэйчыка, П. Пражко і іншых сучасных аўтараў.

Работа артыста (аналіз акцёрскага майстэрства)

Заданне 1.: прааналізаваць крытэрыі ацэнкі ацёрскіх работ падчас тэатральных фестываляў:

Рэспубліканскі тэатральны фестываль «Маладзечанская сакавіца»
Міжнародныя тэатральныя фестывалі «Славянскія сустрэчы» ў Гомелі
«Белая вежа» ў Брэсце,
Фестываль монаспектакляў «Я» ў Мінску,
Фестываль M@Арт у Магілёве.

Заданне 2.: прааналізаваць дзейнасць аматарскіх калектываў у аграгарадках (рэпертуар, акцёрскае майстэрства, выканальніцкае майстэрства) (прагляд відэаматэрыялаў электроннага рэсурса “Заданне К-07 Дзяржаўнай праграмы “Культура Беларусі” на 2011-2015 гады: “Распрацаваць тэхналогіі сацыякультурнай дзейнасці устаноў культуры ў аграгарадках Рэспублікі Беларусь. Стварыць інфармацыйны і рэсурс “Сацыякультурная дзейнасць: культуратворчыя, этнакультурныя, інфармацыйна-пазнавальныя, рэкрэацыйныя і анімацыйныя тэхналогіі”:
Фестывалі аматарскіх тэатраў (Студэнтскі куфар, Фестываль вулічных тэатраў у Мінску, Фестываль поастычных тэатраў і інш.)
Фестывалі-смотры творчасці аматарскіх калектываў устаноў культуры на сяле і ў аграгарадках: (Чароўны куфэрак, Фестываль батлейкавых тэатраў і інш.)

Вспомогательный раздел УМК

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН (Стационарное обучение)

| Номер раздела, темы | Название раздела, темы | Количество аудиторных часов | | | | | Количество часов УСР | Форма контроля знаний |
|---------------------|--|-----------------------------|----------------------|---------------------|----------------------|------|----------------------|---|
| | | Лекции | Практические занятия | Семинарские Занятия | Лабораторные занятия | Иное | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| | <i>Тема 1. Введение. Цели и задачи дисциплины. Понятия «акцер» и «артист»; менеджер и театрально-постановочный процесс</i> | 2 | | 2 | | | 2 | Опрос Тест |
| | <i>Тема 2. Понятие «амплуа», актерские школы и системы. Современные актерские техники и их использование</i> | 2 | | 2 | | | 2 | Письменная работа (реферат) Тренинг |
| | <i>Тема 3. Работа актера над образом, характерность как основа сценических образов</i> | 2 | 16 | | | | 6 | Этюды Таблица профиля характера персонажа |
| | <i>Итоговый публичный показ</i> | | 2 | | | | | Публичное выступление с монологом из пьесы Таблица профиля характера персонажа |
| | Итого | 6 | 18 | 4 | | | 10 | |

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

(Заочное обучение)

| № п/п | Название раздела, темы | Лекции | Практические занятия | Семинарские занятия | Всего |
|-------|--|--------|----------------------|---------------------|-------|
| 1. | <i>Тема 1.</i> Введение. Цели и задачи дисциплины. Понятия «акцер» и «артист»; менеджер и театрально-постановочный процесс | 2 | | 2 | 4 |
| 7. | <i>Тема 2.</i> Понятие «амплуа», актерские школы и системы. Современные актерские техники и их использование | 2 | 2 | | 4 |
| | <i>Тема 3.</i> Работа актера над образом, характерность как основа сценических образов | | 4 | | 4 |
| | <i>Всего</i> | 4 | 4 | | 16 |

Программа курса

Учреждение образования

«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УТВЕРЖДАЮ

Первый проректор БГУКИ

_____ А. А. Корбут

« _____ » _____ 2016

Регистрационный № УД _____ уч.

АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО

Учебная программа учреждения высшего образования

по учебной дисциплине

для специальности 1-21 04 01 Культурология (по направлениям)

направление специальности 1-21 04 01-02 Культурология (прикладная)

специализации 1-21 04 01-02 01 Менеджмент социально-культурной сферы

2016

Учебная программа составлена на основе ОСВО 1-21 04 01-2013 по специальности 1-21 04 01 Культурология (по направлениям) учебного плана по специализациям 1-21 04 01-02 01 Менеджмент социальной и культурной сферы рег. № ДМ 21-1-14/13 уч.

СОСТАВИТЕЛЬ:

А.В. Калашикова, доцент кафедры менеджмента социально-культурной деятельности учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Н.Д. Пискун, профессор кафедры культурологии и психолого-педагогических дисциплин Государственного учреждения образования «Институт культуры Беларуси», кандидат искусствоведения, профессор;

И.А. Алексина, доцент кафедры театрального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат культурологии, доцент.

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

кафедрой менеджмента социально-культурной деятельности учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 3 от 14.09.2016);

президиумом научно-методического совета учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 1 от 19.10.2016).

Ответственный за редакцию

Ответственный за выпуск *А.В. Калашикова*

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Актерское мастерство» представляет собой дисциплину по выбору студентов на втором курсе обучения и систематизированное изложение теоретических и практических основ профессиональной деятельности актера. В ней раскрываются основные компоненты актерского мастерства, необходимые в разных видах искусства (театры, цирк, кино, телевидение, радио и др.) и особенности взаимодействия менеджера социально-культурной деятельности с представителями актерской профессии; выявляется место актера и менеджера в современном театральном-постановочном процессе; осваиваются современные актерские техники, используемые в работе актера над сценическим образом.

В системе подготовки специалистов-менеджеров в учреждении образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» учебная дисциплина «Актерское мастерство» играет одну из важных ролей, так как на базе полученных знаний и умений возможно решение наиболее актуальных проблем культурного развития страны, а именно: создание новых экономически эффективных направлений профессиональной деятельности менеджера социально-культурной сферы, таких как актерский агент, персональный менеджер, сценический менеджер, актуальных культурно-массовых мероприятий; повышение профессиональной культуры менеджера через активное творческое самораскрытие его личности. В качестве методологической основы для освоения данной учебной дисциплины выступают такие предметы, как «Речевая коммуникация (Риторика)», «Ведение культурно-досуговых программ» и «Режиссура культурно-досуговых программ».

В ходе предлагаемой учебной дисциплины студенты должны развить следующие *академические компетенции*:

АК-1. Уметь применять базовые научно-теоретические знания для решения теоретических и практических задач.

АК-4. Уметь работать самостоятельно.

АК-5. Быть способными порождать новые идеи (обладать креативностью).

АК-8. Владеть навыками устной и письменной коммуникации.

АК-9. Уметь учиться, повышать свою квалификацию в течение всей жизни.

Обучающиеся должны приобрести следующие *социально-личностные компетенции*:

СЛК-2. Быть способным к социальному взаимодействию.

СЛК-3. Обладать способностью к межличностным коммуникациям.

СЛК-7. Уметь работать в команде.

СЛК-8. Совершенствовать и развивать свой интеллектуальный и общий уровень, достигать морального и физического совершенства своей личности.

СЛК-9. Формировать и аргументировать собственное мнение и профессиональную позицию.

По окончании изучения учебной дисциплины специалисты должны обладать следующими *профессиональными компетенциями*:

ПК-1. Приобщать разные группы населения и отдельных индивидов к процессу создания, усвоения, сбережения и распространения ценностей культуры.

ПК-3. Реализовывать общегосударственные, региональные и ведомственные программы и проекты в ветви культуры и искусств.

ПК-5. Прогнозировать, планировать и организовывать инновационно-методическую и художественно-творческую деятельность в сфере культуры и искусств.

ПК-21. Содействовать переходу учреждений культуры и искусства на новые условия хозяйствования, содействовать их деятельности в условиях рыночных отношений.

В результате изучения учебной дисциплины студенты должны *знать*:

– понятийно-категориальный аппарат актерского искусства и производственные термины современного театрально-постановочного процесса;

– типы и виды актерской профессии и критерии оценки мастерства актера;

– методику актера работы над образом, основные направления классических актерских школ и современные актерские техники;

– основные требования к созданию сценических этюдов;

– этапы и формы репетиционного процесса актера и постановочного процесса на сцене.

уметь:

– проводить анализ актерского мастерства и определять соответствие созданного образа тематической и идейной направленности сценического произведения;

– самостоятельно формировать и выдвигать идею постановки сценического этюда;

– использовать элементы актерской техники в условиях публичного

показа;

- производить отбор действий, соответствующих жанровой стилистике сценического произведения, сверхзадаче и линии сквозного действия персонажа;

- совершенствовать уровень пластической и речевой подготовки исполнителя для достижения им необходимой сценической выразительности в характерности в роли.

владеть:

- базовыми теоретическими знаниями об актерском искусстве для решения практических задач в организационно-творческой деятельности менеджера социально-культурной деятельности (далее - СКД);

- эвристическим методом (метод гирлянд ассоциаций и метафор) в выработке и оценке альтернатив постановочных решений;

- методом мозгового штурма как группового способа работы творческой команды над сценическим произведением;

- навыками индивидуальной работы над образом сценического персонажа.

Целью преподавания и изучения учебной дисциплины «Актерское мастерство» является приобретение студентами базовых знаний о современной актерской профессии, системе работы актера на сцене и выработка практических навыков создания сценических образов.

Задачи дисциплины:

1. Обеспечить усвоение студентами категориального аппарата по изучаемой учебной дисциплине.

2. Способствовать более глубокому изучению тенденций в развитии современного актерского искусства в Республике Беларусь.

3. Объяснить законы восприятия и функционирования актерского искусства.

4. Сформировать у студентов объективные критерии оценки актерского мастерства и сценических произведений с участием актеров.

5. Сформировать у студентов умения и навыки создания сценических этюдов с использованием образно-пластических техник на основе собственного или литературного материала.

На изучение учебной дисциплины «Актерское мастерство» для дневной формы обучения учебным планом предусмотрено всего 62 часа, из них: аудиторных – 36. Примерное

распределение аудиторных часов по видам занятий: лекций – 6 часов, практических занятий – 22 часа, семинарских занятий – 4 часа. Форма получения высшего образования — дневная. Форма текущей аттестации по учебной дисциплине – зачет. Для заочной формы обучения предусмотрено всего 50 часов, из них: аудиторных – 12. Примерное распределение аудиторных часов по видам занятий: лекций – 4 часа, практических занятий – 6 часов, семинарских занятий – 2 часа.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Тема 1. Введение. Цели и задачи дисциплины. Понятия «актер» и «артист», менеджер и театральное-постановочный процесс

Цели и задачи дисциплины. Взгляды на актерское мастерство Д. Дидро, Б.-К. Коклена, А. Арто, А. Ленского, М. Щепкина, Е. Гратовского, П. Штайна, М. Захарова, А. Хейвица, Р. Смольского, Р. Бузука и др.

Базовые понятия курса, их связь с исполнительским искусством и особенности использования в лексиконе культуролога-менеджера. Понятия актер и артист. Основная театральная терминология: этюд, сценическое действие, сценическое внимание, избавление мышц от зажима, «психологический жест» (по М. Чехов), характерность, темпоритм сценического поведения и др.

Профессиональные коммуникации актера – «Три А» (по П. Элсаму): Автор – Актер – Аудитория. Закономерности социально-художественного восприятия спектакля: актер и «алфавит» театрального языка (по Р. Бузуку).

Понятие «театральный процесс» и роль и место актера в динамике современного театрального процесса. Современные тенденции развития белорусской актерской школы (по Л. Таниной): стремление к синтетичности; усиление значимости внешней выразительности; акцентирование скульптурной выразительности и др. Театральные премии и фестивали в процессе популяризации достижений актерского искусства отечественной сцены.

Типа организации актеров в театре: репертуарный театр и антреприза. Взаимодействие актера с другими театральными профессиями сценический менеджер, арт-агент, антрепренер, импресарио и др.

Международные сети и ассоциации театров, актерские профессиональные союзы и их роль в интеграции и образовании специалистов театра. Американская система разделения на агентов актеров и персональных менеджеров актеров и их профессиональные функции. Деятельность Ассоциации персональных менеджеров (ROP) и Ассоциации агентов (LEA).

Специализация агентств (представление интересов моделей, ведущих, детей-актеров; подбор актеров для кинопроектов, антрепризы и др.). Три категории агентств в США. Условия приобретения услуг агента для заграничного артиста: членство в местном профсоюзе, оплата взноса, наличие рекомендации актера – члена профсоюза и др.

Деятельность Международного института театра (МИТ).

Тема 2. Понятие «амплуа», актерские школы и системы. Современные актерские техники и их использование

Амплуа в драме – способ типизации, родственный драматургическому типу-маске и противоположный характеру. Система амплуа: учитывает наиболее распространенные драматургические типы, дает возможность набора актеров для постановки любого репертуара. Возникновение европейской системы амплуа (свод правил актерской игры в эпоху классицизма).

Первая фиксированная русская система амплуа в России: «Роспись» составленная императрицей Екатериной II (1766). Деление на три разряда по амплуа (согласно «Высочайшему утвержденному положению про артистов» (1889) российских императорских театров. Дифференцирование амплуа по национальным, социально-бытовым, возрастным признакам в русском «Указателе пьес для любительских спектаклей с обозначением ролей по амплуа и необходимых декораций» (1893). Классификация амплуа в «Словаре театра» П. Пави. Легализация профессии актера: предоставление артистам императорских театров личного почетного гражданства – Высочайшее ходатайство (1832).

Осознание амплуа как эстетической категории театра в начале XX века. Система амплуа как связь между типологией драматургических сюжетов и актерской типологией. Сторонники системы амплуа, как театрального способа классификации человеческих типов (В. Мейерхольд, Н. Евреинов, А. Кугель). Противники театральных амплуа: игра по амплуа как театральный штамп и рутинерство, препятствие для развития актерской индивидуальности (К. Станиславский, М. Чехов). Возникновение новое амплуа «социального героя» в «производственных» пьесах в 1970-е гг. Скрытая система амплуа в современном театре. Актерская специализация и современный профессиональный статус актера.

Актерские техники – базис коммуникативной компетентности актера. Многообразие технологических и эстетических подходов к творчеству актера (школа переживания К. Станиславского; «сверхмарионетка» Г. Крэга; принцип биомеханики В. Мейерхольда; принцип «отстранения» Б. Брехта и др.). Особенности актерских систем: К. Станиславский – «От внутреннего к внешнему», М. Чехов – «От внешнего к внутреннему». Система Станиславского – система реалистичного театра: охватывает поле проблем творческой жизни театра и актера; связывает вопросы теории театра, этики актера и режиссера, внутренней и внешней техники актера.

Парадокс режиссерского театра: 1) умалается значимость актера и принципиальное «встраивание» его работы в общую концепцию спектакля; 2) оптимальный путь к возвращению сакральности театрального действия, приводит к наиболее мощным и значимым актерским работам.

Становление и развитие белорусской актерской школы. Актер и виртуальная реальность, цифровой перформанс и постдраматический театр (Х.-Т. Леман, С. Диксон). Актуальность законов реалистичного искусства для театра.

Актерские техники как комплекс навыков способствующих созданию сценического образа и эффективному выполнению социальных ролей в жизни человека: голосоведения, пластической выразительности, психофизической и эмоциональной подвижности. Универсальный, характерный актер (по П. Элсаму). Актерские техники (концептуально переосмысленные и адаптированные) как основа для программ обучения профессиональных артистов и людей бизнеса в разных ситуациях публичности.

Тема 3. Работа актера над образом, характерность как основа сценических образов

Технологии тренировки актера (тренинг) – изучение, поиск способов приближение к природе актерского творчества. «Работа актера над собой» – воспитание в актере качеств необходимых для правдивого органичного действия на сцене. Этюд – маленькое законченное по композиции сценическое произведение. Формы этюда: индивидуальные и коллективные. Процесс работы над этюдами. Бионика в поиске пластического решения.

Система Станиславского как творческая основа «работы над собой» и «работы над ролью». «Три кита» метода К. Станиславского: внимание, воображение, психоэмоциональная память – «Ум, Воля, Чувство» (физические ощущения и действия – мысли – воображение). Вера и наив. Если бы. Предлагаемые обстоятельства. «Я» в предлагаемых обстоятельствах: «Я и пространство» (место), «Я и физическое самочувствие» (время), «Я и физическая среда» (способ действия), «Я и обстоятельства, в которых я когда-то был».

Действие – основа сценического искусства: через действие воплощается внутренняя жизнь образа и раскрывается идейный замысел пьесы. Принцип «быть, а не казаться» – основа тренинга психотехники актера. Акциональная (действенная) цепочка: жизнь – действие – движение – темп – ритм. Темпоритм в создании образов и «целых сцен». Темпоритм – темперамент – характер. Темпоритм сквозного действия и подтекста, две перспективы спектакля – артиста и роли. Темпоритмическое согласование и рассогласование.

Память физических действий. Технические правила осмысленного действия (воплощение замысла): видение предмета, организация психофизического

самочувствия, понимание в упражнениях на воображаемые действия целостного образа предмета, воспитания чувства «малых правд».

Поиск характера – типичное и конкретное, направленность стремлений, темперамент (реактивность). Рождение характерности от внутренней сущности роли. Присвоение заимствованной характерности (наблюдение). Принцип «если бы...». Отбор внутренних и внешних элементов характерности. Типы характерности: врожденная (темперамент), возрастная, национальная, историко-бытовая, социальная, профессиональная, индивидуальная. Разработка профиля характера персонажа (по П. Элсаму).

Преодоление актерской характерности. Игра и «перевоплощение», «остранение», «отстранение» и отчуждение. Поиск возможности существования, «жизни в зерне», в сюжете, взаимоотношениях, событиях, через которые выявляется характер персонажа.

Импровизация – творческие техники драматической игры, обеспечивающие связь между бессознательным и созидательной деятельностью актёра. Импровизация «традиционалистов» (В. Мейерхольд); импровизация Е. Вахтангова («Принцесса Турандот»); М. Чехов о технике актёра в работе над ролью и основах импровизационного самочувствия; А. Арто о спонтанных поисках нового «физического языка»; «дикая», неакадемическая практика и теория Е. Гротовского («Театр Солнца», лаборатория «Дерево»); «этнографические» импровизации актёров Международного центра театральные исследований (П. Брук) в экспериментальных поисках живой театральности.

Общие этапы работы над ролью. Знакомство с пьесой. Протокол внешней жизни роли. Анализ действием. Внесценическая жизнь роли. Прицел на сверхзадачу. Оценка фактов и событий. Создание логики действий роли. Работа над словом. Углубление предлагаемых обстоятельств. Построение мизансцены. Овладение характерностью. Партитура действия.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

| Номер раздела, темы | Название раздела, темы | Количество аудиторных часов | | | | | Количество часов УСР | Форма контроля знаний |
|---------------------|--|-----------------------------|----------------------|---------------------|----------------------|------|----------------------|---|
| | | Лекции | Практические занятия | Семинарские Занятия | Лабораторные занятия | Иное | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| | <i>Тема 1. Введение. Цели и задачи дисциплины. Понятия «акцер» и «артист»; менеджер и театрально-постановочный процесс</i> | 2 | | 2 | | | 2 | Опрос Тест |
| | <i>Тема 2. Понятие «амплуа», актерские школы и системы. Современные актерские техники и их использование</i> | 2 | | 2 | | | 2 | Письменная работа (реферат) Тренинг |
| | <i>Тема 3. Работа актера над образом, характерность как основа сценических образов</i> | 2 | 16 | | | | 4 | Этюды Таблица профиля характера персонажа |
| | <i>Итоговый публичный показ</i> | | 2 | | | | | Публичное выступление с монологом из пьесы Таблица профиля характера персонажа |
| | Итого | 6 | 18 | 4 | | | 8 | |

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Построение учебного материала производится по блочно-модульной системе обучения – за лекционной частью следует практическое закрепление знаний в виде выполнения студентами частных задач, которые поступательно приводят обучаемого к решению заключительного контрольного задания

индивидуального для каждого студента – создание монолога персонажа на сценической площадке.

Лекционный материал определяет основные понятия искусства актера, рассматривает особенности применения знаний в области актерского мастерства для будущей профессиональной деятельности менеджера СКД.

На практических занятиях студенты приобретаются навыки сочинения и постановки сценических этюдов, отрабатываются навыки создания характерности как основы сценического образа и перевоплощения в роли.

На занятиях в качестве иллюстративного материала используются дополнительные информационные источники и видеоматериалы о профессиональной актерской деятельности. С целью ознакомления со спецификой деятельности актеров в любительских театрах и направлениями развития любительского театрального творчества на базе учреждений культуры агрогородков (кукольный театр «Батлейка», пластический театр, народно-обрядовые формы театра и др.), студентами используется видеоматериал электронный ресурс с научной продукцией раздел «Анимационные технологии» и «Этнокультурные технологии» Задания К-07 Государственной программы «Культура Беларуси» на 2011-2015 годы: «Разработать технологии социокультурной деятельности учреждений культуры в агрогородках Республики Беларусь. Создать информационный ресурс “Социокультурная деятельность: культуротворческие, этнокультурные, информационно-познавательные, рекреационные и анимационные технологии”».

Самостоятельная работа студентов предполагает знакомство с творчеством белорусских актеров в театре и кино, самостоятельный поиск материала последующего для сценического воплощения.

Технологический инструментарий преподавателя дисциплины учитывает использование следующих педагогических технологий и методов обучения: поисковый метод (при подготовке контрольных заданий); игровые технологии (в процессе совершенствования актерских навыков и умений работать в команде); элементы проектной технологии (при подготовке итоговых этюдов).

В процессе преподавания дисциплины используется текущий, периодический и итоговый контроль знаний, а также применяются следующие процедуры оценки уровня знаний и умений: устный опрос по изучаемой теме, выполнение этюдных заданий, подготовка рефератов, электронных презентаций, постановка и показ монолога из пьесы.

Методика формирования итоговой оценки. Весовые коэффициенты, определяющие вклад текущего и итогового контроля в рейтинговую оценку, по дисциплине «Актерское мастерство» следующие:

вклад текущего контроля в рейтинговую оценку знаний по дисциплине 80 %;

вклад итогового контроля (публичное выступление - показ) в рейтинговую оценку знаний по дисциплине 20 %.

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

5. *Аристотель.* Об искусстве поэзии / Аристотель. – М.: Искусство, 1957. – С. 4-20.
6. Богданов, И. А. Постановка эстрадного номера : учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 050200 “Режиссура театра” / И.А. Богданов ; С.-Петербург. гос. акад. театр. искусства. Фак. драм. искусства. Каф. эстрад. искусства и муз. театра. - СПб. : изд-во СПбГАТИ, 2013. – 32 с.
7. *Боровик, Г.И.* Пьеса, замысел, спектакль: уч. Пособ. / Г.И. Боровик.-Минск: БГАИ, 2008. – С.18-44.
8. *Бузук Р.Л.* Беларускі тэатр і глядач на парозе ХХІ стагоддзя. / Р.Л. Бузук. – Мінск: БелДПК, 2004. – С.15-90, С. 120-135.
9. *Гиппиус, С.В.* Гимнастика чувств: тренинги творческой психотехники / С.В. Гиппиус. – М.: Искусство, 1967. – 295 с.
10. *Гуд, П.А.* Тэхналогія стварэння свята: вучэб. дапам. / П.А. Гуд. – 2-е выд., стэрэатып. – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтва, 2008. – С. 98.
11. *Захава, Б.Е.* Мастерство актера и режиссера: учеб. пособие для спец. учеб. заведений культуры и искусства / Б.Е. Захава. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1978. – 334 с.
12. *Калашникова А.В.* Особенности обучения актера театра кукол в высшей школе / А.В. Калашникова // Музыкальное і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2011. – № 4(38). – С. 22-28.
13. *Основы системы Станиславского / учеб. пособие; сост. Н.В. Киселева, В.А. Фролов.* – Ростов н/Д: Феникс, 2000. – 475 с.
14. *Савкова, З.В.* Выразительные средства речевого взаимодействия в массовом представлении: учеб. пособие / З.В. Савкова. – Л.: ЛГИК, 1981. – 79 с.
15. *Савостьянов, А.И.* Общая и театральная психология: учеб. пособие / А.И. Савостьянов. – СПб.: КАРО, 2007. – С. 137-212.

16. *Станиславский, К.С.* Моя жизнь в искусстве / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1983. – 610с.
17. *Соснова М.А.* Искусство актера: Учебное пособие для вузов.- Москва: Академический проект: Фонд «Мир», 2005. – 432с.
18. *Таніна, Л.Н.* Тэндэнцыі развіцця акцёрскага мастацтва акадэмічнага тэатра імя Я.Купалы (1980-я гады ХХ- пачатак ХХІ стагоддзяў) / Таніна Людміла Мікалаеўна. Мінск: Энцыклапедыкс, 2010. – 104 с.
19. *Хренов, Н.А.* Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики / Н.А. Хренов. – М.: Просвещение, 1981. – 246с.
20. *Юдчиц, Г.В.* Театральное пространство. Теория и практика / Г.В. Юдчиц. – Минск: Право и экономика, 2007. – 220с.
21. *Лич, Р.* Театр. Теория и практика / Роберт Лич. – Пер. с англ. – Х.: изд-во «Гуманитарный Центр» / Е.А. Кривошея, 2015. – 244 с.
22. Электронный ресурс Задание К-07 Государственной программы «Культура Беларуси» на 2011-2015 годы: «Разработать технологии социокультурной деятельности учреждений культуры в агрогородках Республики Беларусь. Создать информационный ресурс “Социокультурная деятельность: культуротворческие, этнокультурные, информационно-познавательные, рекреационные и анимационные технологии”».

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

16. *Гаробчанка Т.Я.* На мяжы стагоддзяў: Сучас.бел.драм.театр. / Т.Я. Гаробчанка. – Мінск: Бел. навука, 2002. С. 4-9, С. 102-164, С. 233-367.
17. *Годер, Д.* Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра / Д. Годер. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 240 с.
18. *Калашникова А.В.* Театр кукол Беларуси как объект арт-менеджмента / А.В. Калашникова // Арт-менеджмент как вид управленческой деятельности: сб. ст. / под ред. С.Б. Мойсейчук, А.И. Степанцова. – Минск: Белорус. Гос. ун-т культуры и искусств, 2011. – С. 86-95.
19. *Кнебель, М.О.* Слово в творчестве актера / М.О. Кнебель. – М.: Искусство, 1954. – 151с.
20. *Немирович-Данченко, В.И.* Рождение театра / В.И. Немирович-Данченко. – М.: Искусство, 1989. – 570с.
21. *Каляда, А. А.* Слоўнік актэра і рэжысэра / А.А. Каляда. – Минск: Асар, 1995. – 269с.

22. *Камінскі, А.Я.* Рэжысура традыцыйнага абраду / А.Я. Камінскі. – Мінск: Бел. дзярж. ун-т культуры, 2008. – 370с.
23. *Сучков И.И.,* Фальклорны тэатр Беларусаў: праблемы паэтыкі і эстэтыкі (на матэрыяле XII-XX ст.) – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры, 2004. – С.74-135.
24. *Товстоногов, Г.А.* Зеркало сцены: в 2 т. / Г.А. Товстоногов. – Л.: Искусство, 1980. – 2 т.
25. *Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве* / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ; редкол.: Н.А. Хренов [и др.]. – М.: Наука, 2004. – С. 480-501.
26. *Элсам, Э.* Мастер-класс для начинающего актера / Пол Элсам. – Москва: Феникс, 2008. – 256 с.
27. *Ярмалінская, В.М.* Сценаграфія Беларусі XX-пачатку XXI ст. / В.М. Ярмалінская. – Мінск: Беларус. навука, 2010. – 224 с.
28. *Baugh, C.* Theatre, Perfomans and Tehnology / Christopher Baugh. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005. – 272 p.
29. *Dixon, S.* Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation / Steve Dixon. – London: The MIT Press, 2007. – 832 p.
30. *Lehmann, H.-T.* Postdramatik Theatre / Hans-Thies Lehmann. – London: Routledge, 2006. – 224 p.

ХАРАКТЕРИСТИКА РЕФЕРАТА

В овладении знаниями учебной дисциплины важным этапом является реферат. Целью реферата по предмету «Актерское мастерство» является формирование у студента навыков теоретических исследований и углубление знаний по актуальным проблемам развития актерского искусства, а также стимулирование студентов к самостоятельному изучению литературы, исследующей динамику театрально-постановочного процесса.

Реферат должен быть оформлен в виде аналитического документа. Структурные составляющие реферата: введение, обзор литературы, основная часть, список литературы. Во введении необходимо обосновать выбор темы, ее актуальность, указать цель и задачи исследования. Обзор литературы – студент должен охарактеризовать взгляды различных авторов по теме исследования, с указанием ссылок на литературные источники, а также в основной части реферата необходимо проанализировать примеры актерских работ или составить фактографию спектаклей, касающуюся рассматриваемого вопроса. Примерный

объем задания составляет 8-10 страниц. Количество часов на выполнение в соответствии с учебным планом составляет 30 единиц.

Темы реферативных работ

25. Понятия «актер» и «артист», их связь с различными исполнительскими видами искусства: особенности использования терминов
26. Актер в процессе коммуникации с: драматургом, режиссером, сценографом, сценическим менеджером и другими участниками театрально-постановочного процесса
27. Социально-художественное восприятие спектакля: Автор, Актер, Аудитория
28. Тенденции развития актерского искусства в Республике Беларусь и разновидности современных актерских профессий
29. Деятельность актерских организаций и артистических агентств
30. Компоненты сценического образа и процесс работы над образом
31. Понятие «амплуа» и трансформация амплуа в процессе развития театральной практики
32. Использование актерских амплуа в современной сценической практике
33. Актерские школы и системы
34. Принцип перевоплощения - основа актерского мастерства
35. Специфика актерского существования на современной театральной сцене
36. Пластика как элемент актерской выразительности
37. Сценическая речь как важный компонент актерского мастерства
38. Этапы работы актера со сценарным (драматургическим) материалом
39. Особенности процесса работы актера с режиссером
40. Характерность как основа сценического образа
41. Актер и темпоритм сценического действия
42. Актерская сверхзадача
43. Актерский тренинг и его задачи
44. Этапы и особенности репетиционного процесса актера
45. Универсальный актер
46. Использование актерских техник в профессиональной деятельности менеджера социально-культурной деятельности

ХАРАКТЕРИСТИКА ТАБЛИЦЫ ПРОФИЛЯ ПЕРСОНАЖА

Бланк таблицы заполняется студентом, когда начинается работа над новой ролью. Чтобы определить характер персонажа, необходимо начать с внимательного прочтения сценария (пьесы). Таблица разделена на секции, и после того как вы записали основные факты в левой стороне таблицы, остальные секции можно заполнять в любом порядке. Таблица уточняется на репетиции: по мере нахождения новых особенностей в характере героя в нее вносятся дополнения и изменения. Результативность работы над ролью оценивается после итогового показа (выступления с монологом), когда созданный образ сверяется с параметрами в таблице.

| Профиль характера персонажа | Факты о персонаже | Разъяснение |
|---------------------------------------|--------------------------|--|
| Любимая фантазия | | предлагается определить или (если вы достаточно хорошо знаете характер своего героя) придумать его тайную фантазию. Эта секция не только поможет глубже понять характер персонажа, но и позволит создать интересную импровизацию, — а что будет, если осуществить фантазию персонажа? (Если вы играете слугу, в фантазиях представляющего себя королем, ощущение, которое персонаж мог испытывать, когда все ему прислуживали и превозносили его, становится мощным воображаемым воспоминанием.) |
| Жизненная задача (сверхзадача) | | «сверхзадача», определяет все поведение персонажа в данный момент его жизни. Скорее всего, она останется неизменной, если в жизни героя не возникнут какие-то чрезвычайные обстоятельства. (Примеры: «стать знаменитым», «помогать другим», «совершить что-то значительное прежде, чем я умру».) |
| Качели статусов | | представление об отношениях между персонажем и другим значимым персонажем в пьесе, когда они впервые появляются на сцене вместе. (Над бревном уже нарисована «тонкая» доска; нарисуйте новую доску, показывающую баланс статусов между вашим героем и другим персонажем. Угол наклона доски указывает на относительный статус.) |
| Прозвище | | полезная «памятная записка» при исполнении роли, |

| | | |
|--------------------------|--|---|
| | | <p>поскольку прозвище является обычно лаконичным описательным ярлыком, отражающим личность героя. Очевидно, что прозвища, образованные от имени или фамилии человека, будут мало способствовать «ощущению» персонажа, поэтому возможно, придется придумать прозвище после сбора необходимой информации. (Примеры: «Башковитый», «33 несчастья», «Солнышко»)</p> |
| Личностный тест | | <p>качества, черты характера и взгляды, о которых можно с уверенностью сказать, что персонаж их проявляет в определенном эпизоде пьесы. Наблюдаемое поведение должно быть одномоментным. Наверняка обнаружатся интересные парадоксы и конфликты: персонаж может в одном эпизоде показаться беззаботным, в другом — пессимистичным; в одной ситуации спокойным, в другой — нервным. Подобно реальным людям, хорошо выписанные персонажи — это сложные создания, чьи мысли и настроения могут радикально меняться, причем неожиданно. Их поведение может непосредственно зависеть от людей, с которыми они тесно общаются. Обозначив все типы поведения, проявляемого героем, можно заметить, что в одной «четверти» схемы будет выделено больше слов, чем в остальных. Следовательно, можно сделать вывод, является ли персонаж устойчивым экстравертом или невротиком-интровертом (комбинации могут меняться). Тем самым актер получит быстрое представление о личности персонажа и о том, чем он отличается от самого исполнителя.</p> |
| Допустимая власть | | <p>напоминает о власти, которой обладает герой в ключевых отношениях с другими. Данная секция может иметь очень важное значение в плане понимания того, как власть сказывается на поведении персонажа в отношении к другим людям, поскольку и он, и его партнер четко осознают власть друг друга и последствия употребления этой власти. Если остальные актеры также заполнили эту секцию, можно провести обсуждение проблем власти в пьесе; если позволяет время, немного</p> |

| | | |
|--|---|--|
| | | импровизировать. |
| Визуализация | | фиксируются результаты визуализации — техники подключения воображения для мысленного представления происходящего. Визуализация используется для обретения уверенности или подготовки к какому-то новому опыту. Актер может использовать этот метод и для освоения навыка релаксации (тренинг «Упражнение по релаксации с визуализацией»), так и для мысленного воссоздания яркого и значимого момента «внутренней жизни» своего персонажа, о котором ничего не говорится в пьесе (который происходит за рамками пьесы). |
| Вербальный статус | | термин, используемый для описания того, как выбор слов и того, что за ними кроется, автоматически указывает на положение индивида на качелях статусов. Когда два человека на воображаемых качелях имеют противоположные статусы — королева и бродяга, например, — тогда определенный выбор слов способен мгновенно подорвать установленный относительный социальный статус и, тем самым, изменить существующий баланс статусов. Более высокий статус может быть заявлен путем снижения статуса другого индивида (например, оскорблением) или повышением собственной значимости (например, самовосхвалением). |
| Пример: Вербальный статус | Пример: Участники группы «Битлз» — знаменитые ливерпульцы | Образец записи речевых особенностей персонажа (на примере акцента жителей Ливерпуля) |
| Акцент | | как жители определенной территории ливерпульцы имеют свой незначительный акцент, свой сленг. |
| Громкость | | карикатурные ливерпульцы говорят громко, но среди них много людей, говорящих тихо. |
| Интонация | | своеобразная и узнаваемая интонация, которую часто путают с бирмингемской, но между ними существуют некоторые тонкие отличия. У ливерпульцев тональный диапазон уже, чем в нормальной речи, и предложения часто заканчиваются повышающей интонацией. |

| | | |
|---------------------|--|--|
| Высота тона | | мужчины обычно используют более высокие тона, характерные для этого городского акцента. |
| Тембр | | обычно низкий в силу некоторой напряженности задней части гортани и мягкого нёба. |
| Темп | | обычно быстрый, частично приписываемый скорости мышления говорящего, однако отдельные слова могут заканчиваться звуком «ег», что дает говорящему время подумать, например «so-eg». |
| Дикция | | как правило, довольно нечеткая. Это частично, объясняется ограниченным использованием рта и губ для формирования слов. |
| Речевые особенности | | шепелявость. |

Критерии оценки итогов учебной деятельности

| Баллы | Показатели оценки |
|-------------|--|
| 1 (один) | <p>Отсутствие знаний и компетенции в рамках образовательного стандарта.</p> <p>Отдаленное сходство исполняемого сценического этюда, постановки (монолог с эталоном), не прочитывается сценический образ, не выявлена характерность персонажа, нет свехзадачи, не используется реквизит, который дополнительно характеризует образ персонажа, не осваивается сценическая площадка, не меняется темп и ритм действия, нет актерских пристроек и взаимодействия с партнерами, множество вербальных и визуальных ошибок в сценической игре, которые тяжело поддаются исправлению.</p> <p>Формальное выполнение поставленных педагогам задач.</p> <p>Пассивность на практичных и индивидуальных занятиях.</p> |
| 2 (два) | <p>Фрагментарные знания в рамках образовательного стандарта; непонимание и неиспользование специальной терминологии.</p> <p>Выполнение актерских навыков в этюде (постановке, монологе) на уровне только интуиции, с повышенным напряжением, необоснованными задержками и паузами, со значительными отклонениями от заданной программы, и сильно нарушенным темпоритмом сцены, множеством вербальных и визуальных ошибок в сценической игре, отсутствие целостности в создании сценического образа и характера персонажа.</p> <p>Формальное выполнение поставленных педагогам задач.</p> <p>Пассивность на практичных и индивидуальных занятиях</p> |
| 3 (три) | <p>Недостаточный объем знаний и компетенции в границах образовательного стандарта; знание терминов и понятий ограничивается их наименованием, без удовлетворительного понимания.</p> <p>Непонимание примеров моделирования сценической ситуации.</p> <p>Выполнение сценических этюдов (постановок, монолога) на уровне только интуиции, с повышенным напряжением, и значительными отклонениями от заданной программы, невыявленным темпоритмом сцены, вербальными и визуальными ошибками в сценической игре, отсутствием целостности в создании сценического образа и поверхностная проработка характера персонажа.</p> <p>Наличие существенных ошибок, которые ликвидируются с помощью преподавателя; исправленные варианты сценичного поведения не закрепляются.</p> |

| | |
|---------------|--|
| | <p>Формальное выполнение поставленных педагогам задач.</p> <p>Не умение применить полученные знания и умения при выполнении учебных заданий.</p> <p>Пассивность на практических и индивидуальных занятиях</p> |
| 4 (четыре) | <p>Достаточный объем знаний в границах образовательного стандарта; в использовании понятий и специальной терминологии встречаются ошибки.</p> <p>Для осознания примеров моделирования сценической ситуации требуется некоторое время.</p> <p>Демонстрация техники выполнения отдельных элементов актерской игры и упражнений по усвоению актерской техники на достаточном уровне.</p> <p>Выполнение сценических этюдов (постановок, монолога) на уровне частичной осознанности, но с повышенным напряжением, и заметными отклонениями от заданной программы, нарушенным темпоритмом сцены, вербальными и визуальными ошибками в сценической игре, отсутствием целостности в создании сценического образа, частичным присутствием характерности персонажа.</p> <p>Постоянная потребность в коррекции и поддержке со стороны преподавателя.</p> <p>Неправильное использование навыков, полученных при усвоении дисциплины.</p> <p>Формальное участие в учебно-творческом процессе.</p> |
| 5 (пять) | <p>Достаточные знания в объеме учебной программы; ощущение неуверенности в использовании специальных терминов и понятий.</p> <p>Понимание примеров моделирования сценической ситуации.</p> <p>Демонстрация техники выполнения отдельных элементов и упражнений по усвоению актерской техники на достаточном уровне.</p> <p>Самостоятельное выполнение сценических этюдов, (постановок, монолога) на уровне осознанности, но с повышенным напряжением, и отклонениями от заданной программы, нарушенным темпоритмом сцены, вербальными и визуальными ошибками в сценической игре, отсутствием целостности в создании сценического образа, присутствие частично проработанной характерности персонажа.</p> <p>Потребность в коррекции и поддержке из стороны педагога.</p> <p>Недостаточно правильное использование навыков, полученных при усвоении дисциплины.</p> |

| | |
|------------|---|
| | Участие в учебно-творческом процессе. |
| 6 (шесть) | <p>Достаточно полные знания в объеме учебной программы; владение понятиями и специальной терминологией.</p> <p>Наличие сложностей в приведении примеров моделирования сценической ситуации.</p> <p>Самостоятельное выполнение сценических этюдов, (постановок, монолога) на уровне осознанности, без напряжения и отклонений от заданной программы, присутствием темпоритма в сцене, незначительными вербальными и визуальными ошибками в сценической игре, намечен сценический образ и его сверхзадача, присутствует характерность персонажа.</p> <p>Выполнение поставленных педагогам учебно-творческих задач с незначительными ошибками. Решение их посредством педагога и частичное закрепление предложенных схем сценической деятельности.</p> <p>Использование полученных знаний и умений при подготовке творческих работ.</p> <p>Участие в учебно-творческом процессе. Сформированность потребности в самостоятельной творческой работе.</p> |
| 7 (семь) | <p>Полные знания по отдельным разделам учебной программы. Наблюдается уверенность в использовании специальных терминов и понятий. Наличие адекватных примеров моделирования сценической ситуации.</p> <p>Самостоятельное выполнение актерской игровой деятельности, без напряжения, в соответствии с заданной программой, присутствует темпоритм в сцене, отсутствуют вербальные и визуальные ошибки в сценической игре, прочитывается сценический образ и его сверхзадача, характерность персонажа.</p> <p>Владение навыками актерского перевоплощения, приемами психологического воздействия на аудиторию и на партнера на среднем техническом уровне.</p> <p>Наличие несущественных ошибок в реализации сценических задач и использования навыков, полученных при усвоении дисциплины.</p> <p>Успешное самостоятельное исправление ошибок после обсуждения.</p> <p>Активность в учебно-творческом процессе.</p> |
| 8 (восемь) | <p>Полные знания по отдельным разделам учебной программы.</p> <p>Уверенное владение понятиями и специальными терминами.</p> <p>Легкость в подборе адекватных примеров моделирования сценической ситуации.</p> <p>Осмысленное использование элементов актерской техники в построении</p> |

| | |
|------------|--|
| | <p>импровизированного этюда, задания на достаточном техническом уровне.</p> <p>Самостоятельное выполнение актерской игровой деятельности, осмысленность, отсутствие напряжения, полное соответствие с заданной программой.</p> <p>Владение навыками актерского перевоплощения, приемами психологического воздействия на аудиторию и на партнера на достаточном техническом уровне, определен сценический образ и его сверхзадача, проявляется характерность персонажа.</p> <p>Успешная работа с программным материалом в процессе репетиций, но ощущение сложностей в условиях публичного показа.</p> <p>Применение полученных знаний и умений при самостоятельной подготовке творческих работ.</p> <p>Активность в учебно-творческом процессе.</p> |
| 9 (девять) | <p>Полные знания по всем поставленным вопросам в объеме учебной программы. Использование специальной терминологии для анализа сценических образов и учебных ситуаций.</p> <p>Осмысленное использование элементов актерской техники в построении импровизированного этюда, задания, на высоком техническом уровне.</p> <p>Самостоятельное выполнение актерской игровой деятельности в полном соответствии с заданной программой, осмысленность, органичность существования на сценической площадке.</p> <p>Владение навыками актерского перевоплощения, приемами психологического воздействия на аудиторию и на партнера на высоком техническом уровне, точно представлен сценический образ и его сверхзадача, характерность персонажа.</p> <p>Способность закреплять импровизированно найденные мизансцены, найденные актерские пристройки и строить на их основании этюдную композицию на высоком уровне исполнительской техники.</p> <p>Существование в предлагаемых обстоятельствах обстоятельствах роли осуществляется правдоподобно в условиях репетиции и публичного показа.</p> <p>Понимание поставленных учебно-творческих задач разной степени сложности, органичность и выразительность в их сценическом воплощения.</p> <p>Правильное использование навыков, полученных при освоении дисциплины, в подготовке учебных и самостоятельных творческих работ.</p> <p>Инициативность в учебно-творческом процессе.</p> |

| | |
|------------------------|--|
| <p>10 (десять)</p> | <p>Полные и систематизированные знания по всем поставленным вопросам в объеме учебной программы. Точное использование специальной терминологии при анализе явлений театрального искусства.</p> <p>Демонстрация способностей осуществить постановку сценического этюда, создания сценического монолога с использованием театральных приемов на высоком уровне исполнительской техники.</p> <p>Владение навыками актерского перевоплощения, приемами психологического воздействия на аудиторию и на партнера на высоком техническом уровне, создание целостного сценического образа с четко выявленной сверхзадачей, яркое проявление характерности персонажа.</p> <p>Существование в предложенных обстоятельствах роли в условиях публичного показа осуществляется органично, правдоподобно, эмоционально-заразительно. Понимание сверхзадачи роли и стремление воплотить ее в своем выполнении с проявлением эстетического вкуса.</p> <p>Демонстрация свободного владения программным материалом с использованием умений и навыков из других образовательных дисциплин при подготовке учебных и самостоятельных творческих работ.</p> <p>Инициативность и креативность в учебно-творческом процессе.</p> |
|------------------------|--|

Рекомендованные средства диагностики

Для диагностики профессиональной компетенции, выявления уровня учебных достижений студентов рекомендуется использовать следующий инструментарий:

1. Комплексные разноуровневые задания:

- техника выполнения отдельных элементов и упражнений по усвоению актерской техники;
- трансформация пластических движений («психологический жест» в приемы психологического воздействия (невербального) на партнера;
- импровизированное создание этюдов по темам программы;
- проект создания драматического этюда на основе текста пьесы;
- индивидуальное выступление с монологом из пьесы.

2. Устный опрос студентов.

3. Письменная разработка «Таблицы профиля характера персонажа» и рецензии на театральный спектакль.

Материалы дидактического характера в помощь освоения дисциплины

Монолог

Монолог, монологическая речь (от моно... и греч. *lógos* — слово, речь), вид речи, совсем или почти не связанной (в отличие от диалогической речи) с речью собеседника ни в содержательном, ни в структурном отношении.

Монолог (от др.-греч. *μόνος* — один и *λόγος* — речь) — речь действующего лица, главным образом в драматическом произведении, выключенная из разговорного общения персонажей и не предполагающая непосредственного отклика, в отличие от диалога...

Монолог (от греческого *monos* — единственный, единый и *logos* — слово) — «единоречие» (*soliloque*, *Selbstgesprach*), в драматургии — речь, одного действующего лица в условиях...

Монологи как философские размышления отражены в известных философских монологах: «О виртуалах»; «О смысле жизни»; «Изобретатели велосипедов»; «Дом, мой милый дом»; «Черное и белое» и др.

Монолог в драме использовался с самого ее возникновения, чтобы сообщить зрителям сведения о том, что нельзя представить на сцене.

МОНОЛОГ литературный прием, служащий для передачи сокровенных мыслей и чувств персонажа. В драме так называют сравнительно длинную речь героя с изложением его мыслей, слишком интуитивных или опасных, чтобы сообщать их другим персонажам.

МОНОЛОГ, литературный прием, служащий для передачи сокровенных мыслей и чувств персонажа. В драме так называют сравнительно длинную речь героя с изложением его мыслей, слишком интуитивных или опасных, чтобы сообщать их другим персонажам. В лирической поэзии монологом (или драматическим монологом) называют стихотворение, воспроизводящее речь какого-то персонажа, обращенную к подразумеваемому молчаливому слушателю. В прозе монологом (или внутренним монологом) называют воспроизведение мыслей и чувств персонажа.

В драме с самого ее возникновения монолог использовался, чтобы сообщить зрителям сведения о том, что нельзя представить на сцене. В классической греческой драме персонажи обычно обращались с монологом к хору, а следовательно, и к зрителям. Служили эти монологи нескольким целям: в них раскрывалась предыстория событий; сообщалось о событиях, произошедших за сценой; выражалось отношение персонажа к уже случившимся или возможным событиям. Иногда в монологах встречаются молитвы богам или философские размышления.

Пик в развитии монолога приходится на конец 16 – начало 17 в. в английском и французском театре. В английском театре той эпохи сцена была маленькой и часто выдавалась в середину зрительного зала. Поэтому уже само пространство спектакля создавало близость между зрителем и актерами и располагало зрителя к роли адресата героя, произносящего монолог. Иногда актер произносил монолог, стоя на сцене один, иногда присутствовали и другие персонажи, но предполагалось, что они монолога не слышат. Широко пользовались монологом К.Марло и Т.Кид. Самый знаменитый монолог Шекспира – «Быть или не быть» в *Гамлете* – это размышление о смерти и самоубийстве. У

французских трагиков П.Корнеля и Ж.Расина монологи более статичны и лиричны, чем у Шекспира.

Монологом продолжала пользоваться и романтическая драма в 18 и 19 вв. Но большинство драматургов 19 в. пытались придать своим пьесам максимальное жизнеподобие и потому отказались от использования монолога. В 20 в. некоторые драматурги пробовали возродить этот прием, среди них прежде всего Ю.О'Нил в пьесе *Странная интерлюдия*. В 20 в. монологом стали называть и драматическое представление с единственным актером, играющим одного или нескольких персонажей.

Упадок монолога в драме 19 в. совпал с его расцветом в лирической поэзии, где он получил название «драматический монолог». Впервые широко пользоваться этой формой начал Р.Браунинг в стихотворениях, написанных от лица вымышленных или исторических персонажей. В число самых знаменитых его монологов входят *Андреа дель Сарто* и *Моя последняя герцогиня*. В 20 в. к драматическому монологу обращались такие поэты, как Э.А.Робинсон, Р.Фрост, Э.Паунд и Т.С.Элиот.

Еще в середине 18 в. вышел роман Лоренса Стерна *Тристрам Шенди*, где на первом месте стоял не сюжет, а переживания и мысли главного героя. В начале 20 в. прозаики пытались воспроизвести бессвязную и произвольную смену мыслей и впечатлений в сознании героя – такое воспроизведение получило название «внутреннего монолога». Самые знаменитые его образцы принадлежат Дж.Джойсу: в романе *Улисс* он излагает события одного дня, как они отразились в сознании трех персонажей. Широко пользовались этим приемом Дороти Ричардсон, Вирджиния Вулф и У.Фолкнер.

Монологи для чтения и работы над образом

Вильям Шекспир. Монолог Гамлета

(пер. Владимир Набоков)

Быть иль не быть - вот в этом
вопрос; что лучше для души - терпеть
пращи и стрелы яростного рока
или, на море бедствий ополчившись
покончить с ними? Умереть: уснуть
не более, и если сон кончает
тоску души и тысячу тревог,
нам свойственных, - такого завершенья
нельзя не жаждать. Умереть, уснуть;
уснуть: быть может, сны увидеть; да,
вот где затор, какие сновиденья
нас посетят, когда освободимся
от шелухи сует? Вот остановка.

Вот почему напасти так живучи;
ведь кто бы снес бичи и глум времен,
презренье гордых, притеснение сильных,
любви напрасной боль, закона леность,
и спесь властителей, и все, что терпит
достойный человек от недостойных,
когда б он мог кинжалом тонким сам
покой добыть? Кто б стал под грузом жизни
кряхтеть, потеть, - но страх, внушенный чем-то
за смертью - неоткрытую страной,
из чьих пределов путник ни один
не возвращался, - он смущает волю
и заставляет нас земные муки
предпочитать другим, безвестным. Так
всех трусами нас делает сознание,
на яркий цвет решимости природной
ложится бледность немощная мысли,
и важные, глубокие затеи
меняют направленье и теряют
название действий. Но теперь - молчанье...
Офелия...

В твоих молитвах, нимфа,
ты помяни мои грехи.

Роль монологов Чацкого в комедии А.С.Грибоедова «Горе от ума»

«Чацкий не только умнее всех прочих лиц, но и положительно умен. Речь его кипит умом, остроумием. У него есть и сердце, и притом он безукоризненно честен» (И. А. Гончаров).

«Чацкий совсем не умный человек — но Грибоедов очень умен... Первый признак умного человека — с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловым и тому подобными...» (А. С. Пушкин).

«Молодой Чацкий похож на Стародума... В этом главный порок автора, что посреди глупцов разного свойства вывел он одного умного человека, да и то бешеного и скучного...» (77. А. Вяземский).

«...В Чацком комик не думал представить идеала совершенства, но человека молодого, пламенного, в котором глупости других возбуждают насмешливость, наконец, человека, к которому можно отнести стих поэта: Не терпит сердце немоты» (В. Ф. Одоевский).

«Горе от ума» — «общественная» комедия с социальным конфликтом «века нынешнего» и «века минувшего». Чацкий является идеологом «века нынешнего». Как все идеологи в комедии, он высказывается монологически.

Именно в монологах раскрывается отношение Чацкого к основным аспектам современной ему жизни: к воспитанию («Хлопочут набирать учителей полки...»); к образованию («...Чтоб грамоте никто не знал и не учился»); к службе («Как тот и славился, чья чаще гнулась шея...»); к чинам («А тем, кто выше, лезть, как кружево плели...»); к иностранцам («Ни звука русского, ни русского лица...»); к крепостному праву («Тот Нестор негодяев знатных...»).

Многие высказывания Чацкого выражают мнение самого Грибоедова, то есть можно говорить, что Чацкий выступает в роли резонера.

Монологи Чацкого появляются в комедии в переломные моменты развития сюжета и конфликта.

Первый монолог — экспозиция («Ну что ваш батюшка?...»). Конфликт только намечается. Чацкий дает яркую характеристику московских нравов.

Второй монолог («И точно, начал свет глупеть...») — завязка конфликта. В нем дается резкое противопоставление «века нынешнего» и «века минувшего».

Третий монолог («А судьи кто?») — развитие конфликта. Это программный монолог. В нем наиболее полно и всесторонне изложены взгляды Чацкого.

Четвертый монолог — важен для развития любовной интриги. В нем воплощается отношение Чацкого к любви.

Пятый монолог («В той комнате незначачая встреча...») — кульминация и развязка конфликта. Никто не слышит Чацкого, все танцуют или увлеченно играют в карты.

Шестой монолог («Вы помирите с ним, по размышленьи зрелом...») — развязка сюжета.

В монологах раскрываются не только мысли и чувства Чацкого, но и его характер: пылкость, увлеченность, некоторый комизм (несоответствие между тем, что и кому он говорит).

Монологам Чацкого присущи черты публицистического стиля. «Говорит, как пишет», — характеризует его Фамусов. Чацкий использует риторические вопросы, восклицания, формы повелительного наклонения.

В его речи много слов и выражений, относящихся к высокому стилю, архаизмов («ум, алчущий по-знанья»).

Нельзя не отметить афористичность высказываний Чацкого («Свежо предание, а верится с трудом...»)

А. Грибоедова комедия «Горе от ума» Монолог Чацкого

А судьи кто? - За древностию лет
К свободной жизни их вражда непримирима,
Сужденья черпают из забытых газет
Времен Очаковских и покоренья Крыма;

Всегда готовые к журьбе,
Поют все песнь одну и ту же,
Не замечая об себе:
Что старее, то хуже.
Где, укажите нам, отечества отцы, *
Которых мы должны принять за образцы?
Не эти ли, грабительством богаты?
Защиту от суда в друзьях нашли, в родстве,
Великолепные соорудя палаты,
Где разливаются в пирах и мотовстве,
И где не воскресят клиенты-иностранцы *
Прошедшего житья подлейшие черты.
Да и кому в Москве не зажимали рты
Обеды, ужины и танцы?
Не тот ли, вы к кому меня еще с пелен,
Для замыслов каких-то непонятных,
Дитей возили на поклон?
Тот Нестор * негодяев знатных,
Толпою окруженный слуг;
Усердствуя, они в часы вина и драки
И честь и жизнь его не раз спасали: вдруг
На них он выменил борзые три собаки!!!
Или вон тот еще, который для затей
На крепостной балет согнал на многих фурах
От матерей, отцов отторженных детей?!
Сам погружен умом в Зефирах и в Амурах,
Заставил всю Москву дивиться их красе!
Но должников * не согласил к отсрочке:
Амуры и Зефиры все
Распроданы поодиночке!!!
Вот те, которые дожили до седин!
Вот уважать кого должны мы на безлюдьи!
Вот наши строгие ценители и судьи!
Теперь пускай из нас один,
Из молодых людей, найдется - враг исканий,
Не требуя ни мест, ни повышенья в чин,
В науки он вперит ум, алчущий познаний;
Или в душе его сам Бог возбудит жар
К искусствам творческим, высоким и прекрасным, -
Они тотчас: разбой! пожар!
И прослывет у них мечтателем! опасным!! -
Мундир! один мундир! он в прежнем их быту
Когда-то укрывал, расшитый и красивый,
Их слабодушие, рассудка нищету;
И нам за ними в путь счастливый!
И в женах, дочерях - к мундиру та же страсть!
Я сам к нему давно ль от нежности отрекся?!
Теперь уж в это мне ребячество не впасть;
Но кто б тогда за всеми не повлекся?
Когда из гвардии, иные от двора
Сюда на время приезжали, -
Кричали женщины: ура!

И в воздух чепчики бросали!

М. Лермонтов «Маскарад» Баронесса

Подумаешь: зачем живем мы? для того ли,
Чтоб вечно угождать на чуждый нрав
И рабствовать всегда! Жорж Занд почти что прав!
Что ныне женщина? создание без воли,
Игрушка для страстен иль прихотей других!
Имея свет судьей и без защиты в свете,
Она должна таить весь пламень чувств своих
Иль удушить их в полном цвете:
Что женщина? Ее от юности самой
В продажу выгодам, как жертву, убирают,
Винят в любви к себе одной,
Любить других не позволяют.
В груди ее порой бушует страсть,
Боязнь, рассудок, мысли гонит;
И если как-нибудь, забывши света власть,
Она покров с нее уронит,
Предается чувствам всей душой -
Тогда прости и счастье и покой!
Свет тут... он тайны знать не хочет! он по виду,
По платью встретит честность и порок, -
Но не снесет приличиям обиду,
И в наказаниях жесток!..
(Хочет читать.)
Нет, не могу читать... меня смутило
Все это размышленье, я боюсь
Его как недруга... и, вспомнив то, что было,
Сама себе еще дивлюсь

А. Чехов «Чайка»

Монолог «Почему я не летаю как птица?»

Варвара. Что?

Катерина. Отчего люди не летают?

Варвар а. Я не понимаю, что ты говоришь.

Катерина. Я говорю, отчего люди не летают так, как птицы? Знаешь, мне иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь.

Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела. Попробовать нешто теперь?

(Хочет бежать.)

Варвара. Что ты выдумываешь-то?

Катерина (вздыхая). Какая я была резвая! Я у вас завяла совсем.

Варвара. Ты думаешь, я не вижу?

Катерина. Такая ли я была! Я жила, ни об чем не тужила, точно птичка на воле. Маменька во мне души не чаяла, наряжала меня, как куклу, работать не принуждала; что хочу, бывало, то и делаю. Знаешь, как я жила в девушках? Вот я тебе сейчас расскажу. Встану я, бывало, рано; коли летом, так схожу на ключок, умоюсь, принесу с собой водицы и все, все цветы в доме полью. У

меня цветов было много-много. Потом пойдем с маменькой в церковь, все и странницы,--у нас полон дом был странниц; да богомолки. А придем из церкви, сядем за какую-нибудь работу, больше по бархату золотом, а странницы станут рассказывать: где они были, что видели, жития' разные, либо стихи поют². Так до обеда время и пройдет. Тут старухи уснуть лягут, а я по саду гуляю. Потом к вечерне, а вечером опять рассказы да пение. Таково хорошо было!

Варвара. Да ведь и у нас то же самое.

Катерина. Да здесь все как будто из-под неволи. И до смерти я любила в церковь ходить! Точно, бывало, я в рай войду и не вижу никого, и время не помню, и не слышу, когда служба кончится. Точно как все это в одну секунду было. Маменька говорила, что все, бывало, смотрят на меня, что со мной делается. А знаешь: в солнечный день из купола такой светлый столб вниз идет, и в этом столбе ходит дым, точно облако, и вижу я, бывало, будто ангелы в этом столбе летают и поют. А то, бывало, девушка, ночью встану -- у нас тоже везде лампадки горели -- да где-нибудь в уголке и молюсь до утра. Или рано утром в сад уйду, еще только солнышко восходит, упаду на колена, молюсь и плачу, и сама не знаю, о чем молюсь и о чем плачу; так меня и найдут. И об чем я молилась тогда, чего просила, не знаю; ничего мне не надобно, всего у меня было довольно. А какие сны мне снились, Варенька, какие сны! Или храмы золотые, или сады какие-то необыкновенные, и все поют невидимые голоса, и кипарисом пахнет, и горы и деревья будто не такие, как обыкновенно, а как на образах пишутся. А то, будто я летаю, так и летаю по воздуху. И теперь иногда снится, да редко, да и не то.

Варвара. А что же?

Катерина (помолчав). Я умру скоро.

Варвара. Полно, что ты!

Катерина. Нет, я знаю, что умру. Ох, девушка, что-то со мной недоброе делается, чудо какое-то! Никогда со мной этого не было. Что-то во мне такое необыкновенное. Точно я снова жить начинаю, или... уж и не знаю.

Варвара. Что же с тобой такое?

Катерина (берет ее за руку). А вот что, Варя: быть греху какому-нибудь! Такой на меня страх, такой-то на меня страх! Точно я стою над пропастью и меня кто-то туда толкает, а удержаться мне не за что. (Хватается за голову рукой.)

Варвара. Что с тобой? Здорова ли ты?

Катерина. Здорова... Лучше бы я больна была, а то нехорошо. Лезет мне в голову мечта какая-то. И никуда я от нее не уйду. Думать стану -- мыслей никак не соберу, молиться -- не отмолюсь никак. Языком лепечу слова, а на

уме совсем не то: точно мне лукавый в уши шепчет, да все про такие дела нехорошие. И то мне представляется, что мне самое себе совестно делается. Что со мной? Перед бедой перед какой-нибудь это! Ночью, Варя, не спится мне, все мерещится шепот какой-то: кто-то так ласково говорит со мной, точно голубь воркует. Уж не снятся мне, Варя, как прежде, райские деревья да горы, а точно меня кто-то обнимает так горячо-горячо и ведет меня куда-то, и я иду за ним, иду...

Варвара

У. Шекспир
Монолог Джульетты

Прощайте. - Богу одному известно,
Когда мы с ней увидимся опять.
Холодный страх по жилам пробегает;
Мне кажется, что жизни теплоту
Он леденит. Я позову их снова,
Чтобы они ободрили меня.
Кормилица! - К чему? Что ей здесь делать?
Должна одна я сцену разыграть
Ужасную. Сюда, фиал!
Что, если не подействует микстура?
Должна ль тогда венчаться завтра я?
Нет, нет; вот в чем мое спасенье будет.
Лежи вот здесь. А если это яд,
Что мне хитро поднес монах, желая
Меня убить, чтоб свадьбу устранить,
Которую он был бы обеспечен,
Так как меня с Ромео повенчал?
Боюсь, что так. Однако, нет, едва ли, -
Не допущу я этой мысли злой:
Он до сих пор был святостью известен.
Что, если я проснусь в своем гробу
До времени, когда придет Ромео,
Чтоб выручить меня? Вот что ужасно!
Не задохнусь ли в этом склепе я? -
В смердящий рот его не проникает
Здоровый воздух... Не умру ль я прежде,
Чем явится Ромео мой? - А если
Останусь я жива, - то мысль одна,
Что смерть кругом и ночь, весь ужас места,
Старинный склеп, где столько уж веков
Всех Капулетти кости погребались
И где лежит Тибальд окровавленный,

Еще недавно так похороненный,
Гниющий там под саваном своим;
Где, говорят, умерших тени бродят,
В известные часы ночной порой...
Увы, увы! ужель невероятно,
Что рано так проснувшись в этом смраде
И слушая стенания кругом,
Похожие на стоны мандрагоры,
Когда ее из почвы вырывают, -
Возможно ли мне не сойти с ума?
О, если я среди ужасов подобных
Проснуся вдруг, то не лишусь ли я
Рассудка, и в безумии моем
Не стану ль я играть костями предков,
Не вырву ль я Тибальда труп кровавый
Из савана и, в бешенстве, схватив
Кость одного из прадедов моих,
Не разможжу ль той костью, как дубиной,
В отчаяньи я голову себе?
О, это что? Мне кажется, я вижу
Тибальда тень... Ромео ищет он,
Пронзившего его своей рапирой.
Остановись, Тибальд! Иду, Ромео!
Иду! Я пью вот это для тебя.

**Н. Островский «Гроза»
Монолог Катерины**

Катерина. Такая ли я была! Я жила, ни об чем не тужила, точно птичка на воле. Маменька во мне души не чаяла, наряжала меня, как куклу, работать не принуждала; что хочу, бывало, то и делаю. Знаешь, как я жила в девушках? Вот я тебе сейчас расскажу. Встану я, бывало, рано; коли летом, так схожу на ключок, умоюсь, принесу с собой водицы и все, все цветы в доме полью. У меня цветов было много-много. Потом пойдем с маменькой в церковь, все и странницы,--у нас полон дом был странниц; да богомолки. А придем из церкви, сядем за какую-нибудь работу, больше по бархату золотом, а странницы станут рассказывать: где они были, что видели, жития¹ разные, либо стихи поют². Так до обеда время и пройдет. Тут старухи уснуть лягут, а я по саду гуляю. Потом к вечерне, а вечером опять рассказы да пение. Таково хорошо было!

Варвара. Да ведь и у нас то же самое.

Катерина. Да здесь все как будто из-под неволи. И до смерти я любила в церковь ходить! Точно, бывало, я в рай войду и не вижу никого, и время не помню, и не слышу, когда служба кончится. Точно как все это в одну секунду

было. Маменька говорила, что все, бывало, смотрят на меня, что со мной делается. А знаешь: в солнечный день из купола такой светлый столб вниз идет, и в этом столбе ходит дым, точно облако, и вижу я, бывало, будто ангелы в этом столбе летают и поют. А то, бывало, девушка, ночью встану -- у нас тоже везде лампадки горели -- да где-нибудь в уголке и молюсь до утра. Или рано утром в сад уйду, еще только солнышко восходит, упаду на колена, молюсь и плачу, и сама не знаю, о чем молюсь и о чем плачу; так меня и найдут. И об чем я молилась тогда, чего просила, не знаю; ничего мне не надобно, всего у меня было довольно. А какие сны мне снились, Варенька, какие сны! Или храмы золотые, или сады какие-то необыкновенные, и все поют невидимые голоса, и кипарисом пахнет, и горы и деревья будто не такие, как обыкновенно, а как на образах пишутся. А то, будто я летаю, так и летаю по воздуху. И теперь иногда снится, да редко, да и не то.

**Н. Островский «Бесприданница»
Монолог Ларисы**

Лариса. Я давеча смотрела вниз через решетку, у меня закружилась голова, и я чуть не упала. А если упасть, так, говорят... верная смерть. (Подумав.) Вот хорошо бы броситься! Нет, зачем бросаться!.. Стоять у решетки и смотреть вниз, закружится голова и упадешь... Да, это лучше... в беспомощности, ни боли... ничего не будешь чувствовать! (Подходит к решетке и смотрит вниз. Нагибается, крепко хватается за решетку, потом с ужасом отбегает.) Ой, ой! Как страшно! (Чуть не падает, хватается за беседку.) Какое головокружение! Я падаю, падаю, ай! (Садится у стола подле беседки.) Ох, нет... (Сквозь слезы.) Расставаться с жизнью совсем не так просто, как я думала. Вот и нет сил! Вот я какая несчастная! А ведь есть люди, для которых это легко. Видно, уж тем совсем жить нельзя; их ничто не прельщает, им ничто не мило, ничего не жалко. Ах, что я!.. Да ведь и мне ничто не мило, и мне жить нельзя, и мне жить незачем! Что ж я не решаюсь? Что меня держит над этой пропастью? Что мешает? (Задумывается.) Ах, нет, нет... Не Кнуров... роскошь, блеск... нет, нет... я далека от суеты... (Вздвигнув.) Разврат... ох, нет... Просто решимости не имею. Жалкая слабость: жить, хоть как-нибудь, да жить... когда нельзя жить и не нужно. Какая я жалкая, несчастная. Кабы теперь меня убил кто-нибудь... Как хорошо умереть... пока еще упрекнуть себя не в чем. Или захворать и умереть... Да я, кажется, захвораю. Как дурно мне!.. Хворать долго, успокоиться, со всем примириться, всем простить и умереть... Ах, как дурно, как кружится голова. (Подпирает голову рукой и сидит в забытьи.)

**Текст монолога
известной артистки эстрады Елены Степаненко
«Мужчины за рулём»**

Ой, сейчас столько развелось мужчин за рулём! Я когда еду – если вижу рядом

мужик едет – я стараюсь держаться подальше. Ну, не дано! Как говорится, за рулём мужик – это не езда.

Нет, ну вы видели как они ездят? Мигает правым поворотом – поворачивает направо, мигает левым – налево. А где загадочность? Где фантазия? Где волнующая интрига?

Вот я – мигаю правым поворотом, а поворачиваю куда? (из зала голоса: «Налево») Щас! Вообще никуда не поворачиваю. Я просто грудью задела поворотник, когда наклонялась потому что я там внизу колготки зашивала. А мужчинам я б вообще права не давала. Ездят как попало..

Вот на дороге специально линии нарисовали – нет, они между линиями ездят. Вот я правильно ездию – я по линиям! Вот как нарисовано – я еду. А мужиков бесит, что едет грамотный человек – они начинают сигналить, бибикать, обганивают меня всё время!

Вот, мужчины в зале есть? Поднимите руку, кто на машине сюда приехал! Вам не стыдно? Как вы ездите? Вы только мешаетесь на дороге. Нормальным женщинам проехать не даёте.

Нет, ну вы видели как они рулят? Руки неухоженные! Ногти в ужасном состоянии. Кутикула, вообще, заросла! Разве можно такими руками ездить? Вот я – отличный водитель. (показывает руки) У меня руки всегда в порядке. А чтобы ногти не сломать, я вот так ездию. (Показать как ездить с нарощенными ногтями) А гудю я локтем. Уже весь локоть прогудела.

Мужчины, вы меня извините, конечно, но вы как водители – ноль. Вообще не ваша тема. Вы же трУсы... Перед препятствием обязательно тормозите...

Ночью фары включаете. Чё, темноты боитесь?! Мне один говорит – почему вы едете ночью без фар – вас же никто не видит! Я говорю – а я не хочу, чтоб меня видели – я сегодня плохо накрашена.

Мальчики, лапоньки мои, не надо вам за руль. Уже никакие нервы не выдерживают с вами на одной дороге ездить.

Вот это чё за явление? Понацепляют фонариков мигающих на крышу, и ездят! Меня один такой остановил с фонариками, спрашивает: Какой у вас тормозной путь? Я говорю - весь мой жизненный путь был тормозной. Потом говорит – вы вообще, знаете, что такое ПДД? Я говорю – Па-дэ-дэ – это в балете. Па-дэ-дэ из балета "Щелкунчик"... Это вот так. (танцует)

Мужчины, извините, конечно, но машину вам доверять нельзя. Вот стоит мужская машина – сразу видно что мужская. Всё убого: передняя витрина пустая – не на что посмотреть – ни собачек, ни зайчиков. Вот у меня висят плюшевые игрушки, ёлочные с Нового года, мишки, календари наклеены с кошечками. Правда, дороги ничерта не видно... А на что там смотреть на дороге? На этих дураков за рулём?

Вчера один мне едет навстречу, у него фары мигают. У второго тоже фары мигают. И у третьего фары мигают! Я сразу газанула, чтоб от этих придурков побыстрее уехать, а за поворотом – не поверите кто там прятался! Милиция! Не, ну, хоть бы кто предупредил!

Я когда вижу за рулём мужчину, я действую по принципу – дай дорогу дураку. Но они, почему-то мне сами дорогу дают.

Ну, мужчины, ну, правда, стыдно так ездить. Вот, мужчина, он же как въезжает в гараж? Каждый раз обязательно открывает ворота. А где разнообразие? Ой, мальчики... А как вы паркуетесь?! Прямо, втиснется между машинами, травинки не помнет! Ну, хоть бы киоск какой-то зацепил, заборчик опрокинул...

Вот я въезжаю на парковку, мне говорят – Наталья Владимировна, идите домой, мы сами вашу машину поставим. А то после вас это битое стекло подметать, столбы восстанавливать, соседние машины в металлолом сдавать... Мальчуганы, есть же много разных занятий – садоводство, кулинария. Ну, машины – ну, не лезьте вы туда – это наше.

Берите пример как женщина водит! Вы при повороте забываете включать поворотник – это неправильно. Вот я утром выехала, сразу включила поворотник – и только вечером выключила.

А на заправке что они делают? Подъезжают, втыркивают этот... пюстолет – главное, всё время в одно и то же место. Знают куда втыркивать. Ну, скучно, мальчики.

Вот подруга моя, Ирка – она никак не может понять куда втыркивать. То в багажник зальёт, то в салон – то себе в сумочку... Профи.

Мужчины, раз вы уж полезли на дорогу, так покупайте хоть нормальные тачки. А то вчера смотрю – едет, один. Главное, одет так модно – в такой оранжевой жилеточке... А машина у него – кошмар! Два такие огромных чугунных колеса – одно спереди, другое сзади. Как две бочки. Едет - еле плетётся. Я говорю – у тебя, чё, денег нет резину купить – чё ты на дисках ездешь? Чё ты вообще сюда заехал – видишь, тут асфальт делают! Ой, мужчины, я с вас умираю... И, главное, номеров нет, наверное, угнал. Ну, дурак! Столько тачек красивых, он эту угнал. Без резины.

А некоторые дураки покупают себе эти грузовики здоровые – с прицепом вот-такенным... Куда они их на ночь ставят? Это ж какая должна быть ракушка! Нет, парни, я к вам прекрасно отношусь. Но на дороге вы – лишние. Вы даже ориентироваться не умеете. Я тут одного спросила как проехать в Московскую область. Он говорит – едешь по МКАДу до конца. Ну, я 4 дня ехала, думаю – где же этот конец, наверное, проехала. Развернулась, обратно поехала искать. Так и не нашла. И только потом мне сказали, что МКАД – он бесконечный! Нет, я, конечно, тоже не идеальный водитель. У меня есть маленький недостаток... Ну, совсем маленький. Путаю газ и тормоз.

Зато мама у меня – водитель от Бога! Вот кому дано так дано! Она недавно врезалась в будку ГАИ, оттуда инспектор вылезает, говорит – вы что, забыли куда едите? Она говорит – а я вообще забыла что я еду!

Так что, мальчики, сидите дома, за руль не лезьте! И дайте дорогу нам – настоящим мастерам вождения!

Кошачьи монологи о любви к двуногим..

С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ КОШКИ...

Вот - мой человек. Я его не боюсь. Он очень сильный, потому что очень

много ест; он - Всеядный. Что ты жрешь? Дай мне!
Он некрасив, потому что без шерсти. У него мало слюней, и ему приходится умываться водой. Мяучит он грубо и слишком много. Иногда со сна мурлычет.
Открой мне дверь!
Не понимаю, отчего он стал Хозяином: может, сожрал что-нибудь необыкновенное.
Он содержит в чистоте мои комнаты.
Он берет в лапку острый черный коготь и царапает им по белым листам. Ни во что больше играть он не умеет. Спит ночью, а не днем; в темноте ничего не видит; не знает никаких удовольствий: не жаждет крови, не мечтает об охоте и драке, не поет, разнежившись.
Часто ночью, когда я слышу таинственные, волшебные голоса, когда вижу, как все оживает во тьме, он сидит за столом и, наклонив голову, царапает, царапает своим черным коготком по белым листам. Не воображай, будто я думаю о тебе; я только слушаю тихое шуршание твоего когтя. Иногда шуршание затихает: жалкий глупец не в силах придумать никакой другой игры, и мне становится жаль его, я - уж так и быть! - подойду к нему и тихонько мяукну в мучительно-сладкой истоме. Тут мой Человек поднимет меня и погрузит свое теплое лицо в мою шерсть. В такие минуты в нем на мгновение бывает заметен некоторый проблеск высшей жизни, и он, блаженно вздохнув, мурлычет что-то почти приятное.
Но не воображай, будто я думаю о тебе. Ты меня согрел, и я пойду опять слушать голоса ночи.

С любимыми не расставайтесь

С любимыми не расставайтесь...
Как горько на душе. Как тяжело на сердце. В горле - комок слез и крик «ну, почему?». Почему я должен уезжать? Зачем должен ее оставить? Сейчас хочется всё бросить и бежать к ней. Но остаются только письма...
Здравствуй, любимая!
Больше всего на свете я хотел бы сказать это, глядя в твои огромные глаза. Как сладкий сон вспоминаются те мгновения, когда мы были вместе. И горечь ложится на сердце от того, что тебя нет рядом. На душе тоска. Голова занята только тобой и безумными мечтами...
Теперь я не избавлюсь от покоя
Ведь все, что было на душе - на год вперед,
Не ведая, ты забрала с собою
Сначала в порт, а после в самолет.
В душе моей бекрайняя пустыня.
Не стойте над пустой моей душой!
Обрывки ее песен там и паутина,
А остальное все она взяла с собой.
И пусть мне вечер зажигает свечи,

И образ твой окуривает дым...
Но не хочу я знать, что время лечит,
Что всё уходит вместе с ним.
Ну, кто придумал это слово «время»? Почему оно должно меня лечить? Я
не хочу лечиться, я хочу оставаться больным тобою и любовью . Разве
можно забыть тебя? Твои глаза, твои руки, твои прикосновения и объятия.
Никто и ничто не в силах стереть тебя из моей памяти, из моей души. И я
безумно этому рад!
Смотрю французский сон с обилием времен,
Где в будущем не так и в прошлом по-другому.
К позорному столбу я пригвожден!
К барьеру вызван я языковому!
И положение мое почти что крах,
Но выход мы вдвоем поищем и обрящем.
Люблю тебя и в прошлых временах
И в будущем, и прошлом настоящем!
Моя дорогая прекрасная леди, ты подарила мне то, ради чего я теперь
живу! Ты сделала меня счастливым!
Письма, как ниточки, соединяют меня с тобой. Они несут мне жизнь,
наполненную тобой!
Люблю! И вспоминаю запах твоих волос...

Другие монологи:

http://scenki-monologi.at.ua/load/monologi/monologi_o_zhizni/71

Использование технических средств, аудио- и видео- материалов

В ходе занятий используются:

презентация курса "Актерские школы и системы"

видеоматериалы электронного ресурса "Задание К-07 Государственной программы "Культура Беларуси" на 2011-2015 годы: "Разработать технологии социокультурной деятельности учреждений культуры в агрогородках Республики Беларусь. Создать информационный ресурс "Социокультурная деятельность: культуротворческие, этнокультурные, информационно-познавательные, рекреационные и анимационные технологии":

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ