

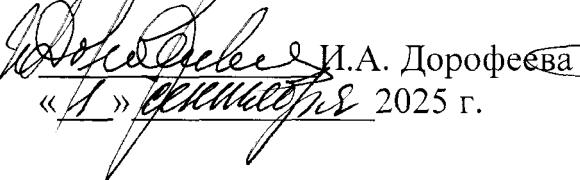
Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального и хореографического искусства

Кафедра эстрадной музыки

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

 И.А. Дорофеева

«1 » октября 2025 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 И.М. Громович

«10 » октября 2025 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

## МАСТЕРСТВО АКТЁРА

для специальности 6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады,  
профилизации: Эстрадно-джазовый вокал

Составитель:

Е.В. Нейра-Любецкая, преподаватель кафедры эстрадной музыки учреждения  
образования «Белорусский государственный университет культуры и  
искусств»

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультета музыкального и  
хореографического искусства 10.11.2025 г., протокол № 2

Рецензенты:

*Кафедра художественного творчества и продюсерства Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М. Широкова»;*

*Александрович М.В., артист-вокалист, ведущий мастер сцены Учреждения «Заслуженный коллектив Республики Беларусь «Белорусский государственный академический музыкальный театр», народная артистка Беларуси, доцент.*

Рассмотрено и обсуждено на заседании кафедры эстрадной музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 1 от 01.09.2025)

**СОДЕРЖАНИЕ**

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	4
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	6
2.1 Конспект лекций	6
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	13
3.1 Содержание аудиторной работы студентов: практическая часть	13
3.2 Содержание аудиторной работы студентов: индивидуальные занятия	26
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	29
4.1 Задания для самостоятельной контролируемой работы студентов	29
4.2 Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности	29
4.3 Критерии оценки результатов учебной деятельности	30
5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	32
5.1 Учебная программа	32
5.2 Учебно-методическая карта учебной дисциплины: дневная форма получения образования	40
5.3 Учебно-методическая карта учебной дисциплины: заочная форма получения образования	41
5.4 Основная литература	45
5.5 Дополнительная литература	46

## 1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по дисциплине «Мастерство актера» разработан в соответствии с требованиями Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденного Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 26.07.2011 г. № 167 и предназначен для студентов специальности 1-17 03 01 «Искусство эстрады» (по направлениям) направления специальности 1-17 03 01-03 «Искусство эстрады (пение)». Содержание разделов УМК соответствует образовательным стандартам данной специальности, структуре и тематике учебной программы по дисциплине «Мастерство актера».

Цель учебно-методического комплекса (УМК) – изучение и практическое овладение студентами профессиональных навыков актерского мастерства, характеризующих конкурентоспособных, высококвалифицированных и компетентных специалистов в области эстрадного искусства, способных к самосовершенствованию и развитию в условиях непрерывно меняющейся духовной и культурной жизни общества.

Задачи учебно-методического комплекса (УМК):

- освоение студентами основных элементов системы К. С. Станиславского;
- воспитание в студенте способности к восприятию сценических событий;
- активизация у студентов способности выявлять и демонстрировать свои личностные и художественно-творческие установки, сочетать логическое и эмоционально-образное мышление;
- освоение и постижение природы актёрской работы;
- воспитание в студентах устремления к образному осмыслинию действительности как главной особенности художественного творчества;
- овладение инструментарием и методологической базой, необходимой для самостоятельной работы над ролью в творческом процессе создания художественного образа;
- формирование культуры мышления и мотивации к выполнению профессиональной деятельности в конкретной предметной области;
- ориентация студентов на постоянное саморазвитие и готовность к самостоятельному освоению и умножению знаний на протяжении всей профессиональной деятельности.

Система организационных форм обучения включает в себя лекционные, практические, индивидуальные занятия, а также самостоятельную работу студентов. Структура УМК построена по принципу освоения практических навыков на основе теоретических знаний. Такой подход обеспечивает комплексную теоретическую и практическую подготовку выпускника к активной творческой профессиональной деятельности.

Структурными элементами научно-методического обеспечения, объединенными в УМК, являются учебно-программная, учебно-методическая документация, а также информационно-аналитические материалы.

*Теоретический* раздел учебно-методического комплекса включает конспект лекций, где даны основные понятия о театре, песне, основных принципах системы К.С. Станиславского, творческом состоянии артиста и об искусстве переживания и искусстве представления.

*В практическом* разделе освещается практическая и индивидуальная часть аудиторной работы студентов, где представлены все методы и упражнения.

Раздел контроля знаний представлен материалами для мониторинга результатов учебной деятельности студентов и включает в себя задания для самостоятельной контролируемой работы студентов; перечисление рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности; критерии оценки результатов учебной деятельности.

*Вспомогательный* раздел содержит учебную программу по учебной дисциплине «Мастерство актера», учебно-методическую карту учебной дисциплины и список рекомендуемой литературы.

Отличительной особенностью данного комплекса является его профильная направленность, учитывающая особенности направления специальности «Искусство эстрады (пение)».

## 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### 2.1. Конспект лекций

#### ***Введение:***

Искусство сцены обладает многообразными возможностями и огромной силой воздействия. Для студента вокального отделения освоение его законов является неотъемлемой частью профессионального становления, поскольку любое вокальное произведение по своей сути представляет собой драматургическую миниатюру. Песня — это монолог или диалог, требующий от исполнителя не только вокального, но и актёрского воплощения. Само происхождение термина «актёр» от латинского «actus» («действие», «поступок») подчёркивает действенную природу этого искусства. Следовательно, певец-исполнитель является актёром, для которого голос становится главным средством выражения сценического действия.

Целью данной дисциплины является органичное соединение вокальной подготовки студентов с психофизическими основами актёрского мастерства. Технически безупречное исполнение может не найти эмоционального отклика у слушателя, если за звуком не стоит подлинное переживание, мысль и точная сценическая задача. Физические и психологические зажимы, часто возникающие из-за сценического волнения, напрямую влияют на качество звукоизвлечения, препятствуя свободной работе голосового аппарата. Изучение актёрского мастерства направлено на обретение студентами сценической свободы, овладение навыками управления вниманием и телом, что в итоге способствует обогащению исполнительской палитры.

Специфика сценического искусства заключается в его сиюминутности, оно рождается в процессе живого взаимодействия со зрителем. Понимание основных законов сценического существования позволяет исполнителю не только владеть собой, но и управлять вниманием аудитории, создавая необходимую атмосферу. Театр является искусством коллективным, и данный курс закладывает основы для полноценного творческого взаимодействия, обучая будущего артиста мыслить и действовать как в рамках сольного номера, так и в ансамблевых постановках.

Театральное искусство классифицируется по основным выразительным средствам, используемым для создания сценического образа. Понимание этой классификации необходимо для определения специфики работы артиста в каждом конкретном жанре. Ключевые виды театра включают в себя:

**Драматический театр.** Основным выразительным средством здесь является слово. Характеры персонажей и развитие сюжета раскрываются через диалоги и монологи, заложенные в драматургическом тексте.

**Оперный театр.** В опере главенствующую роль играет музыка и пение. Все драматическое действие, чувства и мысли персонажей выражаются вокальными партиями в сопровождении оркестра. От артиста требуется высочайший уровень вокального мастерства в сочетании с актёрской игрой.

Балетный театр. Здесь содержание спектакля раскрывается через танец, пластику и музыку. Это искусство, где язык тела становится главным инструментом повествования.

Помимо этих фундаментальных видов, существует множество синтетических жанров, где вокал, драма и хореография тесно переплетены. Для вокалиста особое значение имеют оперетта и мюзикл. Оперетта отличается комедийным сюжетом, где вокальные номера чередуются с разговорными диалогами и танцами. Мюзикл же представляет собой более сложный сплав эстрадного вокала, джазовой и поп-музыки, современной хореографии и драматического действия. В отличие от оперы, музыкальные номера в мюзикле неразрывно вплетены в сюжет, служа его развитию, а не только выражению эмоций.

Отдельно стоит театр эстрады, который представляет собой конгломерат различных искусств: вокала, хореографии, разговорного жанра, цирковых и оригинальных номеров. Фундаментальной единицей эстрады является номер — короткое, законченное выступление одного или нескольких артистов. Вне зависимости от жанра номера (песня, танец, монолог), его успех напрямую зависит от актёрского мастерства исполнителя. Без владения актёрской техникой даже самые выдающиеся вокальные или хореографические данные рисуют превратиться в бессмысленный набор трюков. Таким образом, актёрское мастерство является стержнем, объединяющим все жанры эстрадного искусства.

Хотя театр и эстрада являются родственными видами сценического искусства, между ними существует ряд принципиальных отличий, понимание которых необходимо для исполнителя. Эти различия касаются как формы организации творческого процесса, так и способов взаимодействия с аудиторией.

#### *Отличие театра от эстрады в тезисах:*

Критерий сравнения	Эстрадное искусство	Театральное искусство
<b>Основная единица</b>	<b>Номер.</b> Короткое, законченное произведение (песня, танец, монолог) со своей внутренней драматургией.	<b>Спектакль.</b> Целостное, продолжительное произведение, основанное на литературном источнике (пьесе, сценарии).

<b>Принцип существования</b>	<b>Прямое общение со зрителем.</b> Артист часто обращается напрямую в зал, существует в своём собственном образе («звезда») или в условной «маске».	<b>Принцип «четвёртой стены».</b> Актёры существуют в вымышленном мире спектакля и взаимодействуют друг с другом, как бы не замечая зрителя (за исключением отдельных жанров).
<b>Способ перевоплощения</b>	<b>Частичное или «открытое».</b> Артист демонстрирует своё личное мастерство и обаяние, используя элементы образа, но не сливаясь с ним полностью.	<b>Полное перевоплощение.</b> Цель актёра — создать «жизнь человеческого духа», максимально глубоко вжиться в образ персонажа, стать им на время спектакля.
<b>Работа с материалом</b>	<b>Материал подбирается под артиста.</b> Репертуар формируется исходя из индивидуальности, типажа и возможностей исполнителя.	<b>Актёр подчиняется материалу.</b> Исполнитель работает над ролью, созданной драматургом, и подчиняется режиссёрускому замыслу.
<b>Временная организация</b>	<b>Программа/концерт.</b> Набор отдельных номеров, часто не связанных единым сюжетом. Может быть одноразовой.	<b>Репертуар.</b> Постоянный список спектаклей, которые идут в театре на протяжении длительного времени.
<b>Пространство</b>	<b>Разнообразные площадки.</b> От театральных сцен до концертных залов, стадионов и открытых пространств.	<b>Преимущественно театральная сцена.</b> Пространство, специально оборудованное для создания сценической иллюзии.

Эти различия определяют специфику актёрской техники на эстраде. Она требует лаконизма, яркости, умения мгновенно захватить внимание зрителя и способности к импровизационному контакту с залом. В то время как театральный актёр имеет больше времени на постепенное раскрытие образа в рамках развивающегося сюжета.

Песня является ведущим и наиболее распространенным жанром на современной эстраде. Её уникальность заключается в синтетической природе: это не просто вокальное произведение, а вокально-драматургическая миниатюра, создаваемая на стыке нескольких искусств. Хотя главным выразительным средством остается вокал, эстрадная песня как сценическое произведение создается комплексом следующих выразительных средств:

**Музыка:** мелодия, гармония, ритм и аранжировка задают эмоциональную основу и стилистику номера.

**Слово:** текст песни (поэзия) формирует сюжет, образы и смысловое содержание, которое исполнитель должен донести до слушателя.

**Актёрское мастерство:** является инструментом для раскрытия внутреннего мира героя песни. Через осмысление предлагаемых обстоятельств, поиск верного психофизического самочувствия и выстраивание линии действия вокалист превращает исполнение в проживание.

**Пластика и сценическое движение:** язык тела, жесты, мимика и перемещение по сцене дополняют и усиливают вокальную выразительность, создавая целостный сценический образ.

Баланс этих компонентов зависит от индивидуальности артиста, характера музыкально-поэтического материала и поджанра песни (лирическая баллада, танцевальный хит, сюжетная игровая песня и т.д.). Отдельно выделяется авторская песня, где первостепенное значение имеет текст. Особенностью современного эстрадного исполнительства является так называемое «микрофонное пение», требующее от вокалиста особой техники звукоизвлечения и умения работать с микрофоном как с партнером. В конечном счете, именно исполнитель, его талант и мастерство, становится центральной фигурой, зачастую выступая соавтором композитора и поэта в создании конечного художественного продукта — эстрадного номера.

Таким образом, эстрадный номер, несмотря на его кажущуюся простоту и краткость, является сложным художественным произведением, требующим от исполнителя не только жанровой точности, но и высочайшей степени концентрации. За три-пять минут, которые длится песня, артист должен успеть рассказать целую историю: установить контакт со зрителем, раскрыть предлагаемые обстоятельства, прожить внутренний конфликт своего героя и прийти к логическому финалу. Эта сжатость во времени предъявляет особые требования к психофизической подготовке исполнителя. Иллюзия лёгкости и импровизационной свободы на сцене достигается только через кропотливую внутреннюю работу и безупречное владение своим творческим аппаратом.

Возникает закономерный вопрос: как научиться этой свободе? Каким образом можно развить в себе способность к органичному и правдивому существованию на сцене, особенно в условиях прямого контакта с тысячами зрителей? Ответ лежит в освоении фундаментальных законов сценического искусства. Несмотря на все различия между театром и эстрадой, природа человеческих эмоций и основа психофизического поведения на сцене универсальны. Именно для понимания и практического освоения этих законов была создана система, ставшая основой современного актёрского образования во всём мире. Это система Константина Сергеевича Станиславского.

### *Система К.С. Станиславского. Основные принципы.*

Константин Сергеевич Станиславский — великий реформатор театра, режиссёр и актёр, создатель первой в мире научно обоснованной системы воспитания актёра. Его учение перевернуло представление об актёрской профессии, сместив фокус с внешнего подражания чувствам («искусство представления») на создание подлинной, живой жизни человеческого духа на сцене («искусство переживания»). Главный вопрос, на который искал ответ Станиславский: как сделать творчество актёра сознательным процессом и научиться вызывать вдохновение по своей воле, а не ждать его как случайного гостя?

Революционность его подхода заключалась в том, что система строится не на изучении конечных результатов творчества (как сыграть гнев, радость, печаль), а на выяснении причин, которые порождают эти чувства. Станиславский предложил актёру идти от сознательной психотехники к подсознательному рождению подлинных эмоций. Основой актёрского искусства, по его мнению, является психофизическое действие. Актёр на сцене должен не изображать чувства, а действовать в предлагаемых обстоятельствах роли, и тогда верное действие само вызовет необходимое переживание. Цель актёра — не играть образ, а «стать» им, сделав его мысли и чувства своими собственными.

Для достижения этой цели Станиславский выделил два глобальных раздела работы актёра:

**Работа актёра над собой.** Это непрерывный, ежедневный тренинг своего психофизического аппарата: внимания, воображения, мышечной свободы, эмоциональной памяти, чувства ритма, техники речи и пластики. Цель этого этапа — сделать себя податливым «инструментом», готовым к творчеству.

**Работа актёра над ролью.** Это процесс погружения в материал пьесы и образ персонажа. Он включает в себя анализ произведения, определение главной цели (сверхзадачи) и сквозного действия, а завершается органическим слиянием актёра с образом — перевоплощением.

Фундамент учения Станиславского составляют несколько взаимосвязанных принципов, которые определяют методологию работы актёра.

**Принцип жизненной правды.** Это основа основ. На сцене всё должно быть подчинено законам органической жизни, логике человеческого поведения и правде чувств. Однако это не бытовой натурализм, не простое копирование действительности. Искусство требует художественного отбора. Критерием этого отбора является сверхзадача.

**Принцип сверхзадачи и сквозного действия.** Сверхзадача — это главная мысль, идея, то, ради чего ставится спектакль или исполняется номер. Это ответ на вопрос: «Что я хочу сказать зрителю своим творчеством?». Сквозное действие — это основная линия борьбы персонажа, его непрерывное стремление к своей главной цели через всю пьесу или

номер. Правильно определённые сверхзадача и сквозное действие становятся для актёра путеводной звездой, которая помогает отбирать нужные действия, эмоции и приспособления, не сбиваясь на мелочи.

**Принцип активного действия.** Станиславский утверждал, что в основе сценического поведения лежит не чувство, а действие. Нельзя играть «любовь» или «ненависть» вообще. Но можно совершать конкретные физические и психологические действия в обстоятельствах любви или ненависти: утешать, добиваться, мстить, защищать. Именно через цепочку логичных и целенаправленных действий актёр приходит к подлинному переживанию. Формула Станиславского гласит: «Не изображать страсти, а действовать в логике страстей».

**Принцип «Я в предлагаемых обстоятельствах».** Это магическая формула, запускающая процесс творчества. Актёр не должен пытаться представить себя кем-то другим (Гамлетом, Онегиным). Он должен задать себе вопрос: «А как бы Я поступил, окажись Я в тех же обстоятельствах, что и мой герой?». Такой подход позволяет подключить к работе над ролью свой собственный жизненный и эмоциональный опыт, делая существование на сцене органичным и правдивым. Цель — не стать другим человеком, а оставаясь собой, действовать в логике и обстоятельствах другого.

**Принцип перевоплощения.** Это конечная цель творческого процесса, результат глубокой работы актёра над собой и над ролью. Перевоплощение — это не внешняя имитация и не потеря собственной личности. Это органичное слияние психофизической природы артиста с образом персонажа, когда его мысли, чувства и поступки становятся на время спектакля мыслями, чувствами и поступками актёра.

Для того чтобы органично существовать и творить на сцене, актёр должен находиться в особом психофизическом состоянии, которое Станиславский называл правильным творческим самочувствием. Это не туманное «вдохновение», а вполне конкретное, рабочее состояние, которое можно и нужно в себе воспитывать с помощью тренинга. Оно состоит из нескольких взаимосвязанных элементов, которые формируют единый процесс.

**Сценическое внимание.** Это фундамент всего. Внимание актёра должно быть активным, целенаправленным и полностью сосредоточенным на объекте в пределах сценической площадки (партнёре, предмете, звуке или внутренней мысли). Станиславский различал внешнее внимание (направленное вовне) и внутреннее внимание (направленное на свои мысли, воспоминания, видения). Управляя своим вниманием, актёр отсекает посторонние раздражители (например, волнение или мысли о зрителе) и погружается в логику предлагаемых обстоятельств. Формула сценического внимания: «Вижу, что дано, отношусь, как задано».

**Сценическая свобода.** Сосредоточенное внимание невозможно без физической свободы. Сценическая свобода — это состояние тела, свободного от излишнего мышечного напряжения (зажимов). Любое волнение или

неловкость на сцене немедленно вызывает мышечный зажим, который сковывает не только тело, но и чувства, и голос. Поэтому важнейшей задачей актёра является постоянный контроль за своим телом и умение снимать напряжение, оставляя работать только те группы мышц, которые необходимы для выполнения данного сценического действия.

**Сценическая вера и чувство правды.** Когда внимание актёра сосредоточено на объекте, а тело свободно, возникает способность искренне верить в правду происходящего на сцене. Сценическая вера — это не самообман, а результат логического оправдания вымысла. С помощью воображения актёр отвечает на вопрос «Почему?» и «Зачем?» для каждого своего действия. Оправдать — значит найти внутреннюю логику, мотив, который делает вымышленное действие целесообразным и правдивым для самого себя. Если актёр сам верит в то, что делает, в это поверят и зритель.

Сценическое действие. Это кульминация и цель всего процесса. На основе внимания, свободы и веры рождается действие — единый психофизический процесс, направленный на достижение цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами. Действие — это не просто движение, а волевой акт, имеющий внутреннее содержание. В актёрском искусстве именно действие является основным материалом для создания образа. Поведение и поступки персонажа — вот что раскрывает его характер и рассказывает историю зрителю.

Для того чтобы органично существовать и творить на сцене, актёр должен находиться в особом психофизическом состоянии, которое Станиславский называл правильным творческим самочувствием. Это не туманное «вдохновение», а вполне конкретное, рабочее состояние, которое можно и нужно в себе воспитывать с помощью тренинга. Оно состоит из нескольких взаимосвязанных элементов, которые формируют единый процесс.

**Сценическое внимание.** Это фундамент всего. Внимание актёра должно быть активным, целенаправленным и полностью сосредоточенным на объекте в пределах сценической площадки (партнёре, предмете, звуке или внутренней мысли). Станиславский различал внешнее внимание (направленное вовне) и внутреннее внимание (направленное на свои мысли, воспоминания, видения). Управляя своим вниманием, актёр отсекает посторонние раздражители (например, волнение или мысли о зрителе) и погружается в логику предлагаемых обстоятельств. Формула сценического внимания: «Вижу, что дано, отношусь, как задано».

**Сценическая свобода.** Сосредоточенное внимание невозможно без физической свободы. Сценическая свобода — это состояние тела, свободного от излишнего мышечного напряжения (зажимов). Любое волнение или неловкость на сцене немедленно вызывает мышечный зажим, который сковывает не только тело, но и чувства, и голос. Поэтому важнейшей задачей актёра является постоянный контроль за своим телом и умение снимать

напряжение, оставляя работать только те группы мышц, которые необходимы для выполнения данного сценического действия.

**Сценическая вера и чувство правды.** Когда внимание актёра сосредоточено на объекте, а тело свободно, возникает способность искренне верить в правду происходящего на сцене. Сценическая вера — это не само обман, а результат логического оправдания вымысла. С помощью воображения актёр отвечает на вопрос «Почему?» и «Зачем?» для каждого своего действия. Оправдать — значит найти внутреннюю логику, мотив, который делает вымышленное действие целесообразным и правдивым для самого себя. Если актёр сам верит в то, что делает, в это поверит и зритель.

**Сценическое действие.** Это кульминация и цель всего процесса. На основе внимания, свободы и веры рождается действие — единый психофизический процесс, направленный на достижение цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами. Действие — это не просто движение, а волевой акт, имеющий внутреннее содержание. В актёрском искусстве именно действие является основным материалом для создания образа. Поведение и поступки персонажа — вот что раскрывает его характер и рассказывает историю зрителю.

В своей работе Константин Станиславский определил два фундаментально разных подхода к актёрскому творчеству, два основных направления в сценическом искусстве — искусство переживания и искусство представления. Понимание разницы между ними является ключом ко всей его системе.

**Искусство представления** — это ремесленнический, технический подход. Актёр этого направления наблюдает за жизнью, находит внешние характерные черты (походку, интонацию, жест), репетирует их и затем механически воспроизводит на сцене. Он может однажды испытать подлинное чувство, чтобы «подсмотреть» за его внешним проявлением, а затем закрепить эту найденную форму и повторять её от спектакля к спектаклю. Такое искусство может быть ярким, эффектным и виртуозным, но оно лишено главного — живой, рождающейся «здесь и сейчас» эмоции. Это искусство формы, а не содержания. Станиславский называл его «актёрским штампом».

**Искусство переживания**, которое и является целью системы Станиславского, ставит перед собой иную, более сложную задачу. Его высшая цель — создание на сцене «жизни человеческого духа». Актёр этого направления идет от внутреннего к внешнему. Он не изображает результат (чувство), а выстраивает логику действий и мыслей персонажа в предлагаемых обстоятельствах. Погружаясь в эту логику, он задействует свой собственный психофизический аппарат, свою эмоциональную память, и в результате на каждом спектакле подлинно переживает чувства, аналогичные чувствам своего героя. Это не означает, что актёр теряет контроль — его творчество остается сознательным процессом, но чувства, которые он испытывает, реальны. Только такое, согретое живой эмоцией

искусство, по мнению Станиславского, способно по-настоящему воздействовать на зрителя.

Разумеется, в реальной сценической практике эти два подхода могут сочетаться. Однако для актёра принципиально важно, к чему он стремится: к созданию живого, органического процесса или к формальному воспроизведению заученных приёмов. Система Станиславского даёт конкретный, действенный метод для овладения именно искусством переживания.

### *Метод Михаила Чехова*

Являясь одним из гениальных учеников К.С. Станиславского, Михаил Чехов не остановился на доскональном изучении Системы, но пошёл по пути её творческого развития. Он искал более быстрый и прямой путь к подсознанию артиста, обходя длительный психоаналитический разбор роли. Его метод — это психофизический подход, где импульс к творчеству рождается не из анализа воспоминаний, а из работы воображения и тела. Если Станиславский предлагает идти «от сознательного к подсознательному», то Чехов часто предлагает путь «от образа и жеста — к чувству».

В основе техники Чехова лежат несколько ключевых понятий, которые особенно ценны для артиста-вокалиста:

**Психологический жест.** Это главное открытие Чехова. Психологический жест — это не бытовое движение, а мощное, сконцентрированное движение всего тела, которое выражает основное желание, цель и волю персонажа. Например, для властного героя это может быть жест, «сграбающий к себе всё пространство», а для жертвенного — «раскрывающий грудную клетку навстречу удару». Актёр многократно репетирует этот жест, напитывая его энергией, а затем на сцене «забывает» о нём. Но тело помнит этот импульс, и он незримо окрашивает каждое движение, слово и даже звук голоса, делая образ цельным и выразительным.

**Атмосфера.** По Чехову, у каждого события, места и даже произведения есть своя уникальная, почти осязаемая атмосфера (например, атмосфера ужаса, праздника, тоски). Артист должен научиться всем своим существом воспринимать эту атмосферу, «окунаться» в неё и затем излучать её в зрительный зал. Для вокалиста умение создать и транслировать атмосферу песни с первой же ноты является ключевым профессиональным навыком. Это то, что захватывает зрителя ещё до того, как он вникнет в смысл текста.

**Воображаемое тело и Центр.** Чехов предлагал актёрам представлять для своего персонажа воображаемое тело, которое может отличаться от их собственного: быть легче, тяжелее, больше, меньше, состоять как бы из другого материала (например, из свинца или воздуха). Также он учил находить для персонажа воображаемый центр в теле, из которого исходят все импульсы (например, у интеллектуала — в голове, у волевого человека — в

солнечном сплетении, у чувственного — в груди). Эти инструменты позволяют мгновенно менять пластику, походку и даже тембр голоса.

Техника Михаила Чехова не отменяет систему Станиславского, а гениально дополняет её, давая актёру инструменты для работы с энергией, воображением и экспрессией. Она позволяет создавать яркие, гротескные или утончённые образы, что делает её незаменимой в работе над эстрадным номером, мюзиклом и любым жанром, требующим смелой и выразительной формы.

### **3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**

#### **3.1. Содержание аудиторной работы студентов: практическая часть**

Задача практических занятий – последовательное и глубокое освоение элементов психотехники актёра. Этот этап является фундаментом, на котором строится всё дальнейшее профессиональное развитие. Работа ведётся на основе двух взаимодополняющих методологий: системы К.С. Станиславского, направленной на достижение «искусства переживания» через сознательную психотехнику, и метода Михаила Чехова, развивающего творческую индивидуальность через воображение и психофизическую экспрессию.

Начальный этап обучения посвящён «работе актёра над собой» – настройке и развитию своего психофизического аппарата. Начиная с простейших упражнений, у студентов воспитывается умение логично и последовательно действовать в предлагаемых обстоятельствах. В тренингах осваиваются базовые элементы системы Станиславского: сценическое внимание, мышечная свобода, воображение, взаимодействие с партнёром, чувство правды и вера, память физических действий. Все упражнения выполняются исходя из принципа «Я в предлагаемых обстоятельствах», что позволяет подключить личный опыт студента к творческому процессу.

Параллельно с этим вводятся упражнения по технике Михаила Чехова, направленные на раскрепощение, развитие творческой фантазии и интуиции. Эти упражнения помогают найти более короткий, импульсивный путь к образу. Студенты будут осваивать такие инструменты, как создание атмосферы, работа с воображаемым телом и центром, поиск психологического жеста. Такой подход позволяет избежать излишнего анализа на начальном этапе и развивает способность к мгновенному творческому отклику.

Особое внимание уделяется выработке импровизационного самочувствия – постоянной готовности к восприятию, оценке и действию «здесь и сейчас». Импровизация становится ключевым методом тренинга. Творческим импульсом для неё может служить что угодно: заданный жест, слово, музыкальный фрагмент, темпо-ритм, созданная партнёром атмосфера. Главная цель таких упражнений – не результат, а сам процесс живого, органичного существования на сценической площадке, что является сутью актёрской природы.

Неотъемлемой частью каждого занятия является комплексный психофизический тренинг. Он служит не только для разогрева, но и для развития телесной выразительности, чувства ритма и, что особенно важно, для настройки нервной системы артиста. С этой целью, наряду с классическими подходами, в тренинг активно включаются элементы

нейрогимнастики – упражнения на развитие межполушарного взаимодействия, координации «мысль-тело» и скорости реакции. Такая практика позволяет синхронизировать работу логического и творческого центров мозга, что является ключом к созданию целостного сценического образа и обретению подлинной импровизационной свободы, особенно при выполнении нескольких задач одновременно (пение, движение, взаимодействие).

Таким образом, итоговый тренинг синтезирует в себе работу с темпоритмом по Станиславскому, исследование качеств движения и атмосфер по Чехову и современные научные подходы к развитию мозга. Этот комплекс проводится в тесной связи с дисциплинами «Сценическое движение», «Танец» и «Вокал», помогая студенту-вокалисту обрести целостность сценического существования, где тело, голос и эмоция действуют как единый, идеально настроенный ансамбль.

### **Пример 1: Комплексный психофизический тренинг**

Этот блок упражнений составляет основу ежедневной разминки и «настройки» психофизического аппарата студента. Упражнения направлены на комплексное развитие ключевых элементов актёрской техники.

#### **1. Упражнения на внимание, концентрацию и координацию**

Цель: Развить способность управлять своим вниманием, отсекать посторонние раздражители и синхронизировать работу мозга и тела.

##### **A) Нейрогимнастика (для активации мозга и координации)**

«Кулак-ребро-ладонь»: Последовательная смена трёх положений руки на плоскости стола (или на коленях). Сначала выполняется одной рукой, затем другой, затем двумя одновременно. Упражнение развивает произвольное внимание и двигательный контроль.

«Ухо-нос»: Левой рукой взяться за кончик носа, а правой – за мочку левого уха. Затем по хлопку быстро сменить положение рук: правая рука – на нос, левая – на правое ухо. Развивает межполушарные связи и скорость реакции.

«Кольцо»: Поочерёдно как можно быстрее перебирать пальцы рук, соединяя их в кольцо с большим пальцем. Выполняется в прямом (от указательного к мизинцу) и обратном порядке. Можно выполнять двумя руками одновременно или асинхронно (на одной руке – в прямом порядке, на другой – в обратном).

##### **Б) Классические упражнения на развитие органов чувств и концентрации (по К.С. Станиславскому)**

Развитие слухового внимания («Звуки с улицы»): Полностью сосредоточиться на звуках за пределами аудитории. Постараться не просто услышать, но и «увидеть» их источник, восстановив в воображении детальную картину происходящего.

Развитие зрительного внимания и памяти («Фотография»): Взять несколько открыток или фотографий, на которых изображены люди в разных

позах или в насыщенной деталями обстановке. Внимательно изучить одну из них в течение 30 секунд, затем отвернуться и максимально подробно описать увиденное. Как вариант – точно повторить позу изображённого человека.

**Развитие осязательного внимания («Слепой скульптор»):** С закрытыми глазами нашупать в кармане или мешочке несколько разных мелких предметов (ключ, монета, пуговица) и с помощью пальцев попробовать определить их форму, материал, вес, температуру и другие детали.

**Развитие обонятельного внимания («Сад запахов»):** Научиться осознанно различать запахи (например, разных цветов, специй, парфюмов), пытаясь не просто назвать источник, но и описать ассоциации и воспоминания, которые этот запах вызывает.

**Многозадачное внимание I («Счёт со стихом»):** Возьмите коробку спичек. Вы должны считать количество спичек в коробке, доставая их по одной, при этом параллельно рассказывая стихотворение или басню. Цель – не сбиться ни в счёте, ни в тексте.

**Многозадачное внимание II («Интерференция»):** Парное упражнение. Один студент решает на листе бумаги арифметическую задачу (например,  $125 \times 37 =$ ). Его партнёр в это время должен всевозможными способами его отвлекать: задавать вопросы, рассказывать смешные истории, петь и т.д. Задача первого – не отвлекаясь, довести решение до конца.

### **В) Упражнения на расширение и управление вниманием (по М. Чехову и для самостоятельной работы)**

**«Излучение и восприятие»:** Стоя в центре комнаты, постараться расширить своё внимание, ощущив всё пространство целиком... (остается без изменений).

**Тренинг наблюдательности («Дневник наблюдений»):** Это упражнение для постоянной самостоятельной работы. Замечайте на улице людей разных характеров, типажей. Постарайтесь проследить во времени, как изменилась улица, на которой вы живете. Ведите творческий дневник, записывая туда свои наблюдения, зарисовки характеров, диалоги. Это формирует «творческую копилку» будущего артиста.

## **2. Упражнения на мышечное освобождение и пластическую выразительность**

**Цель:** Снять излишнее мышечное напряжение (зажимы) и наполнить тело различными видами энергии и качеств движений.

**А) Снятие зажимов и воспитание «контролёра» (по К.С. Станиславскому)**

*Динамическое напряжение и сброс:*

**«Напряжение-расслабление»:** Стоя прямо, последовательно напрягать до предела отдельные части тела (правую руку, левую руку, ноги, шею, поясницу), удерживать напряжение несколько секунд, а затем полностью сбрасывать его, добиваясь максимального расслабления.

**«Зажимы по кругу»:** Во время ходьбы по кругу по команде педагога

напрягать определённые части тела. Напряжение должно нарастать постепенно, от слабого до предельного. Продержав максимальный зажим 15-20 секунд, по команде резко сбросить его, продолжая движение и анализируя ощущения. Упражнение также используется для обнаружения и проработки своих «привычных» зажимов.

**«Перекат напряжения»:** Создать максимальное напряжение в одной части тела (например, в правой руке), а затем плавно, без сброса, «перелить» это напряжение в другую часть тела (в левую руку, затем в ногу и т.д.), освобождая предыдущую.

**«Потянулись – сломались»:** Из положения стоя, тянуться всем телом вверх, стараясь «достать до потолка». Затем по команде педагога последовательно «ломаться» в суставах, сбрасывая напряжение: кисти, локти, плечи, шея, поясница, колени, до полного «стекания» на пол в абсолютно расслабленном состоянии.

#### *Образное расслабление и рост:*

**«Марионетки»:** Представить, что тело – кукла, которую повесили в шкаф на гвоздик. Можно экспериментировать, «подвешивая» себя за разные точки: макушку, плечо, палец. Всё остальное тело при этом должно быть абсолютно пассивным и расслабленным.

**«Пластилиновые куклы»:** Упражнение в три этапа. 1) «Замёрзший пластилин»: тело твёрдое, неподатливое. 2) «Лепка»: педагог или партнёры меняют позы «кукол», которые сохраняют форму, но ощущают сопротивление материала. 3) «Плавление»: под воздействием воображаемого тепла «куклы» начинают медленно «таять» и «стекать» на пол, превращаясь в бесформенную массу.

**«Растём»:** Из исходного положения сидя на корточках (маленький росток) медленно, на счёт педагога, «прорастать» вверх, постепенно расправляя тело, раскрываясь и устремляясь к воображаемому солнцу.

**«Расслабление по счёту»:** Стоя, руки вверх. По команде педагога на каждый счёт последовательно расслаблять части тела сверху вниз: «раз» – кисти, «два» – локти, «три» – плечи, и так далее до полного расслабления.

#### **Б) Освоение качеств движения (по М. Чехову)**

**«Летание (Лёгкость)»:** Двигаться по пространству с ощущением полёта, лёгкости. Представить, что тело невесомо, лишено тяжести. Импульс к движению рождается в груди. Это упражнение помогает найти лёгкое, воздушное звучание голоса.

**«Течение (Плавность)»:** Двигаться так, будто тело состоит из воды. Движения перетекают одно в другое без остановок, они непрерывны и пластичны. Помогает развить кантилену не только в голосе, но и в теле.

**«Лепка (Пластичность)»:** Двигаться так, будто пространство вокруг – это глина или плотный воздух, который нужно «лепить» или «раздвигать» своим телом. Каждое движение преодолевает сопротивление, становится весомым и оформленным.

### **3. Упражнения на развитие воображения и фантазии**

Цель: Активизировать творческую фантазию, научиться создавать и верить в вымышленный мир, развивать образное мышление.

#### **A) Упражнения на развитие фантазии и наблюдательности (по К.С. Станиславскому)**

«Детектив»: (Самостоятельная работа) Быть внимательным к людям, которые проходят мимо на улице. Обращать внимание на какие-то мелочи, детали. Попробовать додумать, понаблюдав за ними, куда они спешат, что любят, о чем сейчас говорят по телефону. Свои наблюдения и выводы можно записывать в творческий дневник, превращая их в целый рассказ.

«Оправдание позы»: Один студент принимает любую, даже самую нелепую позу. Другой должен выйти и, включившись в предлагаемое обстоятельство, оправдать эту позу действием (например, если студент замер с поднятой рукой, партнёр может «вложить» ему в руку воображаемый меч или «повесить» на неё пальто).

«Кто я по профессии?»: (Групповое упражнение) На отдельных листках пишутся разные профессии, которые складываются в шляпу. Каждый участник вытаскивает свою «роль». После небольшой подготовки каждый по очереди представляет себя в этой профессии, рассказывая о своём рабочем дне, проблемах, мечтах. Остальные участники могут задавать каверзные вопросы, чтобы проверить глубину погружения в образ.

«Облако – образ»: (Самостоятельная работа) Развитие ассоциативного мышления. Наблюдая за облаками, деревьями, трещинами на асфальте, стараться увидеть в их очертаниях конкретные образы: животных, лица, предметы, целые сюжеты.

#### **B) Работа с образным мышлением и творческой энергией (по М. Чехову и для самостоятельной работы)**

«Создание Атмосферы»: Студенты закрывают глаза. Педагог называет атмосферу (например, «атмосфера тревожного ожидания») ... (остаётся без изменений).

«Воображаемое тело и Центр»: Попробовать походить по комнате с ощущением, что ваше тело сделано из свинца... (остаётся без изменений).

«Коллаж / Сценарист»: (Самостоятельная работа) Вырезать разных персонажей из журналов, разместить их на листе бумаги, создавая неожиданные сценки, и придумать для них историю, диалоги. Как вариант — взять известный сюжет (сказку, рассказ) и переделать его до неузнаваемости, изменив жанр, характеры или финал.

«Режиссёр видеоклипа»: (Самостоятельная работа) Выбрать любимую вокальную композицию (без клипа). Представить себя режиссёром и детально продумать для неё видеокlip: разработать сценарий, раскадровку, описать локации, образы исполнителя и актёров, работу оператора. Это упражнение напрямую связывает вокальный материал с визуальным и действенным рядом.

#### **4. Упражнения на сценическую веру, действие и оправдание предлагаемых обстоятельств**

Цель: Научиться выполнять простейшие физические действия осмысленно, целенаправленно и органично, находя для каждого действия внутреннее оправдание (мотив). Это основа перехода от простого тренинга к созданию этюдов.

##### **«Действие с мотивом»:**

Выполнить простейшее физическое действие (поздороваться, встать, сесть, открыть дверь), но с разной внутренней задачей (мотивом).

*Например, поздороваться, чтобы:*

- показать своё превосходство;
- дать понять свою обиду;
- попросить прощения, не говоря ни слова;
- выразить молчаливое соболезнование;
- подлизаться.

Задача — через микро-действия, взгляд, паузу, мышечный тонус донести до зрителя внутренний мотив, не прибегая к прямому наигрышу.

##### **«Вход в пространство»:**

Простое действие «войти в дверь» выполняется в разных предлагаемых обстоятельствах.

*Войти, чтобы:*

- удивить и обрадовать близких неожиданным приездом;
- скрыться от преследования;
- незаметно посмотреть, что делается в комнате;
- впустить опасного человека;
- попасть на приём к высокопоставленному лицу.

Важно, чтобы действие начиналось ещё до входа в дверь, а оценка пространства происходила сразу после него.

##### **«Бес предметное действие в обстоятельствах»:**

Выполнить одно и то же действие с воображаемыми предметами, но в кардинально разных обстоятельствах.

*Например, «снимать пальто»:*

- вернувшись домой после тяжёлого рабочего дня;
- придя из больницы, где в тяжёлом состоянии находится близкий друг;
- в гардеробе театра, куда вы пришли на первое свидание;
- в приёмной директора, куда вас вызвали на «ковёр».

Обстоятельства полностью меняют темпо-ритм, характер и внутреннее содержание одного и того же физического процесса.

##### **«Групповая жизнь на площадке»:**

(Групповые упражнения на бес предметное действие). Создаётся общая атмосфера и место действия, где каждый студент существует в своей логике, выполняя индивидуальную задачу, но при этом оставаясь во взаимодействии с общим пространством и партнёрами.

**«Вечер в студенческом общежитии»:** Каждый занят своим делом

(кто-то пишет письмо, кто-то гладит рубашку, кто-то тихо играет на гитаре, кто-то готовится к экзамену).

**«Часовая мастерская»:** Мастера ремонтируют разные механизмы, принимают заказы, выставляют часы на витрину.

**«За кулисами перед выходом на сцену»:** Артисты в разной степени готовности и волнения: кто-то распевается, кто-то поправляет грим, кто-то медитирует, кто-то нервно ходит из угла в угол.

### **Пример 2: Упражнения на развитие импровизационного самочувствия**

Цель: Развить способность к спонтанному, органичному и целенаправленному действию в непредвиденных обстоятельствах. Научиться доверять своей интуиции, партнеру и творческому импульсу «здесь и сейчас».

#### **А) Речевая импровизация (развитие скорости мышления и речевой свободы)**

**«Без остановки»:** Студенту даётся любая тема («Пробка на дороге», «Почему я люблю кофе», «Польза дождевых червей»). Его задача – непрерывно говорить на эту тему в течение 2-3 минут, не останавливаясь, не делая долгих пауз и не используя слова-паразиты. Цель – не глубина содержания, а непрерывность потока сознания и речи.

**«История по слову»:** Группа сидит в кругу. Первый участник говорит одно слово. Второй повторяет его слово и добавляет своё. Третий повторяет первые два слова и добавляет третье, и так далее. Создаётся общая история. Упражнение развивает внимание, память и умение работать в ансамбле.

**«С привязкой к словам»:** Перед студентом раскладываются карточки с 5-7 случайными, не связанными между собой словами (например: «слон», «лампочка», «океан», «справедливость», «шнурок»). Задача – построить связный монолог или историю, последовательно и логично вплетая в неё все эти слова.

#### **Б) Сценическая (действенная) импровизация**

**«Интервью в образе»:** Студент получает карточку с персонажем (например: «Изобретатель машины времени», «Капитан пиратского корабля», «Очень уставший Дед Мороз после Нового года»). Он выходит на площадку, а остальные студенты в роли журналистов задают ему вопросы. Задача – отвечать и действовать, не выходя из логики и характера персонажа.

**«Меняй»:** Два студента начинают импровизационный этюд на заданную педагогом тему (например, «Разговор двух друзей в кафе»). В любой момент педагог может дать команду, которая кардинально меняет предлагаемые обстоятельства:

- «Меняй жанр!» (на «ужасы», «комедию положений», «мелодраму»).
- «Меняй отношения!» (на «заклятые враги», «отец и сын», «влюбленные, которые скрывают свои чувства»).

- «Меняй место!» (на «космический корабль», «допросная комната», «приём у психолога»). Задача студентов – мгновенно, без обсуждения, перестроиться и продолжить действовать в новых обстоятельствах.

**«Импульс от партнёра»:** (Парное упражнение). Студенты стоят лицом друг к другу. Один делает любое спонтанное движение или издаёт звук. Задача второго – немедленно, без раздумий, ответить своим движением или звуком, который был рождён как отклик на импульс партнёра. Упражнение выполняется в быстром темпе и учит доверять первому импульсу и «слышать» партнёра на психофизическом уровне.

**«Одно слово»:** (Парный этюд). Партнёрам даётся простая ситуация («Встреча после долгой разлуки», «Попытка продать сломанный товар»). Но в этой импровизации каждый из них может использовать только одно, заранее определённое слово (например, один говорит только «Да», а другой – только «Вот»). Весь смысл, конфликт и развитие отношений должны быть выражены через интонацию, действие, взгляд и взаимодействие.

### **Пример 3: Музыкально-пластическая импровизация**

**Цель:** Развить способность к эмоциональному и физическому отклику на музыку, научиться воплощать музыкальную драматургию через пластику тела, создавая целостный музыкально-сценический образ.

**«Пластика настроения»:** Студенты слушают музыкальный фрагмент. Задача – уловить его основное настроение, атмосферу и внутренний ритм и передать их через пластическую импровизацию. Важно не иллюстрировать музыку (например, изображать волны под музыку моря), а найти телесный эквивалент её эмоциональному состоянию. Можно выполнять в заданном образе (например, «Старый король слушает эту музыку», «Ребёнок слышит эту музыку»).

**«Конфликт мелодий»:** Педагог включает две резко контрастные по характеру, темпу и стилю мелодии, которые либо чередуются, либо (для продвинутого уровня) звучат одновременно из разных источников. Задача студента – пластически существовать в этом конфликте, находя для него оправдание. Например, это может быть внутренняя борьба двух желаний, диалог с воображаемым партнёром и т.д.

**«Психологический жест и музыка»:** Студенты работают над Психологическим жестом своего персонажа (по М. Чехову), а затем выполняют его под разную музыку. Задача – проследить, как музыкальная атмосфера окрашивает один и тот же жест, раскрывая в нём новые грани. Например, властный жест под героическую музыку будет звучать иначе, чем под трагическую или комическую.

**«Музыкальная партитура действия»:** Педагог задаёт простую линию физических действий («Накрыть на стол к приходу гостя»). Студент начинает выполнять её в тишине. Затем включается музыка, которая кардинально меняет настроение (тревожная, радостная, лирическая). Задача – продолжать

выполнять ту же линию действий, но полностью подчиняясь эмоциональной и темпо-ритмической партитуре музыки.

### **От упражнения к этюду: Этапы овладения мастерством**

#### **1. Начальный этап: От наблюдения к этюду**

В качестве «мостика» от упражнений к этюдам вводится раздел «Наблюдения». Это основа для будущей работы над образом. Задания этого этапа включают:

- Наблюдения за животными (пластика, повадки, реакции).
- Наблюдения за людьми в процессе выполнения трудовых и бытовых действий (логика физических действий).
- Наблюдения за проявлениями различных физических самочувствий (человек на жаре, на холоде, больной, уставший).

Собранный материал становится основой для первых одиночных этюдов. На этом этапе студенты учатся выстраивать логичную и последовательную цепочку действий в простых предлагаемых обстоятельствах.

#### **2. Развитие этюда: Событие и внутренний монолог**

Следующим шагом является работа над этюдами, в основе которых лежит конкретное событие. Задача усложняется: теперь необходимо не просто выполнить ряд действий, а прожить момент восприятия и оценки этого события.

Этюды могут быть самыми разнообразными: «Этюд из моей сегодняшней жизни», «Этюд-биография» и т.д.

Особое внимание уделяется внутреннему монологу — непрерывному потоку мыслей, который наполняет существование актёра на сцене, особенно в зонах молчания. Иногда для тренировки полезно произносить внутренний монолог вслух.

Усложнение обстоятельств: Студенты переходят к этюдам с более острыми, экстремальными предлагаемыми обстоятельствами, темы для которых они могут разрабатывать самостоятельно.

#### **3. Парный этюд: Взаимодействие, конфликт и импровизационный текст**

На этом этапе вводится работа с партнёром. Основные задачи:

- Освоение активного воздействия на партнёра для достижения своей цели.
- Развитие способности к точному восприятию контрдействия партнёра.
- Определение и развитие природы конфликта в этюде.

Слово в таких этюдах рождается импровизационно, только как необходимое средство воздействия. Это приучает студентов к пониманию неразрывной связи слова и действия.

#### **4. Эстрадный этюд: Работа над характером и характерностью**

Здесь начинается переход к специфике эстрадного жанра. Цель — создание сценического характера, то есть не просто существование «от себя», а воплощение образа другого человека. Работа ведётся в двух направлениях:

- Характер: Внутренний, духовный склад персонажа, его мотивы и цели.
- Характерность: Внешние проявления характера (особенности пластики, речи, мимики, поиск деталей костюма и грима).

### **5. Жанровая работа: Пародия и комическая «маска»**

Особое место в эстрадном искусстве занимает пародия. В рамках этого жанра исследуется природа комической «маски».

- «Маска-соло»: Работа строится на контрасте между внутренним и внешним миром персонажа.

*Задание:* Придумать ситуацию, в которой человек вынужден казаться не тем, кто он есть на самом деле.

- «Маска-пара»: Работа строится на контрасте между партнёрами (внешнем или внутреннем). Контрастность является законом и основой для создания комических положений.

*Задание «Плюс и минус»:* Два партнёра с контрастными темпераментами (например, холерик и флегматик) действуют в одних и тех же предлагаемых обстоятельствах («пожар», «опоздание на поезд»).

*Задание «Чёрное и белое»:* Партнёры должны показать контрастную реакцию на одно и то же событие (один плачет, глядя на картину, другой смеётся).

### **6. Создание эстрадного номера**

Накопленный в этюдах материал становится базой для создания полноценного эстрадного номера. На этом этапе происходит определение жанра будущего номера (разговорный, музыкальный, хореографический, оригинальный) и поиск его уникального сценического решения.

### **7. Работа над отрывком из драматического произведения**

Параллельно ведётся работа над отрывками из пьес. Это позволяет освоить фундаментальные методы работы над ролью, которые применимы в любом жанре.

- *Метод физических действий К.С. Станиславского:* Помогает через выстраивание верной линии поступков героя прийти к подлинному переживанию.
- *Методика действенного анализа М.О. Кнебель:* Учит анализировать роль и пьесу через этюдные пробы, в действии.
- *Словесное воздействие:* Освоение слова как главного инструмента для достижения цели в борьбе с партнёром.

Главная задача этого этапа — научиться глубоко раскрывать сверхзадачу роли и произведения через построение логики действия, взаимодействия и борьбы на сцене.

### **3.2 Содержание аудиторной работы студентов: индивидуальные занятия**

Индивидуальные занятия направлены на выявление и развитие уникальных творческих качеств каждого студента, а также на углублённую проработку материала, осваиваемого на групповых практических занятиях.

#### **Этап 1: Развитие внутреннего аппарата и наблюдательности**

На первом этапе основное внимание уделяется развитию воображения, логики мышления, сценического внимания и, в особенности, наблюдательности. Способность видеть и понимать внутренний мир реальных людей — основа для создания живых человеческих образов в будущем.

В этом процессе мы имеем дело с самым тончайшим вниманием почти на уровне подсознания, который впоследствии станет основой для создания актерских этюдов, а позже живых человеческих образов в творчестве.

#### **Упражнения для самостоятельной работы (тренинг наблюдения):**

##### **Упражнение 1: «Чтение человека».**

Наблюдая за людьми (на улице, в транспорте), нужно стараться по внешним проявлениям (выражение лица, поза, жесты, походка) угадать их внутреннее состояние. Необходимо задавать себе вопросы: «Почему этот человек поступил так, а не иначе?», «Что у него в мыслях?», «Под влиянием чего могло измениться его первоначальное намерение?». Цель — научиться видеть за внешним поведением внутренние мотивы и душевные переживания, развивать интуицию и чуткость.

##### **Упражнение 2: «Комната души».**

Выберите хорошо знакомого вам человека. Представьте, что его внутренний мир — это комната. Опишите эту комнату в деталях: она просторная или тесная? Светлая или тёмная? Какой в ней порядок? Какие предметы её наполняют? Какие в ней преобладают цвета и запахи? Уютно ли в этой комнате самому хозяину и его гостям? Этот приём помогает на образном уровне почувствовать и проанализировать склад души другого человека.

##### **Упражнение 3: «Поиск противоречий».**

Необходимо избавиться от шаблонных оценок «плохой» / «хороший». В положительных на первый взгляд людях ищите их «тёмную» сторону, а в отрицательных — точку внутренней боли, которая могла привести к уродливости поступков. Ищите противоречия между внешним и внутренним (например, вежливая улыбка и злой взгляд; грубая внешность и добрые, заботливые руки). Результаты наблюдений рекомендуется фиксировать в творческом дневнике.

#### **Упражнения на развитие воображения и гибкости мышления (аудиторная и самостоятельная работа):**

##### **На развитие ассоциативного мышления:**

**«Что общего?»:** Найти как можно больше общих признаков между двумя совершенно разными предметами или понятиями (например: «Что общего между кошкой и яблоком?»).

**«Афоризмы»:** Взять готовую метафорическую фразу (например, «Творчество — это заточка ножа») и найти как можно больше обоснований её правоты. Как вариант — самостоятельно закончить фразу: «Любовь — это...», «Счастье — это...».

### **На развитие диалектического мышления (умение видеть разные стороны):**

**«Хамелеон»:** Взять любое спорное утверждение («Человек произошёл от обезьяны»). Сначала найти как можно больше аргументов «ЗА», а затем — такое же количество убедительных аргументов «ПРОТИВ».

**«Обратная сторона медали»:** Отказаться от привычных точек зрения. Найти положительные стороны в заведомо «плохом» событии («обжечься утюгом») или отрицательные — в заведомо «хорошем» («найти миллион долларов»).

### **На развитие творческой фантазии:**

**«Археолог»:** Взять любой случайный предмет (не свой!), например, ключ, платок, перчатку. Представить себя археологом и, изучая этот «артефакт», детально «восстановить» по нему историю его владельца, эпоху и события, с которыми предмет мог быть связан. Обращать внимание на мельчайшие детали, обогащая их вымыслом.

### **Упражнения на тренировку активного внимания в сценических условиях (аудиторная работа):**

Эти упражнения направлены на тренировку способности концентрироваться и мыслить в условиях сцены, при наличии отвлекающих факторов.

#### **«Концентрация на тексте»:**

Прочесть на сцене короткую газетную статью, а затем пересказать её содержание максимально близко к тексту.

**Усложнение:** Педагог даёт студенту печатную страницу, которую тот читает, а затем разрывает на несколько частей. Задача студента — собрать текст воедино.

**Работа с помехами:** Студент читает незнакомый текст, в то время как педагог или другие участники создают звуковые помехи (громко разговаривают, поют, задают вопросы). Задача — не отвлекаясь, понять и запомнить содержание прочитанного и затем пересказать его.

#### **«Концентрация на задаче»:**

**Математическая задача:** В условиях тех же звуковых помех решить в уме или на бумаге арифметическую задачу (умножить или разделить несколько крупных чисел).

**Творческая задача:** В тех же условиях за короткое время (1-2 минуты) сочинить четверостишие или эпиграмму на заданную тему.

**Задача на память:** Составить программу воображаемого концерта или быстро вспомнить и назвать 10 произведений конкретного автора (композитора, писателя, поэта).

### **Упражнения на внутреннее внимание (работа с эмоциональной памятью):**

Находясь на площадке, студент учится погружаться в свой внутренний мир, работать с воспоминаниями и представлениями. Это основа для рождения подлинных чувств на сцене.

**Задания:** Подробно, в деталях, мысленно «прокрутить» как киноплёнку:

- свой сегодняшний день с момента пробуждения;
- приятный случай из жизни (праздник, встреча, путешествие);
- случай, вызвавший сильные негативные эмоции (обида, досада);
- планы на будущее (предстоящий отдых, выступление).

Задача — не просто вспомнить, а заново пережить события на сенсорном уровне (вспомнить звуки, запахи, тактильные ощущения).

### **Этап 2: От тренинга к этюду и номеру**

Накопленные в ходе тренингов навыки становятся базой для практической работы над сценическим материалом.

Работа над этюдами. На индивидуальных занятиях отрабатываются и детально разбираются различные виды этюдов:

- Этюды-наблюдения (за животными, людьми).
- Этюды на память физических действий (работа с воображаемыми предметами).
- Этюды на оправдание заданной ситуации или позы.
- Этюды на рождение слова в действии.

Работа над пародийным номером. В дальнейшем ведётся индивидуальная работа над этюдами-пародиями. Этот процесс включает в себя:

- Выбор объекта пародии.
- Подробный видеоанализ манеры исполнения, пластики, речевых характеристик оригинала.
- Подбор музыкального сопровождения, костюма, грима.

Работа над репертуаром. Финальный этап индивидуальных занятий посвящён созданию полноценных сценических произведений:

- Подбор материала для эстрадных номеров, драматических отрывков, тематических композиций.
- Разработка режиссёрского решения и сценического воплощения выбранного материала.

## 4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

### **4.1. Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов**

Самостоятельная работа является неотъемлемой частью учебного процесса по дисциплине «Мастерство актёра» и направлена на углубление теоретических знаний и закрепление практических навыков. Контроль за её выполнением осуществляется педагогом на практических и индивидуальных занятиях.

#### **Основные формы самостоятельной работы:**

- Теоретическая подготовка:
- Работа с конспектами лекций.
- Изучение основной и дополнительной литературы по темам дисциплины.
- Работа с интернет-ресурсами, просмотр лекций и мастер-классов ведущих театральных педагогов.

#### **Практическая работа и тренинг:**

- Регулярное выполнение упражнений на психофизический тренинг (внимание, мышечное освобождение, нейрогимнастика).
- Ведение творческого дневника наблюдений, где фиксируются наблюдения за людьми, животными, прорабатываются этюды-наблюдения.
- Подготовка и репетиция этюдов, отрывков и номеров, заданных педагогом.

#### **Расширение культурного кругозора:**

- Просмотр и анализ драматических и музыкальных спектаклей, эстрадных концертов, кинофильмов с целью изучения и анализа актёрской работы.
- Посещение музеев, выставок, прослушивание музыкальных произведений для накопления художественных впечатлений.

#### **Подготовка к текущей и итоговой аттестации:**

- Систематизация знаний и подготовка к контрольным урокам.
- Подготовка и репетиция зачётной и экзаменационной программы.

### **4.2. Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности**

Оценка учебных достижений студентов проводится комплексно с использованием разнообразных форм контроля, позволяющих оценить, как теоретические знания, так и уровень владения практическими навыками.

#### **Текущий контроль:**

- Контрольные уроки: Проводятся регулярно (например, ежемесячно) в формате показа подготовленных упражнений, этюдов и отрывков для оценки динамики развития студента.

- Практические задания: Оценка выполнения аудиторных и домашних заданий, включая ведение творческого дневника.
- Коллоквиумы: Устное собеседование по ключевым темам теоретического раздела (например, по основным принципам системы Станиславского или методу М. Чехова).

**Промежуточный и итоговый контроль:**

- Открытый урок / Публичный показ: Демонстрация лучших этюдов, номеров и отрывков перед зрителями (студентами других курсов, педагогами). Является важной формой проверки навыков публичного выступления.
- Зачёт: Проводится в конце семестра в форме показа практических работ (этюдов, упражнений), соответствующих пройденному материалу.
- Экзамен: Комплексная проверка знаний и умений, включающая в себя показ сценического отрывка или эстрадного номера, а также устные ответы на вопросы по теории дисциплины.

#### **4.3. Критерии оценки результатов учебной деятельности**

Оценка результатов учебной деятельности осуществляется по десятибалльной шкале. Итоговая оценка учитывает систематичность работы студента в течение семестра, его активность на занятиях, качество выполнения практических заданий и результат, показанный на итоговой аттестации (зачёте/экзамене).

**Критерии оценки на экзамене:**

**Неудовлетворительно:**

**1-3 балла:** Демонстрируется полное или практически полное отсутствие усвоения программного материала. Студент не владеет базовыми элементами актёрской техники, не понимает сути этюдного метода. Работа в семестре отсутствовала или носила случайный характер, большое количество пропусков занятий. Экзаменационный показ неубедителен или отсутствует.

**Удовлетворительно:**

**4 балла:** Усвоение программного материала носит фрагментарный, поверхностный характер. Студент демонстрирует невыразительный показ, допускает грубые ошибки в использовании актёрской техники. Отсутствует самостоятельная работа, участие в коллективной работе курса минимально.

**5 баллов:** Студент обладает достаточными, но несистематическими знаниями. Этюдный метод освоен частично, показ на экзамене малоубедителен. Работа в семестре велась нерегулярно, без творческой инициативы.

**Хорошо:**

**6 баллов:** Студент демонстрирует достаточно полные, но не всегда глубокие знания. Этюдный метод в целом освоен, однако в показе не хватает выразительности, органичности и самостоятельности творческого мышления.

**7 баллов:** Студент показывает полные и систематизированные знания по дисциплине. Выполняет основные требования программы, однако работа в семестре была недостаточно стабильной. Показ на экзамене грамотный, но не всегда отличается яркостью и глубиной.

**Отлично:**

**8 баллов:** Демонстрируются глубокие и систематизированные знания. Студент уверенно владеет актёрской техникой, этюдный метод освоен в полной мере. Активно и стablyно работал в течение семестра. Экзаменационный показ отличается осмысленностью и хорошим техническим исполнением.

**9 баллов:** Студент демонстрирует всесторонние и глубокие знания, способен к самостоятельному пополнению знаний. Продуктивно работал в семестре, проявлял творческую инициативу. Экзаменационный показ убедителен, выразителен и отличается высоким уровнем исполнительской культуры.

**10 баллов:** Показаны выдающиеся учебные достижения. Знания носят всесторонний, системный и глубокий характер. Студент демонстрирует полное владение актёрским мастерством на данном этапе обучения, способность к самостоятельному творческому мышлению. Экзаменационный показ отличается яркостью, оригинальностью, убедительностью и высоким профессионализмом.

**Критерии оценки на ЗАЧЁТЕ:**

**Оценка «зачтено»:**

Выставляется при получении оценки от 4 (четырёх) до 10 (десяти) баллов. Каждый балл соответствует критериям, описанным выше, но применительно к объёму материала, пройденного в зачётном семестре.

Например:

Высший уровень (**«зачтено», 8-10 баллов**): Студент полностью освоил материал семестра, активно работал, показал убедительный и выразительный зачётный показ.

Средний уровень (**«зачтено», 6-7 баллов**): Студент освоил материал, но работал неровно, показ был грамотным, но не всегда убедительным.

Минимальный уровень (**«зачтено», 4-5 баллов**): Студент освоил необходимый минимум, но имеет пробелы в знаниях и навыках; работа в семестре велась нерегулярно.

**Оценка «не зачтено»:**

Выставляется при получении оценки от 1 (одного) до 3 (трёх) баллов.

**3 балла:** Пропуски занятий, отсутствие систематической работы, слабый и неубедительный показ на зачёте.

**2 балла:** Низкий уровень исполнительской культуры, не освоены базовые элементы пройденной программы.

**1 балл:** Полное невыполнение требований семестра, отсутствие показа.

## 5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

### 5.1 Учебная программа

#### ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная программа по учебной дисциплине «Мастерство актёра» разработана для учреждений образования в соответствии с требованиями образовательного стандарта общего высшего образования по специальности 6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады профилизации: Эстрадно-джазовый вокал. Учебная дисциплина «Мастерство актёра» является ключевым компонентом практической подготовки специалиста в сфере вокального исполнительства. Учебная дисциплина тесно связана с такими предметами, как «Сценическая речь», «Голосо-речевой тренинг», «Сценическое движение», «Класс мюзикла», «Вокал» и «Постановка вокального номера».

Методологической основой воспитания актёра является система К.С. Станиславского, направленная на достижение «искусства переживания». Вместе с тем, данная программа значительно расширяет классический подход, интегрируя в учебный процесс психофизическую технику М. Чехова, направленную на развитие творческого воображения и экспрессии, а также элементы современных психотехник (нейрогимнастики) для развития координации, скорости реакции и межполушарного взаимодействия. Такой синтетический подход позволяет сформировать у будущего артиста-вокалиста универсальный и гибкий профессиональный аппарат.

Целью учебной дисциплины «Мастерство актёра» является подготовка высококвалифицированного специалиста, способного создавать яркие и убедительные сценические образы в вокальных и эстрадных номерах.

*Задачи учебной дисциплины:*

- раскрыть индивидуальные психофизические и творческие способности студента;
- освоить базовые элементы внутренней и внешней актёрской техники на основе систем К.С. Станиславского и М. Чехова;
- развить сценическое внимание, воображение, мышечную свободу и импровизационное самочувствие;
- сформировать навыки создания характера и воплощения сценического образа в этюдах и номерах;
- способствовать формированию у будущих артистов высокой исполнительской культуры и личной творческой ответственности.

Освоение учебной дисциплины «Мастерство актёра» способствует формированию специальной компетенции: создавать художественные образы актерскими средствами на основе замысла постановщиков.

В результате освоения учебной дисциплины «Мастерство актёра» студент должен знать:

- основные принципы систем К.С. Станиславского и М. Чехова;
- законы психофизического существования актёра на сцене;
- методику работы над ролью и эстрадным номером;
- этапы создания сценического образа от этюда к готовому произведению.

*уметь:*

- применять на практике элементы актёрской психотехники;
- использовать метод действенного анализа при работе с материалом;
- создавать и воплощать сценические образы в различных жанрах;
- свободно и органично существовать в условиях публичного выступления.

*владеть:*

- навыками психофизического тренинга;
- принципами построения этюда и номера;
- навыками взаимодействия с партнёром и зрительным залом.

В рамках образовательного процесса по учебной дисциплине «Мастерство актера» студент должен не только приобрести теоретические и практические знания, умения и навыки по специальности, но и развить свой ценностно-личностный, духовный потенциал, сформировать качества патриота и гражданина, готового к активному участию в экономической, производственной и социально-культурной жизни страны.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Мастерство актера» на дневной форме получения образования всего отведено 242 часа. Из них 120 часов – аудиторные (2 – лекции, 88 – практические, 30 – индивидуальные) занятия.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Мастерство актёра» на заочной форме получения образования всего отведено 242 часов. Из них 20 часов – аудиторные (2 – лекционные, 12 – практические, 6 – индивидуальные) занятия.

Рекомендуемые формы текущей аттестации – творческая работа, практический показ; промежуточной аттестации – зачет, экзамен.

## СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

### *Введение.*

Цели и задачи учебной дисциплины «Мастерство актёра». Ее роль и место в профессиональной подготовке специалиста высшей квалификации по специальности 6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады профилизация: эстрадно-джазовый вокал. Знакомство с особенностями актерской профессии. Специфика театрального и эстрадного искусства, их различие. Обзор методологической базы: синтез систем К.С. Станиславского, М. Чехова и современных психотехник. Взаимосвязь учебной дисциплины «Мастерство актёра» с учебными дисциплинами «Сценическая речь», «Голосо-речевой тренинг», «Сценическое движение», «Класс мюзикла», «Вокал» и «Постановка вокального номера».

### *Тема 1. Основные принципы системы К.С. Станиславского.*

Изучение фундаментальных основ теории сценического искусства. Вводится и анализируется ключевое различие между «искусством переживания» и «искусством представления». Подробно разбираются основополагающие принципы системы Станиславского: принцип жизненной правды, учение о сверхзадаче и сквозном действии, понятие о психофизическом действии как главном выразительном средстве актёра. Рассматривается формула творческого процесса «я в предлагаемых обстоятельствах» и осваиваются базовые элементы творческого самочувствия: сценическое внимание, мышечная свобода и сценическая вера.

### *Тема 2. Развитие творческой индивидуальности. Метод М. Чехова.*

Освоение альтернативного, психофизического подхода к созданию образа, разработанного М. Чеховым. Изучается метод, направленный на развитие творческой интуиции, воображения и экспрессии. На практике осваиваются ключевые инструменты техники: «Психологический жест» как концентрированное выражение воли персонажа, «Атмосфера» как способ мгновенного погружения в эмоциональное состояние, а также работа с «Воображаемым телом», «Центром» и «Качествами движения» для быстрого пластического перевоплощения.

### *Тема 3. Практикум. Комплексный психофизический тренинг.*

Данный раздел является ядром практической работы на начальном этапе и составляет основу «работы актёра над собой». Ежедневный тренинг

рассматривается как фундаментальная профессиональная дисциплина, направленная на развитие и настройку психофизического аппарата студента.

Работа ведётся комплексно: через развитие внимания, концентрации и координации (включая элементы нейрогимнастики для улучшения межполушарного взаимодействия), а также через освоение сценической свободы. Для вокалиста это имеет первостепенное значение, так как снятие мышечных зажимов напрямую влияет на свободу звукоизвлечения. В процессе тренинга воспитывается «внутренний контролёр», позволяющий сознательно управлять своим телом во время выступления.

Вторым неотъемлемым блоком тренинга является работа с внутренним аппаратом: развитие воображения, фантазии и наблюдательности. Студенты учатся создавать яркие внутренние видения, которые служат топливом для эмоций, и вести «творческие дневники» для накопления жизненных впечатлений. Все эти навыки – внимание, свобода и воображение – синтезируются в итоговой цели тренинга: воспитании сценической веры через поиск оправданного действия. Через нахождение внутреннего мотива и цели для каждого поступка, даже самого простого, рождается органичное и правдивое существование в вымышленных обстоятельствах, что является основой «искусства переживания» и ключом к созданию убедительного сценического образа.

#### *Тема 4. От тренинга к этюду. Основы сценического действия.*

Данный раздел осуществляют переход от изолированных упражнений к их синтезу в этюде – короткой сценической зарисовке. Фундаментом для первых этюдов становится наблюдательность – целенаправленное изучение жизни, которое является источником правдивого материала для творчества. На начальном этапе студенты работают над одиночными, бессловесными этюдами, основанными на наблюдениях за животными, людьми в процессе труда или в различных физических самочувствиях. Ключевая задача – освоить «память физических действий», то есть умение органично и убедительно существовать в воображаемой среде и взаимодействовать с воображаемыми предметами.

Далее работа усложняется введением центрального драматургического элемента – события, которое нарушает привычный ход вещей и провоцирует персонажа на активное действие. Основное внимание уделяется не самому факту события, а процессу его восприятия и оценки, что учит выстраивать действенную цепочку: «восприятие -> оценка -> действие». Инструментом для такой глубокой проработки становится внутренний монолог –

непрерывный поток мыслей, который наполняет смыслом поведение персонажа, особенно в моменты молчания.

Таким образом, на этом этапе закладываются основы сценического действия. Студент учится не просто выполнять формальные движения, а выстраивать логичную, последовательную и психологически мотивированную линию поведения. Овладение одиночным этюдом на событие подготавливает студента к следующему, более сложному этапу – работе с партнёром и освоению сценического конфликта.

#### *Тема 5. Взаимодействие с партнёром. Конфликт.*

После освоения одиночного этюда ключевым этапом становится работа с партнёром, который становится главным объектом внимания и источником действия. В основе сценического общения лежит непрерывный процесс воздействия (активного стремления изменить партнёра) и контрдействия (ответной реакции). Из этого столкновения воль и несовпадения целей рождается сценический конфликт – двигатель любой драмы. На практике студенты в парных этюдах учатся чётко определять свою цель, борясь за неё и мгновенно реагировать на непредсказуемые действия партнёра, что развивает живое, органичное существование на сцене.

На этом этапе особое внимание уделяется рождению слова. Текст в этюде возникает не как заученная реплика, а импровизационно, как самый действенный инструмент в борьбе за свою цель. Это приучает относиться к слову как к поступку, что является ключевым навыком для вокалиста, работающего с текстом песни. Навыки, полученные в парной работе, становятся базой для освоения группового этюда, где от студента требуется ещё большее расширение внимания и умение существовать в общем ансамбле, создавая единое и целостное сценическое произведение.

#### *Тема 6. Работа над образом. Характер и характерность.*

Освоив принципы органичного существования «от себя» в предлагаемых обстоятельствах, студент переходит к следующему, более сложному этапу — созданию сценического образа. Цель этого раздела — научиться воплощать на сцене другого человека, с его уникальным мировоззрением, привычками и судьбой. Работа над образом ведётся в двух неразрывных направлениях. Первое — создание характера, то есть постижение внутреннего, духовного мира персонажа: его целей, ценностей, страхов, мотивов поступков. Для этого используется метод «биографии

персонажа», когда студент домысливает и проживает ключевые события жизни своего героя, которые сформировали его таким, какой он есть.

Второе направление – это поиск характерности, то есть ярких и точных внешних проявлений внутреннего характера. Характерность – это не набор случайных штампов, а органичное продолжение внутренней жизни персонажа. На практике студенты ищут для своего героя уникальные психофизические черты: особую походку и пластику, специфические речевые интонации и словечки, характерные жесты и мимику. Этот поиск помогает избежать общей «игры вообще» и создать конкретный, узнаваемый и живой человеческий тип. Соединение глубокого внутреннего содержания (характера) с острой внешней формой (характерностью) *и является итоговой целью работы над образом.*

#### *Тема 7. Жанровая специфика эстрады. Маска и пародия.*

Данный раздел адаптирует актёрские навыки к специфике эстрадного искусства, которое часто оперирует не психологическими характерами, а яркими, концентрированными «масками». Работа с маской начинается с освоения «маски-соло», построенной на внутреннем контрасте – несоответствии внешнего облика и внутреннего мира персонажа. Далее студенты переходят к «маске-паре», где комический эффект достигается за счёт контраста между партнёрами (внешнего, темпераментного, интеллектуального). Этот принцип является основой большинства комедийных дуэтов и учит артиста работать в ансамбле, используя несходство как двигатель сюжета.

Особым жанром, требующим отточенной наблюдательности и чувства стиля, является пародия. Это не слепое копирование, а ироническая имитация, основанная на глубоком анализе манеры, пластики и речевых стереотипов пародируемого объекта. На практике студенты учатся выявлять самые узнаваемые черты оригинала, а затем заострять и преувеличивать их, создавая юмористический или сатирический образ. Работа в этих жанрах развивает у будущего артиста эстрады чувство формы, точность и лаконизм выразительных средств.

#### *Тема 8. От этюда к номеру. Основы композиции.*

На этом этапе накопленный в этюдах и импровизациях материал становится основой для создания законченного сценического произведения – эстрадного номера. Эстрадный номер, будь то песня, монолог или пластическая миниатюра, является основной структурной единицей

эстрадного искусства и подчиняется своим законам построения. Первым шагом является осмысленный выбор материала, который должен соответствовать индивидуальности исполнителя, его творческим задачам и специфике вокальных или актёрских данных.

Ключевой задачей становится освоение основ композиции, то есть умения выстроить номер так, чтобы он удерживал внимание зрителя от начала и до конца. Студенты учатся на практике выстраивать чёткую драматургическую структуру номера: завязку (начальное событие, которое захватывает внимание), развитие действия (нарастание конфликта), кульминацию (высшую точку напряжения) и финал (яркую и осмысленную точку). Особое внимание уделяется поиску темпо-ритмического решения, которое является «пульсом» номера и напрямую влияет на его эмоциональное воздействие. Таким образом, творческий поиск, который в этюде мог быть свободным и неограниченным, в номере направляется в русло создания точной, выверенной и эффектной сценической формы.

#### *Тема 9. Работа над отрывком. Метод действенного анализа.*

Данный раздел посвящен освоению целостной методики работы над ролью на основе драматического материала. Работа над отрывком из пьесы позволяет применить все накопленные навыки к авторскому тексту, обладающему своей стилистикой и сверхзадачей. Центральным инструментом становится метод действенного анализа М.О. Кнебель, суть которого – познание пьесы и роли не теоретически, а в действии, через импровизационные этюдные пробы. Такой подход помогает найти живое, органичное зерно роли, избегая литературных штампов.

На основе этюдных проб студенты учатся определять сверхзадачу (главную идею и цель персонажа) и выстраивать сквозное действие (основную линию борьбы, проходящую через весь отрывок). Каждая сцена рассматривается как звено в цепи этой борьбы, что делает существование на сцене осмысленным и целенаправленным. Этот процесс является практическим применением метода физических действий К.С. Станиславского в работе с драматургическим материалом.

Особое внимание уделяется словесному действию: авторский текст осваивается не как информация для произнесения, а как активный инструмент воздействия на партнёра. Студенты учатся определять действенную задачу (подтекст) каждой фразы, превращая слово в поступок. В конечном итоге, работа над отрывком воспитывает в артисте умение

глубоко анализировать драматургию и создавать на её основе полноценный, живой и психологически достоверный человеческий образ.

### *Тема 10. Импровизация как метод и форма существования.*

Данная тема является сквозной и итоговой для всего курса, так как импровизация рассматривается не просто как отдельный вид тренинга, а как высшая цель и показатель актёрского мастерства. Если на начальном этапе импровизационные упражнения служили инструментом для раскрепощения и развития отдельных навыков, то на завершающем этапе они становятся способом проверки и синтеза всех полученных знаний. Цель этого раздела – воспитать в студенте импровизационное самочувствие – состояние постоянной творческой готовности, при котором артист способен органично, свободно и, главное, целенаправленно существовать в любых, даже самых неожиданных сценических обстоятельствах.

На практике осваиваются и синтезируются различные виды импровизации. Речевая импровизация оттачивает скорость мышления и умение облекать мысль в точное и действенное слово. Пластическая и музыкально-пластическая импровизация развивает телесный интеллект – способность тела мгновенно и выразительно откликаться на внутренний импульс, музыку или атмосферу. Но венцом всего является действенная (сюжетная) импровизация, в которой студент должен «здесь и сейчас» воспринимать партнёра, оценивать меняющиеся обстоятельства, ставить себе задачи и бороться за их выполнение, создавая уникальную, неповторимую сценическую реальность.

Особое внимание уделяется умению использовать случайность как творческий импульс. Любое непредвиденное событие на сцене (упавший предмет, забытый текст, неожиданная реакция партнёра или зала) должно восприниматься не как ошибка или катастрофа, а как новое предлагаемое обстоятельство, которое нужно немедленно оценить и включить в логику своего сценического поведения. Этот навык превращает исполнителя из «марионетки», механически воспроизводящей заученный рисунок, в живого, непредсказуемого и потому по-настоящему интересного для зрителя творца. В конечном итоге, импровизационное самочувствие – это та степень свободы и владения своим аппаратом, которая позволяет артисту на каждом выступлении создавать иллюзию, что всё происходящее на сцене рождается впервые.

**5.2. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ  
ДЛЯ ДНЕВНОЙ ФОРМЫ ПОЛУЧЕНИЯ ОБРАЗОВАНИЯ**

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество часов аудиторных часов				УСР	Форма контроля знаний
		Всего	Лекции	Практические	Индивидуальные		
1	2	3	4	5	6	7	8
	Введение	2	2				
1.	Основные принципы системы К.С. Станиславского	12		7	5		
2.	Развитие творческой индивидуальности. Метод М.Чехов	10		10			
3.	Практикум. Комплексный психофизический тренинг	13		10		3	Творческая работа
4.	От тренинга к этюду. Основы сценического действия	16		8	8		
5.	Взаимодействие с партнёром. Конфликт	10		5		5	Творческая работа
6.	Работа над образом. Характер и характерность	14		8		6	Практический показ
7.	Жанровая специфика эстрады. Маска и пародия	10		5		5	Творческая работа
8.	От этюда к номеру. Основы композиции	10		5		5	Практический показ
9.	Работа над отрывком. Метод действенного анализа	17		6	11		
10.	Импровизация как метод и форма существования	6		6			
<b>Всего...</b>		<b>120</b>	<b>2</b>	<b>70</b>	<b>24</b>	<b>24</b>	

**5.3. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ  
ДЛЯ ЗАОЧНОЙ ФОРМЫ ПОЛУЧЕНИЯ ОБРАЗОВАНИЯ**

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество часов аудиторных часов			
		Всего	Лекции	Практические	Индивидуальные
1	2	3	4	5	6
	Введение	2	2		
1.	Основные принципы системы К.С. Станиславского	2		2	
2.	Развитие творческой индивидуальности. Метод М.Чехов	2		1	1
3.	Практикум. Комплексный психофизический тренинг	3		2	1
4.	От тренинга к этюду. Основы сценического действия	2		1	1
5.	Взаимодействие с партнёром. Конфликт	1		1	
6.	Работа над образом. Характер и характерность.	2		2	
7.	Жанровая специфика эстрады. Маска и пародия.	2		1	1
8.	От этюда к номеру. Основы композиции.	1		1	
9.	Работа над отрывком. Метод действенного анализа.	2			2
10.	Импровизация как метод и форма существования.	1		1	
<b>Всего...</b>		<b>20</b>	<b>2</b>	<b>12</b>	<b>6</b>

## ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

### Литература

#### *Основная*

1. Савостьянов, А. И. Техника речи в профессиональной подготовке актера : практ. пособие для вузов / А. И. Савостьянов. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Юрайт, 2022. – 136 с.
2. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера : учеб. пособие / Б. Е. Захава ; под ред. П. Е. Любимцева. – 12-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. – 430 с.
3. Мастерство режиссера : I-V курсы : учеб. пособие / ГИТИС ; ред.-сост.: С. В. Женович, Н. А. Зверева, О. Л. Кудряшов. – Москва : ГИТИС, 2016. – 390 с.
4. Маркова, Е. В. Уроки пантомимы : учеб. пособие / Е. В. Маркова. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2012. – 282 с.
5. Кнебель, М. О. О действенном анализе пьесы и роли / [сост., отв. ред., авт. вступ. ст. "Summa и завещание" А. А. Бармак]. – Москва : ГИТИС, 2014. – 214 с.

#### *Дополнительная*

1. Станиславский, К. С. Работа актера над собой. – Москва : АСТ, [2023]. – 701, [2] с.
2. Кожухарь, И. Разбор роли : психология для актеров, режиссеров и сценаристов / И. Кожухарь. – Москва : Альпина нон-фикшн, 2025. – 362 с.
3. Кудряшов, О. Л. В поисках второго плана / О. Л. Кудряшов. – Москва : ГИТИС, 2023. – 134 с.
4. Райхельгауз, И. Л. Во всем виноват режиссер : пособие / И. Л. Райхельгауз. – Москва : ГИТИС, 2023. – 339 с.
5. Иванова, А. А. Актерский тренинг. Демидовский подход : книга-тренинг / А. А. Иванова. – Москва : ГИТИС, 2022. – 136 с.
6. Альшиц, Ю. Л. Искусство диалога: школа, практика, упражнения / Ю. Л. Альшиц. – Москва : ГИТИС, 2021. – 248 с.
7. Баравік, Р. І. Традыцыйныя асновы рэжысёрскага і акцёрскага мастацтва Беларусі: праблемы творчага развіцця / Р. І. Баравік // Дзяржава і творчая асона : матэрыялы VII Рэсп. наўук.-практ. канф., Мінск, 22 крас. 2016 г. / Беларус. дзярж. акад. мастацтваў. – Мінск, 2016. – С. 118–124.
8. Сабалеўскі, А. В. Акцёрскае мастацтва / А. В. Сабалеўскі // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі : у 5 т. / рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1984. – Т. 1. – С. 74–77.

9. Бауман, А. Ю. Развитие ориентации студентов-вокалистов на реализацию вокально-артистических навыков в профессиональной деятельности / А. Ю. Бауман // Искусство и образование. – 2020. – № 2. – С. 148–157.
10. Казначеев, С. М. Развитие навыков актерского мастерства в современном вокальном обучении / С. М. Казначеев // Искусство и образование. – 2020. – № 2. – С. 114–121.
11. Александрович, М. В. Комплексный подход в профессиональной подготовке певца-актера для современного музыкального театра / М. В. Александрович // Вести Института современных знаний. – 2020. – № 2. – С.

### **Методы и технологии преподавания учебной дисциплины**

Преподавание учебной дисциплины «Мастерство актёра» осуществляется с использованием следующих педагогических методов:

- активный метод (форма диалога, активного взаимодействия студента с преподавателем в процессе изучения материала дисциплины);
- интерактивный метод (форма широкого взаимодействия студентов с преподавателем и между собой, на увеличение активности обучающихся в процессе практических занятий и выполнении творческих заданий).

### **Рекомендации по организации самостоятельной работы студентов**

Самостоятельная работа по учебной дисциплине «Мастерство актёр» включает психофизический тренинг для поддержания актерского аппарата (упражнения на движение, мышечную свободу, нейрогимнастику); ведение «творческого дневника» для фиксации наблюдений за людьми и животными, что является основой для Создания будущих образцов; практическое осмысление ключевых трудов по актерскому мастерству (К.С. Станиславский, М. Чехов, М.О. Кнебель) через применение их техник на практике; профессиональный просмотр и анализ видеоматериалов, спектаклей и концертных выступлений с целью изучения приемов создания сценического образа, а также самостоятельную репетиционную работу пол подготовке этюдов, отрывков и концертных номеров, заданных педагогом для показа в аудитории.

### **Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов управления самостоятельной работы студентов**

Контроль учебной деятельности студентов по учебной дисциплине «Мастерство актёра» осуществляется посредством следующих форм диагностики усвоения учебного материала:

- творческая работа;
- практический показ.

## 5.4 Основная литература

1. *Гиппиус, С.В.* Гимнастика чувств: тренинг творческой психотехники / С.В. Гиппиус. – М.: Искусство, 1967. – 295 с.
2. *Голубовский, Б.Г.* Наблюдения. Этюд. Образ : Учеб. пособие для студентов театр. вузов / Б. Г. Голубовский ; Гос. ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского. – М. : ГИТИС, 1990. - 113,[1] с., [7] л. ил.
3. *Грачёва, Л.В.* Актёрский тренинг: теория и практика / Л.В. Грачёва. – СПб. : Речь, 2003. – 163 с.
4. *Гринер, В.А.* Ритм в искусстве актёра: метод пособие для театр. и культпросвет. училищ / В.А. Гринер. – М.: Просвещение, 1966. – 171 с.
5. *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.
6. *Кнебель, М.О.* Поэзия педагогики ; О действенном анализе пьесы и роли / М. Кнебель. – Москва : ГИТИС, 2005 (Люберцы (Моск. обл.) : ПИК ВИНИТИ). – 573, [2] с. : ил., портр.
7. *Кнебель, М.О.* Слово в творчестве актера / М. О. Кнебель. – Москва : РАТИ–ГИТИС, 2009. – 160 с.
8. *Кристи, Г.В.* Воспитание актёра школы Станиславского / Г.В. Кристи. – М.: Искусство, 1978. – 164 с.
9. *Немирович-Данченко, В.И.* Театральное наследие: в 2 т. / В.И. Немирович-Данченко. – М.: Искусство, 1952-1954. – Т.1. Статьи. Речи. Беседы. Письма. / ред.-сост. В.Я. Виленкин. – 1952. – 442 с.: ил.
10. *Станиславский, К.С.* Актерский тренинг. Работа актера над ролью / К. С. Станиславский. – Москва : АСТ, 2009. – 480 с. – (Золотой фонд актерского мастерства).
11. *Станиславский, К.С.* Актерский тренинг. Работа актера над собой в творческом процессе переживания : Дневник ученика / К. С. Станиславский. – Москва : АСТ, 2009. – 478 с. – (Золотой фонд актерского мастерства).
12. *Станиславский, К.С.* Актерский тренинг. Учебник актерского мастерства / К. С. Станиславский. – Москва : АСТ, 2009. – 448 с. – (Золотой фонд актерского мастерства).
13. *Станиславский, К.С.* Искусство представления / К.С. Станиславский. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2010. –192 с.
14. *Станиславский, К.С.* Работа актера над собой. М. А. Чехов. О технике актера : антология. – Москва : АРТ, 2008. – 496 с.
15. *Уварова, Е.Д.* Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917 – 1945). / Е.Д. Уварова. – М. : Искусство, 1983. – 320 с.

16. Чехов, М.А. Тайны актерского мастерства. Путь актера / М. А. Чехов. – Москва : АСТ, 2009. – 560 с. – (Золотой фонд актерского мастерства).
17. Чехов, М.А. О технике актера. Любое издание.
18. Тэатральная Беларусь: энцыклапедыя: у 2 т. / Пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага; Рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд. ) і інш.– Мн.: Бел.ЭН, 2002-2003. – 1140 с.

### **5.5 Дополнительная литература**

1. Альшиц, Ю.Л. Тренинг forever! / Ю. Л. Альшиц. – Москва : РАТИ–ГИТИС, 2009. – 256 с.
2. Бажанова, Р.К. Феномен артистизма и его театральные разновидности / Р. К. Бажанова // Обсерватория культуры. – 2010. – № 4. – С. 42–49.
3. Венецианова, М.А. Актерский тренинг. Мастерство актера в терминах Станиславского / М. А. Венецианова. – Москва : АСТ, 2010. – 512 с. – (Золотой фонд актерского мастерства).
4. Гаробчанка, Т.Я. Тэатр на мяжы стагоддзяў : сучасны беларускі драматычны тэатр / Т.Я. Гаробчанка. – Мн.: Бел. навука, 2002. – 367 с.
5. Гиппиус, С.В. Актерский тренинг. Гимнастика чувств / С. В. Гиппиус. – Москва : АСТ, 2010. – 384 с. – (Золотой фонд актерского мастерства).
6. Голубовский, Б.Г. Между репетициями. Самостоятельная работа артиста / Б.Г. Голубовский. – М.: Сов. Россия, 1988. – 128 с.
7. Жабровец, М. В. Тренинг фантазии и воображения: методическое пособие / М. В. Жабровец. – Тюмень : РИЦ ТГАКИ, 2008. – 24 с.
8. Зверева, Н. А. Создание актерского образа: словарь театральных терминов / Н. А. Зверева, Д. Г. Ливнев. – Москва: РАТИ–ГИТИС, 2008. – 105.
9. Кипнис, М. Актерский тренинг. 128 лучших игр и упражнений для любого тренинга / М. Кипнис. – Москва : АСТ, 2009. – 288 с. – (Золотой фонд актерского мастерства).
10. Кипнис, М. Актерский тренинг. Более 100 игр, упражнений и этюдов, которые помогут вам стать первоклассным актером / М. Кипнис. – Москва : АСТ, 2010. – 256 с. – (Золотой фонд актерского мастерства).
11. Кокорин, А. Вам привет от Станиславского : учебное пособие / А. Кокорин. – 2002. – 224 с.
12. Кутъмин, С. П. Характер и характерность : учебно-методическое пособие / С. П. Кутъмин. – Тюмень : ТГИИК, 2004. – 51 с.

13. *Лоза, О.* Актерский тренинг по системе Станиславского. Упражнения и этюды / О. Лоза. – Москва : АСТ, 2009. – 192 с. – (Золотой фонд актерского мастерства).
14. Мейерхольд, В.Э. Лекции (1918 - 1919) / В.Э. Мейерхольд; сост. О.М. Фельдман. – М.: О.Г.И., 2000. – 280 с.
15. *Мішчанчук, У.А.* Психофізичны трэнінг: вучэб.-метад. Дапаможнік / У.А. Мішчанчук. – Мн.: БДАМ, 1999. – 17 с.
16. *Немирович-Данченко, В. И.* Рождение театра / В. И. Немирович-Данченко. – Москва : АСТ ; Зебра Е ; ВКТ, 2009. – 672 с. – (Актерская книга).
17. *Райан, П.* Актерский тренинг искусства быть смешным и мастерства импровизации / П. Райан ; пер. с англ. – Москва : АСТ, 2010. – 320 с. – (Золотой фонд актерского мастерства).
18. *Топорков, В.О.* О технике актёра / В. О. Топорков под ред. Н. М. Горчакова. – М. : Искусство, 1954. – 124 с.
19. *Создание актерского образа : теоретические основы* / сост. и отв. ред. Н. А. Зверева, Д. Г. Ливнев. – Москва : РАТИ–ГИТИС, 2008. – 244 с.
20. *Создание актерского образа : хрестоматия* / сост. Д. Г. Ливнев. — Москва : РАТИ– ГИТИС, 2008. – 156 с.
21. *Шихматов, Л.М.* Сценические этюды. Подход к роли. – 2-е изд., испр. и доп. / Л.М. Шихматов. – М.: Просвещение, 1966. – 247 с.
22. *Юнг, К. Г.* Психологические типы / К.Г. Юнг. – М., 1993.