

Министерство культуры Республики Беларусь  
Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

**М. В. Каминский**

**АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО  
И ОСНОВЫ РЕЖИССУРЫ**

**Учебно-методический комплекс  
для специальности 1-17 02 01  
Хореографическое искусство**

Минск  
БГУКИ  
2018

УДК 793.3.028.8.071.2(075.8)  
ББК 85.320+85.320,7]я73  
К 182

**Рецензенты:**

кафедра актерского мастерства учреждения образования  
«Белорусская государственная академия искусств»;  
*В. В. Дудкевич*, художественный руководитель государственного  
учреждения Заслуженный коллектив  
Республики Беларусь «Государственный академический  
ансамбль танца Беларуси», народный артист Беларуси

**Каминский, М. В.**

К182 Актерское мастерство и основы режиссуры: учеб.-метод.  
комплекс для спец. 1-17 02 01 Хореографическое искусство /  
М. В. Каминский; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос.  
ун-т культуры и искусств. – Минск: БГУКИ, 2018. – 74 с.  
ISBN 978-985-522-192-1.

Учебный материал изложен по тематическим (модульным) разделам (лекционные занятия, практические, индивидуальные занятия и самостоятельная работа студентов). Особенность его изучения в том, что теоретические знания и практика не имеют традиционного размежевания. Значительная часть теоретических сведений усваивается в процессе учения элементарам хореографии.

Как наполнить танец чувством, эмоцией – через действие, выражение конфликта; как учиться пониманию персонажа истории, «рассказанной» в танце, – через импровизацию, этюд от своего лица – эти положения системы Станиславского легли в основу данного учебного комплекса.

**УДК 793.3.028.8.071.2(075.8)**  
**ББК 85.320+85.320,7]я73**

**ISBN 978-985-522-192-1**

© Каминский М. В., 2018  
© Оформление. Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет  
культуры и искусств», 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Учебная программа</b> .....	4
<b>Рекомендуемая тематика занятий и методические указания</b> .....	16
Лекционные занятия (краткое содержание) .....	16
Практические (лабораторные) занятия .....	27
Индивидуальные занятия .....	51
Самостоятельная работа студентов .....	62
<b>Итоговый контроль (зачет, экзамен)</b> .....	64
Вопросы к зачету .....	65
Экзаменационные вопросы .....	66
<b>Список литературы</b> .....	69
<b>Дополнительные материалы (аудио-, видеоматериалы)</b> .....	72

# УЧЕБНАЯ ПРОГРАММА

## Пояснительная записка

Учебная дисциплина «Актерское мастерство и основы режиссуры» преподается на кафедре хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств как неотъемлемая часть всесторонней профессиональной подготовки будущих хореографов и играет важную роль в становлении исполнительской техники студента-хореографа.

«Актерское мастерство» – первая часть учебной дисциплины (излагается в первом семестре), связана с такими дисциплинами, как «Народный танец», «Эстрадный танец», «Характерный танец» и др., на которых изучается и совершенствуется техника исполнения танцевальных элементов. Вторая часть – «Основы режиссуры» – излагается во втором семестре, находит отражение в дисциплине «Искусство балетмейстера».

В процессе знакомства с теорией и практикой по актерскому мастерству и основам режиссуры студенты осваивают основные методы работы над ролью в процессе творческого воплощения сценического образа и освоения основных приемов претворения режиссерского замысла вплоть до постановки сценического произведения.

**Целью** изучения дисциплины является развитие у студентов танцевальной лексики как средства образного отражения драматической ситуации, разработанной в постановочном плане, как формы осмысленного психофизического взаимодействия с партнером (партнерами) и донесения «должного воодушевления» до зрителя.

**Задачи** учебной дисциплины:

- знакомство со спецификой применения навыков актерского мастерства и режиссуры в хореографической композиции;
- овладение элементами внешнего и внутреннего сценического самочувствия в условиях театрализованного показа;
- формирование у студента обобщенного способа работы над ролью;

– приобретение знаний и умений создания хореографических этюдов с применением специальных приемов театрального искусства на основе собственного или литературного материала;

– развитие и совершенствование навыков постановочной и репетиционной работы в творческом коллективе.

В итоге изучения дисциплины студенты должны **знать**:

– специальную терминологию и основные понятия системы К. С. Станиславского;

– общую теорию воспитания и развития актерских навыков;

– приемы создания концепции художественного образа;

– художественно-психологические принципы творчества актера;

– способы целенаправленного применения актерских и режиссерских навыков при подготовке хореографических композиций;

**уметь**:

– управлять сценическим самочувствием в условиях театрализованного показа;

– целенаправленно и продуктивно действовать на сцене в предлагаемых обстоятельствах своего персонажа, в условиях «публичного одиночества»;

– воздействовать на партнера и взаимодействовать с ним в ситуации сценического общения;

– выполнять танцевальные комбинации в заданном настроении или согласно действенной задаче;

– хореографически интерпретировать линию действия персонажа, производить отбор действий, соответствующих жанровой стилистике, сверхзадаче и линии сквозного действия персонажа;

– проводить анализ драматургического, музыкально-вокального произведения или хореографической композиции по видеозаписи, определять тематическую направленность сценического произведения, выдвигать идею постановки хореографической композиции;

– оформлять композиционный план постановки в виде графической записи.

Построение учебного материала производится по блочно-модульной системе обучения: за лекционной частью следует практическое закрепление знаний в виде выполнения студен-

тами частных задач, которые поступательно приводят обучаемого к решению заключительного контрольного задания.

Дисциплина «Актерское мастерство и основы режиссуры» изучается два семестра и состоит из лекционных, практических и индивидуальных занятий.

Лекционный материал определяет основные понятия театрального искусства, знакомит с основами анализа драматического произведения.

Индивидуальные занятия предусматривают работу студента над совершенствованием исполнительской техники и разработкой собственного пластико-хореографического решения отрывка на литературном материале, выбор музыки и сценического оформления, подбор исполнителей.

Самостоятельная работа студента предполагает знакомство с деятельностью театров драмы, оперетты, изучение творчества отечественных и зарубежных хореографов в мюзиклах, пластических спектаклях, кино, используя дополнительные информационные источники и видеоматериалы.

Технологический инструментарий преподавателя способствует формированию социально-личностных и социально-профессиональных компетенций и учитывает использование следующих педагогических технологий и методов обучения:

- технологии учебно-исследовательской деятельности и поисковый метод – при подготовке контрольных заданий;
- игровые технологии – в процессе совершенствования балетмейстерских навыков и умений работать в команде;
- метод анализа конкретных хореографических произведений различной формы;
- элементы проектной технологии – при подготовке итогового хореографического этюда.

В соответствии с учебным планом на изучение дисциплины «Актерское мастерство и основы режиссуры» отведено 192 часа, из них 88 – аудиторные занятия. Примерное распределение аудиторных часов по видам занятий: лекции – 4 часа, практические занятия – 76 часов, индивидуальные занятия – 8 часов.

**Форма контроля знаний** – зачет и экзамен, где студенты демонстрируют приобретенные знания и исполнительские навыки в области актерского искусства и режиссуры. Выставление итоговой оценки производится с учетом рейтинговой системы и 10-балльной шкалы оценки качества учебной деятельности студента.

# СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

## Введение

Предмет и структура дисциплины, ее цели и задачи. Порядок прохождения учебного материала, формы обучения и контроля. Требования к уровню знаний, умений и навыков актерской школы, необходимых специалисту в области хореографического искусства. Место дисциплины в профессиональной подготовке студентов-хореографов и ее связи с другими дисциплинами. Требования к студенту-хореографу на занятиях по актерскому мастерству и основам режиссуры.

Условия применения рейтинговой системы. Сроки и условия сдачи работ промежуточного и итогового контроля. Итоговая форма контроля учебных достижений студентов.

Анализ литературы и рекомендации по использованию учебно-методических материалов по дисциплине.

## Раздел 1. Актерское мастерство

### *Тема 1. Природа актерской игры*

Техника актера в западной и русской театральных школах. Личность актера в культурной и социальной жизни общества. Художественно-психологические принципы творчества актера.

Главные принципы системы К. С. Станиславского: жизненная правда, активность действия, органичность (естественность), перевоплощение, сверхзадача.

Внешние и внутренние элементы сценического самочувствия: освобождение мышц, действие, предлагаемые обстоятельства, воображение, сценическое внимание, чувство правды, логика и последовательность, вера и сценическая наивность, эмоциональная память, общение, темпоритм, характерность, мизансцена, сверхзадача и сквозное действие. Специальная терминология театрального искусства.

Актерское мастерство в хореографической композиции. Методика обучения мастерству актера и импровизация в методах обучения. Единые принципы актерского и танцевального тренажа.

Тренаж пластической выразительности актера как универсальная система совершенствования исполнительского искусства.

## *Тема 2. Сценическое внимание*

Природа сценического внимания. Обучение навыкам произвольного внимания. Сосредоточение на заданном объекте. Абстрагирование от внешних раздражителей. Объекты-точки внимания. Круги внимания реальной плоскости.

Концентрация и удержание внимания при сужении и расширении кругов внимания. Развитие навыков индивидуальной и групповой работы в условиях «публичного одиночества».

Внимание к процессам, протекающим в психофизическом аппарате исполнителя: ощущениям мышечным (степень напряжения, давления на опору, температура и т. д.), зрительным, вкусовым и др. Особенности восприятия пространства сцены, сценографического решения, светового оформления, музыкального сопровождения, действий партнеров.

Развитие стойкости внимания. Многоплоскостное внимание. Иллюзия одновременности и непрерывности процесса внимания к нескольким объектам.

Внимание как средство добывания творческого материала.

## *Тема 3. Освобождение мышц от зажимов*

Психофизическая природа зажима. Эмоционально-телесные блоки. Мышечно-характерный «панцирь».

Способы устранения психофизических зажимов: соединение дыхания с движением, работа с центром тяжести, упражнения на память физических действий.

**Дыхание и движение.** Дыхательный аппарат. Диафрагмальный и скелетный типы дыхания. Условно-рефлекторные связи ритма дыхания. Правильное дыхание в процессе исполнения хореографических элементов и упражнений на соединение дыхания и движения. Индивидуальные и групповые дыхательные психотехнологии, ориентированные на интеграцию личности.

Развитие дыхательных мышц. Синхронизация, резонанс ритмов дыхания и движения, взаимные усиление и поддержка.



**Работа с центром тяжести и точки опоры.** Перенос центра тяжести, мгновенная ориентировка при нахождении общего центра масс при работе с партнером. Работа с вынесенным центром тяжести.

**Расслабление и мера напряжения.** Управление своим напряжением и игра напряжением персонажа. Подчинение мышц своему намерению. Получение правильного ощущения данного действия. «Закон сохранения энергии» как критерий отбора действий, сущность которого – достижение наибольшей выразительности при наименьшем использовании энергии.

#### ***Тема 4. Темпоритм сценического действия***

Взаимозависимость внешнего (физического) и внутреннего (психического) ритма. Ритм, темп, такт, метр. Эргономические качества использования пластического ритма. Принцип распределения сил – основа ритма в пространстве.

Система по развитию ритмо-волевых качеств. Тренаж ритмичности под музыку. Способность актера ощущать эмоциональный и ритмический строй музыкального произведения.

Индивидуальная импровизация с использованием элементов органического движения – соединение дыхания с движением, мера напряжения исполняемых движений, ритмическое равновесие пластической композиции.

#### ***Тема 5. Построение статической композиции***

Структура сценического пространства, мизансценическая сетка (центральная и дополнительные оси; три сценических плана и просцениум; рельеф). Ракурс – положение актера относительно зрителя или сценического объекта. Основные ракурсы: фас, труакар, профиль, спинной и полуспинной.

Три вида пристроек П. М. Ершова и трансактный анализ Э. Берна. Отработка пристроек к партнеру и к неодушевленным объектам сценической реальности.

Разнообразные пристройки на примере литературных и живописных произведений.

Способы построения статической композиции по доминирующему типу сценического действия: бытовой, пластический (акробатика, единоборства, образные техники, пантомима), танцевальный.

Развитие скульптурности тела, «чувство позы». «Инстинкт пространства» Вс. Мейерхольда. Оправдание статической композиции – позы, месторасположения исполнителя на площадке относительно партнера, группы партнеров, декорации, реквизита.

### ***Тема 6. Построение пластической фразы***

Динамические элементы пластической фразы: траектория (прямая линия, зигзаг, дуга, окружность и др.), вектор (направление движения относительно объекта), «знаки препинания» (замедление, ускорение, продолжительность пребывания в паузе и др.), скорости движения.

Построение пластической фразы, комбинации на основе заданных элементов.

Действие – целенаправленное движение. Перевод разнообразных физических движений в целенаправленное действие. Три вида пластической реакции: устремление, отрицание, торможение (оценочная реакция).

Композиционные приемы: «синхрон», «работа фразами», «канон», «контраст». Синхронное копирование пластики партнера относительно плоскости, линии, точки. Копирование «в тень», «в зеркало». «Канон» – копирование пластики и окончательной позы через паузу. «Контраст» – построение пластической фразы, противоположной по характеру фразе партнера. Отработка навыка изменения дистанции при размещении статических точек (поз) во время импровизационного построения фразы.

Оправдание перехода (траектории, скорости и др.) относительно партнера, группы партнеров, декорации, реквизита.

### ***Тема 7. Принципы психофизического взаимодействия***

Взаимодействие – невербальное общение. Непрерывный процесс восприятия – отдачи психофизических импульсов партнера (внимание, ощущения, чувства). Проявления отношения к объектам внешнего и внутреннего мира, на которые направлено внимание. Органический процесс взаимодействия. Материал, объект, средства и приемы взаимодействия. Приспособление. Обязательное условие пластического взаимодействия – «органичное молчание».

Элементы бессловесных действий П. М. Ершова: оценка, пристройка, воздействие.

«Триада» структурных элементов выразительного движения Вс. Мейерхольда: намерение, осуществление, реакция.

Трансформация танцевально-пластических движений в способы психофизического воздействия на партнера. Построение дуэтной импровизационной композиции с элементами психофизического взаимодействия.

### ***Тема 8. Эмоциональное движение***

Взаимосвязь характера внешнего действия в разнообразных обстоятельствах и внутреннего самочувствия человека.

Эмоциональная память. Собственные впечатления, ощущения, пережитые чувства и сочувствие эмоциональному, жизненному опыту другого человека. Воспитание умения вызывать к действию повторные воспоминания, чувства, переживания. Преобразование сочувствия в собственное настоящее чувство.

Способы пробуждения эмоций и чувств в ситуации публичного показа (упражнения на предлагаемые обстоятельства; на продуктивное, целенаправленное действие; на выполнение творческой задачи). Рефлекторная возбудимость, способы провоцирования эмоции «от внешнего к внутреннему» Вс. Мейерхольда. М. А. Чехов об эмоциональности движения. Действия с определенной окраской. Психологический жест.

Анализ внешних средств выразительности (компоненты создания сценической атмосферы: эффекты освещения, шумы, цветовое решение декораций, костюмов), которые воздействуют на психофизическое самочувствие актера.

Определение психоэмоционального состояния персонажа по анализу предлагаемых обстоятельств. Построение комбинации на основе разнохарактерного музыкального материала.

### ***Тема 9. Специальные навыки в актерском искусстве***

Методика исполнения элементов акробатики, пантомимы, сценического боя без оружия, фехтования, работы с предметами костюма, реквизита, работы на конструкциях и декорационных элементах. Техника безопасности исполнения трюковых элементов.

Пластическая и танцевальная стилизация движения. Приемы ритмизации бытовых действий.

Особенности разработки танцевальной лексики в зависимости от предметного окружения действующего лица или конструктивных особенностей костюма.

Разработка пластико-хореографического этюда, основой которого является заданный элемент акробатики, пантомимы, сценического боя, фехтования, работы с предметом.

### ***Тема 10. Характерность образа***

Виды характерности. Природно-физиологическая (возраст, вес, рост, состояние здоровья, интеллект, тип характера), профессиональная (род основных занятий, влияние на поведение прошлых привычек, связанных с трудовой деятельностью, социальным положением и др.), национальная внешняя характерность.

Лицо, позы, походка, манеры, поведение, интонации, индивидуальные жесты и пластика, эмоциональная возбужденность данного персонажа. Острохарактерная и стилизованная пластика образа.

Развитие и соединение эмоционального (сопереживание персонажу), зрительного (воображение, видение персонажа в предлагаемых обстоятельствах) и пластическое воплощение фигуры другого человека.

Жизненные наблюдения как материал для построения характерности образа.

Поиск и отбор физических действий, наиболее характеризующих сущность образа.

### ***Тема 11. Работа актера над ролью***

Анализ роли – по тексту литературного произведения, выбранного для постановки, по графической записи или по видеозаписи танца. Определение мотивов действий персонажей, конфликта произведения. Сквозное действие каждого действующего лица в достижении своей цели. Сверхзадача. Событийный ряд. Тема, смысловые задачи произведения.

Соотнесение действий, поступков героя развитию драматической ситуации, теме отрывка. Определение мировоззрения героя.

Сверхзадача – сквозное действие – зерно роли. Моделирование цепочки физических действий на основе рабочего материала. Раскрытие эмоциональной линии персонажа.

«Оправдание» логики действий своего персонажа. Авторская трактовка, интерпретация художественного образа.

## **Раздел 2. Основы режиссуры**

### ***Тема 12. Драматическая структура произведения***

Драматическая ситуация и ее элементы – безвыходное положение «здесь и сейчас», необходимость искать выход, борьба с антагонистом. Драматическая ситуация как превышающее давление предлагаемых обстоятельств по отношению к возможностям характера персонажа. Мотивация персонажа с последующим выбором решающего действия. Альтернативный фактор как возможная победа сил-антагонистов.

Драматическая перипетия. Этимология термина «перипетия». Функции перипетии: концентрированное выражение идеи, выразительное ее воплощение, максимальное вовлечение зрительского внимания к действию.

Конфликт. Развитие драматической ситуации в конфликте. Способы обострения конфликта.

Событие – действие, приводящее к коренному изменению развития основного конфликта в драме.

Тема как главный инструмент построения спектакля, отдельной сцены, действенной линии персонажа. Кульминация и ключевые визуальные образы.

Определение рабочей формулы темы произведения, постановочного отрывка, действующего лица. Анализ хореографической композиции по видеозаписи. Использование танцевальной лексики в развитии действенной линии персонажей и событийного ряда.

### ***Тема 13. Структура музыкально-вокального произведения***

Музыка в драматическом театре. Связь музыки с действием, атмосферой спектакля, средство раскрытия и дополнения сущности драмы. Музыка, указанная драматургом в ремарках. Музыка интермедий, танцевальных сцен, пантомим, включенных

режиссером в спектакль, не предусмотренных автором пьесы. Музыка, создающая атмосферу спектакля или отдельных сцен.

Музыкальная, хореографическая и драматургическая составляющие спектакля. Основные принципы взаимодействия. Параметры взаимосвязи: темп, ритм, интонация, фактура, жанр, стиль.

Шумовое оформление спектакля. Звуковые эффекты в музыкальном оформлении спектакля.

Анализ музыкально-вокального произведения. Определение художественных задач, рабочей формулы темы произведения, возрастной категории целевой аудитории, актуальности проблемы, поднимаемой автором. Сочинение пластического этюда на заданную музыкальную партитуру с разными ритмическими основами.

#### ***Тема 14. Постановочная работа***

Структура этюда: завязка, развитие действия, кульминация, развязка.

Виды этюдов: этюд-наблюдение, этюд «Молча вдвоем», этюд на оправдание (заданных действий, объекта внимания и др.), этюд по картине, этюд-ассоциация, этюд-фантазия и т. д. Этюды на психофизическое взаимодействие с партнером на основе танцевально-пластических техник и словесного действия.

Организация движений и действий в пространстве и времени сцены на заданном литературном материале. Этюды на психофизическое взаимодействие с партнером на основе танцевально-пластических техник и специальных навыков, освоенных как в рамках дисциплины «Актерское мастерство», так и основных хореографических дисциплин.

Замысел этюда, идея постановки, разработка постановочного плана. Понимание связи событий, логики поступков и действий героев этюда. Исследование формы этюда и хореографической лексики посредством связи с музыкальной драматургией (смысловые акценты, значимость мизансцен, кульминации и др.). Использование выразительных средств хореографического и театрального искусств.

Работа в малых группах: исполнение этюда по композиционному плану; простой диктант – исполнение этюда по словесному заданию.

Работа режиссера-балетмейстера с исполнителями. Этика и дисциплина творческого коллектива.

### Учебно-методическая карта учебной дисциплины

Темы	Количество часов			
	ауд.	лекц.	практ.	инд.
<b>Введение</b>	1	1		
<b>Раздел 1. Актерское мастерство</b>				
<b>Тема 1.</b> Природа актерской игры	7	1	4	2
<b>Тема 2.</b> Сценическое внимание	2		2	
<b>Тема 3.</b> Освобождение мышц от зажимов	2		2	
<b>Тема 4.</b> Темпоритм сценического действия	2		2	
<b>Тема 5.</b> Построение статической композиции	2		2	
<b>Тема 6.</b> Построение пластической фразы	4		4	
<b>Тема 7.</b> Принципы психофизического взаимодействия	4		4	
<b>Тема 8.</b> Эмоциональное движение	5		4	1
<b>Тема 9.</b> Специальные навыки в актерском искусстве	13		12	1
<b>Тема 10.</b> Харáктерность образа	4		4	
<b>Тема 11.</b> Работа актера над ролью	6		6	
<b>Раздел 2. Основы режиссуры</b>				
<b>Тема 12.</b> Драматическая структура произведения	11	2	8	1
<b>Тема 13.</b> Структура музыкально-вокального произведения	7		6	1
<b>Тема 14.</b> Постановочная работа	18		16	2
<b>Всего...</b>	<b>88</b>	<b>4</b>	<b>76</b>	<b>8</b>

## РЕКОМЕНДУЕМАЯ ТЕМАТИКА ЗАНЯТИЙ И МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

### ЛЕКЦИОННЫЕ ЗАНЯТИЯ

(краткое содержание)

#### **Тема. Введение. Актерское мастерство в хореографической композиции**

«Актерское мастерство и основы режиссуры» – учебная дисциплина, которая играет важную роль в освоении исполнительской техники студентом-хореографом. Соответственно, главная цель ее изучения – овладение мастерством воплощения художественного образа и выбора выразительных средств для раскрытия темы сценического произведения.

«Актерское мастерство» как первая часть учебной дисциплины излагается в первом семестре. При этом учитывается ее связь с дисциплинами «Народный танец», «Эстрадный танец», «Характерный танец» и др., на которых изучается и совершенствуется техника исполнения танцевальных элементов. Движения должны быть не только технически совершенными, но иметь внутреннее эмоционально-духовное содержание, выразить которое подвластно актерскому мастерству. «Основы режиссуры» как вторая часть дисциплины излагается во втором семестре и находит органичное отражение в дисциплине «Искусство балетмейстера».

Специализированная литература по изучаемой дисциплине для хореографических училищ или высших учебных заведений отсутствует как в фондах университетской, так и Национальной библиотеки. Нет интересующей информации и в Интернет-ресурсах. Использовать литературу, ориентированную на студентов театральных вузов, затруднительно не только студенту-хореографу, но и педагогу, не имеющему театрального образования.



Обучать студента-хореографа при помощи упражнений, предназначенных для будущих актеров и режиссеров, нерационально по ряду причин.

Первая причина кроется в превалирующем методе передачи танцевальной информации – тренаже (тренинге, танцевальном экзерсисе). Тренаж танцевальных элементов олицетворяет системность, преемственность традиций, последовательность и логику методического обеспечения хореографических дисциплин. Иные формы проведения данного вида практического занятия не рассматриваются во всей мировой хореографической педагогике.

Но ежедневные занятия сугубо с целью совершенствования основ танцевальных движений выхолащивают эмоциональную составляющую. Это происходит часто в довузовский период, когда учащийся не способен художественно-образно интерпретировать танцевальную лексику. В процессе многочасовых репетиций масштабные энергетические затраты расходуются на выполнение технической задачи, поставленной педагогом. Ею является сложная координация динамических движений и статических положений частей тела в процессе исполнения танцевального элемента. Так как за внешним рисунком пристально наблюдает педагог, то студент начинает экономить на внутреннем, психоэмоциональном плане. В итоге может приобрести своеобразный «эмоциональный иммунитет», и на выходе будет хорошая, но «сухая, холодная» техника.

Отметим, что это утверждение в значительной степени избирательно. Так, ему слабо подвержены так называемые «сильные» студенты, т. е. особенно наделенные природой даром художественного воображения. Истинная хореографическая техника заключается в соединении физического и психоэмоционального начал, как и утверждают классики театрального искусства: «не должно быть чисто физических движений». Статистика экзаменационных результатов показывает, что в процентном соотношении «сильные» студенты составляет 15–20 %. Эти данные дают прямую директиву на разработку индивидуальных траекторий обучения на основе разноуровневых учебных, контрольных заданий.

Вторая причина заложена в неразвитом эмоциональном и жизненном опыте, который не может служить студенту-

хореографу достаточной опорой для художественного воплощения внутренней жизни персонажей сценического действия. Большая часть студентов не в состоянии правильно ни проанализировать, ни смоделировать процесс общения персонажей, описанного драматургом. Студент пытается смоделировать ситуацию, в которой он никогда не был. Моделирование в таком случае происходит исключительно в сознании и не подкрепляется ни эмоциональным, ни телесным опытом. В частности, при работе над первыми этюдами четко прослеживается нарушение общепринятой, элементарной логики поведения. Сюжет, переданный мизансценическим рисунком, в данном случае оказывается неправдоподобным, этюд выглядит неровным темпоритмически, излишне затянутым или рваным.

Стало быть, с одной стороны, студент-хореограф сконцентрирован на внешней форме движения, с другой – эмоционально не готов к существованию в обстоятельствах роли. Характерные черты этого процесса: студент излишне раскрепощен (вплоть до бесформенности в элементарных движениях и в статических позах) или грубо изображает эмоцию (эмоциональный жест не соответствует ситуации, дистанции).

Для оптимизации процесса обучения и создания комплексных упражнений по формированию актерских навыков полагаем предпочтительной методику освоения импровизационного действия – прием, редко встречающийся в репетиционной, сценической или учебной деятельности студента-хореографа. Импровизация лежит в самой природе сценического искусства, так как происходит «здесь и сейчас», в непосредственном общении с партнером, предметом, пространством сцены, зрителем.

Воспитание у студента импровизационного самочувствия требует соблюдения ряда условий. Атмосфера занятия должна способствовать психофизическому раскрепощению студента, раскрытию эмоциональных сфер и развитию действенного воображения (фантазирую в действии). Творческая свобода непосредственно связана и с особенностями взаимоотношений в группе, педагогическими принципами, структурой занятия и его целями. Мотивация студента к такой форме учения сложна и требует от педагога соблюдения ряда правил:

1. Переориентировать атмосферу высокой соревновательности, стремящейся к высшей точке, объяснить вред от чрезмерно выраженного стремления к успеху. Эти факторы способствуют возникновению блокировок, штампов, зажимов и в итоге – выработке неправильного сценического самочувствия.

2. Снять со студента ответственность за результаты работы воображения для установки на ослабление контроля и критического начала. Обеспечить право ученика на ошибку.

3. Поддерживать активность и самостоятельность студента, быть непримиримым к пассивности, творческому изживенчеству.

4. Объяснить законы импровизационного действия и развить в студенте игровое творческое начало.

5. Быть готовым к личному показу. Педагогический принцип совместной деятельности требует от педагога развития способности к импровизации, личного участия в ней. Нет ничего более выразительного для ученика, чем личный наглядный пример педагога.

6. Дать студентам средство оценки учебных достижений. Наглядное и понятное в применении к собственной и партнерской технике исполнения.

Если указанные педагогические действия находят отражение в каждом занятии, в каждом упражнении, восприятие студента оформляется в осмысленное мироощущение и его сиюминутное творчество приобретает личностное измерение. Что способствует формированию у студента основной профессиональной компетенции – самостоятельного, творческого отношения к «прочтению» произведений искусства, осмыслению многообразных явлений окружающего мира.

Представляется, достижение поставленной цели наиболее результативно при использовании тренажа пластической выразительности и практических заданий, дополняющих друг друга от занятия к занятию. В учебную методику закладывается принцип: от внешнего к внутреннему, который провозгласил театральный деятель прошлого века Всеволод Мейерхольд.

«Биомеханика» Мейерхольда, или «биомеханическая система игры», – одна из тем в истории русского авангардного театра, которая вызывает острый интерес многих современных деятелей искусства: режиссеров, балетмейстеров, педагогов во

всем мире. «Биомеханика» была разработана Мейерхольдом как система актерского тренажа, позволяющего найти подход к воплощению художественного образа на сцене – от внешнего к внутреннему, от точно найденного движения и верной интонации к эмоциональной правде.

Театральная биомеханика в своей теоретической части, с одной стороны, опирается на психологическую концепцию У. Джемса (о первичности физической реакции по отношению к реакции эмоциональной). С другой – представляет собой применение идей американской школы организации труда последователей Ф. У. Тейлора в сфере актерской игры.

Актером, по Мейерхольду, мог стать любой человек, обладающий природной способностью к рефлекторной возбудимости и физическим благополучием (точным глазомером, координацией движения, устойчивостью и т. д.).

Если школы актерской игры, «нутра» и «переживания», тщательно и последовательно восстанавливали на сцене «жизнь человеческого духа» по «истине страстей и правдоподобию чувствований», то актеры-биомеханисты стремились «экспериментальным путем установить законы движения актера на сценической площадке, прорабатывая на основе норм поведения человека тренировочные упражнения игры актера».

Созданные Мейерхольдом тренировочные биомеханические этюды имели общую схему: «отказ» – движение, противоположное цели; «игровое звено» – намерение, осуществление, реакция.

Характер биологических движений и актов обусловлен биологической конструкцией организма.

- Игра как разряжение избыточной энергии.
- Изучение механизма реакции нервной системы.
- Рационализация движений.
- Законы координации тела и предметов, вне его находящихся; тела и предметов в руках актеров (жонглирование), тела и наряда, его облакающего.
- Три системы игры (нутро, переживание, биомеханистическая).

Некоторые исследователи указывают, что биомеханические этюды Мейерхольда больше похожи на «практикум по пластической композиции для начинающих режиссеров», чем на уро-

ки актерского мастерства. Другие доказательным методом утверждают, что эксперименты начала прошлого века стали «объективным вкладом в научную теорию театра и их изучение может способствовать развитию сценического искусства», что «биомеханика была создана как наиболее универсальная система для многих типов театра».

Этапы становления актерского мастерства, провозглашенные Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом, стали значительной частью программы формирования и развития исполнительских навыков студентов-хореографов, разработанной кафедрой хореографии университета по дисциплине «Актерское мастерство»:

- геометризация пространства для изучения динамических элементов пластической фразы: траектория (прямая, линия, зигзаг, дуга и др.), вектор (направление движения относительно объекта внимания);

- закон сохранения энергии как критерий отбора действий, сущность которого – достижение наибольшей выразительности при наименьших затратах энергии;

- способы импровизационного построения статической композиции, пластической фразы, законченного этюда.

#### *Литература*

1. Камінскі, М. В. Майстэрства актэра : тып. вучэб. праграма для ўстаноў выш. адукацыі па спецыяльнасці «Харэаграфічнае мастацтва» / склад. М. В. Камінскі. – Мінск, 2012. – 20 с.

2. Мейерхольд, В. Э. Актер будущего и биомеханика / В. Э. Мейерхольд // Статьи. Письма. Речи. Беседы / В. Э. Мейерхольд. – М.: Искусство, 1968. – Т. II. – С. 486–489.

3. Морозова, Г. В. Биомеханика: наука и театральный миф / Г. В. Морозова. – М.: ВТУ им. Б. В. Щукина, 2003. – 53 с.

4. Проект положения о «Школе актерского мастерства» / сост. Л. С. Вивьеном и Вс. Э. Мейерхольдом // Лекции : 1918–1919 / Вс. Э. Мейерхольд ; сост. О. М. Фельдман. – М.: ОГИ, 2001. – 280 с.

5. Толшин, А. В. Импровизация в обучении актера : учеб. пособие / А. В. Толшин. – СПб.: СПГАТИ, 2005. – 115 с.

6. Геннадий Богданов: Биомеханика – язык сценического действия [Электронный ресурс] : мастер-класс Геннадия Бо-

гданова в Торонто. – Режим доступа : <http://www.utoronto.ca/tsq/04/bogdanov04.shtml>. – Дата доступа : 01.12.2011.

7. «Новый академизм» [Электронный ресурс] : необычный мастер-класс [Валерия Фокина] / Валерий Тришин. – Режим доступа : <http://www.strast10.ru/node/186>. – Дата доступа : 01.12.2011.

8. *Gordon, M. Meyerhold's Biomechanics* / M. Gordon // *The Drama Review*. – 1974. – Vol. 18, N 3. – P. 73–88.

### **Тема. Воплощение идейно-тематического содержания в хореографии**

Ценность художественного произведения определяется не масштабом затронутых проблем, не значительностью или новаторством идей, а тем, насколько убедительно его художественное слово в изображении вечных тем: добра и зла, жизни и смерти, мечтаний и реальности. И это не зависит от того, в какой форме автор доносит свою мысль до реципиента: в романе, спектакле, теле-шоу, живописной картине или танце.

Данная установка является основной целью изучения второй части учебной дисциплины – «Основы режиссуры». Обучение посвящается формированию навыков построения хореографических композиций на тематической основе от идейного замысла до законченного сценического произведения.

Многолетние наблюдения во время практических показов по дисциплине «Искусство балетмейстера», на государственных экзаменах, концертах кафедры хореографии дают возможность резюмировать определенные результаты, и в частности: не все студенты понимают суть хореографического произведения и не всем им дано вообразить образ в танце и воссоздать его так художественно точно и так воодушевленно, чтобы изумить зрителя.

Чаще всего мы восторгаемся высокими эталонами исполнительской техники в классическом и современном балете: М. Плисецкая, В. Нежинский, М. Барышников, яркое многоголосие балета Бориса Эйфмана, неординарный стиль танцовщиков Матса Эка, разнохарактерное перевоплощение труппы Игоря Моисеева. Артистизм, пластическая выразительность,

элементы острой характерности, способность танцовщика передавать мысль и чувства персонажа являются неотъемлемой частью исполнительской подготовки будущего хореографа. С этой задачей студенты кафедры хореографии университета достаточно успешно справляются, о чем свидетельствует их востребованность в культурной жизни страны. Практически ни одно мероприятие международного или республиканского уровня, проводимое в Беларуси, не обходится без участия студентов-хореографов. Среди них: «Славянский базар», «Еврофест», многочисленные фестивали современных и традиционных направлений – Международный фестиваль современной хореографии (IFMC), форум пластических театров «ПлаСтформа», открытые кубки по спортивным танцам, Международный фестиваль современного искусства «Сожскі карагод», концерты звезд белорусской эстрады, участие в телепередачах, рекламе и др.

Профессиональная компетенция хореографа подразумевает не только создание сценических произведений, но и умение вести переговоры с потенциальным заказчиком, убеждать в своем видении будущего номера. Не проводя сравнений между произведениями классического балета и танцевальным оформлением эстрадной песни – антуражным танцем (ибо они несравнимы), необходимо сказать: даже хореографическая миниатюра требует от исполнителя личной позиции относительно художественной трактовки пластического образа и способности, таланта его воплощения на сцене.

Равно как и в балете, в эстрадной миниатюре танцовщик получает важный сценический опыт: выдержка, внимание к замечаниям, советам изменить трактовку, сместить акценты, чувство верности персонажу, стремление сберечь образ от выхолащивания (лексического и эмоционального) в исполнительской или балетмейстерской работе. Наличие индивидуального, фантазийно-интересного образного мышления, эмоциональная выразительность сценического действия, не выходящая за грани художественной правды, того, что, по словам Эрнеста Хемингуэйя, есть «нечто действительно правдивое, а иной раз и более правдивое, чем сама правда», можно считать проявлением профессионального становления и артиста, и хореографа.

Профессиональный уровень артиста или постановщика это не только теоретические знания, исполнительская техника, это

прежде всего личность (культурный уровень человека-художника, человека-творца), воспитание которой – значительная задача сценической педагогики. К сожалению, данный художественный уровень, бывает, оспаривается сегодня современными кумирами студентов – не только «звездами», с которыми, случается, посчастливится работать на одной сцене, но и так сказать «продвинутыми» однокурсниками, которым повезло попасть в труппу известного хореографа или найти подработку в свободное от учебы время. Также в ряде случаев и постановщики в области современной хореографии оправдывают незавершенность своих произведений попыткой «предоставить зрителю право самостоятельно домыслить и выбрать для себя финал танца». Когда одна, две композиции – это, возможно, допустимо. Но чем оправдать такой принцип во всех хореографических работах? Вряд ли художественным почерком балетмейстера.

Театральная режиссура пережила этот прием далеко в прошлом столетии и там же отказалась от него, раскрыв его действительную природу – неспособность режиссера определить личную позицию к пьесе, драматическому событию, персонажу и как итог – неспособность построить завершенную композицию. С завязкой, развитием действия и концовкой, отражающей намерения персонажей на протяжении всего выступления, всей линии действия. И не имеет значения масштаб сценической композиции – будь то одноактный балет, хореографическая миниатюра или отчетный концерт танцевального кружка.

Задача педагога – привить будущему хореографу тягу к новаторству, поиску собственной точки зрения на известные, порой ставшие азбучными сюжеты и ситуации, раскрыть их внутреннее содержание, а не жизнеподобно проиллюстрировать взаимоотношения героев.

Для решения данной задачи обратимся к методике театральной школы. Например, на первом курсе студенты – актеры, режиссеры готовят короткий речевой отрывок по теме «Не могу молчать!». Они отыскивают не просто публицистический отрывок для декламации, а именно такой, который затрагивает собственное переживание по поводу актуальной проблемы в обществе, в отношениях между людьми, в поиске смысла жиз-



ни, ее переменчивости, непрерывности бега ее времени. «Она никогда не остановится. Она всегда будет нестись широким и многоцветным потоком в даль, которую мы зовем нашим будущим. Отстанешь – и поток уйдет, тускнея, с глаз, и потом его уже никогда не догонишь» (Константин Паустовский) – так ощущает жизнь натура художника. Поэтому студент-хореограф должен не только предложить тему, но и защитить свой выбор, рассказать, какой художественно представляется изложенная в ней история, с каким образом она ассоциируется, какими инструментами сегодня, ее можно донести до зрителей.

О механизмах и практиках разыгрывания киносценариев и значении точного выбора темы для успешного результата профессионально изложено в книге известного российского кинорежиссера Александра Митты́ «Кино между адом и раем». В главе «Тема» автор раскрывает значение идейно-тематического содержания для художественной ценности постановки. Выявляет принципы обострения темы для современного зрителя, излагает приемы применения темы в постановочном процессе – от выбора выразительных средств: костюма, декораций, светового или музыкального оформления (для правки сюжетной линии без вмешательства в «авторский текст») – до принципов выбора исполнителей на роль, уточнения логики поведения персонажей в конкретных движениях, средств передачи конфликта и движения героев к сверхзадаче.

Адаптация идей А. Митты́ для хореографического образования затрагивает технологию формирования знаний и умений в перечне практических заданий:

- на формулирование темы литературного произведения (сказки, газетной статьи, повести, стихотворения), фильма (целиком или отдельной сцены), хореографической композиции и т. д.;

- на разработку постановочного плана, построение и корректировку сюжетной линии, развитие и обострение конфликта, определение (а не придумывание!) названия хореографической композиции;

- на построение ценностного замысла танца на основе музыкальной композиции (от классических до современных исполнителей), танцевального направления (джаз, хип-хоп, бальный танец и т. д.), специальных сценических навыков (акробатика,

стилистическое движение, фехтование и др.), любого бытового действия;

– на закрепление средств владения любым видом специальных навыков и работы с коллективом разных видов сценической ориентации (вокальным, актерским, цирковым и др.).

Таким образом, для танцора, балетмейстера важно не только получить специальное хореографическое образование, но и познакомиться с другой сценической профессией, которой является «актерское мастерство», приобрести опыт постановки танца в спектакле, работы с коллективом актеров или артистов иного (не хореографического) жанра. Как заслуживающее внимания отметим необходимость преодоления пассивного, временами равнодушного отношения студентов-хореографов к «театральным дисциплинам». С учетом всего вышесказанного кафедрой хореографии университета разработан учебный материал по данной учебной дисциплине: он распределен по разделам (модулям), имеет характер в основном теоретико-практический, поэтому основан на учебных заданиях, упражнениях, часть из которых, посвященных актерскому мастерству, проводится в специализированной театральной аудитории, в условиях, приближенных к реальным.

### *Литература*

1. *Ефремова, Л. П.* Постановка танца в спектакле смежных искусств : учеб. программа по специальности «Хореографическое искусство» / сост. Л. П. Ефремова, М. В. Каминский. – Минск, 2012. – 14 с.

2. *Камінскі, М. В.* Майстэрства актэра : тып. вучэб. праграма для ўстаноў выш. адукацыі па спецыяльнасці «Харэаграфічнае мастацтва» / склад. М. В. Камінскі. – Мінск, 2012. – 20 с.

3. *Митта, А.* Тема / Александр Митта // Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... – М. : Зебра Е, 2005. – С. 323–348.

4. *Соснова, М. Л.* Искусство актера : учеб. пособие для вузов / М. Л. Соснова. – М. : Академ. проект, 2005. – 427 с.

5. *Станиславский, К. С.* Собр. соч. : в 8 т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1995. – Т. 3. – Приложения (2. Упражнения и этюды).

## ПРАКТИЧЕСКИЕ (ЛАБОРАТОРНЫЕ) ЗАНЯТИЯ

На практических занятиях в первую очередь обсуждаются движения, пластика тела, с помощью которых в танце рассказывается какая-либо история: сказочная, мифическая, лирическая, героическая, смешная или трагическая и т. д. Затем отрабатываются элементы внутренней и внешней актерской техники, формируются навыки исполнения танцевальных комбинаций в процессе решения хореографической задачи, в заданном настроении, изучаются приемы перевода танцевально-пластических движений и комбинаций в способы психологического, эмоционального взаимодействия с партнером, приобретаются навыки перевоплощения в образ персонажа, умения целенаправленного использования актерских и режиссерских навыков при подготовке хореографических композиций и пластических этюдов.

Отдельное место на практических занятиях занимает ознакомление с методиками:

- репетиционной работы театрального коллектива;
- отработки этюдов на психофизическое взаимодействие;
- закрепления навыков правильного сценического самочувствия в драматической ситуации;
- определения рабочей формулы темы произведения;
- оформления композиционного плана постановки в виде графической записи.

Основная задача практических занятий – освоение исполнительской техники не «сухой и холодной», а имеющей свою историю возникновения и развития; знание теоретических основ психофизиологии актерской игры; расширение и обогащение диапазона творческого мышления студента-хореографа; овладение структурным анализом сценического произведения.

## **Тематика практических (лабораторных) занятий**

1. Методика исполнения элементов тренажа пластической выразительности как универсальная форма совершенствования исполнительского мастерства артиста.
2. Импровизация в методах обучения мастерству актера.
3. Особенности восприятия пространства сцены, декорационного решения, освещения, действий персонажей, музыкального сопровождения.
4. Развитие стойкости внимания. Многоплоскостное внимание.
5. Совмещение дыхания и движения. Синхронизация, резонанс ритмов дыхания и движения, взаимные усиление и поддержка.
6. Работа с центром тяжести, центр масс и точки опоры. Управление своим напряжением и игра напряжением персонажа.
7. Темпоритм сценического действия.
8. Индивидуальная импровизация с использованием элементов тренажа пластической выразительности.
9. Отработка пристроек к партнеру и к неодушевленным объектам сценической реальности.
10. Развитие скульптурности тела, «чувства позы».
11. Построение пластической фразы на основе заданных элементов.
12. Импровизационное соединение композиционных приемов: «синхрон», «работа фразами», «канон», «контраст».
13. Элементы бессловесных действий: оценка, пристройка, воздействие.
14. Трансформация танцевально-пластических движений в способы психофизического воздействия на партнера.
15. Способы провоцирования эмоции «от внешнего к внутреннему».
16. Действия с определенной окраской. Психологический жест.
17. Методика исполнения элементов акробатики и сценического боя без оружия.
18. Методика исполнения элементов школы сценического фехтования.
19. Основы стилизации движений.

20. Приемы ритмизации бытовых действий.
21. Особенности разработки танцевальной лексики в зависимости от предметного окружения действующего лица или конструктивных особенностей костюма.
22. Разработка пластико-хореографического этюда на основе пьесы или другого литературного произведения с использованием специальных навыков.
23. Пластическое воплощение фигуры другого человека.
24. Жизненные наблюдения как материал для построения характерности образа.
25. Поиск и отбор физических действий, наиболее характеризующих сущность образа.
26. «Оправдание» логики действий своего персонажа.
27. Авторская трактовка, интерпретация художественного образа.
28. Моделирование цепочки физических действий на основе рабочего материала.
29. Определение рабочей формулы темы хореографической композиции по видеозаписи.
30. Определение рабочей формулы темы постановочного отрывка, действующего лица.
31. Использование танцевальной лексики в развитии действенной линии персонажей и событийного ряда.
32. Анализ музыкально-вокального произведения.
33. Определение рабочей формулы темы музыкально-вокального произведения.
34. Постановочный план этюда.
35. Этюды на психофизическое взаимодействие с партнером на основе танцевально-пластических техник и словесного действия.
36. Организация движений и действий в пространстве и времени сцены на заданном литературном материале.
37. Исполнение этюда по композиционному плану.
38. Работа режиссера-балетмейстера с исполнителями.

### **Учебные задания**

**1. Тренаж пластической выразительности.** Учебная группа разбивается на 6 малых команд (по 2–5 чел.) в зависимости

от общего количества студентов на занятии. Представитель команды выбирает тему, входящую в тренаж пластической выразительности. К теме приложен перечень упражнений с описанием техники исполнения. Команда самостоятельно определяет 2–3 упражнения, назначает исполнителей. После 10 минут подготовки студенты демонстрируют упражнения. Педагог исправляет существенные ошибки, допущенные исполнителями, личным показом.

Основная цель задания: научить студентов работать с технической литературой по дисциплине.

**2. Сценическое внимание.** Учебная группа разбивается на 2 команды. Первая команда выбирает из предложенных декорационные элементы (стулья, кубы, ширмы, ткань для драпировки и т. д.) и производит «оформление пространства» сцены. По окончании вторая команда анализирует предложенное декорационное решение и добавляет из предложенного реквизита (книги, газеты, посуда, одежда и т. д.) предметное наполнение сцены. Последовательно: первая команда выбирает для сцены подходящее освещение, вторая команда – музыкальный фон. Окончательный этап – каждая команда вводит по одному персонажу, определяя для него месторасположение на площадке, позу, жест, вид локальной деятельности.

Основная цель задания: научить студентов анализировать статическую картинку сцены в процессе ее насыщения различными выразительными средствами.

**3. Совмещение дыхания и движения.** Работа в малых группах (по 3–4 чел.). Вспомнить 2–3 действия из бытовой, профессиональной, спортивной сфер. Определить в них исходное, заключительное положения и активную фазу. Составить цепочку элементов из выбранных действий (1–2–1, 2–1–2–3, 1–2–3 и т. д.). Подготовить два варианта исполнения этой цепочки в различных ритмических рисунках. Исполнить варианты в составе своей малой группы.

Основная цель задания: научить студентов определять биомеханическую структуру движения и сопровождающего дыхательного цикла.

**4. Центр масс и точки опоры.** Учебная группа разбивается на 2 команды. Первая распределяется по площадке (по одному, двое, трое), образуя лабиринт – «живую декорацию». Вторая команда свободно, избегая столкновений, двигается по лабиринту в скоростях, указанных педагогом. Команда должна производить мгновенную остановку: по сигналу педагога; в конце музыкальной фразы; соответственно фазам дыхательного цикла. Смена ролей между командами.

Основная цель задания: научить студентов устранять лишнее напряжение при удержании тела в статическом положении; мгновенно находить центр тяжести и точки опоры при постоянном изменении положения тела.

**5. Управление напряжением.** Работа в малых группах (по 3–4 чел.). Студенты должны: классифицировать предложенные фотографии (репродукции картин известных художников, кадры из художественных фильмов, изображения предметного ряда, отличающиеся по габаритам, весу и т. д.) по шкале напряжений от 1 до 100 %; соотнести выбранные классификационные типы с предложенными музыкальными фрагментами; передать характер движения выбранного классификационного типа с соответствующим музыкальным фрагментом; обосновать свое решение.

Цель задания: научить студентов распознавать типы напряжения в визуальных и музыкальных композициях, научить переключать собственное напряжение по заданному визуальному или звуковому ряду и производить в данном «состоянии» простейшую сольную импровизацию.

**6. Темпоритм сценического действия.** Индивидуальная работа. Студент выбирает 3–6 техник из тренажа пластической выразительности, по своему усмотрению определяет порядок исполнения элементов. Всей группе предлагается прослушать 2 варианта музыкального сопровождения с разными ритмическими основами. Во время выступления студента педагог 2–3 раза переключает музыкальные композиции. Студент должен исполнить выбранные элементы (допускается импровизационное изменение порядка).

Основная цель задания: научить студентов распределять движение в зависимости от музыки (атмосферы, акцентов, темпа). Второстепенная задача – контроль уровня освоения студентом комплекса навыков на соединение дыхания и движения, меры напряжения выполняемых движений, ритмическое уравнивание пластической композиции.

**7. Построение статической композиции. 7а.** Учебная группа делится на 2 команды. Первая команда задает второй команде пристройку (положение тела человека). Вторая команда должна дать 5 вариантов оправдания данной пристройки (позы, местонахождения исполнителя на площадке относительно партнера, группы партнеров, декорации, реквизита).

Цель задания: научить студентов переводить простейшие положения тела человека (корпуса, головы, рук и т. д.) в смысловую сюжетную единицу, то есть насыщать элементы физического движения ценностно-художественным смыслом.

**7б.** Каждая команда готовит пластическую зарисовку на основе 3–4 образов из художественной литературы или изобразительного искусства с выбором музыкальной композиции. Каждый образ может быть решен в нескольких пристройках. В композиции должны участвовать 2 исполнителя и больше.

Цель задания: научить студентов хореографически интерпретировать примеры из художественных источников смежных видов искусства.

**8. Построение пластической фразы. 8а.** Работа в малых группах (по 2–3 чел.). Выбрать 3–5 бытовых действий человека. Утвердить порядок действий. Логически оправдать переходы от одного действия к следующему (при необходимости ввести дополнительное промежуточное действие, дающее ответ на «почему?» – персонаж производит смену деятельности). Исполнить выбранную цепочку действий под музыку.

Цель задания: научить студентов строить пластическую фразу на основе общечеловеческой логики, самостоятельно исправлять «надуманность» сюжетной линии.

**8б.** Предложить студентам другой малой группы воспроизвести цепочку действий только что выступавшей группы без



музыкального сопровождения, но используя один из композиционных приемов – синхрон, канон или контраст.

Цель задания: научить студентов активному вниманию к партнеру, его действиям; дать студентам понимание личной ответственности ведомого исполнителя в импровизационной работе и готовности художественно интерпретировать действия ведущего партнера.

**9. Элементы бессловесного действия. 9а. Отработка цепочки элементарной логики действий человека: оценка, пристройка, воздействие.** Индивидуальный тренинг по заданному алгоритму. Каждый студент выбирает 2 предмета. Организует пространство для тренажа (распределяет предметы на площадке). Алгоритм: поворот головы в сторону 1-го предмета, пауза, поворот корпуса, пауза, подход к предмету, пауза, действие с предметом, пауза, поворот головы в сторону 2-го предмета и т. д.

*Примечание.* Длительность паузы, выбор предмета, выбор действия с предметом студент определяет самостоятельно. Далее выбираются несколько студентов для демонстрации приобретенного навыка. Совместно с группой выполняется анализ произведенного индивидуального тренажа в условиях публичного показа. Педагогу важно обратить внимание студентов на сценическое самочувствие исполнителя (отсутствие лишних напряжений, органичность принимаемых поз и осуществляемых действий), разнообразие или повтор действий, длительность пауз.

Цель задания: ввести в практический обиход студента понятия «внутренняя линия действия», «внутренняя речь»; воспитать у студента чувство художественной ответственности за осуществленный выбор действий (так как выбор действия определяет дальнейшее развитие сценической ситуации, завершает композицию или ломает ее).

**9б.** Произвести задание 9а в паре. Изменения – 1 предмет в паре. Алгоритм: поворот головы 1-го, пауза, поворот корпуса 1-го, пауза, подход к предмету, пауза, действие с предметом, пауза, поворот головы 2-го и т. д.

*Примечание.* Студенты сами выбирают предмет, способ действия с предметом, длительность пауз и скорость движения; во время действий 1-го участника 2-й находится в абсолютной неподвижности, и наоборот.

Цель задания: научить студентов быть в непрерывной линии действия (постоянное внимание к действиям партнера и творческая готовность к ответным реакциям).

**10. Принципы психофизического взаимодействия.** Трансформация танцевально-пластических движений и комбинаций в способы психофизического воздействия на партнера. Выбрать любую танцевальную комбинацию, изученную в смежных дисциплинах. Разбить ее на куски, определить им задачи (или оправдать переходы и статические позы).

Цель задания: научить студентов находить смысл, ради которого осуществляется на сцене танцевальный элемент в дуэте.

**11. Действия с определенной окраской. 11а. Бытовые действия с определенной окраской.** Индивидуальная работа. Произвести простое естественное действие (взять со стола предмет, открыть и закрыть дверь, сесть, встать, пройти по комнате и т. п.). Выполнить это действие в состоянии (окраске) спокойствия или уверенности, раздраженности, печали, хитрости, нежности и т. п.).

Цель задания: научить студентов быть внимательными к эмоциональным проявлениям, уметь сдерживать вызванную эмоцию при выполнении простейших действий с окраской.

**11б. Подбор действий под определенную окраску.** Выберите окраску, не думая о действии. Подберите действие к окраске (например: окраска – задумчивость, действие – перелистывание страниц книги; окраска – спешка, действие – укладывание вещей и т. п.).

Цель задания: научить студентов производить выбор действий по заданной окраске.

**11в. Окраска танцевально-пластической комбинации.** Самостоятельная работа. Студент должен прочитать подготовленный отрывок из художественной литературы; выписать в рабочий дневник окраску действия персонажа. Исполнить в данной окраске танцевально-пластическую комбинацию.

Цель задания: научить студентов использовать литературные источники для расширения диапазона эмоциональных проявлений в поведении сценических персонажей.

**12. Психологический жест.** Работа в малых группах. Группе выдаются 3–4 фотографии цветов или иных растений. Необходимо найти психологический жест к данному растению. Для этого студент должен ответить на вопросы: какие жесты и какие окраски эти изображения навевают? Пример: «Кипарис, устремляясь вверх (жест), имеет спокойный, сосредоточенный характер (окраска); фиалка нежно, вопросительно (окраска) выглядывает (жест) из массы листиков». Студент должен сам выполнить подмеченные при этих наблюдениях психологические жесты.

Примечание. Не нужно воображать себя цветком, не имитировать его: психология жеста принадлежит вам, а не цветку.

Цель задания: научить студентов определять психологический жест объектов окружающего мира.

**13. Методика исполнения акробатических элементов.** Студентам раздаются билеты – описания техники исполнения одного акробатического элемента: колесо, падение, падение со стола, кувырок из положения стоя и т. п. Студенты в индивидуальном порядке изучают акробатический элемент и, используя навыки построения драматической ситуации, включают заданный элемент в один из структурных этапов этюда (завязка, развитие, кульминация, развязка). После 15–20-минутной подготовки осуществляется просмотр работ с обсуждением уровня художественной интерпретации акробатического элемента.

Цель задания: научить студентов пользоваться вспомогательной методической литературой и строить пластикодраматические этюды с применением акробатических элементов.

**14. Методика исполнения элементов сценического боя без оружия. Бой без оружия.** Студентам раздаются билеты – описания техники исполнения 1–2 элементов сценического боя без оружия: удары руками (прямой удар, боковой удар, удар снизу в челюсть, удар снизу в солнечное сплетение, удары раскрытой ладонью или двумя сцепленными руками, пощечина, удары ребром ладони по шее или по корпусу); удары ногами (удар подъемом ноги в челюсть, удар ногой сзади, удары ногой по лежащему противнику); захваты и броски (бросок через плечо, бросок через бедро, захват за горло, захват ноги противника,

захват двумя руками за шею, захват за волосы); защита от ударов (уклонение, уход назад или в сторону, захват руки, ноги противника, освобождение от захвата); имитация получения удара и его озвучивание. Падения (назад на спину, вперед согнувшись, вперед через голову, «скручиваясь», с поворотом кругом, назад через препятствие, назад со стула, с высокой конструкции).

Студенты в индивидуальном порядке изучают заданный элемент и, используя навыки построения драматической ситуации, включают в один из структурных этапов этюда (завязка, развитие, кульминация, развязка). После 15–20-минутной подготовки осуществляется просмотр работ с обсуждением уровня художественной интерпретации боевого элемента.

*Примечание.* При сочинении этюда главенствующее место занимает разработка сюжетной линии, характеров, событий. Технический уровень исполнения элементов, их количество в этюде не являются критерием качества пластической композиции.

Цель задания: научить студентов пользоваться вспомогательной методической литературой и строить пластикодраматические этюды с применением боевых элементов.

**15. Методика исполнения элементов школы сценического фехтования. 15а. Простой диктант.** Студенты, уже овладевшие техникой сценического боя, становятся попарно друг против друга, вооруженные шпагой и кинжалом. Им не известно, какие движения будут выполнять (нарочно подбираются движения, сбивающие с привычного рисунка), поэтому, в отличие от заранее выученного боя, где движения стали привычными, их внимание должно быть особенно обостренным.

Педагог называет ряд движений, студенты тут же, без подготовки, их выполняют. Затем называются другие движения и т. д. При этом выполняемые под диктовку сценические приемы со шпагой должны быть не механическими, а действенными, чтобы у зрителя возникало ощущение реального боя. Это упражнение тренирует внимание, общение, чувство партнера, быстроту ориентировки, смелость, ощущение борьбы.

Пример простого диктанта (по принятой терминологии):

I	II
1. Два шага вперед, укол вправо вверх. —▶	Два шага назад, четвертая защита.
2. Три обмена уколами вправо вверх. —▶	Три обмена уколами вправо вверх. Вторая защита.
3. Батман, укол влево вниз. —▶	← Скользящий укол вправо вверх.
4. Четвертая защита.	Пятая защита.
5. Батман, удар сверху. —▶	← Четыре шага вперед, удар по ногам.
6. Четыре шага назад, скачок.	И т. д.

Преподаватель командует:

- a. Первые номера, два шага вперед, укол вправо вверх!
- b. Вторые номера, три обмена уколами вправо вверх!
- c. Первые номера, батман, укол влево вниз! Студенты выполняют движение.
- d. Вторые номера, скользящий укол вправо вверх! И т. д.

После подачи команды со стороны атакующего требуется выждать момент, когда будет выполнено движение. Те, кто защищаются, выполняют движение без команды по школе, за исключением случаев, когда требуется изменить защиту. Если одна из пар ошиблась, диктант все равно продолжается. В упражнении могут участвовать 4–5 пар. Диктант никогда не повторяется.

Цель задания: довести навыки фехтования до автоматического уровня.

**156. Сочинение боя под музыку.** Это упражнение заключается в том, чтобы сочинить бой в пределах определенной музыкальной фразы так, чтобы движения и паузы совпадали с музыкой (целые, половинки, четвертушки, восьмушки). В этом случае студент может не только построить схему боя, совпадающую с музыкой, но и сочинить тот или иной этюд.

Практически выполняется упражнение следующим образом. Для всей группы концертмейстер проигрывает несложную музыкальную фразу с ярко выраженным ритмом. Эта фраза проигрывается несколько раз, пока студенты не скажут, что они ее запомнили. Далее им дается 20–40 минут для самостоятельной работы. После этого концертмейстер в медленном темпе играет всю музыкальную фразу, а студенты попарно репетируют

свой бой. Затем каждая пара в отдельности несколько раз работает с концертмейстером. Тут уже музыкальный темп диктуется концертмейстеру исполнителями в зависимости от характера сочиненного этюда.

Опыты показали, что студенты, наиболее одаренные пластически, ритмически и музыкально, справляются с задачей, поставленной в третьем и четвертом упражнениях, в течение 3–5 занятий.

Цель задания: научить студентов использовать элементы школы фехтования в построении музыкально-пластической композиции.

**15в. Выполнение боевого этюда по записи.** На листках бумаги написаны 10 различных схем боя. Студенты, разбившись по парам, берут наугад любой билет. Каждая пара в течение 20 минут разбирается в нем и тренируется. Затем педагог проверяет каждую пару в отдельности.

Цель задания: научить студентов «читать с листа партитуру» фехтовального боя.

**16. Основы стилизации движения. Беспредметные действия.** Работа в малых группах (по 3–5 чел.). Первый выходит и начинает осуществлять беспредметные действия на любую из тем (спорт, быт, профессии). Как только участники малой группы узнали производимые действия, они по очереди присоединяются к исполнению импровизационной зарисовки на согласованные действия.

*Примечание.* Следующие за первым участники должны найти свои действия, допустимые в ситуации, которую «создал» первый участник. Пример: первый вышел и начал подметать, второй подхватил совок и стал помогать первому, третий – взял тряпку и начал вытирать пыль, мыть окна и т. д. Рабочее название этюдной зарисовки – «Уборка». Вся зарисовка проигрывается без единого слова.

Цель задания: научить студентов передавать задуманные действия образными техниками и распознавать беспредметные действия, исполняемые партнером.

**17. Пантомимические техники. 17а. Иллюзия силы, веса, времени, пространства.** Работа в малых группах. Совместно участники группы выбирают видеофрагмент с демонстрацией

пантомимического элемента. Изучают. Готовят пластический этюд на основе освоенного элемента.

Примечание. Педагог при показе этюда поясняет технику исполнения пантомимических элементов и координирует работу студентов по систематизации элементов в определенные типы иллюзий.

Цель задания: научить студентов исследовать технику стилизации движения по предложенному образцу.

**17б.** *Мимика и жест в пантомиме.* Работа в парах. В паре распределяются роли «актер» и «зеркало». Задача «актера»: подготовка к спектаклю перед зеркалом, когда он «примеряет» на себя маски различных персонажей (наглого, безразличного, застенчивого, развязного и т. п.), активно используя в показе мимику и жесты. Возможно использование звуков, шумов, междометий, единичных слов. Задача «зеркала» – мгновенно копировать пластику, мимику, жесты «актера». Допускается небольшая задержка в «отражении».

Цель задания: научить студентов мгновенно воспроизводить заданный партнером тип поведения без рассудочной оценки производимых действий.

**18. Особенности разработки танцевальной лексики в зависимости от предметного окружения действующего лица и конструктивных особенностей костюма.** **18а.** Пластика и костюм. Два «посетителя» в музее. Зависимость пластики от костюма. Этюд исполняется дважды – с обменом деталями костюма. Новый и старый пиджаки. Узкий и широкий пиджаки. Старомодное и модное пальто.

**18б.** То же в своих костюмах. Заданное отношение к костюму. Перемена отношения к костюму обозначается хлопком педагога без остановки этюда.

**18в.** Толщинки. Этюды на произвольные темы с постепенным увеличением пластической нагрузки. Оба исполнителя обложены толщинками. Сначала опыт производится на полных фигурах. Предостережение против утировки. Затем на худых. Преодоление трудностей, связанных с обживанием толщинок и пластики полной фигуры для исполнителя, отличающегося худобой.

**18г.** Пластика и предмет реквизита. Встреча двух «знакомых», очень заинтересованных друг в друге. У одного в руке – зонт, у

другого – два арбуза. При вторичном исполнении этюда точно воспроизводится каждый свой рисунок, исполнители меняются только предметами реквизита. Другие этюды по этому типу.

Цель задания: научить студентов обыгрывать элементы костюма и строить на их особенностях сюжетную линию этюда.

**19. Методика исполнения элементов работы на конструкциях и декорационных элементах. 19а.** Ограничения для передвижения по площадке. Этюд в динамике. Выкрашен пол. Ходить можно только по газетам. Каждый раскладывает газеты в зависимости от композиционных требований этюда. По этому же принципу другие сюжетные сценки («Новая квартира» (стены и двери воображаемые), «Мостик через ручей», «Две стороны улицы», «Двое среди наводнения», «На болоте» (передвижение только по кочкам), «Двор с собакой на привязи»).

**19б.** В пустой комнате человек и один стул – как предмет мебели. Композиции по предложению педагога («Предчувствие», «Новый этап», «Воспоминание», «Поражение», «Надежда»).

**19в.** Те же композиции, но применительно к варианту: человек и стул как неотъемлемая часть декорации.

**19г.** Два стула – оба как предметы мебели. Статические композиции по предложению педагога – из одной фигуры («Жертва бюрократии», «Под впечатлением», «Вот так история!»).

**19д.** Те же сюжеты, но при условии, что один стул рассматривается как декорация, его устанавливает педагог; другой – как мебель, им произвольно располагает исполнитель.

**19е.** Стол и стул как предметы мебели. Статические композиции из двух-трех фигур на тему («Авантюра», «Человек слаб», «Что за чертовщина!»).

Цель задания: научить студентов использовать заданную или выбранную для постановки декорацию, мебель в помощь к решению драматической ситуации.

**20. Пластическая, танцевальная стилизация движения и органичное поведение исполнителя-персонажа. Приемы ритмизации бытовых действий. 20а.** Целесообразное действие. Студентам раздаются варианты бытовых действий; см.:



Станиславский К. С. Собр. соч. В 8 т. Т. 3. С. 319 (Простые, односложные действия и состояния). Студенты индивидуально или в паре составляют цепочку последовательных действий, основанных на заданном действии. Комбинация действий вписывается в музыкальный фрагмент и проигрывается в различных эмоциональных состояниях или темпоритмах.

**206.** Студенты в индивидуальном порядке изучают заданный элемент и, используя навыки построения драматической ситуации, включают его в один из структурных этапов этюда (завязка, развитие, кульминация, развязка). После 15–20-минутной подготовки осуществляется просмотр работ с обсуждением уровня художественной интерпретации бытового элемента.

Цель задания: сформировать у студентов навыки перевода бытовых действий в хореографическую композицию с построением сюжетной линии.

**21. Моделирование цепочки физических действий на основе рабочего материала. 21а. Построение мизансцены по музыкальному отрывку.** Работа в парах. Прослушать отрывок, проанализировать (стиль, характер, драматургию, акценты). Выбрать из изученных на предыдущих занятиях элементов (бытовые действия, образные действия, танцевально-пластические техники) основной язык повествования, наиболее отражающий характер прослушанного музыкального отрывка. Производится запись действий – мизансцены. Исполняется композиция.

Цель задания: научить студентов составлять цепочку логических действий персонажа на основе прослушанного музыкального фрагмента.

**21б. Построение мизансцены по драматическому отрывку.** Работа в малых группах над индивидуальной композицией. Группа изучает отрывок из пьесы (или произведения иного художественного литературного жанра). Определяет или выбирает действия главного героя, которые характеризуют данную сцену. Действия дополняются, рифмуются, распределяются во времени и пространстве сцены. Производится запись мизансцены. Педагог определяет исполнителя композиции из данной малой группы. После просмотра дает необходимые объяснения и поправки.

Цель задания: научить студентов составлять цепочку логических действий персонажа, отражающую основную мысль автора в заданном отрывке.

**22. Построение художественного образа. 22а. Воплощение характеристики персонажа по литературному описанию.** Индивидуальная работа. Студент использует в работе самостоятельно выбранный отрывок из отечественной или зарубежной классической литературы с художественным описанием персонажа. На подготовку представления своего персонажа студентам группы отводится 15 минут. По завершении группа определяет степень воплощения «жизни человеческого духа» исполнителем.

Цель задания: научить студентов использовать источники художественной литературы при постановке хореографических композиций на основе классических произведений.

**22б. Построение характеристики персонажа по репродукции.** Работа в парах. Студентам раздаются репродукции картин отечественного или зарубежного изобразительного искусства (например, «Купаловские строки» Мая Данцига, «Антиох и Стратоника» Иосифа Олешкевича, «Ливень» Леона Бакста, «Каин и Авель», «Раненый солдат» Марка Шагала, «Я ворона», «Случайная встреча» Сергея Римашиевского, «Свежий кавалер» Павла Федотова, «Корабль дураков» Иеронима Босха, «Нищие калеки» Питера Брейгеля Старшего, «Возвращение блудного сына» Рембрандта, «Возвращение блудного сына» Геннадия Дроздова, «Пьеро и Арлекин» Поля Сезанна, «Разговор» Анри Матисса. В паре определяется «режиссер» и «исполнитель». «Режиссер» по репродукции описывает «исполнителю» характерные черты избранного на репродукции персонажа, «исполнитель» посредством как статических композиций, так и коротких пластических импровизаций должен воссоздать поведение персонажа. Если группа не определяет, к какой картине относится изображаемый персонаж, показ осуществляет «режиссер».

Цель задания: научить студентов вербально передавать партнеру характерные черты воплощаемого персонажа.

**23. *Оправдание логики действий своего персонажа.*** Работа в парах. Определить «обязанности»: кто будет «защитником», кто – «обвинителем». Прочитать статью (отрывок из пьесы, рассказа и т. д.). Изложить свою точку зрения на поведение главного героя статьи в зависимости от распределенных «обязанностей».

Цель задания: научить студентов находить причинно-следственные связи в логике поведения своего персонажа и его художественную ценность.

**24. *Структурные этапы этюда.*** Работа в малых группах. Группа получает видеозапись с предыдущих занятий. Видеозапись на «оправданное молчание», на заданное действие, на оправдание объекта внимания, пристройку, переход и т. д. группа должна расширить в законченный этюд введением завязки, развитием действия, усилением кульминационной точки и оформлением развязки. Проиграть этюд.

Цель задания: научить студентов при подготовке этюда использовать ранее найденные действия, музыкальное сопровождение, а не перерабатывать его полностью.

**25. *Разработка постановочного плана.*** Работа в малых группах. Каждая группа получает видеозапись одного из этюдов и должна произвести запись этюда (постановочный план) по изученной на занятии схеме. По завершении работы группы обмениваются постановочными планами с целью проверки их дееспособности.

Цель задания: научить студентов производить запись пластико-танцевального этюда в логической последовательности его исполнения на сценической площадке.

**26. *Тематический этюд.*** Работа в малой группе. Группе предлагаются музыкальный фрагмент и тема этюда. Группа должна выработать замысел этюда, произвести отбор действий, составить набросок мизансценического рисунка, дать название этюду. Студенты самостоятельно распределяют обязанности (режиссер-постановщик, осветитель, музыкальный оператор, исполнители). В зависимости от распределения осуществляют постановочный процесс: производят оформление сце-

нического пространства, подбирают необходимые детали костюма и реквизит; исполнители работают над творческими задачами по воплощению сценических образов.

Цель задания: научить студентов профессионально выполнять свои обязанности на каждом этапе работы над замыслом этюда или в процессе его постановки.

**27. Драматическая ситуация и ее элементы** в отработке на координацию бытовых действий в пространстве и времени сцены для индивидуального исполнения. Рассматривается принцип построения индивидуальной координации действий во времени и пространстве сцены по книге А. Б. Немеровского «Пластическая выразительность актера», глава «Координация», с. 48–63. Работа на занятии проводится в малых группах (по 4–5 чел.). Группа определяет «исполнителя», «режиссера». Производится сочинение и апробация индивидуальной координации. Режиссер определяет слабые места в этюде. Группа обсуждает способы совершенствования этюда: обостряет предлагаемые обстоятельства, ограничивает возможности характера героя, моделирует безвыходное положение, усиливает альтернативный фактор внешнего воздействия на героя, формирует единственно возможную мотивацию героя для осуществления одного возможного в данной ситуации действия (в обсуждении могут принимать участие и «исполнитель» и «режиссер»). По результатам обсуждения «режиссер» выстраивает для «исполнителя» мизансценический рисунок. Производится 5–10-минутная репетиция с дальнейшим просмотром и общекурсовым обсуждением результатов. В качестве самостоятельного задания студенты выполняют составление композиционного плана индивидуального этюда, над которым работала их группа.

Цель задания: научить студентов профессионально выполнять свои обязанности на каждом этапе работы над замыслом этюда или в процессе его постановки.

**28. Драматическая перипетия** в отработке на координацию заданных действий для парного исполнения. Работа на занятии проводится в малых группах (по 5–6 чел.). Группа определяет «режиссера», двух «исполнителей». Педагог называет

«режиссеру» основное действие этюда. Варианты: *Убирать комнату. Одеваться. Разбирать бумаги. Укладывать чемодан. Зашивать, штопать. Стирать чернильное пятно. Насвистывать или напевать. Припоминать и записывать расходы. Писать письмо* и т. п. Производится сочинение и апробация парной координации заданных действий. «Режиссер» оценивает работу «исполнителей», определяет удачные и слабые места в этюде. Группа подбирает допустимую к заданному действию перипетию, характеризуемую как внезапная перемена в жизни, неожиданное осложнение, трудно преодолимое обстоятельство для одного или одновременно для двух персонажей. Режиссер уточняет мизансценический рисунок для «исполнителей», исходя из найденной перипетии. Производится 5–10-минутная репетиция с дальнейшим просмотром и общекурсовым обсуждением. В качестве самостоятельного задания студенты выполняют составление композиционного плана парного этюда, над которым работала их группа.

Цель задания: научить студентов профессионально выполнять свои обязанности на каждом этапе работы над замыслом этюда или в процессе его постановки.

**29. Конфликт** в отработке координации заданных действий для малой группы (8–10 чел.). Группа определяет «режиссера», «исполнителей». Педагог называет «режиссеру» основное действие этюда. Варианты: *Ставить градусник. Топить печь или камин. Вешать картину или занавеску. Читать книжку. Искать блоху, клопа, таракана, мышь. Рассматривать покупку. Готовиться к лекции или речи* и т. п. В зависимости от полученного действия «режиссер» производит выбор контрдействия, на основе которого сочиняется этюд с последующей демонстрацией. Группа анализирует работу «исполнителей» и выбор «режиссера», утверждает выбранное контрдействие или меняет его с целью максимального обострения драматической ситуации. Правила обострения конфликта: несовместимость целей персонажей, наличие альтернативного фактора, необходимость сиюминутного решения проблемы, движение персонажей к катастрофе. На основе обсуждения «режиссер» уточняет мизансценический рисунок для «исполнителей». Производится 5–10-минутная репетиция с дальнейшим просмотром и

общекурсовым обсуждением. В качестве самостоятельного задания студенты выполняют составление композиционного плана этюда (на 3–4 персонажа), над которым работала их группа.

Цель задания: научить студентов профессионально выполнять свои обязанности на каждом этапе работы над замыслом этюда или в процессе его постановки.

**30. Событие** в отработке координации заданных действий для массовой сцены (8–10 чел.). Педагог определяет «режиссера» или группу «режиссеров». Для работы в качестве «исполнителей» формируются 3–4 группы (по 2–4 чел.). При небольшом количестве студентов на курсе допускается ввод одного-двух одиночных персонажей. Педагог объявляет тему этюда. Варианты: «Субботник», «Туристы», «Перед экзаменом», «Раскопки», «Стройка», «Толпа у театра» и т. п. В зависимости от обозначенной темы «режиссер» ставит задачи «помощникам» и группам на осуществление характерных для темы действий, линии передвижения по сцене, ритма движений, определение принципа организации массовой сцены: шахматный порядок, принцип взаимозаменяемости, действие и контрдействие, аккомпанемент, принцип двух полухорей, дифференциация по группам, наложение или контрапунктирование. После 10–15-минутной репетиции демонстрируются завязка этюда и этап развития действия. На основе просмотренного материала «режиссер», совместно с курсом, выбирает событие, отраженное в действии, приведшее к коренному изменению развития основного конфликта в этюде, выбирает исполнителей для его осуществления. Намечается рисунок действий массовки после события. Производится 5–10-минутная репетиция с дальнейшим просмотром и общекурсовым обсуждением этюда и работы «режиссера». В качестве самостоятельного задания студенты выполняют составление композиционного плана массовой сцены, исполненной на занятии.

Цель задания: научить студентов профессионально выполнять свои обязанности на каждом этапе работы над замыслом этюда или в процессе его постановки.

**31. Определение темы произведения.** Работа в малых группах (по 3–4 чел.). Педагог готовит раздаточный материал – короткие литературные произведения (сказка, газетная статья, стихотворение, отрывок из пьесы). Используя алгоритм определения темы произведения группы дают рабочую формулировку. Рабочая формулировка состоит из двух частей и не должна превышать 8–10 слов. Для определения темы произведения необходимо ответить на вопросы:

– Кто является главным действующим лицом (героем) произведения? О ком повествуется?

– Какова логика поведения героя (описать, что он делает, его мотивацию, наличие цели; характер действий героя для достижения своей цели)?

– Что является главным событием отрывка? До какой критической точки (кульминации) развивается конфликт?

– Какую общечеловеческую ценность утверждает автор произведения, описывая действия и поступки героя?

Цель задания: отработать знание определения тематической составляющей произведений разных жанров.

**32. Использование танцевальной лексики в развитии действенной линии персонажей и событийного ряда.** Работа в трех группах. Группа определяет «режиссера» и «исполнителей». Группам выдается одно программное литературное произведение. В сценической адаптации заданного произведения необходимо решить посредством выразительных средств танца: первой группе – завязку, второй группе – кульминационную точку, третьей группе – развязку отрывка.

Примечание. Перед началом репетиционной работы провести повторный анализ произведения по алгоритму определения темы, а также определить возраст зрительской аудитории, на которую рассчитана данная постановка, выбрать жанр постановки (буффонада, трагедия, социальная реклама и т. д.). Произвести просмотр отрывков – структурных этапов единого произведения с последующим обсуждением.

В качестве самостоятельной работы студенты выполняют составление композиционного плана этюда с использованием танцевальной лексики, над которым работала их группа.

Цель задания: выработать умения воплощать в законченной хореографической композиции любой этап драматического произведения.

**33. Связь музыки с драматическим действием**, атмосферой спектакля. Работа в малых группах (по 3–5 чел.). Студентам предлагается прослушать музыкальный фрагмент и рассмотреть 4–5 репродукций картин известных художников. Необходимо определить, какая из картин наиболее соответствует данному музыкальному фрагменту (например, «Ребенок на лошади» Б. Заборова, «Большая вальпургиева ночь», «Икар», Арлена Кашкуревича, «Слеза Миндовга» Алексея Марочкина, «Большое солнце», «Ребенок с голубем» Марка Шагала, «Купание красного коня» Кузьмы Петрова-Водкина и музыкальный фрагмент «Революционного этюда» Фредерика Шопена). Задание позволяет воспитать чувство стиля и жанра, повысить уровень художественного вкуса, наблюдательность, осведомленность студентов в сфере смежных искусств, гибкость ассоциативных связей. По аналогии с выбором репродукции, соответствующей музыкальному фрагменту, предложить в качестве задания отрывок из литературной пьесы и 3–4 музыкальных фрагмента: студентам необходимо определить, какой музыкальный фрагмент наиболее соответствует данному драматическому отрывку.

Примечание. Студенты должны обосновать свой выбор и подтвердить его коротким импровизационным наброском отрывка.

В качестве самостоятельной работы студенты выполняют составление композиционного плана импровизационного этюда, над которым работала их группа.

Цель задания: сформировать у студентов навыки сюжетной отзывчивости на музыкальный звукоряд.

**34. Сочинение пластического этюда на заданную музыкальную партитуру** с разными ритмическими основами. Работа проходит в группах не более чем из трех человек. На выбор студентов предлагается нетанцевальная мелодия (например, «Песня без слов» Мендельсона, «Юмореска» Дворжака, вариация для солиста из «Жизели» Адана и др.). Группа должна сочинить этюд, в котором были бы точно обозначены начало, развитие и окончание действия. Необходимо исполнить этюд четыре раза:

- 1) весь этюд медленно;
- 2) весь этюд быстро;



3) первую часть этюда быстро, вторую – медленно;

4) первую часть этюда медленно, вторую – быстро.

Требования, предъявляемые к исполнителям:

1) начало и окончание этюда должны совпадать с музыкой;

2) обязательно совпадение движения с музыкой (однако ритм движения может варьироваться);

3) неизменность пластического рисунка движения во всех вариантах;

4) органичное поведение во всех вариантах.

Примечание. Для выполнения этюда в четырех вариантах он обязательно должен состоять из двух частей. Начало второй части упражнения должно совпасть с началом исполнения второй части музыкального произведения.

В качестве самостоятельной работы студенты выполняют составление композиционного плана этюда, над которым работала их группа.

Цель задания: дать студентам понимание ритмической основы как средства изменения линии поведения персонажей и сюжетной линии соответственно.

**35. Образное видение режиссера** – основа работы балетмейстера по сценическому оформлению хореографической композиции. Формируются группы с разным количеством студентов – 2, 3, 5, 9. Каждая группа определяет «балетмейстера». Педагог поручает «балетмейстерам» решить драматический отрывок, изученный студентами в рамках самостоятельной работы, в разных жанрах, музыкальных стилях, с разным количеством исполнителей в группе данного «балетмейстера».

В качестве самостоятельной работы студенты выполняют составление композиционного плана этюда, над которым работала их группа.

Цель задания: продемонстрировать многообразие пластикохореографических решений на примере одного драматического произведения, формирование у студентов чувства стиля и жанра, развитие способности к анализу и синтезу художественного произведения, организаторских способностей и педагогических качеств.

**36. Работа балетмейстера с актерами по композиционному плану.** Формируются группы, в них определяется «балетмейстер». В качестве задания группы получают композиционные планы этюдов, над которыми студенты работали в рамках домашних заданий после каждого занятия. «Балетмейстер» выбирает «исполнителей» и «представителей технических служб» (для работы с фонограммой, освещением, если это предусмотрено записью этюда), определяет задачи, контролирует выполнение порядка и качества исполнения мизансценического рисунка.

Примечание. Важно, чтобы формирование групп происходило не намеренно, а спонтанно. Для этого можно воспользоваться жеребьевкой.

Цель задания: выработать у студентов профессиональные качества командной работы в создании художественного замысла и при его сценическом воплощении.

**37. Работа балетмейстера с актерами по устному заданию режиссера.** Для выполнения задания педагог формирует рабочую группу студентов из числа желающих. Группа (или педагог) определяет «балетмейстера». На основе заранее подготовленного композиционного плана педагог доводит «балетмейстеру» техническое задание (особенности драматической ситуации, тему отрывка, жанр постановки), определяет технические параметры отрывка (продолжительность, использование сценического оформления: декорационные элементы, детали костюма, реквизит, музыкальное сопровождение, эффекты освещения), использование определенных постановочных приемов, изученных в рамках учебной дисциплины. «Балетмейстер» возвращается в закрепленную группу и «разводит» композицию согласно полученному заданию. На разработку композиции отводится 10–15 минут, она осуществляется в присутствии зрителей – студентов курса. После просмотра композиции проводится общекурсовое обсуждение работы группы, слаженность действий, руководящие навыки и креативность «балетмейстера», качество выполнения художественных задач.

Цель задания: отработать навыки руководителя творческого коллектива и постановщика.

## ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ЗАНЯТИЯ

Индивидуальные занятия с педагогом направлены на выявление, развитие и совершенствование индивидуальной пластической выразительности, на раскрытие личного творческого мышления студента.

### Тематика индивидуальных занятий

1. Тренаж пластической выразительности, часть 1.
2. Тренаж пластической выразительности, часть 2.
3. Тематический этюд на основе образно-пластических техник.
4. Предмет в построении сюжетной линии действия.
5. Этюд на тему «Перевоплощение».
6. Организация действий и движений в пространстве и времени.
7. Определение рабочей формулы темы хореографической композиции по видеозаписи.
8. Тематический этюд на основе элементов из раздела «специальные навыки».

### Занятия 1, 2. Тренаж пластической выразительности

#### *Этапы освоения темы*

1. Ознакомление с техникой исполнения. Усвоить требования техники безопасности.
2. Выработка навыков. После изучения техники исполнения элементов тренажа следует приступить к тренинговой форме работы с целью выработки полуавтоматизированных умений и навыков. Актер выполняет указанные действия на уровне «органической природы». Любое движение на сцене является семантическим инструментом воздействия на восприятие и эмоциональную сферу зрителя.

3. Применение навыков в построении импровизационного действия или в процессе исполнения репетиционного этюда.

## Часть 1

### ***Настройка психофизического аппарата к нагрузкам***

1. Совмещение дыхательного цикла с жестом открытия-закрытия, замаха-нанесения «удара». Соединение дыхания и любого пластического движения.

2. Игра потягиваниями, напряжением, расслаблением. Проминание на ногах, на полу (вращательные движения в суставах).

3. Построение различных позиций на 1–4 точках опоры.

4. Комплексная волна (кистью, рукой, двумя руками, корпусом, ногой...).

5. «Руки на опору».

6. Действие свободной рукой по принципу «коромысло».

7. «Руки-шлейф», «руки-змеи».

8. «Сфера» – «прикосновение», «резиновый мешок», «захват», «сфера» по площадке.

9. Построение движений на инерционном смещении вынесенного центра тяжести – прыжки при помощи рук, повороты от руки, от голени, от бедра.

10. Бытовое и пластическое оправдание скоростей: 1, 2, 3, 4, рапид.

11. Пластические упражнения: «водоросли», «пластилин», «лава», «атлант», «листья на ветру», «марионетка».

### ***Акробатические элементы***

12. Падение.

13. Кувырок назад. Кувырок вперед. Кувырок вперед-назад с подъемом на ноги.

14. Колесо.

### ***Основы сценической композиции [4]***

15. Траектории движения, точки, скорости, знаки препинания, уровни движения, темпоритмическая организация движений.

16. Импровизационное соединение вышеперечисленных элементов в законченную сценическую композицию.

## Часть 2

### ***Работа с творческим манком [3]***

17. Канатоходец. Через болото по кочкам. Через речку по камням. На столбике. На горячем песке. В яме. Перед забором. Прыгающая тряпка. Прыгающий столбик. Спираль. Вертушка. Мяч. Плетка. Веревка. Бокс. Пружина. Барабанщик. Зову-прогоняю. Бросаю камень. Пенальти. Держим потолок. Скала. Скачки. Лентяй. Вертолет. Марионетка. Влип в смолу. Летающие ядра. Воображаемые препятствия.

18. Элементы сценической борьбы без оружия: нанесение удара – отыгрыш.

### ***Техника пантомимы [6]***

19. «Стена». Перемещение вдоль нее, в кубе. «Потолок», давление на «стену», ее смещение. Движение в «лабиринте».

20. Трансформация «стены», работа с «кубом»: переворачивание, перемещение, уход-возвращение, зависание, притягивание-отталкивание. Облокотился.

21. «Шар-пузырь»: надувание, увеличение, уменьшение, «шар» улетает.

22. «Канат»: тянуть, толкать, модифицировать-перенаправлять. Работа с «тростью».

23. Перенос, подъем тяжестей. «Пушинка», «паутинка».

24. Пантомимические шаги: Чарли Чаплина; Вперед, назад, в сторону; Лунная походка; Бег классический.

25. Выразительная рука: «веер», «огонь», «лошадка», «восточная свеча».

### ***Бытовая пластика [7]***

***Работа с предметом [1, 3] (бытовая и пластическая формы движения)***

26. Работа с предметом декорации: движение через стол; пристройки «на», «у», «под», «возле» стола, стула; работа со стулом.

27. Работа с предметом реквизита: лист А4, газета, веер, книга, трость, пакет, зонт.

28. Работа с предметом костюма: шляпа, плащ, пальто, шарф.

## ***Экспрессивная пластика [8]***

29. Действия с определенной окраской.

30. Психологический жест.

## ***Работа с музыкой***

31. Построение движения, связок, композиции; выполнение акробатических или пантомимических элементов соответственно характеру, атмосфере музыки. На контрасте. Пластический и музыкальный акценты.

## ***Этюдная работа [2, 5]***

32. Структура этюда: вход, оценка, пристройка, воздействие... развитие действия, кульминация, развязка, выход. Тема этюда.

## ***Литература***

1. Андрачников, С. Г. Теория и практика сценической школы : метод. материал / сост. С. Г. Андрачников. – М. : ГОУДОД ФЦРСДОД, 2006. – 64 с.

2. Ершов, П. М. Логика и техника бессловесных элементов действия / П. М. Ершов // Соч. : в 3 т. / П. М. Ершов. – М. : ГОРБУНОК, 2002. – Т. 1. Технология актерского искусства. – С. 84–105.

3. Карпов, Н. В. Уроки сценического движения : учеб. пособие / Н. В. Карпов. – М. : ГИТТИС, 1999. – (Упражнения с творческим манком).

4. Мочалов, Ю. Композиция сценического пространства. Поэтика мизансцены : учеб. пособие / Ю. Мочалов. – М. : Просвещение, 1981. – 239 с.

5. Немеровский, А. Пластическая выразительность актера : учеб. пособие / А. Немеровский. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Искусство, 1988. – 169 с.

6. Никитин, В. Н. Техники выразительного движения / В. Н. Никитин // Энциклопедия тела / В. Н. Никитин. – М. : Алетейя, 2000. – С. 434–471.

7. Станиславский, К. С. Собр. соч. : в 8 т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1955. – Т. 3. – Приложения (2. Упражнения и этюды).

8. Чехов, М. А. Действие с определенной окраской. Психологический жест / М. А. Чехов // Литературное наследие : в 2 т. / М. А. Чехов. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Искусство, 1995. – Т. 2.

### **Занятия 3, 8. Тематический этюд на основе образно-пластических техник или с использованием элементов из раздела «специальные навыки»**

На основе изученных на занятиях образно-пластических техник, творческих манков, беспредметных действий или других специальных навыков построить законченный пластико-драматический этюд. Преобразовать тренинговые упражнения, пантомимические элементы и свободную пластическую лексику в способы взаимодействия с партнером (группой партнеров).

#### ***Требования к технике исполнения***

1. Внешние элементы сценического самочувствия. Добиваться хорошего пластического исполнения – ваши движения должны быть свободны, без лишних напряжений в динамике, органичны и целенаправленны в статике. Движения необходимо подчинить действенной задаче персонажа, его стремлениям достигнуть желаемого.

2. Внутренние элементы сценического самочувствия. Уметь регулировать свое эмоциональное состояние в условиях публичного показа. Работать уверенно, спокойно. Действия должны быть эмоционально окрашены, выполнение психологических задач, применение «психологического жеста» обусловлены ситуацией или соответствуют атмосфере выбранного музыкального сопровождения. Эмоциональная линия действий персонажа продуманна и выполняется логично, заразительно, правдоподобно.

3. Основы композиции и этюдная работа. Пространственная композиция должна просматриваться по траекториям движения, выбранным точкам, с использованием пластических пауз и т. д. Композиция должна быть разнообразна по уровням или оправдана драматической ситуацией. Этюдная композиция включает завязку, развитие действия, событие-кульминацию, развязку. Поощряется постановка этюдов на актуальную тематику, затрагивающую насущные вопросы жизни современного общества.

## Литература

1. Карпов, Н. В. Уроки сценического движения : учеб. пособие / Н. В. Карпов. – М. : ГИТТИС, 1999. – (Упражнения с творческим манком).
2. Митта, А. Н. Тема / А. Н. Митта // Кино между адом и раем / А. Н. Митта. – М. : Зебра Е, 2005. – С. 323–348.
3. Мочалов, Ю. Композиция сценического пространства. Поэтика мизансцены : учеб. пособие / Ю. Мочалов. – М. : Просвещение, 1981. – 239 с.
4. Никитин, В. Н. Техники выразительного движения / В. Н. Никитин // Энциклопедия тела / В. Н. Никитин. – М. : Алетейя, 2000. – С. 434–471.
5. Станиславский, К. С. Собр. соч. : в 8 т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1955. – Т. 3. – Приложения (2. Упражнения и этюды).

### Занятие 4. Предмет в построении сюжетной линии этюда

1. Смоделировать мизансценический рисунок, в котором посредством движений и действий (танцевальная, пластическая, бытовая формы работы) с партнером (или предметом) раскрываются драматическая ситуация, предлагаемые обстоятельства, отношение персонажа к действующим лицам (возникает эмоциональное напряжение, обостряется или сглаживается конфликт и т. п.).

2. Взять в руки любой предмет, внимательно рассмотреть и:
  - произвести три различных способа реального применения данного предмета;
  - объединить найденные действия в логическую цепочку (где, когда и в какой последовательности эти действия могли бы осуществляться);
  - найти актуальность выбранных действий и подготовить этюд на публичное одиночество, оправданное молчание;
  - меняя предлагаемые обстоятельства, исполнить этюд в трех различных видах темпоритма;
  - исполнить этюд в наибольшем количестве (3) характерных окрасок. Приветствуются творческий подход, нестандартные решения в отношении закрепленных в первоначальном порядке действий с предметом.

Условия: этюды на публичное одиночество, оправданное молчание, три действия с предметом должны быть логически



объединены (внутренней линией или предлагаемыми обстоятельствами).

### ***Требования к пластической работе с предметом***

- Продолжение траектории движения предмета.
- Использование специфических свойств предмета, которыми он отличается от других предметов.
- Включение сценического пространства в построение композиции.
- Использование случайностей (падений, выскальзываний, срывов) для выбранного стиля движения персонажа.

### ***Требования к бытовой работе с предметом***

- Применение предмета по назначению. Набор движений из разряда общепризнанных действий, подверженных человеческой логике (Что можно делать с этим предметом?): одевать, снимать, вытряхивать, рыться в карманах, чистить, гладить.
- Применение предмета не по назначению: бросать прямо в цель, просто на пол, «играться», ковырять, царапать и т. д.
- Предмет – приспособление для воздействия на партнера. Действия эмоционально «окрашивать» (Как делать?): «если бы мне нужно было...» – испугать, понравиться, разжалобить, соблазнить, возмутить, привести в раж, доконать, добить, восхитить, влюбить, взять в свои руки, овладеть, привести в экстаз, заинтересовать, обратить внимание, оттолкнуть, заслужить уважение, проучить, надоумить, развеселить, удивить, сконфузить, уничтожить, пристыдить, вызвать на объяснение, успокоить, развлечь, добиться истины, пригрозить.

### ***Требования к технике исполнения***

1. *Внешние элементы сценического самочувствия.* Движения свободны, органичны и целенаправленны в вашем стремлении достигнуть желаемого.

2. *Внутренние элементы сценического самочувствия.* В условиях импровизации на публике вы контролируете свое эмоциональное состояние: работаете уверенно, спокойно, движения выполняете с определенной эмоциональной окраской, соответствующей психологической атмосфере выбранного музыкального сопровождения.

### *3. Основы композиции и импровизационный этюд.*

Пространственная композиция (траектории движения, точки, паузы и т. д.) разнообразна по уровням и оправдана драматической ситуацией. Импровизационная композиция (завязка, развитие действия, событие-кульминация, развязка) закончена, целостна. Четко отрабатываются бессловесные элементы действия: оценка, пристройка, воздействие. Поощряется тематическая актуальность импровизации.

#### *Литература*

1. Андрачников, С. Г. Теория и практика сценической школы : метод. материал / сост. С. Г. Андрачников. – М. : ГОУДОД ФЦРСДОД, 2006. – 64 с.

2. Ершов, П. М. Логика и техника бессловесных элементов действия / П. М. Ершов // Соч. : в 3 т. / П. М. Ершов. – М. : ГОРБУНОК, 2002. – Т. 1. Технология актерского искусства. – С. 84–105.

Мочалов, Ю. Композиция сценического пространства. Поэтика мизансцены : учеб. пособие / Ю. Мочалов. – М. : Просвещение, 1981. – 239 с.

4. Станиславский, К. С. Собр. соч. : в 8 т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1955. – Т. 3. – Приложения (2. Упражнения и этюды).

### **Занятие 5. Индивидуальный этюд на тему «Перевоплощение»**

#### ***Требования***

1. Импровизационное выступление или отрепетированный этюд на тему «Мой киногерой» продолжительностью 1–2 минуты.

2. В показе использовать костюм (можно детали костюма) и реквизит, необходимый для характеристики персонажа.

3. Выбрать музыкальное сопровождение, соответствующее характеристике персонажа или драматической ситуации.

#### ***Подробнее***

Создать по материалам литературного произведения или скопировать с кино-, видеоматериалов (художественные фильмы, мюзиклы – то есть произведения, имеющие драматическую литературную основу) художественный образ, наиболее интересующий вас (см. «Дополнительные материалы», с. 72–73).

Вы можете выбрать танцевальное направление, которое непосредственно составляет вашу профессиональную деятельность.

При воплощении образа найдите в фильме или тексте (если вы работаете с литературным источником), какие выразительные средства использует автор, актер для передачи следующих характеристик вашего персонажа:

- вес, рост, возраст;
- характер (холерик, сангвиник, флегматик, меланхолик), привычки, манеры;
- профессия;
- походка, особенности поведения, жестикуляция;
- костюм, реквизит;
- биография героя и нынешние обстоятельства (в которых вы его выводите на сцену);
- сверхзадача вашего героя, его мечта, цель (что нужно вашему герою, к чему он стремится, что хочет осуществить).

Подберите музыкальное сопровождение: «фон» – музыка, соответствующая настроению, характеру, замыслам вашего героя (приветствуется неординарное музыкальное решение).

Придумайте или скопируйте, как ваш герой двигается (танцует, выполняет простые бытовые движения).

В построении этюда оправдайте, почему ваш герой начинает танцевать.

### *Литература*

*Новицкая, Л. П. Характерность / Л. П. Новицкая // Уроки вдохновения / Л. П. Новицкая. – М. : Всерос. театр. общество, 1984. – С. 102–103.*

## **Занятие 6. Определение рабочей формулы хореографической видеокomпозиции**

1. Найдите в Интернете или на видеоносителях хореографическую композицию любого танцевального направления длительностью 2–10 минут.

2. Выявите рабочую формулу темы данной видеокomпозиции, если таковая имеется в выбранном номере.

3. Сформулируйте рабочую формулу темы выбранного номера, если таковая не просматривается или не была предусмотрена хореографом.

### ***Алгоритм определения рабочей формулы***

1. Определите героя композиции. Один или несколько?
2. Какой конфликт выбран автором: внутренний или внешний? Определите носитель конфликта – внутреннюю проблему героя или его противостояние антигерою.
3. Какова цель героя? Антигероя?
4. Какие действия предпринимает герой, чтобы достичь своей цели? Какими действиями герою противостоит антигерой?
5. Кто победил в результате противодействий?
6. Какова кульминация конфликта (главное событие)?
7. Какую общечеловеческую ценность утверждает автор произведения, описывая действия и поступки героя?
8. Отображает ли название композиции тему?
9. Как хореограф использовал выразительные средства в сценическом воплощении рабочей формулы темы анализируемой хореографической композиции:
  - музыкальное оформление;
  - костюм;
  - танцевальная лексика;
  - световое оформление;
  - уровень исполнительской техники;
  - сценография;
  - реквизит и т. д.?

### ***Литература***

*Митта, А. Н.* Тема / А. Н. Митта // Кино между адом и раем / А. Н. Митта. – М. : Зебра Е, 2005. – С. 323–348.

### **Занятие 7. Организация движения во времени и пространстве**

Сочинение студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал на основе развития пластического мотива из лексического фонда белорусской народно-сценической хореографии. Этюд рассчитан на одного или нескольких исполнителей с использованием по своему выбору одного или нескольких простейших балетмейстерских приемов с последующим публичным показом в балетном классе.

Примеры:

1. Смоделировать мизансценический рисунок, в котором посредством действий (в танцевальной, пластической или бытовой форме) с партнером (или предметом) раскрывается драматическая ситуация (предлагаемые обстоятельства, отношение персонажа к действующим лицам, возникает эмоциональное напряжение, развивается конфликт и т. п.).

2. Записать по темпоритмической схеме координацию придуманных или заданных действий с партнером, этикетные действия, акробатические элементы и т. д.

3. Проиграть этюд по записи.

**В записи должно быть отображено:**

– количество участников (возможно объединение в группы по единым признакам – костюм, манера поведения, рост ...);

– порядок появления («оживания») на площадке или исходное положение (место и форма статической мизансцены);

– траектория, скорость (время), способ передвижения;

– длительность пауз (время остановки) обусловлена переживаемыми эмоциями, временем, необходимым для принятия или изменения решения, и т. п.;

– способ и «геометрия» взаимодействия – кто, что делает (посредством каких действий происходит «общение», по какому рисунку развиваются события);

– порядок ухода или финальная точка.

### *Литература*

1. Митта, А. Н. Драматическая ситуация / А. Н. Митта // Кино между адом и раем / А. Н. Митта. – М. : Зебра Е, 2005. – С. 49–83.

2. Мочалов, Ю. Композиция сценического пространства. Поэтика мизансцены : учеб. пособие / Ю. Мочалов. – М. : Просвещение, 1981. – 239 с.

3. Немеровский, А. Пластическая выразительность актера : учеб. пособие / А. Немеровский. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Искусство, 1988. – Главы: Организация действия и движения во времени и пространстве; От внешнего к внутреннему; Координация; Движение в мизансцене; Падения; «Накрыть плащом».

4. Станиславский, К. С. Собр. соч. : в 8 т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1955. – Т. 3. – Приложения (2. Упражнения и этюды).

## САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА СТУДЕНТОВ

Учебная дисциплина предусматривает значительную часть самостоятельной работы студентов с целью углубления в сферу актерского искусства. Составляя конспекты, работая над ведением творческого дневника, студенты закрепляют специальную терминологию и основные понятия, знакомятся с художественно-психологическими принципами творчества актера (в частности, «системы К. С. Станиславского»), учатся систематизировать собственный эмоциональный и технический опыт воплощения «жизни человеческого духа», приобретенный во время занятий, сценических выступлений и другой творческой работы.

Контролируемая самостоятельная работа по дисциплине в настоящее время представлена темой «Использование тренинговых упражнений в построении сюжетной линии этюда».

Контроль осуществляется в процессе показа практических работ студентов.

### Тематика и график самостоятельной работы студентов

№ п/п	Тема	Форма контроля	Срок сдачи
1	Освоение понятий «системы Станиславского» и терминологии учебной дисциплины	Конспект	Следующее занятие
2	Биомеханика физических упражнений	Контрольная точка	4-я неделя обучения
3	Пластическая выразительность актера	Запись в рабочей тетради	Следующее занятие
4	Организация действия и движения во времени и пространстве	Этюдная работа	Следующее занятие
5	Выбор художественного описания персонажа из отечественной или зарубежной классической литературы	Этюдная работа	Следующее занятие
6	Координация бытовых действий, движений партнера и музыкального сопровождения	Контрольная точка	Октябрь

7	Композиция сценического пространства	Устный опрос	Следующее занятие
8	Внешняя характеристика персонажа в творчестве отечественных и зарубежных художников	Этюдная работа	Ноябрь
9	Внимание как средство добывания творческого материала	Запись в рабочей тетради	Следующее занятие
10	Логика и техника бессловесных элементов действия	Конспект	Следующее занятие
11	Действия с определенной окраской	Конспект	Следующее занятие
12	Техники выразительного движения	Устный опрос	Следующее занятие
13	Использование тренировочных упражнений в построении сюжетной линии этюда	КСР	Декабрь
14	Драматическая ситуация и ее элементы. Составление композиционного плана учебного этюда	Запись в рабочей тетради	Следующее занятие
15	Определение темы хореографической композиции. Предварительный анализ танца по видеозаписи	Запись в рабочей тетради	Март
16	Определение темы музыкально-вокального произведения. Предварительный анализ песни	Запись в рабочей тетради	Апрель
17	Использование танцевальной лексики в развитии действенной линии персонажей и событийного ряда. Составление композиционного плана учебного этюда	Запись в рабочей тетради	Следующее занятие
18	Связь музыки с драматическим действием, атмосферой спектакля. Составление композиционного плана учебного этюда	Запись в рабочей тетради	Следующее занятие
19	Сочинение пластического этюда на заданную музыкальную партитуру с разными ритмическими основами. Составление композиционного плана учебного этюда	Запись в рабочей тетради	Следующее занятие
20	Образное видение режиссера. Составление композиционного плана учебного этюда	Запись в рабочей тетради	Следующее занятие
21	Этика и дисциплина в творческом коллективе	Запись в рабочей тетради	Май

## ИТОГОВЫЙ КОНТРОЛЬ (ЗАЧЕТ, ЭКЗАМЕН)

**Зачет** проводится в первом семестре учебного года по завершении изучения первого раздела дисциплины – «Актерское мастерство». Форма зачета – практический ответ по билетам.

Ход зачета:

1. Комплекс психофизических игр и упражнений (в группе).
2. Минипоказы по билету (индивидуально или в паре).

**Экзамен** проводится во втором семестре учебного года по завершении изучения раздела «Основы режиссуры».

Экзамен по дисциплине проводится в два этапа: практический показ и теоретический опрос.

**Практический показ** проводится по завершении аудиторного курса занятий.

Ход практического показа:

1. Тренинг пластической выразительности (в группе).
2. Показ этюдов, подготовленных в течение срока обучения (количество участников – по выбору студента).

**Теоретический опрос** проводится по расписанию экзаменационной сессии.

При подготовке к ответу студенту разрешается пользоваться рабочей тетрадью. Рабочие тетради педагог обязан собрать для проверки после ответов студентов.



## Вопросы к зачету

1. Оправдать позу, месторасположение персонажа на площадке относительно партнера, группы партнеров, декорации или реквизита.
2. Оправдать траекторию и характер движения персонажа относительно партнера, группы партнеров, декорации или реквизита.
3. Продемонстрировать навыки соединения дыхания и движения в разных темпоритмах в процессе показа пластико-хореографической комбинации.
4. Продемонстрировать навыки переключения собственного напряжения по заданному визуальному или звуковому ряду.
5. Пристройки на примере живописных произведений.
6. Пристройки на примере литературных произведений.
7. Оправдать комбинацию элементов взаимодействия с партнером.
8. Произвести комбинацию заданной бытовой задачи в заданной окраске.
9. Определить и продемонстрировать психологический жест заданного объекта.
10. Острохарактерная и стилизованная пластика образа (позы, походка, манеры, поведение, индивидуальные жесты и пластика, эмоции заданного персонажа).
11. Смоделировать цепочку физических действий на основе танцевального направления.
12. Смоделировать цепочку физических действий на основе музыкального фрагмента.
13. Импровизационное соединение акробатических элементов.
14. Импровизационное соединение элементов сценического боя без оружия.
15. Импровизационное соединение элементов школы сценического фехтования.
16. Импровизационное соединение элементов пантомимического цикла.
17. Импровизационное соединение элементов цикла «ритмизация бытовых действий».
18. Импровизационное соединение элементов цикла «работа с предметом».

## Экзаменационные вопросы

1. Цели и задачи учебной дисциплины «Актерское мастерство и основы режиссуры». История и общая теория воспитания актерских навыков.

2. Специальная терминология и основные понятия учебной дисциплины (в частности, «системы Станиславского»).

3. Значение дыхания в хореографии. Соединение дыхания с движением.

4. Тренинг пластической выразительности. Этапы, методические приемы.

5. Психофизическая природа зажима. Освобождение мышц от зажимов. Расслабление и мера напряжения.

6. Управление центром тяжести. Баланс, координация, инерция.

7. Природа сценического внимания. Объекты-точки внимания, круги сценического внимания.

8. Внимание как средство добывания творческого материала.

9. Темпоритм сценического действия. Эргономические качества использования пластического ритма.

10. Влияние предлагаемых обстоятельств и действенной задачи на изменение темпоритма действия.

11. Способы построения статической композиции.

12. Способы построения пластической фразы.

13. Элемент бессловесного действия – оценка.

14. Элемент бессловесного действия – пристройка.

15. Элемент бессловесного действия – воздействие.

16. Принципы психофизического взаимодействия.

17. Элементарная логика действия.

18. Простые односложные действия и состояния.

19. Действия с определенной эмоциональной окраской.

20. Эмоциональная память.

21. Основы стилизации движения – иллюзия пространства, времени, силы или тяжести.

22. Работа актера над ролью.

23. Средства воплощения сценического образа.

24. Характерность персонажа. Виды характерности.

25. Авторская трактовка, интерпретация художественного образа.

26. Мизансценический рисунок роли.
27. Пространственно-временная организация действий.
28. Структура этюда. Тема. Событие. Конфликт.
29. Этика и дисциплина в творческом коллективе на примере принципов, заложенных в тренинге актера.
30. Разнообразные пристройки на примере живописных произведений.
31. Разнообразные пристройки на примере литературных произведений.
32. Оправдание позы, месторасположения персонажа на площадке относительно партнера, группы партнеров, декорации или реквизита.
33. Оправдание траектории и характера движения персонажа относительно партнера, группы партнеров, декорации или реквизита.
34. Принципы моделирования цепочки физических действий на основе танцевального направления.
35. Принципы моделирования цепочки физических действий на основе музыкального фрагмента.
36. Принципы моделирования цепочки физических действий на основе литературного произведения.
37. Принципы моделирования трансформации танцевально-пластических движений и их комбинаций в способы психофизического воздействия на партнера.
38. Острохарактерная и стилизованная пластика образа (позы, походка, манеры, поведение, индивидуальные жесты и пластика, эмоции заданного персонажа).
39. Методика применения в учебно-творческом процессе этюда на наблюдение.
40. Методика применения в учебно-творческом процессе этюда «Молча вдвоем».
41. Методика применения в учебно-творческом процессе этюда по картине.
42. Методика применения в учебно-творческом процессе этюда на основе специальных сценических навыков.
43. Методика применения в учебно-творческом процессе этюда на оправдание (заданных действий).
44. Специфика работы балетмейстера с исполнителями по композиционному плану.

45. Специфика работы балетмейстера с исполнителями над этюдом по словесному заданию.

46. Смоделировать координацию бытовых действий для парного исполнения.

47. Определить рабочую формулу темы сказки.

48. Определить рабочую формулу темы публицистической статьи.

49. Определить рабочую формулу темы отрывка из пьесы.

50. Определить рабочую формулу темы танцевального отрывка из фильма, спектакля.

51. Составить композиционный план координации заданных действий для одного исполнителя.

52. Составить композиционный план координации заданных действий для двух исполнителей.

***Методика исполнения и способы применения в танце специальных сценических навыков:***

53. Бытовые действия.

54. Элементы сценического боя без оружия.

55. Акробатические элементы, работа на конструкциях.

56. Школа сценического фехтования.

57. Приемы речедвигательной и вокальнодвигательной координации.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### *Основная*

*Ершов, П. М.* Логика и техника бессловесных элементов действия / П. М. Ершов // Соч. : в 3 т. / П. М. Ершов. – М. : ГОРБУНОК, 2002. – Т. 1. Технология актерского искусства. – С. 84–105.

*Митта, А. Н.* Драматическая ситуация / А. Н. Митта // Кино между адом и раем / А. Н. Митта. – М. : Зебра Е, 2005. – С. 49–83.

*Митта, А. Н.* Тема / А. Н. Митта // Кино между адом и раем / А. Н. Митта. – М. : Зебра Е, 2005. – С. 323–348.

*Морозова, Г. В.* Режиссура как искусство пластической композиции спектакля / Г. В. Морозова // О пластической композиции спектакля : метод. пособие / Г. В. Морозова. – М. : ВЦХТ, 2001. – С. 7–14.

*Мочалов, Ю.* Учебный класс / Ю. Мочалов // Композиция сценического пространства. Поэтика мизансцены : учеб. пособие / Ю. Мочалов. – М. : Просвещение, 1981. – С. 116–138.

*Немеровский, А. Б.* Движение и музыка / А. Б. Немеровский // Пластическая выразительность актера : учеб. пособие / А. Б. Немеровский. – М. : Искусство, 1988. – С. 86–92.

*Новицкая, Л. П.* Освобождение мышц / Л. П. Новицкая // Уроки вдохновения / Л. П. Новицкая. – М. : Искусство, 1984. – С. 226–235.

*Станиславский, К. С.* Собр. соч. : в 8 т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1955. – Т. 3. – Приложения (2. Упражнения и этюды).

*Чехов, М. А.* Воображение и внимание / М. А. Чехов // Литературное наследие : в 2 т. / М. А. Чехов. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Искусство, 1995. – Т. 2. – С. 171–176.

### *Дополнительная*

*Бернштейн, Н. А.* Биомеханика для инструкторов / Н. А. Бернштейн // Биомеханика и физиология движений: избр. психол. тр. / Н. А. Бернштейн ; под ред. В. П. Зинченко. – М. : Ин-т практ. психологии ; Воронеж : МОДЭК, 2004. – С. 514–665.

*Бродецкий, А. Я.* Структура художественного пространства / А. Я. Бродецкий // Внеречевое общение в жизни и в искусстве. Азбука молчания : учеб. пособие / А. Я. Бродецкий. – М. : ВЛАДОС, 2000. – С. 145–160.

*Гладков, А. К.* Самоограничение, импровизация, ритм, ассоциации. О разном / А. К. Гладков // Мейерхольд : в 2 т. / А. К. Гладков. – М. : СТД, 1990. – Т. 2. – С. 332–344.

*Демидов, Н. В.* Образ. Перевоплощение / Н. В. Демидов // Творческое наследие : в 3[4] т. / Н. В. Демидов ; под ред. М. Н. Ласкиной. – СПб. : Нестор-История, 2007. – Т. 3. Кн. 4 : Творческий художественный процесс на сцене. – С. 292–338.

*Ершов, П. М.* Примеры из репетиционной практики К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, А. Д. Дикого / П. М. Ершов // Ре-

жиссура как практическая психология / П. М. Ершов. – М. : Искусство, 1972. – С. 250–261.

*Козлов, В. В.* Свободное дыхание как целостная интегративная психотехнология / В. В. Козлов // Психотехнологии измененных состояний сознания. Методы и техники / В. В. Козлов. – М. : Изд-во Ин-та психотерапии, 2001. – С. 124–157.

*Кох, И. Э.* Приемы сценической борьбы без оружия / И. Э. Кох // Основы сценического движения. – Л. : Искусство, 1970. – С. 280–297.

*Меерович, И. М.* Музыка как выразительное средство спектаклей драматического театра / И. М. Меерович // Мастерство режиссера. I–V курсы / под общ. ред. Н. А. Зверевой. – М. : РАТИ-ГИТИС, 2007. – С. 368–381.

*Морозова, Г. В.* Техника сценического фехтования / Г. В. Морозова // Сценический бой / Г. В. Морозова. – 2-е изд., доп. – М. : ВЦХТ, 2010. – С. 26–64.

*Немеровский, А.* Пластическая выразительность актера : учеб. пособие / А. Немеровский. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Искусство, 1988. – С. 13–33.

*Никитин, В. Н.* Техники выразительного движения / В. Н. Никитин // Энциклопедия тела / В. Н. Никитин. – М. : Алетей, 2000. – С. 434–471.

*Новицкая, Л. П.* От этюда до спектакля / Л. П. Новицкая // Уроки вдохновения / Л. П. Новицкая. – М. : Всерос. театр. о-во, 1984. – С. 360–376.

*Песочинский, Н.* Вс. Э. Мейерхольд о своем методе. 1914–1936 / Н. Песочинский // Мейерхольд: к истории творческого метода : публ. и статьи. – СПб. : КультИнформПресс, 1998 – С. 32–38.

*Рождественская, Н. В.* Критерии профессионализма актера / Н. В. Рождественская // Диагностика актерских способностей : практикум по диагностике / Н. В. Рождественская. – СПб. : Речь, 2005. – С. 33–46.

*Савостьянов, А. И.* Сценическое творчество и психогигиена / А. И. Савостьянов // Общая и театральная психология : учеб. пособие / А. И. Савостьянов. – СПб. : КАРО, 2007. – С. 159–163.

*Сенчуков, Ю. Ю.* Движение и дыхание / Ю. Ю. Сенчуков // Да-цзе-шу – искусство пресечения боя / Ю. Ю. Сенчуков. – Минск : Совр. слово, 2000. – С. 64–68.

*Сенчуков, Ю. Ю.* Центр тяжести и центр силы / Ю. Ю. Сенчуков // Да-цзе-шу – искусство пресечения боя / Ю. Ю. Сенчуков. – Минск : Совр. слово, 2000. – С. 85–86.

*Соснова, М. Л.* Искусство актера : учеб. пособие / М. Л. Соснова. – М. : Академ. проект, 2005. – 427 с.

*Станиславский, К. С.* Собр. соч. : в 8 т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1955. – Т. 3. – С. 237–267 (Этика и дисциплина).

Театр. Актер. Режиссер: краткий словарь терминов и понятий / сост. А. Савина. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2010. – 352 с.

*Фельденкрайз, М.* Выявление маленьких различий / М. Фельденкрайз // Искусство движения. Уроки мастера / М. Фельденкрайз ; пер. с англ. А. Заславской. – М. : ЭКСМО, 2003. – С. 24–48.

*Филатов, С. В.* Воспитание танцевальной выразительности и освоение техники классического танца / С. В. Филатов // От образного слова – к выразительному движению / С. В. Филатов. – М. : Магистр, 1993. – С. 9–15.

*Хрящева, Н. Ю.* Тренинг креативности / Н. Ю. Хрящева // Психогимнастика в тренинге / под ред. Н. Ю. Хрящевой. – СПб. : Речь, 2001. – С. 102–146.

*Шереметьевская, Н. В.* Танец на эстраде / Н. В. Шереметьевская. – М. : Искусство, 1985. – 416 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

(аудио-, видеоматериалы)

Для более эффективного формирования знаний и оценочных суждений по отдельным темам учебной дисциплины используются технические средства обучения, в частности организуется просмотр фрагментов из хореографических и пластических спектаклей, художественного и документального кино, концертных выступлений танцевальных и балетных коллективов.

Тема, подтема	Название видеоматериала
Природа актерской игры	Карлос Саура, «Кармен» (1983); Даррен Аронофски, «Черный лебедь» (2010); World Super Stars Dance Festival Latin (2004)
Внимание как средство добывания творческого материала	Билл Вудрофф, «Honey» (2003); Баз Лурман, «Австралийское танго» (1992)
Освобождение мышц. Работа с центром тяжести	Нэнси Мейерс, «Чего хотят женщины» (2000); Джек Хейли, «That's Entertainment!» (1974)
Ритм	Режис Обадиа, «Комната» (1988); Люк Крессвелл, «STOMP» (1997)
Построение статической композиции	Иржи Килиан, «Kaguyahime – The Moon Princess» (1994); Баз Лурман, «Moulin Rouge!» (2001)
Построение пластической фразы	Збигнев Рыбчиньский, «Танго» (1980), «Оркестр» (1990); Валерий Годоровский, «Стиляги» (2008)
Принципы психофизического взаимодействия	Режис Обадиа, «Свадьба» (1991); Стив Пэкстон, «Fall after Newton» (1987)
Образно-пластические техники	Чарли Чаплин, «Огни большого города» (1931); «Марсель Марсо, или Сколько весит душа» (1992)



Специальные навыки актера в хореографии	<p>Марк Захаров «12 стульев» (1976);  Доминик Шампейн, Ник Моррис, «Цирк Дю Солей: Варекай» (2003);  Стэнли Донен, Джин Келли, «Поющие под дождем» (1952);  Валерий Годоровский, «Стиляги» (2008);  Алла Сурикова, «Человек с бульвара Капуцинов» (1987)</p>
Эмоциональное движение	<p>Питер Челсом, «Давайте потанцуем» (2004);  Режис Обадиа, «Объятия» (1988)</p>
Характерность образа	<p>Аполлинарий Дудко, Леонид Якобсон, «Хореографические миниатюры» (1960);  Джером Роббинс, Роберт Вайс, «West Side Story» (1961);  Чарльз Талар, «Notre-Dame de Paris» (1998);  Матс Эк, «Carmen» (1992);  «Звезды на льду» (2006; ТВ-шоу, Россия);  «Цирк Дю Солей: Кортео» (2006);  Карлос Саура, «Фламенко» (1995)</p>
Работа актера над ролью	<p>Л. Квинихидзе, «Небесные ласточки» (1976);  Роб Маршалл, «Chicago» (2002);  Боб Фосс, «All that Jazz» (1979);  «Танцы в красном», «Белый голубь» (2004; мастерская эстрадного танца Л. и А. Ефремовых)</p>
Структура музыкального произведения	<p>Ольга Арефьева, Михаил Худорожков, «Калимба» (2005);  Карлос Саура, «Колдовская любовь» (1986);  Марк Захаров, Алексей Рыбников, «Юнона и Авось» (1983; телевизионная версия спектакля)</p>
Постановочная работа	<p>Роб Маршалл, «Девять» (2009);  Билл Вудрофф, «Лапочка» (2003);  Ольга Скворцова, «...Это не кино» (2015; перформанс Skvo's Dance Company);  «Ледниковый период» (2007; ТВ-шоу, Россия);  «Талант країны» (с 2016; ТВ-шоу);  «So You Think You Can Dance» (с 2005; ТВ-шоу, США);  «Randy Jackson Presents America's Best Dance Crew» (с 2008; ТВ-шоу, США)</p>

*Учебное издание*

**Каминский Михаил Валерьевич**

**АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО И ОСНОВЫ РЕЖИССУРЫ**

*Учебно-методический комплекс  
для специальности 1-17 02 01  
Хореографическое искусство*

Редактор В. В. Коташвили  
Технический редактор Л. Н. Мельник

Подписано в печать 2018. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага офисная. Ризография.  
Усл. печ. л. 4,02. Уч.-изд. л. 3,16. Тираж экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение:  
учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».  
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.  
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.  
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.

Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»  
Факультет традиционной белорусской культуры и современного искусства  
Кафедра хореографии

СОГЛАСОВАНО  
Заведующий кафедрой  
\_\_\_\_\_ С. В. Гутковская  
«\_\_» \_\_\_\_\_ 2018 г.

СОГЛАСОВАНО  
Декан факультета  
\_\_\_\_\_ Н. В. Карчевская  
«\_\_» \_\_\_\_\_ 2018 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО И ОСНОВЫ РЕЖИССУРЫ**

*для специальности 1-17 02 01 Хореографическое искусство  
(по направлениям)*

Составитель:  
М. В. Каминский, доцент кафедры хореографии  
Белорусского государственного университета культуры и искусств

Рассмотрено и утверждено  
на заседании президиума научно-методического совета,  
протокол № 2 от 21 декабря 2015 г.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ