

Дочірнє підприємство
«КИЇВСЬКИЙ ХОРЕОГРАФІЧНИЙ КОЛЕДЖ»



«ЗАТВЕРДЖУЮ»

Директор коледжу

Кайгородов Д. Є.

2020р.

РОБОЧА ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ
«ОСНОВИ АКТОРСКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ»
для здобувачів вищої освіти

Галузь знань
Спеціальність:
Освітній рівень:
Освітня програма:
Вид дисципліни:
Форма навчання:
Кількість кредитів ECTS:
Мова викладання:
Форма підсумкового контролю:

02 Культура і мистецтво
024 Хореографія
перший «бакалаврський»
Хореографія
цикл загальної підготовки
денна/заочна
8
державна
екзамен

Робоча програма з дисципліни **«Основи акторської майстерності»** для студентів за на
«Хореографія»

Підготовлено заслуженою артисткою України, викладачем ДП
«Київський хореографічний коледж», кафедри хореографії
Рубіною А.Д.

Затверджено на засіданні кафедри хореографії

Протокол від «5» жовтня 2020 р. № 2

1. ОПИС ПРЕДМЕТА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ
Предмет: «Основи акторської майстерності»

Курс Підготовка бакалаврів	Характеристика навчальної дисципліни	
	Денна	Заочна
Кількість кредитів відповідних ECTS-8	Професійна	
	Рік підготовки – 2,3	
Загальна кількість годин – 240	Семестр –3,4,5,6	
	Практичні 108 год.	Практичні 36 год.
	Самостійна робота 132 год.	Самостійна робота 204 год.
	Вид контролю: 3 сем. – залік 6 сем. – екзамен	

2. ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «Основи акторської майстерності»

Предмет «Основи акторської майстерності», що викладається в коледжі, цикл професійної підготовки.

Мета навчальної дисципліни: курс «Основи акторської майстерності» покликаний допомогти студентам навчитись втілювати авторський задум, виявляти глибину ідейного змісту твору, донести його до глядача та засобами виразності створювати художні, сценічні образи. Основи акторської майстерності є важливою частиною в підготовці майбутнього артиста балету.

1. Акторська майстерність як необхідна складова хореографічної майстерності балету.
2. Необхідні компоненти підготовчої роботи для створення образу персонажу
 - а) знайти історичну або літературну основу хореографічного твору (балету);
 - б) віднайти запропоновані автором і балетмейстером запропоновані обставини в яких діє персонаж;
 - в) визначити надзавдання всього твору або окремих частин;
3. Дослідити характер персонажу усієї дії, його взаємовідносини з іншими персонажами, його ціль (надзавдання), в яку він втулює протягом сцен;
4. Значення мізансцени і пантоміми для розвитку і збагачення сценічної дії
5. Конфлікт, сюжетна лінія (експозиція, зав'язка, кульмінація, розв'язка) їх втілення в діях і вчинках персонажу в хореографічній виставі.
6. Внутрішнє наповнення образу через аналіз поведінки, психологічних реакцій чуттєвих персонажу.
7. Робота над взаємопроникненням засобів акторської виразності у хореографічній виставі.
8. Залежність виражальних засобів артиста від жанру вистави.
9. Балет та опера як музично сценічний жанр
10. Знайомство з можливими жанрами та видами хореографічної вистави.
11. Акторська майстерність у сучасній хореографії.

12. Мистецтво перформансу, його особливості.
13. Вплив перформансу на сучасну хореографічну виставу та її образність .
14. Музика як чинник та художня основа для виникнення та існування акторського образу персонажу.

Основні завдання навчальної дисципліни: - здобуття знань теорії акторського мистецтва та основ балетної драматургії ; роботи з балетмейстером; - набуття навичок акторської техніки; - формування досвіду творчої діяльності в балеті. Вивчення навчальної дисципліни є практичне застосування емоційно-виразного існування на прикладі творчої антрепризи С. Дягілева в якій брали участь видатні митці-балетмейстри початку 20-го століття.

Основними завданнями вивчення дисципліни є:

- виховати почуття пластичної виразності, вміння чути музику і переводити її на мову танцювальної дії;
- навчити створювати емоційно-виразний художній образ;
- освоїти навички пластично-виразної мови танцю;
- розкривати художній зміст твору за допомогою хореографії руху та пластики.

Уміти:

- розуміти різницю між танцювальним образом і образом який створює драматичний актор;
- професійно працювати над роллю в репетиційному процесі з балетмейстером та самостійно під час підготовки вистави;
- навчитися створювати образ на сцені у присутності глядача.

ФК4. Здатність оперувати професійною термінологією в сфері фахової хореографічної діяльності (виконавської, викладацької, балетмейстерської та організаційної).

ФК14. Здатність забезпечувати високий рівень володіння танцювальними техніками, виконавськими прийомами, вміти застосовувати їх як виражальний засіб.

Мати навички:

- самостійно проаналізувати – життя ролі у виставі та побудувати його як “ланцюжок” безперервної дії – логічно, послідовно та продуктивно по наскрізній

дії до надзавдання вистави за участю балетмейстера і педагога;

- відшукувати в кожній ролі особливий спосіб існування персонажу його художню виразність через його особистість;
- самостійно працювати над собою.

ПРН 14. Володіти принципами створення хореографічного твору, реалізуючи практичне втілення творчого задуму відповідно до особистісних якостей автора.

ПРН 19. Знаходити оптимальні виконавські прийоми для втілення хореографічного образу.

ПРН 20. Вдосконалювати виконавські навички і прийоми в процесі підготовки та участі у фестивалях і конкурсах.

Основні результати навчання і компетентності.

Знання та використання у практичній діяльності загальних законів акторської майстерності та драматургії, засобів образного відтворення дійсності. Здатність до відтворення авторського задуму на сцені, розкриття художнього змісту твору засобами хореографічної пластики, використання костюму та гриму для втілення хореографічного образу.

- особливості підготовки фахівців освітньо-кваліфікаційного рівня «бакалавр» зі спеціальності «Хореографія»;
- основні положення теорії «Основи акторської майстерності» та професійну термінологію;

Міждисциплінарні зв'язки. При вивченні дисципліни використовуються знання із суміжних дисциплін, а саме: «Історія театру», «Теорія музики», «Організація концертно-гастрольної-діяльності», «Теорія та методика викладання» та інші хореографічні дисципліни.

3. ЗМІСТ І СТРУКТУРА ДИСЦИПЛІНИ

Дисципліна «Основи акторської майстерності» складається з 8 кредитів, 240 годин.

Тема	всього		практичні		самостійна робота		форма контролю
	денна	заочна	денна	заочна	денна	заочна	
Змістовний розділ 1.							
Тема 1. Акторська майстерність як необхідна складова хореографічної майстерності балету.	16	16	6	2	10	20	
Тема 2. Необхідні компоненти підготовчої роботи для створення образу персонажу а) знайти історичну або літературну основу хореографічного твору (балету); б) віднайти запропоновані автором балетмейстером запропоновані обставини в яких діє персонаж; в) визначити надзавдання всього твору або окремих частин;	20	20	12	2	10	20	
Тема 3. Дослідити характер персонажу усієї дії. Його взаємовідносини з іншими персонажами його ціль (надзавдання) в яку він втулює протягом сцен	20	20	12	4	10	20	
Тема 4. Значення мізансцени і пантоміми для розвитку і збагачення сценічної дії	20	20	8	2	10	20	
Тема 5. Конфлікт, сюжетна лінія (експозиція, зав'язка, кульмінація, розв'язка) їх втілення в діях і в чинках персонажу в хореографічній виставі.	16	16	9	3	10	16	залік

Змістовний розділ 2.							
Тема 6. Внутрішнє наповнення образу через аналіз поведінки, психологічних реакцій чуттєвих персонажу	22	22	12	3	14	18	
Тема 7. Робота над взаємопроникненням засобів акторської виразності у хореографічного балету.	20	20	10	3	10	20	
Тема 8. Залежність виражальних засобів артиста жанру вистави.	20	20	8	3	10	10	
Тема 9. Балет та опера як музично-сценічний жанр	11	11	6	3	10	10	залік
Тема 10. Акторська майстерність у сучасній хореографії.	21	21	6	2	10	10	
Тема 11. Мистецтво перформансу, його особливості	14	14	9	3	10	10	
Тема 12. Вплив перформансу на сучасну хореографічну виставу та її образність.	20	20	6	3	10	10	
Тема 13. Музика як чинник та художня основа для виникнення та існування акторського образу персонажу.	20	20	4	3	8	20	
Всього по курсу	240	240	108	36	132	204	екзамен

4. ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Тема 1. Акторська майстерність як необхідна складова хореографічної майстерності артиста балету.

Акторська майстерність - це вміння, граючи якусь роль, бути самим собою. Але людина зобов'язана перевтілитися і почати мислити так само, як мислить його герой, так само говорити і так само рухатися. У танцях, як у виставі або кіно, необхідно відчувати образ. Стежачи за координацією і пластичністю, потрібно перетворюватися в людей, які відрізняються один від одного своїм характером і темпераментом. Тому володіти технікою акторської майстерності зобов'язаний будь-який танцюрист. На жаль, у більшості випадків, глядачеві, що спостерігає за актором, завжди його робота, здається, простою, і лише деякі розуміють, що у кожного актора свої секрети акторської майстерності, що привели його до вершин майстерності.

Самостійна робота

1. Подивитись відео балету «Золушка» (музика Прокоф'єва, (у виконанні театру Ковент Гарден) і описати характер і поведінку персонажів.

Тема 2. Необхідні компоненти підготовчої роботи для створення образу персонажу.

- Знайти історичну або літературну основу хореографічного твору(балету).
- Віднайти запропоновані автором обставини.
- Надзавдання всього твору, окремих епізодів та сцен.

Балетмейстер збирає трупу і розповідає про ідейну і художню направленість балету надихає виконавців на виконання. В бесідах з акторами визначає їх місце в цій виставі і розповідає про своє бачення образу, який вони повинні втілити. Артист балету це також майстер театру. Талант балетмейстера складається із багатьох компонентів: це перш за все добре розвинута фантазія, здатність мислити хореографічними образами і придумувати велику кількість різноманітних танцювальних композицій. Балетмейстер повинен розуміти, відчувати і відтворювати рухи, жести, пози, які притаманні різним

персонажам.

Крім того, йому необхідно володіти зоровою пам'яттю і гострим зором, який здатний побачити помилки танцюристів. Око балетмейстера, як об'єктив фотоапарату повинно точно зафіксувати сцену чи танець, як вухо композитора чи диригента контролює гру оркестру. Музичний слух, почуття ритму дадуть йому можливість працювати над музичним твором запам'ятати його так, щоб при створенні хореографії, він міг подумки його проспівати. Балетмейстер – творець великих хореографічних творів – повинен мати знання і здібності режисера-постановника цілісного драматичного спектаклю. Всі ці якості можуть бути притаманні людині, вони розвиваються не одразу, а шляхом навчання і тренувань.

Балетмейстер організатор всього творчого життя балетної трупи. Він визначає її ідейну і художню направленість.

Балетмейстер – не тільки художній керівник трупи, а і її вихователь. Від зрілості світогляду балетмейстера залежить репертуар колективу.

Артист балету – це теж майстер, художник, який творить образ, незалежно від того чи він соліст балету, чи виступає в кордебалеті, він не може тільки механічно виконувати рухи які задані балетмейстером. Він повинен бути його співавтором.

Артист балету створює засобами танцю живі людські образи. Балетмейстер йому показує те, що він придумав, а глядач знайомиться з цим твором через виконавську творчість. Тому, від ступеню таланту і творчого відношення артиста до своєї праці залежить дуже багато. Талановитий артист, захоплений новою партією, своїм виконанням збільшує її значимість, а нездібний або байдужий – все може звести нанівець.

В чому ж творчість артиста балету? Специфіка творчості артиста балету заключається в тому, що думки, почуття, переживання свого героя, він відображає без допомоги людської мови, його мова рухи тіла, жести рук, міміка обличчя. Від ступеню наповнюваності танцю змістом залежить сила його виразності. Важливу роль відіграють і природні дані артиста. Потрібно володіти цілим комплексом фізичних і духовних якостей: гармонічною будовою тіла, міцним здоров'ям, витривалістю, артистизмом, мати музичний слух і почуття ритму, вірно відчувати і виразно

передавати на сцені музично-хореографічний образ, вловлювати і втілювати зміст музики, її найтонші нюанси. Без почуття ритму не може бути синхронності музики і танцю, їх єдності. Крім того, артист балету повинен володіти музичною і зоровою пам'яттю, мати тонкий слух і гострий зір, адже музика допомагає засвоювати танець, хореографічні образи, танцювальні рухи.

Самостійна робота

1. Подивитись на відео «Лебедине озеро» таких театрів, як Маріїнського, Австралійського балету (Грем Мерфі), та Київської Національної опери. Пояснити відмінності в концепції та художньому втіленні образів.

Тема 3. Дослідити характер персонажу, його взаємовідносини з іншими персонажами, його ціль (надзавдання), яку він втілює протягом усієї сценічної дії.

Дія та дійсність. Єдність думки, задуму, дії і концептуальності у театральному мистецтві. Поняття «єдиної дії». Дія як живий органічний процес, який спрямований на досягнення відповідної мети. Дія в умовах сценічного вимислу. Сценічна дія, її специфіка. Види сценічної дії: внутрішня (психологічна) та зовнішня (фізична). Органічна єдність та взаємозв'язок видів сценічної дії. Словесна дія та її особливості. Поняття про органічність сценічної дії та її основні риси. Природа сценічної дії та її елементи. Дія як вияв боротьби рушійних сил конфлікту. Фіксація логіки та послідовності сценічної дії. Мотивація сценічної дії – запропоновані обставини, події, надзавдання, наскрізна дія вистави, наскрізна дія персонажа, сценічне завдання. Продуктивна та ілюстративна сценічна дія. Протидія. Сценічна дія як засіб реалізації конфлікту. Роль сценічної дії у майстерності актора. Сценічне почуття як атрибут дії, а дія як носій усього, що складає акторську гру. Сценічна дія як синтез елементів акторської майстерності. Сценічна дія як вольова і свідома допомога при створенні справжніх сценічних почуттів. Класична формула творчості: від емоції до мети, від бажання до дії. Засоби активізації процесу сценічної дії. Фантазія як умова сценічної дії. Темпоритм як показник міри фізичної готовності до здійснення будь-якої дії.

Темпоритм як вираження психологічної напруги, емоційної насиченості та мобільності сценічної дії. Сценічна дія як особливий вид зміни сценічної ситуації. Структура дії в театралізованих, естрадних та масових формах. Творча природа актора. Протилежність поглядів на природу акторської гри. Акторська школа «переживання» та школа «зображення». Вивчення життя, людських почуттів, переживань, людської психіки як головне у мистецтві актора. Поняття психотехніки. Психотехнічні прийоми акторської техніки. Добір психотехнічних дій, їх логіка, послідовність та необхідність для виконання сценічного завдання. Уміння органічно діяти, свідомо вибудовувати в умовах сцени живий органічний процес дії. Елементарні закономірності органічної дії на сцені як сутність сценічної майстерності. Три основні складові органічної дії. Значення професійних вправ для оволодіння елементами органічної поведінки у творенні сценічної правди. Створення фізичної лінії органічної поведінки на сцені. Єдність фізичного і психічного, об'єктивного та суб'єктивного в акторській творчості. Внутрішня та зовнішня техніка акторської майстерності. Поєднання відчуття правди та відчуття форми. Основні елементи творчого стану актора. Виховання внутрішньої техніки та розвиток зовнішньої техніки. Внутрішня техніка та вміння створювати необхідні психологічні умови для органічного зародження дії. Сценічна виразність акторської гри як єдність внутрішньої та зовнішньої техніки. Засоби акторської виразності. Взаємодія внутрішньої та зовнішньої техніки як засіб виразності особливих вимог форми даної вистави, яка покликана точно і яскраво відобразити її зміст.

Самостійна робота

1. Подивитись «Лебедине озеро» балетмейстера Матса Екка і Радугу Поклітару.
2. Яка відмінність в цих виставах, які сучасні ідеї пропонують хореографи і виконавці балету.
3. Вплив режисури на образну партитуру вистави.

Тема.4. Значення мізансцени і пантоміми для розвитку і збагачення сценічної дії.

«Мізансцена, народжена з глибини режисерського серця, мізансцена, розгорнута в часі і в просторі, часто звучить як *режисерська новела*, музичний етюд чи зла епіграма. І якщо це звучання пов'язане з емоційним зерном п'єси, поетичним ладом твору, - воно хвилює глядача і невід'ємно від думок і почуттів, порушуваних п'єсою. Ми пам'ятаємо такі мізансцени у наших великих майстрів – К.С. Станіславського, В.І. Немировича-Данченка, В.Е. Мейєрхольда, Є.Б. Вахтангова, М.І. Петіпа, Л. І. Іванова, Р. В. Захарова, Ю.М.Григоровича , А.Ф. Шакери - а також кращих балетмейстерів світу і у кращих режисерів наших сучасників. Вони вриваються в пам'ять яскравими образами режисерського мистецтва.

Мистецтво мізансцени полягає в особливій здатності режисера мислити пластичними образами, коли він ніби бачить всі дії п'єси вираженими пластично, через акторів. Вистава знаходить свою художню силу через певну стилістику мізансцен, які вірно виражають думку через зміст, характер, графічний малюнок.

Як танець є мовою балету, так пластична виразність безперервного ланцюга мізансцен є мовою режисера.

Мізансцена, безсумнівно, один з наймогутніших засобів вираження задуму режисера, його почуттів і думок, породжених роботою над твором .

Але бачити всі дії балету в живій пластиці для режисера це замало, йому доводиться *опанувати законами ліплення* не тільки окремих фігур, а й великих людських мас. Це мистецтво повністю визначається особливими якостями композиційного обдарування творця. Без цього дару взагалі не можна з безлічі деталей і подробиць побудувати ціле, художній твір тобто спектакль.

Гарна, вірна, образна мізансцена ніколи не виникає сама по собі і для режисера - вона завжди є наслідком комплексного вирішення низки творчих завдань. Сюди входять і розкриття наскрізної дії, і цілісність акторських образів, і фізичне самопочуття дійових осіб, і, нарешті, атмосфера, в якій протікає дія. Так формується мізансцена, і все це формує мізансцену.

Балетмейстер знає, що сценічна дія являє собою процес боротьби рушійних сил п'єси. Логіка розвитку цієї боротьби, тобто наскрізна дію, має всередині кожної

картини або акта ряд напружених етапів, які режисер і формує в мізансцені. Не можна ліпити мізансцени з пасивної акторської маси. Необхідно мати розбудженого до дії, доцільно налаштованого актора. Актор не один на сцені, їх часто буває багато, їх дії можуть бути стихійними. Ось тут-то і починається процес організації тієї боротьби, в якій присутні протидіючі сили балету.

Всі дії акторів на сцені вимагають яскравої, вражаючої сценічної форми. Це не просто впорядкування стихійно боротьби, а пошуки такої виразної мови, яку ми знаємо, наприклад, в скульптурі та живописі.

При елементарному розумінні мізансценування існує навіть спеціальний, ремісничий термін - "розводка". Виникає враження, що мізансценіровка - це особлива область режисерської роботи, мало пов'язана з іншою діяльністю балетмейстера.

Все це, звичайно, не так, і є результатом примітивного розуміння мізансцени як розташування дійових осіб на сцені для відповідного діалогу. Отже, поспішати і починати з "розводки" акторів в мізансцені – це значить, не розкривши змісту, намагатися його формувати.

Тема 5. Конфлікт, сюжетна лінія (експозиція, зав'язка, розв'язка дії, кульмінація, розв'язка) їх втілення в діях і вчинках персонажу в хореографічній виставі.

Оскільки в основі сюжету — виникнення і розгортання конфлікту, то при аналізі потрібно вивчати етапи його розвитку. Стадії розвитку сюжету називають етапами, компонентами або чинниками. Сюжет включає п'ять етапів: експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію і розв'язку.

Експозиція (лат. *expositio* — пояснення) інформує про місце дії, знайомить з персонажами, ситуацією, у якій виникає конфлікт.

Є експозиція пряма — на початку твору, затримана — після початку дії, зворотна — в кінці дії, розпорошена — подається частинами протягом дії.

Розвиток дії починається із зав'язки. Зав'язка ставить героїв у такі взаємовідносини, у яких вони змушені діяти і боротися за вирішення конфлікту. Після

зав'язки розгортаються події, в яких беруть участь персонажі, що вступили в конфлікт, вони борються за розв'язання конфлікту. Розвиток дії займає місце між зав'язкою і кульмінацією, вона відбувається через перипетії (грец. *peripeteia* — раптовий поворот, зміна). Цей термін Аристотель використовував, аналізуючи трагедію. Під перипетією він розумів "злам, перемену дії на свою протилежність". Наприклад, в "Едипі" "вісник, який прийшов, щоб порадувати Едипа і звільнити його від страху перед матір'ю, досяг протилежного, розкривши Едипові, ким він був". Перипетії є і в епічних творах, зокрема, у новелах, рицарських, авантюрних, пригодницьких романах і повістях. Спосіб організації подій за допомогою складних перипетій, гострої боротьби називають інтригою (франц. *intrigue*, лат. *intrico* — заплутую).

Самостійна робота

1. Проаналізувати музику до хореографічної вистави однієї з грецьких трагедій вибрану вами.

Тема 6. Внутрішнє наповнення образу через аналіз поведінки, психологічних реакцій і почуттів персонажів.

Як відомо, акторська палітра переживань відрізняється від звичайної життєвої палітри. Причина цієї різниці полягає у тому, що творче переживання, на відміну від життєвого, створюється технічно, тобто штучним шляхом, і воно походить від співпереживання актора виконуваному ним персонажу. А це означає, що душевний стан та відповідно самопочуття актора в ролі вибудовується під час репетиції за допомогою балетмейстера і педагога і безумовно потребує кропіткої самостійної роботи актора, для цього актор використовує літературні історичні витоки визначає психологію та душевний стан свого персонажа, і намагається уявити яка це втілити в конкретних рухах. Це вся робота тісно пов'язана з музикою до балету яка теж підштовхує його до яскравого глибокого та оригінального образу. Актор застосовує різне емоційне наповнення. Якщо йти за аналогіями з життя, коли людина обтяжена

глибокими переживаннями, пов'язаними з недавніми подіями, то ці переживання формують відповідний загальний душевний стан, який відображається на її самопочутті. Помилкою актора буде намагання перейняти в ролі подібний загальний стан персонажа. Такого стану, як персонаж, актор не відчує, оскільки його природа співпереживання як людини відрізняється від переживання персонажа, на особисте життя якого впливає це переживання. З іншого боку, душевний стан персонажа, який обтяжений емоційними переживаннями, є також накопиченням енергії, що утворюється від цих переживань. Не маючи енергії відповідного роду, актор, намагаючись відтворити душевний стан персонажа, замінює цю енергію зовнішнім силовим зусиллям – рухами та голосом, що є удаванням емоції, тобто зовнішньою підміною внутрішнього стану.

Тема 7. Робота над взаємопроникненням засобів акторської виразності у хореографічного балету.

Ж.Ж. Новер створив теорію об'єднання танцю і пантоміми в реалістичну балетну пантоміму. Мистецтво пантоміми вимагає яскравої виразності тіла, рухливої міміки обличчя, чіткого і зрозумілого тексту, а також пластичної завершеності загального хореографічного малюнка. Опираючись на психологічну логіку, пантоміма створює зовнішню характерність образу. Балетмейстер опирається не психологічну логіку, щоб вирішити найбільш різкий поворот в розвитку змісту танцю. Для цього він звертається до образної пантоміми, щоб знайти для неї хореографічну основу. Таким чином, психологічна логіка намагається розкрити зміст, а принципи хореографічної ідеї розкриває танцювальна дія. А це значить, що основними виразними засобами двох цих сфер являються експресія рухів і тілоположень, які відображають дію, характери, почуття, наміри і взаємовідносини. Однією із суттєвих сторін балету є різноманітність: ввідні епізоди і картини, що витікають з них повинні іти один за одним стрімко; якщо дія не розвивається швидко, якщо сцени затягуються в'яло, якщо не відчувається інтриги – свідчить про те, що композиційний план невдало побудований. Різноманітність та виразність рухів, логічна або алогічна послідовність фігур,

швидкість і легкість, точність рухів, рівновага і контрастність розмаїтість рухів, темпу, фігур – все це якості танцю і хореографії загалом. В створенні хореографічного образу найголовніше місце займає *нове неповторне* художнє бачення тексту. Цей текст, який придумав хореограф, повинен бути образним і дієвим для конкретного персонажу.

Самостійна робота

1. Підберіть сюжет в якому присутні такі типажі : рицар, герой, поет, принц, жебрак, простий смертний, мандрівник, рятівник, бунтар, спостерігач.

Тема 8. Залежність виражальних засобів артиста від жанру вистави.

В сучасних інтерпретаціях вистав нерідко взаємодіють виражальні засоби оперно-балетного, музично-драматичного, естрадного театру, кіно і телебачення, цирку і спорту, застосовується складне сценографічне оформлення: сцени-трансформери, комп'ютерна графіка, лазерні технології, різноманітні спецефекти. Їх різнобічний характер вимагає від постановників широкої професійної ерудиції, володіння знаннями і навичками із суміжних галузей мистецтв. В оперному жанрі музичного театру танець виконує різноманітні драматургічні функції, характеризуючи персонажі, оточуюче середовище і є прямим або опосередкованим продовженням сценічної дії. Пластичне вирішення танцювальних сцен залежить від ідейно-художньої концепції вистави, яку визначає режисер-інтерпретатор. Постановка танцю в контексті режисерської концепції – важлива умова його органічності в опері, синтетичного злиття з музичною дією. Тому хореограф є співрежисером постановника вистави в частині її хореографічного наповнення.

Одним з перших режисерів-хореографів, який вдало втілював ідею Вагнера про синтез мистецтв, був Михайло Фокін. Йому належить провідна роль у зближенні опери з балетом шляхом новаторського вирішення «Орфея і Евридїки» Крістофа Віллібальда Глюка, жанр якої був визначений як опера. Застосовуючи метод поєднання вокальних і танцювальних партій, хореограф вимагав від оперних співаків

повного злиття з балетом у своїх рухах, грі, міміці, а від артистів балету – передачі в пластиці і танці не тільки ритму і характеру музики, але і змісту віршованого тексту. І хоча режисерська концепція опери належала Всеволоду Мейєрхольду, деталізована розробка мізансцен і робота зі всіма учасниками опери – від вокалістів і балету до працівників сцени здійснювалася Михайлом Фокінім.

Під впливом фокінських постановок з'явилися нові поліжанрові утворення, засновані на поєднанні балету з музичними жанрами: танцсимфонія «Велич Всесвіту» на музику Людвіга ван Бетховена в постановці Федора Лопухова, балет-фортепіанний концерт «Ранкова серенада» Франсіса Пуленка в постановці Броніслави Ніжинської та з вокально-симфонічними: хореографічна кантата «Весіллячко» Ігоря Стравінського в постановці Броніслави Ніжинської, балет-ораторія «Київські фрески» Івана Карабиця в постановці Алли Рубіної, в якому поетичний текст вдало поєднувався з хорами, сольними партіями, хореографією, кадрами кінохроніки. Опера «Кармен» Жоржа Бізе в редакції режисера-хореографа Георгія Ковтуна спрямовує вокал, танець, акторську гри на досягнення видовищності вистави, активно залучаючи до сценографічного оформлення новітні арттехнології, лазерну і відеопроєкцію. Значна увага в опері приділяється деталям костюму, їх метафоричності. Знаковим символом сценічної дії за версією режисера- хореографа стає червона хустка. Спочатку Хосе пристрасно обгортає нею Кармен в любовній сцені, у фіналі він душить її за допомогою цієї ж хустки.

З появою рок- і фольк-опер в музично-драматичному театрі з'являються їх новітні модифікації – рок, -фольк-опери-балети, які сприяють не тільки розширенню діапазону режисерсько-хореографічних засобів, але й поступовому зближенню цих двох професій. Режисер-хореограф фольк- опери-балету «Купало», що є другою дією фолькопери «Цвіт папороті» Євгена Станковича, та балетної фольк-містерії «Обранець сонця» Олександра Шимка Алла Рубіна відобразила язичницький колорит слов'янського світу в неофольклористичному стилі, відтворюючи синтез народної манери співу і симфонічного звучання оркестру через поєднання сучасної, образної фактуританцю з елементами давньої фольклорної семантики.

Режисерсько-хореографічні інтерпретації рок-опер-балетів «Орфей і Евридіка»

Олексія Рибнікова в постановці Михайла Боярчикова, «Ромео і Джульєтта» Євгена Лапейка в постановці Георгія Ковтуна вдало відтворюють музичну мову різних культур в синтезі неокласики з постмодерною пластикою, ексцентричними прийомами звукоформування та світлотехніки.

В балетному жанрі музичного театру на зламі тисячоліть яскраво проявилася тенденція утворення «режисерського» балетного театру з відновленням хореодрами в контексті нових театральних можливостей і досягнень. Серед видатних хореографів–драматургів–режисерів в одній особі можна виділити Джона Ноймайєра і Бориса Ейфмана, які паралельно, незалежно один від одного розвивають драматичну галузь сучасного балетного театру. Беручи за основу класичний літературний сюжет (частіше трагедію) або значущі історичні події, працюючи в тандемі з композитором по створенню «зримої» музики з яскраво вираженими зображальними інтонаціями або підбираючи і компілюючи її, вони створюють балети-драми, використовуючи зростаючі можливості дієвого танцю, танцювальної пантоміми, динамічних арт-технологій замість статичних декорацій, синтезованої хореографічної мови. Хореодрама «Онєгін Online» на музику Петра Чайковського і Ситковецького в постановці Бориса Ейфмана презентує сучасну версію долі пушкінських героїв, перенесених у сьогодення. В балеті-драмі «Пер Гюнт» за Генріком Ібсеном на музику Альфреда Шнітке всі основні складові – лібрето, хореографія, постановка, костюми, декорації – задумані і зроблені самим Джоном Ноймайєром. Для посилення ефекту від музично-зорового образу епілогу режисер-хореограф використав хор, який дуже тихо співав відзвуки з меси Людвіга ван Бетховена та староруської церковної музики.

Тема 9. Балет та опера як музично-сценічний жанр

Музично-сценічним жанром, що ґрунтується на синтезі музики, слова, дії, є опера. В опері сценічна дія органічно поєднується із вокальною (солісти, ансамблі, хор) та інструментальною (оркестр) музикою, досить часто — з балетом і пантомімою, образотворчим мистецтвом (гримом, костюмами, декораціями, світловими ефектами, піротехнікою тощо). Як правило, оперу поділяють на сцени, акти, дії. Елементами

опери є арія, ансамбль, хор, балетна сцена, увертюра, симфонічний антракт. Серед найвідоміших українських опер — «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського,

«Тарас Бульба» і «Різдвяна ніч» Миколи Лисенка, «Богдан Хмельницький» Костянтина Данькевича, «Ярослав Мудрий» та «Украдене щастя» Юлія Мейтуса, «Лісова пісня» Віталія Кирейка.

У більшості випадків опери пишуться за літературною основою. Балетні жанри — це різновиди балетних спектаклів, які визначаються їх зв'язком з літературою, театром і музикою. Початкові форми балету називалися інтермедіями або дивертисментами. Ці історичні різновиди втратили своє значення після виникнення у XVIII ст. балету як самостійної хореографічної вистави.

Балет — жанр класичного танцю, танцювальна театральна вистава, у якій музика поряд із танцем відіграє важливу роль у розвитку сюжету і створенні цілісної вистави. Це синтетичний вид сценічного мистецтва, у якому зміст вистави розкривається в основному засобами пластики танцю, пантоміми і музики. Джерела виникнення балетного жанру закладені в народних іграх, хороводах, сюжетних танцях та ін. Як самостійний жанр хореографічного мистецтва балет на Україні починає розвиватись у радянській період. Поряд із класичними музичними жанрами існують напрями музики масових жанрів: джаз, диско, поп, рок, хіп-хоп, брейк-данс тощо.

Самостійна робота

1. Передивіться сучасну хореографічну виставу. Які рішення вам сподобались в цій виставі.
2. Ваш улюблений герой із життя, літератури, історії програйте його образ (знайдіть втілення)

Тема 10. Зв'язок хореографії і музики в балеті.

Хореографія і музика — два види мистецтва, які мають відносно автономні сфери щодо їх вираження у структурному відношенні. Вираження музики у танці відноситься

як до змісту, так і до форми. Сучасне життя вимагає підпорядковувати хореографічну думку до викликів часу. Швидка зміна подій, великий обсяг інформації з одного боку, що виражається у “фрагментарності” та “колажності” при втіленні хореографічних постановок, а з іншого – постійний пошук нових можливостей сценічного вираження, глибокий психологічний аналіз ситуації та особистості (персонажів), дає можливості успішно оновлювати музично-хореографічну виражальну палітру. Тому проблема органічного поєднання музики і хореографії є актуальною і на сучасному етапі розвитку мистецтва. Інакше кажучи, танець, який “відображає” музику – відповідає їй за своїм образним характером і за своєю драматургічною структурою. Поставити танець на музику (під музику) означає поставити його так, щоб рухи відповідали темпу, метроритмічній основі музики та не йшли в розбіжність з ідейним задумом композитора.

Самостійна робота

1. Проаналізувати взаємовплив музики та хореографії в історичному контексті світової культури, прослідкувати їх поєднання в мистецькому історичному аспекті світового культурного процесу.

Тема 11. Акторська майстерність у сучасній хореографії

Сучасний рівень та особливості розвитку танцювального мистецтва, дозволяють говорити про те, що у виконавському трактуванні танцю зникає одне з його невід'ємних якостей - художня виразність. Техніка сценічного танцю ускладнюється, але, удосконалюючи її, танцівники часом прагнуть до ефектності, спортивного азарту виконання танцювальних елементів, але залишають без уваги музикальність і натхненність пластики, - все те, чим завжди відрізнялася вітчизняна школа танцю.

Педагоги першочерговим завданням вважають оснащення учнів віртуозною технікою, що нерідко здійснюється на шкоду розвитку артистичності та виразності. «Хореографічний текст перестає бути мовою, якою розмовляють виконавці».

Танцювальні критики, педагоги і хореографи все частіше піднімають проблему збереження традицій виховання танцювальної виразності. Юний танцівник, володіючи

хорошими хореографічними даними і досить добре володіючи виконавською технікою, лише через кілька років роботи в творчому колективі знаходить навички танцюючого актора, свободи і виразності рухів. Але це дається не кожному. Виникає проблема: даний рівень підготовки - об'єктивна закономірність, з якою потрібно примиритися, або необхідно домагатися, щоб випускник хореографічної школи вливався в творчий колектив не «заготовкою», що вимагає подальшої ретельної обробки в умовах складної, часом конфліктної ситуації театрального життя, а молодим фахівцем, здатним вирішувати різні акторські та виконавчі завдання. Напевно, критерії школи класичного танцю повинні відповідати останньому. З цією метою, як вважають майстри-педагоги, потрібно створити необхідні умови для розвитку творчої особистості, а головне, - приділити більше уваги танцювальній виразності майбутніх артистів поряд з вирішенням завдань суто «технічного» характеру, таких, як навчання сучасній лексиці сценічного танцю, формування класичних ліній тіла танцівника і ін. Більш того, художньо-творчий розвиток необхідно розглядати як *надзавдання* навчання, а «технічний» у свою чергу - в якості обов'язкової умови для досягнення кінцевої мети - *виховання актора - танцівника*.

Тема 12. Мистецтво перформансу, його особливості

Перформанс – сучасна форма акціоністського мистецтва, спрямована на активізацію архетипів «колективної несвідомості» публіки. Перформанс не вимагає спеціальної підготовки для адекватного сприйняття, навіть навпаки, він передбачає відмову від звичних очікувань і підходів до нього як до твору мистецтва. Найбільш правильною тут виявиться незацікавлена оцінка випадкового перехожого, який сприйняв побачене як звичайне життєве враження, дивний випадок, не встиг втратити самотійність судження і незатьмареність почуття. Перформанс – це вид художньої творчості, що поєднує можливості мистецтва і театру. Йому передували «живі картини», але остаточно він склався в акціях представників дадаїзму і особливо концептуального мистецтва. На відміну від хепенінгу, розрахованого на активну співучасть глядачів, у перформансі цілком домінує сам художник або спеціальні статисти, що представляють публіці живі композиції із символічними атрибутами, жестами і позами.

Тема 13. Вплив перформансу на сучасну хореографічну виставу та їїобразність

Одним з таких експериментальних явищ в постмодерному мистецтві, зокрема в хореографічному, є перформанс (від англ. performance - вистава, виступ, спектакль) - напрямок сучасного мистецтва, в основі якого уявлення про творчість як спосіб життя. В перформансі твором вважаються самі дії митця, за якими спостерігають глядачі у режимі реального часу. Суттєва відмінність перформансу від театру полягає у тому, що у театрі актори представляють персонажів, а у перформансі творці дій не представляють нікого, окрім самих себе. Особливою формою перформансу є контактна імпровізація – танець, в якому імпровізація будується навколо точки контакту з партнером. Формування контактної імпровізації мало первісне значення, як пошук нових відчуттів у взаємодії з партнером. Цей вид мистецтва виявився вперше в 1972 році, і його поширення стало можливим завдяки все більш зростаючому інтересу людства до усвідомлення всіх сторін свого існування, глибинам, основам буття, пізнанню й удосконалюванню своєї природи. Контактна імпровізація є однією з форм вільного танцю.

Тема 14. Музика як чинник та художня основа для виникнення та існування акторського образу персонажу

Питання осягнення змісту, образної сфери музики неодноразово порушувалися в спеціальній музикознавчій літературі. Найважливішою проблемою сучасного музикознавства є «глибоке розуміння природи художньої творчості в кожному виді мистецтва, зокрема – специфіки художнього образу в музиці, його будови і впливу на особистість слухача». Оскільки художній образ має складну структуру, що відповідає синтетичній природі мистецтва, особливе місце в ньому займають «художні емоції, в яких відображаються особистісні відносини людей і осмислений художником досвід цих відносин, музика володіє широкими можливостями їх передачі та залучення в їх потік своїх слухачів, відображаючи в дзеркалі цих відносин і реальні явища дійсності, але не в подробицях, а в узагальненому вигляді». У зв'язку з цим розробка проблем музичного образу має високий ступінь актуальності, адже музика – одна з

найскладніших для теоретичного освоєння мистецтв. Однією з ключових теоретичних робіт, присвячених проблемам образного змісту в музиці, стала дисертація М. Шамахян «Музичний образ, його виконавська інтерпретація і сприйняття». Головною метою даного дослідження обрано виявлення специфічного заломлення в музиці загальних закономірностей будови і функціонування художнього образу, розкриття ступенів буття музичного образу як образу виконавського мистецтва і особливостей його слухацького сприйняття. Автор зазначає, що в теоретичному плані робота обумовлена «ключовим характером категорії "художній образ" в системі естетичних і теоретико-музичних категорій, в практичному – задачами підвищення ефективності художнього впливу, рівня музичного мистецтва в активізації людського фактора в житті суспільства» Таким чином специфіка образності сучасної хореографії має іншу психологічну природу. Засоби існування виходять із способу і самої людини і її індивідуальності і відношення до оточуючого світу .

5. МЕТОДИ НАВЧАННЯ

I. Методи організації та здійснення навчально-пізнавальної діяльності

1. За джерелом інформації:

- Словесні: лекція (традиційна, проблемна, лекція-прес-конференція) із застосуванням комп'ютерних інформаційних технологій (PowerPoint – Презентація), семінари, пояснення, розповідь, бесіда.
- Наочні: спостереження, ілюстрація, демонстрація.
- Практичні: вправи, робота над класичною спадщиною в залі, вивчення інших видів танців.

2. За логікою передачі і сприймання навчальної інформації: індуктивні, дедуктивні, аналітичні, синтетичні.

3. За ступенем самостійності мислення: репродуктивні, пошукові, дослідницькі.

4. За ступенем керування навчальною діяльністю: під керівництвом викладача;

самостійна робота студентів: з книгою; виконання індивідуальних навчальних творчих проектів.

II. Методи стимулювання інтересу до навчання і мотивації навчально-пізнавальної діяльності:

1. Методи стимулювання інтересу до навчання: навчальні дискусії; створення ситуації пізнавальної новизни; створення ситуацій зацікавленості (метод цікавих аналогій тощо).

6. МЕТОДИ КОНТРОЛЮ

Навчальні досягнення з дисципліни «Основи акторської майстерності» оцінюються за модульно-рейтинговою системою, в основу якої покладено принцип поопераційної звітності, обов'язковості модульного контролю, накопичувальної системи оцінювання рівня знань, умінь та навичок; розширення кількості підсумкових балів до 100.

У процесі оцінювання навчальних робіт застосовуються такі методи:

- Усного контролю: індивідуальне опитування, фронтальне опитування, співбесіда,
- залік.
- Письмового контролю: складання сценарного плану, лібрето;
- Методи самоконтролю: уміння самостійно оцінювати свої знання, самоаналіз
- У процесі оцінювання навчальних досягнень студентів застосовуються такі методи:
- Методи усного контролю: індивідуальне опитування, співбесіда.
- Методи самоконтролю: уміння самостійно оцінювати свої знання, самоаналіз.

7. СХЕМА ФОРМУВАННЯ ОЦІНКИ

7.1. Форми оцінювання здобувачів вищої освіти:

Практичні	Самостійна робота	Залік, іспит
40 (максимум)	30 (максимум)	30 (максимум)

Семестрове оцінювання.

Поточний контроль здійснюється під час проведення навчальних занять і має на меті перевірку засвоєння здобувачами вищої освіти навчального матеріалу. Перевірка знань здобувачів вищої освіти проводиться за допомогою усного опитування, а також за результатами виконання завдань на практичних заняттях, підготовки рефератів, повідомлень та презентацій з запропонованої теми. Загальна максимальна сума – 70 балів.

Змістовий розділ 1		Змістовий розділ 2		Підсумкова робота / залік, екзамен
40 залікових балів (максимум)		30 залікових балів (максимум)		
Самостійна робота	Контрольна робота	Самостійна робота	Контрольна робота	
20(максимум)	4 x 5 = 20 (максимум)	10(максимум)	4x 5= 20(максимум)	30(максимум)

Підсумкове оцінювання (у формі заліку, екзамен).

Підсумкове оцінювання навчальної дисципліни «Основи акторської майстерності» здійснюється за 100-бальною шкалою (де 30 балів підсумковий контроль – залік та екзамен).

Умови допуску до підсумкового екзамену:

- Відсутність заборгованості з практичних занять;
- Підготовка і своєчасна здача мультимедійних презентацій;
- Позитивні бали за практичні та самостійні роботи.

7.2. Організація оцінювання.

Організація оцінювання з навчальної дисципліни «Основи акторської майстерності» здійснюється протягом семестру, а саме, під час проведення лекційних і практичних занять. Опитування проводяться під час лекційних занять, презентації

розглядаються на практичних заняттях.

Критеріями оцінювання відповіді здобувача вищої освіти під час заліку та екзамену є:

- повнота розкриття питання – 6 балів;
- логіка викладання – 6 балів;
- використання основної і додаткової літератури – 6 балів;
- аналітичні міркування, вміння роботи висновки – 6 балів;
- уміння пов'язати теорію й практику – 6 балів. Максимум за залік – 30 балів.

Оцінювання самостійної роботи й активності на практичних заняттях здійснюється за такими критеріями:

- ступень засвоєння фактичного навчального матеріалу;
- ознайомлення з базовою та додатковою рекомендованою літературою;
- уміння поєднати теорію з практикою при розгляді конкретних ситуацій, розв'язання завдань для самостійного опрацювання;
- уміння обґрунтувати свою позицію, здійснювати узагальнення інформації та робити висновки.

Критеріями практичних завдань здобувача вищої освіти є:

- глибоке розкриття проблеми, усі завдання виконані – 5 балів;
- тема розкрита неповно / не всі завдання виконані – 3 бали;
- завдання основного матеріалу не глибокі, відповідає мінімальним критеріям – 1 бал.

7.3. Шкала відповідності оцінок (згідно з «Положення про організацію освітнього процесу в ДП «Київський хореографічний коледж»)

Сума балів за всі форми навчальної діяльності	Оцінка ЕСТ S	Оцінки за національною шкалою	Оцінки за національною шкалою	
			Для екзамену, курсового проекту (роботи), практики	Для заліку
90-100	A	5 (відмінно) (відмінне виконання лише з незначною кількістю помилок)	5 (відмінно)	зараховано
82-89	B	4 (дуже добре) (вище середнього рівня з кількома помилками)	4 (добре)	
74-81	C	4 (добре) (в загальному вірне виконання з певною кількістю суттєвих помилок)		
64-73	D	3 (задовільно) (непогано, але зі значною кількістю недоліків)	3 (задовільно)	
60-63	E	3 (достатньо) (виконання задовольняє мінімальним критеріям)		
35-59	FX	2 (незадовільно) з можливістю перездачі	2 (незадовільно)	Не зараховано з можливістю повторного складання
1-34	F	2 (незадовільно) з обов'язковим повторним курсом	2 (незадовільно)	

Критерії оцінки знань студентів

«Відмінно» – повна, логічна, аргументована, проілюстрована прикладами відповідь, яка свідчить про самостійність мислення студента, міцне засвоєння ним навчального матеріалу, вміння пов'язати його з практикою, робити узагальнення та висновки. Чітке визначення студентом основних понять і категорій філософії, студент вільно і творчо володіє матеріалом, визначеним програмою, має діалектичне мислення, аргументовано, науково аналізує філософські проблеми, об'єктивно оцінює

досягнення філософської науки та її вплив на розвиток та формування світогляду епохи та майбутнього. Вміє використовувати різноманітні джерела знань , вміє застосовувати знання при вирішенні професійних питань. Уміє вдаватися до діалогу , доводити власну громадську та світоглядну позицію. Виконав 100% обсяг самостійної роботи. Брав участь у семінарах, підготував і захистив реферат. За підсумками тестування правильно відповідає на 90 – 100% питань.

«Добре» - студент добре володіє матеріалом, але має незначні ускладнення при відповіді, потребує незначної допомоги викладача при виборі напрямку відповіді та допускає незначні помилки, неточну аргументацію. Оцінювання подій, ідей, досягнень філософської думки більш емоційне , ніж наук. Виконав 100% обсягу самостійної роботи. Брав участь у семінарах, підготував і захистив реферат. За підсумками тестування правильно відповідає на 70 – 89% питань.

«Задовільно» - студент користується лише окремими знаннями дисципліни, порушує логіку відповіді, відповідь недостатньо самостійна, допускаються суттєві помилки в знаннях та поясненні питань дисципліни, мова спрощена, оцінювання досягнень філософської думки лише емоційне, ніж наукове. Викладач постійно коректує відповідь студента. Студенту важко підтримувати бесіду , не вистачає доказів для обґрунтування власного погляду. Виконав не менше 70% самостійної роботи. За підсумками тестування правильно відповідає 50 -69% питань.

«Незадовільно» - студент не володіє необхідними знаннями, не володіє практичними навичками дисципліни. Виконав менше 50 % самостійної роботи. За підсумками тестування правильно відповідає 0 – 49%питань.

8. ПЕРЕЛІК ЗАВДАНЬ ДЛЯ ЗАЛІКУ

Вправи, ігри та ігрові елементи колективності.

- 1. Стільці.** Той, хто проводить гру, або викладач дає команду вибудувати зі стільців (м'ячів, гантелей та ін.) фігуру або букву. Завдання учнів якомога скоріше і нечутно (переговори забороняються) вибудувати необхідну фігуру (за завданням, наприклад, розгорнуту літеру до віконця і т. п.). Вимога до учасників -

одночасність виконання.

2. **Третій зайвий.** Відома гра, навряд чи потребує коментарів.
3. **Побудова.** Вихованці повинні дуже швидко, і безшумно (не спілкуючись) побудуватися в шеренгу, по якомусь заданому параметру (за алфавітом, згідно перших літер прізвища або по батькові; по зростанню номера квартири і т. д.)
4. **Друкарська машинка.** Вихованці розподіляють між собою алфавіт (кожному також дістається кілька літер), вони і є тими кнопками друкарської машини, які букви їм також дісталися. Удар по підходящій клавіші - це вибір відповідної літери. тобто людини (кому вона дісталася). Хто-небудь має надрукувати якусь фразу, і учасники «друкують», плескаючи в підходящий момент з рівними між «буквами» проміжками. Пробіл позначається загальною зупинкою всієї групи, точка - загальними 2-ма ударами.
5. **Земля - вода - повітря - вогонь.** Особа, що проводить гру, вказує на 1-го з тих, хто стоїть у колі, кажучи йому одне з ключових слів. Той, на кого вказали, зобов'язаний (не пізніше ніж на 5 рахунків, відлічуваних провідним) іменувати (без повторів) тварина - рибу - птицю або повернутися навколо себе відповідно. Хто помилився - вибуває.
6. **Магічна паличка.** Вихованці передають один одному в певному порядку (або за бажанням власника палички) ручку (або інший, предмет) пропонуючи продовжити розпочате ним речення (словосполучення). Той, що отримує паличку зобов'язаний на 5 придумати продовження речення, і сам стає власником, продовжуючи завдання для наступного.
7. **Руки-ноги.** По одному із сигналів ведучого, учасники повинні підняти руки (або опустити, якщо на момент сигналу вони вже підняті), інакше (наприклад, - встати або, відповідно сісти). Треба сказати те, що завданням виконавців є протриматися якомога довше, не плутаючи сигналів і зберігаючи загальний ритм і безшумність рухів. Якщо учасників багато, можна розбитися на дві команди і, перевірити яка команда протримається довше.
8. **Ритми.** Викладач, або хто-небудь з учасників вказує ритм, що складається з ударів,

тупання і звукових ефектів. Завдання учасників, дотримуючи даний темп і тривалість пауз, виконувати по черзі по одному вправи у заданому ритмі (удари, тупання, кроки і т. п.)

9. **Оркестр.** Ведучий розподіляє між учасниками партії різних інструментів, що складаються з оплесків, тупання, і всіх можливих звукових ефектів. Завданням учасників є ритмічне виконання якогось відомого музичного твору під керуванням диригента, керуючого гучністю загального звучання і керівною роллю диригента.
10. **Передача пози.** Вихованці стають в шеренгу. Перший вигадує якусь складну позу (інші не бачать яку) і за сигналом ведучого «передає» її другому (той зобов'язаний дуже точно і швидко запам'ятати її). За сигналом ведучого - перший «знімає», а другий «приймає» цю позу. Далі відбувається передача пози від другого до третього учасника і т. п. Завданням є дуже чітка передача пози від першого до крайнього виконавця. Можливо розбитися на дві команди і «передавати» одну, задану ведучим позу – яка команда точніше.
11. **Ковбой і бик.** 2 учасники стають на відстані один від одного (більше 5 метрів). Один повертається спиною - це бик, другий бере в руки уявну мотузку - це ковбой. За сигналом до початку ковбой зобов'язаний накинути уявну мотузку на бика і підтягнути його до себе (бик, природно, чинить опір).
12. **Дзеркало.** Один з учасників стає ведучим, другий – його відображенням в дзеркалі, тобто дуже точно, копіює всі його дії та рухи.

9. ПЕРЕЛІК ЗАВДАНЬ НА ІСПИТ

Етюд на органічне мовчання

Дійові особи повинні бути поставлені в такі умови (загострені, змагальні, конфліктні, пригодницькі, також чуттєво близькі і достовірні для виконавців), в яких вони зобов'язані взаємодіяти, тобто вступити в протистояння з партнером (або з середовищем) за допомогою фізичних, але не словесних засобів. «Я – в запропонованих обставинах».

Етюд - біографія, етюд - сповідь

У сюжетну базу даних етюдів можуть бути закладені справжні дієства з життя вихованця, ті ситуації, в яких виявлялося би його творче і людське кредо, моральна, світоглядна позиція. В етюді в ефективній формі повинна «прозвучати» відповідь на проблеми: Що він любить? Що він терпіти не може? До чого прагне? Чого побоюється? Що впливало на становлення його характеру, поглядів? Які дієства стали поворотними в його житті? Які труднощі, протиріччя навколишнього життя турбують його найбільше?

Етюд на розгорнуту оцінку дієства

У етюдах на дану тему особливо важлива структура моменту сприйняття факту, докладна «розшифровка» миті життя, що припускає спеціально уповільнене, «рапідний» рух думки, внутрішній монолог, внутрішню боротьбу мотивів, розробку емоційно-психічної реакції на подію, стресову оцінку подій.

Етюд «стоп-кадр»

«Стоп-кадр» допомагає освоєнню принципів сценічної виразності, особливо - принципів і прийомів мізансценування. Завдання режисерів – вибудувати статичну пластичну композицію, яка виражала б ту чи іншу тему.

Це зупинений момент життєвого процесу (як на полотні художника), коли дія, боротьба досягли власного кульмінаційної напруги. Необхідно підкреслити те, що природно, що «стоп - кадр» повинен бути облаштований відповідним реквізитом, світлом, костюмами, якщо це потрібно - шумами або музикою - всім тим, що посилить глядацьке сприйняття «стоп-кадру».

Етюд говорять речі або «натюрморт»

Це тренувальне завдання розвиває «смак» режисера до подробиць, точно підібраним деталям, лаконічності. Мова предметів. Завдання - зробити на сцені без акторів, скупими засобами, лише за допомогою реквізиту композицію (натюрморт), який має «розповісти» історію про людину, подію, що сталася з нею. Чіткий відбір предметів, їх розміщення, порівняння в поєднанні зі світловим, музично-шумовим оформленням допоможуть уникнути різночитань композиції, втілити надзадачу режисера.

Етюд за твором живопису

При виборі матеріалу для етюду перевагу слід віддавати сюжетній лінії,жанровому живопису, що несе в собі те, що можна назвати

«драматургічним зерном», тобто містить конфлікт передбачає боротьбу і дію, чітко виражений сюжет людської долі. Репродукція зобов'язана бути хорошої якості, щоб можна було сприйняти художні плюси і індивідуальність твору. Інсценування картини - це перша зустріч з творцем. Вихованцю потрібно ретельно вивчити обраний твір, а потім перетворити статичне, двомірне зображення в дієвий життєвий процес, що відбувається в часі і просторі сцени. Важливо відчути творця і передати сценічними засобами своє

«прочитання» картини, усвідомлення її сюжету, труднощі, конфлікт, пропонувані події, основну думку, атмосферу,також розкрити стиль і жанр твору.

Етюд на базі музичного твору

Основою для твору етюду може нарешті стати мала музична форма або закінчений уривок з величезного твору. Слід уникати ілюстративності,прагнути до образного, асоціативного рішення і реалізації етюду. Сюжет етюду може народитися від чуттєвого спогаду, який справила музика, тих фантазій,які вона навіяла. При виборі і постановці формується художній смак, моральна позиція вихованця і його можливості: вміння перевести літературний текст в драматичну ситуацію, де є зав'язка, розвиток і вирішення конфлікту, що розкриває суть долі та відносин людей.

Етюд «Інтерпретація факту»

У колективі створюється «скарбничка» фактів. Уявіть собі один факт проте, що вихованці приносять і складають у неї тексти телеграм, газетних оголошень, інформаційних матеріалів, опис підглянутих в житті фактів та інше.

Життєвий факт - це привід для народження сценічного дійства. Викладач розподіляє записки з фактами між вихованцями, і вони стають режисерами постановниками даної історії. У їх завдання, входить розшифрувати внутрішній, таємний сенс розказаної життєвої історії, прихований за фактом.

Етюд «Ігри в казки»

Мікроспектаклі на казковій базі - це не інсценування казок, тут зовсім інші цілі і завдання. Вихованець повинен зануритися у світ казок, налаштуватися на «хвилю казки», а потім скласти власний казковий сценарій на базі відомої казки, жарт на тему казки, вільну фантазійну інтерпретацію. Цей етюд повинен будуватися за принципом «комедії масок»: приблизний сценарій вільна, весела гра-імпровізація, в якій розкривається усвідомлення поетики казки, її звичаїв, ситуацій, чудес, мови. Така «ескізна» робота над казкою допомагає розкріпачити фантазію вихованців, артистичну сміливість виконавців, зняти зайву дорослість і «наукоподібність».

Спільна постановка вистави на тему міфу, казки, легенди.

10. СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Азы актёрского мастерства / сост. Е. Р. Ганелин. СПб. : Речь, 2002. 239 с.
2. Акторська майстерність корифеїв : зб. статей / упоряд.: І. О. Волошин. К. : Мистецтво, 1973. 184 с.
3. Бармак А. А. Семь шагов к театру. Книга для начинающих. М. : ГИТИС, 2016. 264 с.
4. Барнич М. М. Майстерність актора. Техніка «обману» : навч. посібник, видання 2-ге, виправлене та доповнене. К. : Ліра-К, 2016. 304 с.
5. Бартоу А. Актёрское мастерство: американская школа. М. : Альпина Паблише, 2015. 408 с.
6. Білан Т. О. Історія театру : навч. посіб. Дрогобич : редакційно-видавничий віділ ДЛПУ імені Івана Франка, 2015. 94 с.
7. Бояджиєв Г. Н. Душа театру. К. : Мистецтво, 1983. 271 с.
8. Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр. Львів : вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2005. 136 с.
9. Василько В. С. Про перевтілення в мистецтві актора. К. : Знання, 1976. 230 с.
10. Волицька І. В. Театральна юність Леся Курбаса: (проблема формування творчої

- особистості). Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1995. 152 с.
11. Гвоздев А. А. История европейского театра. М. : Либликом, 2012. 336 с.
 12. Гиппиус С. В. Актёрский тренинг. Гимнастика чувств. СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2006. 377 с.
 13. Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Станиславского. М. : Искусство, 1952. 96 с.
 14. Грачева Л. В. Тренинг внутренней свободы. Актуализация творческого потенциала. СПб. : Издательство «Речь», 2005. 60 с.
 15. Грачева Л. В. Психотехника актёра : учебное пособие. М. : Лань, 2015. 384 с.
 16. Гринишина М. О. Театральна культура рубежу ХІХ–ХХ століть: Реалізм. Дискурс. Київ : Фенікс, 2013. 344 с.
 17. Грицан А. В. Виховання режисера: психофізичний та інтелектуальний тренінг : навч. посібник для студ. вищих навч. закл. К. : Техніка, 2005. 128 с.
 18. Дробот О. В. Професійна свідомість керівника : навч. посіб. К. : Талком, 2016. 340 с.
 19. Єрмакова Н. П. Березільська культура: історія, досвід. К. : Фенікс, 2012. 512 с.
 20. Єрмакова Н. П. Лесь Курбас – театральний педагог. Проблеми театральної освіти в Україні : матеріали наукової конференції. К. : ВВП «КОМПАС», 2003. С. 9–11.
 21. Зайцев В. П. Майстерність артиста і ведучого : навч. посіб. для студ. вищих навч. закл. К. : НАКККіМ, 2016. 233 с.
 22. Захава Б. Е. Мастерство актёра и режиссёра : учеб. пособие, 5-е изд. М. : РАТИ–ГИТИС, 2008. 432 с.
 23. Захава Б. Е. Современники. Вахтангов. Мейерхольд. СПб. : Лань, 2017. 412 с.
 24. Кипнис. М. Ш. Актёрский тренинг. М. : АСТ; СПб. : Прайм–ЕВРОЗНАК, 2008. 250 с.
 25. Козак Б. М. Життя і творчість Леся Курбаса. Львів; К.; Харків : Літопис, 2012. 656 с.
 26. Кокорин А. К. Вам привет от Станиславского : учебное пособие. М. :

- Просвещение, 2002. 222 с.
27. Колмановский Э. С. Книга о театральном актёре. Л. : Искусство, 1984. 224 с.
 28. Кордон М. В. Українська та зарубіжна культура : навч. посібник. К. : Центр учбової літератури, 2007. 584 с.
 29. Кристи Г. В. Воспитание актёра школы Станиславского. М. : Искусство, 1968. 455 с.
 30. Лесь Курбас : спогади сучасників / за ред. В. С. Василька. К. : Мистецтво, 1969. 359 с.
 31. Лідер Д. Д. Театр для себе. К. : Факт, 2014. 104 с.
 32. Мар'яненко І. О. Сцена. Актори. Ролі. К. : Мистецтво, 1964. 290 с.
 33. Мокульский С. С. История западноевропейского театра : учеб. пособие. М. : Худож. лит-ра, 1936. Ч.1. 600 с.
 34. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття/ редкол. В. Сидоренко (голова) та ін. К. : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.
 35. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие : в 2 т. / сост., ред., примеч.: В. Я. Виленкин. М. : Искусство, 1952. Т. 1. 442 с.
 36. Олійник Л. А. До питання виховання акторів на першому курсі. Проблеми театральної освіти в Україні : матеріали наукової конф., м. К. : ВВП «Компас», 2003. С. 12–21.
 37. Петров В. А. Нулевой класс актёра. М. : Искусство, 1985. 80 с.
 38. Полищук В. Актёрский тренинг Михаила Чехова. М. : АСТ, ВКТ, 2010. 256 с.
 39. Сарабьян Э. Актёрский тренинг по системе Станиславского. Как быть максимально естественным и убедительным. М. : Харвест, 2011. 221 с.
 40. Сарабьян Э. Большая книга актёрского мастерства. Уникальное собрание тренингов по методикам величайших режиссёров: Станиславский. Мейерхольд. Чехов. Товстоногов. М. : АСТ, 2016. 789 с.
 41. Сахновський-Панкеев В. О. Драма і театр. К. : Мистецтво, 1982. 132 с.
 42. Станиславский К. С. Система Станиславского. Работа актёра над собой. М. : Т 8,

2016. Ч 1. 632 с.

43. Станиславский К. С. Этика. М. : Искусство, 1962. 46 с.
44. Станиславский К. С., Гиппиус С. В. Полный курс актёрского мастерства. М. : АСТ, 2016. 784 с.
45. Топорков В. О. О технике актёра. М. : Искусство, 1954. 124 с.
46. Фунтусов В. П. Тренинг актёрской психотехники. М. : Искусство, 2012. 236 с.
47. Чехов М. А. Путь актёра. М. : АСТ, 2016. 512 с.
48. Чехов М. А. Тайны актёрского мастерства. Путь актёра. М. : АСТ, 2009. 560 с.
49. Шаварьский О. М. Как стать актером. К. : Логос, 2011. 572 с.