

Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный
институт культуры»

Факультет музыкального искусства
Кафедра эстрадного оркестра и ансамбля

РАБОТА С РЕЖИССЕРОМ

Рабочая программа дисциплины

Направление подготовки:
53.03.01 «Музыкальное искусство эстрады»

Профиль подготовки:
«Эстрадно-джазовое пение»

Квалификация выпускника:
«Концертный исполнитель. Артист ансамбля. Преподаватель»

Форма обучения
Очная, заочная

Кемерово,

Рабочая программа дисциплины составлена в соответствии с требованиями ФГОС ВО по направлению 53.03.01 «Музыкальное искусство эстрады», степень выпускника – «Концертный исполнитель. Артист ансамбля. Преподаватель».

Утверждена на заседании кафедры эстрадного оркестра и ансамбля, протокол №1 от 30.08.2019 г. Рекомендована к размещению на сайте Кемеровского государственного института культуры «Электронная информационно-образовательная среда КемГИК» по web-адресу <http://edu.kemguki.ru/> (30,08.2019, протокол № 1)

Переутверждена на заседании кафедры эстрадного оркестра и ансамбля, протокол №1 от 31.08.2020 г.

Переутверждена на заседании кафедры эстрадного оркестра и ансамбля, протокол №1 от 31.08.2021 г.

Переутверждена на заседании кафедры эстрадного оркестра и ансамбля, протокол №8 от 11.05.2022 г.

Переутверждена на заседании кафедры эстрадного оркестра и ансамбля, протокол №9 от 11.05.2023 г.

Переутверждена на заседании кафедры эстрадного оркестра и ансамбля, протокол №11 от 11.05.2024 г.

Переутверждена на заседании кафедры эстрадного оркестра и ансамбля, протокол №8 от 20.05.2025 г.

Работа с режиссером: рабочая учебная программа дисциплины «Работа с режиссером» по направлению подготовки 53.03.01 «Музыкальное искусство эстрады» / С. Н. Басалаев. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2019. – 35 с. - Текст: непосредственный.

автор-составитель:
канд. культурологии,
доцент кафедры
театрального искусства
С. Н. Басалаев

Содержание рабочей программы дисциплины (модуля)

1. Цели освоения дисциплины
2. Место дисциплины (модуля) в структуре основной профессиональной образовательной программы бакалавриата (специалитета, магистратуры, др.)
3. Планируемые результаты обучения по дисциплине (модулю), соотнесенные с планируемыми результатами освоения основной профессиональной образовательной программы
4. Объем, структура и содержание дисциплины
 - 4.1. Объем дисциплины (модуля)
 - 4.2. Структура дисциплины
 - 4.3. Содержание дисциплины
5. Образовательные и информационно-коммуникационные технологии
 - 5.1 Образовательные технологии
 - 5.2 Информационно-коммуникационные технологии обучения
6. Учебно-методическое обеспечение самостоятельной работы (СР) обучающихся
7. Фонд оценочных средств
8. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины
 - 8.1. Основная литература
 - 8.2. Дополнительная литература
 - 8.3. Ресурсы информационно-телекоммуникационной сети «Интернет»
 - 8.4. Программное обеспечение и информационные справочные системы
9. Особенности реализации дисциплины для инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья
10. Список (перечень) ключевых слов

1. Цели освоения дисциплины

Дисциплина «Работа с режиссером» направлена на расширение выразительных возможностей исполнения музыкального произведения средствами театрального искусства, учитывая жанрово-стилевую специфику совмещения театрального действия и музыкальной драматургии.

Основная идея дисциплины «Работа с режиссером» ориентирована на современную практику сценической постановки песни и отвечает на следующие вопросы:

- как правильно выстроить драматургию песни?
- как определить место и роль театрального действия как элемента исполнения песни в ее постановке?
- каково должно быть техническое обеспечение постановки песни?

В ходе достижения идеи на основе более глубоких представлений о системности, а также жанрово-стилистических и формообразующих представлений из театрального искусства, ставятся следующие задачи:

- определять концепцию «целого»;
- структурировать и схематизировать содержание;
- применять принципы симфонического развития в создании сквозного действия этюда;
- освоить первоначальные навыки моделирования сценического этюда.
- овладеть приемами продуктивного, обоснованного, органического существования в сценическом этюде;
- познать сущность импровизации как способа сценического существования в этюде.
- подбирать средства театрального языка к концепции музыкального произведения, используя технику анализа предлагаемых обстоятельств в музыке;
- совершенствовать умения и технику работы с информационно-технической базой искусств, сопровождающих исполнение музыкального произведения;
- владеть методикой работы с исполнителем;
- уметь плодотворно сотрудничать режиссерами.

2. Место дисциплины в структуре ОП бакалавриата

Дисциплина относится к дисциплинам по выбору части профессионального цикла направления 53.03.01 «Музыкальное искусство эстрады», профиль подготовки «Эстрадно-джазовое пение», формируемого участниками образовательных отношений.

3. Планируемые результаты обучения по дисциплине (модулю)

Изучение дисциплины направлено на формирование следующих компетенций ПК-2, ПК-3 и индикаторов их достижения.

Код и наименование компетенции	Индикаторы достижения компетенций		
	знать	уметь	владеть
ПК-2. Способен создавать индивидуальную художественную интерпретацию музыкального произведения.	-историческое развитие исполнительских стилей; -музыкально-языковые и исполнительские особенности вокальных произведений различных стилей и жанров; -специальную	- осознавать и раскрывать художественное содержание музыкального произведения, воплощать его в вокальном исполнении. - выполнять теоретический и исполнительский анализ	навыками критического анализа исполнения музыкального произведения, в том числе на основе анализа различных исполнительских интерпретаций музыкального сочинения.

	учебно-методическую и научно-исследовательскую литературу по вопросам музыкального искусства эстрады.	музыкального произведения; -применять теоретические знания в процессе исполнительского анализа и поиска интерпретаторских решений.	
ПК-3. Способен проводить репетиционную сольную, репетиционную ансамблевую работу.	- методику сольной, ансамблевой репетиционной работы; - средства выразительности звучания певческого голоса.	- планировать и проводить сольный, ансамблевый, репетиционный процесс; - определять методы и приемы решения возникающих исполнительских проблем; - совершенствовать и развивать собственные исполнительские навыки; -оценивать качество собственной исполнительской работы	-навыком отбора наиболее эффективных методов, форм и видов сольной, ансамблевой репетиционной работы, профессиональной терминологией.

Перечень обобщённых трудовых функций и трудовых функций, имеющих отношение к профессиональной деятельности выпускника: работа в качестве артиста в музыкальных постановках, проведение репетиционной работы.

4. Объем, структура и содержание дисциплины

4. 1. Объем дисциплины

Общая трудоёмкость дисциплины для студентов очной формы обучения составляет 10 зачетных единиц, 360 академических час. В том числе 216 час. контактной (аудиторной) работы с обучающимися, 117 час. - самостоятельной работы обучающихся, 27 часов – экзамен. 86,4 часов (40 %) аудиторной работы проводится в интерактивных формах.

Общая трудоёмкость дисциплины для студентов заочной формы обучения составляет 10 зачетных единиц, 360 академических час. В том числе 36 час. контактной (аудиторной) работы с обучающимися, 315 час. - самостоятельной работы обучающихся, 9 часов – экзамен. 14,4 часов (40 %) аудиторной работы проводится в интерактивных формах.

Зачет в 4 семестре, экзамен в 8 семестре.

Практическая подготовка при реализации учебной дисциплины (модуля) организуется путем проведения лекционных, практических занятий, предусматривающих участие обучающихся в выполнении отдельных элементов работ, связанных с будущей профессиональной деятельностью.

Практическая подготовка включает в себя отдельные занятия лекционного типа, которые предусматривают передачу учебной информации обучающимся, необходимой для последующего выполнения работ, связанной с будущей профессиональной деятельностью.

4.2 Структура дисциплины для очной формы обучения

№/№	Наименование модулей, разделов и тем	Семестр	Виды учебной работы, и трудоемкость (в часах)					СРС
			Всего	Лекции	Практические занятия	Подг. к экзамену	В т.ч. в интерактивной форме	
Раздел 1. Режиссерский тренинг								
1.1.	Введение	3	2		2			
1.2.	Развитие композиционного мышления	3	22		10		тренинги, ролевые игры, их анализ, этюдный метод, этюды-пробы, этюды-импровизации, репетиции и их анализ	
1.3	Освоение сценического пространства и времени	3	24		12			
1.4	Мизансценирование как принцип мышления	3	24		12			
1.5	Чувство жанра и стиля	4	12		12			
1.6	Образность мышления	4	12		12			
1.7	Репетиция как тренинг	4	12		12			
Раздел 2. Сценический этюд								
2.1	Сценический этюд и его моделирование	5 6	24		15		тренинги, ролевые игры, их анализ, этюдный метод, этюды-пробы, этюды-импровизации, репетиции и их анализ	
2.2	Виды этюдов	5 6	24		15			
2.3	Этюд на бессловесное действие	5 6	18		12			
2.4	Словесное действие в этюде	5 6	18		12			
2.5	Импровизация в этюде	5 6	24		18			
Раздел 3. Сценическая постановка песни								
3.1	Общие принципы взаимодействия театрального и музыкального искусств	7 8	12		6		тренинги, ролевые игры, их анализ, этюдный метод, этюды-	
3.2	Анализ «предлагаемых обстоятельств»	7 8	19		12			

	музыкального произведения						пробы, этюды-импровизации, репетиции их анализ	
3.3	Принципы построения сценического этюда на основе песни	7 8	19		12			7
3.4	Проектирование, моделирование и воплощение песни как сценического этюда	7 8	22		15			7
3.5	Способы ведения репетиций с исполнителями	7 8	36		27			9
	экзамен		36			36		
	Итого:		360		216	36	86,4 ч	108

4.2 Структура дисциплины для заочной формы обучения

№/№	Наименование модулей, разделов и тем	Семестр	Виды учебной работы, и трудоемкость (в часах)					СРС
			Всего	Лекции	Практические занятия	Подг. к экзамену	В т.ч. в интерактивной форме	
Раздел 1. Режиссерский тренинг								
1.1.	Введение	3	1		1			
1.2.	Развитие композиционного мышления	3	23		1		тренинги, ролевые игры, их анализ,	
1.3	Освоение сценического пространства и времени	3	24		2		этюдный метод, этюды-пробы, этюды-импровизации, репетиции их анализ	
1.4	Мизансценирование как принцип мышления	3	24		2			
1.5	Чувство жанра и стиля	4	12		2			
1.6	Образность мышления	4	12		2			
1.7	Репетиция как тренинг	4	12		2			
Раздел 2. Сценический этюд								
2.1	Сценический этюд и его моделирование	5 6	20		2		тренинги, ролевые игры, их анализ,	
2.2	Виды этюдов	5 6	20		2			

2.3	Этюд на бессловесное действие	5 6	22		2		этюдный метод, этюды- пробы, этюды- импрови- зации, репетиц ии их анализ	20
2.4	Словесное действие в этюде	5 6	22		2			20
2.5	Импровизация в этюде	5 6	24		4			20
Раздел 3. Сценическая постановка песни								
3.1	Общие принципы взаимодействия театрального и музыкального искусств	7 8	20		2		тренинги, ролевые игры, их анализ, этюдный метод, этюды- пробы, этюды- импрови- зации, репетиц ии их анализ	18
3.2	Анализ «предлагаемых обстоятельств» музыкального произведения	7 8	22		4			18
3.3	Принципы построения сценического этюда на основе песни	7 8	22		2			20
3.4	Проектирование, моделирование и воплощение песни как сценического этюда	7 8	22		2			20
3.5	Способы ведения репетиций с исполнителями	7 8	22		2			20
	экзамен		36			36		
	Итого:		360		36	36	14,4 ч.	288

4.3. Содержание дисциплины

Содержание раздела дисциплины	Результаты обучения	Формы текущего контроля, промежуточной аттестации. Виды оценочных средств
Раздел 1. Тренинг в работе режиссера над собой		
<p>Тема 1.1. Введение Борьба способы ее организации. Задача, предмет и тема борьбы в сценическом взаимодействии. Сценическое общение как взаимодействие в процессе борьбы: виды, способы, приемы. Сверхзадача. Сквозное действие. Взаимоотношения как предмет борьбы. Инициативность в общении как основа борьбы. Действенный анализ предлагаемых обстоятельств. Этюды на предлагаемые обстоятельства. Игра и импровизация. Неожиданность. Экспромт и импровизация. Тема и импровизация. Событие. Событийное мышление. Этюд, его конструкция и композиция. Этюд-проба. Импровизация в «жесткой» схеме. Импровизация как способ репетирования.</p> <p>Тема 1.2. Развитие композиционного мышления Чувство меры. Целое и деталь. Режиссерский акцент. Композиционный центр: приемы организации. Цвет и свет: символика взаимодействия. Перспектива: способы организации. Анатомия и физиология рассказа. Сюжет и фабула. Диспозиция и композиция рассказа. Функциональное значение композиции. Приемы построения конструкции произведения. Аффективное противоречие. Уничтожение содержания формой.</p> <p>Тема 1.3. Освоение сценического пространства и времени Сценическое пространство. Сценическое время. Хронотоп спектакля. Игра в ассоциации. Чувство формы. Чувство пространства и времени. Пространство сценическое и сценография. Выразительность режиссерская. Настроение каждой сцены. Атмосфера и ее компоненты. Атмосфера как</p>	<p>Формируемые компетенции: ПК-2, ПК-3 В результате изучения раздела студент должен:</p> <p>Знать: - историческое развитие исполнительских стилей; - музыкально-языковые и исполнительские особенности вокальных произведений различных стилей и жанров; - специальную учебно-методическую и научно-исследовательскую литературу по вопросам музыкального искусства эстрады; - методику сольной, ансамблевой репетиционной работы; - средства выразительности звучания певческого голоса.</p> <p>Уметь: - осознавать и раскрывать художественное содержание музыкального произведения, воплощать его в вокальном исполнении. - выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения; - применять теоретические знания в процессе исполнительского анализа и поиска интерпретаторских решений; - планировать и проводить сольный, ансамблевый,</p>	<p>Собеседование; творческие ситуативные задания, системный просмотр отдельных этапов работы; показ на группу, с последующим детальным анализом; экзамен-показ на зрительскую аудиторию с последующим анализом проделанной работы; участие в смотрах и фестивалях</p>

<p>способ репетирования. Музыкальное оформление. Время и самораспределение. Время — пространство — ритм.</p> <p>Тема 1.4. Мизансценирование как принцип мышления</p> <p>Мизансцена. Режиссер как рисовальщик: импровизация или моделирование. Ясность и простота форм. Взаимосвязь целого и детали. Чувство целого. Ракурсы. Обозреваемость мизансцены. Мизансцена и свет. Укрупнение. Мизансцены монолога. Мизансцены толпы. Зрительный и звуковой ряд. Знаки препинания в мизансценах. Графика. Контрапункт. Парадокс. Зарисовки мизансцен и мест действия. События и их образная формулировка. Сценическая культура. Художественная дисциплина.</p> <p>Тема 1.5. Чувство жанра и стиля</p> <p>Жанр и природа чувств. Жанр как способ отбора предлагаемых обстоятельств. Жанр как способ изложения. Взаимосвязь жанровой природы произведения и меры сценической условности. Объективная атмосфера и субъективные чувства. Быт — элемент атмосферы. Художественная атмосфера. Влияние жанра на атмосферу. Атмосфера и содержание. Внутренняя динамика атмосферы. и самодисциплина. От темпа-ритма к чувству или от чувства к темпо-ритму. Темпо-ритм и предлагаемые обстоятельства. Жанр как угол видения проблем действительности. Жанр как способ существования на сцене, способ общения между актерами и зрителями. Стиль автора и стиль режиссера. Взаимосвязь жанра и стиля.</p> <p>Тема 1.6. Образность мышления</p> <p>Пластическое ощущение образа. Скульптурность сценической пластики. Вспомогательные выразительные средства. Подчинение всех элементов выразительности актера сверхзадаче. Отбор понятийных связей. Ассоциации. Импровизация и сценический образ. Образ внутреннего мира. Комплексы упражнений: играю цвет; играю звук; «Я» — музыка; «Я» — камень; говорящие вещи; характеры волшебного леса; фантастические животные; заколдованные звери; история моей прошлой жизни; моя жизнь после смерти; вспоминая свое рождение; оживший портрет; ускоренная эволюция; путешествия в космос; заверши сказку; необычное в обычном. Сказкотерапия.</p>	<p>репетиционный процесс;</p> <ul style="list-style-type: none"> - определять методы и приемы решения возникающих исполнительских проблем; - совершенствовать и развивать собственные исполнительские навыки; -оценивать качество собственной исполнительской работы. <p>Владеть:</p> <ul style="list-style-type: none"> - навыками критического анализа исполнения музыкального произведения, в том числе на основе анализа различных исполнительских интерпретаций музыкального сочинения; -навыком отбора наиболее эффективных методов, форм и видов сольной, ансамблевой репетиционной работы, профессиональной терминологией. 	
--	--	--

<p>Тема 1.7. Репетиция как тренинг Этюды на события. Событие вчерашнего дня. Этюды «рядом» с пьесой. Партитура задач и событий. Отбор приспособлений. Этюды на исходное событие. Сверхзадача и сквозное действие. Этюд-сочинение. Наполнение паузы режиссерскими выразительными средствами. Возможности и «пределы» актерской импровизации. Оправдание случайностей режиссерскими выразительными средствами.</p>		
Раздел 2. Сценический этюд		
<p>Тема 2.1 Сценический этюд и его моделирование. Этюд как основная форма и способ работы в процессе воспитания актера психологического театра. Закон триединства сценического этюда: единство действия, единство времени, единство места. Принципы построения сценического этюда. Виды сценических этюдов. Этюд как основная форма и способ работы в процессе воспитания актера.</p> <p>Тема 2.2. Виды этюдов. Виды сценических этюдов. Вид этюда и способы вычленения события. Вид этюда и выбор выразительных средств. Этюд-наблюдение. Этюд-упражнение «на память физических действий». Этюд на «три манка». Этюд по произведениям живописи. Этюд на поговорку, поговорку. Этюд на место действия, время действия. Этюд на музыкальную тему. Этюд на бессловесное действие.</p> <p>Тема 2.3. Этюд на бессловесное действие. Моделирование этюда на взаимодействие, исключаящее вербальное общение. Выбор предлагаемых обстоятельств исключаящих словесное действие. Построение внутреннего монолога. Выстраивание логики поведения действующего лица. Выбор приспособлений. Азбука сценического поведения в этюде. Активное воздействие на партнера и адекватное восприятие его контрдействия. Практическая работа: моделирование этюда на органическое молчание на импровизационной основе. Способы воздействия на партнера в этюде.</p> <p>Тема 2.4. Словесное действие в этюде. Моделирование этюда на взаимодействие, предполагающее словесное действие в процессе общения. Событие - предлагаемые обстоятельства - задача - линия действия – приспособление- воздействие. Отбор</p>	<p>Формируемые компетенции: ПК-2, ПК-3 В результате изучения раздела студент должен:</p> <p>Знать:</p> <ul style="list-style-type: none"> - историческое развитие исполнительских стилей; - музыкально-языковые и исполнительские особенности вокальных произведений различных стилей и жанров; - специальную учебно-методическую и научно-исследовательскую литературу по вопросам музыкального искусства эстрады; - методику сольной, ансамблевой репетиционной работы; - средства выразительности звучания певческого голоса. <p>Уметь:</p> <ul style="list-style-type: none"> - осознавать и раскрывать художественное содержание музыкального произведения, воплощать его в вокальном исполнении. - выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения; - применять теоретические знания в процессе исполнительского анализа и поиска интерпретаторских решений; - планировать и проводить сольный, ансамблевый, репетиционный процесс; 	<p>Собеседование; творческие ситуативные задания, системный просмотр отдельных этапов работы; показ на групповом последующим детальным анализом; экзамен-показ на зрительскую аудиторию с последующим анализом проделанной работы; участие в смотрах и фестивалях</p>

<p>текстового материала соответствующего событию и предлагаемым обстоятельствам в импровизационной форме. Способы словесного воздействия. Работа с партнерами.</p> <p>Тема 2.5.Сценический этюд как способ импровизации.</p> <p>Событие - драматургическая основа этюда. Задача и сквозное действие - стержень этюда. Предлагаемые обстоятельства – возбудитель творческой активности и двигатель действия. Конфликт как столкновение противоборствующих сторон. Импровизация как способ сценического существования актера. Этюд как импровизация живых человеческих действий. Предлагаемые обстоятельства этюда как толчок к импровизации. Упражнения</p>	<ul style="list-style-type: none"> - определять методы и приемы решения возникающих исполнительских проблем; - совершенствовать и развивать собственные исполнительские навыки; -оценивать качество собственной исполнительской работы. <p>Владеть:</p> <ul style="list-style-type: none"> - навыками критического анализа исполнения музыкального произведения, в том числе на основе анализа различных исполнительских интерпретаций музыкального сочинения; -навыком отбора наиболее эффективных методов, форм и видов сольной, ансамблевой репетиционной работы, профессиональной терминологией. 	
<p>Раздел 3. Сценическая постановка песни</p>		
<p>Тема 3.1. Общие принципы взаимодействия театрального и музыкального искусств</p> <p>История отношений между музыкой и театром в обозримом временном пространстве. Временные искусства. Темп. Ритм. Динамика. Монтаж. Особая эмоциональная чувствительность. Образы-процессы. Соотношение главных и побочных тем. Принцип симфонического развития. Общие законы, лежащие в основе музыкального и театрального искусств. Родство структурных, конструктивных, композиционных принципов построения театрального и музыкального произведения. Разновидности синтеза театрального и музыкального искусств. Соотношение сценического и музыкального действия.</p> <p>Тема 3.2. Анализ «предлагаемых обстоятельств» музыкального произведения</p> <p>Предлагаемые обстоятельства. Вычленение «предлагаемых обстоятельств» в музыкальном произведении. Определение эпохи, стиля, жанра, типа драматургии в музыкальном произведении. Определение четырех уровней</p>	<p>Формируемые компетенции:</p> <p>Формируемые компетенции: ПК-2, ПК-3</p> <p>В результате изучения раздела студент должен:</p> <p>Знать:</p> <ul style="list-style-type: none"> -историческое развитие исполнительских стилей; -музыкально-языковые и исполнительские особенности вокальных произведений различных стилей и жанров; -специальную учебно-методическую и научно-исследовательскую литературу по вопросам музыкального искусства эстрады; - методику сольной, ансамблевой репетиционной работы; - средства выразительности 	<p>Собеседование; творческие ситуативные задания, системный просмотр отдельных этапов работы; показ на группу, с последующим детальным анализом; экзамен-показ на зрительскую</p>

<p>предлагаемых обстоятельств и концепции целого в музыкальном портрете, в музыкальной теме, в музыкальном произведении. Предлагаемые обстоятельства как причина поведения. Схема анализа. Художественный образ. и предлагаемые обстоятельства.</p> <p>Тема 3.3. Принципы построения сценического этюда на основе песни</p> <p>Поведение в музыкальном и театральном произведениях. Поведение сценическое. Характер и приемы его разработки, развития, трансформации в музыкальном и театральном произведениях. Соотношение главных и побочных тем. Принцип симфонического развития. Музыкальное действо как система ее состав и организация. Особенности современной драматургии построения сценического этюда на основе песни.</p> <p>Тема 3.4. Проектирование, моделирование и воплощение песни как сценического этюда на развитие импровизации.</p> <p>Образы частей и целого. Постановочная концепция и музыкальный материал. Путь от замысла к воплощению. Структура, форма, конструкция, композиция алгоритм путь организации содержания театрального действия песни. Поиск музыкально-эстетических принципов решения песни средствами театрального искусства. Принцип гармонии и контраста музыки и действия. Контрапункт. Звуковая драматургия театрального действия песни. Средства для выражения концепции. Приемы разработки музыкально-тематического материала и способы театрального решения песни. Решение сценического пространства. Образное, световое, мизансценическое и пластическое сценическое решение песни. Создание художественной формы песни как сценического этюда. Проверка адекватности принципов и приемов сценического решения песни и чувствуемого ряда музыкального материала.</p> <p>Тема 3.5. Способы ведения репетиций с исполнителями</p> <p>Методика ведения репетиции. Условия творческого союза с исполнителем. Методы практической организации живого органического действия на сцене. Методы создания рабочей атмосферы. Методика работы над созданием сценического образа</p>	<p>звучания певческого голоса.</p> <p>Уметь:</p> <ul style="list-style-type: none"> -осознавать и раскрывать художественное содержание музыкального произведения, воплощать его в вокальном исполнении. - выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения; - применять теоретические знания в процессе исполнительского анализа и поиска интерпретаторских решений; - планировать и проводить сольный, ансамблевый, репетиционный процесс; - определять методы и приемы решения возникающих исполнительских проблем; - совершенствовать и развивать собственные исполнительские навыки; -оценивать качество собственной исполнительской работы. <p>Владеть:</p> <ul style="list-style-type: none"> - навыками критического анализа исполнения музыкального произведения, в том числе на основе анализа различных исполнительских интерпретаций музыкального сочинения; -навыком отбора наиболее эффективных методов, форм и видов сольной, ансамблевый репетиционный работы, профессиональной терминологией. 	<p>аудиторию с последующим анализом проделанной работы; участие в смотрах и фестивалях</p>
--	--	--

<p>песни как сценического этюда в работе с исполнителями средствами театрального искусства. Приемы провокаций живых эмоций. Способы присвоения предлагаемых обстоятельств. Эмпатия. От «Я» в предлагаемых – к образу персонажа. Элементы актерской психотехники. Актерский тренинг в работе с исполнителем. Актерская импровизация исполнителя. Выразительные средства и сценическая культура исполнителей.</p>		
---	--	--

5. Образовательные и информационно-коммуникационные технологии

5.1. Образовательные технологии

При освоении курса «Работа с режиссером» применяются традиционные образовательные технологии в виде лекционных, групповых, индивидуальных аудиторных занятий с преподавателем и самостоятельной работы студентов, опирающихся на репродуктивные и объяснительно-иллюстративные методы.

Удельный вес занятий, проводимых в интерактивных формах по дисциплине «Работа с режиссером» составляет 73% процентов от аудиторных занятий (в соответствии с требованиями ФГОС ВПО в целом в учебном процессе – 20 %). Занятия лекционного типа составляют 5 % (в соответствии с требованиями ФГОС ВПО не более 90 процентов) от всех аудиторных занятий.

В рамках курса также используются следующие интерактивные формы обучения: разбор конкретных ситуаций, психологические и иные тренинги, ролевые игры, репетиции, «застольный» метод работы над песней, этюдный метод, анализ этюдов и репетиций, открытые творческие показы и их обсуждение.

Преподавание дисциплины осуществляется на основе личностно-ориентированного обучения, с использованием моделирующих технологий (на ситуативной основе). Учебные занятия, выстраиваемые на деятельностной основе, имеют практико-ориентированную направленность.

5.2. Информационно-коммуникационные технологии

Современный учебный процесс в высшей школе требует существенного расширения арсенала средств обучения, широкого использования средств информационно-коммуникационных технологий, электронных образовательных ресурсов, интегрированных в электронную образовательную среду. В ходе изучения студентами учебной дисциплины применение электронных образовательных технологий (e-learning) предполагает размещение различных электронно-образовательных ресурсов на сайте электронной образовательной среды КемГИК, отслеживание обращений студентов к ним, а также использование интерактивных инструментов: задание, глоссарий.

Электронно-образовательные ресурсы учебной дисциплины «Работа с режиссером» включают так называемые статичные электронно-образовательные ресурсы: файлы с текстами лекций, ссылки на учебно-методические ресурсы Интернет и др. Ознакомление с данными ресурсами доступно каждому студенту посредством логина и пароля. Студенту могут работать со статичными ресурсами, читая их с экрана или сохраняя на свой локальный компьютер для дальнейшего ознакомления. В процессе изучения учебной дисциплины для студента важно освоить данные ресурсы в установленные преподавателем сроки.

При освоении указанной дисциплины наряду со статичными электронно-образовательными ресурсами применяются интерактивные элементы: задания, тесты, семинары и др. Использование указанных интерактивных элементов направлено на действенную организацию самостоятельной работы студентов. Работа с указанными выше элементами дисциплины требует активной деятельности студентов, регламентированной как

необходимостью записи на курс, так и сроками, требованиями к представлению конечного продукта и др.

6. Учебно-методическое обеспечение самостоятельной работы обучающихся

6.1. Примерная тематика упражнений для проведения практических занятий в форме тренинга

1. Впечатления
2. Организация внимания
3. Воображариум
4. Настройка восприятия
5. Импровизация
6. Круги обстоятельств
7. Распознавание мотивов
8. Обстоятельства среднего и малого круга
9. Событие
10. Событийность
11. Определение события
12. Установление и изменение отношения
13. Атмосфера
14. «Молчание»
15. «Энергия
16. Непрерывность видений
17. Мобилизованность
18. Выход на сцену
19. От объекта к объекту, думая
20. Сценическая правда
21. Чувство правды
22. «Здесь и сейчас»
23. Чувство меры
24. Психологический жест
25. Предлагаемые обстоятельства
26. Поступок
27. Приспособления внутренние и внешние
28. Способы воздействия
29. Семь способов развития действия
30. Отбор приспособлений
31. «Зерно» роли
32. Пластическое ощущение образа
33. Сценическая выразительность
34. Этюды из биографии роли персонажа
35. Этюды на исходное событие персонажа
36. Обновление киноленты видений
37. Энергетический мост
38. Чужие слова
39. Настройка мышления
40. Игра и импровизация
41. Неожиданность
42. Экспромт и импровизация
43. Импровизация и сценический образ
44. Ритмостимуляция
45. Образ внутреннего мира
46. Играю цвет

47. Играю звук
48. Я – музыка
49. Я – камень
50. Говорящие вещи
51. История моей прошлой жизни
52. Моя жизнь после смерти
53. Вспоминая свое рождение
54. Оживший портрет
55. Ускоренная эволюция
56. Путешествия в космос
57. Заверши сказку
58. Событие вчерашнего дня
59. Необычное в обычном
60. Пауза
61. Внутреннее наполнение паузы
62. Взаимное действие
63. «Сцепки»
64. Лидерство
65. Партнерство и взаимодействие
66. Актерский ансамбль
67. Импровизационное самочувствие
68. Импровизация с текстом автора
69. Чувство формы
70. Чувство пространства и времени
71. Импровизация как способ репетирования.
72. Аффективное противоречие
73. Игра в ассоциации
74. Чувство формы
75. Ракурсы
76. Графика
77. Контрапункт
78. Парадокс
79. Скульптурность
80. Ассоциации
81. Этюды «рядом» с пьесой
82. Стил
83. Упражнение-этюд
84. Этюд-сочинение
85. Этюд-проба
86. Этюды парные
87. Групповые этюды
88. Этюды на темы спектакля
89. Выход из тренинга
90. Групповой анализ

6.3. Методические указания для обучающихся по организации СР

Практические занятия, такие как тренинги, репетиции, этюды, их анализ, проводятся в интерактивной форме, имеют творческий характер. Они зачастую вариативны и лабильны, всегда подбираются исходя из проблем репетиционной работы, и учитывают индивидуальные специфические особенности исполнителей и постановщиков сцены. Описание форм проведения практических занятий – дело условное и субъективное, каждый раз требующее творческой переработки темы материала для конкретных студентов.

Репетиция строится примерно по следующей схеме: тренинг-разминка, мозговой штурм или тренинг-погружение в предлагаемые обстоятельства постановочного материала, постижение смысла и логики авторского текста репетируемой сцены, попытка присвоить текст персонажа этюдным методом. Далее снова начинается процесс уточнения предлагаемых обстоятельств и мотивации поступков героев, постановка задач в сцене.

Следующим этапом может быть пространственное распределение персонажей посредством упражнений тренинга и «рождение» актерами задуманных режиссером мизансцен, а также поиск внешних выразительных средств и приспособлений.

На заключительном этапе, который представляет собой прогоны песни в костюмах, с реквизитом и бутафорией, а также светом, музыкой и другими режиссерскими выразительными средствами, происходит закрепление пространственного и темпо-ритмического рисунка роли и поиск внутреннего и внешнего импровизационного самочувствия в жесткой схеме.

Важен и выход из роли с помощью различных упражнений по окончании репетиции. После этого следует подробный анализ репетиции в целом и сценической игры каждого участника, дается домашнее задание и обозначается перспективы дальнейшей работы.

Репетиция песни посредством режиссерского тренинга – это всегда таинство, требующее рефлексии. Вместе с тем невозможно точно описать те процессы, которые имели место быть на репетиции, поэтому их отображение происходит в прошедшем времени и весьма субъективно с каких-либо позиций.

Описание практического занятия – тренинга

Одной из форм практического занятия является тренинг, он помогает студенту войти в предлагаемые обстоятельства спектакля и освоить качества профессионального режиссерского мышления. Целями тренинга являются: развитие у студента – будущего режиссера способности к проектированию и моделированию ситуации, чувства композиционного построения, чувства ритма, способности к импровизации; обучение объемному вниманию.

Описание тренинга:

1) студенты в полной тишине выстраиваются в квадрат (по фактуре, половым признакам и т. д.);

2) с возникновением квадрата студенты выжидают момент «единого дыхания»;

3) начало импровизации: возникает лидер, а остальные подхватывают его начинания. Лидер создает какую-либо ситуацию, основанную на реальной жизни (например: в группе присутствующих на площадке у него есть жизненный конфликт, либо он не выспался, а его заставляют что-то делать и т. д.);

4) задача всех – перемещаться по диагонали, держать на площадке баланс и постоянную проекцию квадрата (стремление сохранять квадрат);

5) в процессе возникшей ситуации студенты должны придумать себе характерность (то есть кто они в данный момент) и способ передвижения своего персонажа по сценической площадке, внутренний темпо-ритм героя;

6) когда все задействованные в упражнении определились, идет переход к развитию ситуации, поиск конфликта, борьбы за что-то реальное, а не выдуманное (например: лидера не устраивает какой-либо персонаж, и он начинает конфликт, набирая себе союзников и т. д.);

7) участники должны постоянно думать о ситуации и единым организмом создавать атмосферу, менять темпо-ритм, проживать вместе определенные события, выстраивать разнообразные телесные мизансцены и т. д.;

8) ситуацию доводят до пика, конфликт разрешается, и инициативу лидерства каким-либо способом перехватывает другой человек;

9) при новой ситуации персонажи должны смениться, следовательно, и конфликт зачинается из нового очага и т. д.;

10) когда ситуации исчерпали себя, студенты в этом же квадрате должны придумать

себе такие предлагаемые обстоятельства, которые позволят им уйти со сценической площадки.

Остальные занятия в форме тренинга строятся подобным образом и подчинены конкретной репетиционной работе, поэтому упражнения подбираются, придумываются исходя из складывающейся на репетиции ситуации.

6.2. Примерная тематика творческих ситуационных заданий на практических занятиях

- Упражнение на память физических действий;
- Упражнение на соединение психического и физического процесса;
- Этюд на организацию сценического действия;
- Этюд-наблюдение;
- Построение сценического события;
- Организация сценического события на основе наблюдения;
- Рассказ, описывающий увиденное событие;
- Организация событийного ряда в рассказе;
- Создание этюда на музыкальную ассоциацию;
- Упражнение на построение сценической борьбы;
- Организация сценической борьбы в этюде на заданную тему;
- Этюд на создание конфликта;
- Упражнение на логику развития конфликта;
- Моделирование конфликтной ситуации в этюде;
- Создание одиночного этюда на создание сценической коллизии;
- Выстраивание конфликта через действенную задачу;
- Изучение предлагаемых обстоятельств произведения (музыкального, изобразительного);
- Организация сценической среды;
- Этюд-наблюдение;
- Сочинение этюда на свободную тему: выбор проблематики;
- Выбор музыкального, изобразительного материала для создания этюда;
- Выстраивание этюда по произведению живописи, музыки, литературы;
- Анализ замысла выбранного материала (произведения музыкального и изобразительного искусства);
- Определение темы, идеи сверхзадачи этюда;
- Организация сценического пространства этюда;
- Световое и музыкальное оформление сценического этюда.

6.3. Методические указания для обучающихся по усвоению дисциплины

Наряду с практическими занятиями по актерскому мастерству с первого семестра студенты осваивают основы режиссуры. Будущий исполнитель должен уметь развивать и поддерживать творческую инициативу своих товарищей, выступающих в качестве исполнителей в упражнениях и этюдах. Он обязан понимать методическую направленность всех упражнений по мастерству актера и быть помощником педагогов в работе над ними.

Студент неизбежно сталкивается с проблемой определения главного события этюда и его сверхзадачи. Особое внимание должно быть уделено *восприятию к действию* как основополагающей составной части режиссерской деятельности. Сложный творческий процесс работы над этюдом происходит под наблюдением педагогов, которые помогают разобраться в логике поступков, последовательности сценического поведения исполнителей, добиваясь максимальной правдивости и достоверности.

На опыте работы над этюдами студенты постигают, что "на сцене нужно действовать", понимают значение событий как этапов сквозного действия драмы, но не только действие должно попадать в поле зрения будущего режиссера. Не менее важно и *воздействие на*

зрительный зал. Этой проблеме педагоги по режиссуре во главе с руководителем курса уделяют внимание, начиная с самых первых работ студентов. Воздействие на зрителя, предощущение этого воздействия, основано на предвидении зрительской реакции: расчет "участия" зрителя в будущем сценическом акте, разработка "роли" зрителя — все это становится в сегодняшнем театре закономерным и из новации превращается в норму. Поэтому данный раздел работы режиссера должен стать предметом поисков и проб с самого начала обучения.

Воздействие на зрительный зал в сегодня меняется. Четвертая стена сценической коробки перестала быть обязательной, теперь она используется не всегда и не повсеместно: артист-гражданин, режиссер-гражданин ищут более близких контактов со своими зрителями, более эффективных средств воздействия на них. Необходимо учитывать, что воздействие на зрителей приобрело в последнее время новое качество, став прежде всего воздействием образным. Фактом сегодняшнего дня стала иная степень образной концентрации в каждую минуту, в каждую секунду спектакля. Надо с первых шагов приучать студента как бы садиться в зрительный зал, чтобы лучше понять, как будет воздействовать на предполагаемых зрителей создаваемое им произведение искусства (пусть пока это этюд). Надо учить студента думать о том, что именно и каким способом образного воздействия он предполагает передать в зал.

Все вышесказанное определяет особое значение теоретических и практических занятия, посвященных выразительным возможностям театрального искусства вообще и режиссерского творчества в частности.

Так как на уроках актерского мастерства изучаются элементы актерской техники, занятия по режиссуре посвящаются изучению элементов техники режиссерской: теоретически рассматривается и практически тренируется — в первое время на самом элементарном уровне - весь комплекс специфически режиссерских средств выражения. *Атмосфера* (в данном случае атмосфера этюда), *темпо-ритм* спектакля (в данном случае этюда), *мизансцена* (в данном случае — мизансцена в этюде) и *композиция* (в данном случае композиция этюда) — все эти выразительные средства рассматриваются как прямые каналы непосредственной передачи в зрительный зал режиссерской эмоции и режиссерской мысли. Такой подход к изучению элементов режиссуры позволяет приучить студента с первых же шагов обучения сознательно пользоваться ими для идейно-эмоционального воздействия на зрителя.

Работа студентов уже на первом курсе должна включать этюды и разработки по овладению пространством и временем сцены, предполагающие выражение через планировку, декорации и реквизит атмосферы события. То же через музыкальную и звуковую партитуры.

Наряду с подобными тренировочными упражнениями по овладению выразительными возможностями режиссуры студенты учатся отбирать лаконичные выразительные средства для игровых этюдов, для максимального выявления их идейного и эмоционально-образного содержания.

Одной из наиболее важных проблем является постижение студентами — в качестве исходной аксиомы режиссерского искусства — диалектического единства образа и идей на театре. В практике учебного процесса должна быть учтена и разработана главная мысль А. Д. Попова (преподаватель ГИТИСА), утверждавшего, что безобразность ведет к гибели в искусстве. Важнейшая задача учебного курса по режиссуре в первом семестре — приведение студенческого коллектива в творческое самочувствие, которое мыслится как состояние готовности к образному восприятию и осмыслению реальной жизни, истории, политики, психологии и всех видов искусства.

Режиссерские импровизации с исполнителями отличаются от импровизаций актерских: их творческой художественной темой (именно творческой, а не бытовой) может служить любое из выразительных средств режиссуры: мизансцена, темпо-ритм, атмосфера или композиционный прием, стиль и жанр.

Отсюда совершается сравнительно легкий, во всяком случае безболезненный переход к совместным импровизациям студентов-актеров со студентами-режиссерами, в которых режиссеры помогают импровизирующим актерам, уточняя мысль и эмоциональный тонус этюда с помощью режиссерских выразительных средств. В этих совместных упражнениях воспитывается быстрая и точная реакция актера на любое режиссерское предложение, отрабатывается слаженность их взаимодействия в творческом акте.

Во втором семестре на практических занятиях рекомендуется также выполнение этюдов на тему какого-либо произведения изобразительного искусства (по выбору студента). Это уже первая встреча с автором. Анализ произведения живописи и определения события, конфликта и предлагаемых обстоятельств подведет исполнителей к осознанию содержания картины, осмыслению живописной мизансцены, задачи каждого "действующего лица", атмосферы, и, наконец, к раскрытию стиля и жанра выбранного художественного произведения. "Чем раньше вступает в действие чувство стиля, тем лучше" — писала М. О. Кнебель в "Поэзии педагогики".

Аналогичная работа проводится студентами и над музыкальными произведениями. Малая музыкальная форма или законченный отрывок из большого музыкального опуса могут послужить основой для сочинения этюда. Следует предостеречь студента от иллюстративности.

Студенты могут создавать этюды также и на основе произведения художественной литературы: рассказа, новеллы, повести и т. п., используя предлагаемые обстоятельства, события, ситуации. Текст этюдов возникает в процессе импровизации (задача педагога - проследить, чтобы студенты поняли необходимость лаконичного текста).

Образное видение события заставляет студента организовывать пространство в соответствии со своим замыслом, вводить дополнительные средства выразительности — музыкальное, световое, звуковое оформление. Поэтому студенты готовят подробные монтажные листы своих этюдов, звуковую и световую партитуры, списки реквизита, костюмов.

Вершиной этюдных заданий для исполнителей — и по степени трудности, и по степени увлекательности — являются этюды, в которых событие выражено в форме метафизической (ассоциативной).

7. Фонд оценочных средств

7.1. Оценочные средства для текущего контроля успеваемости

Изучение дисциплины направлено на формирование следующих компетенций:

ПК-2. Способен создавать индивидуальную художественную интерпретацию музыкального произведения.

ПК-3. Способен проводить репетиционную сольную, репетиционную ансамблевую работу.

Формируемые компетенции	Формы контроля
ПК-2	Собеседование; творческие ситуативные задания, анализ учебно-творческих работ
ПК-3	Собеседование; творческие ситуативные задания, анализ учебно-творческих работ

Собеседование представляет собой диалог, в котором путем вопросов актуализируются знания студентов по другим учебным предметам, по ранее изученным темам, анализируя, уточняя, обобщая ответы, формулируются выводы и теоретические положения.

Творческие ситуативные задания являются наиболее эффективной формой контроля при формировании и оценивании компетенций. Творческие ситуативные задания предполагают следующие виды работ: повторение предложенных упражнений, выполнение

упражнений по аналогу, сочинение и воплощение оригинальных замыслов при выполнении упражнений. Выбор заданий осуществляет преподаватель в соответствии с учебной программой дисциплины и индивидуальными задачами, стоящими перед обучающимися.

Анализ учебно-творческих работ осуществляется регулярно в форме коллективных обсуждений с целью понимания основных принципов взаимодействия театрального искусства с музыкальным, жанрово-стилистические особенности перевода с музыкального языка на язык сценический, использования аналитической и постановочной техники в работе над сценическим воплощением песни, поиска адекватных средств театрального искусства в воплощении художественного замысла.

Творческие ситуативные задания

Примерный перечень творческих заданий

- 1) событийно-действенный анализ учебно-творческого материала;
- 2) сценическое воплощение учебно-творческого материала;
- 3) анализ образцов эстрадно-джазового вокального искусства по заданной структуре:
 - принадлежность музыкального произведения к художественному направлению и стилю;
 - анализ предлагаемых обстоятельств;
 - определение исходного события;
 - темпоритмическая организация музыкального произведения;
 - анализ развития конфликта песни;
 - четкость построения композиции;
 - голосоречевые приемы выражения конфликта;
 - проявление/отсутствие деконструкции текста;
 - убедительность мыследействия;
 - особенности проявления вокально-интонационной характерности;
 - использование вокально-интонационных и пластических приемов в создании образа персонажа;
 - создание сценической атмосферы;
 - мизансценическое решение.
- 4) обсуждение трактовок и интерпретаций основных понятий курса;
- 5) обсуждение сценической культуры исполнения.

Критерии оценивания:

- работа выполнена в полном объеме, даны правильные, развернутые ответы на контрольные вопросы - 5 баллов;
- работа выполнена в полном объеме, даны неточные или неполные ответы на контрольные вопросы - 4 балла;
- работа выполнена в полном объеме, даны неправильные ответы на контрольные вопросы - 3 балла;
- работа выполнена не в полном объеме, даны неточные или неполные ответы на контрольные вопросы - 2 балла;
- работа выполнена не в полном объеме, даны неправильные ответы на контрольные вопросы - 1 балл;
- работа не выполнена - 0 баллов.

7.2. Оценочные средства по дисциплине для промежуточного контроля

Задания для промежуточной аттестации (зачет)

Формой промежуточного контроля по дисциплине является зачет в 4 семестре и экзамен в 8 семестре. К зачету студент должен разработать замысел песни в виде экспликации и сценически воплотить его. На зачете студент публично исполняет песню и обосновывает свой замысел в виде защиты экспликации.

Критерии оценивания:

- работа выполнена в полном объеме, даны правильные, развернутые ответы на контрольные вопросы – 5 баллов;
- работа выполнена в полном объеме, даны неточные или неполные ответы на контрольные вопросы – 4 балла;
- работа выполнена в полном объеме, даны неправильные ответы на контрольные вопросы – 3 балла;
- работа выполнена не в полном объеме, даны неправильные ответы на контрольные вопросы или работа не выполнена – 2 балла;
- работа выполнена не в полном объеме, даны неправильные ответы на контрольные вопросы - 1 балл;
- работа не выполнена - 0 баллов.

Задания для промежуточной аттестации (экзамен)

К экзамену студент должен:

- сделать анализ выбранной к постановке песни;
- проанализировать предлагаемые обстоятельства музыкального материала песни;
- спроектировать и смоделировать сценическое решение выбранной к постановке песни на основе созданной трактовки песни;
- указать пути практического сценического воплощения своего замысла: пластического, мизансценического, сценографического и светового решения;
- дать характеристику ключевых положений в методической работе с исполнителями;
- публично исполнить песню, воплотив свой замысел.

На экзамене, который представляет собой практическую творческую открытую защиту всех этапов анализа, проектирования, моделирования и сценического замысла воплощения выбранной к постановке песни **оценивается**:

- глубина анализа предлагаемых обстоятельств выбранного музыкального материала;
- концептуальность трактовки песни;
- актуальность истории проживания в песне;
- образность решения сцены;
- принципы мизансценического решения;
- принципы и структуры сценического, пластического и светового оформления сцены;
- сценическая атмосферы;
- сценическая культура исполнения;
- степень жанрово-стилевого соответствия актерских средств и приемов музыкальному материалу;
- адекватность театральных средств и приемов музыкальному материалу.

Критерии оценки

С точки зрения исполнительского искусства оценивается: наличие сценической культуры исполнения, глубина создания и цельность образа своего персонажа, его трансформация, степень жанрово-стилевого соответствия актерских средств и приемов общему решению песни.

С точки зрения режиссуры оценивается: темпо-ритмическая организация визуального, звукового, чувствуемого рядов поставленной студентом песни, организация сценической борьбы в ней, создание сценической атмосферы, образность решения песни, наличие принципов мизансценического решения, наличие принципов и структуры пластического и

светового оформления сцены, адекватность режиссерских средств и приемов в сцене замыслу целого.

Знания, умения и навыки обучающихся при промежуточной аттестации в форме зачета определяются «зачтено», «не зачтено».

«Зачтено» **выставляется, если обучающийся достиг уровней формирования компетенций: продвинутый, повышенный, пороговый** - обучающийся знает учебный материал курса, может привести разные точки зрения по излагаемому вопросу, правильно применяет теоретические положения и владеет необходимыми умениями и навыками при выполнении практических заданий.

«Не зачтено» **соответствует нулевому уровню формирования компетенций;** обучающийся имеет пробелы в знаниях основного учебного материала, допускает принципиальные ошибки в выполнении предусмотренных программой заданий.

Знания, умения и навыки обучающихся при промежуточной аттестации в форме экзамена определяются оценками «отлично», «хорошо», «удовлетворительно», «неудовлетворительно».

«Отлично» **выставляется, если обучающийся достиг продвинутого уровня формирования компетенций** - обучающийся глубоко и прочно усвоил весь программный материал, исчерпывающе, последовательно, грамотно и логически стройно его излагает, не затрудняется с ответом при видоизменении задания, свободно справляется с задачами и практическими заданиями, правильно обосновывает принятые решения, умеет самостоятельно обобщать и излагать материал, не допуская ошибок.

«Хорошо» **выставляется, если обучающийся достиг повышенного уровня формирования компетенций** - обучающийся твердо знает программный материал, грамотно и по существу излагает его, не допускает существенных неточностей в ответе на вопрос, может правильно применять теоретические положения и владеет необходимыми умениями и навыками при выполнении практических заданий.

«Удовлетворительно» **выставляется, если обучающийся достиг порогового уровня формирования компетенций** - обучающийся усвоил только основной материал, но не знает отдельных деталей, допускает неточности, недостаточно правильные формулировки, нарушает последовательность в изложении программного материала и испытывает затруднения в выполнении практических заданий.

«Неудовлетворительно» **соответствует нулевому уровню формирования компетенций;** обучающийся не знает значительной части программного материала, допускает существенные ошибки, с большими затруднениями выполняет практические задания, задачи.

7.3. Описание критериев оценивания компетенций на различных уровнях их формирования

При выставлении оценки преподаватель учитывает: уровень сценической музыкально-исполнительской культуры, уровень самостоятельного творческого мышления; умение приложить теорию к практике, решить практические задачи; способность вести практическую деятельность, совершенствование мастерства в области эстрадно-джазового пения; логику, структуру, стиль ответа; культуру речи, манеру общения; готовность к дискуссии, аргументированность ответа.

Нулевой уровень («неудовлетворительно»). Результаты обучения студента свидетельствуют:

3) об отсутствии элементарных знаний значительной части программного материала, основных принципов взаимодействия театрального искусства с музыкальным, с большими затруднениями выполняет практические задания, не владеет понятийным аппаратом изучаемой предметной области;

У) не умеет установить связь теории с практикой: вычленять и анализировать предлагаемые обстоятельства в музыкальном произведении, определять концепцию целого и роль частного в ней, воплощать свой замысел адекватными средствами театрального искусства, использовать аналитическую и постановочную технику в работе над сценическим воплощением песни;

В) не владеет способами решения практико-ориентированных задач: методами проектирования и моделирования звукового, визуального и чувствуемого рядов в работе над сценическим воплощением песни, методикой работы над созданием сценического образа песни средствами театрального искусства, не может критически оценивать результаты собственной деятельности.

Первый уровень - пороговый («удовлетворительно»). Достигнутый уровень оценки результатов обучения студента показывает:

З) знания имеют фрагментарный характер, отличаются поверхностностью; формальное прочтение авторского нотного текста без образного осмысления музыки, с нарушением законов, по которым создаются художественные формы, не в полной мере учитываются жанрово-стилистические особенности перевода с музыкального языка на язык сценический; не раскрывает в полной мере содержание вопроса, излагает ответ бессистемно, неглубоко, с некоторыми неточностями;

У) слабо, недостаточно аргументированно может обосновать связь теории с практикой: воплощение своего замысла адекватными средствами театрального искусства; использование аналитической и постановочной техники в работе над сценическим воплощением песни, использование методов анализа и оценки собственной деятельности;

В) способен слабо понимать и интерпретировать основной практический материал по дисциплине, в недостаточной степени владеет приемами и принципами решения песни как сценического этюда, методикой работы над созданием сценического образа песни средствами театрального искусства.

Второй уровень повышенный («хорошо»). Студент на должном уровне:

З) раскрывает учебный материал: даёт содержательно полный ответ, требующий незначительных дополнений и уточнений, которые он может сделать самостоятельно после наводящих вопросов преподавателя;

У) демонстрирует учебные умения в области решения практико-ориентированных задач: демонстрирует учебные умения и навыки в области решения практико-ориентированных задач: использует аналитическую и постановочную технику в работе над сценическим воплощением песни, при этом имеются некоторые неточности в воплощении своего замысла адекватными средствами театрального искусства, не влияющие на общее впечатление от раскрытия образов исполняемых произведений;

В) владеет способами анализа, сравнения, обобщения и обоснования выбора методов решения практико-ориентированных задач: методами проектирования и моделирования звукового, визуального и чувствуемого рядов в работе над сценическим воплощением песни, методикой работы над созданием сценического образа песни средствами театрального искусства, имеются недочеты в практической реализации замысла постановки песни.

Третий уровень продвинутый («отлично»). Студент, достигающий должного уровня:

З) демонстрирует сценическую музыкально-исполнительскую культуру, уровень самостоятельного творческого мышления; знает основные принципы взаимодействия театрального искусства с музыкальным, демонстрирует знание жанрово-стилистических особенностей перевода с музыкального языка на язык сценический

У) демонстрирует умения в области решения практико-ориентированных задач в анализе предлагаемых обстоятельств в музыкальном произведении, определении концепции целого и роль частного в ней, использования аналитической и постановочной техники в работе над сценическим воплощением песни, воплощении своего замысла адекватными средствами театрального искусства;

В) в совершенстве владеет технологией практической реализации замысла постановки песни как сценического этюда, методами проектирования и моделирования звукового, визуального и чувствуемого рядов в работе над сценическим воплощением песни, методикой работы над созданием сценического образа песни средствами театрального искусства.

При использовании 100-балльной шкалы оценивания при промежуточной аттестации, знания, умения и навыки обучающихся определяются в данной шкале и переводятся в оценки «отлично», «хорошо», «удовлетворительно», «неудовлетворительно», «зачтено», «не зачтено».

Шкала перевода баллов в оценки при промежуточной аттестации в форме экзамена

Уровень формирования компетенции	Оценка	Минимальное количество баллов	Максимальное количество баллов
Продвинутый	Отлично	90	100
Повышенный	Хорошо	75	89
Пороговый	Удовлетворительно	60	74
Нулевой	Неудовлетворительно	0	59

Шкала перевода баллов в оценки при промежуточной аттестации в форме зачета

Уровень формирования компетенции	Оценка	Минимальное количество баллов	Максимальное количество баллов
Продвинутый, повышенный, пороговый	Зачтено	60	100
Нулевой	Не зачтено	0	59

8. Методические рекомендации

Что такое сценический этюд, и в чем его отличие от упражнения? Этюд часто отождествляется с упражнением. Но если между ними нет различия, то какой же смысл вводить в театральную педагогику эти два понятия? Тем не менее такие понятия существуют. Они прочно вошли в театральную практику, как и в практику ряда других смежных искусств.

В музыкальной педагогике, например, упражнение предназначено для решения чисто технических задач: достижения беглости, плавности, ритмической четкости, динамического разнообразия и т. п. Этюд же помимо задачи совершенствования исполнительской техники обладает в большей или меньшей степени художественным содержанием, логикой музыкального развития.

Конечно, в каждом искусстве своя специфика, и нельзя механически переносить понятия, выработанные в одной области, в другую. В частности, в отличие от музыкального, сценическое упражнение не ограничивается только чисто техническими задачами, но и включает в себя некоторые элементы творчества. Если музыкальное упражнение точно регламентировано нотным текстом, то сценическое упражнение выполняется, как правило, в порядке импровизации, как отклик на поставленную задачу. Исполнители упражнения свободны в выборе логики действия. Оно создается всякий раз заново в зависимости от тех обстоятельств, в которых протекает действие. Сценический этюд предполагает отобранную и зафиксированную логику развития событий и поведения действующих лиц.

В тренировочных упражнениях на овладение элементами артистической техники еще нет ясно выраженной сверхзадачи. Ее заменяет на первых порах доведенная до сознания учащихся творческая цель: овладеть в совершенстве техникой своей будущей профессии. В основе же этюда непременно лежит художественный замысел и хотя бы простейшая

сверхзадача, определяющая сквозное действие. Тем самым из этюда, в отличие от упражнения, исключается элемент случайности в развитии события. Поэтому сценический этюд обладает многими признаками искусства, которые в упражнениях либо совсем отсутствуют, либо возникают как исключение.

В упражнениях импровизационного характера действия будут первичными, в этюдах, где логика действия фиксирована, они носят повторный характер. Поэтому этюд ставит новую задачу. При каждом повторении этюда нужно уметь относиться к хорошо известным фактам, событиям и действиям как к чему-то возникающему впервые, то есть создавать органический процесс в более! сложных условиях. В упражнениях внимание учеников последовательно фиксируется то на одном, то на другом элементе сценического действия, в этюдах же необходимо одновременное участие всех элементов.

Этюд в этом отношении является связующим звеном между артистической техникой и сценическим методом. Он закрепляет первоначальные навыки работы актера над собой и подводит к следующему большому разделу программы, к работе над пьесой и ролью. Но в отличие от пьесы, где актер имеет дело с готовым текстом, логикой развития событий и поступков действующих лиц, в этюде обучающийся сам создает близкую ему логику действия и пользуется для ее выражения собственными словами.

В этюде еще не ставится задача создать типические характеры, перевоплотиться в образ. Исполнители действуют от своего имени в хорошо знакомых им, как правило, жизненных обстоятельствах. Если в процессе работы органично возникнут элементы характерности, то это не должно смущать педагога. Придерживаясь последовательности в процессе обучения актера, нельзя ограничивать в учениках проявление творческой природы. Однако надо помнить, что создавать на основе жизненного опыта собственную логику поведения, быть на сцене органичным, живым — задача сама по себе очень сложная, и успешное решение ее будет уже большим шагом в овладении сценическим мастерством.

Работа над этюдами начинается со второго полугодия первого курса и проходит параллельно с тренировочными занятиями. Но она не должна опережать, а тем более подменять собою тренировку. Мы приводили немало примеров перерастания упражнения в этюд, показывая, как в процессе работы упражнение постепенно обогащается предлагаемыми обстоятельствами, как уточняется событие, возникает сюжетная канва, определяется творческая цель, намечается линия сквозного действия, отбирается и фиксируется логика поведения действующих лиц. Так, например, от бездейственного стояния на сцене мы намечали путь к созданию этюда о мореплавателе, открывающем новую землю: от зажигания спички — к воплощению подвига Зои Космодемьянской; от слушания уличного шума — к ожиданию кареты «скорой помощи» для спасения тяжелобольного и т. п.

Попробуем на конкретном примере наметить естественные этапы превращения упражнения в этюд. Студенту предлагается совершить простое жизненное действие: найти спрятанную на сцене спичечную коробку. После того как это действие будет выполнено, ему дается задание повторить его с той только разницей, что он уже знает, где находится спрятанный предмет. При повторении ученик обычно теряет первоначальную логику действия и начинает по памяти воспроизводить все запомнившиеся ему движения, то есть внешне изображать поиски спичечной коробки. Педагог помогает исправить допущенную ошибку и пойти по логике действия. Он направляет внимание студента на воспроизведение процесса поисков потерянной вещи, а не на повторение знакомой мизансцены.

Для укрепления этой логики возникает потребность уточнить цель и обстоятельства, в которых осуществляется действие: что это за предмет, какова его ценность, где, когда, при каких обстоятельствах он потерян и что грозит, если поиски не приведут к желаемому результату. Если весь вымысел исполнителя сведется к тому, что он ищет спичечную коробку, чтобы закурить, то такое обстоятельство не может повлечь за собой активного действия. Этим вымыслом трудно увлечься. Он не вызовет ярких ассоциаций, не затронет глубоко внутреннего мира художника. Но если он, подобно герою повести И. Осипова

«Неотправленное письмо», заблудился в далекой тайге и может погибнуть от голода и холода или должен зажечь в тылу врага бикфордов шнур, чтобы взорвать железнодорожный мост, то в подобных условиях факт потери спичечной коробки приобретает огромное значение. В этом случае активность действий неизмеримо возрастает.

Таким образом, то, что первоначально осуществлялось как простое жизненное действие, при переключении в плоскость художественного вымысла потребовало внутреннего оправдания и обоснования. Благодаря этому действие приобрело иной характер, обогатилось новым содержанием.

Поиски пропавшего предмета могут быть поручены не одному, а нескольким студентам, которые будут либо помогать, либо мешать друг другу, вступая во взаимодействие между собой. На первых порах даже целесообразнее создавать парные или групповые этюды, чем этюды одиночные. Необходимо иметь в виду, что монодрама— наиболее сложная форма сценического действия, а монолог, предполагающий общение с воображаемыми объектами,— сложнейшая форма словесного действия. Органический процесс успешнее всего поддается изучению и контролю в условиях взаимодействия партнеров, при котором легко образуется конфликтное столкновение противоборствующих сил, чередование моментов восприятия, оценки и воздействия.

Углубление этюда не всегда означает осложнение и развитие его по линии фабулы. Напротив, следует отдавать предпочтение простейшим сюжетным построениям, не загружая их чрезмерным обилием фактов. Важно, чтобы содержание этюдов черпалось из жизненных наблюдений обучающихся. К сожалению, многие темы этюдов возникают не из личных эмоциональных воспоминаний, а от подражания театру, кино, от сложившихся этюдных штампов. Это часто происходит оттого, что начинающих актеров заставляют выступать в несвойственной им роли драматургов. Их толкают на путь литературного сочинительства, придумывания драматических сюжетов. Но пьески, сочиненные студентами, представляют собой в большинстве случаев самодеятельную драматургию низкого качества, на которой трудно обучать мастерству и воспитывать художественный вкус. Поэтому к этюдной работе лучше подходить не от сценариев, сочиненных студентам, а от развития и углубления наиболее удачных упражнений, рожденных импровизационным путем. Только тогда установится прямая, непосредственная связь между двумя этапами работы - тренировочным и этюдным.

Возможны и другие пути работы над этюдом. Сюжеты школьных этюдов могут быть подсказаны произведениями драматургии или беллетристической литературой. Предположим, что по ходу упражнений на действия с воображаемыми предметами кто-то из студентов взял на себя роль парикмахера, бреющего очередного клиента. После того как он овладеет физическими действиями, свойственными парикмахеру-профессионалу, ему предлагается развить исполняемое упражнение, найти для него увлекательную творческую задачу.

Нередко исполнители вводят в упражнение такие предлагаемые обстоятельства, которые не развивают действия, а уводят от него. Например, парикмахер и клиент оказались старыми фронтовыми друзьями и предались воспоминаниям, которые стали главным фокусом этюда. Такое развитие упражнения чаще всего приводит к «словоговорению», при котором заданное действие становится уже помехой.

Другое дело, если подсказать исполнителям обстоятельства бритья из «Севильского цирюльника», где Фигаро отвлекает своего клиента, доктора Бартоло, от того, что происходит за его спиной. Он не дает доктору обернуться, чтобы тот не увидел свою воспитанницу, кокетничающую с графом Альмавива, а в момент их поцелуя брызгает ему в глаза мыльной пеной. Оставаясь самими собой в близких им жизненных обстоятельствах, студенты могут позаимствовать у Бомарше материал для развития этюда. Не обязательно воспроизводить всю сложность обстоятельств и образов комедии Бомарше, но можно воспользоваться какой-либо одной сюжетной ситуацией. В данном случае я брею клиента, не давая ему увидеть того, что происходит за его спиной. Такой подсказ возможен и со стороны

педагога. Но процесс создания этюда должен быть, как правило, самостоятельной работой студентов под контролем педагога, а не работой педагога, принимающего на себя функции драматурга и постановщика. Иначе теряется смысл этюдной работы. В первое время обучающиеся не испытывают еще потребности в углублении этюда. Их больше интересует внешняя сторона, то есть фабула, которую они иллюстрируют своей игрой. Но, как уже было сказано, этюд должен содержать, хотя бы в зародыше, все элементы художественности, присущие произведению сценического искусства. Исполнение этюда требует не только известной технической подготовленности, умения воспроизвести в сценической форме то или иное жизненное наблюдение, но и правильно объяснить его, выразить к нему свое отношение. В этом раскроется кругозор студента, его мировоззрение, художественный вкус.

Цель этюдной работы заключается не только в развитии необходимых актеру профессиональных качеств,— она может иметь большое воспитательное значение. Студентам приходится серьезно задуматься и над идейным содержанием своего творчества. Нельзя признать хорошим тот этюд, который технически исполнен безукоризненно, но не содержит никакой нравственной идеи. Забота о качестве этюда начинается с выбора темы, сюжета и завершается определением его идейной цели (сверхзадачи), хотя бы элементарной. Как то, так и другое должно помогать формированию передового мировоззрения, препятствовать проникновению в работу обучающихся пошлости, дурновкусия, циничного отношения к жизни. Этюд, не обогащенный содержательным вымыслом, недоработанный по действию, лишенный сверхзадачи, принесет больше вреда, чем пользы. Он приучает к поверхностности и приблизительности в решении творческих задач. Станиславский учит, что «этюд сам по себе, сам для себя не может иметь ни смысла, ни жизни. В предлагаемом способе все этюды, даже самые маленькие, будут однажды и навсегда оживляться изнутри сверхзадачей и сквозным действием». Малосодержательный этюд, этюд с «мелким дном» быстро приедается, и тщательная отработка его становится бесполезной.

В педагогической практике воспитательное значение этюда понимается иногда упрощенно. Оно сводится к выбору тематики, и упускается главное: сверхзадача этюда. Отсюда возникают всякого рода ограничительные тенденции. Считается, что показ отрицательных сторон человеческого характера не способствует формированию передового мировоззрения и что воспитывать студента можно только на положительных примерах. В некоторых программах и методических пособиях решительному осуждению подвергаются такие, например, этюды: «Студент проспал и не пошел в институт. Чтобы оправдать свое отсутствие, он прикинулся больным и вызвал врача. Врач ставит ему градусник. Студент накачивает его. Ртуть поднимается и показывает повышенную температуру. Обманутый врач выдает студенту справку об освобождении».

Можно согласиться, что подобного рода этюды не должны иметь места в театральной школе, но не потому, что действующие лица плохо себя ведут, проявляют дурные наклонности. Нельзя психологию действующих лиц отождествлять с психологией исполнителей. Порочность этих этюдов в том, что в них нет сверхзадачи, отсутствует нравственная цель. Опираясь на тот же материал, можно найти способ создать более содержательный этюд. Для этого нужно поставить перед исполнителями вопрос: а как они сами относятся к поступкам своих героев? Что они хотят сказать этюдом? Если смысл этюда сводится к тому, чтобы показать, как обмануть врача, то такая безнравственная цель не может быть сверхзадачей творчества. Если же исполнители этюда собираются осудить симулянтство, то этой задаче и нужно подчинить весь этюд. Она направит фантазию исполнителей по новому руслу.

Важно, чтобы, определив свое отношение к сценическим событиям, студенты сами находили сверхзадачу этюда, не придумывали ее, а умели бы выводить из самого драматического конфликта. Привнесенная извне, рассудочная, декларативная сверхзадача не сможет воплотиться, если в самом действии нет для этого достаточного материала или, еще того хуже, если этот материал противоречит сверхзадаче.

Педагог и режиссер Б. И. Вершилов приводит убедительный пример создания этюда на ложной драматургической основе. «Однажды студентам Театрального училища, — пишет он, — был предложен такой этюд: в оккупации, в соседней комнате фашистский офицер пристаёт с недвусмысленными ухаживаниями к девушке; она вынуждена терпеть, так как сопротивление грозит всяческими бедами ее близким. Ей удалось на минутку вырваться и зайти сюда в комнату отдохнуть, прийти в себя. «Вы чувствуете на себе следы его грязных объятий», — подсказывает педагог. Но слышен зовущий голос офицера. Девушка встает, оправляет причёску, платье... И тут замечает бутылку, бокалы. Тогда она наливает в них вино, высыпает в один из бокалов яд, уносит их в соседнюю комнату.

На первый взгляд сюжет и тема вполне удовлетворительные: есть как будто благородная патриотическая идея, есть возможность построить действенную линию поведения, определить сквозное действие; наконец, в этюде есть событие, меняющее ход сцены. Но предлагаемые обстоятельства столь сложны, они требуют столь детального оправдания (почему все-таки пошла на флирт с фашистом, а не воспротивилась? откуда взяла яд? для чего он был припасен? и т. д.), что исполнитель перестает быть точным, конкретным и приходит к схеме, игре «вообще», игре «чувств», настроений, состояний...

Студентке никогда не приходилось встречаться даже с отдаленными явлениями, напоминающими данное событие. Следовательно, ей придется (как она и сделала) скопировать актрису из виденного кинофильма или спектакля, «обогатив» свою игру мелодраматическими штампами.

Этот пример доказывает, что даже самая ортодоксальная идея не в силах уберечь ученика от вывиха, если материал этюда берется не из хорошо знакомой жизни, а от условной драматургической схемы, от литературных и театральных трафаретов. Многие недостатки этюдной работы проистекают от двух весьма распространенных ошибок методического характера. Первая из них заключается в преждевременном, недостаточно подготовленном переходе от упражнения к этюду, еще до того как студенты добьются ощутимых результатов в овладении элементами органического действия, приобретут первоначальные навыки в области артистической техники. Не утвердившись как следует на правильных творческих позициях, студенты при решении новой, более сложной педагогической задачи неизбежно соскользнут на самый легкий и доступный им путь актерского наигрыша, внешнего изображения фабулы. Если в этом случае они и приобретают какие-то технические навыки, то главным образом ремесленного порядка. Эти навыки не помогают, а препятствуют овладению техникой живого органического творчества.

Кроме этюдов одиночных или парных целесообразно создавать и групповые этюды, объединяющие весь курс. Помимо воспитательного значения такой коллективной работы массовый этюд ставит перед его исполнителями и новые художественные задачи: умение найти свое место в общей художественной композиции, определить логику своего поведения в массе, когда нужно — привлечь к себе всеобщее внимание или, напротив, стать незаметным, стусеваться, отступить на второй план и т. п. Массовый этюд дает удобный повод и для первого ознакомления с некоторыми элементами воплощения, о которых будет подробно сказано в связи с изучением программы второго курса. Это вопросы пластической выразительности, темпа и ритма, группировок и мизансцен.

Сошлемся на пример такого общекурсового этюда. Действие происходит на перроне вокзала, перед отправлением дальнего поезда. Исполнители этюда делятся на уезжающих, провожающих и обслуживающих их: проводник, проверяющий билеты, носильщик, продавщица мороженого. Этюд сложился из упражнений импровизационного характера. Каждый из учеников находил собственное решение общего для всех задания. На перроне вокзала появлялись друг за другом расстающиеся влюбленные, ссорящиеся супруги, школьные товарищи, с музыкой и песнями провожающие своих одноклассников на целину, родители, впервые расстающиеся с дочерью, безбилетник, пытающийся обмануть бдительность проводника, курортники, забывшие дома путевки, продавец фруктов, уговаривающий проводника погрузить в вагон пустые ящики, подвыпивший

командированный, пытающийся завязать знакомство, и т. п. Из множества импровизаций отбирались наиболее удачные для включения их в этюд. Его сюжетное развитие, последовательность действий и обстоятельства были точно оговорены и установлены. Постепенное нарастание активности действия достигалось тем, что по радио объявлялось время, оставшееся до отхода поезда. Первое объявление было дано за пять минут, второе, после которого провожающие должны покинуть вагон,— за две, и наконец поезд тронулся.

При отработке этюда отдельные составляющие его эпизоды переплелись между собой и образовали правдоподобную картину жизни железнодорожного перрона перед отходом поезда. На фоне вокзальной суеты основным исполнителям этюда удалось передать атмосферу расставания близких людей, в которой яснее проявляются истинные привязанности и договариваются до конца самые сокровенные признания. У зрителей рождалась мысль, что разлука физически разъединяет и в то же время духовно сближает людей, укрепляя невидимые внутренние связи.

Задача третьего года обучения — теоретическое и практическое освоение всех этапов преобразования музыкального произведения в сценическое.

В трактовке, раскрытии и воплощении драмы на сцене, в реализации художественно-творческих особенностей литературного произведения решающую роль играет индивидуальность режиссера — его мировоззрение, нравственные принципы, уровень культуры, жизненный опыт, понимание психологии, самостоятельность мышления, воображение, фантазия и организаторские способности. Развитию этих качеств посвящено комплексное обучение студента в работе над спектаклем

В основе работы над спектаклем лежит режиссерский замысел.

Выбор пьесы для постановки предопределен способностью режиссера и театрального коллектива к осознанию болевых точек действительности, умением ощутить общественную проблему как свою личную. Выбор обусловлен сверхзадачей — главной целью художественной деятельности режиссера.

Режиссер озабочен необходимостью раскрытия идеи драмы, ее художественных особенностей, стиля автора, и именно это стремление наилучшим образом обнаруживает его собственную индивидуальность. Проникая в глубины замысла драматурга, режиссер формирует свой собственный замысел, ставит заново перед актерами и будущими зрителями ту общественную проблему, которая вызвала к жизни образный мир литературного первоисточника, соотносит ее с современной, знакомой ему действительностью.

С самого начала работы над пьесой режиссером движет предощущение замысла — предвидение будущего единства. "Мысль (некая "идея", которую хотел выразить художник!), только она одна, развиваясь, дает возможность выстроить задание", — писал Вс. Мейерхольд.

Художественная проблематика постановки непосредственно связана с событийной структурой пьесы, ее действенной логикой. Исходное, главное и завершающее события становятся теми опорами, на которых будет возведено художественное целое спектакля. "Замысел — событие — действие — таков ход анализа, при котором замысел не остается в ящике стола или в голове режиссера, а осуществится на сцене", — говорит А. А. Гончаров.

Поиски сверхзадачи — не умозрительный процесс. Они связаны с переживанием пьесы изнутри, своеобразным режиссерским перевоплощением, с вызреванием сквозных линий действующих лиц, осознанием конфликта, отбором событий, фактов, предлагаемых обстоятельств.

Замысел должен быть не только сформулирован "для себя", но и стать понятным и заразительным для актеров. Следует научиться излагать свои намерения лаконично, сжато, эмоционально. Проверкой обретения подобного навыка может служить устный пятнадцатиминутный доклад, адресованный будущим исполнителям.

Наряду с логическими, рациональными элементами замысла обнаруживается его эмоциональный заряд, образные компоненты будущей постановки. Уже с начала работы над пьесой в воображении режиссера зреет некая пластическая идея, связанная с видением

главного события пьесы во времени и пространстве, та, что будет подвергнута дальнейшей гармонизации в работе с художником и приведет к рождению *зрительского образа* спектакля. Его возникновение невозможно без четкого определения *жанра* будущей постановки, ее художественной интонации, угла зрения режиссера на происходящие в пьесе события. Такая точка зрения во многом определит и меру условности пространственных выразительных средств, и природу чувств исполнителей, и атмосферу репетиций, и атмосферу спектакля.

Мизансцены — не передвижения, не группировки, а художественный образ, специфический язык режиссерского искусства. На протяжении всей работы с художником и исполнителями определяется, конкретизируется время и пространство спектакля, его пластическая мелодия, мизансцены.

Режиссер, задумывающий и выстраивающий концертный номер, на пути от замысла к постановочному плану не только анализирует песню, выявляет ее действенную природу и стилистику автора, но и создает своеобразную самостоятельную композицию сценического произведения, некое соотношение целого и частей, определяя главные, сущностные и подчиняя им второстепенные, случайные слагаемые постановки. "Какое бы ни было произведение, надо охватывать его в целом, вгрызаться в общее, его сущность, а не задерживаться на отдельных мелочах", — учил Вс. Мейерхольд.

В качестве практической проверки постановочного плана студенты осуществляют самостоятельную постановку пьес, над экспликацией которых работают. Хорошим показателем ценности режиссерских намерений может стать эмоционально-образный конспект будущего номера — короткая композиция на тему пьесы, реализованное с исполнителями на площадке режиссерское сочинение, в котором найдут выражение жанровые, образные, действенные предпосылки задуманного спектакля.

Песня для режиссерских работ следует отбирать, добываясь возможно большего стилевого и жанрового разнообразия, всемерно учитывая индивидуальные склонности и пристрастия студентов. Не исключена, однако, и возможность общей работы над произведениями одного автора, выстраивающейся к концу года в концертный номер.

Самостоятельные работы студентов являются основой третьего года обучения. Тут проверяются инициатива, вкус, организационные навыки, накопленное умение работать с актерским коллективом, степень овладения всеми компонентами процесса создания номера.

Особенную остроту и актуальность приобретает эта мысль К. С. Станиславского при совместном обучении, где студент, как режиссер должен обрести педагогические навыки. Овладение ими в процессе обучения во многом определяет объем и принципы программных требований по мастерству актера.

При составлении методических указаний использовалась учебное пособие «Мастерство режиссера», разработанное Зверевой Н. А. [3].

Особое внимание обращено на подготовительную работу вокруг песни: сбор необходимых материалов, изучение эпохи, быта и т. д., с привлечением специалистов-историков, литературоведов или участников реальных событий. Все это помогает формированию, развитию личностей создателей номера.

9. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

9.1. Основная литература

1. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера: учебное пособие / Б. Е. Захава. – 11-е изд. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2020. – 432 с. – Текст: непосредственный.
2. Кнебель, М. О. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли М. О. Кнебель. – 6-е изд. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2019. – 423 с. – Текст: непосредственный.
3. Поламишев, А. М. Мастерство режиссера. Действенный анализ пьесы. С приложением военных рассказов: учебное пособие / А. М. Поламишев. - 2-е изд., стер. - Санкт-Петербург: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. - 368 с. – Текст: непосредственный.

9.2. Дополнительная литература

4. Антарова, К. Е. Беседы К. С. Станиславского // Антарова К. А. На одной творческой тропе. – Москва: Грааль, Гармония, 1998. – 354 с. – Текст: непосредственный.
5. Басалаев, С. Н. Теория и практика театрального творчества: сценическое общение: учебно-методическое пособие по направлению подготовки 51.03.02 "Народная художественная культура", профиль подготовки "Руководство любительским театром" / С. Н. Басалаев, Н. В. Григорьянц. - Кемерово: КемГИК, 2019. - 235 с.: ил., фот. цв. – Текст: непосредственный.
6. Бутенко, Э. В. Сценическое перевоплощение. Теория и практика: учебное пособие / Э. В. Бутенко. - Санкт-Петербург: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. - 372 с. – Текст: непосредственный.
7. Грачева, Л. В. Жизнь в роли и роль в жизни. Тренинг в работе актера над ролью / Л. В. Грачева. – Санкт-Петербург: Речь, 2003. – 168 с. – Текст: непосредственный.
8. Грачева, Л. В. Психотехника актёра: учебное пособие / Л. В. Грачева. - Санкт-Петербург: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2015. - 384 с. – Текст: непосредственный.
9. Калужских, Е. В. Технология работы над пьесой. Метод действенного анализа: учебное пособие / Е. В. Калужских. - 5-е изд. стереотип. - Санкт-Петербург: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2019. - 96 с. – Текст: непосредственный.
10. Карпушкин, М. А. Театральная педагогика: теория, методика, практика: учебное пособие / М. А. Карпушкин. - Москва: Российский институт театрального искусства - ГИТИС, 2017. - 460 с. – Текст: непосредственный.
11. Станиславский, К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика / К. С. Станиславский. – Санкт-Петербург: Азбука, 2015. – 510 с. – Текст: непосредственный.
12. Станиславский, К. С. Собр. соч.: в 9 т. / К. С. Станиславский; общ. ред. А. М. Смелянского. – Москва: Искусство, 1989–1999. – Текст: непосредственный.
13. Станиславский, К. С. Этика / К. С. Станиславский; пред. А. Д. Попова. – Москва, РАТИ-ГИТИС, 2018. – 48 с. – Текст: непосредственный.
14. Театр. Актер. Режиссер: краткий словарь терминов и понятий / сост. А. Савина. - 4-е изд., стер. - Санкт-Петербург: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. - 352 с. – Текст: непосредственный.
15. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены: учебное пособие / Г. А. Товстоногов. - 6-е изд., стер. - Санкт-Петербург: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. - 400 с. – Текст: непосредственный.
16. Товстоногов, Г. А. О профессии режиссера: учебное пособие / Г. А. Товстоногов. - 5-е изд. стер. - Санкт-Петербург: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. - 428 с. – Текст: непосредственный.
17. Чехов, М. А. Уроки для профессионального актера: На основе записей уроков, собранных и составленных Д. Х. Дюпре / Под ред. Д. Х. Дюпре; Перев. с англ. М. И. Кривошеев. – Москва: ГИТИС, 2011. – 165 с. – URL: http://tlf.narod.ru/school/macho_lect_prof_acter.htm (дата обращения: 09.09.2021). – Текст: непосредственный + Текст: электронный.
18. Шихматов, Л. М. Сценические этюды: учебное пособие / Л. М. Шихматов, В. К. Львова; ред. М. П. Семаков. - 8-е изд., стер. - Санкт-Петербург: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. - 320 с. – Текст: непосредственный.

9.3. Ресурсы информационно-телекоммуникационной сети «Интернет»

1. Театральная Энциклопедия – http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Teatr/_Index.php
2. Планета театра: [новости театральной жизни России] – <http://www.theatreplanet.ru/articles>.
3. Театральная энциклопедия. – <http://www.theatre-enc.ru>.
4. Хрестоматия актёра. – <http://jonder.ru/hrestomat>.

5. Театральная библиотека Сергея Ефимова - <http://www.theatre-library.ru>
6. Театральная библиотека - <http://biblioteka.teatr-obraz.ru>
7. Актерское мастерство – <http://acterprofi.ru>.
8. Университетская «библиотека Online» <http://www.biblioclub.ru>

9.4. Программное обеспечение и информационные справочные системы

Технические средства обучения:

- для лекции - мультимедийный проектор, персональный компьютер, экран, акустическая система, подключенный к сети Интернет.
- для практических (лабораторных) работ - компьютерный класс, подключенных к сети Интернет
- для самостоятельных работ - персональный компьютер, подключенный к сети Интернет

Программное обеспечение:

- лицензионное программное обеспечение:

- Операционная система – MS Windows (10, 8,7, XP)
- Офисный пакет – Microsoft Office (MS Word, MS Excel, MS Power Point, MS Access)
- Антивирус - Kaspersky Endpoint Security для Windows
- Музыкальный редактор – Sibelius

- свободно распространяемое программное обеспечение:

- Офисный пакет – LibreOffice
- Браузер - Mozilla Firefox (Internet Explorer)
- Программа-архиватор - 7-Zip
- Звуковой редактор – Audacity, Cubase 5
- Среда программирования – Lazarus, Microsoft Visual Studio
- Редактор электронных курсов - Learning Content Development System
- Служебные программы - Adobe Reader, Adobe Flash Player

10. Описание материально-технического обеспечения дисциплины

- Наличие специализированной учебной аудитории, оснащенной световым и звуковым оборудованием.
- Наличие фонда сценического реквизита и бутафории.
- Наличие костюмерной.
- Наличие грима, париков, крепе.
- Наличие фонда, необходимого для изготовления декораций.

11. Особенности реализации дисциплины для инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья

Для *обеспечения образования* инвалидов и обучающихся с ограниченными возможностями здоровья разрабатывается:

- адаптированная образовательная программа;
- индивидуальный учебный план с учетом особенностей их психофизического развития и состояния здоровья, в частности применяется индивидуальный подход к освоению дисциплины, индивидуальные задания.

Для осуществления процедур *текущего контроля успеваемости и промежуточной аттестации* обучающихся инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья - устанавливаются адаптированные формы проведения с учетом индивидуальных психофизиологических особенностей:

- для лиц с нарушением зрения задания предлагаются с укрупненным шрифтом;

- для лиц с нарушением слуха – оценочные средства предоставляются в письменной форме с возможностью замены устного ответа на письменный ответ;
- для лиц с нарушением опорно-двигательного аппарата - двигательные формы оценочных средств - заменяются на письменные или устные с исключением двигательной активности;
- при необходимости студенту-инвалиду предоставляется дополнительное время для выполнения задания.

При выполнении заданий для всех групп лиц с ограниченными возможностями здоровья допускается присутствие индивидуального помощника-сопровождающего для оказания технической помощи в оформлении результатов проверки сформированности компетенций.

12. Список (перечень) ключевых слов

Актерская психотехника
 Анализ действенный
 Анализ системный
 Видение образное
 Второй план
 Двигатели психической жизни
 Действие музыкальное
 Деятельность режиссерская
 Драматургия музыкальная
 Жанр
 Жизнь человеческого духа роли
 Законы временных искусств
 Зритель
 Импровизация
 Композиция
 Конструкция
 Контрапункт
 Концепция
 Костюм и вещи роли
 Культура сценическая
 Мизансценирование
 Моделирование структуры этюда
 Образ сценический
 Образ художественный
 Общение сценическое
 Партитура роли
 Перспектива артиста и роли
 Пластическое решение
 Поведение сценическое
 Подтекст
 Предлагаемые обстоятельства
 Приемы режиссерские
 Принципы музыкально-эстетические
 Приспособление
 Проектирование структуры этюда
 Пространство сценическое
 Режиссерский замысел
 Режиссерский план
 Репетиция

Самочувствие сценическое
Световое решение
Событие
Событийный ряд
Условность сценическая
Фактура
Характерность
Ход режиссерский
Художественная правда
Этика артистическая
Этюд
Этюдный метод
Язык театральный