

Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

Факультет искусств
Кафедра художественного творчества и продюсерства

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
Ахвердова Е. И.

09.02.2018 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
Полосмак А. О.

09.02.2018 г.

МАСТЕРСТВО АКТЁРА

*Электронный учебно-методический комплекс
для студентов специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады
(по направлениям), направление специальности
1-17 03 01-03 Искусство эстрады (пение)*

Составитель

Виноградова Т. Л., старший преподаватель частного учреждения образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета Института
протокол № 7 от 27.02.2018 г.

УДК 792.028(075.8)
ББК 85.33я73

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра Учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств» (протокол № 5 от 30.01.2018 г.);

Филатова М. В., завкафедрой сценической речи, вокала и пластических дисциплин Учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств», доцент.

Рассмотрено и рекомендовано к утверждению
кафедрой художественного творчества и продюсерства
(протокол № 2 от 26.10.2017 г.)

М32 **Виноградова, Т. Л.** Мастерство актера : учеб.-метод. комплекс для студентов специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям), направление специальности 1-17 03 01-03 Искусство эстрады (пение) [Электронный ресурс] / Авт.-сост. Виноградова Т. Л. – Электрон. дан. (1,1 Мб). – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2018. – 152 с. – 1 электрон. опт. диск (CD).

Систем. требования (миним.) : Intel Pentium (или аналогичный процессор других производителей) 1 ГГц ; 512 Мб оперативной памяти ; 500 Мб свободного дискового пространства ; привод DVD ; операционная система Microsoft Windows 2000 SP 4 / XP SP 2 / Vista (32 бит) или более поздние версии ; Adobe Reader 7.0 (или аналогичный продукт для чтения файлов формата pdf).

Номер гос. регистрации в НИРУП «Институт прикладных программных систем» 1181814858 от 16.03.2018 г.

Учебно-методический комплекс представляет собой совокупность учебно-методических материалов, способствующих эффективному формированию компетенций в рамках изучения дисциплины «Мастерство актера».

Для студентов вузов.

ISBN 978-985-547-246-0

© Институт современных знаний
имени А. М. Широкова, 2018

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Мастерство актера» разработан для учреждений высшего образования Республики Беларусь в соответствии с требованиями образовательного стандарта по специальности 1-17 03 01 «Искусство эстрады (по направлениям)».

В процессе профессиональной подготовки специалистов квалификации – «певец, руководитель вокального ансамбля, преподаватель» одно из важнейших мест занимает дисциплина «Мастерство актера». Студенты осваивают элементы актерского мастерства по системе К. С. Станиславского, приобретают навыки в создании художественного музыкально-сценического образа. Преподавание дисциплины «Мастерство актера» тесно связано с такими специальными дисциплинами, как «Вокал», «Постановка голоса», «Вокальный ансамбль», «Сценическая речь и голосо-речевой тренинг», «Сценическое движение» и др.

Целью дисциплины является подготовка квалифицированных кадров в сфере эстрадного искусства и педагогики, а также профессиональная подготовка специалистов для самостоятельной концертной деятельности.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих *задач*:

- раскрытие творческой индивидуальности студентов;
- развитие умений органичного существования на сценической площадке у вокалистов;
- освоение драматургической основы литературного текста песни;
- развитие навыков самостоятельного воплощения художественного музыкально-сценического образа.

В результате освоения дисциплины «Мастерство актера» выпускник должен **знать**:

- основы системы К. С. Станиславского;
- принципы психофизического существования актера на сцене;
- стилевые особенности актерской игры;
- приемы творческих подходов к сценическому воплощению художественных образов;

– методику работы над образом в разных жанрово-стилевых эстрадных номерах;

– этапы усвоения актерами предлагаемых обстоятельств пьесы и роли;

– принципы композиционного построения образа;

– технологию гримирования;

– специфику сценического движения;

– драматургические основы работы над литературным текстом песни.

Выпускник должен *уметь*:

– использовать метод физических действий в актерской игре и применять действенный анализ литературной основы произведения в процессе подготовки и воплощения сценического образа;

– использовать индивидуальные речевые особенности и голосовые данные;

– реализовать индивидуальные приемы звукопроизношения;

– органично существовать на сценической площадке;

– использовать приемы сценического движения;

– применять приемы пластической выразительности внешнего и внутреннего рисунка роли;

– использовать приемы создания внешнего облика персонажа средствами грима;

– применять знания в области актерского искусства в преподавательской деятельности;

– применять элементы актерского мастерства в процессе переживания и перевоплощения, в работе над художественным музыкально-сценическим образом;

– осуществить постановку эстрадного номера.

Методологической базой являются работы классиков и современных исследователей актерского искусства К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, М. Чехова, Б. Е. Захавы, В. К. Львовой и Шихматова, З. Гиппиус, Сонова, Г. Юдчиц, Т. Горобченко и др.

Преподавание дисциплины «Мастерство актера» осуществляется с помощью следующих педагогических методов и технологий:

- интерактивных упражнений (актерский тренинг, работа в группе и индивидуальная работа);
- этюдного метода (музыкальные этюды, творческие задания);
- активного обучения (импровизация как способ репетиции, «я» как импровизатор);
- педагогики сотрудничества («я» и педагог, «я» и партнер).

Особое значение имеют авторские разработки и методические рекомендации.

Организация самостоятельной работы студентов предусматривает работу с научно-методической литературой, изучение студентами отдельных вопросов дисциплины, подготовку к практическим занятиям, зачетам, экзаменам.

В соответствии с типовым учебным планом на изучение данной дисциплины отводится 114 часов, из них 4 ч. – лекции, 110 часов – практические занятия.

Знания и практические навыки студентов в процессе обучения рекомендуется контролировать с помощью различных форм контроля: зачеты, экзамены.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1. ВВЕДЕНИЕ

Задачи и содержание дисциплины.

Роль дисциплины в подготовке специалистов высшей квалификации.

Связь с другими дисциплинами.

Учебно-методическое обеспечение.

Музыкальная эстрада сегодня занимает особое место среди различных видов музыкального искусства. Этому в значительной степени способствует высокий уровень развития средств массовой информации и коммуникации, активно транслирующих популярную эстрадную музыку в виде записей концертных выступлений артистов, их клипов, аудиозаписей и пр. Данная ситуация способствует росту интереса к эстрадной музыке, которая сегодня является, пожалуй, одним из самых популярных направлений музыкального искусства. Такая популярность связана с наибольшей легкостью для восприятия, в силу чего, может быть доступна по содержанию широкой массовой аудитории. Неслучайно, при выборе для себя характера музыкальной деятельности молодёжь чаще выбирает именно исполнение эстрадных песен, ведь они зрелищны, позволяют достаточно быстро достичь каких-либо успехов в своей творческой реализации.

Вместе с тем, эти внешняя простота и легкость эстрадной музыки – лишь кажущиеся. Становление эстрадного певца в плане серьезной, профессионально ориентированной подготовки – по-настоящему сложный и трудоемкий, охватывающий как овладение техническими аспектами эстрадного пения, так и процесс развития личности обучающегося как субъекта искусства.

Концертную деятельность эстрадного певца можно назвать контрольным, завершающим этапом подведения итогов работы и артиста-вокалиста, и его педагогов, который позволяет оценить эффективность проведения репетиционных и педагогических занятий. Подготовка требует от педагогов больших усилий и профессионализма. Успех будущего профессионала музыкального искусства эстрады, которое объединяет в себе целый спектр разнообразных стилей, направ-

лений и жанров, базируется на степени освоения им ряда элементов, составляющих основу артистической певческой исполнительской деятельности.

Профессиональная подготовка молодых вокалистов всегда и особенно в настоящее время связана с неповторимой индивидуальностью, умением создавать художественный образ исполняемого произведения, что предполагает способность доносить смысл, глубину, настоящее проживание, сценическую свободу исполнителя, его артистизм. Поэтому, наряду со специальными музыкальными предметами, большое значение для будущей исполнительской деятельности имеет владение школой актёрского мастерства

Поскольку эстрадно-джазовое пение представляет собой синтез вокального и театрального искусства, возникает проблема актерской подготовки певца, формирование артиста вокального жанра, как деятельной творческой личности, владеющей определёнными навыками сценического мастерства, которые позволят в будущем быть на должном уровне психологической выразительности, в соответствии с эффектами, формой собственного замысла.

Для передачи художественного образа вокалисту необходимо проникнуть в содержательный и эмоциональный строй музыкального произведения. Эстрадный исполнитель, стремящийся к успешной профессиональной и творческой самореализации, обязательно должен стремиться овладеть основами приемами актерского мастерства.

Задача артиста-вокалиста в данном случае — мыслить образно, по законам театрального искусства, одновременно работая и над вокальной техникой, и над художественным образом. Более того, студенту необходимо овладеть умением переносить в вокал различные элементы речевой интонации. С этой целью рекомендуется декламировать текст без музыки, выделяя отдельные слова и речевые кульминации. Известна мысль М. И. Глинки о том, что одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, строгое выражение.

По мнению И. А. Богданова, «эстрадный вокальный репертуар можно разделить на две части: репертуар, в котором возможно использование игровых приемов, вплоть до создания игровой сценки-песни; репертуар, в котором актерское мастерство исполнителя относится исключительно к внутренним процессам проживания песни, вне ярких внешних средств актерской выразительности» [2, с. 221]. При использовании выразительных средств театрального искусства необходимо учитывать не только жанровые и стилистические особенности музыкального произведения, но и актерские способности самого певца.

Что касается сценического воплощения музыкального произведения, то здесь можно говорить о необходимости отражения непосредственно художественного образа. Здесь внимание педагога должно быть направлено на то, чтобы внешние средства выразительности (жесты, мимика, пластика, элементы танцевальных движений) выглядели естественно. «Для этого педагогу нужно подвести студента-вокалиста к тому, чтобы все эти внешние проявления не возникали формально, а рождались изнутри в процессе эмоционального проживания музыкального произведения. В работе над сценическим поведением особенно продуктивна ситуация, когда певец самостоятельно подбирает выразительные движения, характерные для определенного персонажа или музыкального жанра, и придумывает несложные танцевальные элементы» [1, с. 97].

Также в работе над образом, кроме театрального реквизита, может быть использован грим, в основном декоративный – для выразительности мимики и улучшения природных данных, а также характерный – для соответствия образу.

Еще одним важным составляющим процесса подготовки начинающего певца к концертному выступлению является работа по преодолению сценического волнения. Несмотря на весь серьезный и напряженный педагогический и воспитательный процесс, который проходит под сильнейшим контролем педагога, концертное выступление в большей степени зависит от индивидуальных способностей начинающего музыканта. Поведение на эстраде, самочувствие во время публичного исполнения произведения, реакция на отношение к нему аудитории – все это проявляется у каждого исполнителя индивидуально. Нередко

на начальном этапе сценических выступлений у неопытных исполнителей случаются срывы, которые способны нанести психическую травму даже очень одаренным исполнителям, и подчас даже служат причиной их отказа от дальнейших сценических выступлений.

По поводу волнения, возникающего у начинающего артиста на сцене, К. С. Станиславский отмечал: «Когда человек – артист выходит на сцену перед тысячной толпой, то он от испуга, застенчивости, ответственности, трудностей теряет самообладание. В эти минуты он не может по-человечески говорить, смотреть, слушать. Волнение начинающего певца ничем не отличается от описанного самочувствия актера, ведь и понимание большой ответственности, и непривычная атмосфера, окружающая обстановка, и боязнь возможного провала – все это дезорганизует его и нивелирует его способности. Чувство ответственности исполнителя за свое выступление является важной составляющей в синдроме сценического волнения. Когда это волнение принимает излишне болезненные формы, оно не только неприятно для исполнителя, но и чревато для него определенными потерями на эстраде. В свою очередь, отсутствие эстрадного волнения еще более нежелательно для исполнителя».

Разумеется, существует прямая зависимость успешности выступления артиста от уровня его подготовки. Однако сценическое волнение зависит не только от того, насколько надежно и крепко разучено музыкальное произведение. Многие исполнители, превосходно подготовленные в плане создания художественного образа, выходя на сцену, теряют способность контролировать происходящее и вследствие этого не могут успешно реализовывать выношенные художественные намерения.

Следовательно, молодых исполнителей нужно подготавливать к выходу на сцену, и не только в профессионально-исполнительском, техническом плане, но и психологически. Начинающий артист должен сам научиться контролировать свои переживания, уметь входить в определенное психоэмоциональное состояние, позволяющее смело, уверенно и собранно донести до публики весь спектр эмоций исполняемого номера.

Современная эстрада требует от артиста яркой индивидуальности. Поэтому профессиональная подготовка молодых вокалистов связана, с умением интересно, оригинально решать творческие задачи, создавать художественный образ исполняемого произведения, что предполагает способность доносить смысл, его глубину, настоящее проживание, сценическую свободу, артистизм. Наряду со специальными музыкальными предметами, такими как вокал, вокальный ансамбль, сценическая речь, сценическое движение и др., большое значение для будущей исполнительской деятельности имеет владение школой актёрского мастерства, обретение сценической культуры и собственного имиджа, как неповторимой творческой индивидуальности эстрадного исполнителя.

Целью дисциплины «Мастерство актера» является обеспечение необходимыми знаниями по истории, теории и практике актерского искусства, овладение системой создания сценических образов. Усвоение программы предполагает следующие направления:

- изучение теоретических источников (знакомство с историей актерской профессии драматического и музыкального театра, классической литературой, в которой разработаны актерские школы и системы, их создателями, а также публикациями современных педагогов исследователей, известных мастеров сцены);
- определение роли эстрадного певца, преподавателя эстрадно-музыкального искусства в современной музыкально-театральной культуре;
- практическое усвоение техник актерского мастерства; работа над сценическим языком, манерами, движениями, психологическими установками, которые способствуют формированию правильного сценического поведения.

Изучение дисциплины обеспечит достижение таких задач, как ознакомление с наиболее важными теоретическими аспектами актерского искусства; раскрытия сути и усвоение основных его элементов; выявление путей использования технологий создания сценических образов для успешной концертно-исполнительской деятельности

Литература

1. Арутюнова, Л. Б. Профессиональные аспекты подготовки эстрадных исполнителей (вокалистов) // изв. ВГПУ. 2011. М.) 8 (62).
2. Богданов, И. Л. Художественная структура эстрадного номера и основные методологические принципы его создания: дис. д-ра искусствоведения. – СПб., 2005.
3. Вербов, Л. М. Техника постановки голоса. – Л. : Тритон, 1931.
4. Горчаков, Н. М. «Режиссерские уроки К. С. Станиславского» / ред. Н. Д. Волков. – М. : Искусство, 1952.
5. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики. – М. : Музыка, 1968.
6. Кузнецов, В. Г. Эстрадно-джазовое образование в России: история, теория, профессиональная подготовка : дис. д-ра пед. наук. – М., 2005.
7. Юссон, Р. Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса, анализ основных методик постановки голоса. – М. : Музыка, 1974.

СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ «МАСТЕРСТВО АКТЁРА»

1.2. КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ

Раздел 1. Специфика дисциплины «Мастерство актёра» для вокалиста

Тема 1. Этика артиста

Вопросы этического поведения на сценической площадке, отношение к профессии артиста и дисциплине «Мастерство актёра».

Этика – (от др.-греч. – *ἦθος (этос)* «нрав, обычай») – философское исследование морали и нравственности.

Первоначально смыслом слова *этнос* было совместное жилище и правила, порождённые совместным общежитием, нормы сплачивающие общество, преодоление индивидуализма и агрессивности. По мере развития общества к этому смыслу добавляется изучение совести, сострадания, дружбы, смысла жизни, самопожертвования и т. д. Термин этика употребляется сегодня также для обозначения системы моральных и нравственных норм определённой социальной группы.

Впервые он был употреблён Аристотелем, как обозначение особой области исследования «практической» философии, в попытке ответить на вопрос: что мы должны делать? Основной целью этики Аристотель называл счастье – деятельность души в полноте добродетели, то есть самореализацию. Самореализация человека – это разумные поступки, которые избегают крайностей и держатся золотой середины. Поэтому основная добродетель – это умеренность и благоразумие.

Так называемое «золотое правило этики» – «не делай другим того, чего не желаешь себе», существовало в том или ином виде независимо в разных культурах. Оно присутствует также и у Конфуция.

Впервые термин «этика» ввел в систему понятий театрального искусства К. С. Станиславский. В своих «Заметках об артистической этике и дисциплине» он отмечал: «Конечно, артист должен как член общества подчиняться всем этическим законам, принятым в этом обществе. Но помимо общих устоев нравственности, есть ещё артистическая этика», это «узкопрофессиональная этика сценических деятелей».

Основы профессиональной этики сценических деятелей те же, что и общественной этики, но она приспособлена к условиям театрального искусства. А условия эти разнообразны и сложны. Главное среди них – коллективность работы в театре. Театральная этика, затрагивающая прежде всего нравственные основы профессии, не допускает скептического отношения к трудовой дисциплине как к ничтожной, школьной выдумке. Пренебрежение ею приводит к уничтожению самых высоких творческих помыслов и намерений. «Опоздание, лень,

каприз, истерия, дурной характер, незнание роли, необходимость дважды повторять одно и то же – одинаково вредны для дела и должны быть искореняемы... Железная дисциплина. Она необходима при всяком коллективном творчестве».

Спектакль драматический и музыкальный, концертное представление создают драматург, режиссёр, артисты, художники, музыканты, гримеры, костюмеры и люди многих других профессий. Этика нужна, чтобы урегулировать работу многих самостоятельных творцов в процессе подготовки и выпуска спектакля. Для этого необходимы нравственные правила, создающие уважение к чужому творчеству и атмосферу общей работы.

Задачей артистической этики является устранение причин, влияющих на охлаждение чувств, страстности, и препятствий, мешающих деятельности творческого таланта, увлечению и стремлению творческой воли каждого из коллективных творцов. Зачастую, эти препятствия создают своим поведением сами сценические деятели из-за непонимания физиологии творчества, непонимания задач искусства, а то и просто из эгоизма. Сюда можно отнести и неумные шутки по поводу готовящегося спектакля или концерта, злые остроты в адрес отдельных исполнителей и многое другое.

Инертность или апатия в работе заразительны. Они могут развиваться с необыкновенной быстротой, разрушая общую работу и отдаляя коллектив от результата. Наоборот, каждый росток творческого желания у каждого из коллективных творцов должен быть поддержан всеми и оберегаться для общей пользы. Всякая приостановка работы и стремление к личной пользе в ущерб общему делу должны считаться противоречащими артистической этике.

Артистическая этика, ее требования помогают творцу удачно пройти искушения, связанные с возникшей известностью, иногда не соответствующая истинным достижениям. Необычные условия работы и другие нелицеприятные стороны дела, толкают артиста по пути соблазнов, что может оказаться губительным для них как для творцов, так и как для людей вообще, и необходимо очиститься от них, оставив себя в пределах чистого искусства.

Кроме требований художественного характера, есть ряд чисто профессиональных требований артистической этики. Связаны эти требования с тем, что спектакль, или представление должен начаться при любых обстоятельствах в точно назначенное время. Поэтому приход на спектакль, концертное представление и на репетицию вовремя есть условие не только творческое – не нарушать атмосферу работы, но и организационное – ведь зритель купил билет на этот спектакль на это время, иногда именно на этого актёра или исполнителя.

Знание текста – одно из условий театральной этики, ибо путающий текст актер, эстрадный певец мешает и своим партнерам, и зрителю.

Говоря об артистической этике, нужно особо отметить необходимость определенных отношений между артистом и режиссёром. Как необходимо строгое подчинение администрации по всем вопросам творческого производства, также необходимо сознательное, для своего же успеха, подчинение воле режиссёра и других художественных руководителей представления, в которых им приходится управлять иногда сотнями лиц.. Они управляют иногда сотнями лиц, работающими над программой. Поэтому важно, как подчеркивал К. С. Станиславский, «чтоб каждый сознавал это, подчинялся, поддерживал авторитет художественной власти. Оркестр только тогда может стройно играть, когда он беспрекословно подчиняется мановению палочки капельмейстера».

Станиславский отмечал также, что «Имея дело с человеческим талантом, и человеческими чистыми стремлениями, и с нервами человека, надо обращаться с ними осторожно». В этом, пожалуй, суть артистической этики.

Этическое начало должно пронизывать все сценическое творчество, всю жизнь артиста и коллектива, как решающее условие жизни и развития искусства, отвечающего высоким общественным и эстетическим требованиям

Станиславский как художник сложился, опираясь прежде всего на традиции реализма XIX века в русском искусстве и литературе, и явился продолжателем этих традиций в новых исторических условиях. Обращаясь к этическим нормам, Станиславский выступает не в качестве оригинала и беспочвенного

фантазера, а стремится честно и последовательно продолжить традиции передового демократического искусства.

Его реформы в области театрального искусства приобрели всеобщее значение, и в обогащенном виде, в новом качестве органически вошли в художественную культуру.

Весьма выразительна еще одна запись Станиславского в его записной книжке: «Одни актеры и актрисы любят сцену и искусство, как рыба любит воду, они оживают в атмосфере искусства, другие любят не самое искусство, а карьеру актера, успех, они оживают в атмосфере кулис. Первые – прекрасны, вторые – отвратительны».

В этих немногих словах метко очерчены облик актера-творца и актера-ремесленника. Воспитание первых Станиславский считал главной своей целью, а со вторыми вел всю жизнь непримиримую борьбу.

Видный театральный деятель и педагог Г.А. Товстоногов считал, что тот, кто хочет овладеть артистической профессией, вступает на очень трудный путь: «Посвящение в эти профессии сродни средневековому обряду посвящения в рыцарство или вступлению в какой-то монашеский орден. ...Без мук, страданий, напряжений, иногда просто изматывающей работы не обходится ни один спектакль. ...Посвящение в монашеский орден требовало от давшего обет всей жизни, а не какой-то ее части. Так же и эти профессии. Они требуют полной отдачи, всего человека, всей жизни. Если нет одержимости – не надо заниматься этим делом.

...Способен человек на самосожжение – художник. Не способен – ремесленник. Но человек, бросающий свой талант на алтарь искусства, вовсе не ощущает это как жертвоприношение. У подлинного таланта есть потребность отдать его людям, не требуя награды. ...Служение искусству не происходит от такого-то до такого-то часа, то есть репетиции, спектакли занимают определенные часы, а служение... – всю жизнь».

Именно высокие нравственные цели будущих артистов определяют и диктуют законы сценической этики.

Основные разделы этики, их применение в творческой жизни

Первое, о чем говорить в этике Станиславского – это то, что нужно охранять свой искусство от всякой скверны, тогда и создадутся благоприятные условия для творчества и для необходимого вам актёрского самочувствия. Это одно из самых главных правил, которых необходимо придерживаться, так как моральная поддержка со стороны окружающих вас людей, является основой хорошего настроения. Тогда и работать хочется и вдохновение появляется. А когда в жизни и так много проблем- в личной жизни, финансовой, домашней, и когда вы приходите в свой коллектив и у вас плохие отношения с коллегами, то вообще ничем заниматься не хочется. Что же это тогда за искусство.

Конечно, не смотря на все трудности жизни, необходимо помнить и тот факт, что театр требует чистоты и порядка. Только так можно действительно творить и заниматься искусством. Для этого нужно следить прежде всего за собой. Не входить в грязной обуви на сцену, оставлять все плохое настроение за дверью. Стараться приносить только положительные чувства и хорошее настроение. Необходимо помнить, что ты не один и что твое плохое настроение тоже передается окружающим. Надо помнить, что ты человек искусства и что в тебе должны быть только возвышенные чувства. Ты должен заражать зрителя положительными эмоциями для того, чтоб после твоей игры им не хотелось плевать от негативной энергии. Это очень трудно в себе воспитать так, как сразу дает о себе знать человеческая гордость и эгоизм «...Первым условием для создания «предрабочего состояния» является выполнение девиза: «Люби искусство в себе, а не себя в искусстве». Поэтому, прежде всего, заботьтесь о том, чтобы вашему искусству было хорошо в театре...».

Одним из условий создания порядка и здоровой атмосферы в театре является укрепление авторитета тех лиц, которым, по тем или иным причинам, приходится стоять во главе дела.

Когда человек добивается чего-нибудь значительного, хорошего, у некоторых окружающих появляется зависть, начинается борьба за «место под солнцем». Это очень мешает общему делу. Нужно уметь руководить своим внутрен-

ним миром, воспитывать себя, потому что бывает, что боясь конкуренции или из мелкой зависти, артисты принимают в штыки всех вновь начинающих свой творческий путь – все это отравляют атмосферу в искусстве. Это характерно не только для молодых, но и для уже маститых исполнителей. Начинается «соревнование» и доходит до того, что начинаются разборки, которые переходят все границы.

Некоторые позволяют себе, находясь на сценической площадке, обмениваться ругательствами, другие позволяют себе хамство, через свои обиды начинают ставить условия. Как в таких условиях можно работать? Это мешает не только самому артисту, но и коллективу, отвлекает всех от замысла, для осуществления которого ведется нелегкий и кропотливый труд. Искусство нужно растить на возвышенных чувствах, оберегая его от эгоизма и хамства.

Зачастую самые большие требования к режиссёрам и к руководству предъявляют те, которые меньше всех знают и умеют. Все хотят работать с самыми лучшими и не прощают тем, которые не могут с ними проделать чудес. Это совершенно недопустимо. Не нужно привередничать, следует отбросить критиканство и всматриваться внимательнее в то, что вам дают более опытные коллеги, хотя бы они и не были гениями. Нужно научиться брать только лучшее от того, кто вас окружает. Плохое брать всегда легче, труднее – брать хорошее от человека.

Встречается также, что некоторые настолько заняты своими амбициями, что порой забывает о простом уважении и дисциплине, не прощает ошибок другим, и в то же время требует к себе понимания и уважения. И очень часто делаются такие поступки, которые не только не оправдывают, но и портят мнение, а его так нелегко заслужить и так просто потерять. Хорошее отношение, понимание и уважение к себе нужно уметь заслужить..

Своих учителей нужно понимать, уважать и прислушиваться. Нужно научиться учиться. Брать только то, что они нам дают хорошего и закрывать глаза на некоторые вещи, которые нам не нравятся. Нужно помнить, что наши педаго-

ги тоже живые люди. И что скорее всего это не нам не повезло с ними, а им с нами.

В этике Станиславского говорить также и о том, что имея привычку работать в четверть голоса, не подкладывая под текст свой внутренний мир, артист не помогает ни самому себе, ни партнеру. Зачем простое механическое выбалтывание слов? Неправильная реплика дает рождение неправильного отношения и переживания вашего партнера. Это называется: «моя совесть чиста, я же репетировал...». Такие репетиции не нужны.

«Поэтому знайте, что на каждой репетиции актёр обязан играть в полный тон, давать верные реплики и так же правильно по установленной линии пьесы и роли принимать получаемые реплики. Это правило взаимно обязательно для всех актёров, так как без него репетиция теряет смысл», – подчеркивал Станиславский.

Конечно, никто не отрицает, что это очень сложно. Это не всегда получается. Каждый раз подкладывать свои яркие переживания, которые помогают выйти на логику поведения и правду жизни. искусство в целом – очень тонкое дело. И отношение к этому должно быть таким же тонким и осторожным.

Самое главное – художественная дисциплина. Но так как её никогда не удаётся создать внешними средствами, то зачастую организаторы теряют терпение, веру и приписывают неудачу другим, переносят вину на них: «С этими людьми ничего не поделаешь», – говорят в таких случаях».

Лучше всего начинать с самого себя, воздействовать и убеждать других собственным примером. Прежде чем требовать чего-то от других, нужно, прежде всего, требовать это от себя. Мир не изменишь, не изменив, прежде всего самого себя. Если в нашем мире, в трудовом коллективе каждый будет начинать прежде всего с самого себя, то другим находиться с ним будет легче потому, что меньше будет человеческого эгоизма, который очень часто мешает нормальной работе.. Ведь искусство должно соединять и сближать, а не наоборот. Оно должно приносить положительные эмоции.

Нужно ограждать своих друзей и сотрудников от своего же эгоизма и плохого характера. Относитесь к людям так, как хотите, чтоб к вам относились и все будет хорошо и просто. Тогда легче творить – когда все хорошо.

Так же нужно находить к каждому свой подход. Может человек и стремиться к лучшему, но ему что-то мешает. Ему нужна помощь, нужно просто быть внимательным к каждому. Для этого необходимо ясно сознавать все трудности и то что для их преодоления нужно время. Кроме того надо верить, что каждый человек в глубине души стремится к хорошему, но ему что-то мешает подойти к этому хорошему. Подойдя к хорошему, он уже не расстанется с ним, потому что оно всегда даёт больше удовлетворения, чем плохое. Главная трудность – узнать препятствия, мешающие верному подходу к чужой душе, и устранить их. Тогда увидим, что мешает проводимому делу.

Одним из главных требований является подготовка самого себя к работе. Толстой, Чехов и другие подлинные писатели считали до последней степени необходимым ежедневно, в определённое время, писать, если не роман, не повесть, не пьесу, то дневник, записывать свои мысли, Программа творческого развития не кончается с окончанием учебного заведения, – она проходит в течение всей артистической жизни. И чем ближе к старости, тем нужнее утончённость техники, а, следовательно, и систематическая её выработка. Но, если артисту «некогда», то его искусство в лучшем случае – толчётся на одном месте, а в худшем – катится вниз.

Самый главный враг артиста – лень. С ней нужно бороться всеми силами! Нужно приучать себя к систематическим занятиям. Неважно, чем именно заниматься, важно, что это нужно делать и требовать этого от себя каждый день.

Нужно приучить себя, что надо развиваться и совершенствоваться каждый день, а не тогда, когда это будет нужно. В жизни всякое может случиться и нужно быть ко всему готовым, особенно людям с творческой профессией. Поэтому нужно ежедневно подготавливать себя к этой профессии, не зависимо от того, какой будет день, и что человек будет делать. Необходимо хорошо владеть своим телом, ежедневно проделывать комплекс упражнений. Мышцы артиста

ежедневно должны быть в тонусе, иначе появляются разные проблемы со здоровьем – в такой профессии это не допустимо.

Так же необходимо постоянно развиваться,, расширять свой кругозор и словарный запас. Артист должен быть интересным, разносторонне развитым человеком – иначе с ним будет не интересно работать и общаться. Нужно научиться так распределять свое время, чтоб его хватало на все: и на работу, и на работу над собой, и на отдых, и на другие занятия. Можно придумать себе такое занятие, чтоб оно одновременно и развивало и давало организму отдых. Было бы желание, а придумать можно всё.

Необходимо постоянно помнить а том, что все, без исключения, в коллективе, который работает над творческим проектом, являются сотворцами.. Тот, кто в той или иной мере, портит общую работу и мешает осуществлению основной цели искусства, должен быть признан вредным, или, по крайней мере, бесполезным.

Ведь если даже в помещении холод, грязь, беспорядок, начало задерживается, музыкальный спектакль или концерт идёт без должного воодушевления – настроение зрителей падает и основная мысль и чувства поэта, композитора, артистов и режиссёров не доходят до них, зрителям не для чего было приходить – их вечер испорчен, и искусство теряет своё общественное, художественное, воспитательное значение.

Если по тем или иным причинам репетиция окажется не продуктивной, – те, кто помешали работе, вредят общей, основной цели. Творить можно только в соответственно необходимой обстановке, а тот, кто мешает её созданию, – совершает преступление перед искусством и обществом, которому мы служим. Нужно ценить каждого человека в искусстве, не смотря, чем он занимается, и какую должность занимает. Нужно напоминать людям об их значении и благодарить за их работу и приложенный труд.

И, конечно, нельзя исключить талантливого человека только потому, что у него дурной характер, или потому, что он мешает благоденствовать другим. Разумеется, таланту всё прощается, но его недостатки должны быть обязательно

«обезврежены» другими артистами. Когда в театре появляется такой, опасный для всего организма «микроб», надо сделать всему коллективу «прививку», для того, чтобы развить обезвреживающий антитоксин, при котором интрига гения не нарушает общего благополучия жизни театра.

Необходимо учитывать также, что, придя на представление, зритель чувствует и ощущает всё, что происходит за закрытым занавесом. Беспорядок, шум, крик, стук во время антракта, суতোлка на сцене передаются в зрительный зал и меняют восприятие и отношение. Напротив: порядок, стройность, тишина там, за закрытым занавесом, делают атмосферу лёгкой, что сопутствует успеху представления.

Коллективное творчество – это когда творят все, одновременно помогая друг другу, завися друг от друга. Всеми же управляет один – режиссёр. Если есть порядок и правильный строй работы, коллективная работа приятна и плодотворна, так как создаётся взаимная помощь. Если все приходят на репетицию подготовленными, то создаётся отличная рабочая атмосфера, которая подстёгивает и бодрит, и творческая работа спорится.

Необходимо каждому выработать правильную художественную этику и дисциплину. Этика обязывает артиста готовиться дома к каждой репетиции. Забывать режиссёрских замечаний нельзя. Можно их не сразу усвоить, можно возвращаться к ним для их изучения, но нельзя впускать их из виду.

Необходимо научиться самостоятельно работать над ролью. Это все должно хорошо и до конца усвоить, прежде всего во время учения. В профессиональной деятельности будут предъявлены совсем другие, более строгие, требования, чем в учебном заведении. Нужно иметь это в виду и быть к этому готовым.

Каждый артист должен постоянно следить за всем, что относится к музыкально-театральному материалу, а не только к тому, что касается его исполнения. Истинного артиста легко узнать по тому, как он относится к костюму и вещам роли, как он их любит и бережёт.

С ещё большим почтением, вниманием и любовью должен относиться артист к своему гриму. Его надо накладывать на лицо не механически, а так сказать психологически, думая о душе и жизни роли

Артист, прежде всего, должен помнить о своей душе и заготовить для неё как предрабочее состояние, так и самое сценическое самочувствие. Подлинный артист помнит и волнуется этим с самого утра, а нередко и накануне каждого сценического выступления.

Роль артиста не кончается с опусканием занавеса, – он обязан и в жизни быть носителем и проводником прекрасного. В противном случае он одной рукой будет творить, а другой разрушать создаваемое. Необходимо понять это с первых же лет служения искусству и готовиться к этой миссии. Очень важно вырабатывать в себе необходимую выдержку, дисциплину общественного деятеля, несущего в мир прекрасное, возвышенное и благородное.

Ознакомившись с основными понятиями этики Станиславского и театральной этики в целом, можно сделать вывод, что этика является основным компонентом нормальной работы в театральном искусстве и в искусстве в целом.

Следует отметить, что все этические требования к искусству должным образом еще не осмыслены и на практике в полной мере не учитываются, несмотря на то, что высказывания великого учителя сцены стали настолько популярными, что известны наизусть не только людям искусства.

Вот почему необходимо вернуться к этим, казалось бы, неоспоримым положениям, определить место и значение этических норм в учении Станиславского.

Именно незнание этих норм мешает полноценной работе и развитию современного театрального и музыкального искусства.

Литература

1. Захава. Б. Е. Мастерство актера и режиссера / Б. Е. Захава – М. : Просвещение, 1973. – С. 26.

2. Гусейнов, А. А., Иррлитц Т. Краткая история этики / А. А. Гусейнов. – М. : Мысль, 1987. – 179 с.

1. Разин, А. В. Этика : учебник для вузов, 3-е изд. / А. В. Разин – М. : Академический Проект, 2006. – 627 с.

2. Станиславский. К. С. Моя жизнь в искусстве / Н. Д. Волков. – М. : Искусство, 1954. – С. 179.

3. Станиславский, К. С. Этика / К. С. Станиславский. – М. : Московский музей, 1947.

4. Этика: Энциклопедический словарь / Р. Г. Апресян, А. А. Гусейнов. – М. : Гардарики, 2001. – 2678 с.

Тема 2. Элементы актерского мастерства

Практическое освоение азов актерского мастерства психологической школы актерского искусства К.С. Станиславского в процессе изучения дисциплины «Мастерство актера» студентом-вокалистом.

Элементы актерского мастерства: внимание (слуховое, моторное, зрительное, произвольное и произвольное), воображение, голос, фантазия, эмоциональная память, наблюдательность, интонация, логика и последовательность, темпо-ритм, характерность, пластика.

Практическое применение методов К. С. Станиславского, направленное на развитие актерского психологического инструментария (голоса, пластики, внутренней энергии, разума).

Практическое освоение азов актерского мастерства психологической школы актерского искусства К.С. Станиславского в процессе изучения дисциплины «Мастерство актера» студентом-вокалистом на первом этапе обучения исключительную важность имеет специальный актерский тренинг, включающий в себя упражнения на основные элементы актёрского мастерства: внимание, мышечная свобода, отношение к предмету (вижу то, что есть, а отношусь, как за-

дано), человеку, событию, упражнения по ритмике, пластические упражнения, развивающие фантазию и воображение, на физическое самочувствие, активное сценическое действия, оценку фактов и другие.

Тренинг начинается с тренировки сценического внимания от произвольного до непроизвольного, многоплоскостного в упражнениях.

В этюдах, которые студенты придумывают сами, они учатся выстраивать партитуру объектов внимания, ощущая то, как предлагаемые обстоятельства и цель, меняют природу действия, непрерывность линии внимания, идущую от точной внутренней обоснованности объекта внимания. Но даже самые простые упражнения должны отвечать на вопросы: «что я делаю» и «зачем делаю».

В ходе тренинга изменяемые предлагаемые обстоятельства должны изменять и характер действия. В упражнениях обстоятельства обязательно должны наслаиваться, усложняя этюд, с тем, чтобы любой даже самый несложный этюд требовал от студента-исполнителя осмысления действительности, отбора необходимых средств для организации подлинного убедительного действия в пространстве этюда.

Познавая принцип действия и взаимодействия, необходимо подробно раскрыть и разработать метод, называемый методом физических действий. Физическое поведение, продиктованное мыслью, является источником энергии, посланной партнёру, и рождает физически выраженную реакцию партнёра. Захватывающая цепь физических взаимодействий и будет выражением сути отношений и рождает взаимное непрерывное поведение и рождает эмоции. Все эмоции появляются и гаснут только при существовании логики мыслей и действенной партитуры. Студент должен научиться выявлять события и сочинять систему действий.

В упражнениях на развитие фантазии и воображения студенты должны научиться преобразовывать своей фантазией реально существующие объекты, относиться ко всему так, как этого требуют вымышленные предлагаемые обстоятельства.

Развитию фантазии и воображения помогают наблюдения, которые развивают умственные способности, память, возможность более масштабно включать воображение и фантазию. Наблюдения служат основой для работы над характерностью создаваемого образа. Этому способствуют наблюдения за людьми, животными.

Упражнения и этюды тренируют владение логикой и последовательностью психофизических действий.

Студенты также должны научиться понимать, что вера и чувство правды возникают от выполнения простых физических действий и задач, что условием подлинного существования на сцене будет соответствие духовной и физической сценической жизни.

Практическое применение методов К.С. Станиславского, направленное на приобретение и владение навыками и умениями техникой актерского искусства, являются базовой основой профессионального мастерства будущего артиста музыкальной эстрады.

Тема 3. Особенности организации сценического пространства

Понимание слов К.С. Станиславского об эстрадном артисте: «Голый человек на голой земле».

Способность осваивать сценическое пространство.

Навыки пребывания артиста-вокалиста на сценической площадке (выход, поведение, исполнение эстрадного номера, поклон).

Чувство движения.

Эстрада – многожанровое сценическое искусство: объединяет музыку, танец, пение, разговорные жанры, номера с куклами, трансформацию, акробатику и другие цирковые и оригинальные жанры. (ж-л «Эстрада», с. 234).

«Эстрадное искусство всем доступно, универсально, и самое близкое народу искусство. Именно, через нее народы могут показать всему миру свою культуру – свое лицо». (Ю. Платонов)

Эстрада – это помост, с которого артист должен удивить народ своим номером. Номер – это главная единица эстрады. Каждый номер – это самостоятельный театр, который должен пользоваться успехом. Успех – это когда имя артиста у всех на устах.

Эстрадный артист – это *голый человек на голой земле* – таким видел эстрадного актера К. С. Станиславский, потому что эстрадный артист выходит на сцену под слепящий свет прожекторов, один на один с публикой, без декораций, партнеров и грима. Но он должен создать их сам "из себя", не прибегая ни к каким подручным средствам.

Если в театральном искусстве актер – одна из основных его фигур, то на эстраде царит *культ артиста*. Артист в эстрадном номере – его сущность, его плоть. Эстрада – это искусство артистов. Нет артиста – нет эстрадного номера.

На эстраде артист, какой бы он ни был, хороший или плохой, выйдя на сцену, остается один на один со зрителями. И ему не помогают никакие аксессуары (реквизит, бутафория, оформление и т.п.), т. е. все то, что успешно применяется в театре. Собственно, это определение – «голый человек на голой земле» – и есть ключ к раскрытию так называемой специфики творчества эстрадного артиста.

Известный эстрадный режиссер А. П. Конников, создатель и руководитель Московского мюзикл-холла, в своей книге "Мир эстрады" подчеркивал: *"Эстрада – это искусство удивлять"*.

Специфика эстрады, ее исполнительское искусство требует, чтобы артист был не только яркой индивидуальностью, но чтобы сама эта индивидуальность по-человечески была интересна для зрителей.

Зрителям, которых одаренный артист заставляет не только следить за исполняемым им номером, но и волноваться, грустить, любить, радоваться, актер интересен прежде всего, как *личность*. И если в театре личностные свойства

актера играют важную роль, то в эстрадном искусстве личностные качества оказываются определяющими. Именно это качество составляет суть уникального воздействия на зрителей, которым обладали такие великие артисты эстрады, как А. И. Райкин, К. И. Шульженко, Н. П. Смирнов-Сокольский, М. В. Миронова, Л. О. Утесов, М. Н. Бернес, Л. А. Русланова, З. Е. Гердт, Р. В. Зеленая, С. В. Образцов, И. Л. Андроников, Ю. В. Никулин, Л. Г. Зыкина, и обладают А. Б. Пугачева, И. Д. Кобзон, Г. В. Хазанов, Е. Шифрин, В. Г. Кикабидзе и другие.

Конечно, все законы основ мастерства драматического (или оперного) артиста обязательны и для эстрады. Но артист эстрады творит в своеобразном театре, отличающемся от драматического хотя бы уже тем, что на решение тех же задач, на которые артист театра имеет полтора-два часа сценического времени, в распоряжении артиста эстрады всего три-пять минут, отпущенных для сценической жизни персонажа.

Сценическое существование артиста эстрады не нуждается в бытовых подробностях, он экономнее в выразительных средствах. «Мне легче сыграть роль в пьесе, чем выступать с моим эстрадным репертуаром в концерте, – писал выдающийся артист театра Б. С. Борисов. – Все те вещи, которые я исполняю, рисуют фигуру, тип человека, изобразить которого надо в течение трех минут» (Борисов Б. С. История моего смеха. – Л. : Театропечать, 1929, с. 163).

Освоение сценического пространства – важнейший элемент артистического мастерства, заключающийся в умении распределить собственное тело (один из главных инструментов артиста, исполнителя) в сценическом пространстве, и наиболее выразительно показать зрителю образ своего персонажа, его развитие, взаимодействие с другими персонажами, при этом не чувствую зажимов и неудобства от нахождения на сцене.

В повседневной жизни каждый человек принимает то или иное удобное положение тела, занимает удобным для него образом свое личное пространство, принимает в своем пространстве или заполняет чужое в общение с кем-либо, делая это произвольно и инстинктивно. Но на сценической площадке у артиста очень часто возникает вопрос – а как же занять пространство так, чтобы и

исполнителю было комфортно, чтобы он не чувствовал себя зажато и скованно, и зрителю было удобно посмотреть те или иные мизансцены тела и пространства.

Для развития *чувства пространства* и умение распределять свое тело в нем, проводятся тренинги, которые включают в себя упражнения и игры для развития способностей чувствовать собственное пространство (владение своим телом, движением тела), пространство партнера и пространства всей сцены, а также умения совмещать одновременно чувства всех трех объектов внимания.

Примерный план тренинга «Освоение сценического пространства»

№	Раздел	Хронометраж
1.	Приветствие	1 -2 мин
2.	Разминка – настройка инструмента	5-7 мин
3.	Цикл упражнений «Мое тело – это я»	8 – 12 мин
4.	Цикл упражнений «Я и мой партнер»	12 – 15 мин
5.	Цикл упражнений «Мир вокруг меня»	12 – 15 мин
6.	Игра – этюд	10 -12 мин
7.	Прощание	1 – 2 мин

Примерное содержание упражнений

1. Приветствие (1-2 минуты)

Студенты встают в творческий полукруг, расправляют плечи, руки спокойно опущены вдоль туловища.

Дружные аплодисменты – приветствуем друг друга, затем аплодируем каждый сам себе – подбадриваем себя, аплодируем своему соседу слева, аплодируем соседу справа, и вновь – дружными аплодисментами приветствуем всех присутствующих

2. Разогрев – настройка инструмента (5-7 минут).

У каждого человека, работающего в любой сфере деятельности, есть свой инструмент. У артиста – инструмент, которым он должен владеть в совершенстве – это его тело.

Для начала работы инструмент необходимо надо разогреть, настроить на нужный лад. Для данного тренинга важно, чтобы аппарат актера был расслаблен и податлив.

Педагог просит студентов представить, что они стоят перед зеркалом у себя дома и собираются на важную встречу.

Предлагаемые обстоятельства: вся одежда, которую нужно одеть стала невероятно мала, но выхода нет – нужно ее одеть. Медленно надеваем все предметы одежды, начиная с колготок и заканчивая тесной обувью и верхней одеждой. Разные части одежды лежат в разных местах аудитории (сцены). Одевая один предмет тесной одежды, пытаемся передвигаться за тем, чтобы одеть другой, не сталкиваясь с другими участниками упражнения. Затем, наконец, одевшись, пытаемся передвигаться в такой вымышленной тесной одежде (все мышцы скованы, зажаты).

Следующее действие – резко срываем с себя все элементы придуманной одежды, (не касаясь и не мешая партнеру, и не кидая в него одежду!) чувствуем свободу, расслабленность и комфорт. Именно такое ощущение должно оставаться после выполнения тренинга.

Если в процессе тренинга у кого-то возникает зажим, упражнение можно повторить.

3. Цикл упражнений «Мое тело – это я»

Учащимся предлагается по сигналу преподавателя начать занимать любое место в аудитории (на сцене), не касаясь друг друга, принимать удобное для себя положение тела (стоя, сидя, лежа в любом положении), соблюдая обязательное условие – пространство аудитории (сцены) должно быть полностью равномерно заполнено – никаких скоплений нескольких человек в одном месте или наоборот чересчур отдаление друг от друга.

1. Упражнение «Блуждающий огонек» (2-3 минуты)

Закрывать глаза и мысленно сосредоточиться на своем теле, представить, что греешься у костра, и по телу блуждает теплый огонек.

Педагог называет ту или иную часть тела,

Задача студентов – отреагировать и проследить телодвижением траекторию «огонька», не касаясь при этом партнера.

2. Упражнение «Эмоция» (2-3 минуты)

Закрывать глаза, принять удобное положение тела.

По хлопку студенты должны принять позу, которая выражает ту или иную эмоцию, не касаясь друг-друга. Эмоцию задает педагог (радость, грусть, волнение, трепет и т.д.).

Далее – это упражнение прodelывается вместе со звуковым сопровождением – вместе с позой, выражающей эмоцию, студенты должны воспроизвести односложный звук (можно взять любой слог: «МА», «БА», «ДА», «АХ», и др.), также выражающий эмоцию, заданную педагогом.

3. Упражнение «Поза на стуле» (2-3 минуты)

У каждого студента в руках стул. По сигналу педагога студенты занимают все пространство аудитории (сцены).

Задача студентов – по хлопку педагога принять какую-либо позу со стулом, но не мешая и не задевая при этом партнера. Каждая последующая поза должна отличаться от предыдущей.

4. Цикл упражнений «Я и мой партнер»

Упражнения, вырабатывающие чувство пространства партнера.

1. «Поменяться местами» (4-5 минут)

Студенты становятся парами, друг напротив друга. Расстояние между партнерами не должно быть меньше, чем метр-полтора. Между ними ставится стул.

По хлопку педагога – студенты должны замереть в любых позах. Следующий за первым хлопком – сигнал о том, что партнерам нужно поменяться местами и замереть в той позе, которой прежде был партнер. Но сделать это нужно

обязательно пройдя стул. Пройти через стул партнеры должны одновременно и не коснувшись друг друга.

2. «Вверх – вниз» (4-5 минут)

Студенты остаются в парах: один встает на стул, другой внизу, лицом друг к другу, принимают позы. По хлопку педагога – студенты должны поменяться местами, коснувшись друг друга только один раз для опоры.

3. «Цветок и сорняк» (4-5 минут)

Студентам предлагается лечь на пол по парам.

Предлагаемые обстоятельства: один участник – семя цветка, другой – сорняка. По хлопку семена начинают прорасти. Задача обоих семечек – прорасти, согласно заданному характеру персонажа. И цветок, и сорняк могут искать любое пространство для прорастания, но при этом ни одна пара не должна касаться другой.

Затем пары меняются ролями.

5. Цикл упражнений «Мир вокруг меня»

1. «Шаги» (4-5 минут)

Студентам снова предлагается по сигналу занять все пространство аудитории (сцены).

Вариант выполнения упражнения, с которого всегда стоит начинать: один хлопок – один шаг. При этом, двигаясь по аудитории, важно соблюдать следующее условие – занимать все пространство аудитории, и не касаться друг друга .

Далее – двигаться со скоростью в 2 раза быстрее заданной хлопками, в 3 раза медленнее и д.

Хлопки прекращаются – все замирают. Проверяем – занято ли пространство аудитории (сцены)

2. «Встреча» (4-5 минут)

Предлагается двигаться по аудитории (сцене) с непрерывной скоростью, которую каждый студент задает себе сам. С каждым, кто движется навстречу, следует поздороваться взглядом.

Теперь начинаются упражнения с прикосновением.

Задача усложняется – предлагается здороваться головой, ладонью, локтем, коленом, носком, пяткой, спиной. Каждый раз добавляется по элементу.

Каждую секунду педагог может прервать упражнение для проверки – занято ли пространство.

3. «Ожившие статуи» (4-5 минут)

Студенты по сигналу занимают все пространство аудитории (сцены) и застывают в различных позах.

По хлопку педагога – меняют свое местоположение в классе (на сцене) при этом меняя свою позу. Здесь возможны парные и групповые импровизированные композиции.

После каждого хлопка – пространство класса (сцены) должно быть занято.

6. «Игра – этюд» (5-7 минут)

Предлагаемые обстоятельства: например, лесная полянка, на которой обитают различные насекомые, животные, растут цветы, трава, грибы и т.д.

Студенты выбирают себе персонажа, линию которого каждый должен выдержать от начала всего действия до конца.

Для начала необходимо условиться – кто есть кто, чтобы персонажи не повторялись, далее – определить в какой группе состоит персонаж (растения, животные, насекомые и т.д.).

Каждый должен определить свое личное пространство, с учетом пространство партнера, если он с кем-то взаимодействует (например, бабочка присела на цветочек, росинка скатилась по листику и пр.), а также – свое местонахождение во всем сценическом пространстве.

Действие начинается, каждый существует в выбранном образе, согласно своей цели.

7. Прощание

После игры-этюда – педагог снова просит студентов встать в первоначальный творческий полукруг, расслабиться, улыбнуться, аплодисментами по-

благодарить друг друга, и обмениваться мнениями об их совместной работе и полученных друг от друга впечатлениях.

Самое главное **правило поведения на сцене** – уверенность в себе. Тогда зритель тоже почувствует эту уверенность. Необходимо внушить себе, что вы лучший исполнитель – и зритель в это поверит вслед за вами.

Необходимо заранее продумать свое поведение на сцене. Как говорится в известной поговорке «по одежке встречают...», так и на концерте зрители обращают внимание на сценический образ.

Во время исполнения номера нужно постоянно общаться с публикой. Стало традицией – при первой встрече со зрителями обязательно поздороваться с ними. Перед исполнением музыкального номера можно сказать пару слов о процессе создания песни, о том, что натолкнуло на её написание. Может быть, она кому-то посвящена – об этом тоже следует сказать. Так получится продемонстрировать себя, как довольно интересного человека.

При чрезмерном уровне волнения лучше много не говорить, и постараться придать своему голосу больше уверенности.

Главное – любить то, что делаешь. Если не вкладывать сердце и душу в сценический номер, будет получаться фальшиво или вообще плохо. Даже если это хорошо известная песня, попробуйте как можно больше связать слова песни и свои чувства.

На концерте зрителю интересно не только слушать, но и смотреть на исполнителя. Поэтому необходимо всегда осваивать все сценическое пространство. Но двигаться надо осмысленно, беспорядочно бегать по сцене из угла в угол не стоит, равно, как и стоять на одном месте – такое «творчество» очень быстро наскучит любому зрителю.

Две самые важные вещи, которые необходимо учитывать при передвижениях по сцене – это **текст** и **темп**. Совершенно очевидно, что более медленные, интимные песни не нуждаются в особо активных действиях и лишнем шуме – это будет отвлекать от музыки, отделять вас от того самого лирического ге-

роя и тем самым нарушать контакт со зрителем. Необходимо всегда помнить о том, что исполнитель всегда подражает герою, даже если песня о нем – он подражает себе). И в этом случае даже каждое движения мизинца должно поддерживать вокал, делать его выразительнее и убедительнее.

Также важно в этом смысле не переусердствовать – необходимо помнить, что вы в первую очередь артист-вокалист, и попадание в правильные ноты и умение держать тональность является в данном случае более важным.

На каждом концерте всегда есть возможность поэкспериментировать, попробовать манипулировать зрителем. Например, попросить зрителей поднять руки или исполнить композицию вместе с вами. Вероятнее всего, зрители вас послушают. В этом случае, зритель становится не просто пассивным слушателем, а участником шоу.

Также важно определите, когда НЕ СТОИТ привлекать к себе внимание. Работая в ансамбле, вы должны позволять и другим участникам быть в центре внимания – в противном случае вы станете эгоистом в их глазах. Помните, что все же и эффектные вокалисты должны иногда отступать, как бы «уходить в тень» виртуозно, например, солирующего инструменталиста.

В конце выступления – представьте участников ансамбля и ваших партнеров по сцене, Обязательно поблагодарите зрителей – они потратили свое время, чтобы посмотреть на вас!

Выразительность артиста на сцене во многом зависит от его способности чувствовать движение.

Чувство движения – это слияние ряда психофизических качеств артиста, которые проявляются в видимой форме через амплитуду, скорость, силу и четкость линии движения. Чувство движения – это навык, который формируется в процессе переживания движения.

Чувство движения всегда индивидуально: в гибком теле – одно, в массивном или с перекаченными мышцами – другое. От микрожеста до жеста всем телом – вот путь который нужно пройти артисту, чтобы почувствовать своё тело как материю, наполненную энергией, находящейся в постоянном движении.

Умение выстраивать пластическую фразу и пластический диалог с партнёром на основе хорошо освоенных навыков – вот слагаемые артистической техники, делающие движение на сцене выразительным.

Пластика, как составная часть сценического образа, живет и развивается подобно музыкальному материалу и создает состояние, которое способно выражать тему, идею произведения, его эмоционально-содержательную структуру. В задачу эстрадного певца входит, пользуясь теми или иными красками пластической лексики, создавать единую образную систему в синтезе с вокальной выразительностью.

Для этого артист эстрады вокального жанра должен владеть разнообразным пластическим языком, сценическим пространством и быть, собственно, в некотором роде, балетмейстером-режиссером исполняемой песни,

Музыкально-пластический образ в вокально-эстрадном номере есть результат идейного, эмоционального отношения певца к музыкальному материалу, осмысления его.

В одном случае можно следовать неукоснительно за музыкальным материалом, повторяя в пластической партитуре структуру музыки, где певец как бы отражает в пластике построение музыки вокального произведения. Тогда здесь – полное метроритмическое единство между музыкой и пластическим движением.

В другом случае – средствами пластической лексики выстроить обобщенный художественный образ музыки вокального произведения, т. е. дать ему пластическую интерпретацию. Для этого нужно раскрыть вокально-музыкальный строй произведения, чтобы построить аналогичный ему адекватный пластический образ.

В третьем случае, – когда первый и второй перемежаются между собой. тогда открывается широкий диапазон в развитии движения, аналогий и разнообразных приемов.

Эстрадный певец должен чувствовать пластический образ музыки в движениях, позах, жестах. Особенно это касается пауз, «т. е. таких моментов в иг-

ре актера, когда он творит образ своего персонажа, не прибегая к помощи слов» (Маркова Е, В. Пантомима XX века. СПб, 2006. С, 87).

Танцевальные движения могут либо сливаться с музыкальной фразой, либо существовать параллельно, с одной стороны, путем постоянного согласования происходит выявление музыкальной метрики и ритмического рисунка, т. е. дублирование музыки. С другой стороны, танцевальный рисунок имеет право обладать своей собственной формой, независимо от музыкальной, другими словами, образовывать контрапункт.

Для создания художественного образа исполняемой песни современному эстраднему певцу необходимо сегодня свободное владение танцевальной пластикой и сценическим движением, включая навык **импровизации** в определенном стиле.

Необходимость развивать представление, воображение, фантазию под музыку становится в современном эстрадном вокальном искусстве неотъемлемой его частью и является той самой особенностью специфики пластического образования (воспитания) артиста эстрады вокального жанра.

Тема 4. Актерский тренинг

Исследование студентом своего «Я», изучение возможностей органов чувств, внимания, воображения, памяти в процессе занятий актерским тренингом.

Приобретение студентом навыков и умений в тренировке слухового, зрительного, моторного внимания.

Тренировка артистической памяти, эмоциональных впечатлений, полученных как «здесь и сейчас», так и в другие периоды жизни. Умение отличать творческое внимание от формального.

Осознание студентом важности мышечного контроля для артиста. Индивидуальный подход к студенту-вокалисту в выборе упражнений на раскрепощение мышц и психологические зажимы.

1. *Сценическое внимание*

Внимание – способность человека реагировать на внешние раздражители актом сосредоточения, как восприятие окружающей нас внешней среды, посредством пяти органов чувств.

Виды внимания: непроизвольное в жизни и произвольное на сцене (сценическое внимание), носящее активный характер.

Объекты внимания – выбор объекта. Непрерывная линия внимания. Внимание формальное и творческое. Внимание и сценическое отношение. Внимание и фантазия. Внимание и чувство. «Публичное одиночество и чувство», как основа внутренней техники. Воспитание внимания.

2. *Освобождение мышц*

Мышечная свобода актера, как способность целесообразно распределять мускульную энергию по мышцам. Мускульное перенапряжение и мускульная вялость, мускульная свобода и сценическое внимание. Воспитание мускульной свободы.

3. *Воображение*

Воображение – психологический процесс, способствующий созданию новых объектов, ситуаций.

«Если бы» – внутренний рычаг, переводящий артиста из повседневной жизни в плоскость воображения. Воображать – означает видеть внутренним зрением, слышать внутренним слухом то, о чем думаешь. Воображение позволяет пересоздать реальную действительность, придать ей новые, непривычные сочетания.

Творческая фантазия – это способность комбинировать данные опыта.

Работа воображения состоит в том, чтобы комбинации, создаваемые фантазией, делать объектом чувственного переживания. Переплетаясь они проникают друг в друга и сливаются.

Актёрское творческое воображение способствует созданию образов. Правда жизни умноженная на художественный вымысел.

4. *Оправдание поз*

Обоснование позы вымыслом воображения. Оправдание – причина, которой я объясняю свои действия. Сценическое оправдание – путь к вере. Все, что происходит на сцене должно быть оправдано студентом при помощи его фантазии. Фантазия актера, питающая его сценическую веру должна:

а) Создавать не голые факты, не анкетные данные, не общие места, а яркие, живые представления (образы), чувственно-конкретные и увлекательные для самого актера.

б) Иметь характер, свойственный именно актерской фантазии, т.е. вынуждать студента внутренне проигрывать все то, что он нафантазирует, т.е. вынуждать его действовать в воображении в качестве сценического персонажа, приводя в детальное состояние мускульную память.

5. *Предлагаемые обстоятельства*

Создание окружающей жизни и обоснование своих действий, которое возможно в действительности логично, последовательно, правдоподобно.

Предлагаемые обстоятельства возникают как ответы на вопросы кто?, где?, когда?, почему?, как?.

«Если бы» начинает творчество, «предлагаемые обстоятельства» развивают его.

6. *Оправдание места действия*

Оправдание места действия сопровождается подробным рассказом причины и обстоятельств действий. Упражнения развивают воображение и внимание.

7. *Упражнения на память физических действий*

Упражнение на память физических действий развивают чувство правды и веры. Все действия производятся без предметов, которые ощущаются с помощью воображения. Работа осуществляется сначала с предметами, затем без предметов. На уроках показываются результаты домашней работы, делаются замечания, поправки. Возникновению чувства правды помогают случайности, которые закрепляются.

Упражнения с разными оправданиями прodelываются в разных ритмах. Действия могут быть одиночными, парными, групповыми.

8. Физическое самочувствие

Физическое самочувствие должно соответствовать заданным предлагаемым обстоятельствам. Переводим себя в область воображаемой жизни с помощью «если бы» и отвечаем на вопрос: как бы себя чувствовали, что делали, если бы сейчас, например, было холодно или жарко, хотелось бы спать и т.д. Следует искать путь, по которому физическое самочувствие возникает и постоянно накапливается. В каждом случае студентом должно быть найдено свое оправдание.

9. Перемена отношения к предмету, месту действия, партнеру

Отношение – основа действия. Перемена отношения в сценическом искусстве это внутренняя «перестановка», которая дает возможность актеру относиться к условным предметам, месту действия, событиям, как к подлинным, а к партнерам, как к персонажам. Путь для возникновения перемены отношения – магическое слово «если бы», предлагаемые обстоятельства и физическое самочувствие. «Видим то, что видим, а относимся как задано».

10. Отношение к факту (оценка)

Оценить факты и события пьесы, по Станиславскому, это значит найти в них внутренний смысл, их духовную сущность, степень их значения и воздействия.

В этюде случается событие, изменяющее ход предыдущей жизни, которое заставляет оценить прошедшее и начать действовать в новом самочувствии и ритме. Предлагаемые обстоятельства заранее оправдываются, а перед выходом на сцену забываются (мы уже в них). Актёр не должен знать, что произойдет перед выходом на сцену, тогда возможно непосредственное принятие случившегося, как если бы это произошло на самом деле в жизни. Находить выход нужно здесь и сейчас. Неудачные упражнения не повторяются, так как важно развивать непосредственность и импровизационное самочувствие.

11. Действие для достижения поставленной цели

Действие – волевой акт, направленный на достижение цели, главный возбудитель сценических чувств и переживаний. Для действия характерны:

- волевое происхождение;
- наличие цели.

Два основных действия, неразрывно связанные друг с другом: психическое и физическое.

Физические действия – действия, имеющие своей целью внесение изменений в окружающую материальную среду.

Психические – действия, целью которых является воздействие на психику человека.

Значение простых физических действий, как возбудителей правды и веры («малая правда» и «большая правда»). Логика действий. «Не играть чувство, а действовать» – основной закон актерского искусства.

12. Активность сценического действия

Активное сценическое действие (внутреннее и внешнее) развивается через столкновения, энергичное, последовательное преодоление препятствий и борьбу за достижение цели.

Активность действия не означает быстрого темпа при насыщенности и напряженности (может протекать в медленном темпе). Действовать следует просто, естественно, органически правильно, свободно по законам органической природы.

13. Сценическое общение

«Процесс отдачи и восприятия чувств и мыслей двух или нескольких лиц» – К. С. Станиславский

Ориентировка. Словесное действие – видение. Взаимодействие между партнерами. Взаимозависимость приспособлений. Непрерывность общения.

Процесс общения должен быть живым, т.е. возникать «здесь» и «сейчас», каждый раз по-новому, в зависимости от восприятия обстоятельств и противодействия, которые возникают в момент сценического общения с партнером.

14. Этюды на общение в условиях оправданного молчания

Этюды на взаимодействие в таких предлагаемых обстоятельствах, при которых общение может быть без слов или с минимумом слов, необходимых для

поворота действия (студенты в ссоре, незнакомы и т.д.). Бессловесное общение должно быть естественным, отсутствуют какие-либо условности следует пользоваться настоящими или бутафорскими предметами. Действия протекают так, как если бы все происходило в реальной жизни.

15. Этюды со словами

Парные или групповые этюды на общение с импровизированным текстом, возникающим в зависимости от предлагаемых обстоятельств по мере необходимости. Это выражение определенной мысли, идеи режиссерскими и актерскими средствами через организацию короткого сценического действия, непрерывную линию и цель.

Этюды предполагают: монолог в условиях публичного одиночества, импровизацию диалога, на которых строится линия поведения актера.

Словесное действие – основа речевой характеристики сценического исполнения.

Необходимо добиться синтеза чувства правды и чувства формы.

Распределение голоса. «Не хочется говорить, а надо». Разговорность речи. «Бормотальный реализм». Свобода и непринадлежность речи, звукопроизношения. Организация движения в пространстве. Сочетания скорости движения и громкости речи. Чувство формы в области жеста.

Студенты должны действовать от своего лица в выбранных самостоятельно предлагаемых обстоятельствах.

Раздел 2. Работа артиста над собой в творческом процессе переживания и воплощения

Тема 1. Средства выразительности эстрадного артиста

Средства выразительности артиста эстрады: голос, костюм, пластика, манера, стиль, индивидуальность.

Составляющие произведения искусства: легкость, форма, целостность (завершенность), красота.

Развитие навыков у студента возбуждать творческое переживание (исполнение музыкального произведения) через соответствующее физическое действие (средства выразительности артиста).

Артист – главный выразитель эстрадного искусства. Все на сценических подмостках выражается через него. Он говорит со сцены от лица автора, режиссера, персонажа и от себя лично, памятуя о том, что за этим представлением стоит весь большой творческий коллектив. Слово артиста – главный выразитель мысли.

Грамотная, выразительная речь, богатый, выразительный *голос* способен передать все нюансы сценического образа персонажа.

Для того чтобы производить только положительное впечатление на зрителя, необходимо не только хорошо владеть своим голосом, мимикой и телом, но также презентабельно выглядеть. Поэтому немаловажным моментом при подготовке к любому выступлению является выбор *сценического костюма и обуви* к нему.

Существует ряд правил при подборе или изготовлении сценического костюма: он должен соответствовать художественному образу произведения, размер сценического костюма должен подходить исполнителю произведения, костюм должен быть изготовлен из качественных материалов, не мнущихся, не меняющих свой цвет и форму в процессе концертной эксплуатации и регулярных стирок.

Также в работе над образом используется *грим*, в основном декоративный – для выразительности мимики и улучшения природных данных, а также характерный – для соответствия образу.

Любое движение человеческого тела, входящее в систему искусства, может стать основой пластического образа эстрадного вокалиста, если будет драматургически и (или) ассоциативно связано с вокальным произведением. Из-

бранный пластический мотив, в зависимости от его стилистического толкования становится средством создания характера персонажа, от имени которого поется песня.

Эстрадный артист-вокалист обязан уметь собирать воедино комплекс выразительных средств, чтобы ясно и ярко раскрыть свою основную идею в данном вокальном произведении, свое видение, связанное с музыкой и драматургией песни. Через единственно нужные выбранные «пережитые» сценические движения, родившиеся от неразрывной связи музыки и содержания песни, возможен «диалог» певца со зрителем и воздействия на него. Эстрадный певец должен убедить своими найденными пластическими красками, привлечь, изумить, заставить поверить зрителя в творческий замысел.

Поза – сердцевина пластическом лексики эстрадного певца, самый лаконичный элемент пластики, способна выражать образ, смысл, характер, эмоциональное состояние. Возможности позы безграничны, если она идет от внутренней правды артиста-певца, *«Именно поза акцентирует "оценочные" моменты, именно через нее выстраивается кульминационный пик действия и события. Часто поза сама по себе является зримым символом происходящего»* (Богданов И. А. Постановка эстрадного номера. СПб., 2004. С, 256).

Жест – второй по значимости выразительный элемент пластики эстрадного певца, благодаря своим свойствам изобразительности, выполняют задачу конкретного сообщения, готовят к восприятию сложного потока эмоционально-смысловой информации через пластику,

Творческой функцией жеста является *«...создание формы воображаемого объекта. Иногда, подобно междометию, он делает осязательным психологическое содержание момента: нерешительность, радость, страх, Отобранный, осмысленный, он демонстрирует нам обнаженные конструкции воссоздаваемых объектов»* (Маркова Е. В. Современная зарубежная пантомима. М., 1985, С. 67)

Кроме того, «*Жест – это стрела, выпущенная из души, он оказывает немедленное действия и попадает прямо в цель, если только правдив*» (Новерр Ж. Ж, Письма о танце и балетах, М., 1965, С, 34),

Жест, по мнению Ф. И. Шаляпина, «*самая душа сценического творчества... Правда жеста и его выразительность – первооснова актерской игры... Нельзя жестом иллюстрировать слова. Но жестом при слове можно рисовать и целые картины*». (Шаляпин Ф. И. Собр. соч. В 2-х т. – М. : Искусство, 1957, т. I.)

Мимика – важнейший составляющий элемент и статичной, и динамичной сценической пластики, напрямую связанная с артистичностью.

Танец – главное связующее звено в синтезе пластики и музыки в вокально-эстрадном номере артиста эстрады вокального жанра. «*Достижение в танцевальном экзерсисе полной координации всех движений человеческого тела, заставляет в дальнейшем воодушевлять движение мыслью, настроением, т. е, придавать им ту выразительность, которая называется артистичностью*» (Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л.-М., 1963. С. 13).

Однако «*Есть немало балерин, которые, танцуя, машут руками, показывают зрителям свои лозы, жесты, любуются ими извне. Им нужны движения и пластика ради самих движения и пластики, Они изучают свой танец как "на" вне зависимости от внутреннего содержания и создают форму, лишенную сути*», – отмечал Станиславский. Это замечание великого театрального мастера можно отнести не только к балетным танцовщикам, но и к вокалистам, и звучит в нем четкое требование раскрывать внутреннюю сущность позы, жеста, взгляда.

Эстраднему певцу следует обязательно учиться приему **пластической паузы**, когда танцевальные движения замирают в скульптурной статике.

Многие эстрадные артисты утверждают: если пластическая жизнь тела логична, то логична и "жизнь человеческого духа" персонажа.

На эстраде, в большей степени, чем на театре, имеет значение яркая актерская **индивидуальность**. Индивидуальность артиста – живая душа того, что происходит на эстрадных подмостках. Более того, именно индивидуальность ак-

тера определяет и для режиссера, и для него самого возможность выступать в том или другом эстрадном жанре. Яркая индивидуальность исполнителя – одно из главных слагаемых успеха эстрадного номера, одно из слагающих качеств эстрадного искусства.

Индивидуальность актера – понятие весьма сложное. Здесь и мир сознательных и подсознательных интересов, которые накапливаются в его эмоциональной памяти, это и природа его темперамента (открытого, взрывного или скрытого, сдержанного), это и его внешние данные

Яркая индивидуальность исполнителя – одно из главных слагаемых успеха эстрадного номера, одно из слагающих качеств эстрадного искусства.

Специфика эстрады, ее исполнительское искусство требует, чтобы артист был не только яркой индивидуальностью, но чтобы сама эта индивидуальность *по-человечески* была интересна для зрителей.

Эстраднему артисту в отличие от театрального присущи открытость, «исповедальность» исполнения. Артист на эстраде обычно действует, если можно так сказать, по законам площадного театра, когда главным для него становится посыл как результат максимальной сосредоточенности, поскольку для публики огромное значение имеют личные переживания, душевный и духовный мир артиста.

Удачному соотношению и гармоничному сочетанию средств артистической выразительности способствуют находящиеся в неразрывном единстве два основных источника – жизнь, с ее богатством и многообразием, и внутренний мир артиста, его личность.

Искусство эстрадного представления во многом зависит от высокого профессионализма артиста, обуславливающего помимо легкости, непринужденности исполнения умение придать соответствующую форму своему номеру: то монументальную и строгую, то изящную и легкую, то сатирически острую, то лирически нежную, то вольную и широкую, – а также от наличия таких природных данных, как обаяние, шарм, артистичность и, конечно, озорство, зарази-

тельная веселость, подвижность и, естественно, внешние данные, даже костюм и прическа, а также возраст, который во многом определяет репертуар артиста.

Тема 2. Развитие навыков контроля внутреннего и внешнего сценического самочувствия

Понятие сценического самочувствия; отличие сценической среды от реальной жизни.

Процесс творческого внимания и сосредоточенности на сценическом действии.

Сценическая заразительность артиста.

Развитие навыков у студента самостоятельного контроля сценического самочувствия.

Условием правильного сценического самочувствия является внутренняя свобода, которая появляется в процессе психофизического тренинга, основным элементом которого, является сценическое действие, а также владение многоплоскостным вниманием. В отличие от реальной жизни, в сценических условиях оно является произвольным и в процессе тренировок может и должно стать, как в жизни, непроизвольным. Вне сценической свободы не может быть сценической выразительности, даже, если артист ею обладает от природы. Именно с овладения основными элементами начинается работа по преодолению сценического волнения, что является важным составляющим процесса подготовки начинающего певца к концертному выступлению.

Несмотря на весь серьезный и напряженный педагогический и воспитательный процесс, который проходит под сильнейшим контролем педагога, концертное выступление в большей степени зависит от индивидуальных способностей исполнителя. Поведение на сцене, самочувствие во время публичного исполнения произведения, реакция на отношение к нему аудитории – все это проявляется у каждого исполнителя индивидуально. Нередко на начальном этапе

сценических выступлений у неопытных исполнителей случаются срывы, которые способны нанести психическую травму даже очень одаренным исполнителям, и подчас даже служат причиной их отказа от дальнейших сценических выступлений.

Вот что писал по поводу волнения, возникающего у начинающего артиста на сцене, К. С. Станиславский: «Когда человек – артист выходит на сцену перед тысячной толпой, то он от испуга, застенчивости, ответственности, трудностей теряет самообладание. В эти минуты он не может по-человечески говорить, смотреть, слушать. Волнение начинающего певца ничем не отличается от описанного самочувствия актера, ведь и понимание большой ответственности, и непривычная атмосфера, окружающая обстановка, и боязнь возможного провала – все это дезорганизует его и нивелирует его способности. Чувство ответственности исполнителя за свое выступление является важной составляющей в синдроме сценического волнения. Когда это волнение принимает излишне болезненные формы, оно не только неприятно для исполнителя, но и чревато для него определенными потерями на эстраде. В свою очередь, отсутствие эстрадного волнения еще более нежелательно для исполнителя.»

Разумеется, существует прямая зависимость успешности выступления артиста от уровня его подготовки. Однако сценическое волнение зависит не только от того, насколько надежно и крепко разучено музыкальное произведение. Многие музыканты-исполнители, превосходно зная нотный текст, драматургию исполняемого произведения, выходя на сцену, теряют способность контролировать происходящее и не могут успешно реализовывать выношенные художественные намерения.

Поэтому молодой исполнитель должен подготавливаться к выходу на сцену не только в профессионально-исполнительском, техническом плане, но и психологически. Исполнителю необходимо научиться контролировать свои переживания, уметь входить в определенное психоэмоциональное состояние, позволяющее смело, уверенно и собранно донести до публики весь спектр эмоций образа персонажа.

Развитие навыков самоконтроля за сценическим самочувствием достигается посредством регулярных психофизических тренировок.

Тема 3. Упражнения и музыкальные этюды

Этюдный метод работы над развитием у студента следующих навыков: видение образа изображаемого героя, оправдание его действий в предлагаемых обстоятельствах, нахождение его внешней характерности, определение события в этюде.

Умение понимать музыкальное произведение и передавать в действии настроение, чувство, эмоцию.

Соединение действия и музыки в музыкальном этюде.

Музыка – мощнейший **возбудитель сценического действия**. Искусство взаимодействия с музыкой имеет для вокального артиста особое значение, поэтому необходимо действенное понимание, глубокое освоение музыкального материала, раскрытие скрытых музыкальном произведении сценических коллизий. Это требует достаточной подготовки и постепенности. Здесь необходимо понимание и тщательная проработка таких дисциплин, как анализ музыкальной драматургии, вокал, ансамбль, сольфеджио, теория музыки, ритмика.

Создание образа, выраженного музыкальными средствами – всегда неразрывно связано с человеком, его поступками, характером. В музыкальном представлении театре связь Театра и Музыка неслучайна и крепка, Театр своей действенной силой и конкретностью оплодотворяет музыку и музыка приобретает новое, еще неведомое свойство – насыщать удивительной, огромной эмоциональностью, вложенную в театральном действии мысль.

Особенность профессии эстрадного вокалиста и состоит в том, чтобы соединить две природы – Театр и Музыка, не относя музыку к разряду шумовых эффектов, как это часто делается в театре или кино. Подлинная гигантская сила Музыка – в слиянии и взаимном обогащении с Театром. Она раскрывает всю свою силу тогда, когда сливается с действенной партитурой, а поведение чело-

века. его поступки, отношения, его мысли срачиваются с музыкальной партитурой.

Умение воспринимать музыку не только в ее собственной прелести, но и в ее действенных возможностях – черта профессии артиста-вокалиста

Музыка может иметь огромное организующее значение и в целом ряде упражнений по освоению элементов психотехники.

По мере творческого развития студентов – овладение элементами актерского мастерства, раскованность и действенное поведение в упражнениях и этюдах, им может быть предложен музыкальный материал для попыток его практического, действенного освоения.

Предлагая студентам вначале несложные по построению музыкальные примеры – короткое (из двух или трех частей) сочинение контрастными частями, необходимо добиться, чтобы студент, прослушав музыку, почувствовал ее эмоциональное воздействие, подробно разобрал ее, подчеркнув при этом начало и конец каждой из частей, тональные изменения и все нюансы, характерные для этого сочинения.

Почувствовав характер и поняв конструкцию произведения, студент приступает к сочинению действенного этюда, отвечающего в своей конструкции построению музыкального произведения. Студент излагает свою версию событий, заложенных в этой музыке. Придуманные события должны совпадать с драматургическими изменениями в музыке. Это – основная задача срачивания действия с музыкой.

В музыкальных этюдах недопустимо относиться к музыке, как к «звуковому фону», создающему то или иное настроение, состояние. Недопустимо также и пребывание «рядом» с музыкой, подменяя тем самым действие в музыке. Зачастую звучание музыки истолковывается студентом, как его собственное действие – это ошибка, свойственная, кстати, многим профессиональным оперным, опереточным и эстрадным артистам.

Необходимо научиться работать как бы с «расчлененной» музыкой. когда музыка разъята, исследована, использована каждая ее особенность – музыкаль-

ная фраза, ритм и его изменение, инструментовка, научиться выделять все особенности музыкального произведения и на их основе строить в этюдах актерское действие в нафантазированных музыкой предлагаемых обстоятельствах.

Сочинять этюды возможно на небольшие музыкальные произведения как классического репертуара, напр., пьесы Шопена, Чайковского, Листа. «Картинки с выставки» Мусоргского, «Мимолетности», «Сарказмы» Прокофьева, так и джазового, классического и современного.

После многократного прослушивания музыки студенты, под руководством педагога, на основе конструкции музыкального этюда сочиняют действенную конструкцию сценического этюда; при этом важно, чтобы события, происходящие в этюде, обязательно находили свое подтверждение в музыке. Нужно сочинить действенную партитуру, где событийные части должны совпадать с частями музыкальными.

Желательно, чтобы на одну и ту же музыку было сделано несколько этюдов разными студентами. Таким образом можно обнаружить умение студентов слышать в музыке действенную линию, способность воплотить ее в актерском действии, создать действенную партитуру этюда. При этом необходимо неукоснительно требовать понимания мысли автора музыкального произведения.

В музыкальных этюдах, где студенты соприкасаются со словом, начинается освоение сложного процесса *действенного* пения. Это работа над исполнением песни, романса, раскрытием их содержания, поиск сценических выразительных средств музыкально-сценического этюда (при обязательном участии педагога по вокалу).

Как и в драматическом театре, где, по выражению Немировича-Данченко, слово должно быть источником всех задач, психологических и пластических – так и в музыкальном театре спетое слово, *действенное пение*, вокальная, музыкальная интонации, наполненные точным смыслом, являются итогом постижения сценического действия, Действенное пение передает мысль актера, раскрывает суть музыкально-сценического образа. его сверхзадачу.

Большое значение в процессе работы над созданием целостного сценического образа имеет анализ жанровых стилистических особенностей произведения. Необходимо изучать музыкально-драматический материал и хорошо представлять себе особенности музыкально-драматического мышления композитора эпохи создания произведения, время, в которое происходит действие спектакля (под руководством педагогов по мастерству актера, вокалу, истории и теории музыки, сценографии и др. спецдисциплинам).

Действенное пение, как и в драматическом театре, где, по выражению Немемировича-Данченко, слово должно быть источником всех задач, психологических и пластических – так и в музыкальном номере спетое слово. Действенное пение, вокальная, музыкальная интонации, наполненные точным смыслом, являются итогом постижения сценического действия, Действенное пение передает мысль исполнителя, раскрывает суть музыкально-сценического образа. его сверхзадачу.

Создание *партитуры мыслей* персонажа, определение эмоционального «зерна» роли, точное понимание значения тех или иных элементов внутренней техники артиста – помогут студентам создать ту эмоциональную, художественную атмосферу представления, которая придаст ему необходимую эмоциональную и смысловую насыщенность.

В процессе подготовки этюда необходимо уяснить важность проблемы пластической выразительности музыкального материала. Умение пользоваться таким выразительным средством, как *мизансцена тела* – имеет в песенном представлении приоритетное значение.

Очень важным этапом этюдной работы является представление фрагментов из мюзиклов и других музыкально-драматических произведений, где драматические сцены органично переходят в музыкальные номера, и соединение музыкального и драматического искусства уже задано авторами – композитором и драматургом.

Одним из вариантов такого рода может быть *зингшпиль*, который исторически является тесным сплавом драмы и музыки, Творческий тип такого произ-

ведения органичен и естественен, как этап обучения студентов, прошедших работу над драматическими отрывками, инсценировками песен, романсов и т. д.

Работа над зингшпилем или над произведениями, близкими ему по типу, дает возможность примерить свои знания и навыки в области актерского мастерства, причем в условиях, значительно приближенных к самой специфике возможной сценической деятельности,

Тема 4. Особенности техники внутреннего переживания в сценическом воплощении

Развитие природы артиста-вокалиста через двигатели психической жизни (ум, волю, чувство, эмоцию).

Метод физических действий в обучении навыкам органичного существования на сцене.

Музыкальное чувство и сценическое действие.

Влияние эмоциональных проявлений человека на процесс его духовного развития отмечалось еще древнегреческими философами (Платон, Аристотель).

Роль интеллекта и эмоций в творческом процессе основополагающая и многообразна – это и муки творчества, и радость открытия.

«Горячее желание знания, – писал К. Бернар, – есть единственный двигатель, привлекающий и поддерживающий исследователя в его усилиях, и это знание, так сказать, постоянно ускользающее из его рук, составляет его единственное счастье и мучение. Кто не знал мук неизвестного, тот не поймет наслаждений открытия, которые, конечно, сильнее всех, которые человек может чувствовать» (1866, с. 64).

Из мемуарной литературы известно, что эмоция, лирическое настроение или вдохновение способствуют творческому воображению, фантазии, так как в сознании легко возникают яркие многочисленные образы, мысли, ассоциации.

Что касается превращения мысли в эмоцию и наоборот, то это довольно спорное утверждение. Мысль и эмоции едва ли возможно разграничить и выделить в чистом виде.

Особая роль принадлежит *эмоциям* в процессе художественного творчества. К. С. Станиславский (1953) отмечал, что из всех трех психических сфер человека – *ума, воли и чувств* – последнее является самым «трудновоспитуемым ребенком». Расширение и развитие ума гораздо легче поддается воле актера, чем развитие и расширение эмоциональной сферы. Чувство, отмечал Станиславский, можно культивировать, подчинять воле, умно использовать, но оно очень туго растет. Альтернатива «есть или нет» более всего относится к нему. Поэтому оно для актера дороже всего.

Примеры: скульптор О. Роден считал, что, прежде чем копия того, что видит художник, пройдет через его руку, она должна пройти через его сердце. Художник В. В. Верещагин как-то воскликнул: «...Больше батальных картин писать не буду – баста! Я слишком близко к сердцу принимаю то, что пишу, выплакиваю (буквально) горе каждого раненого и убитого».

К. С. Станиславский сетовал, что слишком много рассудочных актеров и сценических работ, идущих от ума. Учащиеся с подвижными эмоциями, способностью глубоко переживать – это золотой фонд театральной школы. Их развитие идет быстро.

Глубокое проникновение в образ, увлеченность образом, проживание жизни персонажа у эмоционально развитого исполнителя, под управлением его ума и воли, рождает проявление ярких человеческих чувств и реальных человеческих эмоций, что делает рисуемый исполнителем образ более впечатляющим и запоминающимся.

Метод физических действий – способ зрелищного выражения смысла события. Этот метод Станиславский охарактеризовал так: «...Новое счастливое свойство приема в том, что он вызывает через «жизнь человеческого тела» «жизнь человеческого духа» роли, заставляет артиста переживать чувствования, аналогичные с чувствованиями изображаемого им лица... Подумайте только: ло-

гично, последовательно создавать простую, доступную жизнь человеческого тела роли и в результате вдруг почувствовать внутри себя ее жизнь человеческого духа...»

Студенты в этюдных пробах начинают осваивать этот метод на литературном материале. Овладение этим методом создает предпосылку преодоления разрыва между замыслом и его реализацией.

Вот как писала об этом Кнебель: «Творческая пассивность актера – одна из причин, которые заставили К. С. Станиславского пересмотреть ставший общепринятым порядок репетиций. Он сталкивался с тем, что эта пассивность неизбежно возникает на определенном этапе работы. Актер мыслящий, сознательно строящий свое поведение на сцене, – вот к чему Станиславский стремился всю жизнь. Этим объясняется введение застойного периода, во время которого актер имел бы возможность продумать все внутренние мотивы роли и пьесы. Но уже довольно скоро Станиславский стал замечать, что, если режиссер в ходе этой застойной работы становится все более активным, актер, напротив, делается все более пассивным. «Сидящий и размышляющий» актер стал пугать его. «Рассуждать можно и не включаясь в действие, – говорил он. – Рассуждать можно бесконечно. А потом все равно нужно выходить на сцену. Надо сделать так, чтобы актер сразу же включал всю свою природу в поиски верного действия, верного чувства».

Если правильно определен событийный ряд пьесы, если цепь конфликтов намечена, то далее начинаются практические поиски конкретного действия в событии. Начинаются поиски психофизического взаимодействия через активное столкновение в конфликте.

Можно делать это, конечно, и на авторском тексте, но лучше, на первых порах, – на приблизительном, импровизированном тексте.

Если действенный конфликт сразу не обнаруживается, то нужно воспользоваться этюдом как вспомогательным приемом, чтобы возбудить воображение актера, чтобы он мог приблизить ситуацию пьесы к себе, сделать ее «своею», практически ощутимой. Важно только помнить: вспомогательный этюд – не са-

моцель. Если цепочка событий, которые являются канвой всего действия, выстроена верно, без пропусков, без пустых «дыр», то очевидно, что именно этот метод обеспечил логику и правду поведения актера. Товстоногов утверждал, что «это наиболее короткий путь к логичному и правдивому сценическому существованию актера».

Взаимодействие с музыкой на занятиях сценическим движением может быть в трех вариантах: когда музыка-фон для движения; когда движение – фон для музыки; когда движение – это музыка.

Важно, чтобы у актера было музыкально образованное тело, способное не только слышать музыку, но впустить ее в себя и удержать, чтобы вместе с ней эмоционально окрасить движение.

Если на уроках утилитарно использовать музыку как организующее ритмическое начало, то она может превратиться из партнера, который помогает, в соперника, подавляющего индивидуальные возможности актера и даже разрушающего их.

Музыка- партнер коварный, не прощающий небрежного взаимодействия с нею. Небрежность может возникнуть от неподготовленности актера к работе с музыкой. Поэтому включение музыки в занятия должно произойти в тот момент, когда для этого есть необходимая готовность. Начало работы с музыкой- момент ответственный и деликатный. Чем интереснее и серьезнее музыка, тем сложнее использовать ее в занятиях. Использование случайной музыки, вместе с неточно поставленной задачей, может разрушить ранее освоенные формы движения. Кроме того, любое музыкальное произведение диктует тип, а часто и стереотип движения, и, когда придет время отделиться от музыкальной основы, актер может быть эмоционально не подготовлен к такому шагу и оттого беспомощен и уязвим.

На уроках важно пробудить "музыкальность" тела, его "внутренний слух", научить тело исполнять свою "внутреннюю" музыку. Вначале необходимо найти свою гармонию движения, без музыки, в "пустом пространстве", заполнен-

ном тишиной, где все импульсы и пластические мелодии рождает только тело актера.

Есть музыка снаружи, и есть музыка внутри, сочинителем которой является актер, и только актер. Совершенствование своей внутренней музыкальности и должно стать основной задачей в работе с музыкой; это залог творческой самостоятельности и оригинальности, а также хорошего актерского "слуха", когда слышит не только ухо, но все тело откликается на музыкальный импульс.

Раздел 3. Практическое освоение драматических выразительных средств в процессе создания художественного музыкально-сценического образа

Тема 1. Основы художественной интерпретации песен

Понятие «текст», его интерпретация в исполнительском искусстве.

Драматургия литературной основы музыкально-сценического образа.

Навыки работы с поэтическим словом, интонацией, эмоцией.

Разработка «исполнительской партитуры» вокального номера тесно связана с драматургией и его жанром. Смысловое и эмоциональное содержание авторского замысла предполагают структурный анализ вокального произведения. В воплощении эстрадного номера важное значение имеют поэтический текст, а также динамический образ слова в вокальном произведении. Для исполнителя является необходимым присвоение музыкального содержания в процессе рассказа от первого лица. В работе над необходимой вокальной интонацией артист должен владеть приемами художественной речи. Эстрадное пение представляет собой комплекс выразительных средств.

Разработка драматургии «судьбы персонажа» вокально-эстрадного номера предполагает использование комплекса выразительных средств жанра, определяемая совокупностью задач и поиском индивидуальности артиста.

Решение вокального номера предполагает разработку пластики артиста и создание его визуального облика в соответствии с замыслом.

Практическая работа:

–создание студентом личности исполнителя и персонажа в процессе «наговаривания» образа;

–анализ основных компонентов личности персонажа;

–репетиция с концертмейстером;

–пение с фонограммой, оркестром;

Основой драматургической разработки номера являются тема и музыкальный стиль песни. «Рассказ» сюжета песни — драматургический прием эстрады. Драматургия вокального номера есть толчок к созданию постоянного эстрадного образа певца.

Индивидуальность артиста влияет на выбор драматургического номера. В процессе исполнения должно соблюдаться необходимое соотношение драматургической точности и импровизации.

Драматургия эстрадного номера, также, как и любая другая, предполагает свой конфликт, который служит основой построения его микродраматургии. При подготовке, интерпретации эстрадного номера следует с уважением относиться к авторской позиции.

Необходимо читать, что сценическая правда вокально-эстрадного номера и донесение посредством вокального и актерского мастерства того или иного вокального жанра, безусловно зависит от специфики индивидуальности эстрадного певца.

Тема 2. Художественно-стилевые особенности эстрадного номера и индивидуальная манера исполнителя

Навык рождения внутренней и внешней характерности исполнителя.

Манера исполнения произведения артистом-вокалистом: по образу действия, внешним формам поведения.

Стиль. Индивидуальность. Амплуа артиста. Артистизм

Характерность – основа сценических образов.

О характерности и о понятии “характер”: писал в «Поэтике» Аристотель:

«Действующее лицо будет иметь характер в том случае, когда, как сказано, его речи или поступки обнаруживают какое-нибудь решение, а благородный характер, – когда оно благородно. Последнее возможно во всяком положении. Ведь и женщина бывает благородной, и раб, хотя, быть может, первая из них ниже (мужчины), а раб – совершенно низкое существо.

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

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

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

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

ятности, и чтобы одно событие происходило после другого по необходимости или по вероятности.

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

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

(«Поэтика» Аристотеля)

В современном понятии «характерный актёр» (от греч. *χαρακτήρ* – отпечаток, своеобразие) – актёр, исполняющий роли, отмеченные ярко выраженным сословным, бытовым, внешним своеобразием, имеющим свое *амплуа*.

Суть термина «характерный актёр» определяет также «Энциклопедия Британика», согласно которой, характерный актёр – это актёр, играющий яркие роли.

Понятие «характерный актёр» применяется для того, чтобы подчеркнуть *доминирующую особенность* творческой индивидуальности актёра. В свое время К. С. Станиславский, протестуя против разделения исполнителей по сложившемуся типу амплуа, отмечал, что характерность должна присутствовать в каждом образе.

Характерность – совокупность внутренних качеств и внешних манер, определяющих сущность того или иного образа. В первую очередь – основные черты характера изображаемого персонажа, его мировоззрение, эмоциональные свойства его натуры («зерно» образа), действия и поступки, особенности поведения.

Характерность является переходным этапом к высшей ступени творчества актёра – к перевоплощению.

Станиславский всегда резко возражал против создания характерных образов «вообще» – вообще военный, вообще купец и т. д. Он говорил, что на земле нет человека, который не обладал бы одному ему присущими чертами. Даже совершенно безликий человек характерен этой своей полной безликостью. Поэтому не существует нехарактерных ролей. Задача актера при создании каждого образа – выявить такие черты, из которых вырастает индивидуальность.

Характерность подразделяется на *внутреннюю и внешнюю*. Однако существовать на сцене они могут лишь в единстве.

Внешняя характерность – помогает исполнителю полнее донести до зрителя внутреннюю характерность персонажа актеру.

Протестуя против характерности «вообще», Станиславский в то же время рекомендовал не пренебрегать при создании образа типичным, то есть тем, что свидетельствует о принадлежности персонажа к определенному классу, среде и т. д.

Найти правильные физические действия для образа помогают не только предлагаемые обстоятельства, но и постижение характера действующего лица. С другой стороны – особое внимание необходимо обратить на значение физических действий уже в самом процессе поисков характерности. Определив основные черты характера персонажа, сразу же их искать в его действиях и поступках, в логике этих действий – ведь именно через действия передается внутренняя жизнь, открывается внутренний мир человека-роли.

В отличие от артиста театра, артист эстрады, как правило, начинает поиск сценического образа персонажа не с определения характера действующего лица, а с его внешнего проявления. Как для артиста театра, так и для артиста эстрады сценический образ подразумевает органический сплав характера и характерности. При этом следует подчеркнуть – у талантливого артиста эстрады сценический образ всегда психологически оправдан. Это является отличительной стороной современного эстрадного искусства.

Примеры: все творчество А. И. Райкина, М. В. Мироновой, К. И. Шульженко, Л. Г. Енгибарова, и многих других современных артистов эстрады: А. Пугачевой, Е. Шифрина, М. Евдокимова и т.д.

Найденная артистом внешняя характерность диктует ему поведение, выражающее внутреннюю суть персонажа, что не противоречит учению К. С. Станиславского, который писал: «Внешняя характерность объясняет, иллюстрирует, таким образом доводит до зрителя невидимый внутренний душевный рисунок роли». (цит. из кн.: Графов Э. В плену у эстрады // М., «Советская культура», 1982, 19 января).

Метод физических действий, следование исполнителя, в процессе постижения характера, по пути логических действий персонажа позволит ему быстрее и точнее обрести верное внутреннее самочувствие, найти **внутреннюю характерность**, которая в свою очередь, создаст основы для проявления характерности внешней.

Это метод важен еще и потому, что на эстраде часто в одном и том же номере (фельетоне, куплетах и т.д.) артисту по ходу действия приходится играть несколько персонажей, порой прямо противоположного характера, мгновенно.

Образ персонажа, его внешние формы поведения в значительной степени обозначат для артиста-вокалиста **манеру** исполнения произведения – совокупность приёмов, характерных черт, особенностей исполнения.

Характерность в определенной степени предопределяет и амплуа.

Амплуа́ (фр. *emploi* «роль; должность, место, занятие») – определённый род ролей, соответствующих внешним и внутренним данным исполнителя.

Деление актёров по амплуа вытекало прежде всего из деления драматических произведений на два основных вида: трагедию и комедию; каждый из них требовал особых данных и особого стиля игры.

Поэтому в Древней Греции, предположительно, существовало деление актёров на трагиков и комиков, причём, в зависимости от характера и величины исполняемой роли, трагики подразделялись на: первых (протагонист), вторых (девторгонист) и третьих (тригонист).

Театр эпохи классицизма определил следующую, ставшую для европейского театра традиционной, классификацию ролей:

герои и героини

любовники и любовницы

молодые любовники (*jeunes premiers*)

короли

тираны

отцы

наперсники и наперсницы

лакеи

субретки

инженю (*ingénues*)

резонёры

петиметры (*petit-maîtres*)

простаки

злодеи

Согласно системе амплуа в рамках классицизма, для каждой характерной роли предполагался определённый набор внешних данных (рост, сложение, тип лица, тембр). Одним из первоочередных требований для актёра, претендующего на определённую роль, было соответствие такому набору требований.

Так, если актёр имел высокий рост, статную фигуру, правильные черты лица, низкий голос, он мог рассчитывать на роль героя в трагедии. Актёр же маленького роста, неправильного телосложения, с более высоким голосом годился только на роли комического плана. Переходы актёров из одного амплуа в другое при этом не приветствовались, за исключением возрастных изменений: состарившийся трагический герой-премьер, к примеру, мог стать «благородным отцом». Каждому амплуа соответствовала своя линия поведения, свои декламационные и пластические особенности.

В театре новейшего времени противником театральных амплуа выступил МХТ. К. С. Станиславский, а за ним М. А. Чехов видели в амплуа театральные штампы и рутинёрство, препятствие для развития актёрской индивидуальности.

Среди сторонников системы амплуа, осознающей её как собственно театральный способ классификации человеческих типов, были Вс. Э. Мейерхольд, Н. Н. Евреинов, А. Р. Кугель и др. В 1922 году Вс. Мейерхольд, В. Бебутов и И. Аксёнов сделали попытку создать вневременную, «вечную» таблицу из 17-ти пар мужских и женских амплуа, с помощью которых можно было бы охватить весь корпус драматической литературы от античности до современности.

Сегодня понятие амплуа еще продолжает существовать. Амплуа, с одной стороны, позволяет достичь исполнителю высочайшего совершенства в создании какого-либо образа, но с другой – оно же и ограничивает, «запечатывает» исполнителя в определенные рамки. Актеры зачастую хотят, но не могут избавиться от своих амплуа – сломать этот стереотип очень трудно, порой почти невозможно.

Разноплановость, т.е. возможность играть разных персонажей – это уникальная способность актера быть убедительным и запоминающимся в любом образе. Тем не менее, пока есть актерская профессия, будет существовать и амплуа актера.

Стиль – форма жизни и деятельности, характеризующая артиста, особенности его общения, поведения и склада, манера себя вести, одеваться методы и приёмы работы,

Стиль артиста – совокупность признаков, характеризующих его искусство, направления его творчества, индивидуальную манеру исполнения,

Музыкальный стиль – жанр, в котором работает исполнитель: народная музыка, духовная музыка, классическая музыка, латиноамериканская музыка, блюз, ритм-н-блюз, джаз, шансон, романс, авторская песня, электронная музыка, рок и т.д.).

Артистизм – это художественная одаренность, выдающиеся творческие способности, высокое творческое мастерство, виртуозность, в т.ч. особое изы-

щество манер, грациозность движений (Толковый словарь русского языка под редакцией Т. Ф. Ефремовой)

Артистизм – несомненное проявление творческого начала человека. Это искусство перевоплощаться, когда того требует ситуация, умение надеть маску и соответствовать выбранной роли, умение перевоплощаться, как внешне, так и внутренне, не изменяя самому себе.

Артистизм – это умение стать другим – на сцене, в жизни – когда этого требуют обстоятельства.

Индивидуальность – на эстраде имеет значение в большей степени, чем на театре, потому что в отличие от театра, где актер всегда выступает в личине персонажа, зритель воспринимает личность самого артиста эстрады как сценический образ с его отношением к жизни, к событиям и явлениям, к людям (разумеется, кроме тех случаев, когда артисту по содержанию номера приходится действовать от имени персонажа). Зритель отождествляет качества героя номера с человеческими, жизненными качествами исполнителя. Индивидуальность артиста – живая душа того, что происходит на эстрадных подмостках.

«Темперамент и склад характера, своеобразие речевых или вокальных данных, сценическое обаяние – все эти качества актера заставят трижды знакомый материал звучать по-особому» (Клитин С.С. Режиссер на концертной эстраде. – М: Искусство, 1971. с. 11).

Индивидуальность артиста эстрады – понятие весьма сложное. Здесь и мир сознательных и подсознательных интересов, которые накапливаются в его эмоциональной памяти, это и природа его темперамента (открытого, взрывного или скрытого, сдержанного), это и его внешние данные, его жизненная позиция и жизненный опыт.

Яркая, неординарная индивидуальность исполнителя – одно из главных слагаемых успеха эстрадного номера, одно из слагающих качеств эстрадного искусства.

Тема 3. Этапы работы над созданием художественного музыкально-сценического образа

Этапы создания художественного музыкально-сценического образа: выбор произведения, работа над интерпретацией литературного текста, подбор соответствующего костюма и реквизита, определение жанрово-стилистических особенностей произведения, организация сценического пространства (включение в номер хореографии, видеоряда, декораций).

На эстраде, как и в любом сценическом искусстве (драме, опере, балете, пантомиме и т.д.), исполнитель стремится воплотить на сцене живой человеческий характер, проявить через созданный им **сценический образ** свое отношение к окружающему его миру.

О создании сценического образа, сценического действия существуют десятки исследований, но ни в одном из них (пожалуй, кроме книги Е. Д. Уваровой «Аркадий Райкин»), эта проблема – сценический образ на эстраде – специально не рассматривается. Возможно, это происходит потому, что до сих пор нет науки, которая, по выражению Ю. А. Дмитриева, носит название «эстрадоведение», в отличие от «театроведения».

Процесс работы над созданием, и сам сценический образ у эстрадного артиста во многом иной, чем у актера театрального. На создание сценического образа на эстраде в распоряжении исполнителя есть всего несколько минут. «В течение всего трех минут, – говорил известный артист-пародист, актер Московского театра эстрады Г. М. Дудник, – мне надо создать образ. А в театре – три акта, простор времени. Обстоятельность».

На эстраде характер действующего лица воспринимается не как принадлежащий только данному персонажу, но и как явление, в котором, как в фокусе, собраны черты, присущие определенной группе людей.

Специфика создания сценического образа на эстраде определяется не только общими условиями игры эстрады, но и жанра. Возникшее в последние десятилетия и вошедшее в практику определение в разговорном жанре «**монолог**

в образе» не означает только внешнее изображение персонажа, но и предполагает проникновение, до некоторой степени, и в существо характера персонажа.

Точное и яркое нахождение «зерна образа», его внешнего выражения особенно важны в номерах, где роль решается приемом гротеска, буффонады, гиперболы.

Искусство эстрады требует от исполнителя умения двумя-тремя штрихами, намеком наиболее точно выразить суть характера персонажа. Причем созданный исполнителем сценический образ должен сразу завладевать вниманием публики, что во многом зависит от умения артиста мгновенно «входить в образ». Вот почему для артиста и режиссера эстрады более, чем для артиста театра, важно найти и выразить «зерно образа».

В отличие от артиста театра, артист эстрады, как правило, начинает поиск сценического образа персонажа не с определения характера действующего лица, а с его внешнего проявления.

При этом следует подчеркнуть – у талантливого артиста эстрады сценический образ всегда психологически оправдан. Это весьма важно, ибо является отличительной стороной современного эстрадного искусства.

Примеры: все творчество А. И. Райкина, М. В. Мироновой, К. И. Шульженко, Л. Г. Енгибарова и многих других современных артистов эстрады: А. Пугачевой, Е. Шифрина, и т.д.

Достигается это тем, что найденная артистом внешняя характерность диктует ему поведение, органично выражающее внутреннюю суть персонажа, что не противоречит учению К.С. Станиславского, который писал: «Внешняя характерность объясняет, иллюстрирует, таким образом доводит до зрителя невидимый внутренний душевный рисунок роли». (Станиславский КС. Собр. соч. в 8 т. Т. III, с. 201)

Это важно еще и потому, что на эстраде часто в одном и том же номере (фельетоне, куплетах и т.д.) артисту по ходу действия приходится играть несколько персонажей, порой прямо противоположного характера, мгновенно переходя от одного к другому на глазах у зрителей.

Необходимо заметить – в эстрадной драматургии характер персонажа зачастую не выписан, и его приходится придумывать. И при этом на эстраде даже самый точно найденный характер без выражения его через яркую, броскую, точно найденную характерность не создает образа персонажа во всей его полноте.

В отличие от театра, в эстрадном искусстве внешние выразительные средства играют решающую роль в создании образа действующего лица и всего номера. Они на эстраде более лаконичны и, вместе с тем, значительно ярче, более броски, чем у театрального актера. Речь идет не вообще о характерности, а о такой характерности, которая дает возможность в пределах минимально отпущенного исполнителю времени создать легко узнаваемый образ.

Для актера эстрады большее значение имеет внешнее физическое поведение артиста: точность пластики, позы, жеста, своеобразие походки, особенности речи, интонации, мимики и т.д. Одна из главных задач – через наиболее выразительное *внешнее* действие, присущее только данному персонажу, выразить его *сущность*.

Создаваемые артистами эстрады сценические образы, к какому бы жанру они ни относились (разговорному, музыкальному, оригинальному), кажутся легкодоступными для исполнения. Но именно в этой «доступности» и кажущейся простоте заключаются основные трудности профессии эстрадного артиста.

Немаловажную роль при создании сценического образа в эстрадном искусстве, гораздо большую, чем на театре, играет *сценический костюм*. Нахождение и реализация характера и характерности на эстраде неразрывно связаны с внешним обликом артиста, с его сценическим костюмом. Причем костюм на эстраде выступает в трех ипостасях:

- как составная часть образа-имиджа артиста;
- как костюм действующего лица, персонажа номера (в какой-то степени театральный, но со своими особенностями);
- как исполняющий роль сценического оформления (чаще всего эту роль исполняют яркие костюмы участников концерта, в частности, костюмы хоровых и танцевальных коллективов).

В первом случае костюм, в котором выступает эстрадный актер, - постоянный компонент индивидуального артистического имиджа, его образа. При этом костюм вместе с гримом и манерами исполнителя становится как бы его неотъемлемой частью и легко запоминается зрителем.

К сожалению, еще и сегодня часто приходится наблюдать, когда надетый на себя «сногшибательный» костюм не сочетается с тем, что актеру или актрисе предстоит делать на сцене, а порою и с собственным обликом.

Зачастую то, что творится в последнее время на эстрадных подмостках (даже на самых престижных), можно охарактеризовать, как *костюмный беспредел*, который удивляет своей бессмысленностью, и вызывает чаще всего досаду. Создается впечатление, что исполнители руководствуются принципом «кто кого переплюнет». Некоторые «концертные платья» многих молодых певиц наводят на мысль, что они, следуя моде, стремятся как можно эффектнее раздеться (даже когда это, совсем не совпадает с их природными данными).

Примеры из российской эстрады: Вряд ли можно было понять, почему такая неординарная певица, как Надежда Бабкина, еще совсем недавно, исполняя русские песни, выходила на сцену в мундире с эполетами, надетом поверх вечернего длинного платья, а Олег Газманов исполнял своего «Есаула» в современной генеральской шинели.

Для эстрадного исполнителя сценический костюм – это еще и средство подчеркнуть свои человеческие и исполнительские достоинства и скрыть недостатки, продемонстрировав при этом изящество и вкус. Как это делают сегодня Л. Долина, И. Понаровская, Л. Вайкуле, Т. Гвердцители, Е. Шифрин, Л. Лещенко, В. Кикабидзе и другие.

Отдельная тема – в каком виде сегодня выходят на сцену многие рок-, поп-, фольк- и бит-группы. Возникает ощущение, что главное для них – ошарашить зрителя своим внешним видом, но (к сожалению!) не талантом, мастерством исполнения.

Как верно подметил ректор Ярославского театрального института С. С. Клитин, *«сугубо броский костюм, конечно, приковывает к себе внима-*

ние публики, но если он вскоре не будет оправдан характером, жанром или «маской» эстрадной роли, оригинальность костюма превращается в оригинальничанье и становится резко отрицательным фактором» (Клитин С. С. Эстрада, с. 131). И чаще всего у критически настроенного зрителя (а таковые всегда есть на любом концерте) это оставляет глубокую уверенность в том, что эти «артисты», собираясь на концерт, в дикой спешке надели первое, что попало под руку!

Разумеется, выступать в костюмах, не очень-то отличающихся от бытовых – тенденция в корне неверная. Поэтому при выборе костюма для выступления эстраднему исполнителю и режиссеру необходимо очень тщательно проработать создание внешнего имиджа исполнителя, которое в данном случае полностью зависит от их чувства меры и вкуса.

Поиск точного костюма, соответствующего имиджу артиста, иногда весьма очень труден. Мировая звезда эстрады, французский артист Морис Шевалье так писал об этом: *«В этот раз я впервые решился показать свой номер в смокинге. Я долго думал, какой бы мне выбрать головной убор, и ничего не мог решить. Англичане обычно носили со смокингом цилиндр, но на парижской сцене это выглядело бы странно. Мягкая черная шляпа? Мрачно! Шапокляк? – не подходит так же, как и цилиндр. А что, если я попробую надеть... соломенную шляпу? Это не нарушит законов элегантности и оживит лицо. Все прошло удачно, и в дальнейшем соломенная шляпа стала моим фирменным знаком»* (Шевалье М. Мой путь и мои песни. – М. : Искусство, 1977, с. 87-88).

В любом случае, для создания внешнего облика того или другого персонажа на эстраде нет нужды прибегать к театральному костюму. На эстраде, как известно, чаще пользуются характерной для данного персонажа точно найденной деталью, способной ярче передать профессию, привычки персонажа, его характер и характерность, чем полный сценический костюм. Например, белый халат и шапочка для врача, фартук и метла для дворника, рваная кепка, шарф, дырявые перчатки и потрепанный пиджак – у бродяги, множество ручек и каран-

дашей в кармане пиджака и портфель в руках – у чинуши-бюрократа, каска и брезентовый пояс – у пожарного и т.п. Но чаще всего исполнители монологов («монологов в образах») используют для этой цели головной убор: пилотку, шляпу, котелок, шарф, косынку и т.п.

Специфика работы артиста на эстраде, специфика эстрадного образа – при единой системе актерского творчества для всех видов сценического искусства – породила свои собственные приемы.

Создание актером сценического образа, создание на сцене «жизни человеческого духа» неразрывно связано с тем, что мы называем актерским перевоплощением.

Перевоплощение – одно из сильнейших орудий мастерства актера -не является исключительным правом театра. Оно не чуждо и эстраднему творчеству. Но перевоплощение на эстраде не равнозначно перевоплощению в театре, хотя актер и воспринимается как определенный образ и нередко по ходу номера принимает множество личин (например, Герман Орлов представал в нескольких образах в одном фельетоне). «...Я понял, что природа эстрадного искусства иная, чем театрального, – пишет об особенностях актерского творчества на эстраде Игорь Владимирович Ильинский. – И перевоплощение здесь должно быть иным, чем на сцене, – легким, неназойливым, таким, чтобы сквозь лицо персонажа все время просвечивало лицо исполнителя» (Ильинский И. В. Эстрада в моей жизни // «Советская эстрада и цирк», 1970, №1, с. 8).

Действительно, перевоплощение на эстраде отличает изящество, легкость, при этом сквозь лицо персонажа мы (зрители) все время ощущаем как бы собственное лицо исполнителя, его отношение к своему герою, персонажу, сочувственное или осуждающее.

Актер эстрады, как правило, сохраняет свое собственное «я», неповторимость своей индивидуальности, то есть как бы возникает брехтовский эффект отчуждения. Ввиду того, что актер не отождествляет себя с персонажем, которого изображает, он может избрать по отношению к этому персонажу опреде-

ленную позицию, выразить свое мнение по его поводу и побудить к критике зрителя.

Жизнь исполнителя на эстрадных подмостках во многом строится на тех же законах актерского творчества, открытых К. С. Станиславским, Е. Б. Вахтанговым, М. А. Чеховым и многими другими выдающимися режиссерами и актерами. Например, вся творческая жизнь А. Райкина, Л. Мирова, М. Мироновой, Р. Зеленой и многих других, у которых эстрадная броскость сочеталась с умением жить жизнью своих персонажей, подтверждает их приверженность системе Станиславского и актерским школам Вахтангова и Чехова.

«Характеризуя персонажи, актер выделяет те черты, которые представляют общественный интерес» (Брехт Б. Соч. В 5-ти т. Т. V, полутом II. – М: Искусство, 1965, с. 107).

Если драматический актер переживает целую жизнь своего героя, раскрывая психологическую сущность его характера за полтора-два часа сценического времени, то у артиста эстрады, как мы уже неоднократно подчеркивали, на все это же имеется несколько минут, поэтому его перевоплощение происходит мгновенно. Такова специфика эстрадного искусства.

Но это ни в коем случае не означает, что артисту эстрады чужда психологическая правда; когда актер мгновенно, в условиях резкой смены характеров, предельно сконцентрированными средствами выявляет самую суть героя фельетона, монолога, песни, куплета и т.д., он достигает внутреннего перевоплощения.

Пример: все творчество А.И. Райкина. Его появления на сцене – и тут же возникает целая галерея самых разнообразных людей: смешных, жалких, отвратительных и трогательных, хитрых и т.д. и т.п. Вот – хитрая старуха, пришедшая наниматься в домработницы, вот – старый профессор, трогательно любящий свою жену, то жулик и пройдоха. Мы не только видим, но и понимаем характер каждого персонажа, понимаем, чем он живет, его мысли.

Персонажи Райкина нам нравились, были смешны или ненавистны не потому, что актер каждый раз менял грим или говорил чуть-чуть по-другому, а по-

тому, что каждый раз перед нами на сцене был живой человек с привычками, манерами, а главное – характером, присущим только этому человеку. Любое слово, пауза, жест – все в его исполнении было подчинено одному – созданию точного сценического образа. Ничего случайного, ничего не работающего на образ, идею, мысль. Каждая деталь выбрана из тысячи других.

Еще пример: творчество К.И. Шульженко, долгие годы одной из самых любимых зрителем, слушателем актрисы. Она не только мастерски исполняла свои песни – их доходчивость и привлекательность была прежде всего в том, что каждую песню пела каждый раз другая женщина. Актриса, исходя из смысла текста песни, характера музыки, во время исполнения каждый раз создавала другой внутренний и внешний человеческий характер, то есть вместе с новой песней возникал другой сценический образ.

Подлинно эстрадный актер умеет одной-двумя чертами, одним жестом, взглядом раскрыть внутреннюю сущность своего персонажа. Он создает его (персонаж) намеком, движением, жестом, интонацией, словом, – деталью, что является своеобразной формой перевоплощения на эстраде (достаточно взлохматить волосы, не на ту пуговицу застегнуть пиджак, заговорить голосом персонажа). Таким образом, стремясь выявить внутреннюю суть персонажа номера (монолога, фельетона, песни, куплетов и т.д.), актер рисует разные характеры одним каким-нибудь точно найденным штрихом.

Практические занятия:

1. Основные этапы работы исполнителя над вокальным эстрадным номером.

Разработка «исполнительской партитуры» вокального номера во взаимосвязи драматургии и его жанра.

Определение смыслового и эмоционального содержания авторского замысла, структурный анализ вокального произведения.

Присвоение музыкального содержания исполнителем в процессе рассказа от первого лица.

Нахождение приемов художественной речи в работе над театральностью вокальной интонации. Эстрадное пение как комплекс выразительных средств.

Разработка драматургии «судьбы персонажа» вокально-эстрадного номера, предполагающая использование комплекса выразительных средств жанра, определяемая совокупностью задач и поиском индивидуальности артиста.

Разработка пластики артиста в вокальном номере. Разработка визуального облика образа артиста сообразно решению номера.

Репетиционная работа: личность исполнителя и персонажа в процессе «наговаривания» образа; основные компоненты личности персонажа; репетиция с концертмейстером, пение с фонограммой, оркестром;

Раздел 4. Сценическое воплощение эстрадного номера

Тема 1. Художественное видение и воплощение

музыкально-сценического номера на концертной площадке

Навыки видения художественного музыкально-сценического номера: выбор произведения (песни), замысел номера, действенный анализ произведения и интерпретация литературного текста.

Поиск формы воплощения: подбор соответствующих костюма и реквизита, определение жанрово-стилистических особенностей произведения, организация сценического пространства (включение в номер хореографии, видеоряда, декораций).

Эстрадный номер – это краткое самостоятельное и законченное произведения эстрадного искусства, основа любого типа эстрадного представления.

Любой вокально-эстрадный номер строится по законам драматургической композиции. Несмотря на свою лаконичность («идеальное время номера – 6 минут» [1, с. 13]), номер должен стать своего рода мини-спектаклем с завязкой, кульминацией и финалом.

В номере обязательно должно быть развитие, предполагающее либо поступательное динамическое нагнетание, либо включение элемента неожиданности, перелома, доли интригующего начала. Фрагменты номера логично вытекают один из другого, составляя единую мысль. «Экспозиция номера должна быть стремительной, зачастую она совпадает с завязкой, действие развивается динамично, кульминационный момент яркий, переломный, после него быстро наступает развязка» [2, с. 75-76]. Ярко очерченным, не оставляющим сомнений в завершении композиции номера, должен быть его финал. Не стоит забывать, что композиционная структура номера включает и обрамляющие элементы, каждый из которых в свою очередь должен быть продуман и не нарушать органики: информационную экспозицию (объявление номера), реакцию публики, поклон и уход со сцены.

Выбор *темы* – важный подготовительный этап еще до начала работы над текстом номера. На этой стадии необходимо руководствоваться определенными принципами, которые обуславливаются и спецификой художественной структуры эстрадного номера, и традициями самого эстрадного искусства.

Среди практиков эстрады существует термин «предел жанра». Это своего рода границы жанра, пределы эстрадных возможностей, диктующие масштаб творческой задачи в каждой работе на эстраде, а его границы – идейные, морально-нравственные, вкусовые, и т. д.

Не всякому эстраднему жанру подходит та или иная тема. Специфика жанра диктует возможную степень серьезности и глубины темы.

Если тема и жанр номера не противоречат друг другу, то в этом случае тематизм номера может даже помочь актеру выбрать средства сценического существования и художественных приемов для решения конкретной творческой задачи.

Но, с другой стороны – и это тоже существенный момент – интересная тема позволяет раздвинуть границы жанра, она представляет собой богатую почву для самых смелых художественных экспериментов. Основываясь на необычном ракурсе темы, можно достичь того, что порой ценнее и важнее для эстрадного

творчества: как бы забыв о жанровых границах, изобрести, придумать и создать нечто новое, оригинальное, современное.

Подлинно талантливый эстрадный номер от ремесленной поделки отличается непременно наличие художественного образа, целостность которого определяется единством выразительных средств и идейно-тематического содержания в драматургической структуре номера.

Сюжет – это основное содержание произведения, главный ход повествования. Он является способом развертывания темы, и имеет экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию, развязку. Событийный ряд приводит к важнейшему структурному элементу драматургии номера – **конфликту**.

Его природа, как и многое на эстраде, весьма специфична. Эстрада требует не просто конфликтных тем, а максимально возможного обострения драматического конфликта.

В сюжетном построении эстрадного номера **событие**, как и в театральной драматургии, необходимо рассматривать в качестве некоего факта, который, свершившись, становится новым предлагаемым обстоятельством. Именно «в процессе оценки фактов» заключается фундамент предложенного К. С. Станиславским метода анализа драматургической основы будущего спектакля. При этом особое внимание обращается на то, что нужно «оценить по достоинству и значению каждое событие» (Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1957. Т. 4. С. 247).

На эстраде такой концентрированный момент проявления мастерства можно назвать специфическим **эстрадным действием** в зависимости от жанра номера.

Метод действенного анализа (при специфически-эстрадном понимании терминов «событие» и «действие») применим к эстраднему номеру.

Особо важное место в структуре драматургии номера занимает его **финал**. У эстрадников есть обиходная формула: «Есть финал – есть номер. Нет финала – нет номера!». Иногда даже добавляют, что образ номера нужно начинать

сочинять с финала. Эстрадный исполнитель должен уметь поставить яркую и выразительную точку.

При разработке драматургии номера необходимо помнить, что номер должен содержать лишь одну основную мысль, рождающую одну доминирующую эмоцию. «Номер не предполагает развернутого сюжета и тонкой психологизации образов. Номер хорош своей безусловной понятностью, конкретностью, лаконичностью» [2, с. 76].

Разработка «исполнительской партитуры» вокального номера тесно связана с драматургией и его жанром. Смысловое и эмоциональное содержание авторского замысла предполагают структурный анализ вокального произведения. В воплощении эстрадного номера важное значение имеют поэтический текст, а также динамический образ слова в вокальном произведении. Для исполнителя является необходимым присвоение музыкального содержания в процессе рассказа от первого лица. В работе над необходимой вокальной интонацией артист должен владеть приемами художественной речи. Эстрадное пение представляет собой комплекс выразительных средств.

Разработка драматургии «судьбы персонажа» вокально-эстрадного номера предполагает использование комплекса выразительных средств жанра, определяемая совокупностью задач и поиском индивидуальности артиста.

Решение вокального номера предполагает разработку пластики артиста и создание его визуального облика в соответствии с замыслом.

Отличительной особенностью жанра эстрадного пения является то, что оно включает в себя не только вокал, но целый комплекс выразительных средств. И среди них на важном месте – актерское мастерство исполнителя.

Эстрадное пение вне актерского искусства невозможно. А там, где находит проявление актерское искусство, там – и театр.

Важнейшее условие при разработке драматургии вокально-эстрадного номера состоит в том, чтобы верно и точно понять, насколько само текстовое и мелодическое содержание песни, ее жанр и стиль терпят привнесение в нее приемов собственно театральной выразительности.

К синтезу музыки, литературы и театра, который выражается в эстрадной песне, нужно подходить осторожно, бережно, с пониманием того, что главное – это сама песня, а не театральная игровая сценка, созданная на ее основе.

Сюжетное построение можно отыскать в самом текстовом материале, *иногда это позволяет сыграть песню, как маленький спектакль, и в сольном исполнении, и в дуэтном.*

*Не все песни, содержащие в тексте сюжетное построение, могут органично принимать широкую и подробную театрализацию. Тема и стиль песни – вот что обязательно должен учитывать исполнитель вокально-эстрадного номера. Не все, что написано в тексте песни, нужно выносить в зрительный ряд, тем более – буквально. Если написано «Я иду по росе...», это еще не значит, что нужно «хождение по воображаемой росе». Такой прием – дотошного инсценирования текста – берется за основу при исполнении **пародий**.*

Помимо сюжетной песни-сценки, есть еще один распространенный тип эстрадной песни, который встречается в гораздо большем по объему репертуаре, чем песня-диалог. Это – *песня от лица героя*.

В песне от лица героя артист создает персонаж, от имени которого поется песня. В основе этого приема решения эстрадной песни – перевоплощение, создание характера персонажа и даже целого эстрадного образа.

Синтез актерского и вокального искусства породил такое понятие, как «театр песни».

Театр песни – это и театрализация какого-то отдельного произведения, и использование разных приемов театрализации в обширном репертуаре вокалиста в зависимости от смыслового содержания песен, их характера и стиля.

Высшим проявлением театра песни является то, что артист-певец находит образ, который шествует с ним по всей его творческой биографии, и который настолько любим публикой, что она не мыслит себе этого исполнителя вне найденного им эстрадного образа.

Эстрадный образ – не только внешний имидж артиста, это еще и внутренние черты его творческого характера (иногда характера его персонажа). Эстрад-

ный образ диктует и своеобразие репертуара, и стиль поведения в своих номерах, и особенности их драматургического построения.

В работе над музыкально-драматургическим материалом студенты встречаются с автором литературного произведения, которое им предстоит инсценировать.

Особое значение следует придать встрече студента с музыкальным драматургом. композитором.

Вл. И. Немировича-Данченко писал о «лице автора в спектакле». Работая над инсценировками, отрывками из пьес и музыкальных произведений, студенты быть крайне внимательны к поиску своеобразного авторского «зерна», учитывать, что это «зерно» как бы аккумулирует в себе будущие жанровые, стилистические особенности

Основа драматургии номера – тема и музыкальный стиль песни.

Непременное условие реализации вокального эстрадного номера – его актуальность, духовная потребность современным зрителем. Потому, несмотря на ярко выраженную развлекательную функцию номера, его итоговой целью должна стать актуализация духовных ценностей, «рождение у зрителя чувства причастности к переживаниям и мыслям исполнителя». Воздействие на сознание и воображение зрителя путём раскрытия общих понятий крупными сценическими символами.

Практическая работа:

- создание студентом личности исполнителя и персонажа в процессе «наговаривания» образа;
- анализ основных компонентов личности персонажа;
- репетиция с концертмейстером;
- пение с фонограммой, оркестром.

Тема 2. Работа с режиссером-постановщиком

Воплощение музыкально-сценического номера на концертной площадке, сопряженность с работой режиссера-постановщика концерта.

Умение воспринимать замечания, рекомендации и предложения постановщика, не теряя своей индивидуальности.

При подготовке музыкально-сценического номера к показу на сцене или концертной площадке, студенты должны пройти все этапы создания целостного музыкально-сценического образа в условиях, максимально приближенных к профессиональной творческой работе.

Условия показа музыкально-сценического номера требуют от студента - артиста точного понимания перспективы роли-образа.

Все нажитое в репетиционной работе в классе студенты должны сохранить и развить в условиях непрерывного действия на сценической площадке.

Основная задача, стоящая перед студентами-артистами при работе над номером, – это создание правдивого, выразительного музыкально-сценического образа. На этом этапе проверяется степень усвоения элементов внутренней и внешней техники актера, их умение на основании этих элементов строить художественный образ.

Особое значение имеет самостоятельная работа студентов при подготовке к ежедневным репетициям – изучение музыкально-драматического материала, создание биографии образа. работа по освоению сценического костюма, грима,

При подготовке к показу эстрадного номера на сцене учебного театра студенты должны усвоить существование строгой театральной производственной дисциплины: строгий график репетиций, прогонов, монтировки декораций, световых прогонов, освоения декораций, костюмов, оркестровых репетиций.

В этих условиях студенты должны научиться распределять свою творческую волю в строго определенных, жестких сроках выпуска эстрадного представления, музыкального спектакля, мюзикла, внимательно слушать и воспринимать указания режиссера-постановщика номера или представления, в целом, и ясно представлять себе важность и ценность общего пластического рисунка представления, его темпоритм, место в представлении созданного ими образа

персонажа, оправдывать это точной внутренней мотивацией, оправданности каждой мизансцены, данной режиссером – постановщиком представления.

На этом этапе, исходя из общего замысла постановки, в целях создания творческой атмосферы, студентам-исполнителям со стороны режиссеров и педагогов должны предъявляться исключительно четкие и аргументированные требования к их работе над образом, с тем, чтобы помочь им в наибольшей степени добиться верного сценического действия, нужного психофизического самочувствия, действенного пения, точного взаимодействия с партнером, помогать им использовать все необходимые выразительные средства артиста в создании полноценного музыкально-сценического образа.

2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. ТЕМЫ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

Тематика практических занятий	Кол-во часов
Этика артиста	2
Элементы актерского мастерства	2
Особенности организации сценического пространства	2
Актерский тренинг	2
Работа артиста над собой в творческом процессе переживания и воплощения	2
Развитие навыков контроля внутреннего и внешнего сценического самочувствия	2
Упражнения и музыкальные этюды	2
Особенности техники внутреннего переживания в сценическом воплощении	2
Практическое освоение драматических выразительных средств в процессе создания художественного музыкально-сценического образа	2
Художественно-стилевые особенности эстрадного номера и индивидуальная манера исполнителя	2
Этапы работы над созданием художественного музыкально-сценического образа	2
Художественное видение и воплощение музыкально-сценического номера на концертной площадке	2
Работа с режиссером-постановщиком	2
Всего	26

2.2. МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ К ПРАКТИЧЕСКИМ ЗАНЯТИЯМ

Обучение студентов проводится в форме творческой мастерской,

Занятия каждого курса проводятся по всем формам обучения: лекционные, практические групповые, мелкогрупповые занятия, выполнение и проверка контрольных работ.

Педагог изучает каждого студента и стремится развивать лучшие стороны его дарования, особенности его творческой индивидуальности и в соответствии с этой задачей планировать конкретный учебный процесс, модифицируя требования программы для каждого нового набора.

Исходя из опыта музыкального театра и современной эстрады, в интересах учета индивидуальности студентов, на одном курсе могут существовать группы студентов с различным складом способностей.

В условиях творческой мастерской, своеобразной модели театра- эстрады, с первых шагов и на всех последующих этапах появляется возможность воспитать в студентах-артистах интерес к постановочной деятельности, организации показа собственного эстрадного номера.

Педагог несет ответственность за профессиональную подготовку и нравственное воспитание будущих специалистов.

Содержание занятий должно отвечать следующим дидактическим требованиям:

- изложение материала от простого к сложному, от известного к неизвестному;
- логичность, четкость и ясность в изложении материала;
- возможность проблемного изложения, дискуссии, диалога с целью активизации деятельности студентов;
- связь теоретических положений и выводов с современной практикой.

При проведении аттестации студентов педагог должен всегда учитывать, что систематичность, объективность, аргументированность – главные принципы, на которых должны быть основаны контроль и оценка знаний студентов.

Проверка, контроль и оценка знаний студента проводятся с учетом его индивидуального стиля в осуществлении учебной деятельности.

Знание критериев оценки знаний обязательно для преподавателя и студента.

Педагог постоянно обращает внимание студентов на то, что основной формой самостоятельной работы каждого студента является тщательное изучение конспекта занятий, его дополнение, рекомендованной литературы, активное участие в практических занятиях.

Для успешной учебной деятельности, ее интенсификации, необходимо учитывать следующие факторы:

1. Знание программного материала, наличие прочной системы знаний, необходимой для усвоения основных дисциплин. Необходимо отличать пробелы в знаниях, затрудняющие усвоение нового материала, от малых способностей. Затратив силы на преодоление этих пробелов, студент обеспечит себе нормальную успеваемость и поверит в свои способности.

2. Наличие умений, навыков умственного труда:

– умение конспектировать на занятии и при работе с книгой;

– владение логическими операциями: сравнение, анализ, синтез, обобщение, определение понятий.

3. Специфика познавательных психических процессов: внимание, память, речь, наблюдательность, интеллект и мышление. Слабое развитие каждого из них становится серьезным препятствием в учебе.

4. Хорошая работоспособность, которая обеспечивается нормальным физическим состоянием. Результат обучения оценивается не количеством сообщаемой информации, а качеством его усвоения, умением его использовать и развитием у себя способности к дальнейшему самостоятельному образованию.

5. Соответствие избранной деятельности, профессии индивидуальным способностям. Необходимо выработать у себя умение саморегулировать свое эмоциональное состояние и устранять обстоятельства, нарушающие деловой настрой, мешающие намеченной работе.

6. Овладение оптимальным стилем работы, обеспечивающим успех в деятельности. Чередование труда и пауз в работе, периоды отдыха, индивидуально обоснованная норма продолжительности сна, предпочтение вечерних или утренних занятий, стрессоустойчивость на экзаменах и особенности подготовки к ним.

7. Уровень требований к себе, определяемый сложившейся самооценкой. Адекватная оценка знаний, достоинств, недостатков – важная составляющая самоорганизации человека, без которой невозможна успешная работа по управлению своим поведением, деятельностью.

Одна из основных особенностей обучения в высшей школе заключается в том, что постоянный внешний контроль заменяется самоконтролем, активная роль в обучении принадлежит уже не столько преподавателю, сколько студенту. Эффективность усвоения поступающей информации зависит от работоспособности человека в тот или иной момент его деятельности.

Работоспособность – способность человека к труду с высокой степенью напряженности в течение определенного времени. Существуют внутренние и внешние факторы работоспособности.

К внутренним факторам работоспособности относятся интеллектуальные особенности, воля, состояние здоровья.

К внешним:

- организация рабочего места, режим труда и отдыха;
- уровень организации труда – умение получить справку и пользоваться информацией;
- величина умственной нагрузки.

Необходимо соблюдать условия продуктивности умственной деятельности:

- во всякий труд нужно входить постепенно;
- мерность и ритм работы. Разным людям присущ более или менее разный темп работы;
- привычная последовательность и систематичность деятельности; – правильное чередование труда и отдыха.

Отдых не предполагает обязательного полного бездействия со стороны человека, он может быть достигнут переменой вида занятий.

Нужно учитывать, что в течение дня работоспособность человека изменяется. Наиболее плодотворным является утреннее время (с 8 до 14 часов), причем максимальная работоспособность приходится на период с 10 до 13 часов, затем послеобеденное – (с 16 до 19 часов) и вечернее (с 20 до 24 часов).

Очень трудный для понимания материал лучше изучать в начале каждого отрезка времени (лучше всего утреннего) после хорошего отдыха. Через 1-1,5 часа нужны перерывы по 10-15 мин, через 3-4 часа работы отдых должен быть продолжительным – около часа.

Следует взять за правило: учиться ежедневно, начиная с первого дня семестра.

Для лучшей организации самостоятельной работы необходимо составить расписание, в котором должно отражаться время занятий, их характер (теоретический курс, практические занятия), перерывы на обед, ужин, отдых, сон, проезд и т.д.

Необходимо также учитывать, что при однообразной работе человек утомляется больше, чем при работе разного характера. Но не всегда эффективно заниматься многими задачами и учебными проблемами в один и тот же день, так как при каждом переходе нужно вновь сосредоточить внимание, что может привести к потере времени. Наиболее целесообразно ежедневно работать не более чем над двумя- тремя дисциплинами.

Начиная работу, не нужно стремиться делать вначале самую тяжелую ее часть, надо выбрать что-нибудь среднее по трудности, затем перейти к более трудной работе. И напоследок оставить легкую часть, требующую не столько больших интеллектуальных усилий.

Самостоятельные занятия потребуют интенсивного труда, который необходимо не только правильно организовать, но и стимулировать. При этом очень важно поддерживать у студента устойчивое внимание к изучаемому материалу.

Выработка внимания требует значительной концентрации волевых усилий. Необходимо обращать внимание студентов на постоянный самоконтроль – если студент сам замечает, что он часто отвлекается во время самостоятельных занятий, ему самому надо заставить себя сосредоточиться. Подобную процедуру необходимо проделывать постоянно, так как это тоже является профессиональным тренингом.

Исходя из творческой целесообразности и задач, поставленных педагогом, студент должен добиваться максимально полной реализации своих творческих способностей по каждому конкретному заданию.

Подготовка к экзамену предполагает систематическую работу с учетом указаний педагога и исходя из творческой индивидуальности.

Экзамен проходит в практической форме показа на кафедру и зрителя.

Знания, умения, компетенции, показанные студентами на экзамене, определяются установленными оценками.

2.3. ПРАКТИКУМ ПСИХОФИЗИЧЕСКОГО ТРЕНИНГА (УПРАЖНЕНИЯ)

1. Сценическое внимание

Изучение в четыре этапа.:

- 1 – развитие произвольного сценического внимания в реальной плоскости;
- 2 – развитие произвольного сценического внимания в воображаемой плоскости;
- 3 – многоплоскостное внимание;
- 4 – внимание как средство добывания творческого материала.

1 этап.

*Развитие произвольного сценического внимания
в реальной плоскости*

1. Дается какой-либо предмет и предлагается рассмотреть форму, цвет, его особенности, детали. потом, прикрывая этот предмет – рассказать о нем все, что запомнилось.

После – вновь показывается предмет, проверяя и сравнивал рассказ.

2. Внимательно рассмотреть сидящего соседа: одежда, поза...

Упражнения на проверку внимания учеников на все пять органов чувств – зрительный, слуховой, вкусовой, осязательный и на обоняние.

Упражнения /на зрительное внимание/.

1. Рассмотреть находящиеся в комнате студентов.

2. Составить из спичек какую-нибудь фигуру, показать ее. Затем закрыть и предложить сделать такую же.

3. "Зеркало". Двое становятся один против другого. 1-ый делает разные движения. 2-ой – его "отражение" – повторяет его движения /как отражение в зеркале/.

4. "Тень". 1-ый идет по комнате, делал различимо движения: наклоняется, бежит... 2-ой /"тень"/ следует за ним, повторяет его движения, /в том же ритме/.

Упражнения /на слуховое внимание/.

1. Послушать и запомнить звуки, которые прозвучали на улице, в комнате, в коридоре, а потом рассказать то, что слышали.

2. Одну группу студентов посадить на стулья, лицом к стене. Позади же их поставить другую группу и предложить им вести разговор между собой, шаркать ногами, хлопать в ладоши, ронять карандаша, монеты и пр. Потом заставить всех сидящих подробно перечислить, что они слышали: звуки, слова, фразы.

Упражнения на осязательное внимание.

/все эти упражнения делаются, не глядя на объект/

1. Ощупать пальцами спинку стула и рассказать о форме, деталях, рисунке спинки.

2. Определить на ощупь, что за предметы лежат на столе, под скатертью.

Упражнения /внимание на обоняние/.

/избегать демонстрации "нюхания"/

1. Понюхать сверток и определить по запаху, что в нем находится.

2. Понюхать и ощутить запах пудры.

Упражнения /на вкусовое внимание/.

1. Почувствовать вкус горького, соленого, сладкого, терпкого.

/ Упражнения /групповые/ на общее внимание.

1. По первому хлопку – встать; по второму – взять свой стул; по третьему – идти со стульями по кругу друг за другом, сохраняя одинаковую дистанцию. Слушают команды педагога: стой, пошли. После очередного "стоп" – сели друг против друга в две шеренги /по первому хлопку/ – ставят перед собой стулья /по второму хлопку/, все обходят стул с правой стороны и садятся на него /по третьему хлопку/.

2. "Пишущая машинка". Педагог распределяют между студентами все буквы алфавита, затем предлагается "напечатать" известную фразу или пословицу. Интервалы между словами отмечает вся группа – стучит ногами об пол, а в конце строчки – встает. Буквы акцентируются хлопками. Следить за сохранением темпа-ритма.

3. Разложить на столе несколько предметов: книгу, карандаши, зеркало, ключ и пр. Вызвать к столу 5-6 человек и предложить им внимательно рассмотреть расположение этих вещей. Затем удалить их из комнаты или повернуть спиной. Другая группа меняет расположение предметов. Первой группе предлагается восстановить прежний порядок, /можно поочередно/.

Раздел 2. Круги внимания

Круги внимания бывают: малый, средний, большой.

Упражнения /на круги внимания вне нас и когда мы в центре круга/.

1. Круги внимания вне нас:

а/ положить на стол несколько предметов. Студент рассматривает один из этих предметов и, отвернувшись от стола, рассказывает о нем. Напомнить – предмет – объект-точка;

б/ тот же стол с предметами. Теперь рассмотреть все предметы, отвернуться и рассказать о них – малый круг внимания;

в/ рассмотреть часть аудитории /наметить границы обзора/ и рассказать, что в ней увидели – средний круг внимания;

г/ рассмотреть всю аудиторию и рассказать о том, что в ней увидели – большой круг внимания.

*Упражнения /на соби́рание и удержа́ние внима́ния
при помо́щи суже́ния и расше́рения круго́в внима́ния/.*

1. В учебной комнате наметить большой, средний и малый круги внимания. Предложить каждому наметить себе границы кругов внимания /большого, среднего, малого/, а потом расширять и сужать их.

Раздел 3. Развитие стойкости внимания

Упражнения.

1. Рассмотреть один из предметов, разложенных на столе /перчатки, ключи, очки, кольцо и т.д./, к наделить его интересными вымыслами воображения.

Например:

Педагог обращается к какому-либо студенту:

– что у вас за объект?

Студент: – Я рассматриваю шарф.

Педагог: – Оправдайте, почему вы так внимательно его рассматриваете?

2. Оправдать сужение кругов внимания.

Педагог вызывает студента и ставит вопрос: как вы будете сужать круг внимания? Предлагает ему начать с оправдания.

Например:

Студент: Мне надо сделать ремонт окон... Я осматриваю стену комнаты, где есть три окна и намечаю объем ремонта..., /большой круг внимания/. Потом останавливаю внимание на среднем окне /средний круг/, задерживая взгляд на форточке /малый круг/, фиксирую внимание на крючке, который сломан /объект-точка/ и начинаю.

Раздел 4. Публичное одиночество

1. Вызвать студента и предложить ему, создав малый круг внимания, начать действовать:

а/ рассмотреть предметы на столе, нафантазировать, как они попали сюда и что с ними делать дальше;

б/ найти спрятанную записку в книгах, тетрадях, кармане костюма;

2. Вызвать 2-3 студентов, дать им общее задание и предложить начать действовать, создав средний круг внимания.

/Прежде чем начать действовать – найти оправдание – цель/.

Студенты, не занятые в упражнениях, должны тихо вести какой-нибудь разговор, двигать, ронять предметы, сдержанно смеяться и пр. Это не должно быть назойливо. После упр. спросите действующих, что они слышали, мешал ли кто им? Если нет, то значит, они действовали в публичном одиночестве.

2 этап.

Развитие произвольного сценического внимания воображаемой плоскости

Раздел 1. Научить передавать партнеру свои видения

Упражнения.

1. Вспомнить дорогу из дома в институт, клуб, дорогу от станции к даче и т.д. Рассказать, указывая отличительные признаки и характерные приметы дороги, по которым можно найти дом или дачу.

2. Предложить 3-4 студентам описать внешность одного из товарищей, облик известного писателя, актера и др.

3. Описать, не называя, широко известные памятники, скульптуры; рассказать содержание картин известных художников. Слушающие угадывают их по переданным видениям.

Раздел II. Круги внимания воображаемой плоскости

Упражнения

1. Представьте себе детскую игрушку /плюшевого мишку/ – объект-точка.
2. Представьте себе витрину прилавка магазина с игрушками – малый круг внимания.
3. Представьте себе весь магазин с отделами игрушек – средний круг внимания.
4. Представьте себе ярмарку, в которой находится магазин игрушек – большой круг внимания.
5. Наметьте границы кругов внимания – расширять их и сужать, найдя оправдание этому действию.

3 этап.

Многоплоскостное внимание /или раздвоенное внимание/

Упражнения.

1. Студентам дается пачка спичек или цветных бумажек. Задача: считая спички или раскладывая бумажки по цветам, одновременно рассказывать сказку или сюжет повести, кинофильма.
2. Педагог или ведущий раздает всем порядковые номера. Предлагает каждому про себя /мысленно/ читать какое-то стихотворение, басню. Спустя 2-3 секунды после начала упражнения ведущий называет какой-то номер. Студент с этим номером должен встать и продолжить вслух чтение до того момента, пока не будет вызван следующий номер. Вновь вызванный начинает читать вслух, а предыдущий продолжает читать стихи мысленно.

4 этап.

Внимание как средство добывания творческого материала

Упражнения.

1. Спросить внезапно студента: "Во что одет сегодня ваш товарищ?" Или: "Какое настроение и самочувствие у вашей соседки, сидящей справа?"

2. Предложить студентам рассмотреть предметы, хорошо им знакомые /свой портфель, сумку, галстук, шапку и пр./, и сказать об изменениях, происшедших с этими предметами в течение последнего времени.

1. Освобождение мышц

В начале занятия надо прежде всего предложить студентам ощутить, что такое напряжение и освобождение мышц.

Упражнения.

1. Предложить студенту отыскать оброненный предмет /карандаш, записную книжку, кольцо и т.п./. Когда же он это сделает логично и правдиво, попросить его повторить все эти действия. И тут же надо ему сказать, что остальные ученики будут проверять, так ли он все делает, как сделал в первый раз".

Производится разбор проделанного, указывается на зажимы тех или иных мышц, в результате которых и возникла нелогичность действий.

2. Предложить группе студентов сесть поудобнее, ослабить напряжение и начать проверку лишних напряжений. Обратить их внимание на то, что даже в этом спокойном положении можно наблюдать частичные напряжения в мышцах рук, ног и т.д. Чтобы точнее научиться определять зажимы, слегка напрячь кисти рук, плечи, ноги и т.д., а потом объяснить разницу в состоянии и ощущениях.

3. Походить по комнате, определить излишние напряжения и снять их. Проверить, не перешло ли напряжение, например, из кисти руки в локоть или шею, а. из шеи в плечи и т.д.

4. «Манекены». Упражнение на полное напряжение тела. Одному студенту принять любое положение и напрячь все тело, другой студент переносит занявшего позу /манекен/ на другое место. Положение первого не должно измениться, тело не должно расслабиться.

5. «Тряпичные куклы». Упражнение на полное расслабление тела. Студенты – тряпичные куклы, повешенные на гвоздиках. Их снимают с гвоздика и сбрасывают на пол.

*Упражнения на мгновенную ориентировку –
нахождение центра тяжести и точек опоры
при быстрой смене положения тела.*

1. Все стоят у стены. Один поочередно берет стоящих за руки, рывком вытаскивает их на середину комнаты, и они замирают в позе "приземления". Потом делается разбор и определяются точки опоры.

Воображение

1. Идти босыми ногами по воображаемому горячему песку, по льду, по крупной гальке, по битому стеклу, по траве; по команде педагога переключаться с одной воображаемой поверхности на другую. Акцент на том, что здесь тренируется именно переключение внимания, нужно успеть «погружаться» за короткое время и так же быстро переключаться.

2. Забивать воображаемый гвоздь в разных обстоятельствах: на морозе, в парной бане, на крыше десятиэтажного дома без страховки (по команде педагога переключаться из одной среды в другую, не прекращая забивать гвозди). Цель упражнения та же, что и в предыдущем, но здесь акцент ставится на выполнении физического действия.

3. Смена места действия: урок, педагог, студенты – подлинная реальность. Вымысел – урок проходит не в обычной классной комнате, а в фойе института. Например:

Педагог: /Начинаете фантазировать/. Как случилось, что урок наш проходит в фойе института?

Студент: Сейчас лето. В нашем здании – ремонт. По разрешению мы занимаемся в новом помещении.

Педагог дает оценку по данному вымыслу и предлагает ученикам действовать.

2. Оправдание поз

Студенты ходят в разных направлениях по комнате и по хлопку преподавателя принимают первую попавшуюся позу. Затем, не меняя этой позы, осво-

бождают мышцы и находят оправдание этого положения каким-либо действием. Оправдание – причина, которой он объясняет свои действия.

Например, занимающийся протянул вперед руку с вытянутым указательным пальцем. Освободив мышцы, он оправдал эту позу тем, что стоял бы так, если бы хотел нажать кнопку звонка в свою квартиру. Другой вытянул руки и, наклонившись вперед, поднял левую ногу. Освободив мышцы, он оправдал эту позу тем, что собирался сесть на велосипед. Третий, присев, оправдал позу тем, что наблюдал за муравьем, тащившим огромную, не по его росту, щепку.

После того как студент нашел оправдание позы и сказал об этом преподавателю, надо, чтобы он некоторое время побыл в этой позе, ощущая ее оправдание. Когда оно найдено и человек его реально чувствует, то поза, до этого неудобная, становится удобной, приобретает смысл.

На этих упражнениях студенты должны понять, что на сцене не должно быть ни одного неоправданного положения. Продолжая находить оправдание поз, они приходят к выводу, что не надо бояться никаких положений на сцене, потому что любое можно оправдать.

Для того чтобы оправдания были действительны, запрещается:

а) придумывать позу до хлопка преподавателя (для того чтобы сделать ее произвольно) ;

б) делать танцевальные па и оправдывать это тем, что собираемся танцевать;

в) оправдывать позы выражением чувств (я испугался, обрадовался и т. д.).

Далее: дается задание сделать произвольный жест и оправдать его, например:

1) вскидываю руку, оправдание – останавливаю проходящую машину или могу ответить на вопрос во время урока;

2) подношу руку тыльной стороной к щеке, оправдание – проверяю, чисто ли я побрился или не распухла ли щека от флюса и т. д.

Оправдание цепочки действий

Пример: Вхожу, поднимаю руку, поворачиваюсь вокруг себя, достаю что-то из кармана, сажусь на стул, и т.д.

Можно выполнять в произвольном, затем заданном порядке. Должна быть последовательность и логичность.

Оправдание поз и мизансцен

Поставить кресло и оправдать ряд поз и мизансцен в кресле и возле него. Несколько студентов по определенному знаку принимают первые попавшиеся позы и находят оправдание в общем действии этой группы (например, двое сели на пол и оправдали это положение проигрышем в домино или тем, что разжигают костер, работают в поле, и т. д.).

Дается мизансцена с условием, чтобы каждый по-своему ее оправдал)

3. Предлагаемые обстоятельства

Предлагаемые обстоятельства – *«это фабула пьесы, ее факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, наше актерское и режиссерское понимание пьесы, добавления к ней от себя, мизансцены, постановка, декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы и звуки, и прочее и прочее, что предлагается актерам принять во внимание при их творчестве»* (К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 2, с. 62)

Предлагаемые обстоятельства, окружающие сценическое действие, возникают, когда мы ставим перед студентами вопросы: кто? когда? где?

Например, по знаку преподавателя студент принял позу – вытянул вперед руку. Оправдал тем, что хочет позвонить в звонок своей квартиры. Затем, не меняя позы, создает обстоятельства, с которыми может быть связано это действие: вернулся из дома отдыха, где проводил отпуск, звоню, никто не отвечает – значит, мать и отец уехали на дачу. Как же мне попасть домой? Решаю зайти к приятелю, который живет в этом же доме. Затем рассказываю об этом преподавателю.

Другие предлагаемые обстоятельства этого действия: звоню в звонок квартиры, где живет любимая девушка. Она меня пригласила сегодня, чтобы познакомиться с родителями. Близится серьезное объяснение.

Другая поза: поднял обе руки ко рту. Оправдал тем, что кричал бы так на реке, вызывая лодку с того берега. Сейчас ночь, никого не дозовешься, холодно. У матери сердечный припадок – мне нужно попасть в больницу на том берегу и привезти врача.

4. Оправдание места действия

Студенту задается вопрос: «Где вы сейчас находитесь?» Он называет какое-нибудь место действия (например, в парке). «Расскажите, как вы сюда попали». Занимающийся оправдывает и подробно рассказывает причину и обстоятельства прихода.

5. Чувство правды, логика и последовательность

Упражнения, /действие беспредметное/

1. Вдеть нитку в иголку и шить.
2. Чинить карандаш перочинным ножом.
3. Писать письмо, заклеивать конверт.
4. Надевать и снимать пальто, пиджак, кофту, носки, чулки, ботинки и т.д.
5. Доставать из кошелька деньги и считать их.
6. Кроить платье по выкройке.
7. Причесываться перед зеркалом.
8. Стирать белье – в тазу, стиральной машине.
9. Месить тесто и делать пирожки.
10. Читать книгу.
11. Чистить картофель.
12. Мыть посуду – столовую, чайную.
13. Варить на плите щи, суп, борщ.
14. Пить чай – с лимоном, сливками.
15. Стелить постель.
16. Жарить яичницу-глазунью.
17. Чистить ягоды /клубнику/ и варить варенье.
18. Укладывать вещи в чемодан.
19. Чистить ботинки, сапоги, туфли.

20. Подметать или мыть пол в комнате.

21. Играть на музыкальных инструментах и т.д.

Следить за логикой, последовательностью. Проверять на настоящем предмете.

6. Физическое самочувствие

1. Преподаватель: «Мы сейчас в аудитории на занятиях. Это подлинная действительность. Пусть комната, ее обстановка, урок, все студенты и их преподаватель остаются в том виде и состоянии, в котором мы теперь находимся. Задание: С помощью «если бы» я перевожу себя в плоскость несуществующей, мнимой жизни и для этого пока меняю только время и говорю себе: «Теперь не три часа дня, а три часа ночи». Оправдайте своим воображением такой затянувшийся урок.

Допустите, что завтра у вас экзамен, а многое еще не сделано, вот мы и задержались в аудитории. Отсюда новые обстоятельства и заботы: домашние ваши беспокоятся, так как ввиду отсутствия телефона нельзя было их уведомить о затяжке работы. Один из студентов пропустил вечеринку, на которую его пригласили, другой живет очень далеко от института и не знает, как в это время добраться домой, и так далее. Много еще мыслей, чувствований и настроений рождает введенный вымысел. Все это влияет на общее состояние, которое даст тон всему, что будет происходить дальше».

2. Студенты ищут физическое самочувствие, соответствующее заданным предлагаемым обстоятельствам.

Например, идут по дороге:

а) в жару. (Один из студентов сыграл это упражнение так. Жаркий день на юге в мае; он только что приехал, вышел на берег моря, и ощущение простора, морского ветра, яркого солнца захватило его; ему захотелось искупаться. Пользуясь упражнениями на память физических действий, он начал «раздеваться», «снял» с себя майку, брюки, тапочки; некоторое время посидел «голым», нежась под лучами горячего солнца, а затем стал входить в воду; она оказалась очень холодной; ощущение холода охватывало сначала ступни, затем, по мере того

как он погружался в воду, холодно становилось икрам, коленям, он стал обливать себя холодной водой, подумал, стоит ли ему купаться, решительно вошел глубже и, когда вода покрыла плечи, «поплыл». В этом упражнении ему удалось передать и берег моря, и ощущение простора, и жару, и холод.)

б) в дождь; в) через грязь; г) в метель; д) когда скользко; е) в тумане; ж) на рассвете; з) по горячему песку пляжа и т. д.

Занимающиеся должны знать, куда, откуда и зачем они идут, и эти причины становятся источником физического самочувствия.

7. Перемена отношения

Под переменной отношения понимается внутренняя «перестановка», которая позволяет актеру относиться к условным предметам, условному месту действия и вымышленным событиям как к подлинным, а к партнерам как к действующим лицам.

Перемена отношения к предмету

На сцену ставится стул. «Как вы стали бы относиться к этому стулу и что стали бы делать, если бы перед вами было кресло императора Наполеона?» Предположим, что студент отвечает: «Мне было бы интересно подробно его рассмотреть».

Тогда предлагается ему с тем новым отношением (интересом), которое возникло у него, осмотреть стул, относясь к нему, например, как к креслу Наполеона. Тут нужно предупредить, чтобы студент не пытался видеть кресло вместо стула, не пробовал вызвать галлюцинацию, не вспоминал какой-нибудь виденный им в музее или на картине трон и не старался в своем воображении дорисовывать форму трона (высокую спинку, золотые ручки и т. п.), а рассматривал именно тот стул, который перед ним. Ясно видя все подробности полировки, структуру дерева, винты, царапины, относился бы к ним так, как если бы это была инкрустация, чеканная и резная работа, гербы, украшения и т. п.

Затем ему предлагается искать другое отношение к этому же стулу. Например, если бы он увидел в музее американский электрический стул для казни.

Перемена отношения к месту действия

1. Отношение к месту действия меняется у студента, когда перед ним ставится вопрос: «Что бы вы делали и как вели бы себя, если бы вошли не на сцену, а, например, в картинную галерею?» Студент своим отношением и поведением должен заставить нас поверить, что он именно в картинной галерее. Тут он может вспомнить упражнения на ассоциации, помогающие выполнить упражнение на перемену отношения. Они вызывают воспоминания, от которых может отталкиваться воображение.

Перед выходом на сцену студент должен создать для себя предлагаемые обстоятельства для посещения галереи. Как он попал сюда: случайно или намеренно? Сколько у него времени для осмотра? Первый ли раз он здесь? Есть ли тут знаменитые картины? Что это за галерея? и т. д. Все эти предлагаемые обстоятельства будут определять его поведение.

2. Оправдав предлагаемые обстоятельства, найдите такое отношение, как если бы вы вошли:

а) в мемориальный музей (комнату знаменитого писателя);

б) в комнату, где нужно сделать ремонт.

в) на палубу а речного парохода. Осень. Я уезжаю из дома на учебу. Холодный ветер. Пароход только что отошел. Я смотрю на пристань, откуда мне машет платком сестра, и стараюсь как можно дольше не потерять ее из виду.

3. Обставленная комната. Обставлял ее по своему вкусу сам исполнитель. Два отношения к комнате:

а) комната, в которой живет любимая девушка. Он зашел к ней в первый раз за книгой. Ее нет дома, но книга оставлена для него на столе. Входит, берет книгу. Для того чтобы задержаться, решает оставить ей записку. В то время как пишет, осматривает комнату, видит ее, милые ему, вещи, рассматривает фотографии, старается угадать ее вкусы. Записка написана, жаль, что надо уходить.

б) комната человека, который недавно разошелся с его сестрой. Приходит передать ему письмо. Оглядывает комнату, видит, что человек опустился, по-видимому пьет.

4. У двери:

а) звоню в дверь своей квартиры;

б) звоню ночью в аптеку;

в) звоню в дверь квартиры, из окна которой меня облили.

5. Вхожу в комнату:

а) в которой я живу;

б) в которой потолок треснул и может обвалиться.

Отношение к факту (оценка события)

Сценическое (повторное) чувство может возникнуть непроизвольно, само собой, в процессе действия при повторении похожих предлагаемых обстоятельств. Думать нужно не о чувстве, а о действии. Если же начать играть чувства, ничего, кроме наигрыша, не получится.

К этому нужно добавить, что действовать в упражнениях и этюдах нужно от своего лица в предлагаемых обстоятельствах.

В упражнениях на оценку факта особенно важно проверять себя: так ли я оценил бы событие, если бы оно в действительности произошло со мной?

В этюдах на отношение к факту даются события, которые могли бы произойти в действительности. Это — этюды, в которых есть сюжет, т. е. небольшая завязка, кульминация и развязка.

Этюды строятся так, чтобы в них случалось какое-либо событие или неожиданность, изменяющая течение жизни в этюде, заставляющая оценить новое положение вещей и начать действие в новом самочувствии и ритме. Предлагаемые обстоятельства должны быть оправданы исполнителем заранее, перед этюдом, ему предлагается не придумывать заранее, как он оценит событие, а находить выход из положения тут же, на сцене.

Пример: Студент занимается у себя дома. Неожиданно с потолка начинает капать вода. Как он оценит это событие и что будет делать? Если он отодвинет стол, подставит под капающую воду ведро или таз и затем снова начнет заниматься, этот этюд передается другому. Если и тот не найдет убедительного поведения, передаем следующему, пока кто-нибудь не догадается узнать, почему

льется вода – словом, найдет логичное для данного случая поведение и действие. На этом примере мы объясняем, что неожиданное событие влечет за собой ряд действий в новом самочувствии и ритме.

1. Прихожу домой после работы, чтобы переодеться и идти на вечер в клуб. Беру коробку с новыми туфлями, а в ней вместо туфель записка от сестры. Она извиняется, что взяла без разрешения туфли, потому что ее неожиданно позвали на свадьбу подруги и она не могла отказаться. Старые туфли выглядят ужасно при новом платье, и мне приходится остаться дома.

(В этом этюде не надо читать записку вслух, как это часто делается на сцене театров. Там театральная условность, а в этюде надо вести себя так, как мы вели бы себя в жизни. Ведь в жизни, если мы одни в комнате, письма вслух не читаем.)

2. Студенту надо идти на занятия. На улице сильный дождь. Дождевой плащ заперт в шкафу, а ключи унесла с собой мать. Один пойдет на занятия без плаща, другой будет искать возможность взять у кого-нибудь зонтик, третий решит переждать дождь и опоздать и т. д.

3. Прихожу домой поздно, усталая, с вечерней смены. Вхожу в свою комнату с единственным желанием поскорее лечь спать. Зажигаю свет и обнаруживаю на столе, покрытом скатертью, подарки: духи, бусы, пирог, шоколад, книгу. На книге записка: «Поздравляю с днем рождения». Тут только я вспоминаю, что сегодня день моего рождения, о котором я забыла из-за ответственного утреннего выступления на собрании и вечерних неполадок на работе. Усталость проходит, и я стараюсь угадать, кто что подарил.

Перемена отношения к партнеру

Умение со всей серьезностью относиться к своему товарищу по курсу как к незнакомцу, брату, сестре, невесте, врагу и т. д., в зависимости от заданного отношения в этюде или роли.

1. Летний день. На скамейке в парке сидят он и она:

- а) незнакомы, но интересуются друг другом;
- б) брат и сестра поссорились;

в) муж и жена.

Упражнения идут без слов. Отсутствие слов должно быть оправдано обстоятельствами этюда (например: незнакомы, в ссоре). Но не надо молчать во что бы то ни стало и превращать молчание в неправду. Если захочется говорить – говорите! Когда ясно, что отношения найдены верно, этюд прерывается и предлагается этой же паре второе, а иногда и третье отношение. Если упражнение не получилось, проверяется, думали ли они на сцене по существу происходящего.

8. Действие для достижения поставленной цели

На сцене желание достигнуть поставленной цели возникает с помощью творческого воображения.

Выполнение задачи состоит из трех элементов:

- 1) из стремления к цели – чего я хочу?
- 2) из действия – что я делаю для достижения цели?
- 3) из приспособления (способа) достижения цели – как я это действие осуществляю?

«Этим словом – «приспособление» – мы впредь будем называть как внутренние, так и внешние ухищрения, с помощью которых люди применяются друг к другу при общении и помогают воздействию на объект» – определяет существо «приспособления» К. С. Станиславский.

(С. Станиславский, Собр. соч., т. 2,)

Разнообразие, живость, органичность, неожиданность, убедительность приспособлений показывают одаренность актера.

Цель и действие обычно определяются актером до выхода на сцену. Это сознательные части выполнения задачи.

Приспособление полусознательно и бессознательно возникает как способ преодоления тех препятствий, с которыми сталкивается актер в процессе достижения цели (выполнения задачи). Оно зависит от тех случайностей и неожиданностей, с которыми приходится сталкиваться на сцене, и проявляется в находчивости при выполнении задачи.

Упражнения на изменение цели действия, так же, как и предыдущие, должны быть окружены тщательным и подробным составлением предлагаемых обстоятельств.

1. Одеваюсь: а) для того чтобы идти на вечер; б) чтобы идти в больницу к больной матери.

2. Набираю номер телефона: а) чтобы пригласить девушку; б) чтобы узнать результаты приемных испытаний. (Если номер телефона окажется занятым, это увеличит активность действия. Поэтому в подобных упражнениях лучше создавать для себя препятствия и неожиданности.)

3. Убираю комнату для того: а) чтобы принять важного гостя; б) чтобы приготовить ее к приходу маляров.

4. Готовлю посылку для того: а) чтобы послать подарок брату к дню рождения; б) чтобы отослать вещи мужа, с которым разошлась.

5. Наливаю воды: а) чтобы принять лекарство; б) чтобы отнести человеку, которому стало плохо.

6. Разрываю письмо: а) чтобы избавиться от лишних бумаг; б) чтобы не иметь дела с пославшим.

Итак, перед выходом на сцену актер должен знать, для чего он приходит (его цель, задача) и что он будет делать для достижения цели (выполнения задачи).

9. Активность сценического действия

В сценическом действии должно быть отброшено все несущественное для выявления идеи (сверхзадачи) пьесы. Активность действия вовсе не означает быстрого темпа и торопливости. Наоборот, при большой насыщенности и напряженности оно часто протекает в медленном темпе. Активность действия возрастает от преодоления тех препятствий, с которыми актер встречается на сцене.

1. Я прошу денег и сержусь, потому что мне отказывают;

2. Я прячусь от погони и боюсь, потому что меня преследуют;

3. Я объяснился с возлюбленной и радуюсь, потому что она ответила мне взаимностью.

10. Общение с партнером (взаимодействие)

«Процесс отдачи и восприятия чувств и мыслей двух или нескольких лиц», – так определяет существо сценического общения К. С. Станиславский.

1. В общежитии две студентки, зная, что третья ведет дневник, в ее отсутствие находят его и, смеясь, начинают читать. Во время чтения входит студентка – автор дневника, вырывает его и ударяет одну из читавших.

Эти этюды, по существу, являются маленькими пьесками, сюжет которых придуман самими студентами. Текст в них не установлен и должен родиться сам собой в процессе действия. Это – импровизация.

2.4. ТЕМЫ САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ ПРАКТИЧЕСКИХ РАБОТ (УПРАЖНЕНИЯ)

1. Этика артиста
2. Элементы актерского мастерства (индивидуально)
3. Актерский тренинг (индивидуально)
4. Работа артиста над собой в творческом процессе переживания и воплощения (индивидуально)
5. Подготовка музыкальных этюдов (индивидуально)
6. Отработка навыков органичного существования на сцене (индивидуально)
7. Поиск формы воплощения образа: подбор соответствующих костюма, реквизита, видеоряда, декораций.
8. Отработка замечаний, рекомендаций и предложений по воплощению музыкально-сценического номера на концертной площадке.

2.5. РЕПЕРТУАРНЫЙ СБОРНИК

Материал для подготовки музыкальных этюдов

- А. Скрябин. 12-й этюд
- Ф. Шопен. Ноктюрн
- С. Прокофьев. Гавот

М. Мусоргский. «Картинки с выставки»
Э. Григ «Пер Гюнт»
С. Рахманинов. Первый концерт
П. Чайковский «Ната-вальс», «Времена года».
И. Дунаевский. «Соломенная шляпка» и др. сочинения
Р. Паулс. Композиции. «Сестра Керри», «Ритмы, ритмы, ритмы» и др.
А. Шнитке. Композиции.
А. Зацепин. Композиции.
И. Корнелюк. Композиции.
Д. Херман «Хелло, Долли».,
Дж. Гершвин «Голубая рапсодия», «Рапсодия в стиле Блюз» «Колыбельная
Клары»» (из оперы «Порги и Бесс»), «Американец в Париже» и др.
Э. Уэббер. «Кошки»
Л. Бернстайн. «Вестсайдская история»
Дж. Кандер. «Кабаре»
Э. Ньюли и Л. Брикасс «Feeling Good»
П. Мориа. Композиции.

Упражнение-имитация «Игра на рояле»

А. Рубинштейн. «Вальс-каприз»

(упражнение на координацию движений аккомпанемента в левой руке с выполнением мелодии правой рукой).

Л. Бетховен. 32 вариации

В методическом отношении интерес 32 вариации представляют особый интерес. Они коротки, чрезвычайно разнообразны и могут быть исполнены по очереди в индивидуальном порядке. При выборе отдельных вариаций можно взять те, которые дадут возможность зрителю поверить в правдивость «игры».

Вариации 1, 2 и 3 представляют интерес как пример пальцевой техники для правой и левой руки и двух рук одновременно, при большой легкости исполнения.

В вариации 5 характерны переносы правой руки через левую.

Вариация 12 прелестна своей простотой, проникновенностью и спокойствием.

Вариация 18 требует очень точной синхронности движений «исполняющего», а также интересна в отношении пальцевой техники – быстроты бега пальцев вверх по клавиатуре.

Вариация 22 – хороший пример в смысле октав.

Вариация 23 требует сдержанности и пианиссимо.

Вариация 26 показательна чеканностью своего ритмического рисунка и переходами от широкого к близкому расположению рук.

Вариация 28 полезна для упражнений в координации левой руки, исполняющей равномерные шестнадцатые, с правой, играющей мелодию четвертями.

Вариация 29 дает возможность подчеркнуть особенно сильное и энергичное звучание быстро чередующихся триолей.

Упражнение-имитация «Игра на скрипке»

Ф.Госсек. Гавот

Ж.-А. Габриэль. «В старинном стиле»

М. Глинка. Полонез (отрывок из оперы «Иван Сусанин»).

Упражнение-имитация «Игра на виолончели»

Ш.-К. Сен-Санс. «Карнавал животных»

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1. ВОПРОСЫ К ЗАЧЕТАМ И ЭКЗАМЕНАМ

1. Природа актерского искусства и система Станиславского.
2. Элементы внутренней техники.
3. Внимание и его виды.
4. Мышечная свобода.
5. Сценическая вера и оправдание. Значение оправданий жестов, поз, цепочки действий, места действия.
6. Фантазия и воображение, их роль в актерском искусстве.
7. Основной принцип перевоплощения актера в образ. Два пути, ведущих к перевоплощению.
8. Что такое предлагаемые обстоятельства.
9. Что такое перемена отношения к месту действия, партнеру.
10. Оценка события. Основные принципы.
11. Действие, как основной материал в актерском искусстве. Значение простых физических действий. Активность сценического действия. Логика действий и их значение.
12. Сценическая задача и ее элементы.
13. Сценическое общение. Взаимозависимость приспособлений, Непрерывность общения.
14. Что такое этюд на общение в условиях оправданного молчания и принципы его построения.
15. Этюд со словами и принцип его построения.
16. Художественный образ, его специфика. Этапы его создания. Требования органичности в процессе создания образа. Биологическое и социальное в процессе создания образа.
17. Внутренняя сторона сценического образа. Комплекс отношений.
18. Характер и характерность.
19. Мироззрение образа и актера. Мироотношение образа.

20. Принцип перевоплощения актера в образ. Два пути, ведущих к перевоплощению.

21. Домашняя работа актера над образом.

22. Работа актера на репетиции.

23. Работа актера на представлении.

24. Подтекст пьесы и роли. Второй план.

25. Создание биографии персонажа и предлагаемых обстоятельств.

26. Зерно образа.

27. Внутренний монолог. Зона молчания.

28. Линия видения (кинолента видений) и словесное действие.

29. Значение творческих наблюдений в работе актера.

30. Чувства «правды» и чувства «формы» в актерском искусстве.

31. Действенный анализ роли и способы его осуществления.

32. Жанр.

33. Стилль. Его компоненты.

34. Манера. Взаимосвязь с жанром.

35. Темпоритм роли и представления..

36. Взаимоотношения артиста со зрительным залом в представлениях разных жанров.

37. Сценизм и сценичность. Чувство сцены, сценического пространства, сценической среды и времени. Основные приемы и средства управления вниманием зрителя.

38. Тема.

39. Идеиное содержание пьесы.

40. Конфликт и его значение в искусстве драматургии представления.

41. Изучение действительности, отраженной в пьесе.

42. Действие и сквозное действие пьесы и роли.

43. Понятие о сверхзадаче пьесы и сверхзадача автора (рассмотрение пьесы в свете мировоззрения автора). Сверхзадача роли.

44. Характеристика персонажа.

45. Характер и характерность.
46. Наблюдения. Специфика актерской наблюдательности.
47. Событие. События основные и главные.
48. Эмоциональное отношение к воспроизводимой действительности и его значение.
49. Творческий процесс создания мизансцен. Оправдание мизансцен.
50. Фиксация режиссерского рисунка и импровизация актерских приспособлений.
51. Основные этапы работы над образом.
52. Подбор костюма, грима, реквизита, в процессе создания сценического образа.
53. Творческая атмосфера на спектакле.
54. Этика артиста.
55. Средства выразительности эстрадного артиста.

3.2. ИТОГОВЫЕ ФОРМЫ КОНТРОЛЯ

Итоговыми формами контроля являются:

1. Видеозапись выполнения тренингов, практических работ и этюдов в конце изучения каждой предусматривающей это темы, с последующим групповым просмотром
2. Для очной формы получения образования – зачет в 2 и 3 семестре; экзамены в 5 семестре.
3. Для заочной формы получения образования – экзамены в 5 семестре.

3.3. КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

10 баллов ставится за высокий художественный вкус студента при выполнении экзаменационной программы; высокое исполнительское мастерство, убедительное раскрытие предложенного образа или создание своего видения об-

раза; сценический темперамент, высокую эмоциональность при исполнении номера; проявление неповторимой творческой индивидуальности.

9 баллов ставится за образное мышление и осмысление произведений, взятых в репертуар, раскрытие и донесение смысла произведения; свободное сценическое поведение и артистизм; умение владеть средствами сценической выразительности эстрадного артиста.

8 баллов ставится студенту за достаточно хорошее выполнение экзаменационной программы, но у него не хватает одного из компонентов, которые перечислены в критериях 10-9 баллов.

7 баллов студент получает, если он хорошо выполняет экзаменационную программу, но не владеет 2-3 компонентами, которые соответствуют 10 баллам.

6 баллов студент получает, если при выполнении экзаменационной программы допускает ошибки и не владеет 3-4 компонентами, которые соответствуют 10 баллам.

5 баллов ставится в случае, если студент не владеет на качественном уровне большей половиной компонентов, которые соответствуют 10 баллам.

4 балла ставится в случае, если студент при выполнении экзаменационной программы не владеет на качественном уровне 60% компонентов, которые соответствуют 10 баллам.

3 балла ставится в случае, если студент при выполнении экзаменационной программы не владеет на качественном уровне 70% компонентов, которые соответствуют 10 баллам.

1-2 балла ставятся в случае, если студент при выполнении экзаменационной программы не владеет на качественном уровне 80% вышеперечисленных компонентов, которые соответствуют 10 баллам (отсутствие внутренней свободы, эмоциональности, низкий уровень исполнительского мастерства и самостоятельного художественного мышления).

Для текущего контроля и самоконтроля знаний, навыков и умений студента представляется целесообразным использование по дисциплине «Мастерство актера» следующих средств диагностики:

– Итоговые формы контроля.

4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1. УЧЕБНАЯ ПРОГРАММА

ЧАСТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ИНСТИТУТ СОВРЕМЕННЫХ ЗНАНИЙ ИМЕНИ А. М. ШИРОКОВА»

УТВЕРЖДАЮ

Ректор

Института современных знаний

Имени А.М. Широкова

_____ А.Л.Капилов

_____ /уч.
Регистрационный № УД _____

СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ГОЛОСО-РЕЧЕВОЙ ТРЕНИНГ

Учебная программа учреждения высшего образования

по учебной дисциплине для специальности

1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям),

направление специальности

1-17 03 01-03 Искусство эстрады (пение)

Учебная программа составлена на основе образовательного стандарта ОС-ВО 1-17 03 01-2013 по специальности 1-17 03 01 «Искусство эстрады»

(по направлениям) и учебного плана по специальности 1-17 03 01 -03 «искусство эстрады» (пение).

2017 г.

СОСТАВИТЕЛЬ:

Виноградова Татьяна Львовна, старший преподаватель Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Ахвердова Е.И., заведующая кафедрой художественного творчества и продюсерства Частное учреждение образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова», кандидат искусствоведения, доцент.

Семикова Е.В., преподаватель кафедры режиссуры Белорусской государственной академии искусств, доцент.

РАССМОТРЕНО И РЕКОМЕНДОВАНО К УТВЕРЖДЕНИЮ:

Кафедрой искусства эстрады «Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М. Широкова»

(протокол от _____ № _____);

Научно-методическим советом Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М. Широкова»

(протокол от _____ № _____);

ПРОТОКОЛ СОГЛАСОВАНИЯ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ

Название учебной дисциплины, с которой требуется согласование	Название кафедры	Предложения об изменениях в содержании учебной программы по учебной дисциплине	Решение, принятое кафедрой, разработавшей учебную программу (с указанием даты и номера протокола)
Мастерство актера			

ДОПОЛНЕНИЯ И ИЗМЕНЕНИЯ К УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЕ

на 20 __/20__ учебный год

№ п/п	Дополнения и изменения	Основание

Учебная программа пересмотрена и одобрена на заседании кафедры художественного творчества и продюсерства

(протокол № _____ от _____ 20__ г.)

Заведующий кафедрой

(ученая степень, ученое звание)

(подпись)

(И.О. Фамилия)

УТВЕРЖДАЮ

Декан факультета

(ученая степень, ученое звание)

(подпись)

(И.О. Фамилия)

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная программа по дисциплине «Актерское мастерство» разработана для учреждений высшего образования Республики Беларусь в соответствии с требованиями образовательного стандарта по специальности 1-17 03 01 «Искусство эстрады (по направлениям)».

В процессе профессиональной подготовки специалистов квалификации – «певец, руководитель вокального ансамбля, преподаватель» дисциплина «Актерское мастерство» занимает важное место.

Студенты осваивают элементы актерского мастерства по системе К. С. Станиславского, других актерских методов, совершенствуют и развивают речеголосовые возможности, орфоэпическую культуру, воспитывают языковое чутье, способности овладения авторским словом, приобретают навыки в создании художественного музыкально-сценического образа. Преподавание дисциплины «Актерское мастерство» тесно связано с такими специальными дисциплинами, как «Сценическая речь и голосо-речевой тренинг», «Вокал», «Постановка голоса», «Вокальный ансамбль», «Сценическое движение».

Целью дисциплины является, подготовка квалифицированных кадров в сфере эстрадного искусства и педагогики, а также профессиональная подготовка специалистов для самостоятельной концертной деятельности, формирование творческой личности артиста, раскрытие творческой индивидуальности студентов.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих *задач*:

- приобретение навыков создания сценического образа;
- развитие умений органичного существования на сценической площадке;
- воспитание умения логично, образно, эмоционально действовать на сцене, «заражать» своих партнеров, зрительный зал;
- освоение драматургической основы литературного текста песни;
- развитие навыков самостоятельного воплощения художественного музыкально-сценического образа.

В результате освоения дисциплины «Актерское мастерство» выпускник должен *знать*:

- основы системы К.С. Станиславского.
- принципы воспитания артиста эстрады;
- приемы психофизического тренинга;
- основные принципы анализа музыкального произведения (идейный смысл, сквозное действие, сверхзадачу, предлагаемые обстоятельства и видения);
- основные задачи, принципы и методы работы над текстом от первого лица;
- методику работы над образом в разных жанрово-стилевых эстрадных номерах;
- драматургические основы работы над литературным текстом песни;

Выпускник должен *уметь*:

- осуществлять логический анализ текста;
- применять действенный анализ литературной основы музыкального произведения в процессе подготовки и воплощения сценического образа;
- чувствовать особенности прозаического и стихотворного материала;
- профессионально и образно воспроизвести на сцене любой текстовой материал с точки зрения актерского мастерства;
- использовать индивидуальные артистические особенности и внешние данные;
- работать над пластической характеристикой образа;
- органично существовать на сценической площадке;
- применять знания в области актерского искусства в преподавательской деятельности;
- осуществить постановку эстрадного номера;
- работать над литературно-драматическим материалом в драматическом, музыкальном театрах, на радио, телевидении, концертных учреждениях;
- проводить психофизический актерский тренинг;
- применять полученные знания для педагогической деятельности.

Программа основана на общих принципах воспитания и конкретных задачах на различных этапах обучения, а также условий организации, поведения и педагогического контроля.

В основу методики положены 5 основных принципов системы, на которые должно опираться профессиональное обучение актёров, сформулированные Б. Е. Захавой:

1. Жизненной правды;
2. Идеиной активности;
3. Принцип, утверждающий действие в качестве возбудителя сценического переживания;
4. Органичности творчества;
5. Творческого воплощения актёра в образ

Преподавание дисциплины «Актёрское мастерство» осуществляется с помощью следующих педагогических методов и технологий:

- интерактивных упражнений (актёрский тренинг, работа в группе и индивидуальная работа);
- этюдного метода (музыкальные этюды, творческие задания);
- активного обучения (импровизация как способ репетиции, «я» как импровизатор);
- педагогики сотрудничества («я» и педагог, «я» и партнер).

При подготовке программы были использованы авторские разработки и методические рекомендации.

Организация самостоятельной работы студентов предусматривает работу с научно-методической литературой, изучение студентами отдельных вопросов дисциплины, подготовку к практическим занятиям, зачетам, экзаменам.

Знания и практические навыки студентов в процессе обучения рекомендуется контролировать с помощью различных форм контроля: зачеты, экзамены.

В соответствии с типовым учебным планом на изучение данной дисциплины отводится 114 часов, из них 4 ч. – аудиторные занятия (2 часа аудиторных занятий для очной формы получения образования и 2 часа аудиторных занятий

для заочной формы получения образования), 110 часов – практические занятия (из них 78 часов для очной формы получения образования часов и 20 часов для заочной формы получения образования) и 12 часов самостоятельных работ для студентов очной формы получения образования.

По семестрам занятия распределяются следующим образом:

Для очной формы получения образования предусматривается:

18 часов в 1 семестре (2 часа – лекции, 16 часов – практических занятий);

16 часов практических занятий в 2 семестре;

16 часов практических занятий в 3 семестре;

16 часов практических занятий в 4 семестре;

16 часов практических занятий в 5 семестре;

для заочной формы:

6 часов в 1 семестре (2 часа лекций, 4 часа практических занятий);

4 часа практических занятий в 2 семестре;

4 часа практических занятий в 3 семестре;

4 часа практических занятий в 4 семестре;

4 часа практических занятий в 5 семестре;

Формами текущей аттестации является:

– для очной формы получения образования – зачет в 2 и 3 семестре; экзамены в 5 семестре.

– для заочной формы получения образования – экзамены в 5 семестре.

Академические компетенции

Усвоение образовательной программы «Актерское мастерство» предполагает развитие следующих академических компетенций:

АК-2 . Владение системным и сравнительным анализом.

АК-4. Умение работать самостоятельно.

Профессиональные компетенции

ПК-23. Внедрять новые инновационные технологии обучения, мультимедийные технологии, электронные книги.

ПК-25. Заниматься научно-исследовательской деятельностью в сфере истории искусств эстрады.

ПК-26. Владеть принципами и приемами сбора, систематизации. Обобщения и использования информации и проведение научных исследований в сфере искусства эстрады.

ПК-27. Готовить доклады, материалы, анализировать и оценивать сведения для научных исследований.

ПК-28. Пользоваться современными информационными ресурсами.

УЧЕБНАЯ ПРОГРАММА ДИСЦИПЛИНЫ «МАСТЕРСТВО АКТЕРА»

Введение

Задачи и содержание дисциплины.

Роль дисциплины в подготовке специалистов высшей квалификации.

Связь с другими дисциплинами.

Учебно-методическое обеспечение.

Раздел 1.

Специфика дисциплины «Мастерство актера» для вокалиста

Тема 1. Этика артиста

Вопросы этического поведения на сценической площадке, отношение к профессии артиста и дисциплине «Мастерство актера».

Тема 2. Элементы актерского мастерства

Практическое освоение азов актерского мастерства психологической школы актерского искусства К. С. Станиславского в процессе изучения дисциплины «Мастерство актера» студентом-вокалистом.

Элементы актерского мастерства: внимание (слуховое, моторное, зрительное, произвольное и произвольное), воображение, голос, фантазия, эмоциональная память, наблюдательность, интонация, логика и последовательность, темпоритм, характерность, пластика.

Практическое применение методов К. С. Станиславского, направленное на развитие актерского психологического инструментария (голоса, пластики, внутренней энергетики, разума).

Тема 3. Особенности организации сценического пространства

Понимание слов К.С. Станиславского об эстрадном артисте: «Голой человек на голой земле».

Способность осваивать сценическое пространство.

Навыки пребывания артиста-вокалиста на сценической площадке (выход, поведение, исполнение эстрадного номера, поклон).

Чувство движения.

Тема 4. Актерский тренинг

Исследование студентом своего «Я», изучение возможностей органов чувств, внимания, воображения, памяти в процессе занятий актерским тренингом.

Приобретение студентом навыков и умений в тренировке слухового, зрительного, моторного внимания.

Тренировка артистической памяти, эмоциональных впечатлений, полученных как «здесь и сейчас», так и в другие периоды жизни. Умение отличать творческое внимание от формального.

Осознание студентом важности мышечного контроля для артиста.

Индивидуальный подход к студенту-вокалисту в выборе упражнений на раскрепощение мышц и психологические зажимы.

Раздел 2.

Работа артиста над собой в творческом процессе переживания и воплощения

Тема 1. Средства выразительности эстрадного артиста

Средства выразительности артиста эстрады: голос, костюм, пластика, манера, стиль, индивидуальность.

Составляющие произведения искусства: легкость, форма, целостность (завершенность), красота.

Развитие навыков у студента возбуждать творческое переживание (исполнение музыкального произведения) через соответствующее физическое действие (средства выразительности артиста).

Тема 2. Развитие навыков контроля внутреннего и внешнего сценического самочувствия

Понятие сценического самочувствия; отличие сценической среды от реальной жизни.

Процесс творческого внимания и сосредоточенности на сценическом действии.

Сценическая заразительность артиста.

Развитие навыков у студента самостоятельного контроля сценического самочувствия.

Тема 3. Упражнения и музыкальные этюды

Этюдный метод работы над развитием у студента следующих навыков: видение образа изображаемого героя, оправдание его действий в предлагаемых обстоятельствах, нахождение его внешней характеристики, определение события в этюде.

Умение понимать музыкальное произведение и передавать в действии настроение, чувство, эмоцию.

Соединение действия и музыки в музыкальном этюде.

Тема 4. Особенности техники внутреннего переживания в сценическом воплощении

Развитие природы артиста-вокалиста через двигатели психической жизни (ум, волю, чувство, эмоцию).

Метод физических действий в обучении навыкам органичного существования на сцене.

Музыкальное чувство и сценическое действие.

Раздел 3. Практическое освоение драматических выразительных средств в процессе создания художественного музыкально-сценического образа

Тема 1. Основы художественной интерпретации песен

Понятие «текст», его интерпретация в исполнительском искусстве.

Драматургия литературной основы музыкально-сценического образа.

Навыки работы с поэтическим словом, интонацией, эмоцией.

Тема 2. Художественно-стилевые особенности эстрадного номера и индивидуальная манера исполнителя

Навык рождения внутренней и внешней характерности исполнителя.

Манера исполнения произведения артистом-вокалистом: по образу действия, внешним формам поведения.

Стиль. Индивидуальность. Амплуа артиста. Артистизм.

Тема 3. Этапы работы над созданием художественного музыкально-сценического образа

Этапы создания художественного музыкально-сценического образа: выбор произведения, работа над интерпретацией литературного текста, подбор соответствующего костюма и реквизита, определение жанрово-стилистических особенностей произведения, организация сценического пространства (включение в номер хореографии, видеоряда, декораций).

Раздел 4. Сценическое воплощение эстрадного номера

Тема 1. Художественное видение и воплощение музыкально-сценического номера на концертной площадке

Навыки видения художественного музыкально-сценического номера: выбор произведения (песни), замысел номера, действенный анализ произведения и интерпретация литературного текста.

Поиск формы воплощения: подбор соответствующих костюма и реквизита, определение жанрово-стилистических особенностей произведения, организация сценического пространства (включение в номер хореографии, видеоряда, декораций).

Тема 2. Работа с режиссером-постановщиком

Воплощение музыкально-сценического номера на концертной площадке, сопряженность с работой режиссера-постановщика концерта. Умение воспринимать замечания, рекомендации и предложения постановщика, не теряя своей индивидуальности.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА

для дневной формы получения образования

№ занятия	Название раздела, Темы	Количество аудиторных часов			Самостоятельная работа студентов	Форма контроля знаний
		Лекции	Практические занятия	Всего часов		
1	2	3	4	5	6	7
Семестр 1						
1.	Введение. Цели и задачи дисциплины.	2		2		
Раздел 1. Специфика дисциплины «Мастерство актера» для вокалиста						
2.	Тема 1. Этика артиста				2	
3.	Тема 2. Элементы актерского мастерства		2			
4.	Тема 3. Особенности организации сценического пространства		4	16		
5.	Тема 4 Актерский тренинг		8			
2 семестр						
Раздел 2. Работа артиста над собой в творческом процессе переживания и воплощения						
6	Тема 1. Средства выразительности эстрадного артиста				2	
7.	Тема 2. Развитие навыков контроля внутреннего и внешнего сценического самочувствия		2			
8.	Тема 3. Упражнения и музыкальные этюды		10	16		

9	Тема 4. Особенности техники внутреннего переживания в сценическом воплощении		2			
Семестр 3						
Раздел 3. Практическое освоение драматических выразительных средств в процессе создания художественного музыкально-сценического образа						
10.	Тема 1. Основы художественной интерпретации песен		4			
11.	Тема 2. Художественно-стилевые особенности эстрадного номера и индивидуальная манера исполнителя		4	16		
12.	Тема 3. Этапы работы над созданием художественного музыкально-сценического образа		6		2	
Семестр 4						
Раздел 4. Сценическое воплощение эстрадного номера						Экзамен
13.	Тема 1. Художественное видение и воплощение музыкально-сценического номера на концертной площадке		14	16	2	
Семестр 5						
14.	Тема 2. Работа с режиссером-постановщиком		12	16	4	
	Итого	2	78	92	12	

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА

для заочной формы получения образования

№ занятия	Название раздела, Темы	Количество аудиторных часов		Часы	Форма контроля знаний
		Лекции	Практические		
1	2	3	4	5	6
	Введение. Цели и задачи дисциплины	2		2	
Семестр 1					
Раздел 1. Специфика дисциплины «Мастерство актера» для вокалиста					
	Тема 1. Этика артиста				
	Тема 2. Элементы актерского мастерства		2		
	Тема 3. Особенности организации сценического пространства		2	4	
	Тема 4. Актерский тренинг				
Семестр 2					
Раздел 2. Работа артиста над собой в творческом процессе переживания и воплощения					
	Тема 1. Средства выразительности эстрадного артиста				
	Тема 2. Развитие навыков контроля внутреннего и внешнего сценического самочувствия		2		
	Тема 3. Упражнения и музыкальные этюды			4	

	Тема 4. Особенности техники внутреннего переживания в сценическом воплощении		2		
Семестр 3					
Раздел 3. Практическое освоение драматических выразительных средств в процессе создания художественного музыкально-сценического образа					
	Тема 1. Основы художественной интерпретации песен				
	Тема 2. Художественно-стилевые особенности эстрадного номера и индивидуальная манера исполнителя		2	4	
	Тема 3. Этапы работы над созданием художественного музыкально-сценического образа		2		
Семестр 4					
Раздел 4. Сценическое воплощение эстрадного номера					
	Тема 1. Художественное видение и воплощение музыкально-сценического номера на концертной площадке		4	4	
Семестр 5					
	Тема 2. Работа с режиссером-постановщиком		4	4	
	Итог	2	20	22	

4.2. ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Богданов, И. А. Постановка эстрадного номера / И. Богданов. – СПб. : Чистый лист, 2004. – 319 с.
2. Гиппиус, С. В. Гимнастика чувств. – М., Искусство, 1967.
3. Ершов, П. М. Психология актерского искусства. – М., ВТО, 1959.
4. Ершов, А. М. Технология актерского искусства. Очерки. – М., ВТО, 1959.
5. Захова, Б. Е. Мастерство актера и режиссера : учеб. пособие для специальных учебных заведений – М., Просвещение, 1978.
6. Клитин, С. С. Эстрада: Проблемы теории, истории и методики : учеб. пособие. – Л. : Искусство, 1987. – 191 с.
7. Кнебель, М. О. Поэзия педагогики / М. О. Кнобель. – М., ВТО, 1976.
8. Кнебель, М. О. Тренинг и муштра / М. О. Кнобель. – М., Искусство.
9. Кнебель, М. О. О том, что мне кажется особенно важным / М. О. Кнобель. – М., 1978.
10. Кренке, Ю. П. Практический курс воспитания актера / Ю. П. Кренке. – М., Искусство, 1938.
11. Кристи, Г. В. Воспитание актера школы Станиславского / Г. В. Кристи. – М., Изд. комитета по делам искусства СССР и ВЦСПС, 1933.
12. Мейерхольд, В. Э. Высказывания по биомеханике. – М., ЦГАЛИ.
13. Мейерхольд, В. Э. Лекции, сост. Фельдман. – М.О.Г.И., 2001
14. Монатамашвили, Н. В. Психологические обоснования процесса соединения речи: Автореферат диссертации, 1960.
15. Немирович-Данченко, В. И. О творчестве актера. Хрестоматия – М., Искусство, 1984.
16. Новицкая, Л. П. Изучение элементов психотехники актерского мастерства. Тренинг и муштра для режиссерско-педагогических культурпросветучилищ. – М., Сов. Россия, 1969.
17. Станиславский, К. С. Собрание сочинений, тома 1-8. – М., Искусство, 1954-1961.

18. Стромов, Ю. А. Путь актера к творческому перевоплощению. – М., Просвещение, 1975.
19. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены, 1-3 том. – М., Искусство, 1980.
20. Топрков, В. О технике актера. – М., ВТО, 1959.
21. Уварова, Е. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917-1945). – М., 1983.
22. Чехов, М. А. Литературное наследие, 1-2 том. – М., Искусство, 1986.
23. Шихматов, Л. М. Сценические этюды, 1-2 книга. – М., Просвещение, 1971.

4.3. ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Акимов, Н. П. Театральное наследие. – Л., Искусство, 1978.
2. Богданов, И. А. Драматургия эстрадного представления / И. А. Богданов, И. А. Виноградский. – СПб., 2009. – 420 с.
3. Баженова, В. Г. К вопросу о постижении художественного мира автора в педагогическом процессе воспитания актера. – Л., МНИТМИК им. Черкасова, 1991.
4. Баженова, В. Г. От упражнения к спектаклю. – М., Сов. Россия, 1937.
5. Брук, П. Лекции во МХАТ // Театр. – 1989. – № 3.
6. Вахтангов, Е. Б. Методические рекомендации по организации психофизического тренинга актера. – Л., ЛГИТМИК им. Н.К. Черкасова, 1990.
7. Волконский, С. М. Выразительное слово. Опыт исследования и руководства в области механики, философии и эстетики речи в жизни и на сцене. – СПб., 1913.
8. Волькенштейн, В. Драматургия / В. Волькенштейн. – М., 1969. – 336 с.
9. Гиппиус, С.В. Место и значение тренинга в актерском воспитании. Автореферат диссертации, 1967.

10. Гончаров, А. Н. Поиск выразительности в спектакле. – М., 1959; Дмитриев, Ю. Искусство советской эстрады / Ю. Дмитриев. – М., 1962.
11. Гротовский, Е. Оголенный актер. Актер в современном театре, сб. науч. тр. – Л., Ленинградский институт театра, муз. и кинематографии им. Н. Черкасова.
12. Гротовский, Е. Мир должен быть местом правды // Театральная жизнь. – 1987. – № 24.
13. Дрознин, А. Б. Методические рекомендации по совершенствованию профессионального мастерства актеров драматических театров по предмету «Основы сценического движения». – М., ВТО, 1983.
14. Кугель, А. Р. Театральные портреты / А. Кугель (сб. ст.). – Л.-М. : Искусство, 1967. – 382 с.
15. Кузнецов, Е. М. Из прошлого русской эстрады / Е. М. Кузнецов. – М., 1958.
16. Лотман, Ю. М. Анализ творческого текста. – М., Просвещение, 1978.
17. Михоэлс, С. Статьи. – М. 1960.
18. Морозова, Т. В. Понятие темпо-ритма сценического действия. – М., МГИТМИК, 1968.
19. Натадзе, Р. Г. Воображение как фактор поведения. – Тбилиси, 1972.
20. Немирович-Данченко, В. И. Ведет репетицию – М., Искусство, 1940.
21. Нестьев, И. В. Звезды русской эстрады. (Панина, Вяльцева, Плевицкая) / И. В. Нестьев. – М. : Советский композитор, 1974. – 175 с.
22. Савкова, З. В. Как сделать голос сценическим – М., Искусство, 1968.
23. Строева, М. Н. Режиссерские искания. – М. : Наука, 1977.
24. Топорков, Б. Станиславский на репетиции / Б. Топорков. – М., Искусство, 1949.
25. Тихвинская, Л. Кабаре и театры миниатюр в России: 1908-1917 / Л. Тихвинская. – М., 1995.
26. Шихматов, Л. М. От студии к театру / Л. М. Шихматов. – М., ВТО, 1970.

4.4. ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

Основные музыкальные термины

A capella – хоровое (ансамблевое) пение без инструментального сопровождения.

Divisi – временное разделение хоровой партии на два, три и более голосов.

Dies irae (от лат. «Dies irae» – «День гнева») – средневековое католическое песнопение. Мелодия отличается суровой, сдержанной выразительностью. Напев *Dies irae* как символ смерти использовался в творчестве многих композиторов, в том числе В. А. Моцарта, Ф. Листа, Г. Берлиоза, Дж. Верди, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова. Также является одним из разделов реквиема.

Lamento (от итал. – жалоба) – обозначение музыки скорбного, печального характера. Пример: плач Ариадны из оперы «Ариадна» К. Монтеверди, плач Дидоны из оперы «Дидона и Эней» Г. Пёрселла. Также встречается в мадригалах и кантатах.

Альт – низкий женский или детский голос. Диапазон от фа малой октавы до фа второй октавы (выше – очень редко).

Антифон (от греч. *antiphonos* – противозвучание) – поочередное пение двух хоров, или хора и солиста. Происхождение антифона восходит к Древней Греции, к пению дифирамбов. Позднее антифонный принцип пения перешел в трагедию, где хор обычно делился на два полухория. Антифонное пение использовалось в культовой музыке Палестины, Византии. В Западной Европе введение антифона в христианское богослужение связывают с именем миланского епископа Амвросия. Из Милана антифон распространился по всей Италии, а затем и в другие европейские страны. Принцип антифонного пения перешёл и в светскую музыку, он встречается в народных песнях, а также в хоровых произведениях композиторов прошлого и современности. Например: хор «Эхо» О. Лассо, хор «Звезды» С. И. Танеева и др.

Антем (от англ. *anthem*, лат. *antiphona*, от греч. *antiphonos* – звучащий в ответ) – духовное песнопение в Англии, созданное на текст из Библии на английском языке. Существует две основные разновидности антема: ранний, так называемый полный антем (исполняемый хором *a capella*), он близок к мотету; и стиховой, или строфический, антем, основанный на чередовании хоровых и сольных разделов с инструментальным сопровождением, он родственен кантате. Высочайшего расцвета этот жанр достиг в творчестве Г. Перселла. Также к сочинению антемов обращались в XIX в. – С. Уэсли, в XX в. – Б. Бриттен, С. Барбер.

Анализ хоровой партитуры – исследование вокально-хоровой партитуры, состоящее из устного или письменного (аннотация) разбора. В анализ входят: общие сведения об авторах музыки и текста, анализ литературного текста, характеристика хоровых партий (диапазоны, тесситура), анализ музыкально-выразительных средств (фактура, форма, тематизм, мелодика, гармония, ритм, агогика и т. д.), а также намечается исполнительский план.

Ариозо (от итал. *arioso* – наподобие арии) – небольшое вокальное произведение, более свободной формы чем ария. Если ария в опере является музыкальной характеристикой героя, то ариозо – его отклик на какую-либо драматическую ситуацию, обобщение содержания предшествующего речитатива, какое-то одно эмоциональное переживание. Например: ариозо Ленского «В вашем доме» или ариозо Онегина «Увы, сомненья нет» из оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского.

Ария – жанр вокальной музыки. Законченный эпизод в опере, оратории, кантате, исполняемый солистом в сопровождении оркестра. Ария является музыкальной характеристикой персонажа, эмоциональным обобщением определённого этапа сценического действия. По своей художественной функции ария соответствует монологу в драме. Наряду с оперными ариями существуют концертные, предназначенные для солиста в сопровождении оркестра и представляющие собой самостоятельный концертный номер, например, концертная ария Л. Бетховена «Ah, perfido».

Ариетта (от итал. *Arietta* – маленькая ария) – небольшая ария с песенным характером мелодии, обычно в двухчастной форме. В русской опере жанр ариетты использовался, например, Н. А. Римским-Корсаковым («Снегурочка»). Во французской опере XVIII в. ариеттой называлась ария да капо в блестящем колоратурном стиле, которую пели на итальянском языке. Она не была связана с развитием сценического действия и исполнялась как вставной номер.

Агогика (от греч. *agoge* – увод, унесение) – в музыкальном исполнительстве одно из средств художественной выразительности, заключающееся в небольших отклонениях от основного темпа (замедление или ускорение), не фиксируемых в нотах. Агогические обозначения связаны с фразировкой, артикуляцией, а также с музыкальной динамикой. Темповые обозначения, как *ad libitum* (по желанию), *allegretto* (свободно) или *capriccioso* (капризно, причудливо)…, помогают полнее и ярче раскрыть характер и содержание музыкального произведения. Агогические отклонения характерны для произведений композиторов-романтиков. Термин «агогика» введен в музыкознание Х. Риманом в 1884 г.

Ансамбль (от фр. *ensemble* – вместе) – согласованность, стройность исполнения при коллективном пении или игре на музыкальных инструментах. Ансамбль основывается на постоянной координации творческих усилий исполнителей, требует умения слышать общее звучание и сочетать свою исполнительскую манеру с манерой партнеров. В зависимости от количества исполнителей различают дуэт, трио (терцет), квартет и др. По своему составу ансамбли бывают смешанные, например: голос и фортепиано, квинтет для струнного квартета и фортепиано и однородные: дуэт для двух скрипок, вокальный квартет *a capella*. Ансамблем называется хоровой или оркестровый коллектив. Также ансамблем называют законченный номер в опере, оратории, кантате, исполняемый группой певцов в сопровождении оркестра (например: квартет из IV д. оперы «Риголетто» Дж. Верди).

Атака (от итал. *attaccare* – нападать) – начало звука. Атака бывает твёрдая (при которой голосовые связки плотно смыкаются до начала выдоха), мягкая (связки смыкаются менее плотно, с началом выдоха), придыхательная (связки

смыкаются неплотно, после начала выдоха). Использование определённого вида атака зависит от текста, начинающего слово, звука, от штриха. В упражнениях большинство вокалистов используют мягкую атаку, но в педагогике применяется как твердая (например, при вялости пения), так и придыхательная (при так называемое "пересмыкании" связок, при "горловом звуке"). Термин, обозначающий, что исполнитель, закончив одну часть произведения, должен, не выключая внимания слушателей (дирижер – не опуская рук), приступить к следующей части. Таким образом, применение атаки служит для большей связности, цельности исполнения.

Бард (от кельт. *bardos* – провозглашать, петь) – поэт и певец в средние века. Придворный поэт в Ирландии, Шотландии и Уэльсе. В репертуаре бардов были песни-баллады, боевые, сатирические песни, элегии и т. д. Музыка бардов не сохранилась.

Баллада (от лат. *ballo* – танцую) – первоначально танцевальная одногласная хоровая песня (зародилась в XII в.). В XIII в. жанр баллады становится важнейшим в творчестве трубадуров и труверов, она превращается в одногласную лирическую песню с инструментальным аккомпанементом импровизационного характера. Баллады писали крупнейшие музыканты раннего Возрождения: Филипп де Витри, Гильом де Машо. В народном творчестве танцевальная баллада трансформируется в повествовательную песню, зачастую с элементами фантастики. Этот вид баллады повлиял на её возрождение в музыке композиторов-романтиков XIX в. – Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Листа и др. Сюжеты вокальных баллад становятся более драматичными, нередко приобретая мрачный трагический колорит («Лесной царь» Шуберта). В России к жанру вокальной баллады обращались М. И. Глинка («Ночной смотр»), А. С. Даргомыжский («Свадьба»), А. Г. Рубинштейн («Баллада»), Н. А. Римский-Корсаков («Свитезьянка»). Следует отметить включение баллады в оперу (баллада Финна из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила», баллада Сенты из оперы Р. Вагнера «Летучий голландец»). Жанр баллады проникает и в инструментальную музыку (баллады Ф. Шопена, И. Брамса, Г. Форе). Отечественные композиторы также об-

ращались к балладе, наделяя её героико-патриотическим содержанием (баллада Витязя из симфонии-кантаты «На поле Куликовом» Ю. А. Шапорина, «Баллада о мальчике, пожелавшем остаться неизвестным» С. С. Прокофьева).

Баритон – средний по высоте мужской голос; диапазон ля-бемоль (соль) большой октавы до ля-бемоль первой октавы.

Бас – самый низкий мужской голос; диапазон фа большой октавы до фа первой октавы.

Бас профундо или басы-октависты – имеют очень низкий и глубокий бас. Это особая, редко встречающаяся, разновидность самого низкого баса; можно услышать в церковной музыке. Название Октависты обычно применяется к хоровым певцам (в сольном пении – бас-профундо). Октависты поют октавой ниже басов и применяются в аккордовом складе. Некоторые представители: Тихонов, Дмитрий Вячеславович Запорожец, Капитон Денисович Трезвинский, Степан Евтропьевич.

Бельканто (от итал. *belcanto* – прекрасное пение) – эмоционально насыщенное, красивое, певучее, звучное вокальное исполнение. Этот стиль пения сложился в Италии к середине XVII в. и господствовал до первой половины XIX в. (эпоха бельканто). Бельканто требует от певца кантилены, безукоризненной колоратуры, владения филировкой, динамическими и тембровыми нюансами, «инструментальной» ровности звучания.

«Белый» звук – термин, распространённый в вокальной практике для обозначения так называемого открытого звучания голоса. Это напряжённое, «плоское» звучание обусловлено отсутствием элементов прикрытия, что заставляет голосовые складки работать с «пересмыканием», зажатостью. В академической манере пения такое звучание не допускается. При исправлении данного дефекта используются следующие приёмы, повышающие импеданс: более округленное, полное произнесение гласных, округлый рот, опущенная гортань.

Вибрато, вибрация, тремоляция (от лат. – колебание) – периодическое изменение звука по высоте, силе и тембру. Различают скорость вибрации (частоту чередования периодов в секунду) и её размах (степень крайних отклонений зву-

ка). Скорость вибрации в 6—7 периодов обогащает тембр звука, придаёт ему эмоциональность и динамичность, является неизменным признаком хорошего певческого голоса. При большей скорости вибрато в голосе появляется тремолляция ("барашек"), при меньшей, сопровождаемой бóльшим размахом, – неустойчивость интонации, "качание" звука. Для исправления недостатков вибрации полезны следующие приемы: а) упражнения с мелодичным движением; б) негромкое пение (при усилении звука размах вибрато увеличивается, поэтому хор труднее выстраивать на *forte*); в) пение на закрытых гласных (о, у), а также с закрытым ртом.

Вокализ (от лат. *vocalis* – гласный) – музыкальное произведение для голоса без текста, написанное с целью выработки определённых вокально-технических навыков (аналогично этюдам у инструменталистов) или для концертного исполнения. Вокализы исполняются на отдельный гласный звук, чаще всего на округленный «а». Учебные вокализы – важнейший переходный материал от упражнений к произведениям с текстом. Отсутствие слова даст возможность сосредоточить внимание на музыкальной выразительности. Наличие тех или иных вокально-технических элементов позволяет выбирать вокализы соответственно стоящим перед учеником задачам. Учебные вокализы издаются в виде сборников для голоса разной степени подготовки. Среди авторов распространённых сборников вокализов – Ф. Абт, Г. Панофка, Дж. Конконе, Н. Ваккан, Дж. Бордоньи, А. Е. Варламов, М. И. Глинка, А. Т. Гречанинов, Д. Л. Аспелунд и др. Концертные вокализы дают возможность показать красоту и богатейшие возможности певческого голоса. Широко известны «Хабанера» М. Равеля, «Вокализ» С. В. Рахманинова, «Концерт для голоса с оркестром» Р. М. Глиэра. Имеются также произведения в форме вокализа для хора («Траурный прелюд» М. В. Ковалёва, «Эхо» А. И. Пирумова).

Вокальная музыка – музыка, предназначенная для пения. В это понятие входят любые музыкальные сочинения для пения *a capella* или с музыкальным сопровождением: песня, романс, вокальный ансамбль, хоровая музыка, опера.

Высота звука – свойство музыкального звука, зависящее от частоты колебаний звучащего тела; в акустике измеряется герцами (числом колебаний в секунду). В музыкальном исполнении различают высоту абсолютную (настройка инструментов и певцов по эталону высоты – камертону) и относительную, определяемую интервальным соотношением музыкальных звуков.

Высокий бас (кантанте) – бас певучий, верхний диапазон – соль первой октавы. Светлый тембр, напоминает баритональный голос.

Голос – звуки, производимые голосовым аппаратом и служащие для общения между людьми. Голос может быть речевым, певческим, шепотным. Певческий голос характеризуется высотой, диапазоном, силой, тембром. Высота служит основой классификации певческих голосов. Различают певческие голоса поставленные (профессиональное пение) и непоставленные (бытовые). На протяжении жизни голос человека претерпевает значительные изменения. Время полного расцвета вокальных возможностей совпадает с обретением полного физического развития и продолжается до 50–60 лет, когда голос начинает постепенно терять прежние качества.

Голосообразование, звукообразование, фонация – процесс образования звука голоса. В голосообразовании принимают участие все компоненты голосового аппарата. Характер голосообразования может быть изменен в результате постановки голоса.

Голосовой аппарат – система органов, служащая для образования звуков голоса и речи. В неё входят:

- органы дыхания (источник звуковой энергии);
- гортань с заключёнными в неё голосовыми складками (источник возникновения звуковых колебаний);
- артикуляционный аппарат, служащий для образования звуков членораздельной речи;
- носовая и придаточные полости.

Система полостей глотки, рта и носа в вокальной методике часто называется надставной трубкой. Голосовой аппарат всегда работает в единстве и взаи-

мосвязи всех своих частей, отвечая звуковым представлениям, возникающим в соответствующих отделах коры головного мозга.

Голосоведение – движение каждого отдельного голоса и всех голосов вместе в многоголосном произведении.

Голосовые связки – две парные мышцы, расположенные в гортани, покрыты эластичной соединительной тканью и слизистой оболочкой. Они могут смыкаться и размыкаться, натягиваться. Звучание происходит при сомкнутых голосовых складках. Строение голосовых складок даёт им возможность колебаться как целиком, так и отдельными участками, от чего зависит характер звучания голоса. Так, например, в фальцетном регистре голосовые складки вибрируют только краями, в грудном – колеблются всей массой. Просвет между голосовыми складками называется голосовой щелью. При вдохе голосовая щель широко раскрыта, при выдохе – сужается. Размеры голосовых складок определяют тип голоса. Самые длинные и толстые – у басов (длина до 25 мм, толщина 5 мм), самые короткие и тонкие – у колоратурного сопрано (длина 14 мм, толщина 2 мм).

Гомофония (от греч. *homophonia* – однозвучие, унисон; *homos* – один и *phone* – звук, голос) вид многоголосия, при котором голоса разделяются на главный (мелодия) и сопровождающие (аккомпанемент).

Глиссандо (от итал. *glissando*, от фр. *glisser* – скользить) – исполнительский прием, заключающийся в переходе с одного звука на другой посредством плавного скольжения, без выделения отдельных промежуточных ступеней. В нотной записи обозначается чертой или волнистой линией между начальным и конечным звуками.



Григорианский хорал, григорианское пение – название одноголосных церковных песнопений, введённых в католическое богослужение в VII в. папой Григорием I Великим. Григорианские хоралы сложились в результате отбора и

переработки различных богослужебных напевов. Тексты, заимствованные из Библии, были написаны на латинском языке. Мелодия строилась в средневековых ладах, была строго диатонична. К XII—XIII вв. в хоралах преобладали звуки равной длительности, поэтому григорианское пение стали называть «кантус планус» (плавным пением). Песнопения исполнялись мужским хором в унисон. В IX в. в григорианском пении появляются ранние формы многоголосия – дискант и органум.

Диапазон – звуковой объем голоса (инструмента) от самого нижнего до самого верхнего звука.

Дивизи (от итал. *divisi* – разделённые) – временное разделение хоровой или оркестровой партии на два, три и более голосов.

Дикция (от лат. *dictio* – произнесение речи) – ясность и разборчивость произнесения текста. Непременное условие вокального и хорового исполнения – хорошая дикция. В хоровом исполнении это зависит от качества произношения каждого поющего и от однородности, и одновременности произнесения всей хоровой партии. Особенно важно чёткое произношение согласных. Для лучшего произношения также важны осмысленность произнесения текста, пение наизусть (известно выражение вокалистов: "Звук следует за взглядом"). Произнесение слова должно соответствовать характеру произведения.

Доместик (от лат. *domesticus* – домашний) – начальники хора (регент), совмещал обязанности дирижёра хора, учителя пения, певца-солиста в древней христианской церкви (XI век) . Мастер пения в Византии IV в.

Драматический баритон – по широте и мощности близкий басу, с промежуточными оттенками между ними.

Диссонанс (от лат. *dissonus* – разноголосый, нестройный) – неблагозвучное, напряженное одновременное звучание различных тонов (от двух и более звуков). Диссонанс противоположен консонансу, звучит более напряженно и вызывает ожидание разрешения (перехода в консонанс). К диссонансам относятся большие и малые секунды и септимы, тритон и другие увеличенные и уменьшенные интервалы, а также аккорды, включающие в себя эти интервалы.

Дискант – самый высокий певческий голос мальчиков. По аналогии с голосом название распространилось на музыкальных инструментов: дискант-валторна, дискант как название тромбона-сопрано и проч.

Дуэт (от итал. *duetto*, от лат. *duo* – два) – ансамбль из двух исполнителей.

Жонглёр (от фр. *jongleur*, от лат. *joculator* – шутник, забавник) – средневековый бродячий артист во Франции. В других странах – шпильман, вагант, в Древней Руси – скоморох. Жонглеры выступали на праздниках, ярмарках, свадьбах, рыцарских турнирах, нередко сочетая в одном лице музыканта, певца, поэта, актера, акробата и даже дрессировщика животных. Инструментами жонглеров были лютня, виола, ротта. Нередко жонглеры состояли на службе у труверов и трубадуров. Искусство жонглеров было сугубо светским, его содержание подчас отличалось злободневностью и сатирической направленностью, поэтому они подвергались сильному гонению со стороны церкви.

Запев – начало хоровой песни, исполняемое одним или несколькими солистами, после чего вступает весь хор.

Запевала – певец, исполняющий запев хоровой песни; в народном хоре – ведущий певец, часто организующий и направляющий пение всего хора.

Звукообразование (фонация), от греч. *phone* – звук) – извлечение певческого и речевого звука, результат действия голосового аппарата. Певческий звук, возникая в результате колебаний голосовых связок, усиливается и темброво обогащается благодаря резонаторам.

Звуковедение – в вокальном искусстве термин применяется для обозначения различных видов ведения голоса, например: кантилена, портаменто, маркато и т. п. Вместе с голосообразованием звуковедение входит в понятие вокальной техники.

Знаменный распев. Строчное пение – основной вид пения в православной древнерусской церкви. Знаменами или крюками назывались певческие знаки, которыми записывались напевы. Возник такой жанр в XII веке. Русские композиторы, обращавшиеся к знаменному распеву в своём творчестве: А. П. Бородин, С. В. Рахманинов, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский и др.

Интонирование – осознанное воспроизведение музыкального звука голосом или на инструменте.

Интонация (от лат. *intono* – громко произношу) – точное воспроизведение высоты звука при музыкальном исполнении.

Йодль (от нем. *jodel*) – народные песни альпийских горцев (Австрии, Южной Баварии и Швейцарии). Используются гласные «а», «е», «и» с резкой сменой головного (фальцетного) и грудного звучания без микста на широких интервалах и звуках разложенного аккорда. Ещё Л. Бетховен обработал несколько тирольских мелодий, вокализ которых напоминает манеру пения йодль.

Капельмейстер (от нем. *kapellmeister* – руководитель хора) – руководитель вокальной или инструментальной капеллы (XVI—XVIII вв.), дирижер симфонического, театрального оркестра или хора (в XIX вв.).

Камерное пение (от лат. *camera* – комната) – концертное исполнение вокальной музыки. Исполнители камерной музыки: С. Лемешев, Н. Обухова, М. Максакова, Н. Шпиллер, И. Архипова, Е. Нестеренко, З. Соткилава и др. Также равной степенью оперной и камерной манерой исполнения владели: Ф. Шаляпин, Л. Собинова, А. Нежданова.

Кантилена (от лат. *cantilena* – пение) – певучее, связанное исполнение мелодии. Основной вид звуковедения в пении, построенный на legato.

Канцонетта (от итал. *canzonetta* – песенка) – небольшая многоголосная песня танцевального характера, распространённая в Италии в конце XVI – начале XVII вв.

Колоратура (от итал. *coloratura* – украшение) – способность голоса к движению, использование быстрых виртуозных пассажей (гаммы, арпеджио и т. п.) и мелизмов (группетто, морденты, форшлаги, трели), служащих для украшения сольной вокальной партии. Виртуозная подвижность любого хорового голоса (в т. ч. и баса), лёгкость звучания.

Концертмейстер (от нем. *konzertmeister*) – имеется несколько значений: 1) пианист, помогающий исполнителям (певцам или инструменталистам) разу-

чивать партии и аккомпанирующий им на концерте; 2) первый скрипач оркестра; 3) ведущий музыкант в каждой из струнных групп оркестра.

Кондакарное пение – стиль виртуозного пения появившегося в Византии и распространившегося в Киевской Руси в X-XIII вв. Для записи существовала специальная нотация – кондакарная. Она состояла из условных знаков – точек, запятых, палочек над которыми помещён ряд графических символов. Знаки передавали напев лишь в общих чертах, высота тона и движение мелодии корректировались в процессе пения, поэтому точная расшифровка русских кондакарных записей невозможна. Кондакарное пение было распространено среди высших слоев общества, простому народу оно было почти неизвестно. Произведения кондакарного стиля сохранились в древних певческих книгах – кондакарях.

Колядка (от лат. *Calendae* – первый день месяца) – народные величальные поздравительные песни, распространённые у славянских народов. Их поют на рождество или под Новый год. Содержат пожелание благополучия, хорошего урожая. На Украине разновидностью колядок являются щедровки. Известна колядка «Щедрик» в обработке для хора А. Д. Леонтовича. Сцены колядования изображены в операх русских и украинских композиторов: «Черевички» П. И. Чайковского, «опера-колядка» «Ночь перед Рождеством» Н. А. Римского-Корсакова, «Рождественская ночь» Н. В. Лысенко.

Контральто – самый низкий женский голос. Диапазон от фа малой октавы (ниже – редко и преимущественно в народных хорах) до фа второй октавы. В хоре исполняют партию вторых альтов. Иногда используется в унисон с тенорами, как исключение.

Лирический баритон – по лёгкости звука приближающийся к тенору.

Магнификат (от лат. от первого слова текста «*Magnificat anima mea Dominum*») – «Величит душа моя господа») – хоровое песнопение, исполняемое в католической церкви во время вечерней службы. В XVI в. магнификат – это крупное многоголосное хоровое произведение. Композиторы писавшие: Палестрины, К. Монтеверди, О. Лассо. Позднее – кантата для солистов, хора и инструментального сопровождения. Например: «Магнификат» И. С. Баха.

Мелодия (от греч. *melodia* – пение, напев, песня) – одноголосно выраженная музыкальная мысль, основной элемент музыки. Мелодия – ряд звуков, организованных ладово, интонационно, ритмически и образующих определённую структуру.

Меццо-сопрано – средний женский голос, с глубоким, насыщенным тембром. Диапазон ля малой октавы до ля второй октавы. Различают высокое (лирическое) меццо-сопрано, по характеру звучания приближающееся к сопрано, и низкое, приближающееся к контральто.

Мотет (от фр. *motet*, от *mot* – слово) – жанр многоголосной вокальной музыки. Зародился во Франции в XII в. До XVI в. оставался важнейшим жанром духовной и светской музыки в Западной Европе. Существовали мотеты для хора *a capella* и для хора с инструментальным сопровождением. В этом жанре писали: Г. Дюфаи, И. Окегема, Жоскена Дебре (который первым стал применять единый для всех голосов текст), О. Лассо, Палестрины. Мотет XV-XVI вв. – это развитое, сложное, торжественное по характеру хоровое произведение с хорошо согласованными в ритмическом и гармоническом отношении голосами. В XVII в. мотет писали: Х. Хаслера, Г. Шютца, Л. Виаданы сыграло роль в создании духовной кантаты. Вершиной развития жанра являются 8 мотетов И. С. Баха. В дальнейшем к мотету обращались Г. Ф. Гендель, В. А. Моцарт, И. Брамс, А. Брукнер и др.

Микст – регистр певческого голоса, переходный между грудным и головным регистрами; характерен большей мягкостью, лёгкостью по сравнению с грудным регистром и большей насыщенностью, звучностью, чем фальцет. В миксте у мужского голоса преобладает грудной характер звучания, у женского – головной.

Партесное пение (от лат. *partes* – голоса) – стиль многоголосной хоровой музыки, (был распространён в Российской империи с середины XVII в.) В партесном пении хор делился на партии: дисканты, альты, тенора, басы, которые в свою очередь делились на голоса. Количество голосов достигало 12, в некоторых случаях 16 и более. Произведения партесного стиля часто представляли со-

бой обработку мелодий знаменного распева. Композиторы: Н. Дилецкий, В. Титов, Н. Бавыкин и др.

Постановка голоса – процесс индивидуального обучения пению. Выработка у учащегося рефлекторных движений голосового аппарата, способствующих правильному звучанию. Понятие хорошо поставленного голоса включает его ровность на всём диапазоне (сглаженность регистров), звучность, прикрытость гласных, красоту тембра, гибкость. Хорошо поставленный голос характеризуется присутствием в его звучании так называемых певческих формант.

Прикрытие звука – настройка голосового аппарата (главным образом за счёт расширения нижней части глотки и соответствующего формирования полости рта), придающая певческому звуку некоторую затемнённость, округлённость, мягкость и глубину. Прикрытость звука акустически связана с присутствием в нём так называемой нижней форманты. Такой приём используется в вокальной педагогике для сглаживания регистров, благодаря чему получается как бы однородность голоса на всём диапазоне. В академическом пении преимущественно используется только прикрытый звук. Мету прикрытия звука устанавливает педагог, дирижёр, руководствуясь своим вокальным слухом и эстетическим вкусом.

Певческая установка – положение, которое певец принимает перед началом пения. При положении стоя: прямое собранное положение корпуса (не распущенное, но и не "на вытяжку"); равномерная опора на обе ноги; руки свободно опущены по бокам или соединены кистями перед грудью или за спиной; грудь развернута, плечи слегка оттянуты назад; голова держится прямо, не напряженно. При положении сидя сохраняется то же положение корпуса и головы; ноги поставлены под прямым углом (нельзя поджимать их под себя или сидеть, положив ногу на ногу, т. к. это мешает правильному дыханию). Правильная певческая установка важна, поскольку она помогает овладеть правильными певческими навыками.

Протестантский хорал – песнопение, связанное с протестантским культом. Возникли в Германии в период Реформации (XVI в.). Исполнялся на не-

мецком языке. В основе музыки протестантского хорала – мелодии народных песен, напевы мейстерзингеров, религиозных гимнов и др.

Регистр (от лат. *registrum* – список, перечень) – участок диапазона певческого голоса или музыкального инструмента, характеризующийся единым тембром. В голосе различают нижний, или грудной регистр, верхний, или головной регистр (фальцет), смешанный, или микст. У мужского голосов имеется два природных регистра: грудной и головной. У женщин – три: грудной, смешанный, головной. В голосе необученного певца регистры резко различимы, границы их определяются так называемыми переходными звуками, более или менее постоянными для каждого типа голоса: у баса до-диез1 (до1), у баритона ре-диез1 (ре1), у тенора фа-диез1 (фа1), у сопрано ми1 – фа1 (при переходе к смешанному регистру) и фа-диез2 (фа2) (при переходе к головному регистру), у меццо-сопрано и контральто фа-диез1 (фа1) (при переходе к смешанному регистру) и ре-диез2 (ре2) (при переходе к головному регистру). Поставленный голос отличается сглаженностью, постепенностью перехода от нижних звуков диапазона к верхним. Использование "чистых" регистров обученными певцами, в отличие от народных певцов, применяется эпизодически, как вокальная краска. Исполнение переходных (к верхнему резонатору) звуков требует некоторого их затемнения – "прикрытия".

Резонаторы (от лат. *resono* – откликаюсь) – часть голосового аппарата, придающая слабому звуку, возникающему на голосовых связках, силу, звучность, характерный тембр. Различаются резонаторы верхние (головные, расположенные над связками, – полости глотки, рта, носа и придаточные) и нижние (грудная клетка – трахеи, бронхи). Кроме того, они делятся на подвижные (способные изменять свою форму и объём, поддающиеся управлению – полости глотки и рта) и неподвижные (на функционирование которых можно влиять лишь опосредствованно).

Серенада (от фр. *serenade*, итал. *serenata*, от *sera* – вечер) – песня лирического характера (чаще всего обращение к возлюбленной), исполняющаяся вечером или ночью. Она берёт свои истоки в песнях трубадуров. Серенада была рас-

пространена в быту народов Италия, Франция; её исполняли под аккомпанемент лютни, гитары, мандолины. Впоследствии серенада стала жанром камерной вокальной музыки и вошла в оперу. Композиторы, писавшие в этом жанре: Ф. Шуберт, Р. Шуман, А. С. Даргомыжский, М. И. Глинка, П. И. Чайковский.

Сопрано – самый высокий женский. Диапазон от до первой октавы до до третьей октавы. Сопрано бывает драматическое (характерное полнотой и силой звучания), лирическое (более мягкое) и колоратурное (отличается подвижностью, способностью к высоким нотам, с ярко выраженным вибрато). Также существуют промежуточные виды: лирико-драматическое и лирико-колоратурное сопрано.

Спиричуэл (от англ. *spiritual* – духовный) – духовные песни американских негров. Возникли на рабовладельческом Юге США, получили популярность в 70—80-е гг. XIX в. Спиричуэл исполняют хором *a capella*, основная мелодия импровизационно варьируется участниками. В этом жанре можно наблюдать слияние двух музыкальных культур – европейской и африканской, что выражается в особенностях мелодии и ритма (блюзовые интонации, синкопирование сочетается с характерными интонациями и ритмами европейской музыки). Напевы спиричуэл использованы в опере Дж. Гершвина «Порги и Бесс», в 9-й симфонии «Из Нового Света» А. Дворжака.

Сицилиана (от итал. *siciliana* – сицилийская) – вокальная или инструментальная пьеса в спокойном, плавном движении, родственная пасторали. Обычно в умеренном темпе и в размере 6/8 или 12/8, с характерным пунктирным ритмом. Этот жанр послужил основой арий, романсов и песен.

Смешанный хор – певческий коллектив, состоящий из мужских, женских или детских голосов: сопрано, альты, теноры, басы.

Тесситура (от итал. *tessitura* – ткань) – высотное положение голоса в данный момент по отношению ко всему диапазону этого голоса. В зависимости от преимущественного употребления тех или иных звуков, тесситура может быть высокая, средняя (наиболее удобная для пения, благоприятная для интонирования), низкая. Соответствие тесситуры характеру голоса является одним из усло-

вий естественности, свободы, красоты звучания и достижения наибольших средств выразительности в голосе.

Тенор – высокий мужской певческий голос. Диапазон от «до» малой октавы до «до» второй октавы. Нотируется в басовом и теноровом ключах, в скрипичном ключе октавой выше действительного звучания. Тенор бывает лирический (*tenore di grazia*) и драматический (*tenore di forza*), а также средний между ними – меццо-характерный – и редкий тенор-альтино (с развитым верхним регистром – выше до второй октавы). В хоре Тенора лирические и альтино составляют первую партию, остальные – вторую. Вследствие частого применения в хоре (особенно в мужских) высокой тесситуры важно умение теноров пользоваться фальцетом и микстом.

Тембр – окраска звука; зависит от различных сочетаний обертонов, выделения одних и маскировки других. Тембр голоса в значительной степени качество врожденное, но под влиянием обучения, практики может изменяться.

Трубадур (от прованс. *trobador*, от *trobar* – находить, слагать стихи) – поэт-певец в Южной Франции конца XI – начала XIV вв. Творчество трубадуров было светским по происхождению, многие трубадуры принадлежали к высшей феодальной знати. В их творчестве в основном преобладает любовная лирика, но есть также песни философского, политического, сатирического характера. Использовали жанры и формы: канцоны, альбы, серенады, рондо, баллады, тенсоны, сирвенты, эстампиды, пастурели. Трубадур исполнял свою песню сам, часто в сопровождении менестреля, или поручал исполнение жонглеру. Мелодии песен по характеру близки народным. Лирика трубадуров оказала влияние на всё последующее развитие европейской литературы.

Фальцет (фистула) – один из верхних регистров мужского певческого голоса, в котором используется лишь головной резонатор, изолированно от грудного. Голосовые связки смыкаются неплотно и колеблются краями, в результате чего фальцет звучит слабо, бесцветно. В сольном пении фальцет употребляется изредка как своеобразная краска. В хоровом пении фальцет применяется при звучивании высоких нот, на РР. Некоторые тенора, исполняя предельно высокие

ноты, пользуются «озвученным» фальцетом, приближающимся к миксту: такие голоса для хора очень полезны. Умение пользоваться фальцетом для певцов (ради «экономии голоса») и для дирижёра обязательно.

Фальцет (от итал. *falsetto*, от *falso* – ложный) – способ воспроизведения высоких звуков, а также верхний регистр мужского певческого голоса, характеризующийся слабым звучанием и бедностью тембра (вследствие уменьшения количества обертонов).

Филировка, филирование (от фр. *filer un son* – тянуть звук) – умение плавно изменять динамику тянувшегося звука от *forte* к *piano* и наоборот; эффектный прием, который широко применяется в вокальной литературе, чаще в оперных партиях старинных и классических опер. Хорошо выполненная филировка предполагает владение процессом певческого выдоха, позволяющего плавно усиливать (или ослаблять) посыл дыхания так, чтобы качество звука и его высота оставались неизменными. Наличие навыка филировки – показатель правильности и естественности звукообразования. Изучение данного элемента техники ведётся, как правило, от *forte* к *piano*.

Форманта (от лат. *formans* – образующий) – в акустике призвуки определённой частоты, придающие звучанию голоса и инструмента характерный для них тембр (а также звукам речи, благодаря чему они распознаются). Возникают, главным образом, в результате того или иного функционирования верхних резонаторов. Певческому голосу свойственны две характерные форманты: высокая (ок. 3000 герц), придающая ему звучность, полётность, и низкая (ок. 500 герц), сообщающая голосу глубину, прикрытость. Существует прибор – спектрограф, наглядно показывающий наличие форманты у поющего.

Хейрономия (от греч. *heir* – рука и *nomos* – закон) – условная жестикуляция, применявшаяся при дирижировании хором и указывавшая певцам темп, метр, направление движения мелодии, динамические оттенки. Хейрономия возникла до нашей эры на востоке, использовалась в Древней Греции, в церковной музыке Византии, на Руси (с XI— XII вв.).

Хор (от греч. *choros* – хороводная пляска с пением) – певческий коллектив не менее 12 человек (по 3 человека в хоровой партии), исполняющий вокальное произведение с аккомпаниментом или *a capella*. Хоры бывают однородными и смешанными, это зависит от состава голосов. По манере голосообразования различают хоры академические и народные. Особую специфику имеет хор в опере и оперетте, где хоровое пение сочетается с драматической игрой актёров-хористов.

Хорал (от нем. *choral*, от лат. *cantus choralis* – хоровое песнопение) – церковное хоровое песнопение западно-христианской церкви. Хорал имел два основных типа – григорианский (VII в. в католической церкви), и протестантский (XVI в. эпоха Реформации).

Хормейстер – руководитель хора: оперного, хоровой группы ансамбля песни и танца, помощник художественного руководителя хорового коллектива.

Центральный бас – голос обладает широкими возможностями. Ярко выражен басовый тембр. Могут использоваться как в высоком диапазоне, также могут насыщенно дополнять нижний регистр.

Цепное дыхание – используется в хоровом пении, певцы сменяют дыхание не одновременно, а «по цепочке», поддерживая непрерывность звучания.

СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка.....	3
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	6
1.1. Введение	6
1.2. Конспект лекций	11
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	81
2.1. Темы практических занятий	81
2.2. Методические материалы к практическим занятиям.....	82
2.3. Практикум психофизического тренинга (упражнения).....	86
2.4. Темы самостоятельных практических работ (упражнения)	104
2.5. Репертуарный сборник.....	104
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	107
3.1. Вопросы к зачетам и экзаменам	107
3.2. Итоговые формы контроля	109
3.3. Критерии оценки результатов учебной деятельности	109
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	112
4.1. Учебная программа	112
4.2. Основная литература.....	129
4.3. Дополнительная литература.....	130
4.4. Терминологический словарь	132

Учебное электронное издание

Автор-составитель
Виноградова Татьяна Львовна

МАСТЕРСТВО АКТЁРА

*Электронный учебно-методический комплекс
для студентов специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады
(по направлениям), направление специальности
1-17 03 01-03 Искусство эстрады (пение)*

[Электронный ресурс]

Редактор *И. Б. Михнюк*
Технический редактор *Ю. В. Хадьков*

Подписано в печать 30.09.2018.
Гарнитура Times Roman. Объем 1,1 Мб

Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»
Свидетельство о регистрации издателя №1/29 от 19.08.2013
220114, г. Минск, ул. Филимонова, 69.

ISBN 978-985-547-246-0



9 789855 472460