

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
**«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ СЦЕНИЧЕСКИХ ИСКУССТВ»**

Театроведческий факультет
Кафедра иностранных языков

ПРОГРАММА ВСТУПИТЕЛЬНОГО ИСПЫТАНИЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ

«ИНОСТРАННЫЙ ЯЗЫК»
**(английский язык, немецкий язык, французский язык, русский язык как
иностранннй))**

для поступающих на обучение по программам подготовки
научно-педагогических кадров

в аспирантуре

5.10.3 Виды искусства (театральное искусство)

и ассистентуре-стажировке

**52.09.02 «Актерское искусство»,
вид «Актерское искусство в драматическом театре и кино»**

Год приема – **2026**, форма обучения – **очная**

Авторы-составители:
Искандарян Роза Самвеловна; ст. преподаватель,
Патанина Виктория Владимировна, доцент;
Усаченко Наталья Алексеевна, доцент.
Филатова Владислава Игоревна, доцент

ПРИНЯТА на заседании кафедры
16 января 2025 г., протокол № 3

УТВЕРЖДЕНА на заседании Совета факультета
06 февраля 2025 г., протокол № 1

© ФГБОУ ВО РГИСИ, 2024

Санкт-Петербург, 2025

1. Цели

Цель вступительного испытания – оценить степень подготовки поступающего, практическое владение им иностранным языком, позволяющее использовать его в профессиональной сфере.

2. Задачи

Определить уровень развития у абитуриента коммуникативной компетенции. Под коммуникативной компетенцией понимается умение соотносить языковые средства с конкретными сферами, ситуациями, условиями и задачами общения, рассматривать языковой материал как средство реализации речевого общения.

3. Место дисциплины в профессиональной подготовке выпускника.

Вступительные испытания по иностранному языку суммируют те навыки и умения в использовании иностранного языка, которые были получены абитуриентом в процессе обучения в высшем учебном заведении.

4. Требования к уровню подготовленности абитуриента

На вступительных испытаниях поступающий должен продемонстрировать умение пользоваться иностранным языком как средством культурного и профессионального общения. Поступающий должен владеть орфографическими, лексическими и грамматическими нормами иностранного языка и правильно использовать их во всех видах речевой деятельности, представленных в сфере профессионального и научного общения.

Учитывая перспективы практической и научной деятельности поступающих, требования к знаниям и умениям на вступительном испытании соответствуют уровню следующих языковых компетенций:

Говорение и аудирование — поступающий должен показать владение неподготовленной диалогической речью в ситуации официального общения в пределах вузовской программной тематики. Оценивается умение адекватно воспринимать речь и давать логически обоснованные развёрнутые и краткие ответы на вопросы экзаменатора.

Чтение — контролируются навыки изучающего и просмотрового чтения. В первом случае поступающий должен продемонстрировать умение читать оригинальную литературу по специальности, максимально полно и точно переводить её на русский язык / излагать её письменно на русском языке, пользуясь словарём и опираясь на профессиональные знания и навыки языковой и контекстуальной догадки. При просмотровом (беглом) чтении оценивается умение в течение ограниченного времени определить круг рассматриваемых в тексте вопросов, выявить основные положения автора и пересказать текст на иностранном языке.

5. Структура и содержание вступительных испытаний

Формой вступительного испытания является экзамен, который проводится в письменной и устной форме и включает в себя следующие этапы.

I. Письменная интерпретация текста.

Английский, немецкий, французский языки: перевод на русский язык со словарем научного текста по специальности. Объем текста — 2000 печатных знаков. Время выполнения — 60 мин.

Русский язык как иностранный: сжатое изложение на русском языке научного текста по специальности. Объем текста — ок. 2000 печатных знаков. Время выполнения — 60 мин.

II. Устная медиация и интеракция:

1. *Устная сжатая передача содержания текста (медиация)* по специальности (статья по проблемам искусства) на иностранном языке. Объем текста — ок. 2000 печатных знаков. Время выполнения — 30 мин.

2. *Беседа с экзаменаторами (интеракция)* на иностранном языке по вопросам, связанным со специальностью и областью предполагаемой научной работы поступающего.

В процессе собеседования члены экзаменационной комиссии вправе задавать поступающим дополнительные вопросы по обсуждаемым темам.

6. Примеры текстов для перевода/изложения и пересказа в ходе проведения вступительных испытаний

АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

I.

PHYLLIS HARTNOL

THE CONCISE HISTORY OF THEATRE

Lessing, whose work as a dramatic critic is no less important than his plays, was connected in 1765 with one of the first attempts to establish a permanent national theatre in Hamburg, where his *Minna von Barnhelm*, the first masterpiece of German comedy, was acted in 1767. The Hamburg venture, which was doomed to failure, was headed by two remarkable men, Ackermann and Ekhof, who had a great influence on the German theatre of their day. Ekhof in particular abandoned the wooden declamation and stiff posturing of earlier actors under Carolina Neuber and Koch for the supple and natural style already in vogue elsewhere. Both Ekhof and Ackermann belonged originally to a company led by Schönmann, who had been a harlequin in a travelling troupe, and when his predilection for horse-dealing ruined him, they took over. In the reorganized company were Ackermann's two daughters, both excellent actresses, and a son of Ackermann's wife by a previous marriage, Friedrich Schröder.

He was one of Germany's greatest actors, and the first to play many of Shakespeare's parts in translation, from *Hamlet* to *King Lear*. Unfortunately, Schröder's jealousy of Ekhof caused the latter to leave the company, and for some years he toured unhappily before going first to Weimar, where he met Goethe and may have supplied him with some of the material for *Wilhelm Meister*, and then to Gotha. It was at Gotha that the year before his death he engaged a young actor named Iffland, destined to play an important part in the theatre of Goethe's day. Ekhof lived long enough to see the acting profession in Germany, largely through his own efforts, achieve respectability. The change in status can be judged by the fact that Christian burial, refused to the actor-manager Velten in 1692, was freely accorded to Ekhof in 1778. After Ackermann's death Schröder who, like Ekhof, appears in *Wilhelm Meister*, with his sister Charlotte (as Serlo and Aurelie), took over the leadership of the company and instituted many reforms, particularly in stage costuming. The period which followed was perhaps the most glorious in his career. As well as revealing the theatrical qualities of Shakespeare's plays to a young audience which knew them only on the printed page, he produced *Emilia Galotti*, by the ageing Lessing, and the first play of the young Goethe, *Götz von Berlichingen*. But in spite of his success he was not happy.

II.

MARK LAWSON

HAMLET REVIEW – RSC'S BOLD SEABORNE CONCEPT REALLY PUSHES THE BOAT OUT

Thematic merchandise is common at Shakespeare productions: Veronese pizzas before *Romeo and Juliet*, meat pies at *Titus Andronicus*. The new RSC *Hamlet*, unusually, has a tie-in cruise. The programme advertises a collaboration between the theatre company and Cunard: seven days on the *Queen Mary 2* “putting the power of Shakespeare to sea”.

Which is the course on which director Rupert Goold sets the court of Elsinore. His version takes place entirely on a sort of Royal Yacht Scandinavia during what seems to be a honeymoon cruise for Claudius and Gertrude. A ship of state, this is also, metaphorically, a ship of fools.

The budget really pushes the boat out. A roiling wake of waves down-stage (video design: Akhila Krishnan) makes the play seem to be sailing towards us, while a monumental deck (designer: Es Devlin) sometimes violently lurches: in the climactic duels, poisons may not be necessary as sea sickness threatens to do for *Hamlet* and *Laertes*.

This bold concept, though, is justified by *Hamlet* being such a coastal play. Four characters are put to sea (in this version, corpses also get a naval burial) and fear is expressed at the number of “shipwrights” working in Norway to prepare its invasion of Denmark.

Cleverly, the word “bough” in the original is heard, in this context, as “bow.” Elsewhere, Goold and dramaturg Rebecca Latham tinker to render speeches sea-worthy: “chamber” becomes cabin, “earth” is overtaken by “sea”. Ingenuity is required to explain why Yorick’s skull is not in the drink with the rest of him and the biggest loss is Gertrude’s haunting speech about Ophelia’s river death. Here, she just goes over the edge.

Where, it must be acknowledged, many Shakespeare purists will follow her. But, with the RSC economically required to stage the major plays in quick rotation, each iteration should surely be significantly different. Apart from the off-shore setting, bold ideas include the novel suggestion – via a red digital onstage clock, “witching hour” signalled as 00:00 – that the whole play takes place during one long night.

And, unlike in some opera productions, high-concept never cramps performances that would grace any staging. Luke Thallon’s *Hamlet*, student-cool and with an alternative-comedian vibe, plays against the speeding clock, notably taking his time. Pauses before and during the great soliloquies make the words about death and revenge sound newly thought-out and forced-out rather than learned by schoolchildren for hundreds of years.

ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК

I.

LOUIS ARAGON 1807-1802

Un homme séduisant et provocant, une œuvre multiforme hantée par le sentiment de l'inachevé : on ne peut pas les comprendre si l'on ignore la blessure fondamentale d'Aragon. Fils naturel d'un ancien préfet de police, ensuite ambassadeur et député, et d'une jeune femme appartenant à une bonne famille en déroute, Aragon naît dans une société qui cache ces situations. Déchirure d'identité semblable à celle d'Apollinaire, qu'Aragon évoque souvent comme un double. On le fait passer pour le fils adoptif de sa grand-mère, le frère de sa mère. Elle n'a avoué la vérité qu'en 1917. Quand elle meurt en 1942, il évoque instamment cette jeunesse où le mot "maman" lui était interdit. Le titre du recueil désigne aussi bien sa vie que la France de l'Occupation. Aragon grandit dans un milieu marqué aussi par l'instabilité d'un grand-père charmeur, tripoteur, toujours en voyage, à qui ressemble Pierre Mercadier des "Voyageurs de l'Impériale", et par le cosmopolitisme de la pension de famille tenue par sa mère. Il ressent l'attrait de la femme exotique, réalisé par Elsa, évoqué dans l'ouvrage par le nom de Bérénice. De très bonnes études et de vastes lectures, un amour jamais démenti pour l'œuvre de Barres, virtuose et dandy. Il est tôt introduit dans les salons littéraires. Il goûte le Modern Style d'où je suis, comme il l'écrira en 1965. Puis, il s'initie à la modernité : Apollinaire, Cendrars, les cubistes. Bachelier en 1915, il entreprend des études de médecine. Il rencontre en 1917, au Val-de-Grâce, Breton et Soupault, se passionne pour Rimbaud, Lautréamont, Jarry. En 1918, occupant la Sarthe en 1915, il entreprend ses romans "Anicet" et "Le T" et contribue à la

rédaction des articles sur le cinéma. À la fondation de "Littérature", il écrit des poèmes de destruction et perversion du langage, comme «Suicide», simple énumération de l'alphabet, dans *Le mouvement perpétuel* (1920-1926). Mais il ne partage pas toutes les convictions du groupe Dada : ainsi, l'écriture automatique, qu'il pratique parfois, ne le convainc pas. Il est également sceptique au moment de la « période des sommeils ». Enfin, il n'approuve pas les excommunications de Breton à propos du roman. Le récit, multiforme et jaillissant, l'attire depuis son enfance.

II.

LE THEATRE, PREMIERE INVENTION HUMAINE

Le théâtre est la première invention humaine et aussi celle qui permet et engendre toutes les autres inventions et découvertes. Le théâtre naît lorsque l'être humain découvre qu'il peut s'observer lui-même. Lorsqu'il découvre que, dans cet acte de voir, il peut se voir : se voir «en situation». En se voyant, l'être humain perçoit ce qu'il est, découvre ce qu'il n'est pas et imagine ce qu'il lui est possible de devenir. Il perçoit où il est et où il n'est pas, et il imagine où il lui serait possible d'aller. Une triade se crée : le moi observateur, le moi en situation et le non-moi, c'est-à-dire l'autre. L'être humain seul a cette faculté de s'observer soi-même dans un miroir imaginaire. (Sans doute aura-t-il fait auparavant l'expérience d'autres miroirs - celui des yeux de sa mère, celui des reflets des eaux - mais désormais il peut se voir lui-même par la seule imagination.) L'espace esthétique, dont nous traiterons plus loin, nous offre ce miroir imaginaire. Là réside l'essence du théâtre : dans l'être humain qui s'observe. Le théâtre n'a rien d'un édifice ni d'aucune autre construction. Le théâtre ou la théâtralité est cette capacité ou cette propriété humaine qui permet à l'homme de s'observer en action, en activité. L'autoconnaissance ainsi acquise lui permet d'être sujet (celui qui observe) d'un autre sujet (celui qui agit) ; elle lui permet d'imaginer des variantes de son action, d'étudier des alternatives. L'être humain peut se voir, lui, dans l'acte de voir, dans celui d'agir, dans celui de sentir, dans celui de penser. Le chat chasse le rat, la lionne poursuit sa proie, mais ils sont tous deux incapables de s'auto-observer. Quand l'être humain chasse un buffle, il se voit dans son action de chasser ; c'est pourquoi il peut peindre l'image d'un chasseur de lui-même en train de chasser le buffle. Il peut inventer la peinture parce qu'il a inventé le théâtre : il s'est vu en train de voir. En tant qu'acteur, agissant, il a appris à être son propre spectateur. Ce spectateur (spect-acteur) n'est pas seulement un objet ; il est sujet parce qu'il agit aussi sur l'acteur. Il est l'acteur, il peut le guider, le modifier. Le spect-acteur agit sur l'acteur qui agit. L'oiseau chante, mais il ne connaît rien de la musique.

НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК

I

THEATER ALS SYMBOL UND ALS ZEICHEN

Das Welttheatergleichnis ist wohlbekannt, sei es in der Formulierung von Shakespeare, Lope de Vega oder Calderon de la Barca. Weniger bekannt ist jedoch, daß es auch die konzeptuelle Ausgangsbasis bildet für die soziologische Rollentheorie und die Theatersoziologie, Schulbildungen und Methodologien der rezenten Soziologie und Sozialpsychologie, die versuchen, die komplexen Strukturen der heutigen offenen Gesellschaften in Anwendung der theatralischen Terminologie zu analysieren und zu interpretieren." Das ideelle Konzept ist jedoch wesentlich älter: es ist ausgesprochen im römischen Totus mundus agit histrionem sowie im griechischen Ο κόσμος σκηνή, ο βίος πάροδος ήλθες, είδες, απήλθες (Die Welt eine Bühne, das Leben vergänglich; du kamst, sahst und gingst), ein Spruch, der Demokritos zugeschrieben wird, aber aus einer wesentlich späteren Zeit stammen dürfte, doch finden sich ähnliche Gedanken bei Plotin und in der neuplatonischen Schule," aber auch im patristischen Schrifttum," bei Michael Psellos in byzantinischer Zeit," und mit besonderer Eindringlichkeit bei Theodoros Metochites im 14. Jahrhundert. Das Welttheatergleichnis in

dieser Formulierung als von der gültigen Alltagswirklichkeit abgehobene szenische Realität scheint dabei ein Spezifikum der europäischen Kultur zu sein, eine eurozentrische Idee, die nicht ohne weiteres und ohne tiefgreifende Modifikationen auf andere Kulturen übertragen werden kann: daß das Theater eine Art Neuschaffung der Wirklichkeit darstellt, eine Re-Konstruktion der gesellschaftlich akzeptierten Realität. Diese im Wortsinne re-kreative" Tätigkeit ist eine prinzipielle Basiseigenschaft aller Künste, doch auf dem Theater ist die se Mimesis und ihre Überwindung augenfälliger, denn diese Wieder-Erschaffung der Wirklichkeit geschieht mit den Realien der existierenden Realität, ja sogar mit denselben lebendigen Menschen und den Prozeduren der Semiotisation und der Sinnbeilegung: Ausdrucksodes und Bedeutungen haben jene für die Theaterkunst 10 charakteristische gleitende Relativität und Multifunktionalität, die eine Theateraufführung in Bezug auf die Wirklichkeit hat, experimentellen Charakter und die zeitliche Beschränkung auf wenige Stunden."

Die Wandlungen des Theaterbegriffs in der Geistesgeschichte Europas folgen notwendigerweise den Wandlungen des Wirklichkeitsbegriffs.

II.

COMEDY & KABARETT

LALELU - A CAPPELLA COMEDY

LaLeLuja! Best of 30 Jahre!

"1995 fing es an, auf einer Semesterparty dann und wann...", und seitdem begeistern drei Männer und eine Frau aus Norddeutschland nur mit ihren Stimmen und grenzenloser Kreativität ihre große Musik- und Comedy-Fangemeinde in der gesamten Republik. LaLeLu, das einzigartige A cappella comedy-Quartett aus Hamburg, feiert 30-jähriges Bühnenjubiläum und ist damit eine der wenigen Bands mit einer solch dauerhaften Erfolgsgeschichte.

O-Ton LaLeLu:

"Es fühlt sich unglaublich an, dass wir mit Musik und Comedy bereits seit 30 Jahren die Menschen in der gesamten Republik begeistern dürfen. Die Vorfreude auf diese Tour und darauf, mit unseren Fans zu feiern, ist riesig! Wir sind so dankbar für all die Unterstützung, die wir in den drei Jahrzehnten erhalten haben und wir werden jeden Abend für unser Publikum wie gewohnt alles geben."

Für die Jubiläumsshow ziehen Jan, Tobi, Sanna und Frank aus einer großen Auswahl von siebzehn abendfüllenden Programmen natürlich alle Register: Sie singen Ihre größten Hits und All-time-Liebliche aus drei Dekaden, aber auch längst verschollen geglaubte Klassiker und na, klar...auch brandneue Songs!

Seit den Anfängen steht LaLeLu für lustvolles, theatrales Musik-Kabarett mit politischen Seitenhieben - einzigartig, geistvoll, witzig, spritzig, mit jugendlichem Charme und viel Liebe zur Musik.

Was 1995 in Hamburg auf einer Semesterparty begann, ist aktuell vielschichtiges Entertainment im Viererpack und der unterhaltsamste deutsche A cappella Comedy- Act.

Ob auf einer kleinen Kulturbühne oder in der Elbphilharmonie - ob Jazz, Schlager, Oper, Pop, Volkslied, Handmade Music oder Body Percussion - die vier norddeutschen Stimmbandakrobaten und Vollblut-musiker mit der Mission, politische Satire, Parodie, anarchischen Humor und hemmungslosen Quatsch ohne Instrumente in musikalischen Hochgenuss einzupacken, sind jeden Abend eine Garantie für Standing Ovationen, wundgeklatschte Hände, Lachmuskelskater, kochende Säle und großartigen Spaß.

LaLeLu - a cappella comedy, gegründet 1995, sind von Februar 2025 bis Juli 2026 auf Jubiläumstour. Von Apenrade bis Zürich, von Aachen bis Zittau und wieder zurück! LaLeLuja!

РУССКИЙ ЯЗЫК

I

Б.Е. ЗАХАВА. МАСТЕРСТВО АКТЕРА И РЕЖИССЕРА.

Мы видим, что путь к сценической вере — через убедительное для актера объяснение, через увлекательную для него мотивировку всего, что происходит на сцене и что он сам делает в своей роли. Секрет актерской веры в хорошо найденных ответах на вопросы: «почему?», «зачем?», «для чего?» и т.п. Ответы на такие вопросы К.С. Станиславский называл сценическим оправданием. Что значит оправдать? Оправдать — значит объяснить, мотивировать. Однако не всякое объяснение и не всякая мотивировка имеют право называться сценическим оправданием, а только такие, которые целиком реализуют формулу: «МНЕ НУЖНО». Для того чтобы стать сценическим оправданием, мотивировка, во-первых, должна быть верной и, во-вторых, предельно убедительной или даже больше, чем убедительной, — увлекательной для самого актера. Итак, сценическим оправданием мы будем называть верную для спектакля и увлекательную для самого актера мотивировку. Мотивировку всего, что находится и происходит на сцене. На сцене всё нуждается в верной и увлекательной для актера мотивировке, то есть в сценическом оправдании. Оправданным на сцене должно быть все — место действия, время действия, декорации, обстановка, все находящиеся на сцене предметы, все предлагаемые обстоятельства, костюм и грим актера, его повадки и манеры, все другие характерные особенности образа, действия и поступки актера, его слова и движения, а также действия, поступки, слова и движения партнера. Оправдать — значит сделать для себя правдой. При помощи сценических оправданий, то есть верных и увлекательных мотивировок, актер вымысел превращает для себя (а следовательно, и для зрителя) в художественную правду. Оправдать в сценическом смысле поведение какого-нибудь негодяя — например, шекспировского Яго — значит установить мотивы и цели его отвратительных поступков и таким образом объяснить его поведение. В результате этого объяснения наш моральный приговор над Яго может оказаться еще более строгим и беспощадным, чем без этого объяснения.

II

МАРИЯ КИНГИСЕПП. ЧЕЛОВЕК С ТОНКОЙ КОЖЕЙ

Театр им. Ленсовета открывает новый сезон премьерой, которой завершал сезон предыдущий: постановкой Анджея Бубеня «Чехов. Хочется жить!» по рассказам А.П. Чехова.

Рассказа «Человек с тонкой кожей» Чехов не писал, и такого нет в подборке рассказов для инсценировки этого спектакля. Но есть особая интонация, особое выхваченное и прожитое мироощущение тонко чувствующего, ранимого, уязвимого, растерянного, человеческого существа. И есть еще мультижанровость, эклектика — как неслучайное, выстраданное, грамотное смешение и переплетение стилей, направлений и целых эпох в искусстве — театральном и не только. Это тот случай, когда стиль «фьюжн» придает целостность, когда мозаичные фрагменты, кажущиеся разрозненными, складываются в гармоничное панно. Именно осознанно вольное обращение с правилами литературы, драматургии и режиссуры и делает новый спектакль Бубеня (как и все его спектакли, как и его глубоко личные отношения с театром) живым, дышащим. Ибо волшебство подлинно живого театра не приемлет правил и догм. Тонкокожесть, чувствительность, чуткость, интеллигентность, помноженные на огромный опыт в профессии, как раз и позволяют режиссеру-постановщику и автору инсценировки объединять в сценическом тексте многие пласты и приемы — не только литературы и театра, но и кино, музыки, света, видео, живописи и иконописи — в отдельное семантическое поле. Практически камерное действо (два часа без антракта, лаконичное решение) воспринимается, как масштабное полотно, созданное из полутора десятков чеховских рассказов: от таких известных, как «Крыжовник», «Толстый и тонкий», «Размазня», «Хористка», «О вреде табака» (сцена-монолог), до гораздо менее знакомых широкой аудитории: «Шампанское», «На чужбине», «Черт», «Студент»... Перечислять их

все не стоит, чтобы не лишать зрителя радости узнавания чеховского гения, что творит добро, исцеляет искренностью, будучи не популярной драматургией, а взволнованной прозой малой формы. А уж удивление у зрителя возникнет непременно.

7. Список литературы

Английский язык:

1. Перель, И. Англо-русский и русско-английский театральный словарь. Москва: Издательство ГИТИС, 2021.
2. Hartoll, P. The Theatre: A Concise History. London: W. W. Norton & Company, 2012.
3. Murphy, R. English Grammar in Use. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
4. Гардиан: Культура / [Электронный ресурс] // : [сайт]. — URL: <https://www.theguardian.com/uk/culture> (дата обращения: 16.01.2025).

Немецкий язык:

1. Арсеньева, М.Г., Нарустрэнг, Е.В. Deutsche Grammatik / Немецкая грамматика. СПб: Издательство Антология, 2012.
2. Нарустрэнг, Е. В. Практическая грамматика немецкого языка = Praktische Grammatik der deutschen Sprache. Санкт-Петербург: Издательство Антология, 2021.
3. Нарустрэнг, Е. В. Übungen zur deutschen Grammatik. Neu. Teil 1. Die Morphologie. Санкт-Петербург: Издательство Антология, 2017.
4. Нарустрэнг, Е. В. Übungen zur deutschen Grammatik. Neu. Teil 2. Die Syntax. Teil 3. Einige Sonderfälle der deutschen Grammatik. Санкт-Петербург: Издательство Антология, 2018.
5. Puchner, Walter. Theatrologia. Kleine Schriften zur Bühnenkunst und Theatergeschichte. Wien: Hollitzer Verlag, 2020.
6. Сайт, посвящённый новостям культуры [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.berlin-buehnen.de/de/spielplan/> (дата обращения: 16.01.2025).

Французский язык:

1. Александровская Е., Лосева Н. Учебник французского языка. Le français.ru. B2/C1. В 2 книгах. — М.: Нестор Академик, 2019.
2. Попова И. Н., Казакова Ж. А. Грамматика французского языка. — М.: Нестор Академик, 2019.
3. Banquart, Marie-Claire. *Littérature française du XXe siècle*. Paris: Presses universitaires de France, 1992.
4. Boal, Augusto. *Méthode Boal de théâtre et de thérapie (L'Arc-en-ciel du désir)*. Traduit du brésilien par Márcia Fiani. Éditions Ramsay, 1990.
5. Материалы электронной и печатной прессы на французском языке. (Le Nouvel Observateur, Le Point, Libération Science&Vie, Le Magazine littéraire и др.)

Русский язык:

Список литературы:

1. Глазунова О. И. Грамматика русского языка в упражнениях и комментариях. Часть 1-2. СПб: Златоуст, 2019.
2. Скороходов Л., Хорохордина О. "Окно в Россию". СПб: Златоуст, 2017.
3. Кино-театр.ру / [Электронный ресурс] // : [сайт]. — URL: <https://www.kino-teatr.ru/> (дата обращения: 16.01.2025).

4. Петербургский театральный журнал / [Электронный ресурс] // : [сайт]. — URL: <https://ptj.spb.ru/> (дата обращения: 16.01.2025).

9. Материально-техническая база, необходимая для проведения вступительного испытания

1. Учебная аудитория для проведения консультационного занятия.
2. Учебная аудитория для проведения вступительных испытаний, отвечающая санитарно-гигиеническим требованиям к помещениям такого типа.
3. Учебная мебель в количестве, соответствующем наполняемости группы абитуриентов.
4. Рабочие места для членов предметной экзаменационной комиссии.