

Установа адукацыі  
"Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў"

Факультэт музычнага мастацтва  
Кафедра рэжысуры эстрады

УЗГОДНЕНА

Загадчык кафедры

А.Д. Вавілаў

"\_\_" \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

УЗГОДНЕНА

Дэкан факультэта

І.М. Грамовіч

"\_\_" \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

ВУЧЭБНА-МЕТАДЫЧНЫ КОМПЛЕКС  
ПА ВУЧЭБНАЙ ДЫСЦЫПЛІНЕ

**ПЛАСТЫЧНАЕ ВЫРАШЭННЕ ВІДОВІШЧА**

для спецыяльнасці 1-17 03 01 Мастацтва эстрады (па напрамках),  
напрамку спецыяльнасці 1-17 03 01-04 Мастацтва эстрады (рэжысура)

Складальнік:

Д.С. Скачкоў, старэйшы выкладчык кафедры рэжысуры эстрады

Разгледжана і зацверджана

на паседжанні Савета ўніверсітэта 19 верасня 2017 г.

пратакол № 1

Мінск, 2017

Складальнік:

Скачкоў Дзмітрый Сяргеевіч, старэйшы выкладчык кафедры рэжысуры эстрады Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў

Рэцэнзенты:

Адзел тэатральнага мастацтва дзяржаўнай навуковай установы "Цэнтр даследавання беларускай культуры, мовы і літаратуры" філіял "Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі"

Ю.Д. Пярсідская, прарэктар па выхаваўчай і ідэалагічнай рабоце ўстановы адукацыі "Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў", кандыдат мастацтвазнаўства

Разгледжана і рэкамендавана да сцвярджэння:

Кафедрай рэжысуры эстрады \_\_\_\_\_  
(пратакол ад 31.08.2017 № 1 )

Радай факультэта \_\_\_\_\_  
(пратакол ад \_\_\_\_\_ № )

## РЭФЕРАТ

Вучэбна-метадычны комплекс  
па вучэбнай дысцыпліне  
"Пластычнае вырашэнне відовішча"  
для спецыяльнасці 1-17 03 01 Мастацтва эстрады (па кірунках)  
кірунак спецыяльнасці 1-17 03 01-04 Мастацтва эстрады (рэжысура)

Вучэбна-метадычны комплекс па вучэбнай дысцыпліне "Пластычнае вырашэнне відовішча" накіраваны на цэласнае практычнае засваенне навыкаў стварэння пластычна выразнай сцэнічнай выявы і тэарэтычнае набыццё ведаў ў галіне асноў сцэнічнага руху і пластычнага вырашэння эстраднага відовішча. Выкладаемы ў вучэбна-метадычнага комплексе матэрыял цесна звязаны са спецыялізаванымі дысцыплінамі такімі як "Рэжысура эстрадных відовішчаў", "Асновы рэжысёрскай кампазіцыі", "Тэорыя драмы і асновы сцэнарнага майстэрства", "Сцэнаграфія".

Вучэбна-метадычны комплекс па вучэбнай дысцыпліне "Пластычнае вырашэнне відовішча" прызначаны для студэнтаў спецыяльнасці рэжысура эстрады і разлічаны на чатыры гады навучання.

## ЗМЕСТ

<b>1. Тлумачальная запіска</b> .....	5
<b>2. Тэарэтычны раздзел</b>	
2.1 Канспекты лекцый.....	9
2.2 Відэаматэрыялы.....	55
<b>3. Практычны раздзел</b>	
3.1 Тэматыка і метадычныя рэкамендацыі да практычных заняткаў.....	56
3.2 Тэматыка і метадычныя рэкамендацыі да індывідуальных заняткаў.....	77
<b>4. Раздзел кантролю ведаў</b>	
4.1 Пералік тэарэтычных пытанняў па тэмах практычных і індывідуальных заняткаў.....	80
4.2 Пералік практычных заданняў па тэмах практычных і індывідуальных заняткаў.....	83
4.3 Сістэма адзнакі вынікаў вучэбнай дзейнасці.....	84
4.4 Комплексы практыкаванняў для самастойнай работы студэнтаў.....	85
<b>5. Дапаможны раздзел</b>	
5.1 Тыпавая вучэбная праграма.....	92
5.2 Асноўная літаратура.....	102
5.3 Дадатковая літаратура.....	103

## 1. Тлумачальная запіска

Вучэбна-метадычны комплекс па вучэбнай дысцыпліне "Пластычнае вырашэнне відовішча" з'яўляецца дапаможнікам у вывучэнні дысцыпліны "Пластычнае вырашэнне відовішча", якая звыш важна ў выхаванні рэжысёра эстрады. Улічваючы відовішчную спецыфіку эстраднай пастаноўкі, пластычная партытура дзеяння мае важнае значэнне ў прафесіі эстраднага рэжысёра.

У рамках гэтай дысцыпліны ажыццяўляецца падрыхтоўка высокапрафесійных рэжысёраў эстрады, якія здольны на сучасным узроўні ажыццяўляць рэжысёрскую і педагогічную дзейнасць. "Пластычнае вырашэнне відовішча" цесна звязаны з такімі адмысловымі дысцыплінамі, як "Рэжысура эстрадных відовішчаў", "Асновы рэжысёрскай кампазіцыі", "Тэорыя драмы і асновы сцэнарнага майстэрства", "Сцэнаграфія".

Вучэбна-метадычны комплекс па вучэбнай дысцыпліне "Пластычнае вырашэнне відовішча" прадугледжвае вырашэнне складаных прафесійных рэжысёрскіх задач у вобласці выхавання руху асобнага выканаўцы і шматлюдных кампазіцый у эстрадным відовішчы, улічваючы прыярытэтную важнасць пластычнай партытуры сцэнічнага эстраднага дзеяння.

Безумоўна, у сістэме навучання рэжысёра, адводзіцца значнае месца фізічнаму выхаванню, развіццю гнуткасці, эластычнасці цягліц, сіле, спрыту і г.д. З гэтай мэтай на кожным этапе прапануваецца цэлы шэраг больш складаных комплексаў практыкаванняў: ізаляваная размінка, сістэма практыкаванняў stretch, практыкаванні на каардынацыю і цвёрдую фіксацыю становішчаў цела, размінка на практыкаваннях "згортванне цела", экзэрсісы на базе класічнага танца з пераходамі ў мадэрн-джаз танец (з ужываннем вывучанага матэрыялу ў вучэбных танцавальных кампазіцыях, прасторавы экзэрсіс, танцавальная размінка з элементамі джазавага і афра-амерыканскага танцаў). Вывучэнне тэхнікі рэлаксацыі, больш тонкага адчування ўнутраных сігналаў, імпульсаў руху, адчуванні партнёра, прасторы/часу як элементаў, якія нараджаюць кампазіцыю.

Вучэбна-метадычны комплекс па вучэбнай дысцыпліне "Пластычнае вырашэнне свята" для студэнтаў кафедры рэжысуры эстрады закранае пытанні пластычнай выразнасці, працы ў розных пластычных тэхніках і фізічных труках, методыкі пастаноўкі пластычных нумароў на эстрадзе, методыку падрыхтоўкі пластычных нумароў розных жанраў і выступы з імі.

Падчас вывучэння пластычнай тэхнікі студэнтам уяўляецца магчымым сфарміраваць гарманічнае цела, зрабіць яго выразным, з аднаго боку выдатным вонкава, а з іншага – інфарматыўным, якія максімальна перадаюць сэнсы, праз жэсты, паставы і міміку.

**Мэтай** вучэбна-метадычнага комплексу па вучэбнай дысцыпліне "Пластычнае вырашэнне відовішча" з'яўляецца сістэматызацыя інфармацыі дапамога ў вывучэнні і засваенні тэарэтычных асноў пластычнай тэхнікі і сцэнічнай выразнасці, методык пластычнага трэнінгу, выканання і пастаноўцы пластычных, пантамімічных і танцавальных нумароў на эстрадзе.

Вучэбна-метадычны комплекс па вучэбнай дысцыпліне "Пластычнае вырашэнне відовішча" інтэграваны ў агульны працэс выхавання рэжысера эстрадных відовішч і базуецца, у тым ліку, на ведах атрыманых пры вывучэнні дысцыплін "Асновы класічнай рэжысуры і майстэрства акцёра", "Рэжысура эстраднага відовішча".

**Асноўнай задачай** вучэбна-метадычнага комплексу па вучэбнай дысцыпліне "Пластычнае вырашэнне відовішча" з'яўляецца – дапамагчы сфарміраваць мастацкі густ, пластычнае адчуванне ў сферы відовішчных мастацтваў, сцэнічнай культуры, творчай індывідуальнасці, цікавасць да пластычнага мастацтва, набыць уменні рацыянальна арганізоўваць працэс пластычнай падрыхтоўкі, развіць устойлівыя базавыя навыкі і ўменні для вырашэння шырокага дыяпазону рэжысёрскіх мастацкіх і тэхнічных задач, якія ўзнікаюць падчас творчай і педагагічнай дзейнасці.

**Вучэбная задача** вучэбна-метадычнага комплексу па вучэбнай дысцыпліне "Пластычнае вырашэнне відовішча".

У выніку вывучэння дысцыпліны "Пластычнае вырашэнне відовішча" па вучэбна-метадычнаму комплексу студэнт павінен:

**Ведаць:**

1. тэорыю і практыку пластычнага вырашэння эстраднага відовішча;
2. метадыкі рэалізацыі пластычнай падрыхтоўкі акцёра эстрады;
3. пластычныя прыёмы і шляхі рэалізацыі рэжысёрскай задумы;
4. прыёмы харэаграфічнага трэнінгу;
5. прыёмы рэжысёрска-пастановачнай працы ў сферы пантамімы на эстрадзе.

**Умець:**

1. працаваць над пластычным вырашэннем эстраднага відовішча;
2. працаваць разам з харэографам над стварэннем харэаграфічнай кампазіцыі ў відовішчы, свяце, канцэрце, цыркавым прадстаўленні;
3. аналізаваць пластычныя формы на эстрадзе;
4. выкарыстоўваць балетмайстарскія пастаnovaчныя прыёмы падчас падрыхтоўкі эстраднага шоў, масавага дзеяння, эстраднага спектакля;
5. ужываць веды па працы над пластычным вырашэннем эстраднага відовішча ў выкладчыцкай дзейнасці.

**Мець прадстаўленне:**

1. аб структуры мэт і асноўных задачах пластыкі;
2. аб выніковасці і эфектыўнасці рэжысёрскай і акцёрскай працы, прэзентацыі пластычнай выявы ў рознай жанравай спецыфіцы і розных умовах;
3. аб сутнасці прыёмаў пластычнага ўздзеяння на аўдыторыю.

**Валодаць навыкамі** працы над пластычным вырашэннем эстраднага відовішча і **прыёмамі** харэаграфічнага, пластычнага і пантамімічнага трэнінгу.

**Выхаваўчыя задачы** вучэбна-метадычнага комплексу па вучэбнай дысцыпліне "Пластычнае вырашэнне відовішча" вызначаюцца фарміраваннем у студэнтаў адчування значнасці абранай прафесіі. Студэнты

вырашаюць практычныя задачы, выступаюць і вучацца працаваць у калектыве, а менавіта мець сваё меркаванне і ўмець даказаць правільнасць свайго пункта гледжання.

Вучэбна-метадычны комплекс па вучэбнай дысцыпліне "Пластычнае вырашэнне відовішча" вучыць не толькі пластычнай тэхніцы і целавай выразнасці, але і выконвае задачы, якія праследуюць выхаваўчую мэту. Падчас вывучэння курсу студэнты павінны сфарміраваць целаваы ідэал, заснаваны на такім традыцыйным прынцеце як прыродная натуральная прыгажосць. Нягледзячы на велізарную колькасць негатыўных прыкладаў у сродках масавай інфармацыі, у паўсядзённых зносінах, студэнты павінны адкрыць для сябе, што ўзорнай лічыцца толькі тая пластыка, якая выклікана інтэлектуальнымі высілкамі, мае добрыя мэты, не ўводзіць у зман гледача, якая выглядае гарманічная, лагічна і вобразна, і захацець рэалізаваць гэты ідэал у сваіх пластычных досведах. У вучэбна-метадычным комплексе па вучэбнай дысцыпліне "Пластычнае вырашэнне відовішча" вырашаюцца наступныя выхаваўчыя задачы:

1. выхаванне культуры целаваых зносін і культуры паводзін сродкамі вывучэння пластычнага этыкету;
2. выхаванне талерантнасці, звязанай з прызнаннем самабытнасці і ўнікальнасці ўласнага цела і цялеснасці іншых;
3. выхаванне мастацкага густу.

#### **Асаблівасці структуравання і падачы матэрыялу.**

Вучэбна-метадычны комплекс па вучэбнай дысцыпліне "Пластычнае вырашэнне відовішча" прадугледжвае правядзенне вялікай колькасці практычных заняткаў, падчас якіх шмат увагі надаецца практыцы пластычных практыкаванняў. Для дасягнення большай эфектыўнасці засваення студэнтамі ведаў асноў рэжысуры эстрады і акцёрскага майстэрства носіць выключна практычны характар.

Правядзенне кантрольных практычных заняткаў будзецца на замацаванні вынікаў самастойнай працы студэнтаў з заданнямі практыкаваннямі, прапанаванымі педагогам у індывідуальным парадку.

У якасці тэхнічных сродкаў навучання па дадзенай дысцыпліне павінны выкарыстоўвацца відэа- і аўдыяматэрыялы. Рэкамендавана выкарыстанне відэаматэрыялаў для вывучэння пластычных эстрадных нумароў і працы над стварэннем уласнага пластычнага іміджу.

**Элементы прафесійнай скіраванасці матэрыялу** вучэбна-метадычнага комплексу па вучэбнай дысцыпліне "Пластычнае вырашэнне відовішча", якія развіваюць практычныя навыкі адмыслоўца выяўляюцца:

- пры неабходнасці ўступаць у дыскусіі і адстойваць свой пункт гледжання па пытаннях целавай выразнасці;
- праз уменне абраць найбольш эфектыўныя пластычныя прыёмы для стварэння эстраднага відовішча;
- праз уменне стварыць пластычную выяву для эстраднага нумара;
- праз уменне стварыць эстрадны нумар, карыстаючыся пластычнымі сродкамі.

Вучэбна-метадычны комплекс па вучэбнай дысцыпліне "Пластычнае вырашэнне відовішча" раскрывае сутнасць выкладаемай дысцыпліны, якая адна з першых уводзіць студэнтаў у мір целавай пластыкі. Уменне правільна трымацца перад аўдыторыяй, праяўляць цэлавую гарманічнасць і ўпэўненасць, быць спрытным і пластычным, прымальную для розных сітуацый публічных выступаў. Несумненна, што і ў наступнай прафесійнай дзейнасці атрыманыя пры вывучэнні "Пластычнае вырашэнне відовішча" уменні і навукі будуць не проста запатрабаваныя, а стануць асновай для кар'ернага росту, дапамогуць выпускнікам стаць высокакваліфікаванымі адмыслоўцамі. Для сучаснага адмыслоўца ўменне выступаць публічна надзвычай важна, бо яно з'яўляецца надзвычай актуальным кампанентам прафесійнай дзейнасці.

**Ужыванне актыўных формаў і метадаў правядзення заняткаў** прапісаных у вучэбна-метадычным комплексе па вучэбнай дысцыпліне "Пластычнае вырашэнне відовішча".

Пры правядзенні сістэматычных заняткаў, побач з традыцыйнымі формамі навучання, ужываюцца актыўныя формы і метады навучання студэнтаў, якія накіраваны на самастойнае авалоданне студэнтамі ведамі і ўменнямі падчас актыўнай пазнавальнай і практычнай дзейнасці.

Для забеспячэння эфектыўнасці вучэбнага працэсу рэкамендуецца выкарыстанне ўводнага курсу практыкаванняў і творча-пошукавых задач, ролевых гульняў, што прадугледжвае стымуляванне ў студэнтаў усведамлення навізны і сталага ўскладнення дзеянняў у пластычным, камунікатыўным, маральна-культурным і інтэлектуальным плане. Гэта забяспечыць устойлівую цікавасць у студэнтаў, здольнасць аргументацыі атрыманых ведаў.



## 2. Тэарэтычны раздзел

### 2.1. Канспекты лекцый

#### Уводзіны

Пластычнае вырашэнне відовішча - адна з найважнейшых дысцыплін, якія выхоўваюць вонкавую тэхніку акцёра і рэжысёра. Пластычнае вырашэнне відовішча разглядаецца ў цеснай сувязі са сцэнічным дзеяннем, майстэрствам акцёра. Прадмет уяўляе сабой у поўным сэнсе слова энцыклапедыю па сцэнічным руху, пачынаючы з агульных тэарэтычных пытанняў і канчаючы драбнюткамі практычнымі дэталямі.

Людзі, якія абралі прафесійнай дзейнасцю мастацтва сцэны, павінны валодаць высокай агульнай культурай, правільным і ўстойлівым светапоглядам, павінны ведаць законы творчага працэсу, валодаць гэтымі законамі, валодаць усімі тэхналагічнымі навыкамі свайго мастацтва.

Дакладна накіраваць працу кожнага выканаўца, усталяваць яго ўзаемадзеянне з іншымі, знайсці дакладныя выразныя сродкі, дамагчыся сапраўдна высокага творчага гучання п'есы на кожным спектаклі - вось тыя задачы, якія стаяць перад працаўнікамі эстраднага мастацтва. Практычнае вырашэнне гэтых задач шмат у чым залежыць ад ступені падрыхтаванасці сцэнічнай мовы і сцэнічнага руху. Менавіта таму гэтак важна навукова абгрунтаваць і дакладна накіраваць вучэбны працэс пры выпрацоўцы гэтых неабходных акцёру сродкаў вонкавай выразнасці. Адною з вучэбных дысцыплін, якія займаюцца ўдасканаленнем пластычнай культуры акцёра ў тэатральных вучэбных установах з'яўляецца "Пластычнае вырашэнне відовішча".

Назіранні паказалі, што дакладныя пластычныя паводзіны ў ролі патрабуюць не толькі агульнай фізічнай падрыхтоўкі, але і адмысловых рухавых навыкаў. Авалоданне гэтымі навыкамі, у сваю чаргу, было немагчыма без адмысловай падрыхтоўкі псіхафізічных якасцяў. Так паступова пачала высвятляцца сутнасць патрабаванняў, прад'яўленых прафесіяй акцёра і рэжысёра да працэсу яго навучання ў вобласці руху. Натуральна, што рухавая падрыхтоўка будучага акцёра можа быць дакладна накіравана толькі ў тым выпадку, калі педагогу зразумела прырода самога сцэнічнага руху.

Неабходнасць удасканалваць рухальную падрыхтоўку настойліва патрабавала максімальнага набліжэння да запытаў прафесіі.

Адною з галоўных задач у гэтай вобласці з'яўляецца праблема пераносу навыкаў і ўменняў з трэніравальных прадметаў у сцэнічнае мастацтва. Навучэнцы, навучаныя танцам, жангляванню, акрабатыцы, умелыя сцэнічна змагацца, падаць, насіць адзін аднаго, словам, якія валодаюць вялікім і патрэбным акцёру і рэжысёру комплексам навыкаў, не выкарысталі, за вельмі рэдкім выключэннем, гэтыя ўменні і навыкі на ўроках па акцёрскім майстэрстве. Увесь велізарны запас навыкаў, атрыманых у рухавых прадметах, заставаўся пасіўным датуль, пакуль навучэнцы або акцёры

практычна не выкарысталі тое альбо іншае ўменне ці навук у пластычнай характарыстыцы выявы.

Паколькі перанос навыкаў і ўменняў, набытых у трэніравальных прадметах, у жыццёвую і, галоўным чынам, у сцэнічную практыку заўсёды і ўсюды ўяўляў для вучняў цяжкасць, у тэатральных дзеячых, у прыватнасці ў К.С. Станіслаўскага і Ў.Э. Меерхольда, паўстала ідэя стварыць такі прадмет, які, у першую чаргу, дазваляў бы менавіта гэтую задачу рухавага выхавання. Гэтым і тлумачыцца ўзнікненне прадметаў, якія па сваёй задуме павінны былі стаць прамежкавым звязком паміж чыста трэніравальнымі дысцыплінамі (акрабатарыкай, жангльваннем, гімнастыкай, рознымі відамі спорту) і драматычным мастацтвам.

Прафесар Б.Я. Захава выказвае справядлівую думку аб тым, што "задача дапаможных трэніравальных дысцыплін - выхаваць у навучэнцаў шэраг навыкаў і ўменняў". Ён кажа, што самі па сабе гэтыя навыкі і ўменні не з'яўляюцца выразнымі сродкамі датуль, пакуль яны не злучаюцца з унутранай псіхатэхнікай акцёра. Далей ён паказвае, што гэта можа быць дасягнута толькі на ўроках па драматычным мастацтве. Аднак курс "Пластычнае вырашэнне відовішча", дакладна распрацаваны і дакладна выкладаемы педагогам - прафесійным акцёрам або рэжысёрам, які атрымаў, акрамя таго, адмысловую падрыхтоўку, можа ў пачатку заняткаў выкарыстаць практыкаванні чыста матарнага тыпу; затым, паступова ствараючы сітуацыі, блізкія да сцэнічнай задачы, ён набліжае гэтыя практыкаванні да найпростых фізічных дзеянняў; і, нарэшце, паставіўшы перад навучэнцамі пэўную сцэнічную задачу, ператварае гэтыя практыкаванні ў сцэнічныя эцюды, той або іншы дзейсны эпізод. Дзякуючы гэтаму навучэнцы ўжо ў трэніравальным прадмеце здольны карыстацца набытымі навыкамі для вырашэння задач драматычнага мастацтва. Так знішчаецца разрыў паміж трэніравальным прадметам і драматычным мастацтвам, паміж тэхнічнымі ўменнямі і ўвасабленнем "жыцці чалавечага Духу ролі".

Рухавае выхаванне і адукацыя ў прадмеце "Пластычнае вырашэнне відовішча" пачынаецца з выканання своеасаблівых гам і тэхнічных эцюдаў, а затым паступова з іх дапамогай вырашаюцца простыя сцэнічныя задачы. Сэнс падобнай метадыкі - у стварэнні своеасаблівага "мастка" ад тэхнікі рухаў да ўмення самастойна карыстацца гэтай тэхнікай пры выкананні ролі і тлумачэнню задач выканаўцу.

Эстрадныя відовішчы патрабуюць вызначаных формаў руху, а часта акцёры не валодалі гэтымі формамі, таму што не атрымалі адпаведнай падрыхтоўкі. У такіх выпадках ствараліся адмысловыя практыкаванні, якія трэніравалі арганізм у патрэбным кірунку, а затым шукалася тэхніка, неабходная для выканання сцэнічнай задачы. Так ствараліся комплексы практыкаванняў. Атрымалася так, што для выканання складанай рухавай задачы акцёру патрэбна не толькі агульная фізічная падрыхтоўка, але што гэтая падрыхтоўка павінна мець адмысловую скіраванасць. Паступова

высвятляўся аб'ём педагагічнай працы, і на гэтай аснове стала вымалёўвацца не толькі разуменне новага прадмета, але і тэорыя руху на сцэне.

Для таго, каб накіраваць сістэму выхавання па дакладным шляху, варта вызначыць аб'ём патрабаванняў, прад'яўленых сцэнай да руху акцёра, а для гэтага трэба зразумець прыроду сцэнічнага руху. Каб гэтага дасягнуць, трэба прааналізаваць паняцце "Рухальная культура акцёра".

Акцёр павінен не толькі мець паўнавартасны апарат увасаблення, але і стала яго ўдасканалваць. Аднак для таго, каб удасканалваць апарат увасаблення, трэба ведаць яго магчымасці, законы кіравання гэтым апаратам, законы руху на сцэне.

Аналіз "рухальнай культуры акцёра" дае магчымасць адказаць на гэтыя пытанні; такі аналіз неабходны для паспяховага творчага працэсу ў тэатры, а таксама для выхавання акцёра ў вучэбнай установе.

Як вядома, у аснове ажыццяўлення любога спектакля ляжыць прынцып адзінства формы і зместу. Форма служыць канкрэтызацыяй зместу, які выклікае да існавання форму. Усё тое, вялікае і сапраўднае, што было створана ў практыцы нашага тэатра, авалодала свядомасцю людзей менавіта таму, што змест і форма знаходзіліся тут у сапраўдным адзінстве. Усё гэта агульнавядома і не выклікае ніякіх прэрэчанняў, аднак мы часам сутыкаемся з тым, што добрых экспазіцый значна больш, чым добрых спектакляў. Здавалася б, і задума цікавая, і акцёры ўсё працулі, а паміж тым глядач не адгукаецца на спектакль, застаецца раўнадушным да яго.

Прычын, па якіх відовішча не валодае яркай выразнай формай, вядома, шмат. Адна з іх тая, што акцёры не жадаюць не ўмеюць працаваць над стварэннем формы ў спектаклі і разлічваюць на тое, што форма паўстане сама сабой як вынік дакладнага перажывання. Пры гэтым велізарная стаўка робіцца на ролю інтуіцыі. Мяркуецца, што інтуіцыя - і толькі яна, а не авалоданне тэхнікай сцэнічнага руху і ўменне дакладна выкарыстаць гэтую тэхніку на сцэне - выкліча да жыцця дакладную і ясную пластычную форму. Пры гэтым спасылаюцца на аўтарытэт К.С. Станіслаўскага. Станіслаўскі сапраўды надаваў інтуіцыі выключна вялікае значэнне. Але Станіслаўскі ніколі не адмаўляў і не мог адмаўляць неабходнасць спазнання законаў, якія ляжаць у аснове тэхнікі сцэнічнага руху. Бо сама інтуіцыя, як паказваюць навуковыя даследаванні, засноўваецца на досведзе і практыцы, раней захаваных у свядомасці чалавека, хоць механізмы "інтуітыўных азарэнняў" яшчэ не расчынены да канца псіхафізіялагічнай навукай. І ўсё ж, як паказвае педагагічная практыка, калі мы жадаем, каб форма ў акцёрскай творчасці нараджалася інтуітыўна, неабходны папярэдні дакладны настрой апарата ўвасаблення артыста. Акцёр павінен валодаць тэхнікай разнастайных сцэнічных рухальных навыкаў і ўменняў. Усё гэта ў спалучэнні з веданнем пэўных формаў паводзін людзей розных нацыянальнасцяў і ў розныя перыяды гісторыі ўяўляе сабой той досвед і практыку, на аснове якіх акцёр можа правільна дзейнічаць у ролі.

Калі ў тэатры са спектакля ў спектакль не вядзецца праца над правільным, яркім увасабленнем жыцця героя ў яго фізічных паводзінах, то

такая з'ява паступова прыводзіць да страты рухальнай кваліфікацыі, а ў наступным акцёр губляе і густ да выканання складанага руху, які патрабуе высокай падрыхтаванасці. Калі ступень падрыхтаванасці да сцэнічнага руху адстае ад патрабаванняў прафесіі, гэта, у першую чаргу, вынік нізкага ўзроўню псіхафізічных якасцяў, адсутнасць неабходных для руху на сцэне навыкаў і, нарэшце, недахоп ведаў аб некаторых праявах вонкавай культуры людзей. У выпадках недастатковай падрыхтаванасці акцёраў, нават пры дакладнай рэпетыцыйнай працы, у спектаклі цяжка дамагчыся дакладнай і выразнай формы паводзін.

Для стварэння пластычна-выразнай выявы неабходна, каб арганізм быў адмыслова падрыхтаваны. Гэтая падрыхтаванасць павінна даць акцёру такую вонкавую тэхніку, з дапамогай якой ён можа лёгка і правільна выконваць любыя рухі.

Вонкавая тэхніка пры наяўнасці творчай адоранасці заўсёды здольна стварыць высокі сцэнічны вынік. Але для таго, каб зразумець магчымасці акцёра падчас фізічнага ўвасаблення, неабходна спазнаць "законы цела на сцэне".

Назіранні паказваюць, што маладыя акцёры, як правіла, пластычна гуляюць слабей акцёраў з досведам, хоць агульнавядома, што маладому арганізму рухацца лягчэй. Меркаванне гэта дакладна толькі з пункта гледжання бытавога руху людзей. Малады век сам па сабе не стварае якасці ў сцэнічным руху. Дасведчаныя майстры значна выразней у фізічных паводзінах на сцэне, чым моладзь. Гэтая заканамернасць захоўваецца нават у такім веку, калі ўвогуле паніжэнне тону, здавалася б, павінна адмоўна адбіцца на якасці сцэнічнага руху. Вядома што вонкавая тэхніка, як і ўсе віды майстэрства, прыходзіць з гадамі, падчас прац у тэатры. Натуральна паўстае пытанне: ці нельга падчас выхавання і навучання ў тэатральнай школе або нават пры працы ў тэатрах загадзя рыхтуюць арганізм для выразнага выканання фізічнага дзеяння ў ролі? Практыка паказала, што на гэтае пытанне трэба адказаць станоўча.

Такая падрыхтоўка зводзіцца да наступных этапаў:

1. Толькі ў прафесіі акцёра чалавек сутыкаецца з неабходнасцю грунтоўна спазнаць сваю цэлавую форму, якой ён валодае да моманту, калі пачынае сцэнічную працу. Ён павінен спазнаць магчымасці паўнаватраснага выкарыстання свайго цела для выразнага сцэнічнага дзеяння.

2. Паколькі прыродныя дадзеныя могуць быць палепшаны толькі з дапамогай адпаведных трэніровак, акцёр павінен займацца ўдасканаленнем гэтых дадзеных у патрэбным кірунку.

3. Акцёр павінен давесці гэтыя ўменні да ступені паўаўтаматычных навыкаў, а некаторыя - да звыклых паўсядзённых дзеянняў. Звыклыя дзеянні - аўтаматычныя, дасканалыя па форме, міжвольна пераносныя на сцэну, ствараюць у спектаклі высокі пластычны вынік. Гэта асабліва важна для маладых акцёраў, бо яны, як правіла, гуляюць ролі маладых, а маладосць павінна быць выдатная.

Правільна падрыхтаваны апарат акцёра дасць яму магчымасць бездакорна выконваць на сцэне фізічныя дзеянні. Гэтыя дзеянні з вонкавага боку выяўляюцца ў рухах; і ад таго, на якім узроўні будзе знаходзіцца культура руху, залежыць, зразумее або не зразумее глядач, што адбываецца на сцэне. Такім чынам, пытанне аб культуры руху акцёра можна аднесці да ліку важных праблем, звязаных з пастаноўкай тэатральнай адукацыі.

Для таго каб даследаваць заканамернасці, якія кіруюць рухамі акцёра ў ролі, неабходна пачаць з разбору рухаў, якія чалавек здзяйсняе ў жыцці, паколькі мастацтва сцэны творча адлюстроўвае рэальнае жыццё.

### **Тэма 1. Развіццё навыкаў агульнага характару, выхаванне і развіццё псіхафізічных якасцяў.**

Сучаснае сцэнічнае мастацтва імкнецца да стварэння выразных мастацкіх выяў, да глыбокага і шматграннага адлюстравання жыцця. Вядучая роля на сцэне прыналежыць акцёру, які павінен у дасканаласці валодаць не толькі ўнутранай, але і вонкавай тэхнікай сцэнічнага ўвасаблення.

Пастаноўка відовішчаў сёння прад'яўляе да акцёра вялікія патрабаванні ў плане ўсебаковага выканальніцкага майстэрства. Акцёр павінен умець спалучаць у сабе пластычнасць, музыкальнасць, рытмічнасць.

Рухі, якія выказваюць стан псіхікі чалавека ў кожны момант жыцця, з'яўляюцца прадуктам свядомасці чалавека; але іх пэўныя формы залежаць ад разнастайных і шматлікіх фактараў, фізіялагічных уласцівасцяў арганізма, яго падрыхтаванасці, тэмпераменту, характару, пэўных адчуванняў і ўспрыманняў, ступені актыўнасці ў дадзены момант і іншых прыкмет і акалічнасцяў.

Уся найскладаная сукупнасць паказаных акалічнасцяў спараджае пэўныя формы рухаў, але толькі ў тым выпадку, калі ў чалавека з'яўляюцца заахвочвальныя прычыны дзейнічаць. Заахвочвальныя прычыны выклікаюць у чалавека тую ступень актыўнасці арганізма, калі міжвольна, а часам і адвольна нараджаюцца рухі. Гэта азначае, што фізічныя дзеянні нельга адлучаць ад псіхікі, што ўсе віды рухаў, а ў тым ліку і сцэнічныя, варта разглядаць толькі ў адзінстве псіхічнага і фізічнага пачаткаў.

Для выгоды разгляду і сістэматызацыі ўсё рухі, выкананыя чалавекам у жыцці (і акцёрам на сцэне) у залежнасці ад іх прызначэння, можна падзяліць на пяць груп: лакаматорныя, працоўныя, семантычныя, ілюстрацыйныя і пантамімічныя. Варта адзначыць, што такое дзяленне ўмоўна, паколькі адны і тыя жа рухі, у залежнасці ад пэўнай формы, могуць быць аднесеныя адразу да двух, нават да трох груп могуць пераходзіць з групы ў групу, таму што яны выконваюць самыя разнастайныя функцыі ў паводзінах чалавека; могуць узнікаць адвольна і міжвольна, выконвацца свядома, паўаўтаматычна і механічна.

Для аналізу і тлумачэнні рухаў, выкананых на сцэне, ёсць сэнс сістэматызаваць іх па паказаных вышэй групам.

Лакаматорныя рухі. Да гэтай групы ставяцца рухі, звязаныя, у першую чаргу, з простымі бытавымі дзеяннямі. Выконваюцца яны паўаўтаматычна, а

часам і цалкам механічна. Гэтымі рухамі чалавек авалодвае незаўважна для самога сябе падчас росту і развіцця. Да іх ставяцца звычайныя перасоўванні: хада, бег, скачкі і г.д.; рухі, якія ствараюць асноўныя становішчы цела: сядзенне, стаянне, ляжанне і г.д.; простыя бытавыя дзеянні: ежа, пітво, кіданне, лоўля, і г.д. Гэтыя рухі знаходзяць ужыванне ў рухах па сцэне і выяўляюцца ў выправе, хадзе, паставах сядзення і ў найпростых бытавых дзеяннях, уласцівых герою, як чалавеку вызначанай нацыянальнасці, веку, тэмпераменту, характару, класу. У залежнасці ад нацыянальных прыкмет і сацыяльна-эканамічных умоў жыцця ў пералічаных бытавых фізічных дзеяннях людзей паўсталі розныя асаблівасці.

Да акалічнасцяў, якія ўплываюць на пластычныя паводзіны людзей, ставяцца: народныя звычаі, свецкі этыкет, гарнітуры і моды, канструкцыя жылля і іх строй, форма мэблі і бытавых рэчаў.

Разнастайнасць падобных дзеянняў - гэта той матэрыял, з якога акцёру прыходзіцца ствараць аснову пластычнай характарыстыкі свайго героя. Такі адбор магчымы, калі ў акцёра створыцца ўяўленне аб форме неабходнага фізічнага дзеяння. У дачыненні да лакаматорных рухаў, гэта атрымліваецца пасля таго, як акцёр азнаёміцца з этнаграфіяй адлюстраванай ім нацыянальнасці, гістарычнымі і іконаграфічным матэрыяламі, якія адпавядаюць твору.

Лакаматорныя рухі самі па сабе - яшчэ не дзеянне, але яго абавязковая складовая частка. Яны могуць быць свядома падабраны і падчас паўтораў паўаўтаматызуюцца. Калі акцёр перастане заўважаць іх, гэта значыць калі яны ператворацца для яго ў неабходнасць, уласцівую дадзенаму моманту дзеяння, гэта значыць лагічна неабходнымі, і толькі тады гэтыя рухі стануць арганічнымі, жыццёва праўдзівымі.

Працоўныя рухі. Гэта асноўная група рухаў у жыцці людзей. Велізарная колькасць гэтых рухаў і яшчэ большая разнастайнасць у дэталях цалкам вынятоўваюць магчымасць іх пераліку, тым больш што гэтыя жыццёва неабходныя рухі паўсядзённа паўтараюцца, відазмяняюцца, ствараючы аснову ў фізічных паводзінах чалавека.

Працоўныя рухі па-за залежнасцю ад таго, які род дзейнасці яны ажыццяўляюць, прыходзіцца дзяліць на "галоўныя" і "дапаможныя", г.з. фонавыя.

Выкананнем галоўных працоўных рухаў акцёр практычна ажыццяўляе логіку і паслядоўнасць фізічных паводзін свайго героя, таму важна, каб глядач іх добра бачыў і разумеў.

Дапаможныя рухі служаць толькі для таго, каб можна было зручна выконваць галоўныя. Зразумела, напрыклад, што працоўныя рухі рук токара, які точыць на станку дэталі, ёсць галоўныя, а розныя становішчы тулава і рухі ног - дапаможныя, паколькі ногі не выконваюць працу, а толькі дапамагаюць зручна працаваць рукамі.

Нармалёвыя фізічныя паводзіны чалавека не могуць быць ажыццёўлены без дапаможных рухаў. Яны арганічна пераплятаюцца (каардынуюцца) з галоўнымі. Людзі ў жыцці ніколі не заўважаюць іх, але ў

лагічнай злучанасці "галоўных" і "дапаможных" рухаў закладзена праява высокай каардынацыі, уласцівай чалавечаму арганізму.

Любое, самае малаважнае фізічнае дзеянне, такое, як узяць кубак гарбаты, выкананае як быццам толькі рукой, на самай справе патрабуе дапаможных рухаў тулава, шыі і нават ног. Усё цела ўдзельнічае ў дзеянні "узяць гарбаты". У такім простым локаматорным дзеянні, як хада, рукі рухаюцца ў рытме крокаў, а тулава выгінаецца і паварочваецца ў якія адпавядаюць бакі. Уся мускулатура чалавека, які бярэ кубак гарбаты або ідучага, занятая выкананнем гэтых дзеянняў. Але можна ўзяць кубак гарбаты і ісці, не дапамагаючы выкананню гэтых дзеянняў дапаможнымі рухамі, а выконваючы толькі галоўныя. І для назіральніка такі чалавек будзе выглядаць або вельмі нязграбным, або хворым. У нармальных умовах і пры здравым арганізме дапаможныя рухі ніколі не знікаюць, але яны часам знікаюць у акцёра на сцэне. Адбываецца гэта ад хвалявання або страху: мускулатура заціскаецца, не робіць дапаможных рухаў, і ў выніку адбываецца вельмі няспраўнае выкананне фізічных дзеянняў.

Калі ў тэатральным побыце кажуць: "ён не можа мінуць па сцэне", - гэтым жадаюць сказаць: "ён не можа нармальна мінуць па сцэне". Такого страху, каб акцёр зусім не мог мінуць па сцэне або выйсці на эстраду, практычна не сустракаецца, але бывае, што ў дрэннага акцёра, ідучага па сцэне, знікаюць амаль усе дапаможныя рухі, і глядач бачыць на сцэне замест жывога чалавека альбо механічна якая перасоўваецца ляльку, альбо хворага. Псіхалагічны заціск заўсёды выклікае ў акцёра фізічны заціск, і ў выніку знікае натуральнасць рухаў. Акцёр спрабуе свядома аднавіць дапаможныя рухі (што практычна немагчыма, бо яны заўсёды ўзнікаюць міжвольна). Як правіла, у гэтых выпадках ён робіць недарэчнасці, становіцца яшчэ больш няспраўным і, адчуваючы гэта, цалкам губляецца.

Бываюць выпадкі, калі дапаможныя рухі асабліва важныя, - гэта адносіцца да дзеянняў, якія патрабуюць адмысловай тэхнікі, часам нават небяспечнай для выканаўца. Дакладныя дапаможныя рухі ў гэтых выпадках даюць магчымасць акцёру бяспечна прарабіць сцэнічны трук. Пры гэтым глядач цалкам не павінен заўважаць дапаможных рухаў.

Семантычныя рухі. Рухі гэтага тыпу замяняюць людзям слова: "спыніся", "сыдзі", "так", "не", "прашу вас", "цішэй" і г.д. Гэтых рухаў не так ужо шмат, аднак людзі часта карыстаюцца імі ў жыцці.

Рухі гэтага тыпу даволі часта сустракаюцца ў сцэнічнай практыцы. Поўная замена слоў семантычнымі рухамі практычна апраўданая толькі тады, калі на сцэне ўзнікае "зона змушанага маўчання", а гэта адбываецца, калі акалічнасці сцэнічнага жыцця мяшаюць вымаўленню слоў.

Семантычныя рухі могуць паўстаць у акцёра і ў выніку вялікай эмацыянальнай узрушанасці. У гэтых выпадках семантычныя рухі актыўна ўзмацняюць стваранае мовай акцёра ўражанне; яны абавязкова маюць яркую эмацыянальную афарбоўку. Напрыклад: настойлівае славеснае патрабаванне "падыдзі да мяне" можа быць значна ўзмоцненае які адпавядае жэстам рук і выразнымі рухамі ўсяго цела. У той жа час семантычныя рухі могуць

выяўляць і падтэксты ў ролі; напрыклад, калі кажуць "сыдзіце", але ў інтанацыі гучыць "не сыходзіце", то "тая інтанацыя можа быць узмоцненая якія адпавядаюць жэстамі.

У пластычнай характарыстыцы выявы акцёр можа выкарыстаць рухі семантычнага тыпу і тады, калі герой знаходзіцца ў стане эмацыйнага супакою; але такая тэхніка дастасавальная толькі ў тых выпадках, калі трэба адмыслова падкрэсліць век, нацыянальнасць, сацыяльную прыналежнасць. Падобныя рухі тыповыя для людзей раманскага паходжання, афрыканцаў, габрэяў, каўказцаў. Актыўная жэстыкуляцыя ў гэтых народаў - тыповая пластычная прыкмета ў фізічных паводзінах, нават калі яны ў адносна спакойным стане; і наадварот, падобнай жэстыкуляцыі няма ў славян, англасаксаў, скандынаваў і фінаў. Спалучэнне семантычных рухаў са словамі ўзмацняе ўражанне ад сказанага толькі пры правільнай тэхніцы іх выканання. Гэтая тэхніка выкладзеная ў апісанні ілюстрацыйных рухаў, але яна не дастасавальная да семантычных рухаў, якія ўзнікаюць міжвольна, пад уплывам моцных эмоцый і пачуццяў. У гэтым выпадку яны не кантралююцца акцёрам.

Ілюстрацыйныя рухі. Рухі гэтага тыпу паказваюць (ілюструюць) якасць аб'екта: яго памер, вага, аб'ём, якасць паверхні, месцазнаходжанне і г. д. Ілюстрацыйныя рухі (гэтак жа, як і семантычныя) у сцэнічных акалічнасцях павінны выконвацца да якая адпавядае рэплікі або пасля яе, г.з.не так, як у жыцці, калі людзі цалкам не думаюць аб падобнай паслядоўнасці. Выразнасць у паводзінах акцёра патрабуе засваенні гэтай своеасаблівай тэхнікі, уласцівай толькі прафесіі акцёра.

Выкананне ілюстрацыйнага руху ў момант вымаўлення слоў адцягвае гледача ад рэплікі. Глядач з задавальненнем сочыць за ўсім тым, што робяць акцёры на сцэне, і са значна малодшай увагай сочыць за рэплікамі партнёраў. Прычына крыецца ў тым, што для большасці людзей глядзельнае ўспрыманне значна матней, чым слыхавое. Утрыманне п'есы - гэта яе тэкст, і акцёр заўсёды зацікаўлены ў тым, каб тэкст ролі быў правільна зразуметы гледачом. Гэта азначае, што акцёр павінен гуляць так, каб яго рухі і мова, калі гэта тычыцца вельмі значных рэплік, не супадалі па часе. Галоўным чынам гэта датычыцца рухаў у сцэнічнай прасторы. Актыўна назіраючы за акцёрам які перасоўваецца, большасць гледачоў прапускае сэнс тэксту што ён вымаўляе. Асабліва крыўдна, калі ўвага гледача перамякаецца на семантычныя або ілюстрацыйныя рухі, якія самі па сабе не могуць расчыніць жыццёвага зместу, а выконваюць толькі функцыі ўзмацнення ўражання таго, што было або будзе сказанае.

Пантамімічныя (эмацыйныя) рухі. Эмацыйныя або так званыя пантамімічныя рухі ўзнікаюць у людзей у жыцці і ў акцёраў на сцэне цалкам міжвольна, як вынік эмоцый. У гэтых рухах найболей ярка адлюстроўваецца ўнутранае жыццё акцёра ў ролі. Гэтыя рухі актыўна ўспрымаюцца гледачом, таму што яны жыццёва праўдзівыя. Для рэжысёра і педагога з'яўленне гэтых рухаў у сцэнічных паводзінах акцёра з'яўляецца сведчаннем арганікі выканання.



Пантамімічныя рухі, гэтак жа як і эмоцыі, іх якія спараджаюць, ніколі не замацоўваюцца - яны з'яўляюцца і знікаюць пры кожным новым паўторы ролі, і ў гэтым іх сцэнічная каштоўнасць. У любым жанры тэатральнага мастацтва гэтыя рухі не могуць замяніць словы або працоўныя рухі. Яны ніколі не выяўляюць логікі сцэнічнага жыцця, але, своеасабліва афарбоўваючы гэтае жыццё, надаюць фізічным дзеянням эмацыйны характар, эмацыйную насычанасць. У гэтым іх сапраўдная жыццёвасць.

Нават у тэатры пантамімы гэты тып рухаў выконвае тую ж функцыю, бо жыццё выявы ў яе логіцы і паслядоўнасці перадаецца і тамака праз працоўныя і, галоўнай выявай, семантычныя рухі.

Але, акрамя таго, назіраючы жыццё людзей і паводзіны актёраў на сцэне, няцяжка выявіць, што лакаматорныя, працоўныя, семантычныя і ілюстрацыйныя рухі нясуць у сабе вызначаную эмацыйную афарбоўку, якая ў поўнай меры адказвае тым пачуццям, якія ўласцівыя ў дадзены пэўны момант дзейснаму чалавеку і актёру.

Кожнае "адвольна-выразнае" рух заўсёды з'яўляецца свядома арганізаваным актам целавага: цягліцавага і нервовага апарата. Гаворка ідзе аб такім адвольна-выразным руху, які здольны, у сілу натуральных сувязяў, спарадзіць мноства мімавольных рухаў, давальных усяму цягліцава-нервоваму комплексу адзіны выразна-рытмічны тон. Калі свядома арганізаваныя адвольна-выразныя рухі павінны вызначаць лагічна стройны сцэнічны далягляд жыцця чалавечага цела, то спараджальныя логікай фізічнага дзеяння мімавольныя рухі ўтвораць бесперапынную і як бы музычна-бачную "скульптуру" сцэнічнага дзеяння, у якой увасабляецца з найбольшай дакладнасцю ўнутраная "жыццё чалавечага духу" у той або іншай ролі".

У падсвядомым нараджэнні "мімавольных рухаў", якія ўзнікаюць у актёра, калі ён сапраўдна захоплены сцэнічным дзеяннем, крыецца заразлівасць, актыўна дзейсная на эмоцыі і пачуцці глядачоў. Яна робіць глядачоў як бы ўдзельнікамі спектакля. Прымусяць іх зажыць і захвалявацца лёсам і пачуццямі сцэнічных герояў - асноўная задача актёраў, гульцоў у спектаклі. У гэтым галоўнае значэнне пантамімічных рухаў. У тэатральнай практыцы і педагогіцы гэтыя катэгорыі рухаў прынята зваць жэстамі.

## **Тэма 2. Тэмпа-рытмічная арганізацыя руху.**

Рытм унутранага жыцця ўяўляецца як бесперапынная змена энергіі, забяспечаная інтэнсіўнасцю дзейнасці свядомасці чалавека.

Гэтыя змены абумаўліваюцца ўзаемасувяззю і ўзаемадзеяннем паміж мысленнем і эмоцыямі, якія ўзнікаюць у псіхіцы чалавека пад уздзеяннем навакольных акалічнасцяў і дзейнасці самога арганізма.

Дзейнасць свядомасці (думкі і эмоцыі) можа дасягаць рознай ступені інтэнсіўнасці, ад лімітавых высілкаў да поўнага спаду. Па-за залежнасцю ад ступені напругі гэтая дзейнасць: можа быць альбо ніяк не выяўленая вонкава (калі яна праходзіць толькі ў мозг чалавека - так званае ўнутранае дзеянне), альбо можа быць выяўленая ў мове чалавека (славеснае дзеянне), Альбо ў

міжвольнай мікраміцы і ў вызначаных усвядомленых і міжвольных фізічных дзеяннях.

Рытм унутранага жыцця чалавека абумаўлівае інтэнсіўнасць вонкавых дзеянняў. Інтэнсіўнасць псіхічнага і фізічнага жыцця ў мастацтве тэатра прынята зваць тэмпа-рытмам. Паняцце тэмпа-рытму ўведзена К.С. Станіслаўскім. Ён вывеў гэты тэрмін як паняцце, у першую чаргу, якое азначае напружанасць (энергію) унутранага, псіхічнага, эмацыйнага жыцця акцёра ў ролі.

Паколькі асноўным прызначэннем тэарэтычных разваг па пытаннях пластычнай культуры акцёра з'яўляецца высвятленне заканамернасцяў арганікі фізічных дзеянняў акцёра на сцэне, неабходна, у першую чаргу, прааналізаваць паняцці "рытм", "тэмп", "тэмпа-рытм", а затым трэба вызначыць, пры якіх прафесійных дадзеных акцёра магчыма правільнае ўзаемадзеянне паміж рытмам і тэмпам у сцэнічным руху. Гэты аналіз дапамагае вынайсці сутнасць і значнасць з'яў тэмпа-рытму ў дачыненні да руху на сцэне, а таксама вызначыць задачы педагагічнага працэсу.

Як паказаў К.С. Станіслаўскі, арганіка фізічных паводзін акцёра ў ролі залежыць ад правільнага тэмпа-рытму ўнутранага жыцця акцёра, які дыктуе дакладны тэмпа-рытм вонкавых паводзін. Правільны тэмпа-рытм фізічнага дзеяння важны таму, што ён стварае правільнае самаадчуванне ў акцёра, і таму яму верыць глядач.

Для палягчэння аналізу паняццяў "рытм фізічнага дзеяння", "тэмп фізічнага дзеяння", "тэмпа-рытм фізічнага дзеяння" аўтар прапаноўвае разбор гэтых паняццяў на прыкладзе простага працоўнага працэсу, свядома адкінуўшы яго залежнасць ад унутранага тэмпа-рытму. Гэтае спрашчэнне дазволіць лягчэй зразумець вонкавыя прыкметы тэмпа-рытму фізічнага дзеяння.

Калі не зважаць на ўздзеянне ўнутранага тэмпа-рытму жыцця на вонкавы, то гэты апошні будзе вызначацца толькі фізічнымі прыкметамі выкананых рухаў, а менавіта: памерам, хуткасцю, характарам і цягліцавым высілкам. Гэта дае магчымасць ясна зразумець узаемасувязь і ўзаемадзеянне паміж пералічанымі фізічнымі прыкметамі, а затым і іх роля ў азначэнні тэмпа-рытму фізічнага дзеяння.

Калі адкінуць уздзеянне ўнутранага тэмпа-рытму на вонкавы, то рытм рухаў чалавека ўяўляецца як арганізацыя рухаў у часе і прасторы. Залежнасць рухаў ад часу і прасторы можна лёгка зразумець на наступным прыкладзе.

Працоўнаму прапанавана засыпаць яму пяском. Адлегласць ад ямы да кучы пяску паўтара метра. Узмах і ўтыканне лапаты ў пясок, падніманне лапаты з пяском, невялікі замах перад кідком і, нарэшце, кідок пяску ў яму - вось лагічны ланцуг дробавых дзеянняў, або "працоўны цыкл". Кожнае звяно гэтага цыклу патрабуе вызначанага па велічыні руху (гэта фактар прасторавы), а акрамя таго, выкананне кожнага звяна патрабуе вызначанага часу (гэта фактар часавай). Адрэзкі часу, выдаткаваныя на кожнае дробавае дзеянне (звяно), розныя па велічыні; яны залежаць ад задачы, якую выконвае

кожнае з дзеянняў. Так, узмах і ўтыканне лапаты ў пясок патрабуе невялікага часу, падніманне лапаты і намах значна большага, а кідок - дзеянне хуткаснае - на яго часу марнуецца менш усяго. Узаемасувязь паміж памерамі рухаў і колькасцю часу, якія сыходзяць на іх выкананне, ёсць рытм гэтага працоўнага цыклу; яго можна адлюстравать нотнымі знакамі. Але гэты цыкл можа быць выкананы за розны час. Напрыклад, яго можна зрабіць і за 5 і за 10 секунд, а калі спяшацца, то і за 3. Ад часу, выдаткаванага на выкананне кожнага цыклу, будзе залежаць агульная хуткасць, г.з. тэмп гэтай працы.

Лагічны ланцуг дробавых дзеянняў (цыкл), пасродкам якой выконваецца паказаная праца, можа быць названая схемай працоўнага працэсу або схемай фізічнага дзеяння.

У схеме ніколі не змяняецца паслядоўнасць дробавых дзеянняў, але ў залежнасці ад акалічнасцяў жыцця, якія ўплываюць на ўнутраны тэмпа-рытм што працуе, могуць (як ужо паказана) некалькі змяняцца як памеры рухаў (амплітуды), так і час (тэмп), выдаткаванае на іх выкананне.

Выкажам здагадку, што працоўны лёгка выконвае заданне на працягу 30 хвілін, ну а пры неабходнасці ён зможа выканаць яго за 25 і нават за 20 хвілін. У гэтым выпадку будзе павялічаная хуткасць (тэмп), з якой выконваюцца рухі.

Такім чынам, хуткасць, з якой выконваецца кожны рух і кожнае фізічнае дзеянне, г.з. тэмп, таксама з'яўляецца стала дзейсным фактарам руху. Так, у кожным фізічным дзеянні апынуцца лагічна звязанымі яго рытм і тэмп выканання. Гэтую лагічную ўзаемасувязь К.С. Станіслаўскі і зваў тэрмінам тэмпа-рытм.

Калі ў простым дзеянні сапраўды рэгламентаваць прастору і час, то тэмп рухаў амаль заўсёды будзе ім адпавядаць. Напрыклад, чалавеку трэба мінуць, рухаючыся раўнамерна, за 10 хвілін паўкіламетра. Хуткасць хады будзе відавочна невялікі. Але калі трэба будзе мінуць за тое ж час адзін кіламетр, то сярэдняя хуткасць узрасце ў два разы. На змену хуткасці ў гэтым прыкладзе паўплывала даўжыня шляху, т.з. усталяваная прастора.

Калі чалавеку прапанавалі раўнамерна мінуць адзін кіламетр за 20 хвілін, ён пойдзе відавочна павольна, а калі за 10, то хуткасць узрасце ў два разы. У гэтым выпадку на павелічэнне хуткасці хады паўплывала ўсталяваны час.

Павелічэнне хуткасці ў выкананні дзеяння абавязкова запатрабуе павелічэнні цягліцавых высілкаў. У прыведзеным вышэй прыкладзе павелічэнне хуткасці хады залежыць ад павелічэння частаты крокаў і іх амплітуды. Зразумела, што абодва гэтыя акалічнасці запатрабуюць павелічэнні цягліцавай сілы. Так у паняцце тэмпа-рытм дзеяння ўваходзіць яшчэ адзін прыкмета руху - цягліцавы высілак, з якім гэтае дзеянне выконваецца. Узнікае лагічная сувязь паміж усталяваным часам і абмежаванай прасторай, у якім выконваецца дзеянне, са хуткасцямі, амплітудамі і цягліцавымі высілкамі ў тых рухах, якімі гэтае дзеянне ажыццяўляецца.

Ад тэмпу залежаць памеры рухаў і ступень цягліцавых высілкаў, акрамя тых выпадкаў, калі памеры рухаў або выдаткаваная сіла з'яўляюцца галоўнымі ўмовамі ў логіцы паводзін чалавека. (Напрыклад, трэба завалачы нітку ў іголку або выняць парушынку з вока). У гэтых выпадках руху чалавека заўсёды вельмі малыя па памеры, і ён выконвае іх з мінімальнымі цягліцавымі высілкамі. Высілак і хуткасць у гэтым прыкладзе падпарадкаваныя толькі памерам рухаў. У другім выпадку трэба быць вельмі асцярожным, і таму памер рухаў стане яшчэ менш. А калі трэба праткнуць тоўстую скуру шылам, то гэты рух будзе моцным, але малым па памеры і не хуткім. Хуткасць пры выкананні гэтага дзеяння ніякай ролі не гуляе.

Характарызуючы паняцце тэмп у дачыненні да руху чалавека, яго нельга разглядаць толькі як хуткасць. Тэмп нясе ў сабе яшчэ і вызначаны характар рухаў. Ён можа быць плаўным, скачкападобным, замаруджвацца, перарывістым або бесперапынным. Тэмпы рухаў чалавека вельмі разнастайныя і вельмі складаныя. Гэтая акалічнасць найважнейшая.

Сярод прыкмет рухаў тэмп з'яўляецца прыкметай галоўнай, бо менавіта тэмп дзеяння часцей за ўсё характарызуе стан псіхікі чалавека. Усе нашы дзеянні і ўчынкi ажыццяўляюцца ў вызначаным тэмпе. Хуткасць амаль заўсёды перадае і ўнутраны стан людзей: на пахаваннях ідуць павольна, затое ніхто і ніколі не бачыў павольнай бойкі. Менавіта таму, што вонкавая праява тэмпу падпарадкавана логіцы жыцця і выяўляе эмоцыі чалавека, хуткасць на сцэне з'яўляецца асноўным сродкам выразнасці.

Акрамя таго, акцёру неабходна знаходзіць і перадаваць у тэмпях рухаў гістарычныя, нацыянальныя і сацыяльныя прыкметы свайго героя. Нарэшце, выкананне дакладнага і які адпавядае дзеянню тэмпу ўзбуджае ў акцёру раней перажытае ў гэтым сцэнічным кавалку эмацыйны стан, г.з. дапамагае ўзнікненню ў яго патрэбнага самаадчування. Такое значэнне дакладнага тэмпу ў фізічным дзеянні.

Рытм любога фізічнага дзеяння не можа існаваць, як ужо паказана, без вызначанага тэмпу, але і тэмп таксама не можа існаваць сам па сабе, па-за дзеяннем або рухі, г.з. па-за рытмам. Гэтае паняцце і прыкметы ўзаемазлучаныя і ўзаемадзейнічаюць.

Тэмп-рытм найпростага фізічнага дзеяння можна прадставіць сабе як выкананне вызначаных рухаў, якія ажыццяўляюць зададзенае дзеянне ў абмежаванай прасторы з усталяванай хуткасцю і ў вызначаным часе. Аднак у тэмп-рытмах фізічных паводзін людзей не толькі ўзнікаюць розныя хуткасці, розныя амплітуды і цягліцавыя высілкі, але тэмп-рытм абавязкова выяўляе ступень актыўнасці псіхікі чалавека.

Адна з спецыфічных асаблівасцяў творчасці акцёра ў тым, што ён павінен не проста пражыць жыццё свайго героя, але пражыць у ёй самае галоўнае і за вельмі абмежаваны адрэзак часу. Пульс гэтага жыцця ў параўнанні з звычайнымі ўмовамі б'ецца хутчэй, напружаней, і таму акцёру неабходна валодаць вельмі высокім узроўнем рытмічнасці. Кожная сцэнічная задача з'яўляецца ў свядомасці акцёра як прадстаўленне аб вызначаным

тэмпа-рытме дзеяння і патрабуе ад яго дакладнага ўзнаўлення гэтага або процідзейнага тэмпа-рытму ў паводзінах на сцэне.

Дзеянне кожнага з акцёраў у дакладным тэмпа-рытме сцэнічнага жыцця - заклад правільных зносін і стварэнні сцэнічнага ансамбля. Няслушны тэмпа-рытм партнёра выбівае акцёра з патрэбнага сцэнічнага стану, а гэта прыводзіць да парушэння сцэнічнай праўды, і глядач ужо не верыць ва ўсё тое, што робяць і пра што кажуць акцёры.

Здольнасць улоўліваць тэмпа-рытм сцэнічнага жыцця і правільна на яго рэагаваць залежыць ад рытмічнасці акцёраў. Рытмічнасцю ў гэтым плане завецца здольнасць успрымаць розныя рытмы і прайграваць іх рухамі свайго цела. Рытмічна выконваць рухі акцёру дапамагае спрыт; яна забяспечвае магчымасць дзейнічаць у правільных тэмпа-рытмах фізічных дзеянняў. Працэс успрымання рытмаў стварае ў акцёра вызначаныя прадстаўленні аб іх, а іх прайграванне залежыць ад гнуткасці і рухомасці, дасканалай каардынацыі і шпаркасці рэакцыі.

Калі акцёр не рытмічны, ён не будзе рэагаваць на змены ў тэмпа-рытмах дзеянняў сваіх партнёраў на сцэне.

Калі акцёр рытмічны, у яго будуць лёгка ўзнікаць дакладныя адчуванні тэмпа-рытму ідучай сцэны, і ён гэтак жа лёгка будзе сам уключацца ў гэты тэмпа-рытм сваімі дзеяннямі.

Натуральнай асновай для стварэння дакладных тэмпа-рытмаў дзеяння пасля спрыту будзе не толькі сама рытмічнасць, але і, як гэта будзе паказана далей, музычная адоранасць акцёра.

Рухі рытмічнага і музычнага акцёра адрозніваюцца (гэтак жа, як яго мова) своеасаблівай выразнасцю, значна больш высокай і тонкай, чым у немускальнага акцёра. Музыканасць рухаў выяўляецца і тады, калі ў спектаклі няма музыкі. Музыканасць у гэтым сэнсе ёсць здольнасць быць у руху на сцэне такім жа разнастайным, як гэта бывае пры сапраўднай: мастацкім выкананні музычнага твора.

У драматычным спектаклі мова акцёра павінна быць своеасаблівай музыкай. Толькі такая мова можа адбіць усе тонкасці найскладанага ўнутранага жыцця сцэнічнага героя, яго пачуцця і эмоцыі; рухі цела, акцёра павінны знаходзіцца ў тэмпа-рытмічным адзінстве з мовай і думкамі выявы (з яго славесным і разумовым дзеяннем). Для пацверджання гэтага становішча паспрабуйце сказаць з дакладным стаўленнем да партнёраў наступныя словы: "Машанька, садзіцеся", запрашаючы каханую дзяўчыну сесці, і адразу ж пасля гэтага, звяртаецца да чалавека, які вас толькі што пхнуў: "Грамадзянін, не пхайцеся". Правільнае вымаўленне гэтых двух рэплік з дакладнай адзнакай сітуацыі выкліча ў вас не толькі адпаведную маўленчую афарбоўку, але і адпаведна зменіць вашы фізічныя паводзіны. Спачатку яно будзе ласкава-далікатным, і жэст, яго суправаджалы, будзе мяккім, спакойным, а затым усё стане іншым, рэзкім.

У драматычным спектаклі музычны характар рухаў з'яўляецца ў акцёра яшчэ і ў выніку ўздзеяння агульнага тэмпа-рытму спектакля і вынікаючага з гэтага агульнага тэмпа-рытму сэнсавага і эмацыянальнага яднання мовы і

фізічных дзеянняў кожнага выканаўца. Калі акцёры валодаюць здольнасцю дакладна адчуваць музычную тэмпа-рытмічную афарбоўку дзеяння, тады яны ствараюць адзіны ансамбль, паколькі ўсе выканаўцы дзейнічаюць як бы ў адным ключы, а таму яны звязаны паміж сабой. Аднак гэта цалкам не азначае, што ўсе выканаўцы дзейнічаюць абсалютна ў адным і тым жа тэмпа-рытме. Наадварот, кожны выканавец, дзейнічаючы ўвогуле тэмпа-рытме дадзенага кавалка спектакля, у той жа час выконвае сваю задачу, дзейнічае яшчэ і ва ўласным тэмпа-рытме, не ўпадаючы ў тэмпа-рытм партнёра і міжвольна яму не падпарадкоўваючыся.

Музычнасць у руху на сцэне ёсць своеасаблівы выраз фізічнай пластычнасці акцёра. Яна павінна выяўляцца ў спектаклях усіх жанраў. Натуральна, што музычнаму акцёру невымерна лягчэй знайсці дакладны тэмпа-рытм дзеяння, чым акцёру, які не валодае музычнасцю. Сапраўдная музычнасць у дзеянні міжвольна стварае дакладны тэмпа-рытм дзеяння, таму што пачынае дзеяць сама прырода акцёра.

Калі гэтая прырода правільна выгадаваная і калі сцэнічнае дзеянне ідзе ў правільным рэчышчы, то дакладныя перажыванні абавязкова з'являцца.

Акцёр павінен валодаць сапраўднай рытмічнасцю, бо без яе не можа быць музычнасці рухаў. Усё прыблізнае ў мастацтве ёсць дылетантызм. Тым не менш пры працы ў тэатры часам приходзіцца сутыкацца з вельмі прыблізнай рытмічнасцю акцёраў. Няслушныя рытмічныя адчуванні спараджаюць няслушнае прайграванне рытмаў у рухах. І, як следства гэтай з'явы, узнікаюць прыблізныя тэмпа-рытмы фізічных дзеянняў. Такі прыблізны па стаўленні да дадзенага кавалка дзеяння, а па істоце абстрактны тэмпа-рытм не можа падрыхтаваць акцёра да ўзнікнення ў яго дакладнага сцэнічнага перажывання - галоўнага фактару ў мастацтве тэатра.

Зразумела, якімі важнымі з'яўляюцца рытмічна-музычныя здольнасці і ў акцёраў оперы і музычнай камедыі. Здольнасць музычна дакладна дзейнічаць у гэтых жанрах выяўляецца, у першую чаргу, у магчымасці перадаваць сэнсавы змест, эмоцыі і пачуцці, якія выражаюцца ў музыцы твора. Толькі сапраўдная рытмічнасць і музычнасць спевака дазваляюць яму дзейнічаць на сцэне ў адзінстве са зместам музычнага твора. У спевака музычнае гучанне павінна само па сабе выклікаць вобразныя бачанні і вызначаныя эмоцыі. Музыка і правільнае, з пункту гледжання тэмпа-рытму, сцэнічнае дзеянне ў такім спектаклі актыўна ўздзейнічае на глядача, праз глядзельнае і слыхавое ўспрыманні. У гэтым адзінстве закладзена асноўная сіла ўздзеяння музычнага спектакля.

У дачыненні да тэатральнага мастацтва ўсіх жанраў тэмпа-рытм фізічных паводзін у ролі варта разумець як дакладны падбор і выкананне рухаў, якія вырашаюць пэўна пастаўленую сцэнічную задачу ў абмежаванай прасторы сцэны з хуткасцю, якая адпавядае логіцы і эмоцыям унутранага жыцця сцэнічнага героя.

### Тэма 3. Пластычныя практыкаванні.

Звычайна пад пластычнасцю разумеюць узгодненасць рухаў цела. Пад пластычнасцю акцёра, у першую чаргу, разумеюць рухомасць яго псіхікі, здольнасць імгненна ўспрымаць і адлюстроўваць уздзеянне сцэнічнага асяроддзя і ўнутранага самаадчування ў тэмпа-рытмах асобных дзейсных эпизодаў. Такая пластычнасць стварае праўду жыцця і ляжыць у аснове агульнай выразнасці акцёра.

Свядомае стаўленне да сцэнічнай рэчаіснасці і адпаведныя ёй прадуктыўныя сцэнічныя дзеянні ствараюць магчымасць выразных фізічных паводзін акцёра ў ролі; яно залежыць не толькі ад таленту акцёра, але і ад ступені падрыхтаванасці яго арганізма.

К. С. Станіслаўскі адзначаў, што добры рух на сцэне не ёсць нейкая абстрактна існая прыгажосць, пластычнасць, вытанчанасць, спрыт наогул, а фізічнае дзеянне, лагічнае, паслядоўнае і мэтанакіраванае па сэнсе, эканамічнае і дакладнае па якасці выканання.

Пад асэнсаванымі паводзінамі разумеецца сукупнасць пэўных рухаў, якія выконваюць фізічныя дзеянні ў прапанаваных акалічнасцях ролі і п'есы.

Але мала быць лагічным і праўдзівым у дзеянні, трэба выканаць дзеянне выразна. Гэты другі бок фізічных паводзін на сцэне па істоце з'яўляецца менавіта тым, што рэальна можа ацэніць глядач, таму што адзнацы даступна толькі тое, што зразумела.

Пад выразнасцю разумеецца, такім чынам, уменне данесці да гледача змест фізічнага дзеяння. Аднак, нават калі дасягнута поўнае адзінства рухаў, складнікаў дзеяння, яны толькі тады змогуць захапіць гледача, калі іх выкананне будзе эстэтычным, эмацыйным і жыццёва вольным. Толькі арганічна выліваючыся з унутранага жыцця героя, гэтыя рухі змогуць выказаць жыццё ў фізічных дзеяннях. Жыццёва вольным дзеяннем можа стаць толькі тады, калі выкананне рухаў, яго ажыццяўляльных, стане паўаўтаматычным.

На рэпетыцыях акцёру, асабліва спачатку, прыходзіцца дзейнічаць у прапанаваных акалічнасцях ролі цалкам свядома, г.з. з дапамогай усвядомленых прычын, мэт, пазываў будаваць лагічны і паслядоўны ланцужок дзеянняў, якія выказваюць фізічныя паводзіны свайго героя. Акцёр шукае, знаходзіць і паслядоўна стварае дакладны тэмпа-рытм фізічных паводзін у ролі. У наступным, пасля шматкратных паўтораў, гэтыя паводзіны павінна паступова ператварыцца ў паўмеханічную прывучанасць, якая ў тэмпа-рытме кожны раз зноўку прыстасоўваецца да найтонкіх змен у жыцці сцэнічнага героя, да ізноў знойдзеным дэталям дзеяння.

У спектаклі найболей праўдзівымі і пераканаўчымі будуць міжвольныя змены ў тэмпа-рытме дзеяння, г.з. падказаныя інтуіцыяй.

Нечаканасць і навізна прынад у кожным наступным спектаклі - аснова ў творчым працэсе пераўвасаблення. Аднак акцёр не павінен штучна прыдумляць гэтыя новыя прынады, яны ніколі не павінны быць самамэтай яго сцэнічных паводзін, бо, штучна створаныя, яны не з'яўляюцца часткай

арганічнага дзеяння, а ператвараюцца ў трук і апынуцца непатрэбным для сцэнічнага дзеяння дывертысментам.

Змены ўнутранага самаадчування ў ролі ёсць вынік перажыванняў, а гэта азначае, што фізічныя паводзіны змяняецца ў залежнасці ад эмоцый і пачуццяў, уласцівых акцёру ў кожны пэўны адрэзак часу. Сцэнічнае перажыванне неабходна для таго, каб глядач успрымаў фізічныя паводзіны акцёра не толькі як відовішча, але як частка жыцця, што выклікала ў яго (гледача) дакладную эмацыйную рэакцыю. У гэтай рэакцыі ўтоеная асноўная сіла ўздзеяння тэатра на гледача.

У наступным праблема выразнасці будзе разглядацца толькі з пункту гледжання рухавых прыкмет фізічных дзеянняў. Будзе разгледжаная залежнасць гэтай выразнасці ад узроўню тэхнікі рухальных навыкаў і ўменняў, неабходных акцёру для перадачы жыцця сцэнічнага героя.

З гэтага пункту гледжання, пад фізічнай пластычнасцю акцёра варта разумець выразнае выкананне рухаў, жэстаў і пастаў, складнікаў фізічнага дзеяння ў ролі.

Адвольныя дзеянні, якія чалавек выконвае ў паўсядзённым жыцці, завуць навыкамі. Навык уяўляе сабой уменне вырабіць то або іншае дзеянне без кантролю свядомасці.

Чалавек авалодвае навыкамі падчас росту і развіцця, у грамадскай, працоўнай і бытавой дзейнасці. Набытыя ў новых відах дзейнасці новыя навыкі пры паўторы іх у аналагічных умовах жыцця паступова завучваюцца і ў будучым лёгка прайграваюцца. Калі акцёр не авалодаў навыкамі і ўменнямі, уласцівымі яго сцэнічнаму герою, ён не зможа перадаць у сваіх дзеяннях характэрныя фізічныя рысы гэтага героя, яго агульнае рухальнае аблічча, г.з. ён не будзе ў стане стварыць пластычную характарыстыку дзейнай асобы. Менавіта таму будучаму акцёру (а таксама рэжысёру) гэтак важна авалодаць велізарнай колькасцю самых разнастайных уменняў і навыкаў, г.з. авалодаць велізарным рухальным досведам.

Для выгоды аналізу навыкі, у дачыненні да фізічных паводзін у ролі, варта падзяліць на простыя (асобныя) і складаныя (камбінацыі з простых навыкаў).

Лагічнае і паслядоўнае выкананне рухаў, з якіх складаецца "дробавае дзеянне", ёсць "просты навык", а спалучэнне "дробавых дзеянняў" уяўляецца як "складаны рухальны навык". Усё тое, што акцёр выконвае ў фізічных дзеяннях, ёсць праява розных, але лагічна звязаных паміж сабою рухальных навыкаў.

Навыкі выконваюцца рознымі спалучэннямі лакаматорных, працоўных, семантычных, ілюстрацыйных рухаў. Толькі эмацыйныя рухі і жэсты, якія ўзнікаюць міжвольна, не з'яўляюцца рухальнымі навыкамі: яны існуюць самастойна і раўналежна з навыкамі.

Эмацыйны стан акцёра надае і простым і складаным навыкам экспрэсіўную афарбоўку, якая знаходзіць выраз у пэўных тэмпа-рытмах фізічнага дзеяння.



Усякая новая жыццёвая сітуацыя патрабуе ад чалавека тых або іншых дзеянняў. Змены навакольнага асяроддзя выклікаюць вызначаны водгук у мозгу чалавека; такім чынам, запатрабаванне свядома і прадуктыўна дзейнічаць непарыўна звязана з працэсам асэнсавання сітуацыі, а значыць - з дзейнасцю свядомасці.

Фармаванне рухальных навыкаў у чалавека звязана з дзейнасцю другой сігнальнай сістэмы. Але навык ствараецца толькі падчас практыкаванняў і паўтараў. Гэтая акалічнасць прама паказвае на магчымасць свядомай выпрацоўкі іх падчас рэпетыцый. Вельмі важна, каб акцёр навучыўся ствараць новыя рухальныя навыкі, г.з. авалодаў уменнем нанізаць бесперапынны ланцужок фізічных дзеянняў, затрачваючы на гэта менш рэпетыцыйнага часу.

Простымі навыкамі завуцца звычайныя, найпростыя дзеянні; хадзіць, уставаць, садзіцца, класціся, браць, аддаваць. Усе навыкі гэтага тыпу функцыянуюць, у асноўным, аўтаматычна датуль, пакуль не ўзнікае перашкода, якая замінае іх механічнаму выкананню. У гэтым выпадку чалавек, імкнучыся пераадолець перашкоду, засяроджвае на ёй увагу, і тады навык з аўтаматычнага становіцца свядома выкананым; змяняючыся, ён прыстасоўваецца да новай сітуацыі, а калі перашкода знікае, ізноў становіцца аўтаматызмам. Любай рухальны акт, выкананы аўтаматычна, пад уздзеяннем змен вонкавага асяроддзя або ў самім арганізме чалавека пачынае працякаць свядома, выкарыстоўваючы такія рухі, падбор якіх раней быў аўтаматычным.

Натуральны працэс змены рухальных навыкаў у жыцці ўласцівы і акцёру. Пры змене сцэнічнай сітуацыі, калі меркаванне дакладна накіроўвае дзейнасць свядомасці, акцёр, неадкладна прыстасоўваецца да новай сітуацыі.

Ланцуг простых навыкаў - дробавых дзеянняў, якія выконваюць складаную фізічную задачу (фізічнае дзеянне), - з'яўляецца складаным рухальным навыкам. Складаны навык уяўляе сабой спалучэнне простых, у якіх, у залежнасці ад акалічнасцяў, могуць змяняцца асобныя рухі. Пры паўторы складанага рухальнага акту чалавек можа змяняць падбор яго кампанентаў, а гэта сведчыць аб прыстасаванасці складаных навыкаў, давальнай магчымасць прадуктыўна дзейнічаць у самых нечаканых сітуацыях.

Паколькі сцэнічнае жыццё патрабуе ад акцёра шматстатнасці рухавых формаў, ён павінен бесперапынку ўдасканальваць пластычнасць сваёй нервовай сістэмы, кіравальнай рухамі. Прыродная пластычнасць нервовай сістэмы чалавека - здольнасць змяняць старыя навыкі і выпрацоўваць новыя, ствараць іх найскладаныя чаргаванні і спалучэнні - выключна вялікая. Гэта асабліва важна, паколькі абсалютна аднолькавыя сітуацыі ў жыцці ніколі не паўтараюцца.

Аднак, у адрозненне ад сапраўднага жыцця, сцэнічная сітуацыя паўтараецца. Акцёру прыходзіцца шмат разоў, як на рэпетыцыях, так і ў спектаклях, паўтараць адзін і той жа кавалак сцэнічнага жыцця. Так замацоўваецца схема фізічных дзеянняў, але вельмі важна, каб падбор рухаў у гэтай схеме не замацоўваўся назаўжды, а кожны раз ствараўся зноўку, у

залежнасці ад тэмпа-рытму ідучай сцэны. Дынамічны стэрэатып, ляжалы ў аснове гэтых змен, адчыняе магчымасць узнікнення такіх рухаў і іх выканання, але, як правіла, працэс гэты акцёрам не ўсвядоміцца (дзейнічае творчая прырода артыста - яго інтуіцыя). Зразумела, калі каштоўнымі для ўвасаблення жыцця на сцэне бываюць гэтыя раптоўныя рухі. Але, як паказваюць назіранні, гэтыя рухі, што з'явіліся "ізноў" і "нечакана" - толькі раптоўнае прайграванне таго, што было калісьці вывучана і выканана ў аналагічнай жыццёвай або сцэнічнай сітуацыі, г.з., па істоце,- толькі новая камбінацыя калісьці засвоеных рухаў. Гэтая акалічнасць падказвае крайнюю неабходнасць папярэдняга навучання самым розным навыкам і ўменням, якія сапраўды могуць паўстаць у акцёра ў творчым працэсе пераўвасаблення.

Рухальныя звычкі, як і навыкі, з'яўляюцца паўаўтаматычнымі дзеяннямі - у гэтым іх агульнасць.

Звычка, якая стварылася ў чалавека, ёсць настойлівае запатрабаванне вырабіць то або іншае дзеянне.

Звычкі выяўляюцца ў паводзінах людзей невымерна больш актыўна, чым навыкі, прычым акрамя жадання чалавека; таму акцёр павінен пазбаўляцца ад бліжэйшых звычак, калі яны ў яго ёсць, бо яны адмоўна ўплываюць на пластыку яго паводзін, і, наадварот, імкнуцца набываць правільныя.

Правільныя рухальныя звычкі павінны ствараць пластычнасць цела акцёра, што вельмі важна не толькі для сцэны і эстрады, але і ў паўсядзённым жыцці.

Акцёр павінен валодаць:

- а) рухальнымі навыкамі, вельмі разнастайнымі па зместу;
- бы) уменнем ствараць новыя рухальныя навыкі;
- у) высокай пластычнасцю нервовай сістэмы, неабходнай для хуткай прынады навыкаў у якія змяняюцца тэмпа-рытмах сцэнічнага жыцця;
- г) правільнымі рухальнымі звычкамі.

Для паўнаватарскага прадстаўлення аб паняцці "пластычная культура акцёра" неабходна правесці аналіз адмысловых сцэнічных рухальных навыкаў і ўменняў.

#### **4. Асновы пантамімы.**

"Асновы пантамімы" - частка дысцыпліны "Пластычнае вырашэнне відовішча" з'яўляецца важным этапам на шляху ўдасканалення выканальніцкіх навыкаў студэнтаў-рэжысёраў. Асноўнай мэтай з'яўляецца фарміраванне ў студэнтаў навыкаў выкарыстання вобразна-пластычных і пантамімічных тэхнік у пабудове сцэнічнай кампазіцыі. Стылізацыя руху, семантыка цела ў сцэнічнай прасторы, культура і лаканічнасць жэсту неабходныя студэнту для паспяховай працы, як над стварэннем сцэнічнай выявы, так і для распрацоўкі пластычнага вырашэння кампазіцыі ў цэлым. Адным з законаў сістэмы К.С.Станіслаўскага з'яўляецца паняцце аб дзеянні як аб асноўным матэрыяле творчасці і адначасова - працоўнай прыладзе артыста, які стварае выяву. Дзеянне рэалізуецца праз псіхафізічны апарат

выканаўца, у якім умоўна адрозніваюцца два бакі - унутраны або псіхічны ("жыццё духу") і вонкавы або фізічны ("жыццё цела"). Зыходзячы з гэтага, тэма "Асновы пантамімы" нацэлена на вырашэнне праблем у працы над выявай праз "жыццё чалавечага цела ролі". Пры гэтым варта падкрэсліць, што дысцыпліна "Пантаміма" з'яўляецца не толькі трэніравальнай, удасканалючай цела артыста. Гэтая дысцыпліна развівае таксама і ўяўленне, выходзіць да абагульнення, паэтычнага асэнсавання свету, пашырае яго прадстаўленне аб кірунках, формах і магчымасцях пластычнага мастацтва на сучаснай сцэне. Задачы дысцыпліны: вывучэнне і развіццё пластычных магчымасцяў цела, засваенне складнікаў "пачуцця руху" і законаў пабудовы пластычнай фразы як асновы выразнага, завершанага па форме руху; знаёмства з кірункам стылізацыі руху, вывучэнне лексічнага модуля пантамімічнага мастацтва і методыкі выканання базавых рухаў; развіццё ўяўлення і вобразнага пластычнага мыслення; знаёмства са спецыфікай, гісторыяй пластычнага тэатра і пантамімы, праблемамі і даляглядамі іх развіцця; фармаванне навыкаў і ўменняў стварэння эцюдаў з выкарыстаннем вобразна-пластычных тэхнік на аснове ўласнага або літаратурнага матэрыялу. У выніку вывучэнні дысцыпліны студэнт павінен ведаць: паняццё шэраг і вытворчыя тэрміны пастановачнага працэсу ў пластычным тэатры і тэатры пантамімы; методыку выканання класічных стылявых прыёмаў; асноўныя патрабаванні да стварэння пантамімічных эцюдаў; этапы і формы пастановачнага і рэпетыцыйнага працэсу ў пластычным тэатры. У выніку засваення гэтых ведаў студэнт павінен умець: праводзіць аналіз драматургічнага матэрыялу, вызначаць тэматычную скіраванасць сцэнічнага твора, выражаць ідэю пастаноўкі пантамімічнага эцюда; выконваць элементы пантамімічных тэхнік ва ўмовах публічнага паказу пасродкам пластычнага эцюда; вырабляць адбор дзеянняў, якія адпавядаюць жанравай стылістыцы пантамімы, звышзадачы і лініі скразнага дзеяння персанажа; удасканалюць узровень пластычнай падрыхтоўкі і выразнасць рухаў выканаўца.

Асноўныя этапы гісторыі развіцця пантамімы. Рытуальныя скокі першабытных народаў. Антычная пантаміма Грэцыі і Рыму. Стылізацыя пластыкі ў італьянскай народнай камедыі dell'arte. Гаспар Дэбюро і яго выява П'єро ў тэатры "Фюнамбюль". "Звышмарыянетка" Гордана Крэга. Школа Эт'ена Дэкру "mime pur" ("чысты мім"). Жан Луі Баро і яго спробы ўжыць новыя формы руху ў драматычным тэатры. Марсэль Марсо як стваральнік адмысловай формы сольных пантамімічных спектакляў. "Садружнасць мімаў Марсэля Марсо". Наступнае развіццё пантамімы: Сэмі Молха, Эферхард Кубе, Фолькмар Отэ, Ладзіслаў Фіялка, Хенрык Тамашэўскі, Чарльз Чаплін, Леанід Енгібараў, Вячаслаў Палунін. Выкарыстанне пантамімы ў іншых відах мастацтва: драматычным тэатры, балете, кіно, цырку, эстрадзе. Праблемы і тэндэнцыі развіцця мастацтва пантамімы на сучасным этапе. Спецыфічныя асаблівасці мастацтва пантамімы. Асноўныя ўласцівасці і прыкметы пантамімы: максімальнае абагульненне зместу, стылізацыя формы, лімітавая мэтазгоднасць і дакладнасць руху. Жэст як носьбіт дзеяння ў

пантаміме і глеба для нараджэння спецыфічнай паэтычнай мовы. Жэст які паказвае і што выказвае. Сістэмы класіфікацыі жэстаў. Прынцыпы ўзмацнення выразнасці жэсту.

Жанры пантамімы. Алегарычная пантаміма і мімадрама. Жанры пантамімы - гумарыстычная сцэнка, жарт, сатырычная мініяцюра, гратэскавы партрэт, пародыя, драматычная навэла. Паняцце алегорыі. Асноўныя ўласцівасці алегарычнай пантамімы: 1) пантаміма імкнецца да абагульнення матэрыялу жыцця; 2) абагульненне зместу дасягаецца праз стылізацыю формы руху, узятая з рэальнага жыцця і вядомага па жыццёвым досведзе; 3) шляхі стылізацыі знаходзяцца ў лімітавай мэтазгоднасці і дакладнасці кожнага руху. Алегарычная сітуацыя і алегарычны персанаж. Аналіз прац Марсэлю Марсо, Модрыса Тэнісана, Леаніда Енгібарава ў жанры алегарычнай пантамімы. Мімадрама. Сінтэз алегорыі і мімадрамы. Адрозненні мімадрамы ад пантамімы-алегорыі: яркая індывідуальнасць герояў, сутыкненне ў канфлікце не чалавека і стыхіі або чалавека і масы, а чалавека з чалавекам. Перадумовы сутыкнення персанажаў - кантраст светапоглядаў, мэт, ступень уладання інфармацыяй або рэсурсамі. Індывідуальная матывіроўка ўчынкаў кожнага героя дазваляе абвастрыць канфлікт паміж імі. Параўнальны аналіз мімадрамы "Прыгода Чычыкава або Мёртвыя душы" у п'ястаноўцы Аляксандра Арлова і "Шынялі" у п'ястаноўцы Марсэля Марсо.

Асаблівасці драматургіі і рэпетыцыйнага працэсу пантамімы. Падрыхтоўчы перыяд: Распрацоўка лібрэта пантамімы (эскіза пантамімы) як кароткага выкладу яе сюжэту. Дэталёвае абмеркаванне задумы: азначэнне герояў гісторыі, дэталізацыя характараў персанажаў і логікі іх паводзін. П'ястаноўка мэты эцюда. Азначэнне тэмы і звышзадачы кампазіцыі. Выканаўцу неабходна стала памятаць: "пра што вядзе ён гутарка", "з якой мэтай". Дзейнасць і лаканічнасць сюжэту. Перашкоды ў сюжэце. Пераадоленне перашкод як актывізатар дзеяння і фактар раскрыцця выявы, характару персанажа. Ідэя і сюжэт павінны разгортвацца ў сферы пластычнага руху. Негатыўны ўплыў статычных становішчаў персанажа ў пантаміме. Выкарыстанне "наплываў" пры складанні лібрэта пантамімы з'яўляецца дапаможным сродкам, якія ўводзяць гледача ў непасрэднае дзеянне летуценняў, успамінаў, сноў герояў, што адлюстроўваюць карціны іх мінулага. Выкрывальны смех у пантамімічнай драматургіі: гумар, жарт, іронія, сарказм, гратэск, буфанада, пародыя, памфлет, карыкатура - знаходзяцца на ўзбраенні ў пантамімічнай драматургіі. Гарнітур і дэталі. Праца харэографа са сцэнографам над макетам адзежы сцэны і рэквізітам. Музыка як спосаб выяўлення эмацыянальнага выразу ідэі пантамімы. Адмова ілюстрацыі пантамімы музычным суправаджэннем. Распрацоўка светлавой партытуры. Святло - як спосаб размежавання раўналежна якія развіваюцца дзеянняў. У эцюднай працы на пляцоўцы ажыццяўляюцца не толькі пошукі найболей выразнага рашэння задумы, але і вабіць за сабой дадаткі, змены першапачатковага лібрэта.

### Тэма 5. Сцэнічная акрабатыка.

Рухальныя навыкі, да тэхнікі якіх амаль не звяртаюцца ў паўсядзённым жыцці (і таму яна патрабуе адмысловага вывучэння), завуцца сцэнічнымі трукамі. Да іх ставяцца: жангльванне, эквілібрыстыка сцэнічных скачкі, падзенні, пераноскі цела партнёра, прыёмы дужання без зброі, а таксама тэхніка выканання любоўных пацалункаў, абрадавых рытуалаў розных рэлігій і інш. Пры выкананні некаторых з іх магчымыя фізічныя пашкодванні (гэта ставіцца да скачкоў, падзенням і бойкам). У спектаклях драмы і оперы падобныя дзеянні сустракаюцца адносна рэдка і значна гушчару ўжываюцца пры здымках кінафільмаў.

У сувязі з адмысловым значэннем правільнага дыхання ў акцёраў усіх жанраў, у прадмеце распрацаваны комплекс практыкаванняў адмыслова для трэніроўкі дыхання.

Выкананне сцэнічных трукў патрабуе ад акцёра моцнай волі і выдатных псіхафізічных якасцяў, асабліва спрыту і рытмічнасці. Яно патрабуе таксама асабага спрыту. Пры выкананні трукі трэба пераканаць гледача ў сапраўднасці таго, што ён бачыць, хоць на істоце такое дзеянне ўсяго толькі эфектны зман.

Прыёмы гэтага тыпу, знойдзеныя ў розных спектаклях, сталі каштоўным досведам, насычае арсенал выразных сродкаў акцёра ў тэатрах усіх жанраў. Яны не ўяўляюць сабой раз і назаўжды ўсталяваную тэхніку, г.з. сцэнічны штамп, але павінны даць акцёру прадстаўленне аб прынцыповых схемах выканання таго або іншага трукі, карыстаючыся якімі, ён у кожнай новай падобнай сцэнічнай сітуацыі можа сам стварыць аналагічнае па канструкцыі, але іншае па дэталях фізічнае дзеянне. Гатовыя схемы трукў прапаноўваюць выпрабаваныя шляхі пераадолення тэхнічных цяжкасцяў, якія ўзнікаюць пры стварэнні такога сцэнічнага эфекту. Колькасць падобных прыёмаў паступова павялічваецца, тэхніка іх паляпшаецца і ніколі не будзе вычарпаная.

Сцэнічныя падзенні ў 1930-х гадах уяўлялі сабой, здавалася бы, непераадольную цяжкасць у педагогічным працэсе: на сцэне яны выконваліся толькі інтуітыўна, што часам служыла прычынай траўмаў. Гушчару жа ўсяго выканаўцы імкнуліся наогул не падаць. Цяпер тэхніка падзенняў досыць сапраўды распрацаваная, гэтак жа як і метадыка навучання ёй. Зараз навучанне падзенням не ўяўляе цяжкасцяў для адмыслоўца-педагога.

Неабходна, каб ізноў асвоеныя трукі як мага хучэй станавіліся агульным здабыткам у педагогічнай і пастаноўчай працы. Тым самым будзе ўзбагачацца запас выразных сродкаў у тэатрах і каштоўны час не сыдзе на вынаходства таго, чым даўно карыстаюцца ў педагогічным досведзе.

Пры выкананні трукі акцёр прытрымліваецца выпрабаванай на ўроках схемы, якая гарантуе яму неабходную бяспеку. Пры выкананні падобных дзеянняў павінны быць абавязкова выкананыя два прынцыпу: першы складаецца ў максімальна блізкім падабенстве сцэнічнага трукі аналагічным жыццёвым дзеяннем. Глядач павярць трукі, калі ён праўдападобны. Глядач павінен верыць, што акцёр паднімае з зямлі "знежывелае цела" сябра, што ён

горача цалуе сапраўды "каханую" і інш. Калі падобныя дзеянні не выконваць у адпаведнасці з жыццёвай праўдай, парушыцца праўда мастацкая.

Другі прынцып складаецца ў выкананні прыёмаў, якія ўяўляюць небяспеку для здароўя акцёраў, з дапамогай тэхнікі, якая робіць іх бяспечнымі і бязбольнымі. Калі акцёр пры выкананні трука чакае болі або баіцца, ён псіхалагічна выпадае з сцэнічнага дзеяння. Ужываючы бяспечную тэхніку трукаў, варта выконваць іх схемы ў поўнай адпаведнасці з жыццёвай праўдай, але карыстацца дапаможнымі рухамі так, каб засцерагчы сябе і партнёра ад траўмаў. Варта зразумець, што калі ў жыцці ў якія змагаюцца маецца адзінства мэты і сродкаў, якімі дасягаецца перамога над супернікамі, то на сцэне аналагічнае дзеянне патрабуе адначасовага выканання двух узаемна-процілеглых задач. Першая задача ў тым, каб стварыць бачную праўдзівасць падобнага дзеяння, а другая - у тым, каб выканаць гэтае дзеянне рухамі, якія не прычыняць боль партнёру. Другая задача найболей цяжкая: трэба, захоўваючы бачнасць праўды, выканаць удар у дакладным кірунку і спыніць яго амаль каля твару, не крануўшы яго; партнёру жа сапраўды своечасова некалькі адхіліць твар, але зрабіць гэта так спрытна, каб у гледача было ўражанне, што ўдар патрапіў у фізіяномію. Далей трэба згуляць усе наступныя дзеянні: схапіцца за твар, пахіснуцца і, можа быць, нават зваліцца. Глядач павінен паверыць у дзеянне, якога на самай справе не было.

У акцёра, які выконвае сцэнічны трук з дапамогай адмысловай тэхнікі, могуць міжвольна змяніцца псіхалагічныя матывы дзеяння. Гэтая акалічнасць можа, у сваю чаргу, будавацца на падборы рухаў такім чынам, што тэхналогія бяспекі стане вядучай у дзеянні, прыкметнай гледачу, - і сцэнічны эфект парушыцца. Гэта азначае, што, нягледзячы на дваістасць мэты, у выканаўца не павінен змяняцца бачны характар дзеянняў і не павінна змяняцца праўдападабенства пачуццяў. Эмоцыі акцёраў павінны адпавядаць першай задачы, а тэхніку бяспекі павінен выконваць толькі ўнутраны кантралёр. Зразумела, наколькі складаная задача, стаялая перад акцёрамі. Калі ў сапраўднай рукапашнай сутычцы мэта - прычыніць суперніку боль, вырабіць калецтва, то на сцэне ў падобнай сітуацыі мэта ў тым, каб толькі вырабіць якое адпавядае ўражанне. Сапраўдная падножка ў бойцы служыць для таго, каб кінуць суперніка на зямлю; на сцэне акцёр, "збіваючы яго з ног", робіць "падножку" так, каб падтрымаць партнёра. Схема аналагічная сапраўднай бойцы, а дэталі іншыя, іншыя і адносіны паміж партнёрамі, аднолькава зацікаўленымі ў тым, каб магчыма больш пераканаўча для гледача і бяспечней для сябе выканаць такі трук. Іх аб'ядноўвае адзінства сцэнічнай мэты; гэтае аб'яднанне прымушае дзейнічаць у дакладным, з пункта гледжання жыццёвай праўды, тэмпа-рытме сапраўднай бойкі, бо толькі ў гэтым выпадку глядач паверыць у дзеянне.

Сцэнічныя скачкі не абапіраюцца на лёгкаатлетычную або гімнастычную тэхніку: яна ўмоўная па форме і таму непрыдатная. Аднак у акцёра павінна быць развітая добрая "прыгучасць", гэта значыць спалучэнне сілы адштурхвання са спрытам. Умелая тэхніка бытавых скачкоў, створаная кожны раз як бы зноўку, у сваёй аснове з'яўляецца змененай тэхнікай ваенна-

прыкладных скачкоў; яны найбольш блізкія да бытавых пераадоленняў розных невысокіх перашкод. На сцэне акцёру найболей часта прыходзіцца скакаць у глыбіню, гэта значыць зверху ўніз; пры гэтым трэба бяспечна прызямліцца. Выкананне спрыгванняў і падзенняў зверху ўніз патрабуе падрыхтаванага вестыбюлярнага апарата. Калі акцёр баіцца вышыні і прызямленняў, яму не выканаць трук "падзенне з вышыні".

Сцэнічныя пераноскі таксама зводзяцца да які адпавядае зману глядача. Акцёр, якога нясуць, павінен сам дапамагчы ўзяць сябе на рукі, дужа і ўпэўнена трымацца на руках або на спіне апорнага, дапамагчы яму скінуць або абкласці сябе на зямлю. Толькі пры ўзаемадзеянні партнёрам атрымоўваецца выразна гуляць такую сцэну. Акцёр не павінен баяцца быць скінутым на падлогу, ён павінен умела падаць - пераканаўча і бязбольна, тым больш што падаць прыходзіцца даволі часта: пры непрытомнасці, раненнях і ўдарах.

Сапраўды гэтак жа на сцэне цалкам недапушчальная сапраўдная аплявуха. Акцёру ніколі не прыходзіць у галаву магчымасць сапраўды стукнуць партнёра на сцэне кулаком у твар або кінжалам у грудзі (у гэтых выпадках ён шукае дакладную тэхніку), сапраўды гэтак жа ён павінен карыстацца сцэнічнай тэхнікай, даючы аплявуху. Аднак да гэтага часу ў шэрагу тэатраў натуральна выконваюць аплявуху, часам даволі моцную і нават жанчыне. Падобны натуралізм і адсутнасць тэхнікі часам затуляецца высокімі гутаркамі аб сцэнічнай праўдзе, а натуральная аплявуха гэтак жа адваротная глядачу, як натуральны пацалунак, бо яна фізіялагічная.

Калі акцёр не авалодаў тэхнікай сцэнічных трукаў падчас навучання у тэатральнай школе, яму трэба працягнуць працу над ёю ў рэпетыцыях, упарта дамагаючыся поспехі. У тых выпадках, калі ў акцёра няма настойлівасці, а рэжысёр не дапамагае яму, ён звычайна адмаўляецца ад трукавага кавалка, збядняе гульні і становіцца меней цікавым у фізічным дзеянні.

Сцэнічныя трукі своеасабліва ўпрыгожваюць спектакль. Галоўнае ў тым, што яны дапамагаюць узнікненню новых і актыўных тэмпа-рытмаў фізічных дзеянняў. Дзеянне становіцца займальным не толькі па сітуацыі і па яркіх эмоцыях, якія ўзнікаюць у акцёраў. Гэтыя эмоцыі, актыўна ўспрымаюцца глядачом і, у сваю чаргу, выклікаюць у яго эмацыйнае ўспрыманне ўбачанага. Час, патрэбны на стварэнне дакладнага сцэнічнага трука, кампенсуецца поспехам пры яго выкананні.

Варта памятаць, што сцэнічны трук толькі тады становіцца часткай дзеяння, калі ён апраўданы акалічнасцямі п'есы, калі акцёры не думваюць аб тэхніцы выканання.

Калі трук - самамэта ў паводзінах на сцэне, то ён ператвараецца ва ўстаўны цыркавы нумар і выпадае з стылю рэалістычнага спектакля.

## Тэма 6. Моўна-рухальная каардынацыя.

І. П. Паўлаў казаў, што ў чалавека, акрамя велізарнай разнастайнасці рухаў шкілетнай мускулатуры, "ёсць складанасць рухаў мовы". Пад "рухамі мовы" разумеецца ўся сукупнасць працы цягліц маўленчага апарата, г.з.дыхальных, гартані, рэзанатараў і артыкуляцыйных. Падчас развіцця чалавек авалодвае самай складанай каардынацыяй цягліц, якая забяспечвае не толькі вымаўленне слоў, але і ўзаемадзеянне мовы з рухамі шкілетнай мускулатуры, паасобку, а часцей якія сумесна ажыццяўляюць розныя дзеянні.

Мова - самы важны сродак зносін паміж людзьмі. Як фактар праявы ўзроўню інтэлекту, яна можа выказаць то, чаго нельга выказаць рухамі цела. Прызнаючы мову самым галоўным фактарам, які выказвае жыццё, варта адзначыць, што яна не мае абсалютнай канкрэтнасці. І, наадварот, рухі, якія ажыццяўляюць адзінкавае дзеянне, пазбаўлены магчымасці да абагульненняў, бо яны цалкам пэўныя і вырашаюць толькі адну задачу.

Такім чынам, прадуктыўнае і мэтанакіраванае дзеянне не можа быць паўнаватрасна выяўлена інакш, як толькі сукупнасцю славеснага і фізічнага дзеянняў, якія ўзаемна дапаўняюць адзін аднаго.

Стройная, натуральная каардынацыя слова і рухаў выдатна абслугоўвае чалавека ў яго паўсядзённай дзейнасці, аднак на сцэне яна часта руйнуецца. Адбываецца гэта таму, што прыродная здольнасць павінна выяўляцца ва ўмоўных, штучна створаных аўтарам, рэжысёрам і акцёрам акалічнасцях. Акрамя таго, прычына яшчэ і ў велізарным, незвычайным для жыцця тэмпа-рытмічнай разнастайнасці сцэнічных дзеянняў.

Каб палепшыць каардынацыю мовы і рухаў цела, К.С. Станіслаўскі прапанаваў: "Для арганізацыі розных тэмпа-рытмаў і дзеянняў я паступіў як перш, гэта значыць спачатку злучыў два дзеянні і два тэмпа-рытма: апрананне і хадні. Абвыкшы давёў іх да механічнай прывабнасці, увёў трэцяе дзеянне ў новым тэмпа-рытме: вымаўленні вершаў". Словам "арганізацыя" Станіслаўскі назваў каардынацыю фізічных дзеянняў са славеснымі, г.з. чытаннем вершаў: бо ў яго практыкаванні паміж тэкстам і рухамі няма ніякай лагічнай сувязі. Для чаго Станіслаўскаму спатрэбіліся такія практыкаванні?

У жыцці людзей раўналежнасць мовы і фізічных дзеянняў не ўяўляе цяжкасцяў. Людзі могуць рухацца, рабіць штосьці рукамі і ў той жа час казаць, спяваць. Аднак у жыццёвай практыцы пры выкананні незвычайных або адказных фізічных дзеянняў людзі, як правіла, змаўкаюць, а падчас важнага паведамлення або гутаркі яны амаль не рухаюцца. Гэта сведчыць аб тым, што ў некаторых акалічнасцях сумяшчэнне мовы і рухаў не заўсёды зручна.

На сцэне акцёру прыходзіцца, дзейнічаючы фізічна, дзейнічаць яшчэ і славесна, і злучэнне мовы і рухаў узнікае ў разнастайных і часта няёмкіх для іх узаемадзеяння акалічнасцях. Каб палегчыць гэты працэс, Станіслаўскі вырашыў трэніраваць вучняў на разнастайных і не звязаных па сэнсе спалучэннях мовы і рухаў цела, нягледзячы на тое, што навык падобных спалучэнняў выконваецца ў жыцці на працягу дня сотні разоў.



У жыцці хутка ідучы чалавек можа цалкам вольна павольна і зразумела нешта распавядаць спадарожніку; падчас хуткага тэмпераментнага аповяду або гутаркі чалавек павольна робіць нейкую хатнюю працу. Абодва лагічна не звязаныя дзеянні выконваюцца, тым не менш, лёгка, вольна і, што галоўнае, цалкам міжвольна. Пры гэтым рытмічна мова і рухі таксама цалкам не звязаныя паміж сабой. Часам яны ўзаемадзейнічаюць толькі па сэнсе выкананага і не супадаюць рытмічна.

Рытмічныя супадзенні і несупадзенні, міжвольна ўзнікаючы, гэтак жа і знікаюць, але заўсёды залежаць ад акалічнасцяў. А акалічнасці часам такія, што мова і рухі сапраўды ўзаемна каардынуюцца, прычым адбываецца гэта без цяжкасцяў, прымусаў і адчувальнага кантролю. Такія сітуацыі ўзнікаюць, напрыклад, у дзіцячых рухомах гульнях або тады, калі людзі спяваюць песню і ў такт ёй выконваюць працу або крочаць у будую.

Навык гэтага тыпу з'яўляецца ў чалавека падчас развіцця. Ён функцыянуе на працягу ўсяго жыцця і лёгка ажыццяўляецца, калі няма перашкод і цяжкасцяў.

Цяжкасці ўзнікаюць у пачатку рэпетыцыйнай працы: мяшае ўмоўны і нязвыклы тэмпа-рытм фізічных дзеянняў, падчас якога трэба казаць тэкст. Працэс злучэння мовы і рухаў няёмкі акцёрам, паколькі яны не могуць дзейнічаць як жадаюць, а акрамя таго, змушаныя падпарадкоўваць сваё маўленчае (або вакальнае) паводзіны ўмоўнасцям сцэнічных акалічнасцяў. Прымусліва знішчае арганіку ў гэтым складаным псіхафізічным працэсе. Асабліва цяжкія сумяшчэнні рухаў са вершаваным тэкстам п'есы і ў оперы. Тут пры ўмоўным рытме верша (або спева) акцёру, тым не менш, прыходзіцца фізічна дзейнічаць у рэалістычнай манеры. Гэта цяжка, таму што нязвыкла.

Акцёр павінен умець злучаць у адзіным сцэнічным дзеянні мову (спеў) і рухі цела ў аднолькавых, розных і якія змяняюцца па ходзе выканання тэмпа-рытмах.

Калі няма волі ў гэтым навыку, зніжаецца ўзровень пластычных магчымасцяў акцёра. Без славеснага дзеяння не можа быць драматычнага спектакля (без спеву - опернага), і калі рухі вольна не сумяшчаюцца з мовай або абцяжарваюць яе, то дзеля палягчэння іх сцэнічнага дзеяння вынятоўваюць рух. У выніку акцёр губляе ў выразнасці, дзеянне становіцца статуарным.

Прафесійны навык спалучэння мовы і рухаў цела, названыя намі моўна-рухальныя і вакальна-рухальныя каардынацыі, уяўляе сабой уменне, без якога не можа быць згуляны спектакль, і няма такога акцёра, які быў бы наогул пазбаўлены гэтага ўмення, але вельмі важна, каб яно было ўсебакова і разнастайна падрыхтавана і выканаўца лёгка ўжываў яго.

Неабходна, каб узаемадзеянне паміж мовай і рухамі цела ажыццяўлялася ў рамках натуральнай дзейнасці чалавечага арганізма. У жыцці думка і спароджаная ёй мова - прадукт мэтанакіраванай дзейнасці свядомасці, у то час як рухі чалавека (асабліва лакаматорнага і вытворчага тыпаў) выконваюцца амаль заўсёды паўаўтаматычна. Менавіта такім павінна

быць узаемадзеянне паміж мовай і рухамі акцёра, таму што калі ў сцэнічным дзеянні мова апынецца ў падначаленні ў руху, то акцёр будзе фармальна прамаўляць тэкст і стане фальшывым.

Акцёр на сцэне не стварае тэксту (як людзі ў жыцці), ён паўтарае завучаныя словы. Таму часам акцёр проста прамаўляе тэкст, словы не нараджаюцца ў яго як бы зноўку, дзякуючы асэнсаванню сцэнічнай сітуацыі. Уменне прамаўляць завучаныя словы кожны раз як у першы раз - галоўны прынцып сцэнічнага мастацтва, і толькі ён прыносіць правільную інтанацыю, без якой не могуць быць перададзеныя гледачу пачуцця і эмоцыі сцэнічнага героя. Нішто не павінна перашкаджаць думкам і мове. Аднак прагаворванне слоў усё ж здараецца ў тэатры, калі няма трывалых навыкаў бесперапыннага і паўсвядомага прайгравання бачанняў або з прычыны непадрыхтаванасці моўна-рухальных каардынацыі. Першая памылка ёсць вынік няслушнага навучання драматычнаму мастацтву, другая - сцэнічнаму руху.

Каб пераканацца ў тым, наколькі ўмоўнасць заданняў мяшае злучэнню мовы і рухаў, ёсць сэнс выканаць наступныя варыянты распрацаванага Станіслаўскім практыкавання: хутка выконваючы нейкае абумоўленае па задачы фізічнае дзеянне, свядома павольна і зразумела нешта распавядаць. Яшчэ цяжэй прамаўляць не свой, а загадзя вывучаны чужы тэкст. Або трэба нешта павольна і бесперапынку рабіць, а ў гэты час хутка распавядаць чужы тэкст, пераконваючы суразмоўцу. Яшчэ цяжэй злучаць два фізічных дзеяння і ў гэты час чытаць вершы.

Вымаўленне тэксту або спеў падчас або пасля актыўнага руху патрабуе ад акцёра яшчэ і адмысловай каардынацыі мовы і рухаў з дзейнасцю сардэчна-судзінкавага і дыхальнага апаратаў. Падчас актыўнага руху і асабліва пасля яго парушэнне дыхання мяшае вымаўленню тэксту. Трэба ўмець правільна дыхаць падчас выканання актыўных і хуткіх рухаў, а гэты навык павольна падрыхтоўваецца. Трэба ўмець прыводзіць дыханне да нормы падчас вымаўлення слоў. Глядач не будзе чакаць, пакуль акцёр супакоіць дыханне, хоць у жыцці пры дыхавіцы людзі могуць не казаць. У спектаклі падобнае, калі яно не выклікана прапанаванымі акалічнасцямі, прывяло бы да парушэння тэмпа-рытму сцэны. Гэты выгляд каардынацыі асабліва неабходны ў аперэце і пры выкананні вадэвіля драматычнымі акцёрамі; ён патрэбен ва ўсіх сцэнах, якія маюць хуткі і галоўнай чынам адрывісты рух (баі, бойкі, хуткія перасоўванні ў сцэнічнай прасторы, танцы). У тэатры аперэты гэты навык - ледзь не асноўны ў тэхналогіі прафесіі, якая складаецца ў бесперапынным злучэнні вялікага сцэнічнага руху (у прыватнасці, танцаў) з мовай і, што яшчэ цяжэй, са спевамі. Праблема дыхання ў гэтым жанры - галоўная для выкладчыкаў па руху, рэжысёраў і саміх акцёраў.

Моўна-рухальныя і вакальна-рухальныя каардынацыі павінны быць так падрыхтаваны, каб акцёр валодаў імі вольна і галоўным чынам міжвольна, у розных тэмпа-рытмічных варыянтах сцэнічнага дзеяння.

### Тэма 7. Сцэнічны бой.

Для стварэння ўмоўных прыёмаў сцэнічнага бою паслужыў утылітарны кулачны бой. Для сцэнічнага бою прыёмы кулачнага бою павінны быць трансфармаваны, перакладзены ў план умоўнага выканання. Трансфармаваны баявы прыём, прыстасаваны для сцэнічнага бою, уяўляе сабой пластычны трук, заснаваны на глядзельнай ілюзіі. Любай пластычны трук павінен адказваць двум абавязковым патрабаванням: ён павінен быць, па-першае, бяспечны, а па-другое, праўдападобны.

Праўдападабенства ўсякага трука будуюцца, з аднаго боку, на максімальным падабенстве рухаў умоўнага ўдару з рухамі ўдару сапраўднага, а з іншай - на асаблівасцях глядзельнага ўспрымання, дзякуючы якім можна схваць моманты імітацыі.

Утойванне моманту імітацыі засноўваецца першым чынам на той акалічнасці, што сцэна адчыненая глядачу толькі з аднаго боку. Заўсёды можна знайсці такое размяшчэнне акцёраў на сцэнічнай пляцоўцы, пры якім кулак у момант нанясення ўдару поглядам сумяшчаецца з мэтай, хоць у рэчаіснасці кулак не даходзіць да мэты на некалькі сантыметраў.

Другой акалічнасцю, якая забяспечвае праўдападабенства трука, з'яўляецца дакладнасць рэакцыі акцёра, які атрымлівае ўдар. Ён павінен прайграць усе рухі, прыняць менавіта то становішча, да якога прывёў бы такі ўдар у рэчаіснасці.

Немалую ролю гуляе і хуткасць рухаў, дзякуючы якой глядач безумоўна бачыць агульны вынік, але не паспявае ўсачыць за дробнымі падрабязнасцямі.

Бяспека трука можа быць гарантавана толькі пры адной умове: ён павінен быць цалкам, ва ўсіх тэхнічных дэталях зразумелы, усвядомлены выканаўцамі перш, чым яны прыступяць да яго выканання. Артыст павінен засвоіць у першую чаргу паслядоўнасць і кірунак рухаў, з якіх складаецца прыём, гэта значыць яго тэхнічную схему. Толькі пасля гэтага рухам можна надаваць патрэбную сілу і хуткасць. Ніколі не варта паказваць акцёрам новы прыём адразу ў поўную сілу і хуткасць у яго скончанай трукавай форме - такая першая метадычная заповедзь пастаноўшчыка. Інакш акцёр можа стаць ахвярай ілюзіі, прызначанай для глядача.

Хоць удары кулаком сустракаюцца даволі часта, у большасці выпадкаў ад выканаўцаў не патрабуецца прафесійнага баксёрскага майстэрства. Гэта хутчэй некаторае падабенства баксёрскіх прыёмаў, даступнае сучаснаму чалавеку, які не мае адмысловай спартовай падрыхтоўкі. Таму пры пабудове сцэнічных ўдараў кулаком менш улічваецца чысціня спартыўнай тэхнікі і больш - бяспека і відовішчная выразнасць рухаў. Усё жа знаёмства з некаторымі характэрнымі асаблівасцямі паводзін баксёра ў баю можа апынуцца карысным для выканаўцаў сцэнічнага бою. Да ліку такіх асаблівасцяў прыналежаць у першую чаргу баявая стойка, прынятая ў боксе, - асноўнае становішча цела, зыходнае і для наступальных і для абарончых дзеянняў.

Тыпавая баявая стойка ў боксе выглядае наступным чынам. Баксёр, калі толькі ён не ляўшун, стаіць левым плячом наперад, нападварота да саперніка, высунуўшы некалькі наперад левую нагу, якая прыціснутая да падлогі ўсёй ступнёй, шкарпэткай ледзь унутр ("кльшаногі"). Правая ступня дакранаецца да падлогі шкарпэткай (пятка адарваная), адсунутая трохі назад і ў бок. Адлегласць паміж ступнямі - паўкроку. Абедзве нагі злёгка сагнутыя ў каленах; вага цела размеркаваны на іх раўнамерна. Тулава вертыкальна, але галава злёгка нахіленая наперад, падбародкам да грудзей (так яго найболей зручна засцерагаць ад удараў). Левая рука нападварота ў локцевым суставе; локаць апушчаны ўніз, а кулак падняты на ўзровень плечавога сустава ў некалькі нахільным становішчы (далонню да паў). Правая рука - у вольным становішчы ў правага боку: локаць апушчаны, пэндзаль у падбародка з правага боку, вялікім пальцам да грудзей. Перадплечча правай рукі затуляе ад удараў саперніка тулава, а кулак - падбародак.

У сцэнічным баі знаходзяць ужыванне ўдары кулаком прама, знізу і ўзбоч. Для прамых удараў выгадней усяго будаваць мізансцэны так, каб байцы не стаялі ў профіль да глядзельнай залы: пры гэтым становішчы выканаўцаў цяжэй усяго схваць ад гледачоў умоўнасць удару. Пры знаходжанні спіной або нападварота да глядзельнай залы ілюзія траплення ўдару ў мэту дасягаецца дакладней паўней. Прамыя ўдары ў твар наносяцца правай і левай рукой. Каб вырабіць прамы ўдар левай рукой у твар партнёру з баявой стойкі, трэба рэзка разгнуць руку ў локці па кірунку да мэты, злёгка паварочваючы цела левым плячом наперад. Калі адлегласць да партнёра вялікая, удар суправаджаюць крокам наперад. Спыніўшы нібы трапіўшы ў мэту кулак перад тварам партнёра, руку адразу жа згінаюць у локці, адцягваючы яе назад у становішча баявой стойкі.

Імітацыя атрымання ўдару дасягаецца рэзкім адкідваннем галавы назад. Усё цела пры гэтым закідаецца назад так, што губляе раўнавагу. Каб аднавіць раўнавагу, прыходзіцца зрабіць некалькі крокаў назад. Для падкрэслення сілы ўдару часта першы крок ператвараюць у скачок, адапхнуўшыся адной нагой ад падлогі.

З бакавых удараў у сцэнічным бою часцей за ўсё ўжываюцца кароткія, гэта значыць такія, якія наносяць сагнутаю ў локцевым суставе рукой. Іх наносяць правай і левай рукой у сківіцу саперніка ўзбоч - справа або злева. Рука пачынае рух знізу (пэндзаль далонню нападварота ўніз). Кулак апісвае дугападобную траекторыю - знізу-уверх нахільна па кірунку да ніжняй сківіцы саперніка ўзбоч: справа-налева-уверх пры ўдары правай і злева-направа-уверх пры ўдары левай. Да моманту нанясення ўдару кулак апыняецца перакуленым далонню ўніз. Пры бакавых ударах кулак спыняюць на тым месцы дзе быў твар (сківіца) партнёра - як быццам ён патрапіў у мэту. Атрыманне такога ўдару імітуецца адкідваннем галавы ў бок, процілеглую той, адкуль атрыманы ўдар. Пры гэтым суцэльна магчымы разварот корпуса адным плячом назад. Дапушчальна і падзенне з разваротам на рукі.

Абарона ад удараў кулаком можа быць ажыццёўлена шляхам адбівання, заслона або ўхіленні. Адбіваннем абараняюцца галоўнай выявай

ад прамых удараў. Пры гэтай абароне атакавалую руку саперніка адбіваюць у бок ад лініі яе руху да мэты. Пры адбіванні правай унутр руку, сагнутую ў локці, з паднятым вертыкальна перадплеччам, рухаюць справа налева і пхаюць далонню ў перадплечча саперніка, дапаўняючы гэты рух паваротам цела правым плячом наперад. Левай унутр адбіваюць рухам злева направа, з паваротам левым плячом наперад.

Адбіванне навонку вырабляюць штуршком перадплечча ў перадплечча атакавалай рукі саперніка: правай рукой - па кірунку направа, левай - па кірунку налева. Рука, якая адбівае, сагнутая ў локцевым суставе, локаць апушчаны ўніз, перадплечча вертыкальна. Рух рукі дапаўняецца разваротам тулава направа, калі адбіваюць Правай, і налева, калі адбіваюць левай. Заслон найболей эфектыўна абараняе ад удараў узбоч. Для абароны заслонам руку згінаюць у локці пад прамым кутом і выстаўляюць насустрач удару такім чынам, што плячо накіраванае наперад і ледзь уніз па гарызанталі, а перадплечча паднята нахільна ўверх. Абарону ўхілам ужываюць толькі ад удараў у галаву. Гэты спосаб складаецца ў тым, што галава выводзіцца з зоны ўдару.

Акрамя кулачных удараў у сцэнічным баі выкарыстоўваюцца яшчэ і ўдары расчыненай далонню або двума счэпленымі разам рукамі. Паколькі яны не складаюць вялікага падзелу, мэтазгодна далучыць іх апісанне да матэрыялу кулачнага бою.

Аплявуха даволі часта выкарыстоўваецца пры пачатку бойкі і яшчэ гушчару сустракаецца як самастойнае дзеянне. Намах для аплявухі лепш за ўсё рабіць зверху. Руку паднімаюць так, што плячо прымае амаль гарызантальнае становішча, а перадплечча вертыкальнае, і адводзяць у бок і трохі назад. Можна суправаджаць замах разваротам корпуса плячом назад. Затым б'юць па твары саперніка ўзбоч (па шчацэ) расчыненай далонню, спыняючы яе побач са шчакой. У гэты момант пацярпелы вырабляе плясканне далонямі рук, апушчаных уніз перад сабой і адразу ж падносіць адну руку да шчакі, па якой быў нанесены ўдар. Гэты рух добра маскіруе момант пляскання, бо апраўдвае рух рук.

Удары нагамі - жорсткія прыёмы, якія сведчаць альбо аб чалавечай ганебнасці таго, хто іх наносіць, альбо аб адчайнасці, безвыходнасці становішча чалавека ў бойцы. Высакародны і сумленны чалавек звяртаецца да іх толькі ў тых выпадках, калі яму пагражае смяротная небяспека ад шматлікіх і жорсткіх сапернікаў. Затое ў крымінальным асяроддзі гэтыя прыёмы вельмі папулярныя. Паколькі ў п'есе рэдка дзяруцца паміж сабой прыстойныя людзі, удары нагамі даволі часта знаходзяць сабе ўжыванне. Трэба прызнацца, удары гэтыя вельмі выразныя, эфектныя і вельмі разнастаяць сцэну бойкі. Удар каленам у живот выгадней усяго ажыццяўляць пры профільнай мізансцэне, калі выканаўцы стаяць адзін супраць другога адным плячом да глядзельнай залы. Удар наносыць каленам нагі, якая бліжэй да гледача, і адначасова агучваюць плясканнем далоні па сцягне іншай нагі. Калена ў момант удару павінна ўшчыльную наблізіцца да жывата саперніка,

каб стварылася ілюзія сапраўднага ўдару. Таму рух, удару павінны быць вельмі выразным, разлічаным - каб пазбегнуць непрыемных нечаканасцяў.

Атрыманне ўдару імітуюць рэзкім нахілам корпуса наперад - цела згінаецца напалову. Часта за гэтым адбываецца падзенне спосабам "наперад сагнуўшыся". Удар у живот уздымам нагі па тэхніцы выканання амаль не адрозніваецца ад удару каленам. Гэты прыём эфектны пры розных мізансцэнах - па дыяганалі сцэны і па кірунку ад рампы да задніка.

Захопы і кідкі ўяўляюць сабой трансфармацыі запазычаных з розных выглядаў рукапашнага дужання - самба, вольнай і г.д. Агульны для ўсіх гэтых прыёмаў тэхнічны прынцып складаецца ў тым, што які падвергнуўся захватванню не супрацівіцца дзеяннем партнёра, а, наадварот, сам ажыццяўляе рухі, што ствараюць эфект кідку. Захапляльны, са свайго боку, вырабляючы кідок, падтрымлівае партнёра, страхуючы яго ў момант падзення. Бяспека кідкоў шмат у чым залежыць ад умення групаваць цела пры падзенні, таму нельга прыступаць да пастаноўкі гэтых трукаў, не праверыўшы тэхнічнай падрыхтаванасці выканаўцаў да падзенняў. У выпадку сумневаў трэба правесці папярэднюю працу па навучанні тэхніцы падзенняў.

Існуюць тры асноўных тэхнічных прынцыпу, па якіх будуецца падзенні ў сцэнічным бою і якія гарантуюць бяспеку гэтых падзенняў. Па-першае, ужываецца сістэма падрыхтоўчых рухаў, дзякуючы якім адлегласць асноўнай масы цела да падлогі скарачаецца і падзенне здзяйсняецца не з вышыні поўнага росту акцёра. Па-другое, цела групуецца такім чынам, каб прыжамленне адбывалася на мяккія часткі цела, на "падушкі" з цягліц. Нарэшце, па-трэцяе, усяляк засцерагаюцца суставы не толькі ад удараў, але і ад перагрузак, каб выключыць магчымасць вывіхаў і расцяжэнняў. Пры групойцы цела ўлічваецца, якое становішча набыла бы цела пры атрыманні рэальнага ўдару. Гэтым дасягаецца праўдападабенства прыёму, паколькі падзенне часцей за ўсё служыць яшчэ і пацверджаннем атрыманага ўдару.

Варта памятаць, што ва ўсіх выпадках, пры любым падзенні трэба засцерагаць галаву не толькі ад удараў, але і ад скалынанняў. Таму цягліцы шыі павінны быць напружаныя да самога апошняга моманту падзення: толькі калі інерцыя падзення цалкам згашаная, можна паслабіць шыю і пакласці галаву на падлогу.

Падзенне наперад праз галаву ўяўляе сабой, у сутнасці, кулёк (кульбіт) наперад з апорай на адну або на дзве рукі. Выканаўца нахіляецца наперад, згінаючы калены, і ўпіраецца ў падлогу далонямі рук. Калі абпіраюцца на адну руку, яе ставяць не супраць пляча, а супраць твару, ствараючы цэнтральную апорную кропку. Затым адбываецца адштурхванне нагамі ад падлогі, якое надае целу рух наперад. Галаву прыціскаюць падбародкам да грудзей, спіну акругляюць - цела групуецца "у камячок". Пасля кулька першымі дакранаюцца крысо лапаткі, затым таз, затым ногі; галава ў момант кулька ні ў якім разе дакранаецца крысо не павінна. Падзенне можа мець дваякае завяршэнне - альбо чалавек застаецца ляжаць на падлозе, альбо ён ускочвае на ногі.

Падзенне "скручваючыся" можа быць ужыта ў розных выпадках і можа быць некалькі вар'іравана ў залежнасці ад прапанаваных акалічнасцяў. Пры кідку праз сцягну яго выконваюць з дапамогай партнёра. Яно можа быць ужыта пры атрыманні ўдару нажом у грудзі ў бліжнім баі або пры трапленні нажа, кінутага здалёку. Можна ўжыць яго і пры агнястрэльным раненні ў грудзі. Гэтае падзенне вельмі эфектнае; асабліва выгодна і зручна яно ў тых выпадках, калі зваліцца трэба не адразу на месцы, а пасля некаторага "дужання са смерцю".

Падзенні кулём назад ужываюцца пасля прамых удараў у твар і пасля ўдараў у сківіцу знізу і ўзбоч. У большасці выпадкаў гэтае падзенне з'яўляецца працягам падзення на спіну. Апусціўшыся на адно калена, хутка групуюць цела, нахіліўшы плечы наперад і прыціснуўшы падбародак да грудзей; затым, адпіхнуўшыся ступнёй ад падлогі, перакочваюцца назад акругленай спіной, прыходзячы ў становішча апоры на плячах. Не перарываючы рухі цела, злёгка адштурхваюцца рукамі ад падлогі, каб палегчыць момант перагортвання праз галаву, і апускаюць на падлогу ступні, прыходзячы ў становішча "на карачках".

Часта кулёк робяць не назад праз галаву, а ўбок праз плячо. Пачынаюць рух гэтак жа, як і кулёк назад, але ў момант адштурхвання ад падлогі галаву прыціскаюць не падбародкам да грудзей, а шчакой да пляча з таго боку, дзе знаходзіцца нага, здзяйсняльная штуршок. Кірунак перакату атрымліваецца дыяганальнае - ад правага сцягна да левага пляча або ад левага сцягна да правага пляча. У кульмінацыйны момант кулька цела абавіраецца не на абодва пляча, а толькі на адно, праз якое і здзяйсняецца пераварот. Галава, прыціснутая да іншага пляча, застаецца як бы ўбаку і практычна амаль не датыкаецца да паў. Гэты спосаб зручны тым, што ў момант кулька не абавязкова абавіраецца рукамі - у іх могуць быць заціснутыя прылады бойкі. Кірунак усяго падзення ў цэлым амаль не змяняецца - адбываецца амаль непрыкметны зрух у бок па дыяганалі.

Падзенне назад кулём на падлогу выглядае вельмі лагічна пасля прамога ўдару ў твар. Але пры ўдарах у сківіцу знізу і ўзбоч кулёк можа быць апраўданы толькі наяўнасцю высокай перашкоды за спіной падальнага - стала, бар'ера, парэнчаў. У гэтым выпадку мы маем справу ўжо з падзеннем назад праз перашкоду.

Падзенне назад з крэсла выконваюць пры атрыманні прамога ўдару кулаком у твар або ўдару нагой знізу ў сківіцу. Намерваючыся ажыццявіць гэты трук, выканаўца павінен падбаць аб тым, каб спінка крэсла была зручнай - не мела якога-небудзь спецыфічнага фігурнага выгібу і разб'яных упрыгожванняў. Перад выкананнем варта пераканацца, што ззаду крэсла няма якога-небудзь выпадкова які з'явіўся прадмета. Падзенне здзяйсняецца з крэслам, седзячы на ім. У момант атрымання ўдару адштурхваюцца нагамі ад падлогі і пачынаюць падаць назад, групуючы цела: галаву прыціскаюць падбародкам да грудзей, калены падцягваюць да падбародка, спіну максімальна акругляюць. Рукі, сагнутыя ў локцях і разгорнутыя далонямі назад, разводзяць у бакі, па абедзвюх боках спінкі крэсла і трохі далей яе,

Пасля прыжамлення на акругленую спіну здзяйснююць кулёк назад праз галаву або праз адно плячо.

### **Тэма 8. Асновы жанглявання і эквілібрыстыкі.**

Жангляванне - здольнасць чалавека маніпуляваць прадметамі па складаных схемах, як правіла, падкідваючы іх у паветра, ловячы і зноў падкідваючы. Жангляванне існуе прынамсі чатыры стагоддзя, самыя раннія малюнкi жанглёраў археолагі выявілі яшчэ Старажытным Егіпце. У пераносным значэнні слова "жангляваць" можа таксама азначаць здольнасць выконваць задачы, патрабавальныя сталай змены кірунку ўвагі, пераклучэнні з вялікай мэты на маленькія падзадачы. Практыка жанглявання паляпшае каардынацыю, пачуццё рытму, раўнавагі, сувязь паміж глядзельнымі і матарнымі аддзеламі галаўнога мозгу.

Пачынаць навучанне трэба з мячыкаў. Гэта звязана з тым, што гэта будзе даступна, бяспечна і найболей зручна. Пры дапамозе мячыкаў лёгка і хутка асвойваюцца траекторыі кідку, выпрацоўваецца рэакцыя і наогул з'яўляецца паняцце, што такое жангляванне. Для паспяховага засваення жанглявання трэба навучыцца правільна стаяць. Становішча корпуса прамое не напружанае, левая нага злёгка сагнутая ў калене выстаўленая наперад, правая нага прамая і на ёй размешчаны вага цела. Імкнемся захоўваць, такое становішча цела пакуль вучымся, у наступным гэта будзе атрымлівацца само сабой. Можна будзе рухацца па сцэне вольна, захоўваючы становішча корпуса прамым і не напружаным. За гэтым трэба сачыць на ўсіх занятках.

Пачынаем жангляванне з аднаго мячыка. Яго трэба перакідаць з рукі ў руку не вышэй галовы і трохі шырэй плечаў. Кідаючы мяч не трэба прыкладаць сілу, лавіць трэба так, каб не было плясканняў мяча аб руку. Рука, якая ловіць мяч, спачатку рухаецца насустрач мячу далонню ўверх, але не высока, крануўшы мяча, адразу плаўна апускаецца ўніз, захопліваючы мяч. Ваша задача лавіць без гуку ўдару мяча аб далонь. Асноўная памылка на гэтым этапе вучань імкнецца схопіць мяч, паднімаючы руку ўверх цвёрда. Мяч удараецца аб далонь і адскоквае. Трэба імкнуцца пачынаць рухаць руку ўніз яшчэ да ўдару мяча аб далонь. Кідаць трэба строга направа і налева пазбягаючы кідкоў наперад і на сябе. Гэты этап усё праскокваюць хутка, а дарма, тэхніка кідку выпрацоўваецца менавіта ў гэтым практыкаванні. Толькі асвоішы мяккі кідок і бязгучны прыём мяча можна пераходзіць да кідкоў двух мячоў. Траекторыя кідку паказаная на малюнку, падобная на васьмёрку.

Бяром у рукі два мяча і пачынаем кідаць іх па чарзе. З правай рукі кідаем мяч у левую руку. Калі мяч пралятае каля вачэй, пачынаем кідаць другі мяч, з левай рукі ў правую руку, імкнучыся кінуць яго пад пралятаючы мяч. Правая рука ў гэты час ловіць першы мяч, імкнемся лавіць яго гэтак жа, як лавілі ў першым практыкаванні мякка і бяшумна. Злавіўшы першы мяч, адразу ловім левай рукой другой, гэтак жа мякка захоўваючы траекторыю. Пачынаць кідаць трэба напераменку, то з правай рукі, то з левай. Тут памылкі ў асноўным такія: вучань імкнецца кінуць мячы хутка, амаль адначасова, у выніку яны разлятаюцца шырока і яму прыходзіцца тузацца за



кожным мячыкам. Ні аб якой мяккасці прыёму мовы ісці не можа, ён з працай паспявае схапіць толькі адзін мяч, другі адскоквае ад цвёрдай рукі, таму што яна не гатовая да прыёму мяча. Тут спяшацца не трэба, кінуў мяч, пачакаў, пакуль ён праляціць верхнюю кропку, і кідаем другі. Для пачатку кідаем вышэй.

Добра асвоіўшы гэтае практыкаванне можна пераходзіць да жанглявання трыма мячамі. Калі вы добра асвоілі кідкі двума мячамі і робіце гэта лёгка і хутка, у вас з'явіцца адчуванне, што бракуе аднаго мяча для бесперапыннага жанглявання. Бяром у правую або левую руку два мяча ў іншую адзін. Выкідваем па адным мячу з кожнай рукі па чарзе, пачынаем з той рукі, дзе два мяча і, ловячы іх, не затрымоўваем у руцэ, а адразу зноў кідаем іх па вядомай вам траекторыі. Па пачатку, вышыня кідку павінна быць вышэй галовы, каб паспець зреагаваць на палёт мяча, у наступным яна апускаецца ўсё ніжэй і ніжэй. Нармальна вышыня кідку на ўзроўні грудзей. Тут таксама не трэба спяшацца, патрэбныя мерныя кідкі з аднолькавай амплітудай і частотой. Можна спачатку рабіць па тры кідку і лавіць, са часам павялічваючы колькасць бесперапынных кідкоў. Памылкі на пачатковым этапе звязаныя з недастатковай каардынацыяй вучняў, але гэтая часавая з'ява і хутка ўсё асвоіць жангляванне трыма мячамі. Гэта вельмі важны этап, тут фармуецца тэхніка кідку, становішча корпуса, міміка. У наступным усе камбінацыі з трыма мячамі пачынаюцца менавіта з гэтага жанглявання.

Для пачатку неабходна асвоіць кідкі двух мячоў у адной руцэ. Як відаць на малюнку кідок вырабляецца ўверх наадварот грудзі, а ловіцца на ўзроўні пляча або трохі шырэй. Кідок сапраўды ў бок. Асноўная і фатальная памылка выкіданне мяча спераду на сябе. Калі гэтая памылка перайшла ў рухальны навык, то з жангляваннем можна скончыць. Перавучацца складана і астатнія трукі будуць давацца з вялікай працай. Кідкі двух мячоў адной рукой трэба асвоіць абаруч. І асноўная ўвага надаць левай руцэ, ёй трэба рабіць у два разы больш кідкоў. Для леўшуноў больш працаваць з правай рукой. Далей разгледзім тры асноўныя камбінацыі. Гэта паўкаскад, паўкаскад з двух рук і каскад.

Паўкаскад пачынаюць кідаць з простых кідкоў, затым правай рукой мы адводзім мяч у бок і кідаем яго вышэй які ляціць насустрач мяча. У пачатку, так кідаем толькі адзін мяч і працягваем простыя кідкі, потым два ў запар, а асвоіўшы трохі тэхніку кідку, пачынаем кідаць усе мячы з правай рукі вышэй сустрэчнага. Атрымаўся паўкаскад. Яго трэба асвоіць з абедзвюх рук. Тут, увогуле, няма ніякіх цяжкасцяў, рытм кідку амаль не змяняецца. Калі паўсталі цяжкасці трэба прыбраць адзін мяч і пакідаць два мяча па патрэбнай траекторыі. Асвоіўшы гэты трук, пачынаем паўкаскад з двух рук. Тут таксама, пасля засваення паўкаскада ў абодва бакі, складанасцяў не ўзнікае. Проста замест кідку мяча пад сустрэчны мяч, пры простых кідках, пачынаем усе мячы кідаць над сустрэчным мячом. Сілу кідку трэба паменшыць, што бы мяч як бы падаў зверху. Пры гэтым трукі рукі разводзяцца трохі шырэй, бо трэба кожны раз адводзіць рукі ў бок, для кідку зверху. У пачатку, як заўсёды, пры развучванні новых трукі, кідкі робяцца вышэй, паступова

апускаючы іх і паскараючы тэмп. Калі не атрымліваецца, спрабуем двума мячамі. На малюнку паўкасклад намалюваны вышэй, чым яго звычайна кідаюць. Зараз апішам, як навучыцца трук "каскад". Гэта вельмі эфектны трук і даецца ён нялёгка. Складанасць у тым, што адна рука кідае высока, а другая рэзкім кідком перакідае мяч у іншую руку. Вось гэты кідок і трэба адпрацаваць асобна, не гледзячы на рукі. Спачатку проста перакладаем хутка з рукі, у руку паступова пачынаем перакідаць. Рабіць гэта трэба з абедзвюх рук, бо каскад трэба навучыцца ў абодва бакі. Звярніце ўвагу, левая рука якая прымае мяч размешчаная трохі вышэй правай рукі, і гэта найболей прыгожае становішча. Калі трымаць рукі на адным узроўні, а так і атрымліваецца спачатку, то каскад глядзіцца горш. Для пачатку бяруць два мяча і кідаюць іх па траекторыі каскаду датуль, пакуль якая прымае рука не будзе знаходзіцца вышэй левай, і перакідванне будзе адбывацца не гледзячы. Як заўсёды першыя кідкі робяцца вышэй, паступова зніжаючы вышыню, дамагаемся аўтаматызму. Дадаем яшчэ адзін мяч, асвойваем каскад трыма. Гэты трук робіцца і 4, і 5, і 6 мячамі, так што вывучыць яго трэба грунтоўна і ў абодва бакі. Хораша глядзіцца каскад ад сцяны, ад барабана, ды і ад падлогі, для гэтага патрэбныя якія скачуць мячыкі.

Яшчэ можна спыніцца з асноўных трукі на падвойных кідках. Робяцца яны проста. Калі вы навучаліся кідаць адной рукой два мяча, то другая рука была вольная, зараз вазьміце ў гэтую руку мяч. Пачаўшы кідаць два мяча правай рукой, падкідваеце з левай рукі мяч адначасова з адным з мячоў, якія ляцяць з іншай рукі і на тую жа вышыню. Гэты трук выконваецца ў розных інтэрпрэтацыях.

Асобай разнавіднасцю акрабатыкі з'яўляецца эквілібр, аб'яднаўчы нумара, вельмі розныя па сваіх выразных сродках, але роднасныя па існасці - уменне трымаць у раўнавазе сябе, партнёраў, рэквізіт. Цыркавыя эквілібрысты захоўваюць раўнавагу ў самых неверагодных становішчах на прутка нацягнутага дроту, на шпульках, на парэнчах. Занятая эквілібрыстыкай развівае пластычнасць, спрыт, уменне трымаць раўнавагу.

Як з'явіліся канатаходцы? Калісьці даўно людзі збіралі ягады і плён фруктовых дрэў. Некаторыя з іх віселі занадта высока, і зборшчыкі выкарысталі доўгія тычкі. На верхавіне ўсаджваўся чалавек, а другі падтрымліваў тычку. Але не кожны мог трымаць раўнавагу, стоячы або седзячы на вузенькім краёчку. Затое тыя, у каго атрымлівалася балансаваць на вышыні, станавіліся знакамітымі.

Пазней "навукоўцы" канатаходцы сталі спаборнічаць паміж сабой. А яшчэ пазней гэта перарасло ў асобны выгляд мастацтва - эквілібрыстыку. У Старажытным Рыме, Грэцыі, Кітаі выступалі вядомыя эквілібрысты, але імёны іх, нажаль, да нас практычна не дайшлі. Іх нумара былі настолькі папулярнымі, што публіка, кінуўшы ўсе справы, накіроўвалася на пляцы.

Гэтую тэхніку выкарысталі і старажытныя артысты. Адны стаялі на якое верціцца коле, ганчарным крузе на адной назе, дэкламавалі вершы або апявалі богаў. Іншыя рабілі стойку на галаве або хадзілі на адных руках

паміж мячамі лёзамі ўверх. Звесткі аб гэтым дайшлі да нас у працах гісторыкаў Арыстафана, Ксенафонта.

У эпоху Сярэднявечча эквілібрыстыка не знікла. Яна паказвалася ў балаганах і на кірмашах, на рынковых пляцах. Тут яна таксама была вельмі папулярная. Ужо ў 18-19 ст. у цырках з'яўляюцца эквілібрысты на лесвіцы, на пірамідах з крэслаў, на верхавіне якіх стаіць артыст, на нахільных лінах і шпульках.

Цыркавая эквілібрыстыка падзяляецца на ручны варыянт, яна можа адбывацца на ліне або дроту, на шары, на ўсходах, на тычках (першах), шпульках і колах.

### **Тэма 9. Пластычнае вырашэнне сцэнічнай выявы.**

"Сапраўдныя жа мастакі, - казаў К.С. Станіслаўскі, - самі складаюць свае фарбы з асноўных тонаў. Гэтым яны дамагаюцца на палотнах сваіх карцін самой разнастайнай маляўнічай гамы ўсіх тонаў і адценняў. Мы паступаем гэтак жа з тэмпа-рытмам, як мастакі з фарбамі, і злучаем паміж сабой самыя разнастайныя хуткасці і мернасці".

Аднак рухі адрозніваюцца адзін ад аднаго не толькі па амплітудах і тэмпам, але своеасаблівымі і дадатковымі прыкметамі, якія могуць быць названыя характарам рухаў.

Характар - гэтае такое выкананне рухаў, пры якім у назіраючых застаецца ўражанне аб лёгкасці або грузнасці, круглявасці або ўглаватасці, сіле або расслабленасці, волі або скаванасці рухаў і г.д. Усе гэтыя адценні ствараюцца дзякуючы своеасабліваму падбору рухаў, ажыццяўляльных дзеянне.

З пункта гледжання эстэтыкі фізічных паводзін усё рухі можна аднесці да двух узаемна-процілеглым групам. Першая група рухаў надае фізічным паводзінам дадатны характар, другая - адмоўны. У паўсядзённым, бытавым і грамадскім жыцці людзі павінны карыстацца рухамі дадатнага тыпу. Грамадства не можа быць раўнадушным да эстэтычна адмоўным, брыдкім рухам. Але, нажаль, у побыце на благія звычкі рэдка зважаюць. Іх выяўляюць толькі тады, калі адмыслова сочаць за імі.

Калі акцёр пластычна добра падрыхтаваны, ён можа выконваць фізічныя дзеянні рухамі любога характару, напрыклад свецкі паклон XIX ст. выканаць хутка або павольна, вялікімі рухамі або малымі, лёгка або грузна, плаўна або рэзка, адрывіста, але заўсёды ў адпаведнасці з неабходнай характарыстыкай свайго героя. Акцёру ў сцэнічнай дзейнасці прыходзіцца адначасова карыстацца разнастайнымі і часта процілеглымі па характары рухамі. Уявіце, што ў героя п'есы цяжкая і вуглаватая хада, як вынік хваробы ног, а яго рукі лёгкія, дакладныя ў рухах. Тут спалучаюцца брыдкая хада з прыгожымі жэстамі. Часам прыходзіцца ў залежнасці ад сцэнічных акалічнасцяў адно і тое ж па сэнсе дзеянне выконваць рознымі па характары рухамі. Напрыклад, адгладжваць прасам тонкую шаўковую тканіну варта хуткімі, лёгкімі і невялікімі рухамі, палатно - адносна шырокімі і ў меру

моцнымі, а адпарваць паліто прыйдзеца павольна, з прыпынкамі і абавязкова моцна.

З пункта гледжання пластычнай выразнасці важная ступень актыўнасці выяўлення характару ў рухах. Гэтак жа як у акварэлі магчымыя незлічоныя варыянты насычанасці тонаў аднаго і таго жа колеру, так і ў акцёра, у залежнасці ад эмоцый і акалічнасцяў сцэнічнага жыцця, можа ўзнікаць велізарную колькасць варыянтаў насычанасці тонаў у характары рухаў. Так, напрыклад, акцёр павінен умець пхнуць грубавата, грубіянска і вельмі грубіянска; прылашчыць грубавата, далікатна і вельмі далікатна. Дзякуючы рознай экспрэсіўнай насычанасці рухаў аднаго і таго жа характару акцёр можа ў патрэбны момант узмацніць або прыслабіць вызначанае ўражанне ў пластычнай характарыстыцы ролі. Валодаючы разнастайнымі па характары адценнямі рухаў, умеючы іх згушчаць або саслабляць, акцёр лёгка стварае агульную пластычную характарыстыку выявы і спраўляецца з найтонкімі і пэўнымі пластычнымі задачамі ў кожны момант дзеяння.

Часам узнікае сітуацыя, якая рэзка змяняе пластычныя паводзіны герояў сцэны. Так, у адной п'есе ў агульную элегантную пластычную характарыстыку герояў прыйшлося па ходзе дзеяння ўвесці відавочна адмоўныя рухі. У грамадстве выгадаваных людзей (такое іх паводзіны) раптам паўстала сітуацыя, калі адзін з персанажаў павінен грубіянска стукнуць іншага па твары; у выніку пачалася бойка. У такой сцэне раптоўны пераход на рухі адмоўнага характару, што рэзка кантрастуе з першапачатковымі паводзінамі персанажаў, стварае ў гледача яркае ўражанне, паколькі дзеянне актыўна змяняецца ў тэмпа-рытме.

Такім чынам, характар - абавязковая прыкмета кожнага руху - з'яўляецца таксама абавязковай складавай часткай тэмпа-рытму фізічнага дзеяння. Велізарная колькасць камбінацый рухаў (асабліва калі прыняць да ўвагі іх тон і адценні) дае магчымасць выказаць незвычайную разнастайнасць пластычных характарыстык у паводзінах людзей. Тут дарэчы паказаць яшчэ раз на натуральную і арганічную непаўторнасць іх рухаў. Чалавек не можа з матэматычнай дакладнасцю прайграць ужо выкананыя рухі.

Фізічныя дзеянні ў бытавой і грамадскай дзейнасці людзей паўтараюцца толькі ў лагічнай схеме, але непаўторныя ў дэталях, інакш чалавек прыпадобніўся бы машыне. І, аднак, да такога прыпадабнення часам усё жа імкнуцца акцёры ў рэпетыцыйным працэсе. Паміж тым, вельмі неабходнае ў цыркавым труку, дакладны рух заганна ў драматычным мастацтве, паколькі не адпавядае рэчаіснасці. У сцэнічным дзеянні стандартна дакладны паўтор рухаў, аднолькавых па характары, з'яўляецца рухамым штампам. У аснове яго ляжыць праява толькі маторнай памяці, калі свядомасць не аказвае ўплывы на фізічныя паводзіны акцёра. Акцёр выконвае рухі так, як яны былі ім вывучаны на рэпетыцыях.

Ад чаго жа залежыць магчымасць змены характару рухаў? У першую чаргу, ад спрыту акцёра, ад правільных цягліцавых высілкаў і ад памераў гэтых рухаў. Так, у грацыёзным руху цягліцавыя высілкі павінны сапраўды адпавядаць выкананаму дзеянню. Залішне моцныя, шырокія, размашыстыя

рухі не будуць грацыёзныя. Як толькі напруга становіцца перабольшаным, зграбнасць і вытанчанасць знікаюць. Гэтак жа можна прааналізаваць усе асноўныя характары рухаў. На рэпетыцыях акцёр свядома (і толькі часам міжвольна) падбірае характэрныя рухі, якія ажыццяўляюць фізічнае дзеянне ў ролі. У спектаклях, з'яўляючыся найтонкай пластычнай характарыстыкай выявы, яны звычайна выяўляюцца ўвогуле тэмпа-рытме сцэнічнага дзеяння міжвольна, як вынік правільнай дзейнасці творчай прыроды артыста. У гэтым выпадку яны заўсёды жыццёва праўдзівыя, як усё тое, што нараджаецца на сцэне інтуітыўна.

Рэжысёры і педагогі ведаюць, што дзейнасць падсвядомасці выяўляе на сцэне толькі тое, што было створана, перажыта і замацавана на рэпетыцыях або ў вучэбным працэсе. І асабліва каштоўна, калі праява падсвядомага ў дэталях паводзін узнікае як нечакана новае.

### **Тэма 10. Сучасныя кірункі ў харэаграфіі. Сучасны танец.**

К.С. Станіслаўскі шанаваў "клас танцаў за тое, што ён выдатна выпраўляе рукі, ногі, спінны хрыбет і ставіць іх на месца". Па меркаванні вялікага рэжысёра, танцы не толькі выпраўляюць цела, але і расчыняюць рухі, пашыраюць іх, даюць ім пэўнасць і скончанасць, што вельмі важна. Неабходна памятаць, што задачы, якія ставіць перад сабой педагог па танцы ў тэатральных групах, не тоесныя задачам выкладання гэтага прадмета ў харэаграфічных школах і студыях. Студэнты, якія прыходзяць у тэатральна-драматычныя студыі і класы па прызначэнні і здольнасці да драматычнага мастацтва, часам пазбаўленыя танцавальных дадзеных. Адгэтуль выцякаюць і адрозненні ў метадыцы выкладчыцкай працы.

З тых часоў як эстрада вызначылася ў самастойны від мастацтва, танец стаў адным з асноўных яе складнікаў. Часамі ён набываў значэнне вяршэннага жанру на эстрадзе, часам жа аддаваў пальму першынства іншым, як, напрыклад, у 60-х гадах ХХ стагоддзя - песня. Але ніколі танец не быў у забыцці - даўнія традыцыі рускай харэаграфіі, якія абапіраюцца на пышную школу, дапамагалі падтрымліваць прафесійны ўзровень эстраднага танца нават тады, калі ён высільваўся выканальніцкімі і балетмайстарскімі талентамі.

З гадамі само паняцце "эстрадны танец" пашыралася, убіраючы ў сябе ўсе новыя з'явы. Калі ў пачатку 20-х гадоў пад ім разумеліся галоўным чынам народныя скокі, чачотку, салонныя і пластычныя танцы ў сольным выкананні, то ўжо да канца дзесяцігоддзя ўзнікае такія яго разнавіднасць, як групавыя танцы гёрлс у Маскоўскім і Ленінградскім мюзік-холах. А з канца 30-х гадоў з'явілася масавая сцэнічная форма народнага танца (ансамблі народнага танца), якія ў пасляваенныя гады занялі вядучае месца на танцавальнай эстрадзе. З сілай іх уздзеяння на аўдыторыю становіцца цяжка спаборнічаць эстрадным танцорам-салістам. Таму ўзнікае тэндэнцыя сумесных выступаў эстрадных танцораў у праграмах. Хоць, зразумела, танец працягвае заставацца і складовай часткай зборных эстрадных канцэртаў. З сярэдзіны 60-х гадоў па ўсёй краіне ўзнікаюць танцавальныя ансамблі, якія

маюць у сваім рэпертуары эстраднаы мініяцюры і камерныя варыянты балетных спектакляў. Творчасць некаторых з іх толькі з вядомай нацяжкай можа быць прылічана да эстраднага мастацтва, але без гэтых ансамбляў карціна сучаснай танцавальнай эстрады была бы няпоўнай.

Пажадана, каб эстрадны танец утрымоўваў элемент нечаканасці - альбо ў пастанавачным рашэнні, альбо ў самім характары выканання. Эстрадны танец задумваецца звычайна для пэўных выканаўцаў і максімальна выяўляе іх індывідуальныя магчымасці.

Не выпадкова выбітныя эстрадныя танцоры былі адзначаныя непаўторнасцю рыс сваіх артыстычных здольнасцяў. Гэта не значыць, што на эстраду не пападаюць танцоры сярэдніх і малых здольнасцяў - іх заўсёды было нямала. Але вехі развіцця мастацтва эстраднага танца ўсталёўвалі тыя танцоры, якія спрабавалі ісці непракладзеным шляхам у пошуках новых тэм, новых жанраў, новых прыёмаў. Характар і кірунак пошукаў вызначаліся індывідуальнасцямі шукачоў.

Найболей папулярныя эстрадныя танцы, якія існавалі на эстрадзе, былі створаныя для вызначаных танцораў. Часам - самімі акцёрамі, але заўсёды - пры іх актыўным супрацоўніцтве з пастаноўшчыкамі. На ўсіх лепшых эстрадных танцах - друк індывідуальнасці іх выканаўцаў, і шматлікія нумары сышлі з эстрады разам з танцорамі. Спробы перадаць рэпертуар іншым акцёрам, як правіла, не былі паспяховымі. Усё гэта дае падставу сцвярджаць, што эстрадны танец у пераважнай большасці выпадкаў і павінен стварацца як асабісты рэпертуар эстраднага выканаўца.

Былі спробы вызначыць агульную схему пабудовы эстраднага танца, не прымаючы да ўвагі яго ўнутранай разнастайнасці. Паміж тым кожны від эстраднага танца мае свае асаблівасці. Як рэпертуар эстраднага чытальніка ўключае ў сябе класіку і сучаснасць, палітычны памфлет, лірычную паэзію або бытавую сатыру, так і танцавальнае эстраднае мастацтва прадстаўлена разнастайнасцю тэм і сродкаў выразнасці: ад гумарыстычных да трагедыйных, ад чачоткі да класічнага танца.

Можна паспрабаваць класіфікаваць жанравыя разнавіднасці эстраднага танца па ўжытай у іх тэхніцы: класічнага танца, танца пластычнага, рытмічнага (чачотка, стэп), акрабатычнага або бытавога. Такое фармальнае падзяленне не дае, аднак, дакладнай характарыстыкі жанраў эстраднага танца, бо амаль усе яны будууюцца на спалучэнні розных тэхнічных прыёмаў, тых, што найболей адпавядаюць задуме нумара і дадзеных выканаўцаў. Эстраднаму танцу, як правіла, уласціва сінтэтычнасць выразных сродкаў. Вось чаму найболей дакладным уяўляецца комплекснае азначэнне жанраў па іх тэматычным і тэхнічным уласцівасцям, а таксама па характары музычнага матэрыялу, на які яны створаныя.

Варта адзначыць, што ўзнікненне танцавальных жанраў, працягласць іх існавання і знікненне некаторых знаходзіцца ў прамой залежнасці ад запытаў часу - эстрадны танец з асобай шпаркасцю і гнуткасцю адказвае густам і запатрабаванням грамадства. Да прыкладу, танцавальныя жанры, якія

карысталіся папулярнасцю ў спецыфічным асяроддзі ў перыяд нэпа, сышлі з эстрады разам з яго ліквідацыяй.

Асноўнымі разнавіднасцямі танцавальнай эстрады з'яўляюцца:

акрабатычны танец, з якія азначыліся ўсярэдзіне яго тэндэнцыямі тэматычнай разнастайнасці - героікі, лірыкі, гратэску;

класічны танец - амаль які стульваецца віртуознасцю падтрымкі з акрабатычным;

сюжэтна-характэрны танец ва ўсіх разнавіднасцях (яго часам завуць сюжэтна-танцавальнай мініяцюрай);

народны танец, як сольны, так і масавы, вырашаны па схеме пабудовы эстраднага танца;

ваенныя скокі - масавая і сольная, пабудаваная на элементах пантамімы, народных танцавальных рухаў і страявых практыкаваннях, якія выконваюцца на народную і ваенную музыку;

масавыя танцы.

### **Тэма 11. Творчая ўзаемасувязь рэжысёра з балетмайстрам.**

Танцавальная частка масавага дзейства знаходзіцца ў руках галоўнага балетмайстра. Заўсёды, калі ствараецца вялікае масавае дзейства, для яго ставяцца зводныя танцавальныя кампазіцыі. Гэта абумоўленае як мастацкімі задачамі, так і арганізацыйнымі - неабходнасцю паказу вялікай колькасці калектываў. Яшчэ ў літаратурным сцэнарыі, а затым і ў рэжысёрскім плане пазначаюцца месцы вялікіх зводных танцавальных кампазіцый. Трэба ведаць цалкам сапраўды іх мэтавую скіраванасць, іх роля ўвогуле мантажным ладзе спектакля-канцэрту і вобразнае пластычнае вырашэнне. Усё гэта выкладаецца пры першай гутарцы з галоўным балетмайстрам. Наступны лёс усёй танцавальнай часткі будзе знаходзіцца ў яго руках. Таму надзвычай важна знайсці агульную платформу да пачатку непасрэднай рэпетыцыйнай працы балетмайстра, абгаварыць не толькі сэнс кампазіцый, але і іх вобразнае пластычнае вырашэнне. Бо галоўны балетмайстар - той жа рэжысёр-тлумачальнік у сваім жанры. Праўда, далёка не кожны добры балетмайстар можа стварыць кампазіцыю, дзе ўдзельнічаюць вялікія танцавальныя масы. Для гэтага балетмайстар павінен валодаць адмысловым кампазіцыйным дарма, бачаннем масавых шматфігурных дынамічных пабудоў. Такое бачанне дае магчымасць балетмайстру выбудаваць стройную танцавальную кампазіцыю з мноства самых розных калектываў.

Зводная кампазіцыя ствараецца па прынцыпе "мантаж нумароў", дзе кожны асобны нумар з'яўляецца як бы цаглінкай у будынку, якое выбудоўваецца балетмайстрам. І перш чым прыступіць да будаўніцтва гэтага "будынку", неабходна, каб будаўнічы матэрыял - "цаглінкі" - быў готаў, інакш "будынак" разбурыцца раней, чым будзе пабудавана. Спачатку варта разабрацца з танцавальнымі нумарамі. На гэтым этапе праца балетмайстра ідзе па лініі скарачэння працягласці нумароў. Гэты працэс ювелірны, бо кожная наступная пластычная кампазіцыя выцякае з папярэдняй, усе звёны танца звычайна трывала "завязаныя", і ломка гэтай танцавальнай логікі можа

прывесці да парушэння мастацкай каштоўнасці нумара. Акрамя таго, трэба ўлічваць, што кожны калектыў абвык гадамі выконваць нумары ў вызначаным малюнку, і "хірургічная аперацыя", якая праводзіцца з нумарамі, бывае парой пакутлівая для яго ўдзельнікаў. Але этап неабходны, бо тут ізноў уладна ўступае ў сілу закон мантажу, у якім кожны нумар і жанр падыходзяць ва ўзаемадзеянні, уплыве сябар на сябра.

Рытм дзеяння ўсёй кампазіцыі - адна з яе асноў, бо ў адваротным выпадку, калі ў нумарах не атрымаецца вытрымаць дакладныя часавыя і пластычныя прапорцыі, то кампазіцыя будзе развальвацца на вачах на складовыя часткі, дзе кожны нумар стане існаваць сам па сабе, а суіснаванні іх не атрымаецца.

У сувязі з гэтым балетмайстры шукаюць найболей яркае і лаканічнае вырашэнне нумароў. У пошуках фарбаў яны часам выкарыстаюць выйгрышныя, запамінальныя фрагменты і з іншых танцавальных нумароў калектываў. Так што фактычна на аснове ўжо наяўнага шырокага танцавальнага матэрыялу часцяком ствараецца новы варыянт танца, а бывае, і наогул новы танец.

Раўналежна складаецца кампазіцыя. Гэта складаны творчы працэс. Бо ў канчатковым выніку трэба стварыць стройную пластычную выяву, сабраны, як мазаіка, з рознакаляровых і розных па характары фрагментаў. Вось тут выяўляецца кампазіцыйнае майстэрства балетмайстра, яго ўменне бачыць мастацкую цэласнасць спектакля. Задача надзвычай складаная: неабходна не затушаваць паказ кожнага калектыву, а прадставіць яго ў пераканаўчым і характэрным для яго выглядзе. Затым надыходзіць заключны этап стварэння кампазіцыі - зводныя рэпетыцыі ўсіх танцавальных калектываў. На іх правяраецца мантажнае супастаўленне розных нумароў, іх пластычнае і рытмічнае суадносін. На гэтым этапе працягваецца праца і з нумарамі, бо, калі выбудоўваецца ўся кампазіцыя, некаторыя з іх могуць "буксаваць" - нейкія асобныя кампаненты апынуцца зацягнутымі па тэмпах, невыразнымі па малюнку. Так што праца над нумарамі - "цаглінкамі" кампазіцыі - працягваецца да апошніх рэпетыцый.

Слова "балетмайстар" азначае "майстар балетнага спектакля". Балетмайстры працуюць у оперна-балетных тэатрах, а таксама ў музычнай камедыі, на эстрадзе, у ансамблях класічнага і народнага танца, складаюць бальныя танцы. Адно ствараюць вялікія балеты, іншыя іх рэпетыруюць, вядуць педагагічную працу.

Значыць, мы павінны падзяліць балетмайстраў на чатыры тыпу: выдумшчык, пастаноўшчык, рэпетытар і танцмайстар. Першага з іх, балетмайстра-выдумшчыка новых харэаграфічных твораў - балетаў, можна параўнаць з кампазітарам, якія ствараюць музычныя творы вялікай формы. Але кампазітар абуджае ўяўленне слухачоў, ствараючы музычныя выявы, а балетмайстар для дасягнення той жа мэты стварае выявы пластычныя, бачныя.

Здольнасць думаць харэаграфічнымі выявамі адрознівае балетмайстра ад рэжысёра драмы або оперы. Ён таксама мае справу з драматургіяй, якую



яму маецца быць увасобіць у сваёй харэаграфіі, у развіцці пластычнай лініі ўсяго балета, таму ён, як і рэжысёр, павінен быць мысляром, філосафам, псіхалагам, педагогам.

У чым жа яшчэ складаецца адрозненне балетмайстра ад рэжысёра. Усякі рэжысёр прыступае да пастановачнай працы ўжо пасля таго, як вывучыў, асэнсаваў і прадумаў п'есу, якую павінен ставіць, або тэкст, на які напісаная опера, гэта значыць маючы на руках гатовы тэкст. Ён з'яўляецца пастаноўшчыкам аўтарскага складання. Асноўная задача іх - вытлумачыць і знайсці яркае, пераканаўчае сцэнічнае ўвасабленне ідэі аўтара - драматурга або кампазітара.

Недасведчанія людзі прыраўноўваюць творчасць балетмайстра да працы рэжысёра. Гэтая вялікая памылка, якое ўносіць часам блытаніну ў разуменне ролі балетмайстра ў справе стварэння балета, а часам прыводзіць да адвольнага скажэння аўтарскага танцавальнага тэксту, да плагіату. Такое стала магчымым таму, што дагэтуль аўтарскае права на харэаграфічныя складанні не ўзаконена. Мы абавязаныя нястомна тлумачыць значэнне творчасці балетмайстра ўсім, каму гэтае ведаць належыць.

У нас прынята казаць - балетмайстар-пастаноўшчык, разумеючы пад гэтым балетмайстра-выдумшчыка. Ці правільна гэта? Балетмайстар-пастаноўшчык - гэта той, хто ставіць артыстам ужо складзены твор. Значыць, балетмайстар-выдумшчык - гэта той, хто складае балет або танец, а пастаноўшчык - гэта той, хто паказвае гэтае складанне артыстам. Зразумела, часцей за ўсё гэтыя два тыпу балетмайстра аб'ядноўваюцца ў адной асобе.

Але хтосьці павінен яшчэ і рэпэціраваць складзены і пастаўлены балет або асобны танец. Гэта можа рабіць і сам балетмайстар-выдумшчык, але ён часам даручае такую працу іншаму адмыслоўцу - балетмайстру-рэпетытару. Такая пасада ёсць амаль у кожным тэатры. Рэпетытар гушчару займаецца аднаўленнем старых спектакляў, уводам у іх новых выканаўцаў, але таксама раўналежна з пастаўшчыком працуе са другім і трэцім складам новага балета.

Гэта трэці тып балетмайстра. На яго абавязку ляжыць уся праца па паказе і аздабленню танцаў і мізансцэн, як сольных, так і масавых. У невялікіх трупях маецца адзін-адзіны штатны балетмайстар тэатра, які з'яўляецца і выдумшчыкам, і пастаноўшчыкам, і рэпетытарам усяго балетнага рэпертуару. Такія тэатры, як маскоўскі Вялікі, валодаюць цэлым штатам рэпетытараў высокай кваліфікацыі: адны з якіх працуюць толькі з салістамі, іншыя - з кардэбалетам, трэція - толькі з народна-характарнымі танцоўшчыкамі.

Чацвёрты тып балетмайстра можна назваць танцмайстрам. І вось чаму. Калі слова "балетмайстар" прынята ўжываць у значэнні "стваральнік балетнага спектакля", гэта значыць вялікай формы тэатральнага твора, то слова "танцмайстар" літаральна азначае "майстар танца", гэта значыць асобнага нумара. Але ў жанры малых формаў працавалі шматлікія харэографы мінулага, ім надаюць нямала ўвагі і сучасныя балетмайстры.

Каб стаць балетмайстрам, трэба мець не толькі адмысловая харэаграфічная адукацыя, але і здольнасці да гэтага выгляду творчай

дзеінасці. Талент балетмайстра складаецца з шматлікіх складнікаў: гэта першым чынам выдатна развітая фантазія, здольнасць думаць харэаграфічнымі выявамі і складаць незлічоны лік разнастайных танцавальных кампазіцый. Балетмайстар павінен умець разумець, адчуваць і прайграваць разнастайныя рухі, жэсты, паставы, уласцівыя людзям самых розных характараў, як бы гэтыя рухі ні былі складаныя. Ён павінен мець выразнае цела і твар.

Акрамя таго, яму неабходна валодаць выдатнай глядзельнай памяццю і вострым поглядам, здольным заўважаць выканальніцкую хібнасць у масе танцоўшчыкаў. Вока балетмайстра, падобна аб'ектыву кінаапарата, павінен сапраўды фіксаваць сцэну або танец, гэтак жа як вуха кампазітара або дырыжора кантралюе гульню аркестра.

Музычны слых, бездакорнае пачуццё рытму дадуць яму магчымасць, працуючы над музычным творам, запомніць яго так, каб пры складанні харэаграфіі ён мог яго разумова праспяваць.

Малюнак у танцавальнай кампазіцыі і маляўнічая гама гарнітураў, як і дэкаратыўны фон, у балетным тэатры гуляюць вельмі значную ролю. Таму веданне законаў выяўленчага мастацтва для балетмайстра вельмі важна.

Балетмайстар - стваральнік буйных харэаграфічных твораў - павінен валодаць ведамі і здольнасцямі рэжысёра-пастаноўшчыка драматургічна сцэльнага спектакля. Усе гэтыя якасці, закладзеныя ў прыродзе чалавека, развіваюцца не адразу, а шляхам вучобы і трэніроўкі.

## **Тэма 12. Праца над пластычным вырашэннем спектакля, відовішча.**

Творчы ўнесак рэжысёра ў твор сцэнічнага мастацтва - гэта форма відовішча, якая робіць бачным тлумачэнне матэрыялу яе пастаноўшчыкам. І значыць, існуе такая вобласць сцэнічнага мастацтва, дзе не абыйсціся без рэжысуры - гэта прасторава-часавая форма спектакля, або яго пластычны малюнак. Менавіта тут рэжысёр дзейнічае не як арганізатар творчага працэсу, не як педагог, не як тлумачальнік утрымання п'есы, а як творца, аўтар, "выдумшчык", суверэнны прадстаўнік мастацтва рэжысуры. Так мы прыходзім да азначэння: рэжысура ёсць мастацтва пластычнай кампазіцыі спектакля.

Для рэжысёра пластычнае ўяўленне - вызначальная прыкмета творчай адоранасці. Пластычнае ўяўленне - вызначальная прыкмета рэжысёрскай адоранасці. Але ўсякая прыродная адоранасць можа быць развітая падчас прафесійнага навучання; больш таго, яна патрабуецца ў вызначаным выхаванні, якое накіроўвае яе развіццё, надае ёй арганізаванасць і ўзбагачае неабходнымі ведамі. Толькі веданне аб'ектыўных законаў мастацтваў і ўмелае іх выкарыстанне ў творчым працэсе ператвараюць прыроджаную адоранасць у прафесійнае майстэрства. Такім чынам, рэжысёру неабходна веданне агульных законаў, правіл і прыёмаў пластычнай кампазіцыі, або малюнка.

Слова "кампазіцыя" (ад лацінскага compositio) азначае складанне, а таксама - складанне (цэлага з частак), прымірэнне (складовых элементаў). У гэтым жа значэнні слова ўвайшло ў рускую мову, - як, зрэшты, і ў шматлікія еўрапейскія мовы. Але не ва ўсіх відах мастацтва яно мае шырокае значэнне: калі, напрыклад, у музыцы і жывапісу тэрмін "кампазіцыя" зразумелы кожнаму прафесіяналу, то ўжо для літаратуры ён меней звыклы - да яго гушчару звяртаюцца тэарэтыкі і крытыкі, чым пісьменнікі. Што дакранаецца тэатральнага мастацтва, то тут аб утрыманні гэтага паняцця існуюць толькі вельмі агульныя і прыблізныя прадстаўленні. І справа не толькі ў тым, што да з'яўлення рэжысёрскай прафесіі пытанне аб кампазіцыі не мог нават паўстаць; справа асабліва тэатральнага мастацтва, ва ўнікальнасці матэрыялу, якім яно аперуе.

Адкуль жа бяруцца законы кампазіцыі, дзейсныя ў сцэнічным мастацтве? А адтуль жа, адкуль іх чэрпаюць іншыя мастацтвы. Таму што законы кампазіцыі практычна аднолькавыя для ўсіх мастацтваў і, такім чынам, даўно ў большасці сваім адчыненыя. Паміж тым, жывапіс і музыка ў сямействе мастацтваў прыналежаць да розных груп: жывапіс - да выяўленчых, музыка - да выразных. Што жа тады варта казаць аб мастацтве тэатра, якое прыналежыць адразу і да той, і да іншай групы? Такім чынам, уяўляецца бясспрэчным, што ў мастацтве рэжысуры дзейнічаюць законы кампазіцыі, агульныя для ўсіх мастацтваў. Але ёсць і такія кампазіцыйныя прыёмы, якія ўяўляюцца чыста рэжысёрскімі.

Мастацкая форма твора сцэнічнага мастацтва - спектакля - характарызуецца двума якаснымі прыкметамі: стылем і жанрам. Гэтыя два прыкметы часта аб'ядноўваюць паняццем "жанрава-стылявога рашэння спектакля", што як быццам высоўвае на першы план прыкмета жанру. У рэчаіснасці жа сярод гэтых двух якасных характарыстык вызначальная роля прыналежыць стылю.

Сапраўды, мы карыстаемся гэтым тэрмінам у штодзённай творчай практыцы і ў тэарэтычных даследаваннях, таму што нічым іншым, акрамя гэтага тэрміна, не можам пазначыць нейкія мастацкія прыкметы твора мастацтва, нейкія рысы творчасці вызначанага мастака; бо стыль аб'ектыўна прысутнічае ў кожным творы сапраўднага мастака як непазбежны адбітак яго індывідуальнасці.

Але ў той жа час п'еса аднаго і таго жа аўтара ў пастаноўцы розных рэжысёраў увасабляецца ў розныя спектаклі. Гэта адбываецца таму, што падчас стварэнняў задумы рэжысёр вылучае ў п'есе, высоўвае на першы план тыя яе ідэі і тэмы, якія сугучныя яго светапогляду і мастацкім памкненням, і адначасова знаходзіць спосабы іх выяўлення ў спектаклі, уласцівыя яго творчай асобы. На наступным этапе працы падчас ажыццяўлення задумы - рэжысёр непазбежна сутыкаецца яшчэ з цэлым радам творчых індывідуальнасцяў (мастак, кампазітар, артыст), уплыў якіх адаб'ецца на стылі ўсяго спектакля. І калі ні вялікая роля і ўлада рэжысёра ў тэатры, гэтак жа вялікая яго залежнасць ад кожнага ўдзельніка пастаноўкі, бо толькі праз іх праца ён можа рэалізаваць сваю задуму.

Такім чынам, стыль спектакля - вельмі складаны сплаў, вынік складання шматлікіх творчых індывідуальнасцяў, але пры гэтым бяспрэчна, што "першы сярод роўных" у калектыве стваральнікаў спектакля - рэжысёр, бо яму, у канчатковым рахунку, прыналежыць права выбіраць для спектакля і п'есу, і мастака, і кампазітара, і акцёраў, а затым - накіроўваць іх працу, прымаць або адпрэчваць яе і збіраць з асобных частак працы цэлае; таму і канчатковая "адказнасць" за стыль спектакля кладзецца на рэжысёра. Бяспрэчнасць гэтага сцвярджэння была асэнсавана ўжо на самых ранніх этапах распрацоўкі тэорыі рэжысёрскага мастацтва:

Але паняцце стылю, як якаснай прыкметы мастацкай формы, не вычэрпваецца яго залежнасцю ад індывідуальнасці аўтара. Такім чынам, поўнае азначэнне паняцця стылю можа быць сфармулявана наступным чынам: Стыль твора ёсць паслядоўная адпаведнасць мастацкіх сродкаў, уласцівых творчай індывідуальнасці яго аўтара, прадмету малюнка і адзін аднаму. Ва ўжыванні да мастацтва рэжысуры гэтае азначэнне гучыць так: "Стыль спектакля ёсць якасная прыкмета яго формы, які складаецца ў аднастайнасці мастацкіх сродкаў, абіраных рэжысёрам для пабудовы сцэнічнага дзеяння". А бо пабудова сцэнічнага дзеяння і ёсць яго пластычны малюнак, то можна сказаць, што адзін з галоўных прыкмет мастацкай формы спектакля - стыль яго пластычнага рашэння, або пластычны стыль спектакля.

Стыль спектакля вызначаецца ступенню аднастайнасці абіраных для яго кампазіцыі пластычных сродкаў, а яго жанр - ступенню ўмоўнасці мастацкага прыёму, які ажыццяўляецца шляхам якаснага і колькаснага адбору гэтых сродкаў. Гэта значыць, працэс кампазіцыі спектакля - гэта працоўны працэс адбору выразных сродкаў адначасова па трох прыкметам; пластычныя сродкі ацэньваюцца з трох пунктаў гледжання - з пункта гледжання іх колькасці, з пункта гледжання іх якасці і з пункта гледжання іх узаемнай адпаведнасці, аднастайнасці.

Але паняцце "адбор" мяркуе, што з нейкай крыніцы, з наяўных у наяўнасці рэчаў, прадметаў, фактаў адбіраюцца тыя, якія максімальна адпавядаюць пэўнаму запатрабаванню. Такім чынам, рэжысёру, які працуе над кампазіцыяй спектакля, неабходны такая крыніца пластычных сродкаў, з якога ён можа абраць неабходныя і адсеяць залішнія, не што адпавядаюць яго задуме. Што жа можа прапанаваць яму ў якасці такой крыніцы досвед сусветнага тэатра?

Існуе толькі адзін адказ, як ні банальна ён выглядае. Гэтая крыніца - гістарычная канкрэтнасць прапанаваных акалічнасцяў падзей, якія адбыліся ў спектаклі. Менавіта ў спектаклі, а не ў п'есе, таму што ў п'есе любога аўтара, нават класіка, апісаныя падзеі могуць быць змешчаныя ў гістарычны час, далёка не заўсёды супадальнае з тым, калі гэтыя падзеі адбываліся ў рэчаіснасці.

Стыль пластычнай кампазіцыі спектакля складаецца ў выніку адбору пластычных сродкаў па прыкмеце іх аднастайнасці; аднастайнасць уласцівая сродкам, якія маюць агульнае паходжанне з аднаго крыніцы; такой крыніцай з'яўляецца ўвесь комплекс пэўных вобразных прадстаўленняў аб

прапанаваных акалічнасцях дзеяння, які склаўся падчас стварэнняў рэжысёрскай задумы. Такая выснова лішні раз пацвярджае залежнасць стылю спектакля ад творчай індывідуальнасці яго пастаноўшчыка.

Ці можна ўсталяваць законы, практычныя правілы адбору сродкаў для кожнага асобнага жанравага рашэння? Калі гэта і магчыма, то толькі ў самых агульных рысах.

Так, можна лічыць, што пластычная кампазіцыя трагедыі павінна быць вычышчана ад дробязяў, ад бытавой марнасці. Маштабнасць праблем і выяў трагедыі патрабуе нешматлікіх, але вельмі істотных, важных па сэнсе формаў дзеяння. Можна сказаць, што пластычная кампазіцыя трагедыйнага спектакля характарызуецца мінімальнай колькасцю максімальна буйных па значэнні пластычных сродкаў.

Тэмп-рытм спектакля - гэта дынамічная характарыстыка яго пластычнай кампазіцыі. І як казаў Станіслаўскі, "... Тэмп-рытм п'есы і спектакля - гэта не адзін, а цэлы шэраг вялікіх і малых комплексаў, разнастайных і разнастайных хуткасцяў і размеранасцей, гарманічна злучаных у адно вялікае цэлае". Злучэнне гэтых "комплексаў" у адно цэлае адбываецца падчас пластычнай кампазіцыі і складае адну з найважнейшых і цяжкіх функцый рэжысёра. Відавочна, што так арганізаваць сцэнічнае дзеянне, каб яно заставалася сапраўдным, нягледзячы на ўмоўнасць часу і прасторы, у якіх яно развіваецца, магчыма толькі пры вельмі дакладным азначэнні адзінкі вымярэння. Такой адзінкай можа быць толькі само дзеянне, г.з. яго элементны адрэзак, у якім тры складовых часткі знаходзяцца ў вызначаным часавым і прасторавым суадносінах.

Акцёру ў любы момант сцэнічнага жыцця яго героя трэба: ацаніць нешта, прыняць нейкае вырашэнне і ажыццявіць гэтае вырашэнне ў дзеянні, славесным або рухальным. Пры гэтым часавую пэўнасць - больш або меней пэўную - мае толькі славесная форма дзеяння, якая змяшчаецца ў тэксте п'есы. Ад яе і прыходзіцца адштурхвацца пры разліку працягласцяў у пабудове рытмічнай структуры дзеяння. На вымаўленне тэксту трэба некаторая колькасць часу, а паколькі яно не можа быць ні занадта скарачанае, ні занадта расцягнута ў параўнанні з часам рэальным, то ўмоўнасць сцэнічнага часу дасягаецца за рахунак скарачэння працягласці двух першых этапаў дзеяння - адзнакі сітуацыі і падрыхтоўкі да дзеяння. Гэта магчыма: хоць словы персанажа нараджаюцца як бы толькі ў самы момант падзей, якія адбываюцца на сцэне, акцёру яны ўсё жа знаёмыя, і яму не трэба доўга шукаць тыя словы, якія дакладней усяго выкажуць утрыманне яго дзеяння. Сапраўды гэтак жа і момант адзнакі - ён можа быць сціснуты ў часе, бо прапанаваныя акалічнасці сітуацыі вядомыя акцёру першапачаткова. У выніку ўтворацца формула ўмоўнага сцэнічнага часу, у якім размеркавана сцэнічнае дзеянне, і гэты час - велічыня сталая для спектакля з прадуманай рытмічнай арганізацыяй.

Дзеянне не славеснае, а целавае - будзем зваць яго рухальным - звязана з перасоўваннем у сцэнічнай прасторы і таксама ажыццяўляецца ў сцэнічным часе. Гэтага ўжо досыць, каб пацвердзіць залежнасць рухальнага дзеяння ад

тэмп-рытму дзеяння як такога. Паколькі ў кожнай ролі ёсць нейкія тыповыя, пераважныя для гэтай ролі рытмы, пастолькі яны выяўляюцца як у славесным, так і ў фізічным дзеянні. Калі камусьці ўласцівыя марудлівыя рашэнні, то яны выяўляюцца аднолькава павольна і ў словах, і ў рухах, а ўласцівая камусьці шпаркасць рэакцыі застаецца шпаркасцю і гарлапань славесным, і пры пластычным выразе.

Усё дзеянні, накіраваныя адначасова на адну мэту, роўныя па часе паміж сабой і роўныя дзеянню супраціву. Таму, хоць кожнае з іх у асобнасці можа мець выдатную ад іншых рытмічную структуру, колькасца яны роўнавалікія, дзякуючы чаму некалькі розных тэмп-рытмаў зліваюцца ў адзін агульны тэмп-рытм эпізоду, сцэны, спектакля.

А бо рухальнае дзеянне (без слоў) ёсць альбо прычына, альбо следства дзеяння славеснага, то яно падпарадкоўваецца тым жа заканамернасцям, але тут да разліку ў часе дадаецца разлік у прасторы. І апыняецца, што здзейсніць вялікі пераход за час кароткай паўзы можна толькі хуткімі крокамі; калі жа па сэнсе патрабуецца павольны рух - трэба скараціць адлегласць; калі жа адлегласць скараціць нельга, паколькі нельга перасунуць бліжэй да акцэра прадмет, дзеля якога ён здзяйсняе пераход, - трэба павялічыць паўзу. Калі жа павелічэнне паўзы рашуча немагчыма па логіцы дзеяння - трэба змяніць папярэдняю мізансцэну так, каб адпраўная кропка руху акцэра знаходзілася бліжэй да мэты яго руху.

Ад тэмп-рытму эпізоду, вызначальнага працягласць паўзы, залежаць колькасць, хуткасць, памер і сіла рухаў, складнікаў рухальнае дзеянне, а такім чынам, і яго вобразны характар (рэзкасць, імклівасць або - мяккасць, плаўнасць і г.д.), а ў канчатковым рахунку - мізансцэна. Значыць, тэмп-рытм дзеяння прадвызначае ў значнай меры яго пластычную форму.

Сімвалічнасць пластычных формаў, ужывальных для пабудовы спектакля - з'ява даволі частая, хоць не заўсёды ўдалае і апраўданае. Адна і тая жа п'еса ў пастаноўцы розных рэжысёраў увасабляецца ў розныя спектаклі, але п'есы розных аўтараў у пастаноўцы аднаго і таго жа рэжысёра ператвараюцца ў спектаклі, якія маюць агульныя рысы - непазбежны адбітак рэжысёрскага стылю. І гаворка ідзе не аб суб'ектыўным імкненні нейкага рэжысёра да "самавыяўлення", "самавыяўлення" і г.д. - гаворка ідзе аб аб'ектыўнай заканамернасці, у сілу якой любы твор мастацтва, як вынік чалавечай працы, залежыць не толькі ад майстэрства, але і ад характару, густаў, схільнасцяў яго стваральніка. Але калі тып мастацкага мыслення рэжысёра, яго стыль адбіваецца на ўсіх баках формы спектакля, то, відавочна, кожная з бакоў уяўляе сабой спецыфічную сферу праявы аўтарскага, г.з. рэжысёрскага стылю. Таму ў пластычнай кампазіцыі спектакля, якая ўяўляе сабой сферу суверэннага мастацтва рэжысуры, выяўляюцца асабліва сці пластычнага ўяўлення рэжысёра, г.з. стыль яго пластычнага мыслення. Адзін рэжысёр імкнецца да мяккіх, злучных ліній пластычных формаў; іншы аддае перавагу лініі востраўгольнай, зігзагападобныя; трэці ахвотна карыстаецца колаабразнымі, канцэнтрычнымі пабудовамі мізансцэн. Аднаго прыцягвае бесперапынны рух, іншага -

пункцірнае, перарывістае, трэцяга - выразнае па скончанасці, чацвёртага - незавершанае і г.д. Адзін гушчару знаходзіць выраз сваёй задумы ў скульптурнасці статычнай мізансцэны, іншаму для гэтага неабходна рух, актыўная дынаміка складнікаў мізансцэну персанажаў. Прыклады асаблівасцяў пластычнага ўяўлення вычарпаць немагчыма. І кожная такая асаблівасць адбываецца на пластычнай кампазіцыі спектакля і надае яму рысы той адзінасці, непаўторнасці, якая дазваляе казаць аб ім, як аб творы пэўнага аўтара. Але, хоць усе спектаклі аднаго рэжысёра адзначаныя рысамі аднаго, агульнага для іх аўтарскага стылю, яны адрозніваюцца - і не могуць не адрознівацца - элементамі формы. Прадмет малюнка, асаблівасці стылю драматурга і яшчэ шматлікія акалічнасці, у тым ліку разгледжаныя ў папярэдніх раздзелах, адлюстроўваюцца на асаблівасцях формы спектакля, якія адрозніваюць яго ад іншых пастановак таго жа рэжысёра. Таму мала сказаць, што ў пластычнай кампазіцыі спектакля выяўляецца стыль рэжысёра, і няслушна сказаць, што гэтай праявай вычэрпваецца прадстаўленне аб аўтарскім стылі рэжысёра. Дакладней будзе сказаць, што пластычны стыль спектакля - гэта адзін з прыкмет яго мастацкай формы, па якім можна судзіць аб стылі яго аўтара - рэжысёра-пастаноўшчыка спектакля, відовішчы.

### 2.3. Відэа-матэрыялы

У якасці ілюстрацыі да матэрыялаў лекцыйных, практычных і індывідуальных заняткаў выкарыстоўваюцца наступныя навукова-папулярныя фільмы:

- "Пластычны трэнінг Ежы Гратоўскага"
- "Біямеханіка"
- "Мова жэстаў і мімікі"
- "Жэсты"
- "Асновы жанглявання"
- "Сцэнічны бой"
- "Майстар-клас па пантаміме"
- "Сцэнічная акрабатыка"

а гэтак жа пластычныя і харэаграфічныя спектаклі, цыркавыя выступленні, масавыя відовішчы, эстрадныя канцэрты і інш.

### 3.Практычны падзел

#### 3.1 Тэматыка практычных заняткаў

**Тэма. Развіццё навыкаў агульнага характару, выхаванне і развіццё псіхафізічных якасцяў.**

**Вывучэнне зыходнага становішча корпуса.** Асноўнае становішча корпуса на сярэдзіне залы. Становішча седзячы на крэсле. Становішча седзячы на паў (і са перакрываваемымі нагамі). Зыходнае становішча ног. Зыходнае становішча рук. Становішча рук на станы.

Развіццё "цягліцавага пачуцця" Расслабленне цягліц плечавага пояса. Расслабленне і напруга цягліц усяго корпуса. Уздым і скід плечаў. "Цвёрдыя і мяккія" рукі. "Цвёрдыя і мяккія" ногі. Кругавыя рухі рук. Махі рукамі і нагамі. Плаўнае і рэзкае прысяданне. Выжым на паўпальцах з становішча мяккіх ног і выцягнутых цвёрдых ног.

**Развіццё рухомасці суставаў.** Нахілы і павароты галавы. Праца плечавага пояса. Нахілы і перагіны корпуса. Кругавыя рухі корпуса (у плечавым поясе, па стане, у тазасцегнавым аддзеле). Гадоўля рук у бакі з напругай. Падніманне сагнутай у каленым суставе нагі наперад і з адвядзеннем у бок. Адвядзенне нагі ў кірунку наперад, у бок і назад на падлогу і на 45°. Практыкаванні для ступні (выкарыстаючы кавыралачкі на падлозе і на 45°).

**Пабудовы і перестраенні груп.** Асноўная пабудова групы на занятку. Пабудова ў калону. Пабудова ў шэраг. Пабудова ў "шахматным" парадку. Пабудова ў круг. Перастраенне з лініі ў круг і наадварот. Перастраенне з адной лініі ў дзве, тры і наадварот (сыходжанне). Перестраенне з круга ў дыяганаль. Пабудова паўкола дугой адчыненай да гледача і зачыненай да гледача.

**Засваенне прыёмаў руху па сцэнічнай прасторы.** Складанне камбінацый з пасоўваннем па прамой зале да кропкі 1 і з адыходам назад да кропкі 5 спіной. Бакавая хада. Прыпаданне на месцы і з пасоўваннем наперад, назад, вакол сябе на месцы і па крузе. Ход па крузе (прыёмам датычнай). Крокі на паўпальцах. Шэн па крузе.

**Зыходнае становішча (працяг).** У становішчы стоячы перанос цэнтра цяжару на адну нагу. Устойлівае становішча на адной назе. Становішча ў выбрыку (разнавіднасць выбрыку).

**Развіццё "цягліцавага пачуцця" (працяг)** Наступнае вывучванне напругі ў цягліцах ног і расслабленне. Тое ж і на адной назе. Разгойдванне рук і карпусы. Кідкі карпусы праз нахіл.

**Развіццё рухомасці суставаў (працяг)** Павароты корпуса па кропках на месцы і з пасоўваннем наперад. Адвядзенне нагі ў кірунак на 45° і 90°. Махі нагой на 90°. Устойлівасць на паўпальцах двух ног і адной нагі. Паварот і разварот у тазасцегнавым суставе з нагой, сагнутай у каленым суставе.



**Удасканаленне асноўных рухаў сцэнічнай прасторы** Складанне камбінацый з пасоўваннем па прамой да кропкі 1, уключаючы простыя і ўскладненыя павароты корпуса, а таксама з адыходам назад да кропкі 5. Бакавыя хады з каардынацыйнай працы рук. Прыпаданне на месцы і з пасоўваннем наперад, назад, вакол сябе на месцы і па крузе ў розных тэмпарытмічных камбінацыях. Ход па крузе простым і зменным крокам. Крокі на паўпальцах. Шэн па крузе. Шэн па прамой. Шэн у тройцы з уяўным партнёрам.

**Музычна-прасторавыя кампазіцыі** Выкарыстаць гульнявыя вобразныя матэрыялы, напрыклад эцюд "котачкі", "Бураціна", "жывы запарк". Драматургія пабудовы нумара. Поліфанічныя прыёмы ў рашэнні прасторавай кампазіцыі.

#### **Рэкамендаваная літаратура**

*Руднева, С., Фиш, П.* Ритмика. М.: Просвещение, 1972.

*Иванов, И. О.* 250 гимнастических упражнений. М., 1951.

#### **Тэма. Тэмпа-рытмічная арганізацыя руху**

**Арганізацыя дзеяння і руху ў часе і прасторы.** Музыка і рух Сцэнічная прастора: кропкі сцэнічнай прасторы, планы сцэны, цэнтроўка сцэны, праца на авансцэне, падвесныя канструкцыі сцэны. "Гучанне" дыяганаляў сцэны (вялікая і малая). Пабудова масавых сцэн у статуцы і руху па сцэне (кірмаш, "узяцце крэпасці" і г.д.). Паступовае запаўненне сцэны. Паступовы сыход са сцэны. Імгненнае запаўненне сцэны. Праца герояў на фоне масавай сцэны. Размеркаванне акцэраў па шматузроўневай пляцоўцы. Супадзенне тэмпарытмічнай арганізацыі музычнага матэрыялу і рухі. Музыка хуткая - рухі павольныя. Музыка павольная - рухі паскораныя. Музыка як галоўны персанаж у відовішчы. Музыканае афармленне відовішча - лейтматыў, тэма суправаджэння герояў. Музыканы акцэнт на дзеянне які адбываецца па-за сцэнай. Музыка, у аснове якой ляжыць драматургія, вызначаная ідэйнай задумай; дзеянне акцэра і яго руху павінны супадаць з імі.

#### **Рэкамендаваная літаратура**

*Немеровский, А.* Пластическая выразительность актера: Учеб. пособие для театральных вузов. М.: Искусство, 1976.

#### **Тэма. Пластычныя практыкаванні**

Выхаванне выразнай рукі акцэра - вельмі важны і працаёмкі працэс. На працягу шматлікіх гадоў у тэатральнай педагогіцы гэтым не займаліся, нягледзячы на тое, што аб неабходнасці правільна развіваць і рыхтаваць рукі будучыні акцэра шмат і настойліва казалі выкладчыкі драматычнага мастацтва. Аднак немагчыма прапанаваць гатовыя рэцэпты для стварэння падобных жэстаў, як нельга прапанаваць самі жэсты на ўсе выпадкі сцэнічнага жыцця. Немагчыма іх улічыць, тым больш што колькасць розных дэталей і адценняў у іх - невымерна вялікая. Гэтыя дэталі і адценні павінны адлюстроўваць акалічнасці п'есы, яе жанр, рэжысёрская задумка і трактоўку

выявы. Акрамя таго, яны вельмі шмат у чым залежаць ад індывідуальных асаблівасцяў кожнага выканаўца, яго таленту, яго самаадчування.

Удасканаленне рухаў рук акцёра пачынаецца з практыкаванняў маторнага тыпу, працягваецца практыкаваннямі, у якіх ёсць нейкае падабенства дзеяння, і сканчаецца ў адмысловых эцюдах.

Неабходна адзначыць, што фізічная выразнасць акцёра выяўляецца, галоўнай выявай, у рухах кісцей і пальцаў, паколькі менавіта кісямі і пальцамі чалавек выконвае амаль усе бытавыя і вытворчыя дзеянні, актыўна і эмацыйна жэстыкулюе; значыць, і ўпор трэба рабіць на развіцці рухаў кісяў і пальцаў.

У правільна пастаўленым вучэбным працэсе па рытміцы, дзякуючы практыкаванням, якія навучаюць асновам дырыжорскага жэсту, ёсць магчымасць прымусіць рукі акцёра дзейнічаць актыўна. У гэтых практыкаваннях абедзве рукі павінны дзейнічаць аднолькава выразна, што ўжо вельмі важна. Студэнты навучаюцца мастацтву адмысловымі жэстамі перадаваць не толькі метрычны і рытмічны лад музычных твораў, але і логіку і эмоцыі музыкі ва ўсім іх шматстайнасці; яны прывучаюцца ўсебакова выкарыстаць разнастайныя амплітуды, тэмпы, характар у рухах рук і целы і рабіць нават найтонкія змены ў іх. Менавіта гэта дапамагае ўдасканаленню выразнасці рук. Аднак гэтыя жэсты адносна слаба трэніруюць пальцы акцёра, а акрамя таго, яны занадта спецыфічныя па сваім утрыманні. Такім чынам, яны толькі ўскосна ўплываюць на развіццё выразнасці рук драматычнага акцёра і опернага спевака. Па істоце яны ствараюць толькі аснову для валявога жэсту.

Маторныя практыкаванні развіваюць гнуткасць і рухомасць абедзвюх рук, галоўнай чынам кісцей і пальцаў; але асноўны акцэнт - на падвышэнне рухальных магчымасцяў левай рукі. (Акцёрам на сцэне даволі часта прыходзіцца выконваць левай рукой тое, што ў жыцці яны зрабілі бы правай.)

Колькасць гэтых практыкаванняў можа быць значна пашыранае запазычаннем з гімнастыкі, рытмікі, музыкі і харэаграфіі (напрыклад, з усходніх танцаў). Аднак у гэтым няма адмысловай неабходнасці, паколькі палепшыць рухомасць суставаў можна параўнальна невялікай колькасцю практыкаванняў, трэба толькі паўтараць іх магчыма часцей - не толькі на занятках па руху, але і ў ранішняй гімнастыцы і ў "туалеце" акцёра перад заняткамі рэжысурай.

Вобразныя практыкаванні становяцца падабенствам дзеяння толькі пры дастатковай фантазіі вучняў, пасля таго, як засвоена прынцыповая схема. Самі па сабе гэтыя практыкаванні дзейснага зместу не маюць, адразу знайсці ў іх лагічны сэнс даволі цяжка; але дакладны назоў і правільна падабраная музыка дапамагаюць ім ператварацца ў сцэнічныя дзеянні. Нават кожны асобны рух пры дакладным тэмпа-рытме можа выклікаць у вучняў патрэбныя асацыяцыі і захаваюць іх мэтанакіравана выконваць практыкаванні. Дзякуючы гэтаму ўзнікае ўражанне, што ў практыкаванні ёсць пэўны змест. Гэтыя практыкаванні прымушаюць вучня спачатку актыўна фантазіраваць, а

затым дзейнічаць так, каб апраўдваліся зададзеныя рухі. Для гэтага вучні самі для сябе павінны вызначыць найпростыя акалічнасці, якія прымушаюць іх паступаць так, а найначай - толькі тады іх дзеянні будуць эмацыйна афарбаваныя ў адпаведнасці з характарам рухаў, музычнага суправаджэння.

Маторныя практыкаванні для развіцця гнуткасці і рухомасці рук: Апусканне і падніманне рук, "Хваля", "Цягучка", "Рыба". "Змяя", "Кіпцюры", "Шэсцярні", Котачка. Вобразныя практыкаванні патрабуюць гульні творчага ўяўлення вучняў: па падборы рухаў яны больш комплексны і доўжацца значна даўжэй, чым практыкаванні першай групы: Малітва, Фарбаваць, "Паласкаць і гладзіць" "Схапіць - кінуць", "Мухі", "Пружынкі", "Люстэрка", "Выціраць люстэрка адразу двума рукамі", "Люстэрка з партнёрам", "Так - не". Практикаванні групы "эцюды" - адна з асноўных тэм прадмета, і ёй павінна надавацца дастатковае для трэнажу час: "Пушнінка", Назойлівая муха, "Чара", "Свяцільня".

#### **Рэкамендаваная літаратура**

*Немеровский, А.* Пластическая выразительность актера: Учеб. пособие для театральных вузов. М.: Искусство, 1976.

#### **Тэма. Асновы пантамімы**

**Элементы пантамімы і жэсту** Выразнасць рухаў у зададзенай сітуацыі без слоў: сустрэча, плач, смех, сварка, "ён вялікі" - "ён маленькі". Імітацыя жывёл, раслін, з'яў прыроды. Уяўнае дзеянне. Мір уяўных прадметаў: уяўныя прадметы, якія ўздзейнічаюць на міма; уяўляемае фізічнае асяроддзе. Уяўны партнёр. Дробны жэст. Узбуджэнны жэст. Жэстыкуляцыя твару, рук.

**Трэнаж пластычнай выразнасці** Падрыхтоўчыя практыкаванні, накіраваныя на развіццё асноўных складнікаў "пачуцці руху": балансу, каардынацыі, хуткасці і інэрцыі, напругі. Аналітычны комплекс практыкаванняў, які прадугледжвае засваенне руху па восях і плоскасці, асобнымі цягліцамі, групамі цягліц і суставаў (сегментарная пабудова рухаў). Сінтэтычны комплекс практыкаванняў, накіраваны на развіццё псіхафізічных якасцяў выканаўца - калі практыкаванне становіцца сродкам спазнання магчымасцяў цела пры рашэнні рухальнай задачы і мае сваё ўнутранае апраўданне. Фіксацыя часткі цела ў кропцы прасторы: "Мёртвая кропка", "мёртвая плоскасць" і сталы інтэрвал. Геаметрыя ўяўных прадметаў. Паняцце імпульсу і хвалі як асновы пісьменнага выразнага руху. Імпульс - кропка ўзнікнення руху, якая паведамляе яму энергію. Хваля як спосаб распаўсюджвання пачатага імпульсам руху. І. Рутберг аб імпульсна-хвалевым аналізе. Засваенне разнастайных выглядаў імпульсна-хвалевага руху. Імпульс і ўяўны цэнтр па М. Чэхава. Прынцыпы руху ў "біямеханіцы" У.Э. Меерхольда. Асоба міма. Практикаванні для развіцця выразнасці мімічных груп цягліц. Эцюды на ўзбуджэнні, якія паступаюць праз рэцэптары пяці органаў пачуццяў.

**Развіццё фантазіі і ўяўленні сродкамі пантамімы.** Законы працы з уяўнымі прадметамі. Уласцівасці прадметаў; габарыты, вага, характар паверхні, тэмпературныя асаблівасці. Дзеянні з уяўнымі прадметамі:

адкрыць-зачыніць, цягнуць-пхаць, апранацца-распранацца, есць-піць. Выяўленне для глядача ўяўнага прадмета ажыццяўляецца прамалёўкай яго формы, як правіла, падчас узаемадзеянняў, падчас "дужання" з гэтым прадметам. Выяўленне для глядача сілы, звязанай з прадметам ажыццяўляецца праз процідзеянне персанажа гэтай сіле або праз процідзеянне прадмета высілкам персанажа. Уяўныя сілы, якія ўздзейнічаюць на персанаж у вызначаных кірунках або, што перашкаджаюць руху персанажа. Азначэнне кірунку сіл, якія ўздзейнічаюць на персанаж, і кірунак контр-сіл, якія стварае персанаж і якімі ён процідзейнічае вонкавым высілкам. Уяўнае фізічнае асяроддзе, у якой адбываецца дзеянне нашай пантамімы - сукупнасць дзейных на персанаж вонкавых сіл. Улік ступені ўздзеяння вонкавых сіл у розных асяроддзях. Уяўны партнёр або партнёры. Прыёмы працы з уяўным партнёрам: "нечаканы рывок", "удакладняючы погляд", "тлумачальны жэст", "мімічнае перапытванне".

**Класічныя стылявыя практыкаванні ў пантаміме.** Тэхніка выканання класічных стылявых практыкаванняў. Досвед выбітных мімаў у стварэнні стылістычных практыкаванняў: Эт'ен Дэкру, Марсэль Марсо, І. Рутберг. Стылявыя практыкаванні: Ілюзія прасторы - Сцяна. Стол. Куб. Шар. Ілюзія сілы - Ліна, Вецер. Ілюзія вагі - Паветраны шарык, Штанга. Ілюзія часу, хуткасці - Вуліцы горада, Рапід. Пантамімічныя перасоўванні - віды крокаў, бег, канькабежац, лыжнік, язда на каню, канатаходзец. Злучэнне стылявых практыкаванняў у эцюдзе.

#### **Рэкамендаваная літаратура**

*Румнев, А.* О пантомиме. М., 1964.

*Рутберг, И.* Пантомима. Первые опыты в мелодраме. М., 1977.

Пантомима. Движение и образ. М., 1981.

*Славский, Р.* Искусство пантомимы. М., 1962.

#### **Тэма. Сцэнічная акрабатыка**

Асноўная задача акрабатычных практыкаванняў зводзіцца да ўдасканалення каардынацыі рухаў, трэніроўцы хуткасці рэакцыі, развіццю адвагі і рашучасці. Ужываюцца акрабатычныя комплексы, якія складаюцца галоўным чынам з кулькоў. Іх розныя камбінацыі павінны выконвацца на абмежаванай прасторы і ў розных тэмпях. Каб развіць адвагу, выкананне гэтых практыкаванняў паступова перакладаецца з матаў на непакрытую падлогу. Для выхавання адвагі і рашучасці маюць каштоўнасць толькі першыя выкананні на матах, бо, як толькі вучні пераканаюцца ў бяспецы практыкаванняў, гэтая задача ўжо не ставіцца. Выкананне на падлозе сапраўды патрабуе адвагі і рашучасці, бо яно некалькі хваравіта.

Заняткі складанымі відамі акрабатычных скачкоў сябе не апраўдваюць, паколькі на вывучэнне іх тэхнікі марнуецца вельмі шмат часу, а набытыя навыкі амаль ніколі на драматычнай і тым больш на опернай сцэне не знаходзяць ужывання. Акрабатычныя падтрымкі не патрэбныя па тым жа меркаванням, а акрамя таго, у ніжняга партнёра развіваецца гіпертрафаваная мускулатура.

**Агульнафізічная падрыхтоўка** Марш на месцы і ў пасоўванні. Бег у пасоўванні і на месцы. Прысяданне. Падцягванне. Адцісканне. Махі. Скачкі.

**Засваенне практыкаванняў для шыі, рук, тулавы, сілавых практыкаванняў для ног і рук, расцяжкі** Развіццё асобных груп цягліц і рухомасці суставаў. Нахілы і перагіны корпуса.

**Развіццё гнуткасці** Мяккія і плаўныя нахілы. Нахілы корпуса з выгінастай і "круглай" спіной. Практикаванне "Котачкі" седзячы на каленах. Перагін назад, "Масток" з выкарыстаннем сценкі і самастойна.

**Партэрная гімнастыка** Нахілы корпуса да ног, сабраным разам, седзячы, а таксама ў становішчы седзячы паставіць ногі паасобку, зрабіць нахілы корпусам да правай і левай нагі. Лежучы на спіне - уздым ног пад кутом  $90^\circ$  і за корпус. Адвядзенне нагі ў становішча ў бок праз яе пад'ём на  $90^\circ$  і зваротны ход. Махі нагой, лежучы на спіне і жываце. Камбінацыі махаў нагой у становішчы лежучы на боку.

**Акробатычныя элементы.** Трукавыя элементы Кулёк праз галаву наперад і назад. Падрыхтоўка да стойкі на руках у швецкіх усходаў. Стойка на руках. Кола (бакавое). Кола арабскае. Тур у паветры на  $180^\circ$  і  $360^\circ$ . Трукавыя элементы па выбары выкладчыка і па магчымасцях вучняў.

Практ. № 1. Кулёк наперад. Усталёўка снарада. Пакласці папярок залы максімальная колькасць матаў на адлегласці 100 см. адзін ад аднаго. Пабудова групы - шэрагамі перад матамі.

1 этап Тэхніка выканання. Падысці да мата; сагнуўшы калены, нахіліць тулава наперад, далоні пакласці на бок мата. Пальцы павінны быць накіраваныя наперад; падбародак прыціснуты да грудзей. Затым сагнуць локці і, злёгка адапхнуўшыся нагамі, перагортвацца праз галаву - паслядоўна пакласці на мат патыліца, шыю, лапаткі, паясніцу. Калі цела будзе сагнута, атрымаецца мяккі перакат і вучань апынецца які сядзіць на мат з сагнутымі каленамі. Па камандзе "але-хоп!" першы шэраг выконвае кулёк, затым тое ж робіць другая.

2 этап Задача гэтага практыкавання - дакладна размеркаваць рухі кулька пад музыку. На першым такце вучні першага шэрагу выконваюць кулёк, на другім - фіксуюць становішча седзячы, на трэцім паднімаюцца ў рост, на чацвёртым адыходзяць направа або налева ад матаў. Другі шэраг выконвае тое ж за наступныя чатыры такту.

3 этап Тэхніка выканання. На першым такце - перакуліцца і ўстаць; на другім - адысці ад мата і звярнуцца вакол; на трэцім такце кулёк выконваюць вучні другога шэрагу, на чацвёртым яны ўстаюць і займаюць месца за першым шэрагам. Далей ужо ў зваротным кірунку кулёк зноў робяць вучні першага шэрагу, потым - вучні другой.

Метадычныя ўказанні. Калі хто-небудзь не выканае першага этапу гэтага практыкавання, у наступным ён будзе адставаць ад іншых (звычайна адгаворваюцца няўменнем, галавакружэннем або бояззю). Калі ў вучня добрае здароўе, трэба дамагацца, каб ён выканаў практыкаванне. Часам прыходзіцца дапамагчы: выкладчык кленчыць справа ад вучня, падсоўвае яму пад мышку сваю правую руку так, каб далонь, пакласці на шыю, затым

ён нахіляе галаву студэнта да грудзей і левай рукой злёгка падштурхоўвае яго ў спіну, каб стварыць у яго адчуванне дакладнага становішча і рухаў цела наперад пры пачатку кулька. Потым вучань сам адмовіцца ад дапамогі.

Практ. № 2. Кулёк назад паварот, кулёк наперад. Пабудова групы і парадак выканання - тыя жа, што і ў папярэднім практыкаванні. Тэхніка выканання. Першы такт - кулёк наперад; устаць, другі такт - паварот на 180 градусаў, трэці такт - кулёк наперад - устаць, чацвёрты такт - адысці ў бок, каб не мяшаць другому шэрагу.

Практ. № 3. Кулёк наперад і паварот вакол, кулёк наперад і паварот вакол, кулёк, устаць, адысці. Трэба выканаць тры кулька наперад і адысці ад мата. Па камандзе "пачалі" практыкаванне выконваюць па чарзе спачатку першая, потым другая шэрагу. Папярэдняя каманда да гэтага практыкавання: "Кулёк наперад, кулёк наперад, кулёк наперад - адысці".

Метадычныя ўказанні. Паколькі вучням нічога не гаворыцца аб паваротах, а перад кожным ляжыць толькі адзін мат, яны павінны самі сцяміць, што неабходна звярнуцца пасля першага і другога кулькоў. Але элемент трэніроўкі на кемліваець будзе толькі ў першых выканаўцаў. У гэтым практыкаванні галоўная задача - выкананне рухаў злучна з музыкай.

Практ. № 4. Тры кулька наперад. Усталёўка снарада - пакласці тры мата дарожкай з адлегласцю ў 50 - 60 см паміж імі. Пабудова групы. Калона па адным, выкананне пачарговае. Першы стаіць у пачатку дарожкі. Тэхніка выканання. Варта выканаць тры перакульванні наперад так, каб рукі абапіраліся на бок, а ступні нападзілі сапраўды ў прамежкі паміж імі. Правільнае размяшчэнне цела - галоўная задача ў гэтым практыкаванні. Практикаванне павінна быць выканана за чатыры такты. Трэба дамагацца, каб кулькі сапраўды супадалі з тактамі музыкі: першая чвэрць - паставіць далоні на мат, другая - перавярнуцца, трэцяя - устаць. На чацвёртым такце - адысці ад мата, прычым рабіць гэта выразна, не страціўшы раўнавагі - гэта таксама частка практыкавання. Правільнае выкананне сведчыць аб самавалоданні.

Метадычныя ўказанні. Трапленне нагамі на падлогу паміж матамі трэніруе размеркаванне цела ў прастору. Пасля таго, як студэнты выканаюць практыкаванне па адным разу, ёсць сэнс сказаць: "Калі вы можаце дакладна адчуваць прастору і правільна ў ім дзейнічаць галавой уніз, так ужо ў звычайных становішчах цела будзеце выконваць гэта без цяжкасцяў".

Практ. № 5. Тры кулька наперад з уздымам у рост. Усталёўка матаў - дарожкай. Схема практыкавання. У першым такце - кулёк наперад і ўстаць, у другім і трэцім тактах тое ж, у чацвёртым - адысці ад мата і сесці на зedalь.

Метадычныя ўказанні. Выкананне абцяжарана неабходнасцю рухацца вельмі хутка, паколькі за адзін такт трэба і перакуліцца і падняцца - гэта запатрабуе актыўнай мабілізацыі ўсяго нервова-цягліцавага апарата. У першых спробах практыкаванне часта не атрымліваецца - значыць, вучні не могуць рабіць вялікія па амплітудзе руху ў хуткім тэмпе. Своечасова практыкаванні варта некалькі вар'іраваць тэмпы музыкі. Трэба дамагацца плаўных, злучных рухаў - задача цяжкая. Калі практыкаванне выканана ў

хуткіх, а затым павольных тэмпах, педагог павінен распавесці, што людзі ў жыцці змяняюць тэмпы сваіх паводзін не вельмі кантрасна. Кожнаму ўласцівы нейкі нармальны для яго тэмп паводзін. Аднак сцэна патрабуе вялікіх тэмпа-рытмічных разнастайнасцяў, і да гэтага трэба прывучаць рухальны апарат. Чым нязручней і нязвычайней будуць тэмпы рухаў у трэнажы, тым больш карысці яны прынясуць.

Практ. № 6. Кулёк назад. Усталёўка снарада - пакласці маты папярок залы. Пабудова групы - шэрагамі, першая - перад матамі.

Падрыхтоўчае практыкаванне. Педагог распавядае, што кулёк назад патрабуе ўжыванні даволі вялікай хуткасці, паколькі без інерцыі выканаць яго нельга. Зыходнае становішча. Падысці да мата, звярнуцца вакол і сесці на яго бок. Цела павінна быць кампактным: спіна круглая, сагнутыя калены прыціснутыя да грудзей, галава апушчаная да каленаў, рукі абдымаюць галёнкі. Тэхніка выканання. Па камандзе "але-хоп!" вучні, захоўваючы зыходнае становішча цела, павінны перакуліцца на спіну, паслядоўна прызямляючыся на таз, паяснічную частку спіны, лапаткі. Атрымліваецца "бочачка", які як бы кінуўся назад, а затым прыняў зыходнае становішча. Практыкаванне ў калыханні на спіне выканаць тры-чатыры разы запар.

Асноўнае практыкаванне. Распавесці, што калі перакульванне на спіну будзе досыць хуткім, а цела застаецца кампактным, то тулава паднімецца спачатку над галавой, а потым апынецца за ёй, цела абавязкова перавярнецца праз галаву назад. Гэтаму вучань павінен дапамагчы рукамі: ён адпускае галёнкі і ўпіраецца далонямі ў мат у момант, калі цела абпіраецца на шыю і патыліца. Каб палегчыць нагрузку на патыліцу, вучань адштурхваецца ад мата - гэта дазволіць яму адразу ўстаць на ступні, а не на калены.

Метадычныя ўказанні. Кулёк назад - складаны навук. Вучань часта баіцца яго. У дзяўчын нават узнікаюць цягліцавыя расслабленні. У выніку тулава плазам, а не перакатам, падае на мат; цягліцы шыі таксама расслабляюцца, і таму ні ногі, ні таз не паднімаюцца ўверх. Неабходны працяглы трэнаж у падрыхтоўчым практыкаванні; тады пры павелічэнні амплітуды разгойдвання выкладчык павінен раптам падапхнуць вучня ў спіну, каб дапамагчы яму перавярнуцца. У студэнтаў, дрэнна каардынуючых рух, галава тармозіць рух кулька. Пры гэтай памылцы неабходна прымусіць вучня сачыць за становішчам падбародка; прымусіць яго некалькі разоў зрабіць падрыхтоўчае практыкаванне, і калі ён добра з гэтым зладзіцца, падапхнуць цела назад. Адчуванне першага кулька назад створыць дакладную арыентацыю, але вучань адразу не аналізуе, чаму атрымаецца кулёк, і таму трэба адразу жа прымусіць яго паўтарыць практыкаванне другі і трэці раз.

Практ. № 7. Стойка свечкай (на лапатках).

Усталёўка снарада. Пакласці папярок залы максімальная колькасць матаў на адлегласці метра адзін ад іншага. На кожны мат кладзецца на спіну адзін вучань. Тэхніка выканання. Падняць ногі да прамога кута. Далоні выцягнутых уздоўж тулава рук і патыліца павінны абпірацца аб мат. Затым падняць уверх тулава, вертыкальна выцягваючы ногі, каб цела трымалася ў

становішчы "свечкі". Навучэнцы павінны, згінаючы локці, падперці таз далонямі, тады цела абапіраецца на лапаткі, шыю і патыліца. Каб выйсці з становішча "свечкі", трэба сагнуць калены так, каб яны амаль кранулі ілба; затым, распроставаючы рукі і выкарыстаючы інерцыю, якая ўтварылася ад руху цела ўніз, перайсці ў паўпрысед і ў тэмпе гэтага руху ўстаць.

Метадычныя ўказанні. Дамагацца вертыкальнага становішча цела ад шыі да пальцаў ног; дапамагаць вучням, якія самі не могуць выканаць практыкаванне, прыўздываючы іх уверх.

Практ. № 8. "Мост". Зыходнае становішча. Легчы па спіну; ногі расстаўленыя на шырыню 50 - 60 см., ступні ўпіраюцца ў мат побач з тулавам; рукі ўпіраюцца ў мат далонямі побач з галавой, справа і злева ад яе. Тэхніка выканання. Для таго, каб зрабіць "мост", неабходна да канца разагнуць калены і локці і выгнуць тулава ўверх. Зафіксаваўшы гэтак становішча на працягу трох-пяці секунд, затым, паступова згінаючы локці і калены, перайсці ў становішча лежучы, затым выцягнуць ногі, а рукі пакласці ўздоўж тулавы.

Практ. № 9. Кулёк праз адну руку. Усталёўка матаў і пабудова групы тыя жа, што ў навучанні звычайнаму кульку. Першае падрыхтоўчае практыкаванне. Зыходнае становішча - сесці на падлогу з выцягнутымі наперад нагамі. Затым стопу левай нагі паставіць поруч таза, сцягном і галёнкай легчы на падлогу. Потым прамой правай нагой трэба накрыць зверху стопу левай нагі. Зараз трэба легчы спіной на падлогу, рукі выцягнуць уздоўж целы і ўперціся далонямі ў падлогу. Тэхніка выканання. Захоўваючы становішча ног, падняць іх уверх, затым, апускаючы ногі, сесці, пасля чаго ўстаць на калена левай нагі. Правая нага пры гэтым ступнёй павінна ўпірацца ў падлогу (яе галёнка вертыкальна), затым трэба зноў легчы на спіну, падняўшы ногі ў паказаным становішчы; далей, апускаючы ногі і паднімаючы тулава, ізноў устаць на калена левай нагі. Прарабіць гэта некалькі разоў.

Метадычныя ўказанні. У гэтым практыкаванні навучэнцы кладуцца на непакрытую падлогу. Невялікія болевыя адчуванні, якія ўзнікаюць пры гэтым - бяспасечныя, і да іх хутка абвыкаюць. Важна прызвычайіць студэнта да падобных адчуванняў, каб ён не заўважаў іх; акрамя таго, ён знойдзе прынады, якія дапамогуць паменшыць боль: гэта плаўнасць выканання, уменне трымаць круглую спіну і дакладная цягліцавая напружанасць усяго цела.

Другое падрыхтоўчае практыкаванне. Першы шэраг робіць кулёк на матах і, скончыўшы яго, прымае становішча, вывучанае ў папярэднім практыкаванні. Паўтарыць некалькі разоў, з тым каб правільны канчатак стала звыклым.

Трэцяе падрыхтоўчае практыкаванне. Пабудова - зграйкай. Тэхніка выканання. Зрабіць правай нагой крок наперад, стопу звярнуць налева; перанесці на гэтую нагу вага цела, выставіць наперад правую руку далонню наперад, пальцы звернутыя налева; сагнуць тулава наперад-уніз так, каб далонь рукі абаперлася аб падлогу. Для гэтага трэба злёгка сагнуць калены, а



падбародак нахіліць да грудзей. З гэтага становішча жадаецца зрабіць кулёк, па трэба выпрастацца і некалькі разоў паўтарыць гэтыя рухі. Пры гэтым тулаве не павінна паварочвацца бокам да падлогі.

Асноўнае практыкаванне. Пабудова групы - шэрагамі; першая становіцца на адлегласці аднаго кроку ад матаў. Тэхніка выканання: зрабіць крок наперад правай нагой, стопу звярнуць налева, затым выставіць правую руку наперад, нахіліцца і зрабіць кулёк, абапіраючыся аб мат толькі правай рукой. Скончыць кулёк устойлівай на левым калене. Затым тое ж практыкаванне выконваць, дзейнічаючы левай рукой і нагой.

Практ. №. 10. Каскад. Каскадам завецца спалучэнне скачку ўверх-наперад і звычайнага акрабатычнага кулька. Тэхніка яго складаецца з трох паслядоўных рухаў; адштурхванні, палёту і прызямленні з кулём. Усталёўка снарада; пакласці адзін на іншы тры-чатыры мата, за імі - яшчэ адзін мат. Тэхніка выканання, Пасля невялікага разбегу трэба адпахнуцца адначасова двума нагамі па кірунку наперад-уверх; у палёце нахіліць галаву і тулава, апусціць рукі; прызямліцца на рукі. У гэты момант згрупаваць тулава і ногі, зрабіць кулёк і падняцца. У той жа час неабходна своєчасова знішчаць інерцыю наперад.

Метадычныя ўказанні. Каб зрабіць практыкаванне правільна, неабходна навучыцца адштурхвацца двума нагамі. Выкананне каскаду трэба пачаць з навучання адштурхванню двума нагамі. Для гэтага ўжываецца якой-небудзь апорны гімнастычны снарад. Пры выкананні каскаду пасля адштурхвання і палёту трэба апусціць уніз рукі і плечы.

#### **Рэкамендаваная літаратура**

*Коркин, В. П.* Начинаяте с акробатики. М., 1971.

*Коркин, В. П.* Парные акробатические упражнения. М., 1968.

*Соколов, Е. Г.* Акробатика М., 1973.

*Игнашенко А.* Акробатика в школе. - Москва, «Просвещение», 1964.

*Кожевников С.* Акробатика. - Москва, «Искусство», 1984.

#### **Тэма. Моўна-рухальная каардынацыя**

Паводзіны акцэра ў ролі можна разглядаць як абумоўленую сцэнічнай сітуацыяй узаемасувязь і ўзаемадзеянне рухаў цела з мовай. У сцэнічнай сітуацыі акцэру прыходзіцца выконваць выдуманая дзеянні на абмежаванай прасторы і ў вызначаных тэмпах. Гэтыя ўмоўнасці, нехаця загружаючы свядомасць, мяшаюць яму аддацца "ісціне запалу і праўдападабенству пачуццяў".

Практыкаванні рыхтуюць здольнасць максімальна хутка даводзіць зададзеныя рухі да паўаўтаматычнага выканання; яны найболей прадуктыўна ўдасканальваюць каардынацыю рухаў, звязаных з функцыяй маўленчага апарата, у аднолькавых, розных і якія змяняюцца тэмпа-рытмах і, акрамя таго, вызваляюць вучняў ад цягліцавых заціскаў, часта міжвольна што ўзнікаюць пры выкананні новых дзеянняў.

Асэнсаванае вымаўленне зададзеных слоў, лагічных тэкстаў і тым больш вершаў настолькі загружае свядомасць акцэра, што ён нехаця пачынае

рухацца паўаўтаматычна. Паўаўтаматычнае выкананне рухаў пры цягліцавых зацісках таксама немагчыма, паколькі супярэчыць прыродзе чалавека. Таму, калі вучань правільна выконвае зададзеныя рухі і адначасова дакладна прамаўляе лагічны тэкст, а тым больш па-мастацку чытае вершы, педагог можа канстатаваць высокую ступень яго рухальнай пластычнасці. Такая значнасць і велізарная карысць практыкаванняў, якія ствараюць найпатрэбны для прафесіі акцёра навык моўна-рухальных каардынацыі. І няма неабходнасці ўдасканальваць гэты навык толькі на драматургічна дзейным матэрыяле. Наадварот, чым абстрактней будуць схемы рухаў, тым большая колькасць варыянтаў можа быць прыцягнута для ўсебаковай трэніроўкі гэтага своеасаблівага навыку.

Хуткасць і тэмп. Спалучэнне хуткасці руху і дыяпазону гучнасці мовы. У дачыненні да творчасці акцёра пад хуткасцю варта разумець час, неабходнае яму для выканання таго або іншага руху. За адзінку часу ў вучэбным працэсе бярэцца адна секунда. Амплітуда хуткасцяў - ад павольнага выканання рухаў, жэстаў да вельмі хуткага. Тэмп у сцэнічным дзеянні акцёра - частата адносна раўнамернага паўтору якія-небудзь рухаў (крокі ў бегу і г.д.). Азначэнне характару руху з рознай каардынацыяй руху. Аналіз руху ў побыце і на сцэнічнай пляцоўцы. Эцюдная праца па заданні педагога. Рухі павольныя - мова гучная. Ціхая мова - дробныя, клапатлівыя рухі. Пераход ад гучнай мовы на ціхую (шэпт) і наадварот пры захаванні тэмпу руху.

Практ. № 1. Прайграванне розных тэмпа-рытмічных заданняў.

Пабудова ў крузе. Зыходнае становішча - вольная стойка, рукі на пояс. Музыкае суправаджэнне - імправізацыя, акордамі, у памеры 4/4, павольная, выразная. Тэхніка выканання. Зрабіць тры кроку наперад, а замест чацвёртага кроку, стоячы на месцы, сказаць "першы". Далей ісці пад музыку тры кроку і на паўзе ў руху сказаць "другі". Так трэба выконваць да слова "дзясяты". Затым варта прапанаваць ісці пад музыку два кроку і, стоячы на месцы, вымавіць два слова - "раз, два", зноў зрабіць два кроку і, стоячы, сказаць "тры, чатыры" і гэтак далей. Калі гэтае заданне будзе ўдала выканана, прапанаваць ісці пад музыку чатыры кроку, а калі піяніст будзе гуляць другі такт, пачаць чытаць стоячы на месцы, тэкст табліцы множання на "два". Павінна атрымлівацца спалучэнне на: першую частку такту слова "двойчы", на другую - "два", на трэцюю - "чатыры", на чацвёртай дзелі - паўза ў руху і мовы. Далей тое ж выконваецца да канца табліцы. Пры паўторы практыкавання варта чытаць табліцу на "тры" або на "чатыры". У фразе "тройчы сем - дваццаць адзін" словы супадуць са ўсімі чатырма чвэрцямі такту.

Метадычныя ўказанні. На выкананне апошняга варыянту не варта затрачваць больш 3-4 хвілін ва ўроку. Практыкаванне варта даваць не больш, чым у трох уроках.

Практ № 2. Прайграванне розных тэмпа-рытмічных заданняў.

Гэты варыянт прайгравання тэмпа-рытмічных заданняў даецца толькі пасля таго, як цалкам засвоена папярэдняе практыкаванне. Замест табліцы

множання трэба чытаць першыя восем радкоў з паэмы "Яўген Анегін" ва ўсталяваным для гэтага практыкавання тэмпа-рытмічным размяшчэнні слоў. Такое размяшчэнне слоў з'яўляецца вялікай цяжкасцю ў практыкаванні. Пабудова групы - у крузе калона па адным. Тэхніка выканання тая жа, што і ў папярэднім, але вучні чытаюць першыя восем радкоў з паэмы ў вывучаным рытмічным размяшчэнні слоў.

Метадычныя ўказанні. Тэмпа-рытмічныя змены пачынаюцца толькі са другога выканання, і яны становяцца сігналам да змены тэмпа-рытму хады і мовы. Паколькі колькасць слоў у радках рознае, вучні павінны прыстасоўвацца да неабходных паўзаў тамака, дзе ў радку тры словы.

Практ. № 3. Адначасовая рознатэмпавае з тэкстам. Тэхніка выканання: а) Правая рука наперад, перад грудзмі, у бок, уніз. Заданне выконваецца ў чвэрцях музычнага суправаджэння чатыры разы запар. Музыкальная імправізацыя ў памеры 4/4 і абавязкова двухтактавая; б) Заданне для левай рукі: той жа малюнак, што для правай, але выконваецца ён у два разы павольней, г.з. у паловах; рука рухаецца на 1, 3, 5 і 7 дзелях двухтакта. У цотных дзелях рука нерухомая. Паўтарыць гэты малюнак трэба два разы.

Метадычныя ўказанні. Выконваючы рухі толькі правай рукой, трэба лічыць услых чвэрці, пачынаючы з першай да восьмай. Гэта атрымаецца адразу. Затым прамаўляць услых чвэрці, але рухаць толькі левай рукой і толькі на няцотныя дзелі. Гэтыя асаблівасці вучні павінны сапраўды засвоіць. За восем чвэрцяў правая рука выканае малюнак два разы, а левая - толькі адзін. Пры руху абаруч трэба асабліва сачыць за левай: для яе заданне складаней.

Практ. № 5. Не вецер бушуе над борам.

1 этап. Пабудова - зграйкай. Тэхніка выканання. Рухі правай рукі: наперад, уніз, у бок, уніз. Паўтарыць чатыры разы. Музыканае суправаджэнне - імправізацыя ў памеры 3/4, выразная, павольная. Рухі левай рукі: зыходнае становішча - рука наперад. Апусціць руку ўніз, падняць у бок, уверх, наперад. Паўтарыць гэтае заданне восем разоў. Злучыць рухі абедзвюх рук. Трэніраваць да вольнага выканання. Заданне для ног: крок наперад правай, прыставіць да яе левую, крок наперад левай, прыставіць да яе правую. Гэты малюнак выконваецца за чатыры чвэрці. Затым тое ж рух пачынае левая нага. Поўнае практыкаванне складаецца з двухразовага выканання, рух пачынаецца то з адной, то з іншай нагі.

Метадычныя ўказанні. Аўтаматызм у гэтых рухах выпрацоўваецца доўгі час. Да наступнага варыянту можна пераходзіць толькі пасля таго, як вучні цалкам асвоіць рухі ног.

2 этап Тэхніка выканання. Злучыць рухі рук з рухамі ног.

Метадычныя ўказанні. Спачатку варта прапанаваць вельмі павольны тэмп. Пры памылках трэба асобна паўтарыць рухі рук і ног. Гэтым практыкаваннем не варта займацца больш 20 хвілін у адным уроку. Яно стомнае.

3 этап Пабудаваць групу поруч, даць праслухаць адмысловы музычны ўрывац, затым прапанаваць чытаць вершы Некрасава з паэмы "Мароз чырвоны нос" у наступным лагічным умоўным размяшчэнні слоў.

4 этап Паўтарыць рух нагамі, затым, выконваючы малюнак хады, чытаць вершы ў прапанаваным размяшчэнні. Дамагацца дакладнасці выканання. Далей, выконваючы ланцуг рукамі і нагамі, злучыць рухі з чытаннем вершаў.

5 этап Паўтарыць тэхніку практыкавання 4 этапу, выконваючы тэкст асэнсавана і выразна. Метадычныя ўказанні. Трэба дамагацца дакладных бачанняў.

### **Рэкамендаваная літаратура**

*Немеровский, А.* Пластическая выразительность актера: Учеб. пособие для театральных вузов. М.: Искусство, 1976.

### **Тэма. Сцэнічны бой**

Акцёр павінен асвоіць такую тэхніку прыёмаў нападу і абароны без зброі, каб у гледача стваралася ўражанне рукапашнай сутычкі, у то час як выканаўцы толькі лёгка дакранаюцца адзін аднаго. Прыёмы гэтых баёў бяспечныя, яны павінны адлюстроўваць сутычкі бытавога тыпу (бойкі) і толькі ў рэдкіх выпадках - сцэны бокса або самба (тады трэба звяртацца да сцэнічнай тэхнікі гэтых выглядаў спорту, але абавязкова прыстасаваных для сцэнічнага дзеяння).

**Прыёмы сцэнічнага бою** Праца ў пары на перацягванні рукамі. Падсечкі. Кідкі праз сцягну. Удар па твары (імітацыя). Спалучэнне гнуткасці паўтору ўдару з адхіленнем корпуса ў зададзены кірунку. Паняцце малюнка дзеяння бою. Прыёмы бою з прадметам (нож, кінжал, дзіда, палка). Наступальныя рухі. Абарончыя рухі. Элементы бою ў запаволеным тэмпе.

**Падзенні** Тэхніка падзення. Рэакцыя на прапанаваныя акалічнасці (удар у спіну, удар па галаве і г.д.). Гнуткасць і спрыт у мяккім падзенні. Натуральнасць і арганічнасць падзення. Падзенне ў рэальным часе дзеяння. Падзенне ў запаволеным дзеянні "эфект запаволенага кадра". Парна-масавае падзенне. Падзенні з іншага ўзроўня. Аналіз і сінтэз назіральнасці вучняў па матэрыялах фільмаў і бытавых сітуацый.

**Практ. № 1.** Сцэнічная аплявуха. Калі ў акцёра няма сцэнічнай тэхнікі гэтага трук, то на сцэне ён можа стукнуць на сам рэч. Атрымаўшы такую аплявуху акцёр у наступным спектаклі баіцца паўтара гэтай непрыемнасці і правільна дзейнічаць у ролі ўжо не можа. Каб пазбегнуць гэтага, трэба ведаць тэхніку сцэнічнай аплявухі.

Пабудова групы - у дзве шэрагу насупраць, на адлегласці ў 3-4 м. Па камандзе "Мая - замах!" вучні ў першым шэрагу замахваюцца правай рукой, а ў другі - рыхтуюцца адыграць аплявуху. Яны ўважліва назіраюць за партнёрам, які збіраецца стукнуць. Па раптоўнай камандзе "бі" вучні аднаго шэрагу даюць "аплявуху", а іншы - адлюстроўваюць тых, хто атрымаў яе, заканчвае пытаннем: "Завошта?" У такім выглядзе практыкаванне паўтараецца некалькі разоў. Затым навучэнцы змяняюцца ролямі. Пасля

засваення гэтай тэхніка адлегласць паміж шэрагамі, скарачаецца да 70-100. Гэта дыстанцыя баявая. Трэба папярэдзіць, што калі той хто б'е не спыніць руку ледзь бліжэй твару партнёра, а той не адхіліць галаву своечасова назад, то можа быць сапраўдны ўдар. Трэба камандаваць "Мая - замах", а затым раптам - "бі". Супернік павінен адыграць атрыманую ім уяўную аплявуху сапраўды гэтак жа, як гэта адбывалася ў падрыхтоўчых практыкаваннях. Пасля таго, як практыкаванні выканана некалькі разоў запар, партнёры змяняюцца ролямі.

Метадычныя ўказанні. Часта вучні шэрагу, якія адыгрываюць аплявуху, дрэнна прайграваюць гук удару, не адхіляюць галаву ў патрэбным кірунку або адхіляюць з спазненнем, забываюць, што трэба ўскрыкнуць "ай" і ў канцы спытаць "Завошта?" Гэтыя недахопы - вынік таго, што тэхніка яшчэ не засвоена.

Практ. № 2. Вывучэнне тэхнікі баявой стойкі. Чалавек, які збіраецца дзерсіся, амаль заўсёды прымае такое становішча, каб зручна было біць і абараняцца ад удараў. Найболей тыповая баявая стойка баксёра. Яе трэба асвоіць. Тэхніка выканання. Па камандзе "да бою" студэнты якія займаюцца павінны выставіць наперад на адзін крок левую нагу шкарпэткай унутр направа і ледзь сагнуць калена. Правая нага пры гэтым паднімаецца на шкарпэтку, калена таксама некалькі згінаецца. Тулава і галава ледзь нахіленыя наперад. Важна, каб вага цела была на левай назе. Левая рука некалькі выцягнутая наперад, пэндзаль сціснутая ў кулак, кулак на ўзроўні твару ў становішчы, прамежкавым паміж вертыкальным і гарызантальным. Правая рука, таксама сціснутая ў кулак, сагнутая ў локці, яе перадплечча затуляе ніз грудзей, яна амаль прыціснутая да тулава. Нягледзячы на тое, што кулакі сціснутыя, абедзве рукі павінны быць у стане імгненна абараніцца. Па камандзе "вольна" вучні прымаюць становішча вольнай стойкі.

Практ. № 3. Рухі ў баявой стойцы. У баявой стойцы выконваюцца розныя крокі. Па камандзе "крок наперад" вучні робяць невялікі крок наперад левай нагой, а правую падстаўляюць да яе так, каб апынуцца ў становішчы "да боку". Гэтыя рухі павінны быць кароткімі і хуткімі. Па камандзе "крок назад" трэба хутка перасунуць правую нагу трохі назад, а затым падставіць да яе левую ў становішча "да бою". Па камандзе "крок направа" трэба зрабіць правай нагой невялікі крок направа, левую падставіць у становішча "да бою". Па камандзе "крок налева" зрабіць тое ж налева.

Метадычныя ўказанні. Калі вывучана тэхніка крокаў, трэба камандаваць рухі па розных кірунках - гэта добра трэніруе каардынацыю, арыентацыю ў прасторы.

Практ. № 4. Прамы ўдар левай рукой. Гэта найболей бяспечны на сцэне ўдар. Ад яго лёгка абараніцца, ухіліцца, яго лёгка "атрымаць". Тэхніка выканання. Стоячы ў становішчы "да бою", па камандзе "левай прамым бей!" якія займаюцца павінны рэзкім рухам разагнуць да адмовы сваю левую руку, так, каб кулак быў накіраваны ў твар уяўнага партнёра. Па камандзе "закрыйся" трэба паставіць левую руку ў становішча "да бою". Прарабіць

некалькі разоў. На сцэне адначасова з гэтым ударам трэба ступіць наперад, а зачыняючыся - ступіць назад. Гэты рух выразней, чым дзеянне адной рукой.

Метадычныя ўказанні. Навучэнцы па камандзе павінны выконваць удары, пераходзіць у стойку. Важна, каб левая рука дзейнічала толькі па кірунку наперад - але не зверху ўніз. Ад таго, наколькі выразна нанесены ўдар, будзе залежаць бяспеку наступнага дзеяння.

Практ. № 5. Прамы ўдар правай рукой. Гэты ўдар ужываецца як заключны пасля ўдару левай. У яго вялікі замах, фізічна ён магутней і таму вырабляе большае ўражанне. Тэхніка выканання. У момант, калі левая рука наносіць прамы ўдар, правая адсоўваецца назад у становішча замаха. Па камандзе "правай бі" трэба вырабіць прамы ўдар правай рукой сапраўды ў твар партнёра, пры гэтым левая адцягваецца назад у становішча замаха. Адначасова з ударам правай рукой правая нага павінна некалькі перасунуцца наперад. Гэта вялікае па амплітудзе рух выразна перадае сэнс які здарыўся. Па камандзе "наперад закройся" або "назад закройся" якія займаюцца прымаюць становішча баявой стойкі з што адпавядае рухам левай нагі наперад або назад.

Метадычныя ўказанні. Спалучаючы прамыя ўдары з крокамі наперад, назад і ў бакі, можна ўдасканалваць каардынацыю і хуткасць рэакцыі на тэхніцы патрэбных акцёру сцэнічных навыкаў. Калі засвоеная тэхніка прамых удараў, на гэтым жа ўроку варта вывучыць тэхніку абароны ад іх.

Практ. № 6. Абарона блокам ад прамога ўдару. Тэхніка выканання. З становішча баявой стойкі па камандзе "блок" якія займаюцца, прыўздымаючы кісці, ставяць расчыненыя далоні перад тварам, накладваючы адну руку на іншую. Абедзве рукі павінны быць вельмі напружанымі, так як павінны стрымаць прамы ўдар, калі акцёр па неспрактываванасці вырабіць яго па-сучаснасці. Калі складаюць рукі, тыльная частка адной б'е па далоні іншай, і гэта агучвае дзеянне прамога ўдару. Сіла прамога сцэнічнага ўдару павінна быць нікчэмная, аднак па дакладнасці кірунку і інтэнсіўнасці руху ён павінен ствараць патрэбнае ўражанне. Адначасова з рухам блока робяць крокі назад. Для таго, каб партнёр мог стукнуць у другі раз, той хто абараняецца павінен стварыць для гэтага лагічна дакладныя ўмовы - пасля першага блока ледзь апусціць рукі. У момант другога ўдару блок ставіцца другасна.

Метадычныя ўказанні. Трэніраваць абарону варта не менш удараў: бо бяспека сцэнічнага бою залежыць ад таго, і ад другога.

Практ. № 7. Удары ўзбоч. У сцэнічных бойках ужываюцца і ўдары ўзбоч. Часцей за ўсё яны з'яўляюцца лагічным працягам пасля прамога ўдару, але могуць ужывацца і асобна, напрыклад калі трэба першым ударам "абкласці" суперніка. Зыходнае становішча - баявая стойка. Тэхніка выканання. Па камандзе "замах для ўдару правай" вучні, паварочваючы тулава направа, адводзяць руку для замаха; па камандзе "бі" выконваюць удар, паварочваючыся тулавам налева і адначасова прасоваючы правую нагу наперад (першае падрыхтоўчае практыкаванне). Затым па камандзе "левай - бі" тое ж выконваецца левай рукой. Зрабіць запар 4-6 удараў.

Практ. № 8. Абарона рукой ад удараў узбоч. Зыходнае становішча - баявая стойка. Тэхніка выканання. Па камандзе "з боку левай-закройся" трэба паставіць перадплечча левай рукі ў вертыкальнае становішча лявей галовы. Абарона складаецца ў тым, што перадплечча становіцца перашкодай на шляхі якая б'е рукі. Тое ж самае варта выканаць правай рукой. Пры гэтых абаронах неабходна злёгка адступіць назад: пры левай - правай нагой, пры правай - левай.

Практ. № 9. Удары знізу. Зыходнае становішча - ногі паставіць на шырыні плечаў або ў становішча баявой стойкі. У камбінацыі гэты ўдар з'яўляецца заключным, але можа ўжывацца і як адзінкавае, раптоўнае дзеянне. Тэхніка выканання. Па камандзе "левай прамым - бі" і далей "правай знізу бей", пры выкананні прамога ўдару левай рукой трэба сагнуць у локці правую руку, адцягваючы локаць назад уніз, і звярнуць кулак далонню ўверх. У гэтым становішчы рука нагадвае гак. Па адпавядай камандзе трэба стукнуць гакам знізу па сківіцы суперніка. Каб вырабіць падобны ўдар, трэба навучыцца імгненна тармазіць, каб кулак спыняўся прыкладна ў 10 мм. ад падбародка партнёра. Пры ўдары трэба рабіць невялікі крок наперад правай нагой, пры ўдары левай - крок левай нагой, пры гэтым ступнёй стукнуць у падлогу - агучыць удар.

Практ. № 10. Абарона блокам ад удару знізу. Блок ад удараў знізу аналагічны блоку ад прамых удараў, але ставіцца на адлегласці 10 мм. пад сківіцай. Кісці рук складзеныя так, каб далоні былі накіраваныя ўніз, а локці ледзь разведзеныя ў бакі. Абедзве рукі павінны быць лімітава напружаныя, бо ў адваротным выпадку можна стукнуць сваімі жа рукамі знізу па сківіцы. Абараняцца ад удараў знізу можна і адыходамі назад; тады глядач убачыць, што ўдар не патрапіў у мэту.

Практ. № 11. Захоп за горла, вызваленне і кідок ударам пад калена. Пабудова ў два шэрагу, сябар супраць сябра. Тэхніка выканання.

I элемент: "Захоп за горла". Растлумачыць, што на сцэне нельга рэальна хапаць партнёра за горла, нельга націскаць на кадык. Трэба пакласці абедзве кісці ўшчыльную да шыі. Чатыры пальца абедзвюх рук ззаду, вялікія наперадзе. Па камандзе "Мая - захоп" навучэнцы, выпадаючы наперад-правай нагой, накладваюць рукі на шыю партнёра. Выбрык можна рабіць і левай нагой, але тады ўся наступная тэхніка зменіцца па кірунку. Рукі нападніка павінны быць прамымі.

II элемент: "Вызваленне ад захопу". Па камандзе "Супернік" паднімае правую руку правай рук партнёра, потым па камандзе жа паварочваецца налева; па камандзе "збі рукі" - нахіляецца тулавам наперад уніз. Гэты рух абавязкова скіне рукі нападніка з горла Метадычныя ўказанні. Вучыць тэхніку трэба павольна і абавязкова паасобна, дамагаючыся дакладнасці, бо толькі тады дзеянні будуць бяспечнымі. Збіваць рукі з шыі варта толькі нахілам наперад уніз і ні ў якім разе не рукамі абаранялага - гэта небяспечна.

Практ. № 12. Удар зверху, абарона і кідок праз сябе.

Пабудова ў два шэрагу насупраць. Калі вивучэнне тэхнікі выконваецца ўсёй групай, то падзенне не выконваецца. Тэхніка выканання. Падаецца

каманда - "Мая - замах". Тыя хто адпавядае шэрагу паднімае "камень" і замахваецца ім для ўдару зверху. Па камандзе "бі" - удар зверху ўніз з паўвыпадам правай нагой наперад. Руку трэба спыніць на ўзроўні галавы "Суперніка". У гэты час "Супернік" толькі назірае за дзеяннямі партнёра, і пры ўдары ён перадплеччам правай рукі адводзіць руку нападніка направа, робячы выбрык левай - налева. Па камандзе "захоп" "Супернік" хутка паварочваецца на правай назе спіной да партнёра, адначасова захопліваючы рукамі яго лучазапясны сустаў. Ён кладзе гэтую руку партнёра сабе на левае плячо ў становішча, зыходнае перад кідком. Кідок пачынаецца з апускання на калена адстаўленай назад левай нагі. Калі той хто кідае апускаецца на калена, той які нападаў павінен нагнуцца наперад. Пасля трохкратнага паўтору гэтай тэхнікі трэба прыступіць да выканання ўсяго трук.

Метадычныя ўказанні. Гэты трук бяспечны, калі добра ведаць тэхніку чацвёртага падзення. Трэніраваць трэба, змяняючы партнёраў. Патрэбна скласці невялікую камбінацыю, у якой гэты прыём будзе заключным.

Практ. № 13. Захоп, за горла, кідок праз сябе і падзенне каскадам. Перад вывучэннем прыёму трэба паўтарыць тэхніку каскаду з месца. Ён выконваецца адштурхваннем правай нагой. З мата трэба зрабіць дарожку ў 3-4 м. Вывучаюць прыём парамі. Прапанаваць першай пары падысці да мата. Гэтае практыкаванне лёгка выконваецца дзяўчынай і юнакоў. Яна выконвае функцыі абаранялай і становіцца спіной да мата, а ён тварам да яе. Па камандзе "захоп" ён хапае яе "за горла", выпадаючы правай нагой наперад; гэтую нагу ён ставіць справа ад яе ног. Як толькі ён пакладзе рукі ёй на горла, яна хапае яго знізу за рукі каля падпах. Гэты першы элемент трэба дбайна вывучыць. Далей яна без партнёра вучыць свае наступныя рухі. Яна павінна так падняць сагнутую правую нагу, каб мець магчымасць паставіць яе на живот партнёра, адначасова з гэтым яна, згінаючы левую нагу, садзіцца на мат. Затым з становішча седзячы кладзецца на спіну, пакідаючы правую нагу паднятай уверх у напаясагнутым становішчы. Пасля вывучэння гэтай тэхнікі можна прыступіць да парнага выканання. Пасля таго, як ён схопіў яе за горла, а яна яго рукі знізу, яна хутка садзіцца, упіраючыся правай ступнёй у яго живот, і затым перакульваецца на спіну, як бы кідаючы яго праз сябе. У момант, калі яна садзіцца, ён падцягвае левую нагу наперад. Гэта стварае яму магчымасць зрабіць яшчэ адзін невялікі крок наперад правай нагой. Калі яна перакульваецца на спіну, ён, здымаючы рукі з яе горла, ставіць далоні на мат за яе галавой і выконвае акрабатычны каскад.

Метадычныя ўказанні. Гэты прыём вывучаецца апошнім у серыі захопаў і кідкоў, паколькі ён найболей складзены. Неабходна, каб падчас каскаду ногі яго былі досыць высока паднятыя і не закранулі яе твару. Яна павінна толькі падстаўляць правую нагу пад живот, але не пхаць яго. Нагу трэба ставіць сапраўды на сярэдзіну жывата, не ніжэй. Ён павінен выконваць каскад адважна і ў досыць хуткім тэмпе, інакш можна зваліцца на яе або прызямліцца на шыю, а гэта небяспечна. Для першага выканання варта абраць найболей дакладных у рухах і адважных вучняў. Цяжкасць складаецца ў тым, што ад страху часта запавольваюць тэмп або мімаволі



робяць няслушныя рухі - усё гэта небяспечна. У камбінацыі бойкі гэты прыём, як найболей цяжкі, варта ставіць першым.

Практ. № 14. Кампазіцыя бойкі. У бойцы ўдзельнічаюць дзяўчына і юнак. Трэба распавесці, што яна скончыла школу выведнікаў і валодае прыёмамі рукапашнага дужання. Падставай да бойкі паслужыла абраза, якую ён вырабіў ёй, каб выклікаць канфлікт. Усталёўка снарада. На сярэдзіне залы павінна быць пляцоўка, складзеная не менш з чатырох матаў. Вучыць кампазіцыю і трэніравацца на ёй можна толькі па адной пары. Схема кампазіцыі. Яна стаіць спіной да мата, ён наадварот. Ён кажа: "Ты вароўка?" Яна: "Што?" і дае яму аплявуху. Ён: "Ах, так?" і хапае яе за горла. Яна падхапляе яго падпахі і кідае праз сябе, ускоквае, паварочваючыся да яго, гатовая дзерціся далей. Ён на секунду затрымоўваецца і, ускокваючы, дастае з-за пояса нож, набліжаецца да яе і б'е нажом зверху ў грудзі. Яна ловіць яго руку ў "відэлец", ставіць падножку і кідае яго на мат. Пры падзенні ён губляе нож; павольна паднімаецца, а затым даволі хутка ізноў хапае яе за горла. Яна збівае яго рукі з горла, апускаецца на левае калена і кідае яго наперад праз галаву. Яна падыходзіць да яго з боку галавы, з тым, каб абшукаць кішэні на яго гімнасцёрцы. У гэты момант ён б'е яе знізу кулаком. Яна падае назад на спіну. Ён павольна ўстае, набліжаецца да яе з боку ног, нахіляецца, каб абшукаць яе. Яна наносіць яму ўдар нагой у жывот. Ён падае з такой інерцыяй, што перагортваецца праз галаву і ляжыць 2 - 4 секунды, затым яшчэ павольней паднімаецца і набліжаецца да яе. Яна ідзе яму насустрач. Ён б'е яе прамым ударам левай у твар, яна ставіць блок; ён наносіць ёй удар узбоч правай рукой, яна ўхіляецца направа і, паднімаючыся, дае яму правай рукой удар па сківіцы знізу. Ён падае на спіну. На гэтым прыёме кампазіцыя канчаецца.

#### **Рэкамендаваная літаратура**

*Морозова, Г.* Сценический бой. М., 1970.

#### **Тэма. Асновы жанглявання і эквілібрыстыкі**

**Асновы жанглявання** Вытокі паходжання жанру. Разнавіднасці (сольнае, групавое, антыпод). Тэрміналогія практыкаванняў, трукі. Схемы і варыянты жанглявання. Рэквізіт (мячы, кольцы, булавы). Прылада рэквізіту, апаратуры. Асноўныя паняцці і элементы ў акрабатыцы. Правілы тэхнікі бяспекі пры працы на акрабатычнай дарожцы. Трэніравальныя практыкаванні: кідкі і лоўля прадметаў рэквізіту (мячоў, кольцаў, булаў); перакідкі з адной рукі ў іншую; перакідкі прадметаў партнёру; засваенне тэхнікі трукі, злучэнне трукі у кампазіцыі. Жангляванне 1-2 мячамі. Авалоданне тэхнікай выканання асноўных элементаў акрабатыкі, адпрацоўка трукі, звязкаў у скачковай і пластычнай акрабатыцы. Падрыхтоўка найпростых акрабатычных нумароў: злучэнне трукі у кампазіцыі, азначэнне звязкаў, падбор музычнага суправаджэння, практычная адпрацоўка кампазіцый. Сольныя і парныя акрабатычныя нумары. Выкананне практыкаванняў: кульбіт наперад у даўжыню, у вышыню, назад, кола, рандат, фляк наперад, фляк назад. Вывучэнне характарыстыкі прадмета (хустка, мяч,

ваза, кніга і інш.) - мяккі, цвёрды, форменны, лёгкі, цяжкі і г. д. Праца з прадметам і тэкстам адначасова. Уяўны прадмет. Праца з перадачай прадмета партнёру. Правільная пастаноўка рук для жанглявання. Кіданне і лоўля аднаго мяча. Практыкаванне з двума мячамі - адначасовасць працы на кідок двума рукамі і напераменку з перакідваннем з рукі ў руку. Кіданне двух мячоў каскадам. Кіданне двух мячоў адной рукой. Перакідванне трох мячоў з рукі ў руку. Эцюдная праца.

**Асновы эквілібра** Вытокі паходжання жанру. Разнавіднасці эквілібра: ручны, на шпульках, велафігурысты, эквілібрысты на вольных усходах. Тэхніка бяспекі пры занятках эквілібрам: страхоўка і самастрахоўка. Апаратура, рэквізіт, іх прылада. Тэрміналогія практыкаванняў, трукаў. Падрыхтоўчыя практыкаванні: балансаванне на нагах, руках, кубіках, сталах; стойкі на галаве і руках; раўнавага на шпульцы; тэхніка балансавання на вольных усходах; засваенне трукаў, камбінацый, злучэнняў.

#### **Рэкамендаваная літаратура**

Актуальныя праблемы воспитання актерских и режиссерских кадров эстрады в ВУЗе. Сборник научных трудов. - Ленинград, ЛГИТМиК, 1987.

*Бауман Н.Э.* Эквилибристика. - М., 1963.

*Благов Ю.Н.* Чудеса на манеже.

*Гуревич З.* Эквилибристика. - Москва, «Искусство», 1982.

*Гусак Ш.* Групповые акробатические упражнения. - Москва «Физкультура и спорт», 1969.

*Кошкин В.* Летающие тарелки. Книга о жонглировании. - М.: Искусство, 1994.

*Шляпин Л.* Гимнастика. - Москва, «Искусство», 1978.

#### **Тэма. Сучасныя кірункі ў харэаграфіі. Сучасны танец**

**Асноўныя пазіцыі рук і ног** Класічныя пазіцыі (1-я, 2-я, 3-я) рук. Правільнае фармаванне кісці рук у класічным танцы. Падрыхтоўчае становішча рук у класічным танцы. Вываротныя пазіцыі ног 1-я, 2-я, 3-я, 4-я, і 5-я. Параўнальная форма пазіцый ног і рук у харэаграфіі. Загорнутыя або раўналежныя пазіцыі ног для народнай харэаграфіі.

**Асноўныя становішчы корпуса на сярэдзіне залы (уключаючы паклоны)** Становішча корпуса - прама да кропкі 1. Становішча корпуса ў профіль - бокам да кропкі 1. Становішча корпуса - у кутнюю кропку 2 або 8. Класічны мужчынскі паклон. Класічны жаночы паклон (кніксэн). Паклоны для народных танцаў (выкарыстаць рускі, беларускі, украінскі), іх асаблівасці і адрозненні.

**Крокі і крокавыя камбінацыі** Пачатак кроку. Зменныя крокі. Сінкапіраваны крок. Ударныя крокі. Плаўныя крокі з прысяданнем. Дробавыя крокі. Крок прыскок. Крок з выцягнутай нагой. Складанне простых камбінацый на музычны памер 2/4; 3/4.

**Павароты корпуса** Пастаноўка тэхнікі кручэння галавы. Шэн з прыпынкам і без прыпынку. Павароты корпуса ў пасоўванні па 2-й пазіцыі

(рогіль). Павароты ў безе (лятунок). Паварот на 180° "туды і зваротна" на матэрыяле класічнай полькі. Крок-прыскок у павароце.

**Хада. Бег. Скачкі.** Хада ў зале па квадраце, па крузе, па прамой да кропкі 1, па дыяганалі. Становішча галавы ў хадзе. Хада з працай рук па пазіцыях. Бег на месцы з адкідваннем галёнкі назад і ў бок, з уздымам наперад. Бег па крузе. Скачкі па 6-й пазіцыі трампліныя. Скачкі прыёмам зоне па ўсіх класічных пазіцыях ног. Скачкі з падкурчанымі двума і адной нагамі. Скачкі ў павароце на 90°, 180° і 360°. Скачкі-жабкі.

**Элементы танца** Класічная полька (крок полькі). "Танчым галоп". Ветлівы танец, выкарыстаючы паклоны. Становішча ў пары. Прытопы.

**Ілюстрацыйна-выяўленчыя танцы** Перадача пластычна-танцавальнымі рухамі звычай жывёл, птушак і з'яў прыроды. Праца з уяўным прадметам або партнёрам. Выраз у танцавальных эцюдах гульнявых сітуацый - "пляткаркі", "гардзячка", "плакса", "бравы салдат" і інш.

**Танцавальныя эцюды і камбінацыі** Полька парамі. Імпровізацыя танца на зададзеную музычную тэму. Перапляс-спаборніцтва парамі.

**Актывізацыя і развіццё творчых здольнасцяў** Складанне эцюдаў у прапанаваных акалічнасцях: "лесасекі", "стужкі заспявалі", "конікі", "улетку", "узімку", "скачы, ды не пазяхай" і інш. Танцавальныя эцюды з выкарыстаннем касцюмаваных элементаў - плашча, вееры, капялюшы.

**Вобразныя танцавальныя эцюды** Стварэнне выявы пластычнай мовай танца. Драматургічнае змест аповяду танца. Экспазіцыя танца. Кульмінацыя танца. Развязка падзеі. Фінал.

**Знаёмства з элементамі народнай (фальклорнай) харэаграфіі** Класіфікацыя народнай харэаграфіі: традыцыйныя танцы (Лявоніха, Мяцеліца, Юрочка, Шавец, Мікіта), кадрылі, полькі, скокі, гарадскія бытавыя танцы.

**Гісторыку-бытавы танец.** Велічальныя танцы: танцы, прыветныя дзеянні (пачатак балю, вітальныя), Паланезы, Маршы. Танцы Сярэднявечча: Вальсавая дарожка (праменад), крок мазуркі, Павана. Бальны бранль. Танцы эпохі Адраджэння: Менуэт. Асноўныя рухі гавота. Танцы XIX стагоддзя: Паланэз. Контрдансы. Французская кадрыля. Галоп. Вальс. Мазурка. Танцы пачатку XX стагоддзя: Танга. Факстрот (хуткі і павольны). Джайв. Шейк. Твіст. Бальныя танцы (стандарт і "лаціна").

**Элементы сучаснай харэаграфіі** Вольная пластыка - залом класічных ліній. Партэрныя пазіроўкі. Дуэтныя падтрымкі. Плаўныя і рэзкія рухі сцёгнамі. Хваля корпуса. Сціск і "выштурхоўванні" корпуса. Знаёмства з элементамі спартыўнага танца. Прыёмы джазавых камбінацый. Сучасныя кірункі развіцця харэаграфіі: рэп, хіп-хоп, брэйк-данс і інш.

**Развіццё творчай актыўнасці.** Імпровізацыя Арганічнае ўвiванне танцавальнага матэрыялу ў тэатральныя пастаноўкі. Імпровізацыя вучня як героя твора ў зададзеных акалічнасцях па абраным матэрыяле.

#### **Рэкамендаваная літаратура**

*Козепка, М. А.* Акцэнт як сродак пластычнай выразнасці беларуска-га народнага танца // Весці АН БССР. Сер. грамад. навук. Мн., 1991.

- Уральская, *В. И.* Природа танца. М., 1981.
- Чурко, *Ю. М.* Белорусский хореографический фольклор. Мн., 1990.
- Хвораец, *І. М.* Беларуска танцы. Мн., 1974.
- Захаров, *Р.* Сочинение танца: Страницы педагогического опыта. М.: Искусство, 1983
- Васильева, *Е. Д.* Танец: Учеб. пособие для театральных вузов. М.: Искусство, 1968.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

### 3.2 Тэматыка і метадычныя рэкамендацыі да індывідуальных заняткаў

#### Метадычныя рэкамендацыі да індывідуальных заняткаў

Неабходнай умовай падрыхтоўкі рэжысёра заўсёды было ўсебаковае пластычнае развіццё. У сучасным эстрадным прадстаўленні нядосыць толькі фізічнай падрыхтаванасці выканаўца. Скаванасць руху, цягліцавы заціск, няслушная выправа або хада - гэта толькі малая частка фізічных недахопаў, з якімі можна сапхнуцца на этапе навучання. На самастойных занятках неабходна ўлічваць характэрныя асаблівасці кожнага студэнта. Гэта апорна-рухальная і сустаўна-звязкавая сістэма. Узроставае развіццё студэнта залежыць ад шматлікіх унутраных і вонкавых фактараў. І узровень фізічных нагрузак можа паўплываць як на фізічнае натуральнае развіццё студэнта, так і на затрымку. Развіццё касцёва-цягліцавай сістэмы цесна звязана з індывідуальнасцю студэнта. Неабходны індывідуальны падыход да кожнага студэнта. У адрозненне ад спорту тут няма задачы дасягнення тых або іншых вынікаў. Задача па пластычным рашэнні відовішча навучыць адчуваць сваё цела і рухі, развіваць псіхафізічныя якасці. Адмысловая ўвага трэба надаваць правільнай выправе. Галоўны прычына дрэннай выправы - скрыўленне хрыбетніка. Выправа непарыўна звязаная са здароўем чалавека. Нармалёвы хрыбетнік вытрымоўвае фізічныя нагрузкі, захоўвае гнуткасць і рухомасць. Выразным сродкам сцэнічнага мастацтва з'яўляецца дзеянне - псіхафізічны працэс, у якім абодва пачатку - псіхічнае і фізічнае - існуюць у непарыўнай сувязі. Відавочна, што ўдасканаленне магчымасцяў апарата не можа быць абмежавана толькі задачамі фізічнага развіцця. Акрабатычны падзел прадугледжвае значнае павышэнне патрабаванняў дысцыпліны, адказнасці. Таму першае і неабходнае патрабаванне - тэхніка бяспекі. Шматлікія складаныя практыкаванні выконваюцца на маце пад кантролем. Адмысловую ўвагу неабходна надаваць падрыхтоўчым практыкаванням. На кожным занятку паўтараць і замацоўваць пройдзеныя элементы. Патрабаванне дакладнасці выканання руху павінна суправаджацца тлумачэннем мэтазгоднасці выканання задачы. Вучэбныя схемы павінны выконвацца асэнсавана. Працэс засваення акрабатычных элементаў павінен адбывацца паступова. Пры працы над гэтым падзелам варта сканцэнтраваць увагу на захаванне надзейнай страхоўкі, стварэнне дакладнага псіхалагічнага настрою. Студэнты, якія толькі паступілі ў вучэбную ўстанову, знаходзяцца на розных узроўнях фізічнай і псіхалагічнай падрыхтоўкі. На гэтым этапе асабліва важна дапамагчы ім паверыць у свае сілы, набыць упэўненасць у сабе. Гэта магчыма толькі пры індывідуальным падыходзе да кожнага студэнта. З першых заняткаў на самых простых практыкаваннях неабходна дамагацца дакладнасці выканання заданняў, не дапушчаць прыблізнасці, павярхоўнага засваення матэрыялу. Кожны элемент практыкавання павінен насіць творчы характар, акцёрскі гульнёвы пачатак. Напрыклад, скачкі з адной нагі на іншую. Тут заданне можа быць наступным: "Перабрацца на іншы бераг ракі па невялікіх камянях". У гэтым практыкаванні, акрамя

развіцця прыгучасці, прапрацоўваецца такая якасць, як здольнасць кіраваць цэнтрам цяжару і інерцыяй свайго цела. Адною з галоўных задач з'яўляецца выяўленне і развіццё фантазіі. Акрамя ўмення сапраўды выконваць пластычны малюнак студэнт павінны паступова падысці да стварэння пластычнай выявы. З гэтай мэтай практыкаванне на пластычную фантазію праводзяцца ўжо ў першы год навучання. Агульны ўзровень падрыхтаванасці, а значыць, і здольнасць да ўспрымання могуць быць нераўнацэннымі. Для больш эфектыўнай пабудовы вучэбнага працэсу магчымы варыятыўны падыход да падзелаў праграмы. Гэта не ставіцца да трэнінгавых падзелаў, якія праводзяцца на працягу ўсяго перыяду навучання. Важна, каб усе падзелы праграмы не заставаліся на азнямленчым узроўні, а былі бы засвоеныя ў поўным аб'ёме. Заклучны этап навучання ўключае ў сябе эцюдна-пастановачную працу на пэўным драматургічным матэрыяле. Музыка гуляе вельмі важную ролю ў выхаванні, ёй неабходна надаць адмысловую ўвагу. Варта строга падыходзіць да якасці музычнага суправаджэння, выходзячы густ. Музыка павінна дапамагаць знаходзіць арганічны рытм руху. Характар яе павінен адпавядаць характару руху, а не падпарадкоўваць яго сабе, за выключэннем адмысловых задач, дзе музыка здольная накіроўваць, афарбоўваць, часам і дыктаваць рух. Але ў некаторых практыкаваннях музыка можа перашкодзіць яму, навязваючы свой рытм і дынаміку. Пры засваенні тэхнікі падобных практыкаванняў музыка павінна быць выключана. Пры авалоданні іх тэхнікай яна ўводзіцца зноў, ужо як раўнацэнны фактар, дапамагаючы арганізаваць рух у скончаную форму. Індывідуальныя заняткі ажыццяўляецца пры ўмове забеспячэння поўнай бяспекі для здароўя. У індывідуальныя заняткі ўваходзіць складанне індывідуальнага трэнінгу, адпрацоўка элементаў жанглявання і праца з прадметамі (напрыклад, з кіем). Карысны і, часам, неабходны прагляд відэазапісаў па рэкамендацыі педагога. Гэта могуць быць запісы пластычных і танцавальных спектакляў. Індывідуальны трэнінг можа складацца з: расцягваючых і выцягваючых практыкаванняў; практыкаванняў вярчальных; практыкаванняў на развіццё каардынацыі; практыкаванняў на пачуццё балансу; практыкаванняў на развіццё прыгучасці.

### **Тэматыка індывідуальных заняткаў**

1. Моўна-рухальная і вакальна-рухальная каардынацыя:
  - злучэнне дыхання і рухі;
  - злучэнне мовы і рухаў;
  - злучэнне мовы, рухаў і музыкі.
2. Асновы кампазіцыі:
  - пабудова пластычнай формы (статычнай кампазіцыі, якая мае сэнсавае значэнне);
  - пабудова пластычнай фразы (шэрагу рухаў, якія маюць сэнсавае значэнне).
3. Акрабатычныя практыкаванні:
  - захаванне раўнавагі (канструяванне мноства пазіцый, калі кропкай апоры, якая падтрымлівае раўнавага цела, могуць стаць, абедзве

нагі, адна нага, адно плячо, адна рука, палец рукі, пятка або любая іншая кропка цела;

падзенні;  
скачкі;  
кулькі;  
падтрымкі;  
пераноскі.

4. Асновы пантамімы:

"хвалевая" тэхніка;  
тэхніка "сцены";  
пантамімічная хада;  
ілюзіі сілы, вагі;  
ілюзія хуткасці (кіраванне хуткасцю руху, гульня хуткасцямі, здольнасць да выбухнай рэакцыі; мягкае і хуткае тармажэнне, кіраванне працэсам змены дзеяння).

5. Праца з прадметам:

жангляванне аднастайнымі і разнастайнымі прадметамі;  
праца з плашчом, капялюшом, цыліндрам, веерам, кіем і інш;  
палкай, шпагай (пры вывучэнні сцэн бою).

6. Прыёмы сцэнічнага бою без зброі:

удары, аплявуха;  
адыгрыванне ўдару;  
захопы, кідкі;  
выкарыстанне дапаможнага рэквізіту.

7. Асновы сцэнічнага бою са зброяй:

палка;  
шпага.

8. Падрыхтоўка псіхафізічнага апарата да нагрузак:

самамасаж цягліц рук, ног, шыі, спіны;  
вярчальныя рухі ў суставах (плечавага пояса, шыйнага, груднога, паяснічнага, тазасцегнавага аддзелаў хрыбетніка і г.д.).

9. Практыкаванні на злучэнне руху з дыханнем:

найпростыя практыкаванні на месцы - нахілы, павароты, узняцце рук, ног, прысяданні скаардынаваныя з дыханнем.

10. Комплекс агульнаразвівальных і карэктуючых практыкаванняў:

практыкаванні на развіццё рухомасці ў суставах;  
практыкаванні на развіццё цягліц спіны і рухомасці ў хрыбетніку;  
практыкаванні на развіццё расцяжымасці (мускулатуры і звязкаў);

кардынацыйныя практыкаванні на захаванне раўнавагі ў індывідуальным парадку.

канструяванне мноства пазіцый з апорай на 1, 2, 3 кропкі апоры (на адной назе; на двух нагах, на адной назе і адной руцэ і г.д.).

практыкаванні на фармаванне правільнай паставы і хады.

#### 4. Раздзел кантролю ведаў

##### 4.1 Пералік тэарэтычных пытанняў па тэмах практычных і індывідуальных заняткаў

Тэарэтычныя пытанні (1 курс)

1. Псіхалагічная налада.
2. Практыкаванні на фізічнае развіццё і нагрузку.
3. Практыкаванне на разаграванне.
4. Комплекс агульнаўмацавальных практыкаванняў.
5. Расцяжка і гнуткасць.
6. Практыкаванні рухомасці цела
7. Рытміка.
8. Практыкаванні ў бегу і хадзе.
9. Маторныя практыкаванні.
10. Эмацыйны і фізічны тонус.
11. Паняцце тэмпа-рытмічнай арганізацыі руху.
12. Развіццё пачуцця рытму ў руху.
13. Пластычнасць.
14. Развіццё пластыкі рук і пальцаў
15. Развіццё пластыкі корпуса
16. Паняцце імпульсу руху.
17. Развіццё рухальнай памяці.
18. Арганізацыйна-прасторавыя практыкаванні.
19. Сцэнічны бой.
20. Прыёмы бою.
21. Прыёмы кідкоў.
22. Прыёмы падзенняў.
23. Пераноскі.
24. Адыгрыванне ўдару.
25. Асноўныя кампазіцыйныя прыёмы пабудовы масавай сцэны бою.
26. Рэжысёрскае рашэння сцэны бою (стылізацыя, рэстаўрацыя, натуралізм).
27. Сцэнічная акрабатыка.
28. Разнавіднасці акрабатыкі: дынамічная (тэмпавая) і статычная (захаванне раўнавагі).
29. Партэрная акрабатыка
30. Паветраная акрабатыка

Тэарэтычныя пытанні (2 курс)

1. Валявыя дзеянні.
2. Паняцце дзейнасці.
3. Паняцце дзеяння.
4. Паняцце руху.
5. Воля і актыўнасць у дзеянні.



6. Увага, памяць і кантроль за рухамі.
7. Сіла руху.
8. Хуткасць руху (шпаркасць і марудлівасць).
9. Паняцце цягавітасці.
10. Спрыт.
11. Тэмпа-рытм фізічнага дзеяння.
12. Пластычнасць.
13. Простыя і складаныя рухальныя навывкі.
14. Пластычныя звычкі.
15. Правільная пастава і хада.
16. Жэсты.
17. Мэтанакіраваныя фізічныя дзеянні.
18. Бесперапыннасць і спыненне руху.
19. Скульптурнасць у сцэнічным дзеянні.
20. Маўленчае і фізічнае дзеянне.
21. Каардынацыя мовы і руху ў жыццёвых акалічнасцях.
22. Цяжкасці адвольнай каардынацыі мовы і рухаў у прафесійнай працы актёра.
23. Вытокі паходжання жанглявання.
24. Разнавіднасці жанглявання (сольнае, групавое, антыпод).
25. Тэрміналогія практыкаванняў, трукі жанглявання.
26. Схемы і варыянты жанглявання.
27. Рэквізіт (мячы, кольцы, булавы). Прылада рэквізіту, апаратура жанглявання.
28. Вытокі паходжання эквілібра.
29. Разнавіднасці эквілібра: ручны, на шпульках, эквілібрысты на вольных усходах.
30. Тэхніка бяспекі пры занятках эквілібрам: страхоўка і самастрахоўка.
31. Апаратура, рэквізіт, іх прылады для эквілібра.
32. Тэрміналогія практыкаванняў, трукі эквілібра.

#### Тэарэтычныя пытанні (3 курс)

1. Асноўныя этапы гісторыі развіцця пантамімы.
2. Антычная пантаміма Грэцыі і Рыму.
3. Стылізацыя пластыкі ў італьянскай народнай камедыі dell'arte.
4. Гаспар Дэбюро і яго выява П'єро ў тэатры "Фюнамбюль".
5. Школа Эт'ена Дэкру "mime pur" ("чысты мім").
6. Жан Луі Баро і яго спробы ўжыць новыя формы руху ў драматычным тэатры.
7. Марсэль Марсо як стваральнік адмысловай формы сольных пантамімічных спектакляў.
8. Выкарыстанне пантамімы ў розных відах мастацтва: драматычным тэатры, балете, кіно, цырку, эстрадзе.

9. Праблемы і тэндэнцыі развіцця мастацтва пантамімы на сучасным этапе.
10. Спецыфічныя асаблівасці мастацтва пантамімы.
11. Асноўныя ўласцівасці і прыкметы пантамімы
12. Жэст як носьбіт дзеяння ў пантаміме. Жэст які паказвае і што выказвае. Сістэмы класіфікацыі жэстаў.
13. Прынцыпы ўзмацнення выразнасці жэсту.
14. Падрыхтоўчыя практыкаванні пантамімы.
15. Аналітычны комплекс практыкаванняў пантамімы.
16. Сінтэтычны комплекс практыкаванняў пантамімы.
17. Фіксацыя часткі цэлы ў кропцы прасторы. "Мертвая кропка", "мертвая плоскасць".
18. Паняцце імпульсу і хвалі як асновы пісьменнага выразнага руху.
19. І.Г. Рутберг аб імпульсна-хвалевым аналізе.
20. Імпульс і ўяўны цэнтр па Міхаілу Чэхаву.
21. Прынцыпы руху ў "біямеханіцы" У.Э. Меерхольда.
22. Твар міма. Развіццё выразнасці мімічных груп цягліц.
23. Законы працы з уяўнымі прадметамі. Уласцівасці прадметаў; габарыты, вага, характар паверхні, тэмпературныя асаблівасці.
24. Прынцыпы выяўленне для глядача ўяўнага прадмета.
25. Прынцыпы выяўленне для глядача сілы.
26. Прынцыпы выяўленне для глядача ўяўная фізічнага асяроддзя.
27. Уяўны партнёр або партнёры. Прыёмы працы з уяўным партнёрам.
28. Класічныя стылявыя практыкаванні ў пантаміме.
29. Тэхніка выканання класічных стылявых практыкаванняў.
30. Алегарычная пантаміма. Асноўныя ўласцівасці алегарычнай пантамімы.
31. Мімадрама.
32. Жанры пантамімы - гумарыстычная сцэнка, жарт, сатырычная мініяцюра, гратэскавы партрэт, пародыя, драматычная навэла.
33. Асаблівасці драматургіі і рэпетыцыйнага працэсу пантамімы
34. Падрыхтоўчы перыяд: распрацоўка лібрэта пантамімы (эскіза пантамімы) як кароткага выкладу яе сюжэту.
35. Дзейснасць і лаканічнасць сюжэту.
36. Выкрывальны смех у пантамімічнай драматургіі: гумар, жарт, іронія, сарказм, гратэск, буфанада, пародыя, памфлет, карыкатура - знаходзяцца на ўзбраенні ў пантамімічнай драматургіі.
37. Гарнітур і дэталі ў пантаміме.
38. Праца харэографа са сцэнографам над макетам адзежы сцэны і рэквізітам.
39. Музыка як спосаб выяўлення эмацыйнага выразу ідэі пантамімы.
40. Распрацоўка светлавой партытуры ў пантаміме.

### Тэарэтычныя пытанні (4 курс)

1. Спецыфіка індывідуальнай пластыкі эстраднага выканаўцы.
2. Спецыфіка індывідуальнай пластыкі выканаўцы эстраднага спектакля.
3. Спецыфіка індывідуальнай пластыкі выканаўцы масавага свята.
4. Пластычная кампазіцыя па вершах.
5. Пластычная кампазіцыя па карцінах.
6. Пластычная кампазіцыя на музычным матэрыяле (класіка).
7. Пластычная кампазіцыя на музычным матэрыяле (сучасная музыка).
8. Пластычная кампазіцыя на музычным матэрыяле (абстрактная, атмасферная музыка).
9. Пластычная шматфігурная кампазіцыя на драматычным матэрыяле.
10. Пластычная шматфігурная кампазіцыя эстраднага канцэрта.

## 4.2 Пералік практычных заданняў па тэмах практычных і індывідуальных заняткаў

### 1 курс

1. Пластычны трэнінг: агульнараслабляльныя практыкаванні, комплекс практыкаванняў на гнуткасць, рухомасці цела, расцяжку, практыкаванні на хуткасць і тэмп руху.
2. Адзінкавая і парная акрабатыка: падрыхтоўчыя практыкаванні, кулёк наперад і назад, змена кірунку кулька, некалькі кулькоў запар, кулёк прамой і бакавы праз адну руку. Каскад. Кулёк праз перашкоду, праз партнёра. Скачкі. Пераноскі. Стойкі "свечкай", на плячу, на галаве, на руках. "Крумкач". "Мост". "Вострыца".
3. Сцэнічны бой: прыёмы бою і абароны, удары рукамі, захопы, блокі, аплявухі. Кідок праз сцягну, кідок праз калена, кідок праз плячо. Падзенне на спіну, наперад, убок, на плечы, падзенне наперад праз галаву, падзенне "скручваючыся", падзенні кулём назад, падзенне назад з крэсла, падзенне зверху ўніз, з становішча лежучы. Спалучэнні і комплексы. Імітацыя ўдару, рэакцыя на ўдар. Кампазіцыя сцэнічнага бою.
4. Пластычныя эцюды з ужываннем прыёмаў сцэнічнага бою і акрабатычнай тэхнікі.

### 2 курс

1. Пластычны трэнінг: кантраснасці, плаўнасць і дыскрэтнасць руху, выразнасць руху. Практикаванні на рухавую памяць. Трэнінг на развіццё адчування рытму ў руху, рухі ў розных хуткасцях. Практикаванні на рух у разнастайных рытмічных малюнках.
2. Моўна-рухальная каардынацыя: трэнінг на сумяшчэнне мовы і рухаў, вакалу і рухаў.
3. Асновы жанглявання: Трэніравальныя практыкаванні: кідкі і лоўля прадметаў рэквізіту; перакідкі з адной рукі ў другую; перакідкі прадметаў

партнёру; засваенне тэхнікі трукаў, злучэнне трукаў у кампазіцыі. Жангляванне 1-2-мя мячамі. Пластычныя эцюды з ужываннем прыёмаў жанглявання.

### **3 курс**

1. Трэнінг пластычнай выразнасці: аналітычны комплекс практыкаванняў, сінтэтычны комплекс практыкаванняў, фіксацыя часткі цэлы ў кропцы прасторы, імпульс, хваля, распаўсюджванне хвалі па цэле.

2. Беспрадметнае дзеянне: выяўленне ўласцівасцяў прадмета: форма, вага, характар паверхні, тэмпературныя асаблівасці і дзеянні з ім (адкрыць-зачыніць, цягнуць-пхаць); выяўленне сілы, якая ўздзейнічае на акцёра ў вызначаных кірунках; уяўнае фізічнае асяроддзе, уяўны партнёр або партнёры.

3. Класічныя стылявыя практыкаванні пантамімы. Ілюзія прасторы - Сцяна. Стол. Куб. Шар. Ілюзія сілы - Ліна, Вецер. Ілюзія вагі - Паветраны шарык, Штанга. Ілюзія часу, хуткасці - Паскораная прамотка, Рапід. Пантамімічныя перасоўванні - крокі, бег, канькабежац, лыжнік, язда на кані, канатаходзец.

4. Пантамімічныя эцюды: ужыванне тэхнікі пантамімы і цэлавых навыкаў пры стварэнні пластычна выразнай сцэнічнай выявы і стварэнні драматычнай кампазіцыі.

### **4 курс**

1. Комплексны пластычны трэнінг: размінка, разагрэў, сілавая практыкаванні на розныя групы цягліц, рэлаксацыйныя практыкаванні, практыкаванні на канцэнтрацыю сіл, практыкаванні на расцяжку, спецыялізаваныя практыкаванні.

2. Эцюды на стварэнне індывідуальнай пластыкі выканаўцы (на аснове рознажанравага і рознавідавага матэрыялу).

3. Распрацоўка мізансцэн, пластычнай кампазіцыі (індывідуальнай, мелкагрупавой, групавой і масавай) дыпломнага эстраднага мерапрыемства.

### **4.3 Сістэма адзнакі вынікаў вучэбнай дзейнасці**

У якасці сродкаў кантролю за паспяховасцю студэнтаў і азначэнні іх ведаў ужываюцца:

1. Бягучы кантроль (адзнака працы студэнта ў аўдыторыі на практычных занятках, а таксама самастойная пазааўдыторная праца студэнта).

2. Прамежкавы кантроль (адзнака выканання заданняў на кантрольных практычных і індывідуальных занятках па вызначаных тэмах).

3. Выніковы кантроль (залік, іспыт), на якім вынікі праведзенай працы выносяцца на публічны паказ. Форма паказу можа быць вызначаная па выбары выкладчыка. Пры азначэнні ведаў студэнтаў на выніковым кантролі ўжываецца рэйтынговая сістэма адзнакі ведаў студэнтаў.

#### 4.4 Комплексы практыкаванняў для самастойнай работы студэнтаў

##### ВАРЬЯНТ ПЕРШЫ

**ПРАКТЫКАВАННЕ 1.** Зыходная пазіцыя. Ногі на шырыні плечаў. Ступні раўналежна. Рукі прамыя, выцягнутыя ўверх. Пальцы разам.

Дзеянні. Стоячы на двух нагах, выкананы кручэнні кісцю рукі. Затым пераносім цяжар на правую нагу і круцім ступнёй левай нагі, працягваючы рухі кісцямі рук. Змяняем апорную нагу і кірунак кручэння. Вяртаемся ў зыходную пазіцыю працягваючы кручэнні кісцямі рук.

Задачы. Трымаць раўнавагу. Захоўваць дакладны кругавы рух кончыкамі пальцаў рук і кончыкамі пальцаў паднятай нагі. Пераносіць вагу цела з нагі на нагу мякка, без рыўкоў. Не парушаць раўнамернага руху кісцей рук. Захоўваць максімальную амплітуду руху. Спрабаваць розныя хуткасці руху. Змяняючы пазіцыю, не перарываць вярчальных рухаў кісцей рук.

**ПРАКТЫКАВАННЕ 2.** Зыходная пазіцыя. Ногі на шырыні плечаў. Ступні раўналежна. Рукі ў бакі. Пальцы сабраныя ў мяккі кулак.

Дзеянні. Стоячы ў зыходнай пазіцыі, выконваем кручэнні рукамі ад локцяў. Пераносім вагу цела на правую нагу. Падымаем левую нагу так, каб сцягну было раўналежна. Выконваем кручэнні левай нагой ад калена. Змяняем апорную нагу і кірунак кручэння. Вяртаемся ў зыходную пазіцыю, працягваючы кручэнні рукамі ад локцяў.

Задачы. Трымаць раўнавагу. Кантраляваць дакладны кругавы рух нагой ад калена і рукамі ад локцяў. Пераносіць вагу цела з нагі на нагу мякка, без рыўкоў. Захоўваць максімальную амплітуду руху. Спрабаваць розныя хуткасці руху. Змяняючы пазіцыю, не перарываць вярчальных рухаў рукамі ад локцяў.

Неабходна сачыць за тым, каб ступня паднятай нагі не была напружаная падчас вярчальнага руху ад калена.

**ПРАКТЫКАВАННЕ 3.** Зыходная пазіцыя. Ногі на шырыні плечаў. Ступні раўналежна.

Дзеянні. Выконваем кручэнне плечамі назад. Пераносім цяжар на правую нагу. Кручэнне тазам. Змяняем апорную нагу і кірунак руху. Канчаем практыкаванне, выконваючы кручэнне плечамі і тазам з максімальнай амплітудай і хуткасцю, стоячы на двух нагах.

Задачы. Трымаць раўнавагу. Кантраляваць дакладнасць кругавых рухаў. Пераносіць вагу цела з нагі на нагу мякка, без рыўкоў. Не парушаць раўнамернасці руху. Захоўваць максімальную амплітуду, спрабаваць розныя хуткасці руху.

Звярнуць увагу. Сачыць за дакладнасцю кругавога руху. Не губляць дакладнасці лакальнага руху тазам. Не падлучаць да гэтага руху іншыя часткі цела.

**ПРАКТЫКАВАННЕ 4.** Зыходная пазіцыя. Ногі на шырыні плечаў. Ступні раўналежна. Правая рука выцягнутая ўверх, левая ў бок. Пальцы сабраныя ў мяккі кулак.

Дзеянні. Кручэнне прамой правай рукой наперад. Кручэнне левай рукой ад локця ўнутр. Пераносім цяжар на правую нагу, левую нагу паднімаем. Кручэнне корпусам направа. Пераносім цяжар на левую нагу, змяняем пазіцыі рук і кірунак руху корпусам і рукамі.

Задачы. Тыя жа, што ў практыкаванні 3.

Звярнуць увагу. Змяняць кірунак вярчальных рухаў менавіта ў момант пераходу з адной нагі на другую.

**ПРАКТЫКАВАННЕ 5.** Зыходная пазіцыя. Правая нага наперадзе, левая ззаду, на адной лініі. Пальцы левай нагі дакранаюцца пяткі правай. Рукі выцягнутыя ўверх. Пальцы рук злучаныя ў "замок".

Дзеянні. Пацягнуцца рукамі і корпусам наперад. Вярнуцца ў зыходную пазіцыю. Прагнуцца-пацягнуцца рукамі і корпусам назад. Вярнуцца ў зыходную пазіцыю. Нахіліцца - пацягнуцца рукамі і корпусам направа. Вярнуцца ў зыходную пазіцыю. Нахіліцца-пацягнуцца рукамі і корпусам налева. Вярнуцца ў зыходную пазіцыю. Зрабіць корпусам поўны круг направа. Паўтарыць пацягванне ў чатырох кірунках - наперад, назад, направа, налева. Зрабіць корпусам поўны круг налева. Выканаць практыкаванне, стоячы на адной і другой назе.

Задачы. Трымаць раўнавагу. Змяняць пазіцыю вельмі мякка захоўваючы бесперапыннасць руху. Галоўным павінна быць адчуванне бесперапыннага пацягванне, нават пры выкананні кручэння корпусам.

**ПРАКТЫКАВАННЕ 6.** Зыходная пазіцыя. Баланс на правай назе.

Дзеянні. Левай нагой пацягнуцца назад, корпус нахіліць наперад, правай рукой пацягнуцца наперад. Змяніць апорную нагу і паўтарыць практыкаванне. Змяніць апорную нагу. Нахіляючы корпус направа, пацягнуцца левай нагой налева, правай рукой направа. Змяніць апорную нагу. Нахіліць корпус налева, пацягнуцца правай нагой направа, левай рукой налева.

Задачы. Трымаць баланс. Імкнуцца да таго, каб корпус, рука і вольная нага складалі прамую лінію, раўналежную паў.

Звярнуць увагу. Пераход з нагі на нагу ажыццяўляць мякка і бесперапынна. Адчуваць кончыкі пальцаў рук і ног.

Зыходная пазіцыя. Правая нага наперадзе, левая ззаду, на адной лініі, на адлегласці двух крокаў. Ногі сагнутыя ў каленах. Пяткі адарваныя ад падлогі. Рукі выцягнутыя ў бакі, далоні ўніз, прамыя пальцы разам.

Дзеянні. Нахіл направа: левай рукой пацягнуцца ўверх, правай уніз, паспрабаваць дакрануцца да падлогі. Вярнуцца ў зыходную пазіцыю. Нахіл налева: правай рукой пацягнуцца ўверх, левай уніз, паспрабаваць дакрануцца да падлогі. Вярнуцца ў зыходную пазіцыю. Разгарнуць корпус направа, адначасова актыўна выцягваючы рукі ў бакі. Зафіксаваць пазіцыю. Вярнуцца ў зыходную пазіцыю. Разгарнуць корпус налева, рукі ў бакі. Паўтарыць чатыры этапу практыкавання як адну фразу.

Задачы. Не губляць адчуванні сталага пацягвання ў руках і корпусе пры нахілах і скручванні. Кантраляваць вольнае дыханне.

**ПРАКТИКАВАННЕ 8.** Зыходная пазіцыя. Баланс на правай назе. Рукі выцягнутыя ўверх, далонямі ўнутр. Левая нага паднятая, сагнутая ў калене.

Дзеянні. Нахіл корпусам наперад уніз; рукамі пацягнуцца наперад уніз. Вярнуцца ў зыходную пазіцыю. Змяніць апорную нагу і паўтарыць нахіл. Змяніць апорную нагу. Рукі ў бакі. Нахіл корпусам направа; правай рукой пацягнуцца да полу. Вярнуцца ў зыходную пазіцыю. Змяніць апорную нагу. Нахіл корпусам налева; левай рукой пацягнуцца да полу. Вярнуцца ў зыходную пазіцыю. Апусціць рукі ўніз, адвесці іх назад. Прагнуцца - нахіліцца назад, пацягнуўшыся рукамі да полу. Вярнуцца ў зыходную пазіцыю. Змяніць апорную нагу, паўтарыць практыкаванне.

Задачы. Трымаць баланс. Імкнуцца дастаць рукамі падлогі. Пераходзіць з адной пазіцыі ў другую мякка, без рыўкоў. Захоўваць адчуванне пацягвання.

**ПРАКТИКАВАННЕ 9.** Зыходная пазіцыя. Правая нага наперадзе, левая ззаду, на адной лініі на адлегласці двух крокаў. Баланс на паўпальцах.

Дзеянні. Па сігнале - скачок з паваротам на  $180^\circ$ . Па сігнале - два скачкі: з паваротам на  $180^\circ$  і зваротна.

Задачы. Захоўваць дакладнасць зыходнай пазіцыі, размяшчаючы ногі строга на адной лініі. Дамагацца мяккасці скачку. Трымаць баланс.

**ПРАКТИКАВАННЕ 10.** Зыходная пазіцыя. Баланс на адной назе.

Дзеянні. Па сігнале - скачок з паваротам на  $180^\circ$ , затым па сігнале - два скачку: з паваротам на  $180^\circ$  і зваротна.

Задачы. Захоўваць дакладнасць зыходнай пазіцыі. Дамагацца мяккасці скачку. Трымаць баланс.

**ПРАКТИКАВАННЕ 11.** Частка першая. Зыходная пазіцыя. Баланс на правай назе. Левая нага паднятая і выцягнутая наперад. Корпус адхілены назад. Рукі выцягнутыя наперад далонямі ўнутр.

Дзеянні. Па сігнале - скачок, змена апорнай нагі.

Частка другая. Зыходная пазіцыя. Баланс на правай назе, левая нага паднятая і выцягнутая назад. Рукі выцягнутыя назад. Корпус нахілены наперад.

Дзеянні. Па сігнале - скачок, змена апорнай нагі. Задачы. Трымаць баланс. Дамагацца мяккасці скачку. Кантраляваць становішча корпуса і рук.

## ВАРЬЯНТ ДРУГІ

Агульныя задачы. Трымаць баланс. Выконваць рухі мякка, з максімальнай амплітудай. Захоўваць адзіную хуткасць руху. Скачкі выконваць мякка, захоўваючы дакладную пазіцыю ног. Кантраляваць напругу і дыханне.

**ПРАКТИКАВАННЕ 1.** Зыходная пазіцыя. Правая нага наперадзе, левая ззаду, ступні на адной лініі, пятка правай нагі дакранаецца пальцаў левай нагі; ногі прамыя. Прамыя рукі паднятыя над галавой далонямі ўверх; пальцы рук счэпленыя ў "замок".

Дзеянні. Нахілы корпусам направа, налева. Кругавыя рухі корпусам направа, налева. Скачком змяніць пазіцыю ног і паўтарыць практыкаванне.

**ПРАКТИКАВАННЕ 2.** Зыходная пазіцыя. Правая нага наперадзе, левая ззаду. Ступні на адной лініі на адлегласці вялікага кроку. Калены сагнутыя. Баланс на паўпальцах. Рукі прамыя, у бакі.

Дзеянні. Павароты корпусам направа, налева. Скачком змяніць пазіцыю ног і паўтарыць практыкаванне.

**ПРАКТИКАВАННЕ 3.** Зыходная пазіцыя. Правая нага наперадзе, левая ззаду. Ступні на адной лініі на адлегласці вялікага кроку. Калены сагнутыя. Баланс на паўпальцах. Рукі прамыя, у бакі.

Дзеянні. Скачок налева з паваротам на 180°. Паўза. Скачок направа з паваротам на 180°. Паўза. Скачком - змена пазіцыі ног. Паўза. Скачок направа з паваротам на 180°. Паўза. Скачок налева з паваротам на 180°. Паўза.

**ПРАКТИКАВАННЕ 4.** Зыходная пазіцыя. Баланс на правай назе. Левая нага сагнутая ў калене і паднятая. Пазіцыя рук вольная.

Дзеянні. Нахілы корпусам направа, налева, наперад, назад. Кругавы рух корпусам направа. Скачком - змена апорнай нагі. Нахілы корпусам налева, направа, наперад, назад. Кругавы рух корпусам налева.

**ПРАКТИКАВАННЕ 5.** Зыходная пазіцыя. Баланс на правай назе. Левая нага сагнутая ў калене і паднятая. Левая рука - прамая, адведзеная ў бок. Правая рука паднятая.

Дзеянні. Кругавы рух тазам направа, левым перадплеччам направа, правым плячом назад. Скачком - змена апорнай нагі і пазіцыі рук. Кругавы рух тазам налева правым перадплеччам налева, левым плячом назад.

**ПРАКТИКАВАННЕ 6.** Зыходная пазіцыя. Ногі прамыя, на шырыні плечаў, ступні - раўналежна. Рукі - у бакі. Баланс на пятках.

Дзеянні. Пацягнуцца, перамяшчаючы таз направа, налева. Пацягнуцца - нахіліцца корпусам наперад. Кручэнні тазам направа налева.

**ПРАКТИКАВАННЕ 7.** Зыходная пазіцыя. Баланс на правай назе. Левая нага прамая, выцягнутая наперад. Правая апорная нага трохі сагнутая ў калене. Рукі - прамыя, далонямі ўнутр; пальцы разам.

Дзеянні. Пацягнуцца паднятай левай нагой наперад-уверх, рукамі і корпусам наперад, да пальцаў паднятай нагі. Мякка памяняць апорную нагу і паўтарыць практыкаванне.

**ПРАКТИКАВАННЕ 8.** Зыходная пазіцыя. Баланс на правай назе. Левая нага - прамая, выцягнутая наперад. Правая апорная нага трохі сагнутая ў калене. Рукі - прамыя, далонямі ўнутр; пальцы разам.

Дзеянні. Пацягнуцца наперад-уверх паднятай левай нагой, правай рукой і корпусам, да пальцаў паднятай нагі; левай рукой пацягнуцца назад. Мякка памяняць апорную нагу, пазіцыю рук і паўтарыць практыкаванне.

**ПРАКТИКАВАННЕ 9. СКАЧОК НА СЛУПКУ** Зыходная пазіцыя. Баланс на паўпальцах апорнай нагі.

Дзеянні. Па сігнале - скачок і прызямленне ў тую жа кропку на другую апорную нагу і фіксацыя пазіцыі ўсяго цела ў балансе на паўпальцах апорнай нагі.



**ПРАКТЫКАВАННЕ 10. НА БЕРВЯНЕ НАД ПРОРВАЙ (варыянт).**  
Зыходная пазіцыя. Два партнёра стаяць насупраць адзін да аднаго на адлегласці вялікага кроку. Ступні кожнага - на адной лініі на адлегласці кроку адна ад іншай.

Задача і дзеянні. Вывесці партнёра з раўнавагі, каб, вызваліўшы сабе шлях, працягнуць шлях праз прорву па ўяўным бервяне.

Звярнуць увагу. Важна "абгуляць" партнёра далікатна, зрабіўшы гэта за кошт спрыту, а не сілы.

**ПРАКТЫКАВАННЕ 11. ГОРНАЯ РАКА.** Дзеянні і задачы. Трымаючыся за рукі, партнёрам неабходна перабрацца праз "горную раку", скачучы з "каменя" на "камень". Скакаць можна адначасова і па чарзе. Фіксаваць пазіцыю пасля скачку.

### ВАРЫЯНТ ТРЭЦІ

**ПРАКТЫКАВАННЕ 1.** Дзеянні. Хуткая хада ў розных хуткасцях і кірунках. Па сігнале зафіксаваць пазіцыю на адной назе. Па сігнале працягнуць рух. Па сігнале - скачок і фіксацыя пазіцыі на адной назе. Па сігнале працягнуць рух. Па сігнале ўперціся рукамі ў падлогу і зафіксаваць пазіцыю на трох кропках апоры (двух руках і назе). Па сігнале працягнуць рух.

Задачи. Выконваць дзеянні ў адпаведнасці з умоўнымі сігналамі. Размяркоўваць рух у прасторы адносна партнёраў.

Звярнуць увагу. Педагогу рэкамендуецца змяняць хуткасць руху, а таксама чарговасць і значэнне ўмоўных сігналаў, якія адпавядаюць прапанаваным дзеянням.

**ПРАКТЫКАВАННЕ 2.** Дзеянні. Некалькі чалавек (4 - 6), трымаючы партнёра на руках, перамяшчаюцца ў прасторы. Па ўмоўных сігналах яны спыняюцца, падскокваюць, фіксуюць пазіцыю, падкідваюць партнёра, ловяць і зноў рухаюцца, змяняючы кірунак.

Задачи. Не захапляцца гульнёй з партнёрам. Кіраваць інерцыяй руху і асэнсавана каардынаваць дзеянні ў групе.

Зацёмкі. Мэта - каардынацыя дзеянняў і развіццё пачуцця партнёра. Практыкаванне выходзіць з шпаркасць рэакцыі, здольнасць фіксаваць мізансцэну, адчуваць форму свайго цела ў мізансцэне і агульную кампазіцыю, а таксама пачынаць і канчаць рух.

**ПРАКТЫКАВАННЕ 3.** Зыходная пазіцыя. Партнёры стаяць адзін супраць другога на максімальнай адлегласці, якое дазваляе сцэнічная пляцоўка.

Дзеянні. Па сігнале партнёры збягуць насустрач адзін аднаму, спыняюцца на адлегласці кроку, фіксуюць пазіцыю на адной назе. Затым партнёры спрабуюць вывесці адзін аднаго з раўнавагі пры дапамозе мяккіх штуршкоў-імпульсаў у розныя часткі цела. Па сігнале яны фіксуюць пазіцыю на адной назе. Практыкаванне паўтарыць 3-4 разы.

Задачы. Прымаючы штуршок-імпульс і развіваючы яго, імкнуцца гасіць інерцыю руху. Не пхаць партнёра вельмі моцна і цвёрда, не імкнуцца хутка дасягнуць выніку.

**ПРАКТЫКАВАННЕ 4. НА БЕРВЯНЕ НАД ПРОРВАЙ (варыянт).** Зыходная пазіцыя. Партнёры знаходзяцца на максімальнай адлегласці ўяўляючы, што стаяць на бервяне, шырыня якога роўная шырыні ступні.

Дзеянні. Па ўмоўным сігнале партнёры імкліва збліжаюцца і спыняюцца на адлегласці і фіксуюць пазіцыю. Практыкаванне паўтарыць 3-4 разы, кожны раз дамагаючыся новага варыянту яго выканання.

Задача. Партнёрам неабходна памяншаць месцамі, захоўваючы раўнавагу. Працаваць мякка, не спяшацца атрымаць вынік, засяродзіць увагу на працэсе канструявання рухаў і пазіцый.

**ПРАКТЫКАВАННЕ 5. ЦЕНЬ.** Зыходная пазіцыя і дзеянні. Адзін партнёр стаіць за спіной другога на адлегласці 2-3 крокаў. Кіроўны партнёр вольна перамяшчаецца ў прасторы, а кіраваны ў дакладнасці, як ценё, паўтарае яго руху. Выконваючы паварот на 180°, кіроўны аддае лідарства "цені", і партнёры змяняюцца ролямі.

Задачы. Рухі, якія прапаноўвае вядучы, павінны быць зразумелыя яго партнёру. Не варта рабіць шмат дробных рухаў, а рухі ў хуткім тэмпе неабходна паўтарыць некалькі разоў, каб партнёр змог зразумець малюнак і выканаць яго. У наступным гэтак практыкаванне можна выконваць з музыкай, канструюючы рух па прынцыпе пабудовы фразы.

**ПРАКТЫКАВАННЕ 6. ІГОЛКА-НІТКА.** Зыходная пазіцыя і дзеянні. Адзін партнёр стаіць за спіной Іншы на адлегласці 2-3 крокаў. Кіроўны вольна і разнастайна перамяшчаецца па пляцоўцы, задаючы тэму і характар Рухі, партнёр "пераследвае" яго, не паўтараючы яго рухаў, але адгадваючы і развіваючы іх характар.

Задачы. Кіроўнаму неабходна працаваць фразамі.

Мэта. Практыкаванне развівае здольнасць да імправізацыі, а таксама ўвага да партнёра і ўменне ўключацца ў прапанаваны характар рухаў.

**ПРАКТЫКАВАННЕ 7. СЦЯНА.** Зыходная пазіцыя і дзеянні. Партнёры стаяць у дзве лініі насупраць на адлегласці кроку, уяўляючы, што паміж імі рухомая сцяна (сцяна на колах). Па сігнале партнёры спрабуюць ссунуць сцяну, упіраючыся ў яе рукамі, нагамі, спіной, плячом (пазіцыі змяняюцца па ўмоўным сігнале). Задачы. Пераходзячы з адной пазіцыі ў другую, важна паспяваць скідаць напругу і зноў яго набіраць, размяркоўваючы па ўсім целе, захоўваючы ўстойлівасць і роўнае дыханне.

**ПРАКТЫКАВАННЕ 8. ТРЫМАЕМ СТОЛЬ.** Частка першая. Дзеянні і задачы. Неабходна ўтрымаць рукамі павольна апускуючыся "столь". Па ўмоўным сігнале "столь" пачынае павольна "апускацца", і з кожным наступным сігналам на 10 набліжаецца да полу. Такім чынам прыйдзецца ўтрымліваць "столь", стоячы, седзячы і лежучы. Рух уніз, як і ўверх, выконваецца ў некалькі этапаў: хуткі рух па сігнале і фіксацыя пазіцыі. Утрымліваючы напругу ў пазіцыі, неабходна кантраляваць дыханне і сваю

мізансцэну адносна партнёраў, улічваючы не толькі ўласны рух, але і рух групы - бо "столь" адзін на ўсіх.

Частка другая. Паднімаючы "столь", вярнуць яго ў зыходную пазіцыю. Задачы тыя жа, што і ў першай частцы практыкавання.

**ПРАКТЫКАВАННЕ 9. СКАЧОК СА ДНА АКІЯНА.** Зыходная пазіцыя, дзеянні і задачы. Ногі на шырыні плечаў, ступні раўналежна, рукі апушчаныя ўздоўж целы. Прадстаўце, што мы пад вадой, і, каб зрабіць удых, нам трэба выскачыць з вады, а затым ізноў пагрузіцца ў яе. Па сігнале - скачок уверх, рукі паднімаюцца. У момант прыземлення рукі расходзяцца ў бакі, затым апускаюцца. Прыземленне павінна быць мяккім і пругкім.

Практыкаванне паўтарыць 5-7 раз, з паўзамі паміж скачкамі.

**ПРАКТЫКАВАННЕ 10. СКАЧОК У КРОПКУ.** Дзеянні і задачы. Па сігнале - скачок. Выцягнуць адну руку ўверх з жаданнем паставіць пальцам кропку на максімальнай вышыні скачку. Прыземленне павінна быць мяккім. Пазіцыю пасля прыземлення зафіксаваць. З гэтай пазіцыі паўтарыць скачок. Практыкаванне паўтарыць 5-7 раз.

**ПРАКТЫКАВАННЕ 11. УДАР ПА МЯЧЫ.** Зыходная пазіцыя і дзеянні. Трымаючы баланс на апорнай назе, вольнай зрабіць замах. Па сігнале стукнуць па ўяўным мячы і зафіксаваць пазіцыю пасля ўдару на апорнай назе.

Дадатковыя ўмовы выканання практыкавання. Замах рабіць з максімальнай амплітудай, удар выконваць актыўна, сачыць поглядам за палётам мяча.

Задачы. Працаваць усім целам, трымаць баланс. Не дапушчаць перанапружання, сачыць за дыханнем.

## 5. Дапаможны раздзел

### 5.1 Тыпавая вучэбная праграма

Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь  
Вучэбна-метадычнае аб'яднанне вышэйшых навучальных устаноў  
Рэспублікі Беларусь па адукацыі ў галіне культуры і мастацтваў

#### ЗАЦВЯРДЖАЮ

Першы намеснік Міністра адукацыі  
Рэспублікі Беларусь

\_\_\_\_\_ В.А.Богуш  
“ \_\_\_\_ ” \_\_\_\_\_ 2015 г.

Рэгістрацыйны № ТД-\_\_\_\_\_/тып.

### ПЛАСТЫЧНАЕ ВЫРАШЭННЕ ВІДОВІШЧА

**Тыпавая вучэбная праграма  
па вучэбнай дысцыпліне для спецыяльнасці  
1-17 03 01 Мастацтва эстрады (па напрамках),  
напрамаку спецыяльнасці 1-17 03 01-04 Мастацтва эстрады (рэжысура)**

#### УЗГОДНЕНА

Начальнік аддзела  
устаноў адукацыі і работы з  
творчай моладзю Міністэрства  
культуры Рэспублікі Беларусь

\_\_\_\_\_ А.Р.Гуляева  
“ \_\_\_\_ ” \_\_\_\_\_ 2014 г.

Нам. старшыні Вучэбна-  
метадычнага аб'яднання па  
адукацыі ў галіне  
культуры і мастацтваў

\_\_\_\_\_ Ю.П.Бондар  
“ \_\_\_\_ ” \_\_\_\_\_ 2014 г.

#### УЗГОДНЕНА

Начальнік упраўлення вышэйшай  
адукацыі

Міністэрства адукацыі  
Рэспублікі Беларусь

\_\_\_\_\_ С.І.Раманюк  
“ \_\_\_\_ ” \_\_\_\_\_ 2015 г.

Прарэктар па вучэбнай і  
выхаваўчай рабоце дзяржаўнай  
установы адукацыі “Рэспубліканскі  
інстытут вышэйшай школы”

\_\_\_\_\_ В.І.Шупляк  
“ \_\_\_\_ ” \_\_\_\_\_ 2015 г.

Эксперт-нормакантралёр

\_\_\_\_\_ 2015 г.

**Складальнікі**

*Ю.Д. Пярсідская*, загадчык кафедры рэжысуры эстрады ўстановы адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”, кандыдат мастацтвазнаўства

*Д.С. Скачкоў*, выкладчык кафедры беларускай і сусветнай мастацкай культуры ўстановы адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”

**Рэцэнзенты:**

*кафедра* опернай падрыхтоўкі і харэаграфіі ўстановы адукацыі “Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў”

*Г.Б. Давыдзька*, старшыня Нацыянальнай дзяржаўнай тэлерадыёкампаніі Рэспублікі Беларусь, заслужаны дзеяч мастацтваў Рэспублікі Беларусь.

**Рэкамендавана да зацвярджэння ў якасці тыпавой:**

*кафедрай* рэжысуры эстрады ўстановы адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў” (пратакол № 11 ад 12.06.2014 г.);

*прэзідыумам* навукова-метадычнага савета ўстановы адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў” (пратакол № 5 ад 18.06.2014);

*секцыяй* па спецыяльнасці 1-17 03 01 Мастацтва эстрады (па напрамках)

навукова-метадычнага савета па харэаграфіі і мастацтве эстрады Вучэбна-

метадычнага аб’яднання па адукацыі ў галіне культуры і мастацтваў (пратакол № 1 ад 18.09.2014)

Адказы за рэдакцыю: В. Б. Кудласевіч

Адказы за выпуск: Ю.Д. Пярсідская

## ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА

Вучэбная дысцыпліна “Пластычнае вывырашэнне відовішча” з’яўляецца дапаможнай у шэрагу дысцыплін прафесійнага цыклу. Пры гэтым, улічваючы відовішчную спецыфіку эстраднай пастаноўкі, пластычная партытура дзеяння мае важнае значэнне ў прафесіі эстраднага рэжысёра.

У рамках гэтай дысцыпліны здзяйсняецца падрыхтоўка высокапрафесійных рэжысераў эстрады, якія здольны на сучасным узроўні ажыццяўляць рэжысерскую і педагагічную дзейнасць. “Пластычнае вывырашэнне відовішча” цесна ўзаемазвязаны з такімі спецыяльнымі дысцыплінамі, як “Рэжысура эстрадных відовішчаў”, “Асновы рэжысёрскай кампазіцыі”, “Тэорыя драмы і асновы сцэнарнага майстэрства”, “Сцэнаграфія”.

Праграма “Пластычнае вывырашэнне відовішча” прадугледжвае вывучэнне складаных прафесійных рэжысерскіх задач у галіне дапаможных вучэбных дысцыплін, улічваючы прыярытэтную важнасць пластычнай партытуры сцэнічнага эстраднага дзеяння.

*Галоўная мэта* дысцыпліны – засваенне студэнтамі прыладамі сцэнічнай выразнасці, ведамі і ўменнямі ў сферы пластычных дысцыплін.

*Галоўнымі задачамі* дысцыпліны з’яўляюцца:

- фарміраванне мастацкага густу, пластычных адчуванняў у сферы відовішчных мастацтваў, сцэнічнай культуры, творчай індывідуальнасці, інтарэсу да пластычных мастацтваў;
- набыццё ўмення рацыянальна арганізоўваць працэс пластычнай падрыхтоўкі, самастойна засвойваць вучэбны матэрыял, фарміраваць рэпертуар;
- развіццё ўстойлівай базы навыкаў і ўменняў для вырашэння шырокага дыяпазону рэжысерскіх мастацкіх і тэхналагічных праблем, што ўзнікаюць у працэсе творчай і педагагічнай дзейнасці.

Безумоўна, у сістэме навучання будучага рэжысёра, адводзіцца значнае месца фізічнаму выхаванню, развіццю гнуткасці, эластычнасці цягліц, сіле, спрыту і г.д. З гэтай мэтай на кожным этапе прапануецца цэлы шэраг паслядоўна больш складаных сістэм практыкаванняў: ізаляваная размінка, сістэма практыкаванняў stretch, практыкаванні на каардынацыю і цвёрдую фіксацыю становішчаў цела, размінка на практыкаваннях "згортванне цела", экзэрсіс на базе класічнага танца з пераходамі ў мадэрн-джаз танец (з ужываннем вывучанага матэрыялу ў навучальных танцавальных кампазіцыях, прасторавы экзэрсіс, танцавальная размінка з элементамі джазавага і афры-амерыканскага танцаў. Вывучэнне тэхнікі рэлаксацыі і ўсведамленні цела, больш тонкага пачування ўнутраных сігналаў, імпульсаў руху, пачуванні партнёра, прасторы/часу як элементаў, якія нараджаюць кампазіцыю.

Працэс падрыхтоўкі спецыялістаў у галіне мастацтва эстрады накіраваны на авалоданне студэнтамі *ведаў і ўменняў*, якія дазваляць на высокім узроўні вырашаць прафесійныя задачы ў далейшай творчай і педагагічнай дзейнасці.

Выпускнік павінен

**ведаць:**

- тэорыю і практыку пластычнага вывyrашэння эстраднага відовішча;
- методыку ажыцяўлення пластычнай падрыхтоўкі эстраднага акцера;
- пластычныя прыёмы і шляхі рэалізацыі рэжысерскай задумы;
- прыёмы харэаграфічнага трэнінга;
- прыёмы рэжысерска-пастановачнай працы ў галіне пантамімы на эстрадзе;

**умець:**

- працаваць над пластычным вывyrашэннем эстраднага відовішча;
- выкарыстоўваць працэс пабудовы разам з харэографам харэаграфічнай кампазіцыі ў відовішчы, тэатралізаванам ўяўленні, свяце, эстраднам канцэрце, цыркавым ўяўленні і інш;
- ажыцяўляць аналіз пластычных формаў;
- выкарыстоўваць балемайтэрска-пастановачныя прыёмы ў працэсе падрыхтоўкі эстраднага шоў, массавага дзеяння, эстраднага спектаклю;
- прымяняць веды ў галіне працы па пластычным вывyrашэнні эстраднага відовішча для выкладчыцкай дзейнасці.

**валодаць:**

- прыёмамі харэаграфічнага трэнінгу;
- навыкамі працы над пластычным вывyrашэннем эстраднага відовішча.

На вивучэнне дысцыпліне “Пластычнае вивyrашэнне відовішча” ўсяго адведзена 416 гадз., з якіх 230 гадз. – аўдыторныя заняткі. Прыкладнае размеркаванне аўдыторных гадзін па відах заняткаў: практычныя – 160, індывідуальныя – 70. Рэкамендаваныя формы кантролю ведаў – залікі, экзамены.

## ПРЫКЛАДНЫ ТЭМАТЫЧНЫ ПЛАН

Раздзелы і тэмы	Аўдыторныя заняткі Колькасць гадзін		
	Усяго	Практ.	Індывід.
Уводзіны	2	2	-
Тэма 1. Развіццё навыкаў агульнага характару, выхаванне і развіццё псіхафізічных якасцей.	18	10	8
Тэма 2. Тэмпа-рытмічная арганізацыя руху	16	8	8
Тэма 3. Пластычныя практыкаванні.	22	14	8
Тэма 4. Асновы пантамімы	22	14	8
Тэма 5. Сцэнічная акрабатыка	24	14	10
Тэма 6. Моўна-рухальная каардынацыя	14	8	6
Тэма 7. Сцэнічны бой	20	16	4
Тэма 8. Асновы жанглявання і эквілібрыстыкі	22	18	4
Тэма 9. Пластычнае вывырашэнне сцэнічнага вобраза	24	20	4
Тэма 10. Сучасныя кірункі ў харэаграфіі. Сучасны танец.	16	12	4
Тэма 11. Творчая ўзаемасувязь рэжысёра з балетмайстарам.	8	6	2
Тэма 12. Работа над пластычным вывырашэннем спектакля, відовішча	22	18	4
<b>Разам</b>	<b>230</b>	<b>160</b>	<b>70</b>



## ЗМЕСТ ВУЧЭБНАГА МАТЭРЫЯЛУ

### Уводзіны

Прадмет, задачы і структура дысцыпліны “Пластычнае вывырашэнне відовішча”. Роля дысцыпліны ў падрыхтоўцы высокакваліфікаваных спецыялістаў і яе сувязі са спецыяльнымі дысцыплінамі і дысцыплінамі гуманітарнага цыклу. Патрабаванні да ўзроўню ведаў, уменняў і навыкаў у музычнай падрыхтоўцы, неабходных спецыялісту ў галіне эстраднага мастацтва. Крытэрыі адзнакі дасягненняў студэнтаў у навучанні, метады і сродкі ацэньвання. Вучэбна-метадычнае забеспячэнне дысцыпліны.

*Тэма 1. Развіццё навыкаў агульнага характару, выхаванне і развіццё псіхафізічных якасцей.*

Псіхалагічная настройка. Практыкаванні на фізічнае развіццё і нагрузку. Практыкаванні на разагрэў. Комплекс агульнаўматавальных практыкаванняў. Расцяжка і гнуткасць. Трэнінг рухавасці цела. Асновы рытмікі. Авалоданне асноўнымі элементамі псіхафізічнага трэнінгу. Трэнінг хуткасці, тэмпу і кантраснасці ў руху. Практыкаванні ў бегу, ходзе, мэтаі якіх з’яўляецца актывізацыя ўвагі студэнта, эмацыянальны і фізіялагічны тонус.

*Тэма 2. Тэмпа-рытмічная арганізацыя руху.*

Развіццё пачуцця рытму ў руху і здольнасці захоўваць і мяняць тэмпа-рытм. Паняцце тэмпа і руху ў розных хуткасцях. Паняцце адчування часу. Паняцце рытму і руху ў рытмічных малюнках.

*Тэма 3. Пластычныя практыкаванні.*

Развіццё пластыкі кісцей рук і пальцаў: веер, павук, матылёк, вецер, хваля. Развіццё пластыкі рук: падрыхтоўчыя практыкаванні да хвалі, хваля рознага віду. Развіццё пластыкі корпуса: хваля ад цэнтра, ад галавы, ад ступняў, бакавыя хваля. Імпульс руху. Перамяшчэнне імпульсу: з рукі ў руку, з рукі ў нагу і назад, з нагі ў галаву і г.д. Практыкаванні на развіццё рухальнай памяці. Арганізацыйна-прасторавыя практыкаванні. Група практыкаванняў на выразнасць рук, адчуванне непарыўнага руху, жэсту.

*4. Асновы пантамімы.*

Адчуванне нерухомай ўяўнай кропкі. Уяўная сцяна: кантакт, перамяшчэнне, куты. Уяўны канат: нацяжэнне ў розныя бакі, перацягванне каната з партнёрам. Агонь: полымя з кісцей рук, ўсёй рукі, усяго цела, полымя груповое.

Беспрадметнае дзеянне. Работа з уяўляемым прадметам. Пераход бачнага ў нябачнае. Развіццё ўменняў пасродкам дакладных выразных дзеянняў і жэстаў

паведаць аб фізічных уласцівасцях прадмета: аб'ём, вага, матэрыял, характар пархні, тэмпературныя ўласцівасці і г.д.

Пантамімічныя крокі: крок на месцы, крок у бок (слізганне), крок супраць ветру, крок па лесвіцы, крок па пяску, клоўнскія крокі. Скачка на кані. Плаванне на лодцы. Пантомимические эцюды: падняцце штангі, хаджэнне па канаце, зрыванне кветак. Пантамімічныя эцюды па літаратурных і музычных творах.

#### *Тэма 5. Сцэнічная акрабатыка.*

Практыкаванні маторнага тыпу. Эцюды цыклічнага характару. Кулёк. Кулёк праз перашкоду. Каскад. Стойка на руках. Кола. Кульбіт. Флякі. Падзенне. Падрыхтоўчыя практыкаванні. Падзенне са стойкі на плячах. Падзенне з каленяў на бок і наперад. Падзенне з становішча стоячы (наперад, назад, у бакі). Падзенне з закручваннем. Падзенне са спатыканнем. Індывідуальная акрабатыка. Парная акрабатыка. Акрабатычныя кампазіцыі і эцюды.

#### *Тэма 6. Моўна-рухальная каардынацыя.*

Моўнае і фізічнае дзеянні. Каардынацыя мовы і руху ў жыццёвых абставінах. Цяжкасці адвольных каардынацый мовы і руху ў прафесійнай рабоце актёра. Практыкаванні маторнага тыпу (спалучэнне рухаў рук і ног з чытаннем хуткамовак). Трэнінг на злучэнне мовы і руху ў задазенай прасторы, якая змяняецца, ва ўзаемаадносінах з групай і без яе.

#### *Тэма 7. Сцэнічны бой.*

Знаёмства з асноўнымі кампазіцыйнымі прыёмамі пабудовы масавай сцэны боя (батальнай). Прыёмы бою, кідкі. Умоўнасць гістарычнай стылістыкі і паняцце рэжысёрскага вырашэння сцэны боя (стылізацыі, рэстаўратарства, натуралізм). Эцюдна-пастанавачная праца па сцэнічнаму бою.

#### *Тэма 8. Асновы жанглявання і эквілібрыстыкі.*

Падрыхтоўчыя практыкаванні (з адным мячом, з дзвюма мячамі). Жангляванне дзвюма, трыма мячамі. Жангляванне рознымі прадметамі: кольца, кеглі і г.д. Асновы эквілібрыстыкі. Практыкаванні на ўменне захоўваць раўнавагу ў розных умовах, што ускладнены прымяненнем спецыяльнага рэквізіту.

#### *Тэма 9. Пластычнае вывырашэнне сцэнічнага вобраза.*

Выкарыстанне пантамімічных навыкаў, навыкаў беспрадметнага дзеяння, навыкаў сцэнічнай барацьбы, акрабатыкі, жанглявання пры пластычным вырашэнні сцэнічнага вобраза. Пошук знешніх характарыстык вобраза (маска грыв, касцюм) і іх арганічнае сумяшчэнне з рухамі і жэстамі актёра. Эцюды на аснове створанага студэнтам пластычнага вобраза.

*Тэма 10. Сучасныя кірункі ў харэаграфіі. Сучасны танец.*

Класічны станок; характэрны станок; асновы танцавальнага мастацтва. Танец класічны, гісторыка-побытавы, народны, эстрадны. Віды сучаснага эстраднага танца.

*Тэма 11. Творчая ўзаемасувязь рэжысёра з балетмайстарам.*

Методыка работы рэжысёра з балетмайстарам. Этыка сумеснай творчай працы і яе ўплыў на мастацкі вынік. Роля балета ў эстрадным відовішчы, спектаклі.

*Тэма 12. Работа над пластычным вывырашэннем спектакля, відовішча.*

Развіццё індывідуальнага спосабу ажыццяўлення творчай задумы, уменне пераводзіць дзеянне ў вобразную мастацкую пластычную форму. Кампазіцыя па карцінам, музычным формам, вершам з улікам стылявых і жанравых прыкметах з выкарыстаннем усіх сродкаў выразнасці сцэнічнага асяроддзя. Пабудова пластычнай кампазіцыі на драматургічным матэрыяле з ажыццяўленнем шматфігурнай кампазіцыі.

## **Інфармацыйна-метадычная частка**

### **Літаратура**

#### **Асноўная**

1. Ананьев, Б.Г. Теория ощущений / Б.Г. Ананьев. – Л. : ЛГУ, 1961. – 69с.
2. Варпаховский, Л.В. Наблюдения, анализ, опыт / Л.В. Варпаховский. – М. : Просвещение, 1978. – 276 с.
3. Голубовский, Б.Г. Пластика в искусстве актёра / Б.Г. Голубовский. – М. : Искусство, 1986. – 188 с.
4. Гринер, В.А. Ритм в искусстве актёра / В.А. Гринер. – М. : Просвещение, 1966. – 78 с.
5. Демин, В.П. Работа студента-режиссера над собой в процессе обучения / В.П. Демин. – Хабаровск : Хабаровский институт культуры, 1970. – 148 с.
6. Захава, Б.Е. Мастерство актёра и режиссера / Б.Е. Захава. – М. : Просвещение, 1964. – 287 с.
7. Збруева, Н.П. Ритмическое воспитание актёра / Н.П. Збруева. – М. : ВЦХТ, 2003. – 144 с.
8. Кнебель, М.О. Поэзия педагогики / М.О. Кнебель. – М. : ВТО, 1984. – 528 с.

9. Кнебель, М.О. Школа режиссуры Немировича-Данченко / М.О. Кнебель. – М.: Искусство, 1966. – 167 с.
10. Кох, И.Э. Основы сценического движения / И.Э. Кох. – Л. : “Искусство”, Ленингр. отд-ние., 1970. – 566 с.
11. Кристи, Г.В. Воспитание актера школы Станиславского / Г.В. Кристи. – М. : Искусство, 1968. – 455 с.
12. Кудашева, Т.Н. Руки актера / Т.Н. Кудашева. – М. : Просвещение, 1970. – 188 с.
13. Лаўрухін, У.І. Пластычны трэнінг актёра народнага тэатра : метадычны дапаможнік / У.І. Лаўрухін, Н.М. Лаўрухіна. – Мінск : Выданне Рэспубліканскага навукова-метадалагічнага цэнтра культуры, 1990. – 66 с.
14. Никитин, В.Ю. Модерн-джаз танец: история, методика, практика / В.Ю. Никитин. – М. : ГИТИС, 2000. – 438 с.
15. Морозова, Г.В. Пластическое воспитание актёра / Г.В. Морозова. – М. : Терра спорт, 1998. – 249 с.
16. Морозова, Г.В. Сценический бой (фехтование и пластические трюки в спектакле) / Г.В. Морозова. – Л. : “Искусство”, 1970. – 143 с.
17. Морозова, Г.В. Понятие темпо-ритма сценического действия / Г.В. Морозова. – М. : МГИК, 1968. – 34 с.
18. Немеровский, А.Б. Пластическая выразительность актера : учебное пособие для театральных ВУЗов / А.Б. Немеровский. – М. : Искусство, 1976. – 127 с.
19. Розинский, Э. Безмолвное искусство : уч. пособие по пантомиме с прилож. 18-ти новелл о смешном и серьёзном / Э. Розинский. – Л. : Политех. ленинград. восстановит. центра ВОГ, 1975. – 80 с.
20. Румнев, А.А. О пантомиме. Театр. Кино / А.А. Румнев. – М. : Искусство, 1964. – 241 с.
21. Рутберг, И.Г. Искусство пантомимы. Пантомима как форма театра : учебное пособие для реж. театра и ансамблей пантомимы / И.Г. Рутберг. – М. : Б.И., 1989. – 126 с.
22. Рутберг, И.Г. Пантомима : движение и образ / И.Г. Рутберг. – М. : “Сов. Россия”, 1981. – 160 с.
23. Рутберг, И.Г. Пантомима : опыты в аллегории и мимордраме / И.Г. Рутберг. – М. : “Сов. Россия”, 1976. – 112 с.
24. Рутберг, И.Г. Пантомима : опыты в мимодраме / И.Г. Рутберг. – М. : “Сов. Россия”, 1977. – 111 с.
25. Рутберг, И.Г. Пантомима : первые опыты / И.Г. Рутберг. – М. : “Сов. Россия”, 1976. – 112 с.

1. Бернштейн, Н.А. О ловкости и ее развитии / Н.А. Бернштейн. – М. : “Физкультура и спорт”, 1991. – 209 с.
2. Бернштейн, Н.А. Физиология движений и активность / Н.А. Бернштейн. – М. : Наука, 1990. – 492 с.
3. Готовский, Е. От бедного театра к Искусству-проводнику : сб. ст. / Е. Готовский ; пер. с пол., вступ. ст. и примеч. Н.З. Башинджагян. – М. : Артист. Режиссёр. Театр, 2003. – 351 с.
4. Добровольская, Г.Н. Танец. Пантомима. Балет / Г.Н. Добровольская. – Л. : “Искусство” Ленинград. отд-ние, 1975. – 125 с.
5. Зуев, Е.И. Волшебная сила растяжки / Е.И. Зуев. – М. : Советский спорт, 1990. – 66 с.
6. Маркова, Е.В. Современная зарубежная пантомима : La mime / Е.В. Маркова. – М. : “Искусство”, 1985. – 190 с.
7. Морозова, Г.В. О пластической композиции спектакля / Г.В. Морозова. – М. : ВЦХТ, 2001. – 144 с.
8. Пластическое воспитание актера в театральном ВУЗе: сборник научных трудов / под ред. Кузнецова. – Л. : ЛГИТМиК, 1987. – 117 с.
9. Поламишев, А.М. Мастерство режиссера: от анализа к воплощению / А.М. Поламишев. – М. : Искусство, 1992. – 311 с.
10. Тарасов, Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства : учебное пособие / Н.И. Тарасов. – 4-е изд. стереотип. – СПб. : Издательство “Лань”, “Издательство Планета Музыки”, 2008. – 496 с.
11. Тышлер, Д. А. Искусство сценического фехтования. Техника ведения боев, пластика движений и батальная режиссура / Д.А. Тышлер, А.Д. Мовшович. – М. : Академический Проект, 2004. – 272 с.

### **Пералік рэкамендаваных сродкаў дыягностыкі**

Для дыягностыкі прафесійных кампетэнцый, выяўленню ўзроўню навучальных дасягненняў студэнтаў рэкамендуецца выкарыстоўваць наступны інструментарый:

- 1) комплексныя разнаўзроўневыя заданні
  - тэхніка выкарыстання асобных элементаў і практыкаванняў па засваенні пластычнай тэхнікі;
  - трансфарматыя танцавальна-пластычных рухаў і камбінацый у прыёмы псіхалагічнага ўздзеяння на партнёра;
  - імправізавае аб'яднанне элементаў па тэмах праграмы;
  - праэкт стварэння танцавальна-драматычнага эцюда;
- 2) вуснае апытанне студэнтаў

## 5.2 Асноўная літаратура

1. Ананьев, Б.Г. Теория ощущений / Б.Г. Ананьев. – Л. : ЛГУ, 1961. – 69с.
2. Варпаховский, Л.В. Наблюдения, анализ, опыт / Л.В. Варпаховский. – М. : Просвещение, 1978. – 276 с.
3. Голубовский, Б.Г. Пластика в искусстве актёра / Б.Г. Голубовский. – М. : Искусство, 1986. – 188 с.
4. Гринер, В.А. Ритм в искусстве актёра / В.А. Гринер. – М. : Просвещение, 1966. – 78 с.
5. Демин, В.П. Работа студента-режиссера над собой в процессе обучения / В.П. Демин. – Хабаровск : Хабаровский институт культуры, 1970. – 148 с.
6. Захава, Б.Е. Мастерство актёра и режиссера / Б.Е. Захава. – М. : Просвещение, 1964. – 287 с.
7. Збруева, Н.П. Ритмическое воспитание актёра / Н.П. Збруева. – М. : ВЦХТ, 2003. – 144 с.
8. Кнебель, М.О. Поэзия педагогики / М.О. Кнебель. – М. : ВТО, 1984. – 528 с.
9. Кнебель, М.О. Школа режиссуры Немировича-Данченко / М.О. Кнебель. – М. : Искусство, 1966. – 167 с.
10. Кох, И.Э. Основы сценического движения / И.Э. Кох. – Л. : “Искусство”, Ленингр. отд-ние., 1970. – 566 с.
11. Кристи, Г.В. Воспитание актёра школы Станиславского / Г.В. Кристи. – М. : Искусство, 1968. – 455 с.
12. Кудашева, Т.Н. Руки актёра / Т.Н. Кудашева. – М. : Просвещение, 1970. – 188 с.
13. Лаўрухін, У.І. Пластычны трэнінг актёра народнага тэатра : метадычны дапаможнік / У.І. Лаўрухін, Н.М. Лаўрухіна. – Мінск : Выданне Рэспубліканскага навукова-метадалагічнага цэнтру культуры, 1990. – 66 с.
14. Никитин, В.Ю. Модерн-джаз танец: история, методика, практика / В.Ю. Никитин. – М. : ГИТИС, 2000. – 438 с.
15. Морозова, Г.В. Пластическое воспитание актёра / Г.В. Морозова. – М. : Terra спорт, 1998. – 249 с.
16. Морозова, Г.В. Сценический бой (фехтование и пластические трюки в спектакле) / Г.В. Морозова. – Л. : “Искусство”, 1970. – 143 с.
17. Морозова, Г.В. Понятие темпо-ритма сценического действия / Г.В. Морозова. – М. : МГИК, 1968. – 34 с.
18. Немеровский, А.Б. Пластическая выразительность актёра : учебное пособие для театральных ВУЗов / А.Б. Немеровский. – М. : Искусство, 1976. – 127 с.
19. Розинский, Э. Безмолвное искусство : уч. пособие по пантомиме с прилож. 18-ти новелл о смешном и серьёзном / Э. Розинский. – Л. : Политех. ленинград. восстановит. центра ВОГ, 1975. – 80 с.

20. Румнев, А.А. О пантомиме. Театр. Кино / А.А. Румнев. – М. : Искусство, 1964. – 241 с.
21. Рутберг, И.Г. Искусство пантомимы. Пантомима как форма театра : учебное пособие для реж. театра и ансамблей пантомимы / И.Г. Рутберг. – М. : Б.И., 1989. – 126 с.
22. Рутберг, И.Г. Пантомима : движение и образ / И.Г. Рутберг. – М. : “Сов. Россия”, 1981. – 160 с.
23. Рутберг, И.Г. Пантомима : опыты в аллегори и мимордраме / И.Г. Рутберг. – М. : “Сов. Россия”, 1976. – 112 с.
24. Рутберг, И.Г. Пантомима : опыты в мимодраме / И.Г. Рутберг. – М. : “Сов. Россия”, 1977. – 111 с.
25. Рутберг, И.Г. Пантомима : первые опыты / И.Г. Рутберг. – М. : “Сов. Россия”, 1976. – 112 с.

### 5.3 Дадатковая літаратура

1. Бернштейн, Н.А. О ловкости и ее развитии / Н.А. Бернштейн. – М. : “Физкультура и спорт”, 1991. – 209 с.
2. Бернштейн, Н.А. Физиология движений и активность / Н.А. Бернштейн. – М. : Наука, 1990. – 492 с.
3. Готовский, Е. От бедного театра к Искусству-проводнику : сб. ст. / Е. Готовский ; пер. с пол., вступ. ст. и примеч. Н.З. Башинджагян. – М. : Артист. Режиссёр. Театр, 2003. – 351 с.
4. Добровольская, Г.Н. Танец. Пантомима. Балет / Г.Н. Добровольская. – Л. : “Искусство” Ленинград. отд-ние, 1975. – 125 с.
5. Зуев, Е.И. Волшебная сила растяжки / Е.И. Зуев. – М. : Советский спорт, 1990. – 66 с.
6. Маркова, Е.В. Современная зарубежная пантомима : La mime / Е.В. Маркова. – М. : “Искусство”, 1985. – 190 с.
7. Морозова, Г.В. О пластической композиции спектакля / Г.В. Морозова. – М. : ВЦХТ, 2001. – 144 с.
8. Пластическое воспитание актера в театральном ВУЗе: сборник научных трудов / под ред. Кузнецова. – Л. : ЛГИТМиК, 1987. – 117 с.
9. Поламишев, А.М. Мастерство режиссера: от анализа к воплощению / А.М. Поламишев. – М. : Искусство, 1992. – 311 с.
10. Тарасов, Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства : учебное пособие / Н.И. Тарасов. – 4-е изд. стереотип. – СПб. : Издательство “Лань”, “Издательство Планета Музыки”, 2008. – 496 с.
11. Тышлер, Д. А. Искусство сценического фехтования. Техника ведения боев, пластика движений и батальная режиссура / Д.А. Тышлер, А.Д. Мовшович. – М. : Академический Проект, 2004. – 272 с.