

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет традиционной белорусской культуры и современного искусства
Кафедра театрального творчества

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой

_____ 20__ г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета

_____ 20__ г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

СЦЕНИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ

для специальности

1–18 01 01 Народное творчество (по направлениям),
направления специальности

1–18 01 01–03 Народное творчество (театральное)

Составитель:
Фомин Геннадий Хононович

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета университета
протокол № 4 от «19» декабря 2017 г.

Составитель:

Фомин Г. Х., преподаватель кафедры театрального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Рецензенты:

Корсакова Е. Е., декан факультета заочного обучения учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент;

Боровик Г.И., профессор кафедры режиссуры учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств», профессор, кандидат искусствоведения

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой театрального творчества
название кафедры, разработчика УМК (ЭУМК)

(протокол от _____ № _____);

Советом факультета традиционной белорусской культуры и современного искусства

полное название факультета

(протокол от _____ № _____)

Содержание

1	Пояснительная записка	5
2	Теоретический раздел	7
2.1.	Конспект лекций	7
	Тема 1. Введение. История развития и краткий обзор методологических направлений.	7
	Тема 2. Предмет и метододисциплины «Сценическое движение» в драматическом искусстве.	11
	Тема 3. Общее содержание дисциплины «Сценическое движение» как компонента драматического действия и его основы.	13
	Тема 4. Анализ психических и психофизических качеств	15
	Тема 5. Содержание основных терминов и понятий дисциплины «Сценическое движение»	18
	Тема 6. Содержание базовых качеств, необходимых для освоения актерами и понимания режиссёрами по дисциплине «Сценическое Движение»	25
3	Практический раздел	32
3.1.	Методические указания к практическим занятиям	32
3.2.	Тематика практических занятий	33
3.3.	Методические указания и тематика индивидуальных занятий	44
3.4.	Темы для докладов и рефератов	44
4	Раздел контроля знаний	46
4.1	Перечень заданий для самостоятельной работы	46

4.2	Вопросы и требования к зачету (экзамену)	47
4.3	Требования к практическому показу	47
5	Вспомогательный раздел	48
5.1	Учебно-методическая карта учебной дисциплины	48
5.2	Список рекомендуемой литературы	54
	<i>Основной</i>	54
	<i>Дополнительный</i>	55

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Сценическое движение» разработана для учреждения высшего образования Республики Беларусь в соответствии с требованиями образовательного стандарта по направлению специальности 1-18 01 01-03 Народное творчество (театральное). Он включает материалы по теоретическому и практическому освоению комплекса профессиональных навыков режиссера.

Изучение учебной дисциплины «Сценическое движение» находится в тесной взаимосвязи с основными дисциплинами театрального цикла «Режиссура», «Мастерство актера», «Хореография», разделами дисциплины «Художественное оформление спектакля» (музыка, сценография), способствует развитию профессиональных навыков студентов, обучающихся по направлению специальности 1-18 01 01-03 Народное творчество (театральное).

Содержание учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Сценическое движение» направлено на знание и понимание роли и значения двигательной-пластической композиции в драматическом спектакле. Режиссерская разработка двигательной-пластического рисунка спектакля является одним из этапов работы над спектаклем, поэтому особенно важно, когда ее проводит режиссер, владеющий основами Сценического Движения.

Материалы УМК направлены на получение теоретических знаний и практических навыков в сфере сценического движения, знакомство с основными принципами работы по сценическому движению постановщика и их реализации в процессе подготовки и выпуска театральной постановки.

УМК предусматривает изучение основных принципов и методов построения пластической партитуры для каждого из персонажей и драматического спектакля как единой стилизованной и целостной композиции. Формирование общих представлений об основных приемах и методах воплощения средствами выразительности сценического движения.

Воспитание двигательных навыков, которые находят отражение в четком и правильном исполнении и владении телесной техникой различных сценических стилей, интеллектуальный навык, который находит отражение в быстром и четком решении поставленных творческих задач при работе над драматическим спектаклем и его пластическим воплощением.

УМК направлен на формирование у студентов умений и навыков для создания пластического образа эпизода в драматическом спектакле и умения

выстраивать общий, стилево единый образ спектакля. Умение органически воплотить пластическую композицию в ткани драматического произведения, использование полученных знаний и навыков в качестве базы для профессионального воплощения творческих идей в исследовательской практике, педагогической, в проявлениях оригинальных идей и образного мышления.

Необходимо сказать, что данный курс преподается в тесной взаимосвязи с предметом «Актерское мастерство» с тем, чтобы актуализировать весь спектр движенческих навыков, связав их с психотехникой исполнителя. Уже на самом раннем этапе обучения сценическому движению на основе упражнений моторного типа создаются ситуации близкие к сценической задаче. Данная методика позволяет от техники движений перейти к способности самостоятельно пользоваться этой техникой при исполнении роли и как режиссеру помочь исполнителям создавать непрерывный пластический путь развития персонажей в спектакле.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ

Тема 1. Введение. История развития и краткий обзор методологических направлений.

Становление предмета имеет долгую историю.

Ещё в 1883г. известный театровед С.А. Юрьев в своей статье «Значение театра его упадок и необходимость школы сценического искусства», даёт подробный план организации театральной школы с четырёхлетним обучением. В список общеобразовательных предметов включены: развитие голоса, работа над телесной пластикой и мимикой. Автором отмечается необходимость постановки процесса обучения на научную основу. Далее проекты реорганизаций многочисленных частных драматических школ возникают одни за другими. Педагоги призывают пересмотреть программы с целью их приближения к актёрской профессии, то есть создать ряд специализированных дисциплин, которые определяли бы направленность драматической школы. В то время, единственным предметом, который отличал будущих актёров драмы от других учащихся, было «актёрское мастерство». Известно, что А.Н.Островский, говоря о театральных школах, отмечал, что их задача должна состоять в том, чтобы доставлять для сцены специально подготовленных артистов, которые в процессе обучения развили бы свои способности и таланты. «Актёр есть пластический художник, и, не изучив техники своего искусства или ремесла, он не может быть не только художником, но и порядочным ремесленником». В своей программе «приготовительной драматической школы» для 2-го и 3-го курсов, он называет обязательными: «танцы, позы сложные и группировка на сцене, небольшие пантомимы и пантомимы в костюмах». Во времена Островского, актёр должен был уметь «...быстро двигаться, прятаться, вовремя залезать под стол, выпрыгивать из окна и т.д. Всё это требовало ловкости и акробатичности». Театральные деятели XIXв. обращают своё пристальное внимание на несоответствие обучающих программ самому предмету обучения, а именно, на потребность театральных школ в специальных пластических дисциплинах, рассчитанных на будущих актёров драмы. В 1900 г. Князь СМ. Волконский – директор императорских театров, вносит новые предложения по изменению программы, вызванные неудовлетворительным состоянием пластической подготовки учащихся. По его предложению исключают французский язык и

пение и увеличивают количество практических занятий и репетиционных часов. Одним из тех, кто реформировал театральную школу и повлиял на её дальнейшее развитие, а также на состояние мирового драматического театра в целом, был К.С. Станиславский. Усилиями великого педагога-режиссёра была создана стройная система воспитания драматического актёра, которая явилась основой театральной педагогики. «Система» моя распадается на две главные части: 1) внутренняя и внешняя работа артиста над собой, 2) внутренняя и внешняя работа над ролью ... Внешняя работа над собой заключается в приготовлении телесного аппарата к воплощению роли и точной передаче её внутренней жизни». Введённая автором терминология, достаточно распространена в театральной практике и по сей день. Но, вместе с тем, известные термины часто трактуются поверхностно и формально, что влечёт за собой искажение подлинного смысла. Мы можем говорить о том, что система была истолкована и понята не совсем точно, если вернёмся к двум важнейшим понятиям: «жизнь человеческого духа» и «жизнь человеческого тела» роли. Так исторически сложилось, что тема «жизнь человеческого духа» Станиславским была более разработана, нежели «жизнь человеческого тела» и это повлекло за собой ряд проблем. Например, возникло убеждение, что «жизнь человеческого тела» должна возникать сама по себе, как нечто само собой разумеющееся и органично вытекающее из верного душевного состояния. Таким образом, в корне была разрушена сама система, то есть разрушились законы творческой природы, где одно без другого не существует. Из этого следовало, что актёры начали высокомерно относиться к «технике» и «форме», боялись, что этим они спугнут «тонкие движения души». По мысли Станиславского – «...все элементы внешнего сценического самочувствия должны быть превосходно упражнены, подготовлены, для того чтобы сделать физический аппарат воплощения, то есть телесную природу артиста, тонким, гибким, точным, ярким, пластичным...».

«Станиславский «внешнему» значения не придавал...», – считали многие театральные деятели до середины XX века. Это заблуждение, которому подвержены практически все, кто тем или иным образом имеет отношение к миру искусства. Так сложилось исторически. Дело в том, что книга К.С. Станиславского «Работа актёра над собой» (в творческом процессе переживания), в которой излагалась сама система вышла в 1938г. После, в 1948г., увидели свет материалы к неопубликованной книге о внешней технике актёра, которую К.С. Станиславский так и не издал, а его программно-методические указания стали доступны педагогам по

движению только с выходом третьего тома собрания его сочинений, т.е. с 1955 г.! Система Станиславского была канонизирована в её «переживальческом» варианте. Форма в искусстве была взята под подозрение.

Таким образом, несколько поколений актёров воспитывалось в лучших традициях школы переживания, ориентированной на внутреннюю технику актёра, а проблемы телесного характера отошли на второй план. Это являлось одной из причин почему за такой долгий срок не была поставлено ни одного педагогического эксперимента в области сценического движения в театральных школах, а, следовательно, не написано ни одного учебника, который основывался бы на данных такого эксперимента.

Исходя из творческого наследия учеников К.С. Станиславского, можно заключить, что в своих работах они всё же обращаются к теме пластической выразительности актёра, но их художественные искания приводят к различным результатам.

Так, например, Михаил Чехов, понимая важность проблемы телесной формы образа, а также его характерных деталей, и пытаясь дополнить систему учителя, предлагает ряд упражнений, которые, по его мнению, должны открыть творческую природу актёра, его «органику». Он считал, что когда актёр мысленно следит за человеком, созданным фантазией, его физический аппарат уже сам собой включается в работу. М. Чехов не предполагал, что обычный, рядовой актёр, обладающий средними двигательными способностями, а подчас имеющий проблемы физического характера, ещё не готов к тому, чтобы от «одного душевного импульса» зародилась пластическое содержание создаваемого образа, его верная форма существования. В работе автора мы обнаруживаем явное противоречие: с одной стороны, М. Чехов говорит, что есть тип актёров, глубоко чувствующих свои роли, но они не могут выразить и передать зрителю со сцены своих переживаний, так как их внутренняя жизнь скована не проработанным и негибким телом. И что всякий актёр в большей или меньшей степени страдает от сопротивления, которое оказывает ему его тело. А с другой стороны, М. Чехов предлагает развивать тело не физическими упражнениями, а другими средствами, то есть упражнениями, в которых «вибрация мысли (воображения), чувства и воли, пронизывая тело актёра, делают его подвижным, чутким и гибким».

Нам предлагаются упражнения с «воображаемым центром», который «должен постепенно вызвать в нас ощущение, что наше тело становится гармоничным, приближается к идеальному типу».

Очевидно, что «воображаемый центр» или представления об «излучении» не сделают тело актёра на самом деле гибким, сильным, ловким и выносливым. Возможно, для развития внутренней техники эти упражнения могут послужить благодатной почвой, однако гибкости и податливости у актёра при этом не прибавится. Из всего сказанного, мы можем сделать вывод, что система М.Чехова пригодна только для подобных ему, то есть для людей безмерноталантливых и чрезвычайно способных, которые уже прошли театральную школу и имеют в своём багаже серьёзный профессиональный опыт.

Другой ученик К.С.Станиславского В.Э.Мейерхольд, занимаясь школой, так же не мог не уделять должного внимания технике, но результаты его творческих исканий оказались несколько другими.

Из лекций В.Э.Мейерхольда выросла будущая программа обучения режиссёров, актёров и театроведов. В.Э. Мейерхольд исходил из двух фундаментальных положений: в театре, в принципе, все должны уметь делать всё – из-за универсальности этого вида искусства, а история театра должна строиться, исходя из балагана, а не литературы; пьеса – часть театрального представления, а не раздел словесности.

В.Э.Мейерхольд являлся одним из первых, кто попытался внятно, последовательно осмыслить и изучить форму в её сценическом проявлении, а также выделить отдельную важнейшую проблему связанную с телесностью. В связи со студией на Бородинской В.Э. Мейерхольда (1913г), мы впервые сталкиваемся с понятием «Сценическое движение». Класс Мейерхольда назывался по-разному: то пантомимой, то «сценическим движением». Занятия самого Мейерхольда носили названия «Движение на сцене» или «Техника сценических движений». «Вы не имеете права поступать на сцену, если у вас не сильные руки и ноги», – восклицал В.Э.Мейерхольд, его студийцы осваивали разные способы ходьбы, бега, учились прыгать, жонглировать, садиться и вставать, падать и кувыркаться, изучали элементы акробатики, цирковой клоунады и т. п. В студии Мейерхольд пытался проверить и обосновать свою программу обновления театра, он искал новые сценические формы. Для своего времени это была новаторская система обучения драматического актёра. В Петрограде, в Школе Актёрского Мастерства, В.Э. Мейерхольд вместе с Л.С. Вивьеном

разработали проект программы, в которой для начального обучения актёра они предложили курс «Движение на сцене».

Одними из составляющих курса стали:

1. Гимнастика.
2. Фехтование.
3. Жонглёрство.
4. Танцы: классический экзерсис.
5. Сценические движения.

(Рекомендуемые виды спорта: бег, метание диска, верховая езда, парусный, лыжный).

Можно назвать еще одну программу, составленную талантливейшим учеником В.Э. Мейерхольда Сергеем Эйзенштейном, который в свою очередь, развивая идеи своего учителя, первое к чему обращается в своей «Программе преподавания теории и практики режиссуры», в разделе озаглавленном «Работа над собой», это – Развитие необходимых физических данных: Физическое укрепление здоровья и организма. Общая физкультура. Воспитание правильных основ движения.

Такова краткая историческая характеристика становления предмета «Сценическое движение».

Тема 2. Предмет и метод дисциплины «Сценическое движение» в драматическом искусстве.

В драматическом спектакле огромное значение имеет его пластическое решение. Сценическое движение – основная дисциплина, направленная на внешнее и внутреннее воспитание техники актёра, позволяющей воплощать режиссерский замысел в полной мере.

Пластика занимает особое место в постановках драматических театров. Сценическое движение, как предмет в русской театральной школе, имеет историю и традиции. Его научную основу нужно рассматривать гораздо шире, чем прямое использование открытий К. Станиславского и Вс. Мейерхольда в работе над внешней техникой актёра, а также опыта основоположников предмета – И. Иванова, Е. Шишмаревой, И. Коха, А. Немеровского. Научный подход к преподаванию сценического движения необходимо осуществлять, опираясь на достижения во всех сферах науки и искусства, начиная с раздела "Механика" в физике, исследований Н. А. Бернштейна в книге "Биомеханика и физиология движений", и заканчивая

опытом медицины и театральными экспериментами Э. Барбы, Е. Гротовского, А. Васильева.

Цель разнообразных разделов предмета – раскрыть способности актера и сформировать в нем потребность в выразительном движении, опираясь на законы биомеханики. Театральную биомеханику не следует понимать как нечто искусственное, что можно лишь однажды применить в единичном театральном эксперименте. Принципы театральной биомеханики вытекают из самой природы, движения.

Любая театральная дисциплина – будь то сценическое движение, сценическая речь или мастерство актера, методически развивается благодаря мастеру-педагогу. Поэтому темы педагогического стиля, педагогической этики, авторской педагогической методики всегда остаются актуальными для театральной школы. Пробудить, развить в молодом актере интерес к творчеству, укрепить его в творческих стремлениях – главная задача педагога. В поиске новых методов и способов формирования актерской исполнительской культуры педагогу оказывает неоценимую услугу его личная режиссерская и актерская практика в профессиональном театре. Эта практика дает ему возможность примирять театр и театральную школу в их соперничестве в вопросе формирования мастерства актера и посмотреть на эту проблему с двух сторон – с точки зрения начальной профессиональной подготовки и с точки зрения реализации актерских и режиссерских знаний в театре.

Предмет «Сценическое движение» предполагает понимание и освоение движения как структуры; его терминология основана не только на театральной лексике, но и на понятиях точных наук (центр тяжести, статика, динамика, инерция, импульс, энергия, амплитуда, скорость и т. д.). Однако, результаты творческих опытов могут быть зафиксированы лишь впечатлениями, ощущениями, эмоциональной и мышечной памятью актера, то есть чувствами, а не какими-то универсальными знаками. Ученику каждый раз необходимо делать усилие, наполняя свою мышечную память новыми впечатлениями, полученными от хорошо знакомых упражнений, таким образом воспитывая в себе чувство движения. Эти впечатления могут быть приятными и неприятными, положительными и отрицательными. Поэтому педагог должен уберечь ученика от эмоции страха, научить его не бояться себя и партнера даже в экстремальных сценических ситуациях. Все это – проблемы индивидуального, и особенно парного, тренинга, в котором страх становится труднопреодолимым вдвойне.

Не всякое движение на сцене становится знаком, выражающим состояние души и мысли актера-персонажа, а лишь то, которое осознанно выстроено в процессе репетиций и освоено актером как необходимое действие. Сознательный уход от автоматизма в движении, ощущение развития движения как единого процесса, точность и оригинальный колорит жеста, умение выстраивать пластическую фразу и пластический диалог с партнером на основе хорошо освоенных навыков – вот слагаемые актерской техники, делающие движение на сцене выразительным.

Тема 3. Общее содержание дисциплины «Сценическое движение» как компонента драматического действия и его основы.

Как известно, театр – мир художественных иллюзий.

Но если человек пребывает в иллюзиях профессиональных, он должен расстаться с ними. Иллюзия – когда педагог думает, что, если студент говорит, что понял задание, то это действительно так. Если вас слушают, вовсе не значит, что вас слышат и понимают. Иллюзия – уверенность педагога в том, что студенты соединяют знания уроков сценического движения с другими знаниями (сценическая речь, актерское мастерство) самостоятельно.

Иллюзия – убеждение, что сделанное на прошлом уроке можно повторить на следующем так же точно и быстро.

Иллюзия – что во всем виноват ученик. Нельзя раздраженно относиться к своему ученику, унижая его за то, что он чего-то не умеет. Легко обвинить ученика в том, что он плохо усвоил урок. Но, возможно, здесь виноват учитель?

Иллюзия – стремление педагога добиться результата путем демонстрации упражнений. Собственным показом педагог провоцирует в учениках желание копировать. Такой путь может привести к складыванию пластических стереотипов у учеников, с которыми потом сам педагог будет вынужден бороться.

Иллюзия – что хорошая индивидуальная подготовка актера обеспечивает ему грамотное взаимодействие с партнером.

Иллюзия – что педагог может развить в актере новые психофизические качества. Более актуальна задача раскрытия и сохранения уже имеющихся качеств и их грамотного использования Другими словами: стоит ли ломать инструмент, может, лучше его настроить и научиться на нем играть?

И все же именно иллюзии питают наше воображение и надежды.

Занимаясь с актерами, надо отказаться от спортивной терминологии и отдать предпочтение театральной лексике. Слова, которыми формулируется задача и объясняются способы ее достижения, должны быть театральными; тогда уже в простом тренинге зарождается связь между занятиями сценическим движением и мастерством актера.

Вот некоторые слова, которые артисту часто говорить нельзя или нельзя говорить вовсе по следующим причинам.

Разминка. Слово пришло в театральную педагогику из спорта. Поэтому, употребляя его на уроках сценического движения, мы невольно настраиваем своих учеников на достижение спортивного результата. Разминка спортсмена предполагает разогрев мышц для того, чтобы провести тренировку и достичь высокого результата в соревнованиях. Подготовка актера к работе со своим телом предполагает внимание к процессу движения и его контролю, где результатом будет реализация своих возможностей опять же в процессе игры. Для разогрева мышц актера на уроке сценического движения существуют специальные упражнения, а не игра в футбол или «догонялки».

Тренировка. Увы, и это слово часто встречается в лексиконе педагогов по сценическому движению. Надо сделать все, чтобы актер понимал, что пришел на урок не тренироваться, а познавать, что такое его тело с точки зрения актерской профессии. И если ему предлагается что-то повторять, то лучше это называть словами «пробовать», «репетировать», а не «тренировать». Непросто переубедить актера в том, что он не тренируется, а постигает азы актерской профессии, связанной не столько с работой мышц, сколько с душевными усилиями. Работая с актером, нужно добиваться результатов не за счет многократного повторения одного и того же упражнения, а за счет осознанного подхода к тому, как это упражнение выполняется. Актер не может и не должен одинаково повторять что-то несколько раз подряд. Упражнение, выполняемое актером в четвертый раз без каких-либо новых ощущений – механика. А в актерской профессии важны душевные, а не физические достижения.

Расслабление. Это слово таит в себе опасность, потому что за ним скрывается позиция отдыхающего человека. А искусство актера, как известно, построено на активном существовании в процессе творчества. На упражнения, освобождающие от лишнего напряжения, предлагается посмотреть под другим углом и заменить понятие «расслабление» понятием «мера напряжения», которое подразумевает плавное перетекание напряжения

от чуть заметного до очень сильного, и развивает у актера способность ощущать напряжение на нескольких уровнях. Это уже не расслабление и напряжение вообще. Например, на сцене не может быть падения на полном расслаблении, что нередко можно наблюдать на уроках сценического движения. Падение совершается с определенной мерой напряжения, которая, в свою очередь, влияет на скорость, мягкость и оригинальность движения. Уметь расслабляться – еще не значит уметь творчески работать с напряжением.

Вот некоторые проблемы актерской техники, и, одновременно, принципиально важные темы предмета «Сценическое движение», объединенные проблемой и темой чувства движения.

Чувство баланса – умение сохранять устойчивую позицию на различных видах конструкций, зависящее от способности актера управлять центром тяжести, удерживая равновесие в непривычных для тела положениях.

Чувство координации – умение координировать движения в заданном рисунке и, прежде всего, управлять периферией тела, включая мышцы лица.

Чувство скорости – умение управлять скоростью движения, играть скоростями, способность к взрывной реакции, рождающей активное движение.

Чувство инерции- умение мягко и быстро тормозить и управлять процессом изменения действия.

Чувство напряжения – умение управлять своим актерским напряжением и играть напряжением персонажа.

Предлагаемая схема иллюстрирует взаимодействие слагаемых общего баланса (внешнего и внутреннего, т. е. физического и психологического).

Тема 4. Анализ психических и психофизических качеств

Актер должен не только иметь полноценный аппарат воплощения, но и постоянно его совершенствовать. Однако для того, чтобы совершенствовать аппарат воплощения, нужно знать его возможности, законы управления этим аппаратом, законы движения на сцене.

Анализ «двигательной культуры актера» дает возможность ответить на эти вопросы; такой анализ необходим для успешного творческого процесса в театре, а также для воспитания актера в учебном заведении.

Как известно, в основе осуществления любого спектакля лежит принцип единства формы и содержания. Форма служит конкретизацией содержания, содержание вызывает к существованию форму. Все то, большое и настоящее, что было создано в практике нашего театра, овладело сознанием людей именно потому, что содержание и форма находились тут в подлинном единстве. Все это общеизвестно и не вызывает никаких возражений, однако мы иногда сталкиваемся с тем, что хороших экспозиций значительно больше, чем хороших спектаклей. Казалось бы, и замысел интересен, и актеры всё прочувствовали, а между тем зритель не откликается на спектакль, остается равнодушным к нему.

Причин, по которым спектакль рискует не обладать яркой выразительной формой, конечно, много. Одна из них та, что актеры не хотят или не умеют работать над созданием формы в спектакле и рассчитывают на то, что форма возникнет сама собой как результат верного переживания. При этом огромная ставка делается на роль интуиции. Предполагается, что интуиция только она, а не овладение техникой сценического движения и умение верно использовать эту технику на сцене вызовет к жизни точную и ясную пластическую форму. При этом ссылаются на авторитет К. С. Станиславского. Станиславский действительно придавал интуиции исключительно большое значение. Но Станиславский никогда не отрицал и не мог отрицать необходимость познания законов, лежащих в основе техники сценического движения. Ведь сама интуиция, как показывают научные исследования, основывается на опыте и практике, ранее запечатленных в сознании человека, хотя механизмы «интуитивных озарений» еще не раскрыты до конца психофизиологической наукой. И все же, как показывает педагогическая практика, если мы хотим, чтобы форма в актерском творчестве рождалась интуитивно, необходима предварительная верная настроенность аппарата воплощения артиста. Актер должен владеть техникой разнообразных сценических двигательных навыков и умений. Все это в сочетании со знанием конкретных форм поведения людей различных национальностей и в различные периоды истории представляет собой тот опыт и практику, на основе которых актер может правильно действовать в роли.

Если в театре из спектакля в спектакль не ведется работа над правильным, ярким воплощением жизни героя в его физическом поведении, то подобное явление постепенно приводит к потере двигательной квалификации, а в дальнейшем актер теряет и вкус к исполнению сложного движения, требующего высокой подготовленности. Если степень

подготовленности к сценическому движению отстает от запросов профессии, это, в первую очередь, результат низкого уровня психофизических качеств, отсутствие необходимых для движения на сцене навыков и, наконец, недостаток знаний о некоторых проявлениях внешней культуры людей. В случаях недостаточной подготовленности актеров, даже при верной репетиционной работе, в спектакле трудно добиться верной и выразительной формы поведения.

Для создания пластически-выразительного образа необходимо, чтобы организм был специально подготовлен. Эта подготовленность должна дать актеру такую внешнюю технику, с помощью которой он может легко и правильно выполнять любые движения.

Внешняя техника при наличии творческой одаренности всегда способна создать высокий сценический результат. Но для того, чтобы понять возможности актера в процессе физического воплощения, необходимо познать «законы тела на сцене».

Наблюдения показывают, что молодые актеры, как правило, движенчески играют слабее актеров с опытом, хотя общеизвестно, что молодому организму двигаться легче. Оказывается, мнение это верно только с точки зрения бытового движения людей. Молодой возраст сам по себе не создает качества в сценическом движении. Опытные мастера значительно выразительнее в физическом поведении на сцене, чем молодежь. Эта закономерность сохраняется даже в таком возрасте, когда общее снижение тонуса, казалось бы, должно отрицательно отразиться на качестве сценического движения. Известно, что внешняя техника, как и все виды мастерства, приходит с годами, в процессе работы в театре. Естественно, возник вопрос: нельзя ли в процессе воспитания и обучения в театральной школе или даже при работе в театрах заранее готовить организм для выразительного исполнения физического действия в роли? Практика показала, что на этот вопрос нужно ответить положительно.

Такая подготовка сводится к следующим этапам;

1. Только в профессии актера человек сталкивается с необходимостью обстоятельно познать свою телесную форму, которой он обладает к моменту, когда начинает сценическую работу. Он должен познать возможности полноценного использования своего тела для выразительного сценического действия.

2. Поскольку природные данные могут быть улучшены только соответствующей тренировкой, актер должен заниматься совершенствованием этих данных в нужном направлении.

3. Актер должен довести эти умения до степени полуавтоматизированных навыков, а некоторые до привычных повседневных действий. Привычные действия автоматизмы, совершенные по форме, непроизвольно переносимые на сцену, создают в спектакле высокий пластический результат. Это особенно важно для молодых актеров, так как они, как правило, играют роли молодых, а молодость должна быть прекрасна.

Правильно подготовленный аппарат актера даст ему возможность безупречно выполнять на сцене физические действия. Эти действия с внешней стороны проявляются в движениях; и от того, на каком уровне будет находиться культура движения, зависит, поймет или не поймет зритель, что происходит на сцене. Следовательно, вопрос о культуре движения актера относится к числу важнейших проблем, связанных с постановкой театрального образования.

Для того чтобы исследовать закономерности, управляющие движениями актера в роли, необходимо начать с разбора движений, совершаемых человеком в жизни, поскольку искусство сцены творчески отображает реальную жизнь.

Тема 5. Содержание основных терминов и понятий дисциплины «Сценическое движение»

ВОЛЕВЫЕ ДЕЙСТВИЯ

(деятельность, действие, дробное действие; движения: локомоторные, рабочие, семантические, иллюстративные и пантомимические)

«Чем более... люди отличаются от животных, тем более их воздействие на природу принимает характер преднамеренных, планомерных действий, направленных на достижение определенных, заранее намеченных целей».

Преднамеренные, планомерные действия могут возникать только при условии, если человек понимает ту среду, в которой он в данное время находится. И намерение выполнить такое действие, и последующее его осуществление неразрывно связано с процессом мышления. Без мышления планомерные действия невозможны.

Деятельность

Если в процессе жизненной практики регулярно повторяется одинаковый комплекс преднамеренных действий, направленных на достижение одной и той же цели, то такое явление называется деятельностью.

Кроме трудовой деятельности, выделяют в самостоятельные виды: деятельность в искусстве, в учении и в игре.

В продолжение одного спектакля актер не может сыграть деятельность своего героя; однако при решении образа актер должен учитывать всю совокупность явлений, влияющих на его поведение в роли. Особенности этого поведения доносят до зрителя содержание деятельности персонажа. Принять во внимание деятельность персонажа совершенно необходимо для того, чтобы актер стал подобием изображаемого им героя.

Именно поэтому для актера и режиссера очень важна работа над созданием не только логики и последовательности жизни героя на сцене, но предыстория этой жизни в ее производственной, бытовой и общественной деятельности; при этом необходимо учитывать особенности его личной жизни, индивидуальные свойства организма, национальность, социальное положение, эпоху, в которую он жил. Только совокупность всех этих знаний позволяет создать совершенно конкретный и в то же время обобщенный образ.

Чтобы создать подлинное произведение искусства, актер должен не только верно мыслить, наблюдая жизнь, он должен овладеть знаниями и техникой своего искусства. Без навыков даже самый талантливый художник ничего создать не может. В процессе длительного, упорного труда и обучения актер должен овладеть знаниями, навыками и привычками, которые дадут ему возможность претворить замыслы в художественно сценические образы применительно к физическому поведению в роли.

Действие

«В своей законченной форме произвольные действия являются сознательными поступками, совершаемыми человеком по определенным мотивам, в соответствии с обдуманым намерением и по намеченному плану. Мотивом называется всякое переживание, стимулирующее человека к действию или задерживающее это действие, благоприятствующее его совершению».

Таким образом, возникновению произвольного действия предшествует процесс осмысления ситуации, в которую попал человек. Однако, после того, как человек осмыслит ситуацию и захочет произвести те или иные действия, может оказаться, что актерисполнитель данной ролине в состоянии их выполнить, потому что он не знает, как это делается. Исходя из этого положения, понятно, что актер может играть только то, что им осмыслено, и с помощью техники, которая ему известна.

Предпосылкой к действию является конкретная задача-цель. Возникновение этой задачи в сознании всегда исходит из определенной причины, которая и становится главным побудителем к действию. Бывает, что причины, вызвавшие одно и то же действие, совершенно различны. Иногда это общественный долг, а иногда честолюбие, стремление к обогащению и т. п., но, с другой стороны, бывает, когда одно и то же событие, в зависимости от мотива, может вызвать у разных людей противоположную реакцию, а значит, и различные действия. Это обстоятельство важно учитывать при разборе поведения персонажа в тех или иных обстоятельствах сценической жизни.

Значение верной линии поведения в роли в том, что она, создавая верную логику и последовательность, вызывает соответствующие эмоции и чувства, поскольку чувства обязательно связаны с действием.

Обстоятельства, в которых действуют персонажи, и мотивы, побуждающие их к действию, порождают у актера соответствующее пластическое решение, ставят перед ним совершенно конкретные двигательские задачи. Правдиво действовать актер может только тогда, когда он в состоянии ответить на вопросы: кто? где? с- кем? почему? зачем? и как?

Сложность понятия «действие» состоит в его многообразии, даже если его рассматривать только применительно к движению на сцене. Физические действия – это комплексы движений большие, с точки зрения их количества, и часто длительные по времени отрезки сценической жизни. К. С. Станиславский назвал эти мелкие части большого действия «дробными действиями».

Если одному и тому же человеку предложить два раза подряд намылить руки и попросить его выполнить это действие абсолютно одними и теми же движениями, он этого сделать не сможет. Каждый раз это будет несколько измененный подбор движений.

Движения

Природа движений человека крайне сложна и многогранна.

Движения, выражающие состояние психики человека в каждый момент жизни, являются продуктом сознания человека; но их конкретные формы зависят от разнообразных и многочисленных факторов, физиологических свойств организма, его подготовленности, темперамента, характера, конкретных ощущений и восприятий, степени активности в данный момент и прочих признаков, и обстоятельств.

Вся сложнейшая совокупность указанных обстоятельств порождает конкретные формы движений, но только в том случае, если у человека

появляются побудительные причины действовать. Побудительные причины вызывают у человека ту степень активности организма, когда непроизвольно, а иногда и произвольно рождаются движения. Это означает, что физические действия нельзя отделять от психики, что все виды движений, а в том числе и сценические, следует рассматривать только в единстве психического и физического начал.

Для удобства рассмотрения и систематизации все движения, выполняемые человеком в жизни (и актером на сцене) в зависимости от их назначения, можно поделить на пять групп: локомоторные, рабочие, семантические, иллюстративные и пантомимические. Следует отметить, что такое деление условно, поскольку одни и те же движения, в зависимости от конкретной формы, могут быть отнесены сразу к двум, даже трем группам; могут переходить из группы в группу, потому что они выполняют самые разнообразные функции в поведении человека; могут возникать произвольно и непроизвольно, выполняться сознательно, полуавтоматически и механически.

Разнообразие подобных действий— это тот материал, из которого актеру приходится создавать основу пластической характеристики своего героя. Такой отбор возможен, когда у актера создается представление о форме необходимого физического действия. Применительно к локомоторным движениям, это получается после того, как актер ознакомится с этнографией изображаемой им национальности, историческими и иконографическими материалами, соответствующими произведению.

Вспомогательные движения служат только для того, чтобы можно было удобно выполнять главные. Понятно, например, что рабочие движения рук токаря, обрабатывающего на станке деталь, есть главные, а различные положения туловища и движения ног— вспомогательные, поскольку ноги не выполняют работу, а только помогают удобно работать руками.

Нормальное физическое поведение человека не может быть осуществлено без вспомогательных движений. Они органично переплетаются (координируются) с главными. Люди в жизни никогда не замечают их, но в логической связанности «главных» и «вспомогательных» движений заложено проявление высокой координации, свойственной человеческому организму.

Любое, самое незначительное физическое действие, такое, как взять чашку чая, выполняемое как будто только рукой, на самом деле требует вспомогательных движений туловища, шеи и даже ног. Все тело участвует в действии «взять чай». В нормальных условиях и при здоровом организме

вспомогательные движения никогда не исчезают, но они иногда исчезают у актера на сцене. Происходит это от волнения или страха: мускулатура зажимается, не делает вспомогательных движений, и в результате происходит весьма неловкое выполнение физических действий.

Семантические движения. Движения этого типа заменяют людям слова: «остановись», «уйди», «да», «нет», «прошу вас», «тише» и т. п. Этих движений не так уж много, однако люди часто пользуются ими в жизни.

Иллюстративные движения. Движения этого типа показывают (иллюстрируют) качество объекта: его размер, вес, объем, качество поверхности, местонахождение и т. д. Например: «У нас выход там!» и рука показывает направление, где дверь. Или «хозяйка вынесла большой пирог» и руки показывают размер пирога.

Пантомимические (эмоциональные) движения. Эмоциональные или так называемые пантомимические движения возникают у людей в жизни и у актеров на сцене совершенно произвольно, как результат эмоций. В этих движениях наиболее ярко отражается внутренняя жизнь актера в роли. Эти движения активно воспринимаются зрителем, потому что они жизненно правдивы. Для режиссера и педагога появление этих движений в сценическом поведении актера является свидетельством органики исполнения.

Пантомимические движения, также как и эмоции, их порождающие, никогда не закрепляются и появляются и исчезают при каждом новом повторении роли, и в этом их сценическая ценность. В любом жанре театрального искусства эти движения не могут заменить слова или рабочие движения. Они никогда не выражают логики сценической жизни, но, своеобразно окрашивая эту жизнь, придают физическим действиям эмоциональный характер, эмоциональную насыщенность. В этом их подлинная жизненность.

Даже в театре пантомимы этот тип движений выполняет ту же функцию, так как жизнь образа в ее логике и последовательности передается и там через рабочие и, главным образом, семантические движения.

Но, кроме того, наблюдая жизнь людей и поведение актеров на сцене, нетрудно обнаружить, что локомоторные, рабочие, семантические и иллюстративные движения несут в себе определенную эмоциональную окраску, которая в полной мере отвечает тем чувствам, которые свойственны в данный конкретный момент действующему человеку и актеру.

Каждое «произвольно-выразительное» движение всегда является сознательно организованным актом телесного: мышечного и нервного

аппарата. Речь идет о таком произвольно-выразительном движении, которое способно, в силу естественных связей, породить множество невольных движений, дающих всему мышечно-нервному комплексу единый выразительно-ритмический тон. Если сознательно организованные произвольно-выразительные движения должны определять логически стройную сценическую перспективу жизни человеческого тела, то порождаемые логикой физического действия невольные движения образуют непрерывную и как бы музыкально-зримую «скульптуру» сценического действия, в которой воплощается с наибольшей точностью внутренняя «жизнь человеческого духа» в той или иной роли».

В подсознательном рождении «невольных движений», возникающих у актера, когда он подлинно увлечен сценическим действием, кроется заразительность, активно действующая на эмоции и чувства зрителей. Она делает зрителей как бы участниками спектакля. Заставить их зажить и заволноваться судьбами и чувствами сценических героев основная задача актеров, играющих в спектакле. В этом главное значение пантомимических движений. В театральной практике и педагогике эти категории движений принято называть жестами.

ВОЛЯ И АКТИВНОСТЬ

(стремление, желание, хотение, самостоятельность, инициативность, решительность, настойчивость, смелость, самообладание)

Волясамое существенное качество сознания. Выдающиеся достижения в науке и искусстве есть проявление не только знаний и таланта, но и воли ученых, изобретателей, художников, писателей, актеров. Подлинное творчество полно стремлений, исканий и связано с большим трудом.

Воля есть совокупность взаимодействующих и дополняющих друг друга качеств, присущих сознанию человека.

Воля (активность) формируется в процессе деятельности. Возникновение воли теснейшим образом связано с выполнением обязательств, принимаемых на себя людьми в трудовой и общественной деятельности.

Качества, составляющие волю, помогают актеру как в процессе создания роли, так и в процессе ее исполнения. Наличие волиактивности один из важнейших признаков профессиональной одаренности актера. «Активность в творчестве, как указывал К. С. Станиславский, что пар в

машине. Активность, подлинное, продуктивное, целенаправленное действие, самое главное в творчестве...».

Известно, что одаренные, но безвольные актеры не создают художественного образа в тех случаях, когда воплощение требует большой работы. Они обычно становятся беспомощными там, где талант сам по себе почти не помогает, а это бывает во всех технически трудных ролях. Безволие мешает им трудиться, для того чтобы овладеть внутренней и внешней техникой, создающей высокий, художественный результат. И были случаи, когда явно одаренный артист был снят с роли или отказывался сам, т. к. нужным результатом не удовлетворял режиссера.

В процессе создания сценического образа актер тщательно отбирает все детали, раскрывающие основную идею произведения. Актер, обладающий волей, может последовательно, кусок за куском, искать и создавать линию поведения героя, не отдаваясь в начале работы во власть эмоций, опасных тем, что они могут направить последующие действия по неверному пути.

«Волевая задача, объект и обстановка, которая все ярче вырисовывается перед актером благодаря деятельности его творческой фантазии, начинает захватывать, волновать его, выманивая из тайников его эффективной памяти необходимые по роли комбинации чувств, имеющих характер действенный и выливающийся в сценическое действие».

Как только прочитан текст пьесы и она понравилась, деятельность актера начинается с возникновения у него «побуждения», выражающего стремление «делать» роль. Это стремление должно, в первую очередь, создать впечатление о задаче роли, ее сквозном действии. Так перед актером постепенно возникает почти конкретная цель. По мере того как эта цель все более осознается, стремление перерастает в желание. Желание выражается в увлечении как самой ролью, так и процессом работы над ней. При отсутствии желания трудно рассчитывать на хороший результат в этой работе. Однако желанием работать не заканчивается проявление воли, поскольку оно еще не создает конкретного действия. Необходимо, чтобы активно развивающееся желание вызвало появление того самого «хотения», на которое указывал Станиславский. Хотение – это внутреннее стремление достичь цели, т.е. внутреннее действие, которое становится побудителем к внешнему действию. Однако и позыв к действию еще не есть физическое действие. Принять решение еще не значит выполнить его. И только с того момента, когда за решением последует выполнение, начинается практическое

осуществление сценической задачи. Таким образом, воля необходима и для внешнего воплощения действия.

Первым качеством воли в процессе воплощения является инициативность. Очень важно для органики действия, чтобы актер, не дожидаясь предложений режиссера или, тем более, его показа, сам проявил бы инициативу и начал физически действовать. Он сам должен находить в этом действии не только его логику, но и верный темпо-ритм. 3

Личная инициатива выражается в проявлении самостоятельности и независимости существенных особенностей воли. Оба эти качества предполагают сознательную мотивированность актерского исполнения; они должны приниматься во внимание в творчески/ спорах, возникающих между актером и режиссером при обсуждении образа. В обязанность режиссера входит обдуманное и обоснованное объяснение любого своего предложения.

Не меньшее значение имеет воля при участии в таком спектакле, когда действие и движения еще более связаны с переживаниями актера. «Актеры должны ощущать свои движения, волю, эмоции и мысли, чтобы воля заставляла делать те или иные движения... Движения внешне должны быть связаны с внутренними движениями эмоций».

Перед выходом на сцену огромную роль играет решительность. («Решимость» по терминологии К. С. Станиславского). Она способствует правильной направленности сознания при выходе на сцену, а также сказывается на активности играемого куска. Решительность особенно нужна в эпизодах, требующих максимального проявления чувств, когда актер «подходит к самому сильному, кульминационному месту роли».

Активная внутренняя жизнь актера в роли может быть понята зрителем только тогда, когда эта активность будет выражена в физическом действии, а значит, и в выполнении каждого движения. Для активного движения в роли, при подходе к трудной сцене она необходима, и в момент исполнения такой сцены нужна решительность. Физическое поведение в роли иногда представляет собой сложное и даже опасное по подбору движений действие. Смелость качество, обеспечивающее внешнюю активность актера в момент исполнения роли.

Решительность, спокойствие и смелость при исполнении трюка помогают так его выполнить, что зритель принимает обман за правду. Выполняя движенический трюк в театре, актер должен сохранять верное сценическое отношение к партнеру, иначе трюк окажется лишь вставным номером. Исполняя трюк, надо действовать, а не использовать трюк

(отметим, что у актеров часто не хватает настойчивости для того, чтобы довести эту часть работы до уровня действия.)

И, наконец, следует помнить, что на сцене возникают иногда неожиданности. Эти неожиданности могут исказить смысл идущей сцены. Актер должен мгновенно выйти из создавшегося положения, не нарушая логики сценического действия. Такого рода неожиданности появляются во многих случаях: когда опаздывает на выход очередной исполнитель (что недопустимо, но все же встречается); когда случается неполадка в костюме исполнителя; когда нет нужного звука (который не раздался вообще или раздался раньше, или позже). Нужно быть готовым не реагировать на лопнувшую осветительную лампу и на многие другие неожиданности.

Существенные качества выдержка и самообладание. Воля актера, нашедшая выражение в выдержке и самообладании, помогает ему выйти из подобных, внезапно создавшихся, случайных обстоятельств.

Таким образом, воля во всем ее многообразии является необходимейшим качеством актера в его профессиональной деятельности.

Тема 6. Содержание базовых качеств, необходимых для освоения актерами и понимания режиссёрами по дисциплине «Сценическое Движение»

БАЛАНС

Чувство баланса – центральная тема предмета «Сценическое движение», объединяющая вопросы координации, инерции, напряжения, чувства движения на всех возможных уровнях – от физического до психического, и во всех творческих аспектах – начиная с работы в тренинге и кончая взаимоотношениями актера и персонажа в процессе репетиции и игры. Каким телом должен управлять актер? – Таким, какое у него есть. Каким телом может обладать актер? Таким, которое он себе сделает. Но, независимо от того, с каким телом актер выходит на сцену – гармонично развитым и сбалансированным, или имеющим комплекс недостатков, – перед ним стоит задача грамотно использовать свое тело в творчестве и добиваться положительного результата. Творческий процесс профессионального развития артиста заключается в перемене его отношения к своим возможностям и способностям.

Острее ощутить и понять меру гармонии в движениях можно через упражнения в балансе – от простого движения корпусом вперед и назад, вправо и влево, стоя на одной ноге, до эксцентрической игры в эквилибриста,

который «идет по канату над пропастью». Эти упражнения-тесты дают большой эффект в пластическом Совершенствовании актера, а также в освоении им специальных форм сценического движения, где развивается способность и одновременно ощущение трансформации этих форм на «молекулярном» уровне. Потому что чувство баланса – это обостренное ощущение тела в экстремальной ситуации, в которую актер бросает свое тело сознательно; это яркое внешнее проявление активного внутреннего существования.

Момент игры со своим телом на ограниченной площади опоры – ситуация критическая и поэтому острая в ощущениях. Чтобы обновлять свои актерские ощущения, упражнения в балансе можно выполнять не только стоя на ногах или одной ноге, но удерживая равновесие на одном плече или на одной руке. В этом диапазоне возможно конструирование множества экстравагантных позиций, когда точкой опоры, поддерживающей равновесие тела, могут стать, например, палец руки, пятка или любая другая точка тела.

Так, проблема баланса, под которым следует понимать не только состояние равновесия, но и постоянную возможность потери равновесия, становится и этической проблемой творческого существования на грани дозволенного и недозволенного. Творческое создание – всегда результат равновесия, баланса творческих возможностей и желаний.

КООРДИНАЦИЯ

Почему движения, привычные и легко выполнимые в жизни, в театре становятся неудобными и невыразительными? Одна из причин этого – неспособность актера координировать как новые, так и знакомые ему движения в условиях сцены. Если координация движений требует дополнительных усилий, это порождает психофизический дискомфорт.

Координацию необходимо изучать в такой разнообразии и объеме, чтобы каждый раз актер мог проверять свою способность к освоению новых движений в новой программе координации, которая наполнила бы интересными ощущениями его мышечную память.

Мышечная память насыщается независимо от того, хочет актер этого или нет. Она «запоминает» и ошибки. Поэтому при освоении специальных форм сценического движения следует особо внимательно следить за процессом многократного повторения одних и тех же упражнений: ввод в мышечную память неточной информации о выполнении движения потребует дополнительного времени на освобождение от этой информации.

От запасов мышечной памяти артиста, накапливающей информацию о действиях тела, зависит и успешное освоение новой программы

координации. Развитая способность к координации – это гарантия оптимальной затраты времени и энергии при выполнении движения в условиях сцены. Легкость координации – это фундамент ловкости.

Как правило, мы плохо чувствуем мышцы периферии тела и не фиксируем внимания на мелких движениях. Но активность именно этих мышц определяет характер движения. Проблема выразительности периферии тела начинается с потери чувства стопы, перестающей выполнять свои функции, и чувства руки, на которой вместо пяти пальцев используются лишь два или один.

Координация движений зависит от остроты и свежести связи между периферией тела и сознанием, которое, с одной стороны, предлагает действия, а, с другой, должно хорошо контролировать их. Недостаточность этих связей в непривычных ситуациях влияет на координацию и, что еще важнее, на качество и характер движений. Небрежное выполнение жестов периферией тела ведет актера к отказу от них и, в результате, к исключению периферии из активного творческого процесса конструирования, что делает игру актера примитивной.

СКОРОСТЬ. ИНЕРЦИЯ

Управлять скоростью движения в нестандартных сценических ситуациях возможно лишь тогда, когда не только в сознании, но и в мышечной памяти актера присутствует готовность сдерживать инерцию и регулировать процесс ускорения и замедления движения в соответствии с пространством и временем.

Есть две крайности, в которые легко впадает молодой актер: или он работает на удобной и привычной для него темповой середине, или делает все слишком быстро, когда в этом нет надобности. Когда же действительно возникает сценическая необходимость действовать быстро, актеру в скорости движения прибавить уже некуда, все усилия тратятся на неконтрольную эмоцию, и процесс управления движением сводится к нулю.

С освоения разных скоростей начинается работа с темпо-ритмом. Нельзя сказать, что игра в одной скорости интереснее, чем в другой. Это зависит от ситуации.

Работа со скоростями – это работа не только с временем и пространством, но с напряжением и инерцией. Важно, каким образом актер перераспределяет напряжение в теле, меняя скорость, и как управляет инерцией, когда на его пути встречается препятствие, заставляющее остановиться или поменять направление движения.

Любое ускорение и замедление движения должно быть подчинено контролю напряжения и инерции. Например, полный круг прямой рукой назад или вперед: в естественном процессе движение рукой вниз по инерции ускоряется, вверх- замедляется. Нужно попробовать выполнить движение рукой в одной скорости, что потребует дополнительного внимания и напряжения.

Умение актера управлять инерцией движения зависит от его умения контролировать себя, как в коротком жесте, так и в длительном перемещении из одной точки пространства в другую. От того, насколько хорошо актер управляет инерцией, зависит, как точно он закончит движение, и насколько естественно сможет существовать в момент перехода от одной скорости к другой.

Умение управлять инерцией движения должно перейти в умение управлять инерцией мысли и эмоции, рождающих и движение, и слово.

НАПРЯЖЕНИЕ

Интересная актерская игра всегда связана с проявлением воли, то есть с напряжением – психическим и физическим. Важно, как актер этим напряжением управляет. Если сравнить две фотографии – первую, на которой актер зафиксировал позицию своего тела по сигналу «стоп», и вторую, где мы видим ту же позицию, но уже реконструированную, скопированную актером, то на первый взгляд, они покажутся одинаковыми. Но при более внимательном рассмотрении у нас не останется сомнений в том что позиция на первой фотографии более выразительна. Такой эффект дает мера напряжения, присутствующая в оригинальной форме движения, и измененное напряжение в реконструированной форме, зафиксированной на втором фото. В оригинальной форме движения мера напряжения произвольна. При повторе часть напряжения потеряна. В этом и заключается сложность актерской профессии: актер должен каждый раз воссоздавать и форму, и ее содержание, а не повторять эту форму механически. Потому что именно напряжение и является мерой содержания движения.

Способы борьбы с излишним напряжением актера на сцене с помощью упражнений на расслабление не дают желаемого результата. Предлагается заменить понятие «расслабление» понятием «мера напряжения». Необходимо учиться фиксировать несколько степеней напряжения в одной и той же позиции при выполнении одного и того же движения. Если мы в одних и тех же формах движения проверим работу своего тела в разных степенях напряжения, мы раскроем для себя огромный диапазон актерской свободы,

дающий возможность импровизировать в не изменяющейся пластической форме. Качество действия зависит от простых параметров: быстро – медленно, жестко – мягко, сильно – слабо и т. д. Мера напряжения зависит и скрыта именно в этих характеристиках действия.

В актёрской игре нередко присутствует суэта в движениях и отдельном жесте, а это прежде всего лишняя трата энергии, которая влечет за собой перенапряжение, то есть стремление энергию удержать. Чтобы избежать этого, необходимо научиться отдавать творческую энергию разумно, и тогда она, сделав круг, вернется к вам, приумноженная.

СТРОЕНИЕ ПЛАСТИЧЕСКОЙ ФРАЗЫ

Когда от движения переходим к построению целенаправленного действия, правила построения фразы подчиняются не столько внешней форме движения, сколько тому содержанию, которым мы наполняем форму движения. Если пластическая форма предлагается актеру режиссером в качестве творческой идеи, то на эту форму нужно смотреть, как на текст, который требуется освоить и сыграть.

Процесс построения фразы в игровой ситуации – это, прежде всего, переход от схемы движения к оправданному, необходимому для достижения конкретной цели действию, имеющему Причину и следствие.

Необходимо помнить, что зарождение мысли или эмоции и выражение мысли или эмоции – два разных процесса, разделенных временем, которое условно называется паузой. Чтобы следующая фраза стала интересной, нужно интересно закончить предыдущую. Зрителю важна динамичная пауза – тишина, которую хочется слушать, и активное внутреннее развитие в игре актера-персонажа. Чем дольше актер держит паузу, тем больше его ответственность за то, что он сделает после нее. Потребность в следующем движении необходимо ощутить, то есть сделать это движение не раньше, чем оно должно возникнуть.

В пластическом тексте, как и в литературном, фраза – основная структурная единица, определяющая стиль. А стилевые особенности любого текста обусловлены «авторским» (в том числе и актерским, и режиссерским) чувством «языка» (в частности, пластического), то есть чувством движения и его структурных нюансов.

О ДВИЖЕНИИ И МУЗЫКЕ

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

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

Музыка- партнер коварный, не прощающий небрежного взаимодействия с нею. Небрежность может возникнуть от неподготовленности актера к работе с музыкой. Поэтому включение музыки в занятия должно произойти в тот момент, когда для этого есть необходимая готовность. Начало работы с музыкой-момент ответственный и деликатный. Чем интереснее и серьезнее музыка, тем сложнее использовать ее в занятиях. Использование случайной музыки, вместе с неточно поставленной задачей, может разрушить ранее освоенные формы движения. Есть музыка снаружи, и есть музыка внутри, сочинителем которой является актер, и только актер. Совершенствование своей внутренней музыкальности и должно стать основной задачей в работе с музыкой; это залог творческой самостоятельности и оригинальности, а также хорошего актерского «слуха», когда слышит не только ухо, но все тело откликается на музыкальный импульс.

О РАБОТЕ С ПАРТНЕРОМ

Понять актера лучше всех и помочь ему может только его партнер.

Конечно, заставить актера любить своего партнера невозможно, но научиться понимать партнера и чувствовать его -обязанность профессионала. И начинается эта профессиональная работа с освоения упражнений на парное взаимодействие в подготовительном парном тренинге, и продолжается освоением элементов трюковой пластики в сценической акробатике и сценическом бою. А затем способность чувствовать партнера совершенствуется на уроках сценического фехтования, и на сцене мы уже ждем от актера искусства в сценическом бою, когда, не боясь за его жизнь и не стесняясь его неумелости, с наслаждением будем наблюдать иллюзию реального боя и думать о коварстве короля Клавдия, а не о беспомощности актера, играющего роль Лаэрта.

Упражнения парного тренинга на уроках сценического движения следует разделить на несколько групп, в зависимости от задач, которые в этих упражнениях решаются.

Парные упражнения, связанные с балансом, требующие гораздо большего напряжения, чем индивидуальные упражнения в равновесии, развивают как выносливость, так и способность делить напряжение вместе с партнером.

Специальные парные упражнения пластического тренинга предполагают развитие фантазии и воображения, так как построены на свободном выборе рисунка движений.

В сценической борьбе, где используются приемы, заимствованные из различных видов единоборств, развивается понимание логики взаимодействия партнеров, где главное – не результат поединка, а его процесс, который должен быть понятным и интересным как для актера, так и для зрителя.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1. Методические указания к практическим занятиям

«Сценическое движение» – основная дисциплина, направленная на внешнее и внутреннее воспитание техники актера.

Необходимо сказать, что данный курс преподается в тесной взаимосвязи с предметом «Актерское мастерство» с тем, чтобы актуализировать весь спектр движенческих навыков, связав их с психотехникой исполнителя. Уже на самом раннем этапе обучения сценическому движению на основе упражнений моторного типа создаются ситуации близкие к сценической задаче. Данная методика позволяет от техники движений перейти к способности самостоятельно пользоваться этой техникой при исполнении роли.

Основной целью курса является всестороннее развитие актерского аппарата студента, его психических (воля, внимание, память) и психофизических качеств (сила, скорость, выносливость, ловкость).

Обучение сценическому движению решает следующие задачи:

- ознакомление студентов с историей пластического воспитания актера;
- теоретическое и практическое освоение законов построения движений на сцене (съёмочной площадке);
- воспитание и развитие пластического воображения;
- формирование готовности к освоению новых навыков и умений.

Вышеназванные задачи решаются с помощью следующих педагогических технологий: интерактивные упражнения (творческие задания, работа в малых группах, «каждый учит каждого», «ученик в роли учителя» и т. п.); педагогика сотрудничества («делай как я», учение без принуждения, идея опережения); эвристическое обучение; активное обучение (комплексное использование педагогических и организационно-управленческих средств).

В результате изучения дисциплины студент должен знать:

- значение психических и психофизических качеств простых и сложных двигательных навыков и умений в творческой работе;
- содержание упражнений и методику работы по предмету, понимать природу формирования новых навыков;
- технику безопасности в репетиционной, исполнительской и постановочной работе;

- способы формирования психофизически активного аппарата артиста;
- историю возникновения и развития предмета «Сценическое движение»;

3.2 Тематика практических занятий

Раздел I.

Тема 1. Общеразвивающий тренинг.

Взаимосвязь с предметами специального общеобразовательного цикла.

Театральная школа в России XVIII-XX вв. Причины возникновения предмета «Сценическое движение».

Роль предмета в цикле пластических дисциплин (сценический танец, постановка танца в спектакле, светский и сценический этикет, сценическое фехтование, ритмика).

Взаимосвязь с предметами общеобразовательного цикла.

Тема 2. Комплекс общеразвивающих и корректирующих упражнений.

Упражнения в беге, ходьбе, подскоках, активизирующие внимание студентов, поднимающие эмоциональный и физиологический тонус, подготавливающие мускулатуру, сердечно-сосудистую и дыхательную систему.

Использование в занятиях упражнений: простая ходьба, бег, ходьба на носках, ходьба с высоко поднятыми коленями, передвижения подскоками, бег, ходьба с последующей остановкой, чтение, таблица умножения, а позднее стихотворного текста в форме логической речи.

Тема 3. Упражнения на развитие правильного дыхания.

Совершенствование осанки и походки.

Необходимость правильного положения осанки и походки.

Анализ основных ошибок (раскачивание, ходьба боком, шлепание, вихляние бедрами).

Разнообразие поз сидя (пластически красивые и некрасивые). Поза как внешняя характеристика образа.

Тема 4. Упражнения на развитие подвижности суставов и формированиемышечного контролера.

Развитие гибкости и подвижности суставов тела, двигательной памяти, укрепление мышц спины и живота.

Подготовка студентов к технике падений, элементам сценической борьбы.

Упражнения гимнастического характера: на полу, стоя на коленях, сидя, лежа.

Комплекс упражнений с партнером.

Использование упражнений с целью тренинга сердечнососудистой и дыхательной систем из темы «Речедвигательная координация» в сочетании с гимнастическими упражнениями.

Тема 5. Совершенствование вокально-двигательной и речедвигательной координации. Процесс соединения речи (пения) и движений.

Упражнения моторного типа (сочетание движения рук и ног с чтением таблицы умножения, поговорок, пословиц). Сочетание цепи движений средней сложности с чтением стихотворного текста в форме логической речи. Совмещение стихотворного текста пьесы с физическими действиями в реалистической манере. Формирование умения правильно дышать при активном физическом и словесном действии. Тренинг на соединение речи и движения в заданном и меняющемся пространстве, во взаимодействии с группой и без нее. Формирование навыка правильного дыхания при активном движении и исполнении вокальной партии.

Тема 6. Развитие скульптурности тела в статике и динамике. Действия актера: их форма и содержание.

Основная задача – развитие внутреннего ощущения движения. Напряжение и расслабление. Группа упражнений на подвижность и выразительность рук, на чувство непрерывного движения, формы, жеста, пространства.

Тема 7. Сценические падения: подготовительные упражнения .

Биомеханические принципы различных схем сценических падений. Подготовительные упражнения: к падению на бок, к падению вперед через голову, к падению «скручиваясь», к падению вперед, к падению назад.

Тема 8. Сценические переноски групповые

Формирование восприятия темпоритма партнера через мускульные ощущения.

Семеро несут одного. Шестеро несут одного. Пять человек несут одного. Четверо несут одного. Трое несут одного. Двое несут одного.

Тема 9. Воспитание выразительнодействующей руки актера.

Жест – способ выражения действия. Единство содержания и формы жеста. Жест иллюстративный, эмоциональный, семантический. Задачи развития жеста в свете учения К. С. Станиславского о перевоплощении. Обогащение выразительных возможностей рук путем освоения разнообразных характерных движений плавно, мягко, широко, мелко, быстро и отрывисто, т.е. с различной психологической окраской. Тренинг на способность менять по характеру движений руки.

Упражнения, названные по глаголам, образно характеризующие движения: «полоскать», «гладить». Обогащение интуитивной природы жеста упражнения «молитва». Развитие пластического воображения режиссера.

Раздел II. Пластический тренинг

Тема 10. Упражнения для укрепления мышц шеи, рук, плечевого пояса, спины, боковых мышц.

Упражнения на гимнастической скамейке, на гимнастической стенке, на стуле, упражнения в парах. Образный характер упражнений: «птица чистит перья», «крокодил», «слушаем муравья», «змеи», «веер» и т. п.

Тема 11. Первичное понятие о пластической композиции.

Проверка готовности студента использовать знания и умения, приобретенные на занятиях сценического движения, в процессе выполнения творческой задачи. Понятие пластического этюда. Этюды на заданную тему. Эксцентрические этюды. Этюды на основе драматургии.

Тема 12. Развитие ритмичности и музыкальности.

Упражнения-этюды на основе музыкального материала, состоящего из двух равных частей (по 16 тактов каждая):

- обе части исполняются медленно;
- обе части исполняются быстро;

- первая часть выполняется быстро, вторая часть выполняется медленно;
- первая часть выполняется медленно, вторая часть выполняется быстро.

Тема 13. Сценические падения.

Падения: «с выпада, скручиваясь на бок», «вперед согнувшись», «назад на спину», «вперед через голову», «вперед с прямым туловищем». Парное упражнение с падением. Вышеназванные падения с приземлением на мягкую поверхность (гимнастический мат, ковер), на твердую поверхность (дерево, бетон), на разноуровневую поверхность (лестница).

Тема 14. Основы взаимодействия с предметом.

Тренинг координации движения, ритма, ловкость, артистичность, чувство формы.

Практические занятия: с мячом, тростью, со скакалкой, плащом, стулом, столом, с предметом по выбору студента.

Тема 15. Жонглирование однородными и разнородными предметами.

Техника жонглирования двумя и тремя мячами:

- бросание и ловля одного мяча;
- упражнение с двумя мячами;
- перебрасывание двух мячей из руки в руку;
- бросание двух мячей каскадом;
- бросание двух мячей одной рукой;
- перебрасывание трех мячей из руки в руку.

Упражнения под музыку различного характера и темпа.

Жонглирование, соотнесение движений с музыкой и произнесение логического текста.

Упражнения с разнородными предметами.

Тема 16. Сценическая акробатика. Совершенствование координации движений, тренировка скорости реакции, развитие смелости и решительности.

Подготовительные упражнения. Индивидуальная акробатика. Парная акробатика. Акробатические композиции и этюды.

Тема 17. Сценические прыжки: свободные и опорные.

Свободный прыжок с приземлением на одну ногу. Свободный прыжок с приземлением на обе ноги. Прыжок опорный с приземлением на обе ноги и падением на бок. Прыжок с наступлением ногой на препятствие с последующим движением вперед. Прыжок с наступлением ногой на препятствие с приземлением на обе ноги. Опорный прыжок с наступлением на препятствие рукой и ногой. Прыжок через препятствие свободный с падением на бок.

Раздел III. Специальный тренинг.

Воспитание простых и сложных двигательных навыков

Тема 18. Движение как импульс к слову.

Слово как результат движения Упражнения, в которых движение предшествует слову; слово предшествует движению; слово и движение начинаются и заканчиваются одновременно («Уходите», «Чего изволите?», «Останьтесь», «Прощайте», «Стоять», «Проходите» и т.д.).

Тема 19. Организация действия и движения во времени и пространстве.

Точность ритмического и пластического рисунка движения. Зависимость логического оправдания упражнения от степени развития находчивости и воображения.

Выполнение физического действия по словесному заданию педагога.

Тема 20. Переноски по одному.

Три способа переносок по одному: несущая друга (любимую), несущая врага на плече, несущая врага на обоих плечах. Этюды.

Тема 21. Сценическая акробатика: этюды

Навык распределения тела в заданное время и в заданном пространстве. Навык физического восприятия темпоритма действия. В парных упражнениях навык взаимодействия с партнером.

Практические занятия: техника кувырка, вперед, назад, с партнером. Колесо. Стойка на руках с выходом на кувырок и т.п. Композиции и вариации.

Тема 22. Сценические поддержки

Поддержки, седы (на плечах, на стопах и т.д.), стоки (руки, плечи, голова), входы, эксцентрика. Парные упражнения: «весы», «тяни-толкай», «коробейник», «луноход».

Тема 23. Взаимодействие с предметом:

мячом, тростью, гимнастической палкой, со стулом, столом, с плащом, с предметом по выбору студента.

Дальнейшее развитие задач первого года обучения.

Практические занятия. Заключительный этап работы: на основе полученных знаний студенты выполняют импровизацию – игру с предметом (по выбору студента).

Тема 24. Управление движением и инерцией тел в различных временных и пространственных условиях (композиция, импровизация)

Парные и групповые упражнения. Управление инерцией предмета. Управление инерцией тела. Дуэт-импровизация под музыку. Трио-импровизация под музыку. Этюды.

Раздел IV. Развитие навыков режиссерской и постановочной работы по пластике

Тема 25. Воспитание пластического воображения Классификация типов движения: локомоторные, рабочие, вспомогательные, семантические, иллюстративные, пантомимические (эмоциональные) движения.

Упражнения на телесно-образное воплощение эмоций, явлений природы, фантастических существ, времен года и т. п.

Основы языка человеческого тела.

Самостоятельная работа на основе музыкального, литературного, живописного материала и осуществление этюдов по темам. Самостоятельный выбор темы студентами.

Тема 26. Сценический бой без оружия: боевая стойка, передвижения, удары, броски.

Сценическая пощечина. Изучение техники боевой стойки. Передвижения в боевой стойке. Прямой удар левой рукой. Прямой удар правой рукой. Защита блоком от прямого удара. Парное упражнение в прямых ударах и защитах. Парное упражнение в двух прямых ударах и защитах. Удары сбоку. Защита рукой от ударов сбоку. Защита телом. Парные

упражнения в боковых ударах и защитах от них. Удары снизу. Парные упражнения в ударах снизу и защитах от них. Защита блоком от удара снизу. Удар кулаком в лицо из положения лежа. Удар ногой из положения лежа. Композиция драки, сочиненная преподавателем.

Тема 27. Сценические падения через препятствия.

Падение со стула (в сторону, вперед, назад). Падение через препятствие (вперед, назад, боком). Падения в движении (шагая, на бегу). Падения в движении через препятствие (партнера). Тренировочные этюды.

Тема 28. Сценический бой без оружия: озвучивание ударов, бросковая техника, способы страховки партнера.

Озвучивание ударов руками. Озвучивание ударов ногами.

Захват за горло, освобождение и бросок ударом под колено. Удар кулаком (ножом) сверху, защита и бросок. Удар сверху, защита и бросок через себя. Захват за горло, бросок через себя и падение каскадом. Композиция драки, сочиненная преподавателем. Этюды, придуманные студентами.

Тема 29. Композиционное построение сценического боя.

Шесть принципов постановки сценической схватки:

- техника безопасности во всем;
- «короля – играет свита»;
- к эмоции – через навык;
- «надо медленно»;
- эффектности схватки – через ракурс элемента;
- упорядочение боя через запись действий в сценическом поединке.

Тема 30. Пластические композиции в действенных взаимосвязях.

Конкретизация и оценка предлагаемых обстоятельств, отбор и подбор частных черт характера персонажа на занятиях по сценическому движению. Специфика взаимодействия режиссера по пластике с другими членами постановочной бригады при создании пластического образа спектакля и пластических характеристик конкретных персонажей.

Раздел V. Школа сценического фехтования.

Историческое фехтование.

Основы постановочной работы боя с оружием

Тема 31. Краткий анализ истории предмета

«Сценическое фехтование». Разновидности колошущо-рубящего холодного оружия.

Ознакомление с основной целью и задачами курса «Сценическое фехтование». Требования к студенту на уроке сценического фехтования.

Отличие боя утилитарного от сценического. Бытовые и боевые действия шпагой. Совершенствование основ пластической культуры актера и режиссера. Влияние школы сценического фехтования на воспитание и развитие психических и психофизических качеств и навыков актера и режиссера. Различия в методике преподавания с актерским и режиссерским курсом (тренинг памяти, контроля, внимания многоплоскостного, силы, скорости, выносливости, ритмичности, ловкости, темпоритма в оценке предлагаемых обстоятельств).

Изменение формы гард и клинков с течением времени. Формирование основополагающих принципов фехтования в исторической ретроспективе. Школы фехтования (итальянская, испанская, французская, английская и др.). Различные турнирные кодексы. Действия, связанные с применением оружия в быту и ритуале.

Тема 32. Передвижения в школе сценического фехтования.

Бытовые движения.

Основные положения (стойка «смирно», исходное положение, положение «вольно», салют, вкладывание оружия в ножны, боевая стойка).

Передвижения (шаг вперед, шаг назад, двойной вперед, двойной назад, шаг вправо, шаг влево, скачок назад, скачок вперед, подскок вперед, отскок назад, поворот кругом, поворот кругом на прыжке, перемена стойки вперед, перемена стойки назад, выпад, возвращение из выпада назад, возвращение из выпада вперед).

Ношение портупей. Ношение плаща (малый плащ – капа-эпанча, большой плащ). Действия со шляпой (широкополая большая шляпа, треуголка). Бытовые движения со шпагой (положение оружия при даче клятв и обещаний, передача обнаженной шпаги, передача шпаги в ножнах,

торжественный салют, коленопреклоненное положение при салюте, вкладывание клинка в ножны). Поклоны.

Тема 33. Соединения оружия в сценическом фехтовании.

Техника показа ударов и уколов

Держание оружия. Боевая линия противников. Дистанция.

Основные положения оружия (шестая позиция и шестое соединение, четвертая позиция и четвертое соединение, вторая позиция и второе соединение, третья позиция и третье соединение).

Уколы (прямой укол, укол переводом из шестого соединения, укол переводом из четвертого соединения, укол переводом из второго соединения, укол переводом из шестой или четвертой позиции вниз, укол переводом вверх, укол переносом).

Удары. Простые удары (удар по голове справа, удар по голове слева, удар по левому боку, удар по правому боку). Круговые удары (удар по голове с кругом справа, удар по голове с кругом слева, удар с кругом по правому боку противника, удар с кругом по левому боку противника).

Тема 34. Техника исполнения простых и круговых защит.

Простые защиты (первая, вторая, третья, четвертая, пятая, шестая, защита первая итальянская). Круговые защиты (вторая круговая защита, третья круговая защита, четвертая круговая защита).

Тема 35. Ответные атаки и защиты от ответных атак.

Атаки на оружие

Ответные атаки после первой защиты. Ответные атаки после второй защиты. Ответные атаки после третьей защиты. Ответные атаки после четвертой защиты. Ответные атаки после пятой защиты. Ответные атаки после шестой защиты. Ответная атака после первой итальянской защиты.

Защиты от ответных атак. После первой защиты. После второй защиты. После третьей защиты. После четвертой защиты. После пятой защиты. После шестой защиты.

Атаки на оружие (батман, контрбатман, фруассе). Атаки с завязыванием и защиты от них (обволакивание из шестого соединения; полукруговое завязывание из четвертого соединения). Защиты от завязываний (защита силой от обволакивания; защита силой от полукругового завязывания из четвертого соединения; уступающая защита от

обволакивания; уступающая защита от полукругового завязывания из четвертого соединения).

Тема 36. Повторные и двойные атаки. Вздвоенные атаки и уколы.

Повторные атаки. Повторные атаки уколами (уколом прямо, уколом с переводом). Атаки ударами (ударом по голове после уколов и ударов по правому и левому боку; ударом по голове после укола или удара, принятого на четвертую защиту; повторная атака из нижних защит – первой и второй; атака после удара по голове, принятого на пятую или шестую защиту; повторные атаки круговыми ударами).

Двойные атаки (колющие, рубящие, колюще-рубящие).

Вздвоенные атаки и уколы (вздвоенная атака уколом с кругом в грудь; вздвоенные уколы).

Тема 37. Различные приемы обезоруживания и пленения.

Приемы обезоруживания шпагой. Приемы обезоруживания плащом. Приемы обезоруживания дагой и кинжалом. Приемы обезоруживания «голыми руками». Приемы обезоруживания с использованием широкополой шляпы.

Тема 38. Техника и тактика боя против двухи нескольких противников.

Ориентация учебных комбинаций движений на трех-четырех студентов (двое – против одного; трое – против одного). Разучивание с педагогом только партии «защищающегося», партии «нападающих» определяют студенты.

Тема 39. Система записи фехтовального поединка.

Запись боя при помощи таблицы (атака-защита, движение в ногах) для двух противников. Запись боя (атака-защита, движение в ногах) для трех противников. Запись групповой батальной сцены.

Тема 40. Наступательные и оборонительные приемы (с использованием уклонений).

Уклонения (уклонение левой ногой вправо с четвертой защитой; уклонение левой ногой влево со второй или третьей защитой; уклонение с отведением правой ноги назад).

Тема 41. Техника боя на шпагах с применением плаща.

Способ ношения плаща в бою.

Защиты плащом (первая защита, вторая защита, третья защита, четвертая защита, пятая защита).

Захваты (головы, шпаги, туловища противника и т.п.). Метание плаща (в лицо противнику; на шпагу противника). Варианты использования вертикальных, горизонтальных и диагональных вращений плащом.

Подсекание ног противника.

Тема 42. Бой на смешанных видах оружия.

Композиция «шпага-дага» (15-25 движений). Обязательная для исполнения на экзамене.

Специфика дуэли конца XVI – начала XVII века. Сочинение учебных комбинаций, состоящих из 24 фехтовальных приемов (в скорости реального боя).

Бой на мечах со щитами, на двуручном оружии, на кинжалах.

Тема 43. Особенности действий оружием в массовых сражениях.

Бутафорские схемы ведения боя. Запрещенные и разрешенные действия оружием в массовых сражениях. Различные способы построения участников батальных сцен. Способы движения участников батальных сцен.

Тема 44. Способы организации движения и речи на основе поэтического и прозаического литературного материала Фехтовальная фраза как продолжение словесного действия. Словесное действие как продолжение фехтовальной фразы. Совпадение фехтовальной фразы и словесного действия.

Поэтический размер и фехтовальная фраза: принципы взаимодействия.

Прозаическое произведение и фехтовальная фраза: принципы взаимодействия.

Тема 45. Специфика постановки сценического боя с оружием.

Этюды.

Этюды, самостоятельно подготовленные студентами, на основе литературного конфликта, и решенные средствами школы сценического фехтования. Перенос основных принципов построения боя и фехтовальной фразы в сценической схватке на бой с другими видами оружия (алебарда, фехтование на штыках и т. п.).

3.3. Методические указания и тематика индивидуальных занятий.

Индивидуальные занятия направлены на раскрытие творческого мышления студента, на выявление, развитие и совершенствование индивидуальной пластической выразительности.

Тематика индивидуальных занятий

1. Сценическое движение как компонент драматического спектакля.
2. Методика использования сценического движения в драматическом искусстве.
3. Постановка этюда средствами выразительности сценического движения.
4. Постановочная и репетиционная работа.

3.4. Темы для докладов и рефератов

- Сценическое движение как средство выразительности.
- Сценическое движение один из элементов структуры драматического спектакля.
- Режиссерская трактовка драматического произведения и ее влияние на пластическое решение спектакля.
- Значение сценического движения в системе выразительных средств драматического искусства, взаимосвязь с другими видами художественного творчества.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1. Перечень заданий для самостоятельной работы

- изучение учебной литературы и конспектов;
- подготовка к практическим занятиям;
- подготовка к лекциям;
- подготовка рефератов и докладов;
- подготовка к зачетам и экзаменам;
- просмотр спектаклей и обсуждение с другими студентами;
- самостоятельная работа над этюдами выполненными средствами выразительности сценического движения;
- самостоятельная репетиционная работа;

Самостоятельная работа студентов

Обучение студента сценическому движению предполагает формирование навыков, необходимых для организации проведения самостоятельной работы. Самостоятельная работа должна проводиться в течение всего периода обучения по специальности «Народное творчество (театральное)».

Цель данной деятельности – сформировать навыки самостоятельной подготовительной работы с материалом для сценического воплощения, расширение кругозора.

Виды самостоятельной (внеаудиторной) работы студентов:

- изучение учебной литературы;
- подготовка к практическим занятиям;
- просмотр спектаклей и обсуждение;
- подготовка рефератов и докладов;
- самостоятельная работа над пластическими этюдами;
- самостоятельная репетиционная работа;
- посещение концертов, выставок, фестивалей

Примерные темы по дисциплине «Сценическое движение»:

Сценическое движение как средство выразительности.

- Сценическое движение как один из элементов структуры драматического спектакля.

- Режиссерская трактовка драматического произведения и ее влияние на пластическое решение спектакля.

- Значение сценического движения в системе выразительных средств драматического искусства, взаимосвязь с другими видами художественного творчества.

Формы контроля:

- письменный анализ просмотренного спектакля, концерта, фестиваля и т.д.;

- обсуждение в форме беседы или круглого стола со студентами и преподавателем на заданную тему;

- просмотр преподавателем самостоятельно собранного студентом пластического и музыкального материала для работы над драматическим произведением.

Перечень рекомендуемых средств диагностики

Для контроля знаний студентов используется диагностический инструментарий, имеющий разноуровневый характер и применяемый комплексно:

- критериально-ориентированные тесты;
- проблемные и творческие задачи, предполагающие аналитическую работу и неформализованный ответ;
- задания на установление правильной последовательности, которые предполагают формализованный ответ.

4.2. Вопросы и требования к зачету (экзамену)

1. Логика и последовательность сценического действия.
2. Особенности подготовки к репетиции по сценическому движению.
3. Пластическое решение сценического действия.
4. Пластические тренинги и их разновидности.
5. Пластическое решение сценического действия.
6. Пластические тренинги и их разновидности.

4.3 Требования к практическому показу:

1. Разминка с элементами спортивной, свободной и современной пластики.

2. Разминка с элементами классического подхода к сценическому движению:

- Потягивания по частям тела от головы к стопам последовательно.
- Растяжки и скручивания от головы к стопам последовательно.
- Произвольное напряжение-расслабление групп мышц от головы к стопам последовательно и в случайном порядке.
- Крупные махи и наклоны.
- Перебежки с ускорением и замедлением.

3. Базовый набор по пройденной теме основных упражнений:

- Скорость, расслабление-напряжение.
- Упражнения на чувство расположения в пространстве индивидуально и в группе.
- Упражнения на чувство дистанции между партнерами и слаженность скоординированных действий.

4. Выполнение специальных координационных упражнений на соответствующую по плану тему:

- Базовые упражнения на координацию индивидуальную общего характера.
- Базовые упражнения на индивидуальную координацию по расположению тела в пространстве и на дистанции по отношению к партнерам.
- Базовые упражнения на коллективную координацию по расположению тела в пространстве и на дистанции по отношению к партнерам.
- Базовые упражнения на навыки скорости, силы, баланса, расслабления-напряжения мышц.
- Базовые упражнения на координацию жонглирования и работы с предметом.

5. Прыжки и падения:

- Падения и прыжки стоя на полу, со стола, со стула.
- Переноски и поддержки.

6. Группа специальных упражнений для сценического боя и фехтования.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ
5.1 Учебно-методическая карта учебной дисциплины
«Сценическое Движение»

№ п/п	Наименование тем	аудиторных часов					форма контроля
		Всего часов	Лекции	Практические занятия	Индивидуальные занятия	КСР	
1.	Введение.			2			
2.	Раздел I. Общеразвивающий тренинг	42		40	2		
3.	<i>Тема 1. Взаимосвязь с предметами специального и общеобразовательного цикла</i>	2	—	2	—		
4.	<i>Тема 2. Комплекс общеразвивающих и корректирующих упражнений</i>	6	—	6	—		
5.	<i>Тема 3. Упражнения на развитие правильного дыхания. Совершенствование осанки и походки</i>	6	—	6	—		
6.	<i>Тема 4. Упражнения на развитие подвижности суставов и формирование мышечного контролера</i>	6	—	6	—		
7.	<i>Тема 5. Совершенствование вокальнодвигательной и речедвигательной координации</i>	6	—	6	—		
8.	<i>Тема 6. Развитие скульптурности тела в статике и динамике</i>	4	—	4	—		
9.	<i>Тема 7. Сценические падения: подготовительные упражнения</i>	4	—	4	—		

10.	Тема 8. Сценические переноски групповые	4	—	4	—		
11.	Тема 9. Воспитание выразительно действующей руки актера	4	—	2	2		
12.	Раздел II. Пластический тренинг	34	—	32	2		
13.	Тема 10. Упражнения для укрепления мышц шеи, рук, плечевого пояса, спины, боковых мышц	2	—	2	—		
14.	Тема 11. Первичное понятие о пластической композиции	2	—	2	—		
15.	Тема 12. Развитие ритмичности и музыкальности	4	—	2	2		
16.	Тема 13. Сценические падения	4	—	4	—		
17.	Тема 14. Основы взаимодействия с предметом	4	—	4	—		
18.	Тема 15. Жонглирование однородными и разнородными предметами	6	—	6	—		
19.	Тема 16. Сценическая акробатика	8	—	8	—		
20.	Тема 17. Сценические прыжки: свободные и опорные	4	—	4	—		
21.	Раздел III. Специальный тренинг. Воспитание простых и сложных двигательных навыков	26	—	26	—		
22.	Тема 18. Движение как импульс к слову. Слово как результат движения	4	—	4	—		

23.	Тема 19. Организация действия и движения во времени и пространстве	2	—	2	—		
24.	Тема 20. Переноски по одному	2	—	2	—		
25.	Тема 21. Сценическая акробатика: этюды	6	—	6	—		
26.	Тема 22. Сценические поддержки	4	—	4	—		
27.	Тема 23. Взаимодействие с предметом: мячом, тростью, гимнастической палкой, со стулом, столом, с плащом, с предметом по выбору студента	4	—	4	—		
28.	Тема 24. Управление движением и инерцией тела в различных временных и пространственных условиях (композиция, импровизация)	4	—	4	—		
29.	Раздел IV. Развитие навыков режиссерской и постановочной работы по пластике	28	—	26	2		
30.	Тема 25. Воспитание пластического воображения	2	—	2	—		
31.	Тема 26. Сценический бой без оружия: боевая стойка, передвижения, удары, броски	6	—	6	—		
32.	Тема 27. Сценические падения через препятствия	4	—	4	—		
33.	Тема 28. Сценический бой без оружия: озвучивание ударов, бросковая техника, способы страховки партнера	8	—	8	—		
34.	Тема 29. Композиционное построение сценического боя	4	—	4	—		

35.	<i>Тема 30.</i> Пластические композиции в действенных взаимосвязях	4		2	2		
36.	Раздел V. Школа сценического фехтования. Историческое фехтование.	76		70	6		
37.	<i>Тема 31.</i> Краткий анализ истории предмета «Сценическое фехтование». Разновидности колюще-рубящего холодного оружия	4		4	—		
38.	<i>Тема 32.</i> Передвижения в школе сценического фехтования. Бытовые движения	6		6	—		
39.	<i>Тема 33.</i> Соединения оружия в сценическом фехтовании. Техника показа ударов и уколов	6		6	—		
40.	<i>Тема 34.</i> Техника исполнения простых и круговых защит	6		6	—		
41.	<i>Тема 35.</i> Ответные атаки и защиты от ответных атак. Атаки на оружие	6		6	—		
42.	<i>Тема 36.</i> Повторные и двойные атаки. Вздоенные атаки и уколы	4		4	—		
43.	<i>Тема 37.</i> Различные приемы обезоруживания и пленения	4		4	—		
44.	<i>Тема 38.</i> Техника и тактика боя одного против двух и нескольких противников	4		2	2		
45.	<i>Тема 39.</i> Система записи фехтовального поединка	2		2	—		
46.	<i>Тема 40.</i> Наступательные и оборонительные приемы с использованием уклонений	4		4	—		
47.	<i>Тема 41.</i> Техника боя на шпагах с применением плаща	2		2	—		

	<i>Тема 42.</i> Бой на смешанных видах оружия	12		12	—		
	<i>Тема 43.</i> Особенности действий оружием в массовых сражениях. Бутафорские схемы ведения боя	4		4	—		
	<i>Тема 44.</i> Способы организации движения и речи на основе поэтического и прозаического литературного материала	6		4	2		
	<i>Тема 45.</i> Специфика постановки сценического боя с оружием	6		4	2		
	Итого	218		206	12		

5.2 Список рекомендуемой литературы

Основной

1. *Ананьев Б. Г.*, Теория ощущений / Б. Г. Ананьев –Л., 1961. – 454 с.
2. *Бернштейн Н. А.*, О ловкости и ее развитии / Н.А. Бернштейн. – М.: Физкультура и спорт, 1991 г.
3. *Боровик Г. И.*, Пьеса, замысел, спектакль: метод. реком. по курсу «Режиссура и мастерство актёра» для студентов III и IV курсов очного и заочного обучения по специализации «Режиссура любительского театра» при написании курсовой работы «Постановочный план спектакля» и постановке дипломной работы / Г. И. Боровик. – Мн.: 1991. – 30 с.
4. *Варпаховский Л. В.*, Наблюдения, анализ, опыт / Л. В. Варпаховский. – М.: ВТО, 1978. – 278 с.
5. *Вахтангов Е. Б.*, Материалы и статьи; ред.-сост. Л.Д. Вендровская. – М: ВТО, 1959. – 467 с.
6. *Гринер В. А.*, Ритм в искусстве актёра / В.А. Гринер – М: Просвещение, 1966. – 135 с.
7. *Демин В. П.*, Работа студента-режиссера над собой в процессе обучения / В.П. Демин. –Хабаровск:Хабаровский инст-т культуры, 1970. – 135 с.
8. *Ершов П. П.*, Режиссура как практическая психология / П. П. Ершов. –М. : Искусство, 1972. – 352 с.
9. *Захава Б. Е.*, Мастерство актёра и режиссера / Б. Е. Захава. – М. : Искусство, 1964. – 287 с.
10. *Збруева Н. П.*, Ритмическое воспитание / Н. П. Збруева. – М : Госкиноиздат, 1952. – 130 с.
11. *Иванов И. С., Шишмарева Е. Н.*, Воспитание движения актёра / И. С. Иванов, Е. Н. Шишмарева – М.: Художественная литература, 1937. – 512 с.
12. *Иванов И.С.*, 250 гимнастических упражнений / И.С. Иванов. – М. : ФИС, 1952. – 94 с.
13. *Кнебель М.О.*, Школа режиссуры Немировича-Данченко / М.О. Кнебель. – М., 1966. – 167 с.
14. *Кох И.Э.*, Основы сценического движения / И.Э. Кох. – М.: Просвещение, 1975. – 512 с.
15. *Кох И.Э.*, Основы сценического движения. 38 уроков / И.Э. Кох. – Л.: Искусство, 1970. – 213 с.
16. *Кох И.Э.*, Сценическое фехтование / И.Э.Кох. – М.: ФИС, 1948.

17. *Кристи Г.В.*, Воспитание актера школы Станиславского. / Г.В. Кристи. – М. : Искусство, 1966. – 432 с.
18. *Кудашева Т.Н.*, Руки актера / Т. Н. Кудашева. – М.: Просвещение, 1970. – 188 с.
19. *Кулаковский Л.В.*, Музыка как искусство / Л. В. Кулаковский. – М., 1960. – 71 с.
20. *Лаврухин В.И.*, Пластическая культура актера и режиссера в театре и в театральной школе/В сб. Современное театральное обучение Мн.: АРТЫ-ФЭКС, 1999. – 123 – 136 с.
21. *Лаврухин В.И.*, Учебно-творческие занятия по сценическому движению в детской театральной самодеятельности / В. И. Лаврухин. – Мн.: 1988. – 40 с.
22. *Морозова Г.В.*, Понятие темпо-ритма сценического действия / Г. В. Морозова. – М., 1968. – 135 с.
23. *Немировский А. Б.*, Пластическая выразительность актера / А.Б. Немировский. – М.: Искусство, 1988. – 191 с.
24. *Попов А.Д.*, Воспоминания и размышления о театре / А. Д. Попов. – М., 1963. – 310 с.
25. *Тышлер Д., Мовшович А.*, Искусство сценического фехтования / Д.Тышлер, А.Мовшович. – М.: СпортАкадемПресс, 2004.
26. *Черноземов К.Н.*, Формирование пластичности // Записки о театре / К.Н.Черноземов. – Л., 1974.

Дополнительный

1. *Лаврухин В.И.*, Методические рекомендации по дисциплине «Сценическое движение, фехтование, борьба» раздел сценическое фехтование» – часть –1 (для самостоятельной работы студентов 2 курса стационара и заочного обучения специализации «руководство самодеятельным театральным коллективом») Мн.1988. – 25 – 37 с.
2. *Лаврухин В.И.*, Пластический тренинг актера народного театра / В. И. Лаврухин. – М.: 1990. – 65 с.
3. *Лаўрухін У.І.*, Пластыка / Тэатральная Беларусь, энцыклапедыя, – Мн.:Беларуская энцыклапедыя, 2003 г. – 262 с.
4. *Лаўрухін У.І.*, Сцэнічны рух / Тэатральная Беларусь, энцыклапедыя, – Мн.: Беларуская энцыклапедыя, 2003 г. – 393 с.
5. *Мейерхольд В.Э.*, Статьи, письма, речи, беседы ч. 1 / В. С. Мейерхольд – М., 1968. – 350 с.

6. *Мейерхольд В.Э.*, Статьи, письма, речи, беседы ч. 2 / В. С. Мейерхольд – М., 1968. – 642 с.

7. *Младенов А.*, Учебник по сценическому фехтованию. Наука и искусство / А. Младенов. – София, 1961. – 380 с.

8. *Морозова Г.В.*, Пластическое воспитание актера / Г. В. Морозова. – М., 1998. – 239 с.

9. *Морозова Г.В.*, Сценический бой (фехтование и пластические трюки в спектакле) / Г. В. Морозова. – М.:Искусство, 1970. – 143с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ