

85.334.076

Р64

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ УКРАИНЫ
ХАРЬКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
КУЛЬТУРЫ

М.Я. РОЗИН

ОСНОВЫ
сценического
движения



Харьков, ХГАК, 2004

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ УКРАИНЫ
ХАРЬКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
КУЛЬТУРЫ

М.Я. РОЗИН
Основы
сценического
движения

Учебно-методическое пособие



Бібліотека ХДАК
інв. № 8/69461/3

Харьков, ХГАК, 2004

УДК 792.028.3 (075.8)
ББК 85.334.076.4я73
Р64

Печатается по решению Совета
факультета театрального и кино-, телеискусства
(протокол № 1 от 24.09.2003 г.)

Рекомендовано кафедрой мастерства актера
(протокол № 1 от 06. 09. 2003 г.)

Рецензенты:

Л.С. Тарабаринов, народный артист СССР, профессор Харьков-
ского государственного института искусств, актер
Харьковского государственного академического ук-
раинского драматического театра им. Т. Г. Шевченка
(«Березиль»).

И.А. Борис, заслуженный деятель искусств Украины, заведующий
кафедрой мастерства актера Харьковской государст-
венной академии культуры, доцент.

Автор-составитель:
М. Я. Розин

Розин М. Я. Основы сценического движения:
Р64 Учеб.-метод. пособие / М. Я. Розин; Харьк. гос. акад
культуры. – Харьков: ХГАК, 2004. – 94 с.

УДК 792.028.3 (075.8)
ББК 85.334.076.4я73

© Харківська державна академія культури, 2004
© Розін М. Я., 2004

СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка	4
Примерный тематический план	9
Содержание программы	18
Методические пояснения и рекомендации	30
Методические пояснения и рекомендации, общие для всех разделов и тем	34
О музыкальном оформлении и сопровождении	43
Музыкальный и сценический ритм. Темпо-ритм сценического действия	46
Методические пояснения и рекомендации по разделам и темам учебной дисциплины «Основы сценического движения»	51
Проведение контрольных и зачетных занятий. Критерии оценки полученных знаний, умений и навыков	79
«Ступени профессии...»	82
Примерный перечень названий тем учебных этюдов в разделе «Искусство сценического боя без оружия»	86
Примерный список литературных и драматургических западноевропейских и отечественных классических и современных произведений и сценариев для работы над темой «Искусство сценического боя без оружия»	87
Список литературы	88

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Сценическое движение — это движение актёра на сцене в предлагаемых обстоятельствах: *автора* (драматурга, писателя, композитора, поэта, сценариста); *режиссёра* (в мизансценах), т. е. это движение актёра-персонажа на сцене в предлагаемых обстоятельствах роли. При таком понимании термина «сценическое движение» и рассматривается «пластичность» и «пластика» как составляющие одного понятия — «пластическая культура» «телесного аппарата воплощения» актёра, вокалиста, солиста балета, балетмейстера, режиссёра. В данном случае понятие «пластическая культура» рассматривается как культура телесная, т. е. как специальная движенческая культура, т.к. понятие «пластическая культура» объемно — к нему относятся мастерство актёра, сценическая речь и движения.

Только при условии профессионально воспитанной пластической культуры «телесного аппарата воплощения» зритель сможет *увидеть* на сцене выразительно действующих актёров, а значит и понять, что происходит в мыслях и в душах героев спектакля. А *со-действовать* и *со-чувствовать* актёрам-персонажам зритель сможет только в том случае, когда актёры обладают одной из сторон драматической одарённости — заразительностью (сценическим обаянием). Мизансцены, составляющие пластическую партитуру спектакля, становятся понятны и интересны только тогда, когда выстраивает спектакль профессионально обученный и талантливый режиссёр. А мастерство актёры и режиссёры приобретают на практике, творчески работая в профессиональном театре. Оно приходит с опытом работы, при обязательном предварительном овладении своим ремеслом в самом высшем понимании этого слова, т. е. технологией своей профессии.

Таким образом, **цель** учебной дисциплины — *воспитание основ сценического движения*.

Основные педагогические задачи — воспитать в будущем актёре и режиссёре способность: логически, последовательно и самостоятельно выстраивать необходимое действие соответственно полученному конкретному заданию; превращать в действие

любое новое, осознанное и осмысленное, самостоятельно построенное движение за короткий временной отрезок.

Задачи, направленные на **практическое освоение учебного материала** в процессе обучения:

- совершенствование опорно-двигательного аппарата;
- совершенствование психических и психофизических качеств, необходимых для профессии;
- воспитание и совершенствование профессиональных умений и навыков;
- обучение сознательному выстраиванию формы поведения в предлагаемых обстоятельствах (технических или актёрских) с помощью образно-смысловой характеристики движений;
- обучение выразительному действию на сцене.

Поставленные задачи практически возможно выполнить *при трёх основных условиях*:

- *подбор конкретных задач* с предварительным их осмыслением и целенаправленностью.
- *подбор средств* (упражнений), которые не используются в процессе обучения другим специальным движенческим учебным дисциплинам. Нельзя допускать дублирования. Используемые средства должны относиться только к данной учебной дисциплине;
- *использование специальной методики* обучения.

«Станиславский стремился создать особый курс сценического движения, который включал бы в себя элементы гимнастики, акробатики, фехтования, жонглирования, ритмики и т.п., приспособленные специально для профессии актёра» (Г. В. Кристи).

В данном случае методика обучения «*Основам сценического движения*» является сама по себе специфическим, как бы своеобразным «*средством тренинга*» в процессе обучения. Используемые средства (упражнения) при помощи такой методики приносят профессиональную пользу для творческой деятельности будущих актёров, вокалистов, режиссёров и хореографов. Польза этой методики, ее современность и профессиональная направленность заключается в том, что учебный материал в большом объёме и за короткий срок осваивается качественно, т. е. профессионально.

При профессиональном выстраивании процесса обучения: расширяется диапазон мышления; обостряется чуткость и восприимчивость к различным проявлениям окружающей сцениче-

ской среды через оценку, решение и действие; тренируется способность улавливать и откликаться на полученные задания, точное по смыслу и разнообразные по оценкам.

В процессе обучения должно быть постоянное стремление: к выразительности действия; к развитию творческого воображения; к гармоническому сочетанию внутренней и внешней техники при условии, что внешнее выражает внутреннюю суть, т. е. необходимо стремиться к гармоническому *единству* профессионально верного воспитания внутренней и внешней техники, лежащему в основе творческого процесса.

Формирующаяся и совершенствующаяся внешняя актёрская техника постоянно должна рассматриваться в тесной связи со сценическим действием, т. е. с основами мастерства актёра и режиссуры. Только при таких условиях сценическое действие становится убедительным и высокохудожественным, но безусловно, при наличии драматической одарённости студентов.

Учебная дисциплина «Основы сценического движения» состоит из четырёх разделов, каждый из которых может преподаваться самостоятельно:

- «Воспитание выразительно действующей руки»;
- «Рече- и вокально-двигательная координация» (координация движения и речи, движения и пения);
- «Искусство сценического боя без оружия» («Искусство рукопашного боя»);
- «Особенности стилового поведения и этикет, принятые в светском западноевропейском и отечественном обществе в разные исторические времена (XVI – начало XX столетия)».

В **системе** воспитания основ пластической культуры учебная дисциплина «Основы сценического движения» занимает центральное место в области театрального образования и воспитания актёров, режиссёров, вокалистов и хореографов в любых видах и жанрах сценического искусства. В процессе обучения «Основам сценического движения» используются знания, умения и навыки, полученные на учебных занятиях по «Физической культуре» (специальный курс), «Музыкальной грамоте», «Ритмике», «Танцу», «Сольному пению», «Основам сценической речи», «Истории костюма», «Основам мастерства актёра и режиссуры». А знания, умения и навыки, приобретённые в процессе обучения «Основам

сценического движения», используются на учебных занятиях по «Танцу», «Сценическому фехтованию», «Основам сценической речи», «Основам вокального пения», «Основам мастерства актёра и режиссуры», а также и на уроках хореографии. В основе такой взаимосвязи и взаимозависимости лежит принцип переноса полученных знаний, умений и навыков из одной учебной дисциплины в другую, из учебной аудитории на учебную сценическую площадку, подготавливая студентов к профессиональной сцене.

Проблема переноса полученных знаний, умений и навыков из учебной аудитории на сценическую площадку должна решаться практически: а) при освоении темы «Этюдно-постановочная работа», когда в финале обучения ставятся этюды и отрывки из драматургических, литературных и музыкальных классических произведений (отечественных и западноевропейских); б) при условии участия преподавателей основ сценического движения в постановочной группе при создании учебных и дипломных спектаклей.

Успех в профессиональном освоении учебной дисциплины может быть достигнут только при таких условиях:

- *драматическая одарённость студентов*, пришедших учиться по призванию;
- *педагогические способности преподавателя*, которые предполагают и актёрскую, и режиссёрскую одарённость при обязательном наличии специального профессионального образования;
- **взаимодействие и взаимопонимание преподавателя и студента как двух сторон единого творческого процесса обучения;**
- *единомыслие преподавателей специальных дисциплин* в профессиональных требованиях, в понимании общей цели и основных задач, в использовании единого метода обучения — «через сознательное к подсознательному». Такой коллектив преподавателей-единомышленников, пользующихся единой **системой** профессионального образования и воспитания, и образует единую **школу**, но при условии индивидуального подбора средств (упражнений) преподавателям; использования им своих, индивидуальных методических приёмов в процессе обучения, использования имеющегося у него специального образования и опыта работы, с учетом требований эстетических норм, предъявляемых к современному отечественному театру;

— *единомыслие преподавателей по специальным движенческим учебным дисциплинам с преподавателями ведущих кафедр: актёрского мастерства, режиссуры, театра кукол, вокала, хореографии, телевидения. Единомыслие должно быть в вопросах воспитания основ пластической культуры «телесного аппарата воплощения», на профессиональной основе и с позиций современных требований, предъявляемых к отечественному театру, которому характерна Духовность.*

Принципиальное практическое значение имеет изучение «Основ сценического движения», как и других учебных специальных движенческих дисциплин, студентами-режиссёрами совместно со студентами-актёрами. При таких условиях будущий режиссёр: 1) осваивает технику через себя, через свой телесный аппарат, изучая практически действие объективных законов природы и сценической деятельности; 2) изучает методику обучения; 3) изучает способности и возможности актёрской группы; 4) используя методику и полученные знания, умения и навыки, будущий режиссёр ставит этюды, будучи на единых профессиональных позициях со студентами-актерами – единомышленниками.

Данное учебно-методическое пособие рассчитано на использование его как в высших, так и в средних (училищах и школах) заведениях культуры и сценических искусств.

Каждое учебное заведение может использовать предложенное примерное учебно-методическое пособие по своему усмотрению, в зависимости от профессиональной потребности учебного заведения, образования и опыта преподавательских кадров в данной области знаний и с учетом возрастных особенностей учащихся училищ и школ.

ПРИМЕРНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

Примерный потому, что такой план даёт возможность преподавателю перераспределять, перестраивать, варьировать количество учебного материала, его содержание, количество часов, затрачиваемое на освоение намеченной программы, в зависимости от:

- *степени педагогической одарённости преподавателя;*
- *уровня профессионального специального образования преподавателя, в частности, практического владения умениями и навыками в области воспитания основ пластической культуры и педагогического опыта в преподавании «Основ сценического движения»;*
- *в зависимости от материальной базы: а) места для практических занятий (зал), в) инвентаря, необходимого для тренинга.*

Количество часов, которое планируется для практического освоения учебной дисциплины «Основы сценического движения», зависит, в основном, от профессиональной заинтересованности ведущих кафедр: мастерства актёра, вокального пения, хореографии, режиссуры, телевидения. Такая заинтересованность определяется профессионализмом имеющихся преподавательских кадров в соответствующих учебных заведениях, когда воспитание основ пластической культуры «телесного аппарата воплощения» (в частности, «Основы сценического движения») рассматривается как неотъемлемая органическая часть актёрского, режиссёрского и педагогического мастерства, а не как вспомогательная дисциплина, имеющая утилитарное значение.

Такая взаимосвязь и взаимозависимость при определении необходимого количества часов: а) решает проблему качественного профессионального обучения основам пластической культуры «телесного аппарата воплощения»; б) помогает овладеть внешней техникой актёрского мастерства, которая выражает внутреннюю суть создаваемых актёрами, режиссёрами ролей и спектаклей, независимо от вида сценического искусства. Для будущей педагогической деятельности важно, чтобы преподаватель был профессионально подготовлен и пользовался научно обоснованной методикой. Необходимо не только самому уметь, но и знать, чтобы передать свои знания, умения и навыки будущим поколениям, используя традиции отечественного театрального, музыкального и хореографического искусства, с учётом современных профессио-

нальных требований, предъявляемых к высшим и средним специальным заведениям культуры и сценических искусств.

Примечание.

Каждое учебное заведение имеет право изменять количество часов на обучение с учётом профессиональной необходимости и в зависимости от объёма профессиональных и специальных знаний, умений и навыков и опыта работы преподавателя, преподающего «Основы сценического движения». Профессиональную необходимость определяет соответствующая кафедра высшего учебного заведения или методическое объединение среднего учебного заведения.

СТАЦИОНАРНОЕ ОБУЧЕНИЕ

в высшем учебном заведении — 5 лет

Учебную дисциплину «Основы сценического движения» рекомендуется преподавать от двух до трёх лет, с первого по третий курсы, с учётом приобретаемой профессии, специализации, специфики и профиля будущей творческой актёрской, режиссёрской и педагогической деятельности. При обучении студентов в *одном случае* соблюдаются условия для *глубокого практического изучения учебного материала*, освоения профессиональных умений и навыков, без которых ни актёры, ни вокалисты не смогут работать в профессиональном современном театре; а в *другом случае* — для *краткого ознакомления* с содержанием учебной дисциплины, но **обязательно на профессиональной основе**. Такое разделение в отношении освоения знаний, умений и навыков диктуется спецификой и специализацией предстоящей работы того или иного специалиста.

Предлагаются следующие минимальные сроки обучения «Основам сценического движения», с условным разделением студентов на три группы:

Группа «А»

- 1) актёры, режиссёры драматических, кукольных и музыкальных (вокалисты — опера, оперетта, эстрадное пение) театров;
 - 2) режиссёры эстрады и массовых праздников;
 - 3) режиссёры телевидения.
 - 4) режиссеры цирка.
 - 5) балетмейстеры.
- Обучение — три года (1, 2, 3-й курс).

Количество часов на 3 года обучения — **210** (без освоения темы «Этюдно-постановочная работа»). Занятия проводятся один раз в неделю — 2 часа. При освоении темы «Этюдно-постановочная работа» добавляется на 3 курсе, в 6-м семестре ещё 34 часа, из расчёта проведения учебных занятий два раза в неделю по 2 часа (т. е. групповые занятия 4 часа в неделю). В этом случае общее количество часов на 3 года составит **244 часа**.

Контрольные занятия проводятся в 1, 3 и 5-м семестрах, зачётные занятия без оценки — во 2-м и в 4-м семестре, зачёт с оценкой — в 6-м семестре. В процессе обучения осваиваются все четыре раздела учебной дисциплины.

Группа «Б»

- 1) дикторы телевидения;
- 2) солисты-вокалисты хора;
- 3) преподаватели музыкального воспитания и образования.

Обучение — два года (1-й и 2-й курс). Общее количество часов — **140**. Занятия проводятся один раз в неделю — 2 часа.

Контрольный урок — в 1, 2 и 3-м семестрах. Зачётный урок без оценки — в 4-м семестре. В процессе обучения осваиваются три раздела учебной дисциплины:

1. «Воспитание выразительно действующей руки. Жест»,
2. «Рече- и вокально-двигательная координация»,
3. «Искусство сценического боя без оружия» (как активное средство тренинга психических и психофизических качеств и профессиональных умений и навыков).

Группа «В»

Первая подгруппа: телерепортёры, телеоператоры.

Обучение — один год (2-й курс). Общее количество часов — 70. Занятия проводятся один раз в неделю — 2 часа. Контрольный урок в 3-м семестре, зачётный урок без оценки — в 4-м семестре.

А) телерепортёры.

Краткое ознакомление со всеми разделами учебной дисциплины: «Воспитание выразительно действующей руки» и «Рече- и вокально-двигательная координация» — 3-й семестр;

«Искусство сценического боя без оружия» и «Особенности стилового поведения и этикет, принятые в светском западноевропейском и отечественном обществе в разные исторические времена (XVI – начало XX столетия)» — 4-й семестр.

Б) телеоператоры

Краткое ознакомление с двумя разделами учебной дисциплины:

«Искусство сценического боя без оружия» — 3-й семестр;

«Особенности стиливого поведения и этикет, принятые в светском западноевропейском и отечественном обществе в разные исторические времена (XVI – начало XX столетия)» — 4-й семестр.

Группа «В»

Вторая подгруппа: солисты балета.

Обучение — один год (2-й курс). Общее количество часов — 70.

Занятия проводятся один раз в неделю — 2 часа. Контрольные уроки — в 3 и 4-м семестрах. Изучается один раздел учебной дисциплины — «Искусство сценического боя без оружия» (как средство тренинга и средство сценической выразительности).

Примечания:

Количество часов указывается из расчёта на одну учебную группу. Количество студентов в группе от 4-х до 12-ти. Вопросы теории и методики преподаются как в форме лекций (на факультативной основе), так и в процессе обучения, во время проведения практических занятий. Контрольный урок проводится на последнем учебном занятии согласно учебному расписанию. Зачётное занятие проводится во время зачётной сессии, после последнего занятия в семестре.

Предлагается примерный тематический план только для стационарной формы обучения с учётом обучения полных три года (для группы «А»).

На основании предложенного примерного тематического плана, при необходимости, преподаватель может составить свой тематический план как для стационарной, так и для заочной формы обучения, с учётом:

— количества лет обучения;

— количества часов, необходимых для изучения и освоения учебного материала, и учебного плана (утверждённых Учёным Советом учебного заведения) или методическим объединением среднего учебного заведения;

— специальности, специализации, специфики и профиля будущей творческой и педагогической деятельности;

— имеющейся материальной базы: места проведения занятий (зала) и специального инвентаря для проведения учебных занятий.

ПЕРВЫЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ

ПЕРВЫЙ КУРС — 70 часов. Первый семестр — 36 часов

Совершенствование психических и психофизических качеств.

Обучение профессиональным умениям и навыкам.

№	СОДЕРЖАНИЕ	Кол-во часов
ТЕОРИЯ		2 час
1.	Воспитание основ пластической культуры «телесного аппарата воплощения» как части профессионального воспитания и обучения.	0,5 час
2.	Место учебной дисциплины «Основы сценического движения» в комплексе общих и специальных двигательных учебных дисциплин.	0,5 час
3.	Цели, основные задачи, краткое содержание.	0,5 час
4.	Методика обучения.	0,5 час
ПРАКТИКА		34 час
1.	Основная гимнастика без предметов	6 час
2.	Акробатика: элементы; комбинации. Парная акробатика.	14 час
3.	Воспитание выразительно действующей руки: а) развитие гибкости и подвижности суставов рук; б) абстрактные упражнения с образными названиями.	12 час
Контрольный урок		2 час

Примечания.

На данном этапе тренинга необходимо: добиваться *качества* технического исполнения; добиваться *действия*, через *осознание* и *осмысление* его, согласно предлагаемым обстоятельствам, независимо от того, какая поставлена конкретная задача — техническая или актёрская. при постановке актёрской задачи *не допускать изображения* действия. Добиваться *органики* и *выразительности* действия.

Первый курс. Второй семестр — 34 часа

Совершенствование освоенного учебного материала.

№	СОДЕРЖАНИЕ	Кол-во часов
ПРАКТИКА		34 час
1.	Основная гимнастика: на снарядах — гимнастических стенках, гимнастических скамейках, и стульях; со снарядами — гимнастическими скамейками, стульями, скалками, гимнастическими палками.	4 час

2.	Акробатика: элементы. Комбинации. Парная акробатика. Акробатические пирамиды.	8 час
3.	Воспитание выразительно действующей руки: — абстрактные упражнения образного типа; — упражнения для рук, строящиеся на основе бытовых движений.	12 час
4.	Искусство сценического боя без оружия: сценические падения; сценическая пощёчина; сценические переноски.	10 час
Зачётное занятие		2 час

Примечания.

На данном этапе тренинга необходимо: добиваться *качества* технического исполнения; обращать внимание на *органику и выразительность* действия при выполнении актёрских задач; соблюдать *эстетические нормы* (чувство меры и вкуса); соблюдать *безопасность* (страховка, самостраховка).

ВТОРОЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ

Второй Курс — 70 часов. Третий семестр — 36 часов

Совершенствование психических и психофизических качеств. Обучение частным навыкам. Выразительность сценического действия — его совершенствование.

№ п/п	СОДЕРЖАНИЕ	Кол-во часов
ТЕОРИЯ		1 час
1.	Пластичность. Пластика. Выразительность действия	0,25 час
2.	Пластика образа	0,25 час
3.	Темпо-ритм действия: внутренний и внешний	0,5 час
ПРАКТИКА		35 час
1.	Воспитание выразительно действующей руки: а) упражнения для рук с использованием бытовых движений; б) упражнения, в основе которых — ритуальные движения и действия.	12 час
2.	Искусство сценического боя без оружия: — сценические падения; — сценические переноски; — элементы сценического бокса: стойка, передвижения, удары, защиты.	14 час
3.	Рече-двигательная координация.	5 часов
4.	Вокально-двигательная координация.	2 часа
Контрольный урок		2 часа

ВТОРОЙ КУРС. Четвёртый семестр — 34 часа

Совершенствование освоенного учебного материала, психических и психофизических качеств, профессиональных умений и навыков средствами учебной дисциплины.

№	СОДЕРЖАНИЕ	Кол-во часов
ТЕОРИЯ		1 час
	Пластическая выразительность роли. Искусство перевоплощения.	0,5 час 0,5 час
ПРАКТИКА		33 час
1.	Воспитание выразительно-действующей руки: этюды (циклические) на основе ритуальных движений и действий.	10 час
2.	Искусство сценического боя без оружия (искусство рукопашного боя): приёмы сценической борьбы и бокса.	13 час
3.	Особенности стилевого поведения и этикет, принятые в светском западноевропейском и отечественном обществе в разные исторические времена: Испания — XVII-й в.; Франция — XVIII-й в. Украина, Россия — XVI–XVIII вв.	10 час
Зачётный урок		2 час

Примечания.

На данном этапе тренинга необходимо: добиваться *качества* технического исполнения; не допускать изображения действия и натурализма в сценических действиях; обеспечивать безопасность тренинга.

ТРЕТИЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ

ТРЕТИЙ КУРС — 70 часов (при освоении темы «Этюдно-постановочная работа» — 104 часа). Пятый семестр — 36 часов

Совершенствование профессиональных умений и навыков; совершенствование освоенного в упражнениях, этюдах, комбинациях и композициях; особенности методики в этюдно-постановочной работе.

№	СОДЕРЖАНИЕ	Кол-во часов
ТЕОРИЯ		1 час
1.	Пластический этюд. «Актёр — пластический художник».	0,25 час
2.	«Мизансцена — пластический язык режиссёра».	0,25 час
3.	Методика работы по теме «Этюдно-постановочная работа».	0,5 час

	ПРАКТИКА	35 час
1.	Совершенствование раздела «Воспитание выразительно-действующей руки»: — этюды с использованием бытовых движений и действий; — этюды с использованием ритуальных движений и действий. Этюды без текста. Этюды с текстом и пением.	6 час.
2.	Искусство сценического боя без оружия: комбинации, композиции, этюды.	15 час
3.	Особенности стилового поведения и этикет, принятые в светском западноевропейском и отечественном обществе в разные исторические времена (Украина, Россия — XIX век и начало XX-го века).	12 час
	Контрольный урок	2 час.

Примечания.

На данном этапе тренинга необходимо обращать внимание: *на органику сценического поведения после качественного освоения техники рисунка роли, её «логической схемы»; на безопасность в разделе «Искусство сценического боя без оружия»; на самостоятельность в тренинге студентов, на развитие фантазии и воображения.*

ТРЕТИЙ КУРС. Шестой семестр — в группе «А» — 68 часов в группах «Б» и «В» — 34 часа

Совершенствование освоенного учебного материала в эскизах, этюдах и отрывках. Постановочная работа с использованием литературного материала и драматургии классической и современной (отечественной и западноевропейской).

№	СОДЕРЖАНИЕ	Кол-во часов
	ПРАКТИКА	68 час.
1.	Особенности стилового поведения и этикет, принятые в светском западноевропейском и отечественном обществе в разные исторические времена. Этюды: парные, коллективные.	8 час.
2.	Воспитание выразительно действующей руки: Этюды.	6 час.
3.	Искусство сценического боя без оружия. Этюды.	14 час.
4.	Пластические этюды и пластические импровизации.	6 час.
5.	Постановка отрывков из драматургических и литературных произведений отечественных и западноевропейских классиков.	34 час.
	Зачётное занятие	2 час.

Примечания:

При практическом освоении учебного материала на протяжении всего срока обучения постоянно учитывать следующие рекомендации: не допускать изображения действия, добиваться органики и выразительности действия; соблюдать безопасность тренинга (самостраховка и страховка); соблюдать эстетические нормы (чувство вкуса и чувство меры), не допускать в тренинге натурализма и жестокости; без качественного освоения техники, доведённой до привычного исполнения, не приступать к выполнению актёрских задач; постоянно использовать в тренинге вариативность и импровизацию в актёрском исполнении, чтобы избегать «штампов» в исполнении; не путать понятия «навык» и «штамп», знать их различие; надо иметь привычку носить костюм, а не уметь его носить. Костюм диктует пластику поведения актёра-персонажа. Без костюмов и костюмных принадлежностей полное освоение раздела «Особенности стилового поведения и этикет, принятые в светском западноевропейском и отечественном обществе в разные исторические времена» практически невозможно.

СОДЕРЖАНИЕ ПРОГРАММЫ ТЕОРИЯ

I. «Система». «Школа»

1. Место учебной дисциплины «Основы сценического движения» в общей *системе* профессионального образования (воспитания и обучения) актёров, режиссёров, вокалистов и хореографов (солистов балета и балетмейстеров), независимо от вида сценического искусства, профессии, специализации, специфики и профиля будущей творческой (актёрской, режиссёрской и педагогической) деятельности в области культуры и сценических искусств.

2. Учебная дисциплина «Основы сценического движения» в *комплексе* общих и специальных учебных движенических дисциплин, воспитывающих основы пластической культуры «телесного аппарата воплощения» в области сценических искусств — театрального, музыкального (вокального) и хореографического.

3. *Терминология* как единый язык общения в деле воспитания творческих единомышленников на профессиональной основе.

II. Пластическая культура и её основы

1. Пластическая культура актёра (режиссёра, вокалиста, хореографа) состоит из взаимосвязанных и неразрывных 3-х частей: актёрское мастерство как выражение внутренней сути; сценическая речь и сценическое движение как внешнее выражение внутреннего состояния актёра-персонажа, т. е. речь и движение на сцене в предлагаемых обстоятельствах роли.

2. Пластическая культура «телесного аппарата воплощения» имеет две стороны: *пластичность* (приспособляемость) — *качество сознания*; пластика — телесная форма выражения мыслей и чувств.

3. Актёрская индивидуальность. *Органика*. *Пластика* персонажа.

4. Искусство перевоплощения. *Амплуа*. Характерный актёр. *Лицедей*. «Актёр — пластический художник» (термин А. Н. Островского).

5. Пластический этюд: «зона вынужденного молчания»; язык глухонемых; пантомима.

6. «Биомеханика» В. Э. Мейерхольда.

7. Пластическая импровизация: М. Чехов, Е. Вахтангов, Л. Курбас, Ф. Шаляпин, А. Д. Попов, Г. Товстоногов.

8. Темпо-ритм сценического действия: внутренний и внешний.

9. Художественная правда. *Органика* действия. Натурализм. Жестокость. *Эстетика*: чувство вкуса и чувство меры.

10. Искусство «переживания», искусство «представления», «искусство» ремесленника.

III. Художник в театре

Сценография: а) художник — декорации, костюмы, костюмные принадлежности (аксессуары), реквизит, бутафория, грим, свет; б) режиссёр — пластическая партитура спектакля, «Мизансцена — пластический язык режиссёра»; в) актёрская пластика. Актёр — «каллиграф».

IV. Композитор в учебном процессе и в театре

1. Музыка в процессе обучения: музыка и движение; музыка и действие.

2. Музыка в спектакле: атмосфера, фон, настроение (эмоции), внутреннее состояние героя, передача состояния (чувств), связанного с прошедшими или предстоящими (предчувствие) событиями.

3. Музыкально-пластическая партитура спектакля (представления, концерта): автор (драматург, композитор, поэт, писатель, сценарист); режиссёр-постановщик; актёр.

V. Сценическое искусство: виды, жанры, стили

1. Основные виды сценического искусства:

— *театральное*: драматический и музыкально-драматический театры, театры кукольный и пантомимы;

— *музыкальное (вокальное)*: опера, оперетта (музыкальная комедия), мюзикл;

— *хореографическое*: классический балет; народный, историко-бытовой, бальный и современный танец;

— *эстрадно-цирковое искусство*: а) цирк: жонглирование, канатохождение и т. п.; б) эстрада: разговорный жанр (юмор, сатира, конферанс), пародисты (пение, речь).

2. **Основные жанры сценического искусства**: трагедия, комедия, драма.

3. *Стиль* (индивидуальность, неповторимость, узнаваемость): автора; режиссёра; актёра.

4. *Стиль и жанр*: пьесы: автор (драматург, композитор, сценарист, писатель, поэт); спектакля: режиссёр-постановщик.

5. *Использование в постановочной работе режиссёра, в актёрской пластике и в работе театрального педагога историче-*

ских и современных стилей театров: исторического (древнегреческого, древнеримского), мирового: исторического и современного (восточного, западноевропейского отечественного).

6. О пластическом воплощении и особенностях актёрской игры на различных сценических площадках: амфитеатр, помост (шекспировская сцена), сценическая коробка (сцена современного театра), площадь, стадион, улица.

7. Основные разновидности современного театра:

1) психологический;

2) пластический;

3) разновидности авангардного театра, использующего традиции, заложенные как в психологическом, так и в пластическом театре;

4) театр «жестокости», театр «абсурда», театр «парадокса».

Современный театр одновременно использует тенденции психологического и пластического театров.

VI. Деятельность. Действие. Движение

1. Конфликт — событие — поступок — действие — дробные действия — движения.

2. Движения: локомоторные, рабочие, иллюстративные, семантические, пантомимические (стилизованные), эмоциональные.

3. Жест и жестикуляция.

4. О построении движений: пять уровней (по Н. Бернштейну).

5. Расслабление мышц, «освобождение» мышц и «мышечная свобода» (термин К. С. Станиславского).

VII. Профессиональные качества, умения и навыки

1. Основные психические качества: а) *Внимание* — к себе, к партнёру; к пространству; сосредоточенное (произвольное) и рассредоточенное; многоплановое («многоплоскостное» — термин К. С. Станиславского); б) *Память* на движение (моторная память). Запоминание. Фиксация; в) *Воля*. Психологическая установка — «мне надо». Смелость. Решительность.

2. Основные психофизические качества: а) *Ловкость*: гибкость и подвижность суставов, координация движений, скорость реакции (оценка, решение, действие); б) *Сила*: «поперечника мышц» — мышечный рельеф, «мышечной иннервации» (ответная реакция на полученный сигнал); в) *Скорость*: «быстрота», «медлительность»; г) *Выносливость* (специфическая) — выносливость центральной нервной системы.

3. Профессиональные умения:

а) *главное* профессиональное умение — *постоянная приспособляемость к всё время меняющимся предлагаемым обстоятельствам* (время, пространство, ритмы, партнёры);

б) три профессиональных умения (специальная координация):

— *понять верно конкретно поставленную задачу*, осознав, осмыслив её («внутренний монолог» и «видение»);

— *выполнить правильно конкретное задание за минимальный отрезок времени*;

— *зафиксировать* выполненное конкретное задание.

4. *Профессиональные навыки*: а) общие, б) частные, в) навык точного и экономного исполнения действия, г) навык работы над деталью.

VIII. Выразительность и заразительность

1. *Выразительность* как целесообразность, логика, точность, экономичность исполнения действия.

2. *Заразительность* — сценическое обаяние, вызывающее положительные эмоции.

3. *Драматическая одарённость, её основные признаки*:

а) вера в предлагаемые обстоятельства — «вера в наив» (термин К. С. Станиславского);

б) сценическое обаяние;

в) внешние данные (телосложение, лицо);

г) фантазия (авторская, режиссёрская, актёрская);

д) воображение и т. п.

4. Талант, одарённость, призвание.

5. Способности: актёрские, режиссёрские, педагогические.

6. Талант и труд.

7. «Тренинг» и «дрессура»: подлинное действие, изображение действия, «кривляние».

Театральная педагогика — практическая психология.

«Пси-фактор» в процессе обучения.

ПРАКТИКА

I. Воспитание выразительно действующих рук. Жест.

1. Упражнения для развития подвижности и гибкости пальцев, кистей рук, всей руки.
2. Абстрактные (технические) упражнения без музыкального сопровождения и с музыкальным оформлением.
3. Упражнения для рук, абстрактные с образными названиями, без музыкального сопровождения и с ним.
4. Упражнения для рук, построенные на бытовых движениях: с музыкальным сопровождением и без него; без текста и с текстом, с пением.
5. Упражнения для рук, построенные на ритуальных движениях и действиях: без музыкального сопровождения и с ним; без текста и с текстом.
6. Циклические пластические этюды: с музыкальным сопровождением, без текста и с текстом.
7. Упражнения, тренирующие руки для «малого» движения.
8. Обращение: с бытовыми предметами (посуда, поднос и т. п.); с принадлежностями исторического костюма: веер, трость, головной убор (шляпа, цилиндр, «треуголка», канотье), плащ, шаль, перчатки, лорнет и т. п.

II. Рече- и вокально-двигательная координация (соединение движения с речью, движения с пением)

Упражнения с использованием сочетания движений рук и ног в разных ритмических рисунках, выполняемые в разных скоростях, на разных амплитудах:

- без текста;
- с использованием текстов: произнесение отдельных звуко-сочетаний; отдельных слов; логических текстов (таблица умножения, текст стихотворений).

Использование в упражнениях сочетаний ритмизированной речи: с ритмичными движениями; с аритмичными движениями, со сменой скоростей исполнения, изменением амплитуды движения, размера «сценической площадки» (в учебной аудитории) и направления движения.

Использование синхронного сочетания характера движения с текстом, с музыкой: сочетание речи с движением, пения с движением с условием прекращения и возобновления движения и речи по сигналу партнёра.

III. Искусство сценического боя без оружия (искусство рукопашного боя)**A. Основная гимнастика** (тренинг пространственно-временных ощущений)

1. Размещение в пространстве: шеренга, колонна, круг, «стайка».
2. Перестроения на месте и в движении.
3. Общеразвивающие упражнения на полу: стоя, на коленях, сидя, лёжа (выполнение индивидуальное, с партнёром).
4. Ходьба по уменьшенной опоре, по конструкциям.
5. Бег: в разных направлениях, с внезапной сменой скоростей, сменой направлений; по внезапному сигналу, с внезапной остановкой после бега и с продолжением движения по сигналу.
6. Прыжки:
 - а) через препятствия — с опорой на две руки, на одну руку, на одну ногу, без опоры;
 - б) прыжки, наступая на реальные препятствия с приземлением на одну ногу, на две ноги;
 - в) прыжок сверху вниз с последующим приземлением на две ноги, с последующим падением на бок;
 - г) свободные прыжки через воображаемые препятствия с последующим приземлением на одну ногу, на две ноги с остановкой, с пробежкой в указанном направлении;
 - д) прыжки на препятствия: ногами, коленями в положение «сидя», «лёжа», на бок, на спину, на грудь.
7. Перешагивания, переползания, перепрыгивания. Упражнения на снарядах и со снарядами.
8. Упражнения на гимнастических скамейках и на гимнастических стенках. Выполнение индивидуальное, с партнёрами; без музыкального сопровождения и с ним.
9. Упражнения с гимнастическими скамейками, со скакалками, с гимнастическими палками без музыкального сопровождения и с ним.
10. Упражнения на стульях и со стульями.
11. Упражнения на расслабление: пассивные («шавасана»); после силовых нагрузок: с помощью массажа, самомассажа, путём встряхиваний — самостоятельно и с помощью партнёра.
12. Упражнение на «освобождение» мышц:
 - специальные упражнения на произвольное управление мышечными напряжениями;
 - напряжение с последующим расслаблением отдельных групп мышц в различных частях тела;

- попеременное напряжение и расслабление в различных частях тела;
- расслабление отдельных частей тела без предварительного их напряжения;
- расслабление одних групп мышц при одновременном напряжении других.

Б. Акробатика (тренинг пространственно-временных ощущений)

Исполнение: индивидуальное; с партнёром.

Исходные положения:

«группировка»: сидя; из положения лёжа на спине в положение сидя в группировке; в положении лёжа на спине;

«упор присев»: из положения стоя; из положения лёжа на спине.

Перекаты: назад, вправо, влево, круговые, в группировке лёжа на спине. Перекаты лёжа в полный рост на спине («качели»), на животе («лодочка»), на боку (правом, левом), с боку на бок. Различные сочетания перекатов в различных скоростях с использованием инерции тела. В акробатических упражнениях тренируется равновесие (умение найти центр тяжести) и умение погасить инерцию тела. В акробатических упражнениях используются упоры, прыжки.

Примечание:

Различные перевороты, стойки, мосты из различных положений используются в акробатических комбинациях при условии предварительного освоения названных элементов на учебных занятиях по воспитанию физической культуры.

Все упражнения и комбинации выполняются с музыкальным сопровождением и без него.

Кувырки:

- вперёд: с опорой на две руки, на одну руку, без опоры на руки;
- назад: в упор присев, на прямые ноги.
- полёт-кувырок:

а) с места: толчком с двух ног, с одной ноги;

б) с разбега: с 3-х и с 5-ти шагов, толчком с 2-х ног и с одной ноги.

Кувырки вперёд и назад в различных соединениях: в индивидуальном исполнении, с партнёрами одновременно в одном направлении, встречные (навстречу друг другу с условием, когда один из партнёров исполняет полёт-кувырок).

Упражнение «трактор».

Парная акробатика

Сидя верхом на плечах, стоя на плечах партнера: на месте и в движении; стойка на бёдрах: лицом, спиной; на плечах, руках и коленях лежа-

щего партнёра. Построение акробатических пирамид (групповые упражнения) с использованием ранее изученных акробатических элементов.

Элементы акробатической эксцентрики

Трюки

Кувырки и полёты-кувырки с использованием реквизита: столов, стульев, кубов, скамеек, табуретов и т. п. Кувырки со стола, со стула: вперёд, назад, боковые. Кувырки через стол с опорой и без опоры.

Тренинг с предметами

- элементы жонглирования мячами, палками различного размера;
- балансирование с различными предметами и с костюмными принадлежностями: тростью, цилиндром, перчатками, веером.

Тренинг с различными тканями и предметами:

а) с отдельными частями костюма: плащ короткий и длинный (испанский), юбка с «треном» (со шлейфом), кринолин, головной убор (шляпа, цилиндр, «треуголка»), трость короткая и длинная;

б) с бытовыми предметами: зонтик, чемодан, портфель, сумка и т. п.

Композиции, в которых используются различного рода манипуляции, обыгрывания предметов и трансформации.

В. Элементы искусства сценического боя без оружия

(Искусство рукопашного боя)

1. Сценические учебные падения

Пассивные падения с расслабленными мышцами: сидя, стоя на коленях, стоя на полу во весь рост — вперёд, вправо, влево.

Активные падения: вперёд: в сторону; назад: вперёд прямым корпусом с опорой на руки; назад на спину с прямым корпусом, используя самостраховку руками; «нырком»; «рыбкой»; падение на спину из положения стоя на коленях; падение споткнувшись: с шага, с разбега (с одного, с 3-х и с 5-ти шагов); вперёд согнувшись; с выпада скручиваясь; кувырком вперёд: с опорой на одну руку, без опоры; назад на спину без опоры на руки; падение с высоты.

Падения: на месте, в движении — после ходьбы, после бега с партнёром — на руках; на плечах (сидя и стоя). Падения со стола, со стула; со столом, со стулом: вперёд, назад, боковые падения.

2. Сценическая учебная пощечина

На месте и в движении из различных положений: стоя, сидя, лёжа.

3. Сценические учебные переноски

Подготовительные и подводящие упражнения.

Переноски: один одного («друга», «врага»); трое, пятеро, семеро несут одного.

4. Приемы сценического учебного бокса, кулачного боя

Исходное положение. Передвижения. Перемена стойки (пассы) вперёд и назад.

Удары:

- *прямой* правой, левой в лицо, по корпусу;
- *боковой* — «хуком»;
- *снизу-вверх* по челюсти, по корпусу — «апперкот»;
- локтем, ребром ладони;
- ногой, головой.

Защиты: уклонением, уходом шагом, выпадом, скачком «нырком», руками (заслоны, защиты, блоки)

Озвучивание ударов. Комбинации. Композиции на 8–16 темпов. Запись рисунка («логической схемы») боя.

5. Приемы сценической учебной борьбы

Захваты за горло, за руки, за туловище. Освобождения. Подножки. Броски: мимо себя, через себя, через плечо, через ногу, после ударов прямых, сбоку, сверху, снизу. Защиты с блоком и захватом руки, ноги партнёра. Комбинации и композиции на 8–16 темпов.

Запись «логической схемы», комбинации из пройденных приёмов. Исполнение комбинации в различных скоростях с различными предлагаемыми обстоятельствами без текста и с текстом, импровизированным и предложенным, или импровизация на определённую тему по предложенному сюжету.

IV. Особенности стилевого поведения и этикет, принятые в светском западноевропейском и отечественном обществе в разные исторические времена

Испания — XVII век.

Историческая справка. Костюм мужской и женский. Позы. Походка мужские и женские поклоны (бытовой, светский и ритуальный). Исполнение индивидуальное, с партнёром, с музыкальным сопровождением и без него. Пользование костюмными принадлежностями: веером («вертушка», «опахало»), молитвенником, платком, крестом, перчатками («крагами»), плащом, шляпой, шпагой в ножнах. Техника владения плащом большим, испанским («школа плаща»): на месте, в движении. «Серпантин» (действия с плащом испанским). Техника владения широкополой (испанской) шляпой. Техника владения веером («школа веера»). Ношение шпаги и ритуальные действия со шпагой. Этикет: на приёме, на балу — между мужчинами, между мужчинами и женщинами.

Франция — XVIII век.

Историческая справка. Костюм мужской и женский. Позы, походка, поклоны (реверансы). Передвижение мужчин с длинной тростью. Исполнение индивидуальное и с партнёрами, с музыкальным сопровождением и без него. Пользование костюмом (камзол, кринолином), веером, платком, «треуголкой». Этикет: на приёмах, на балу между мужчинами, между мужчинами и женщинами.

Украина, Россия — XVI–XVIII век.

Историческая справка. Костюмы мужские и женские. Позы, осанка, походка. Поклоны. Приветствия. Этикет на приёмах, на балах (ассамблеях); общение при различных обстоятельствах.

Украина, Россия — XIX век и начало XX века.

Историческая справка. Костюм мужской (чиновник, мелкий чиновник, офицер), женский, девичий. Позы. Осанка. Походка, поклоны бытовые, светские, ритуальные (чиновник, мелкий чиновник, офицер, женщина, девушка). Обращение с головным убором (цилиндром, котелком, канотье, шляпкой), шалью, вуалью, перчатками, тростью, платком, лорнетом, моноклем, с холодным оружием в ножнах, портупеей. Этикет: на балу, на приёме — между мужчинами; между мужчинами и женщинами; мужчинами (офицерами) и девушками.

V. Пластические этюды и импровизации

A. Подготовка к выполнению пластических этюдов и пластических импровизаций

1. Специальные упражнения, развивающие подвижность в сценическом пространстве:

- преодоление пространства в заданном рисунке движения с внезапно меняющимися скоростями исполнения;
- переходы от медленного движения к полной статике — «стоп-кадр» (по команде «замри») и наоборот (по команде «отомри»);
- переходы от статики к медленному движению, к быстрому движению;
- переход к статике после быстрого передвижения;
- переход от движения на большой скорости к очень замедленному движению, вплоть до «рапида» и наоборот;
- переходы от медленных движений к быстрым и с переходом в статическое положение во всевозможных сочетаниях по внезапно возникающим звуковым сигналам, различным для каждого вида передвижений;

— размещение заданного рисунка на месте или в движении, в заданном пространстве, с предложенной скоростью исполнения и с одновременным произнесением текста при условии произнесения текста в темпе, противоположном скорости передвижения;

— изменение пространства, скорости, использование текста при постоянном рисунке движения («логической схемы») во взаимосвязи с партнёром и в групповом действии.

2. Тренинг пластической выразительности

Совершенствование:

— чувства равновесия путём повышения устойчивости тела (центра тяжести);

— передвижения на уменьшенной опоре;

— способности быстрого перехода от напряжения к расслаблению и наоборот;

— управления инерциями тела на больших скоростях, при неожиданной смене направлений.

Упражнения на изменение выполненных поз и движений по внезапному сигналу.

«Лепка по барельефу».

Упражнения с использованием групповых перемещений на ограниченном и неограниченном пространстве: со зрительным контролем, с закрытыми глазами, с завязанными глазами. Упражнения, строящиеся на согласованности движений при совместном выполнении задания с партнёром, с группой. Упражнения, требующие согласованности движений во времени, в пространстве, в соответствии с движениями и действиями партнёра.

Умение повторить через определённый отрезок времени собственную позу, зафиксированную по звуковому сигналу.

Воспроизведение позы (по памяти), предложенной партнёром, в движении: со зрительным контролем, с закрытыми глазами, в индивидуальном исполнении, с партнёром, с группой.

Импровизация на предложенное движение, при сохранении характера движения.

Физические действия, исполняемые с замедлением, вплоть до «рапида» на месте и в движении. Физические действия: «прерывистые», «покадровые», в манере «стробоскопа» на месте и в движении.

Выполнение изолированных движений отдельными частями тела и одновременное выполнение нескольких простых движений различными частями тела индивидуально, с партнёром, с группой.

В. Пластические этюды:

— с использованием различных способов передвижения и с преодолением препятствий;

— с использованием элементов основной гимнастики, акробатики, бокса и борьбы;

— с использованием учебного материала всех четырёх освоенных разделов учебной дисциплины: индивидуально, с партнёром и с группой;

— с использованием воображаемых и реальных предметов в предлагаемых обстоятельствах преподавателя и самих студентов;

— парные и групповые с использованием прерывистого физического действия;

— с использованием физического действия, исполняемого в невольном данному действию замедленном темпе;

— с использованием «покадровых движений», «рапида», «стоп-кадра», «стробоскопа» в индивидуальном, парном и групповом исполнении.

В. Пластические импровизации

На определённую преподавателем тему (например, «цирк», «каток»).

На тему, предложенную самими студентами своим партнёрам.

Исполнение пластических импровизаций с музыкальным оформлением и без музыкального сопровождения.

Примечания.

Необходимо обеспечивать *безопасность* (страховка, само-страховка). При музыкальном сопровождении использовать *тренинг пространственно-временных ощущений*. Актерские задачи ставятся только *после освоения техники будущего действия*, т. е. освоения его «логической схемы» (рисунка), доведённого до привычного исполнения. Обязательное *использование вариативности* — различные предлагаемые обстоятельства при использовании одной и той же «логической схемы» (рисунка). *Использование импровизации* в актёрском исполнении. **Не допускается импровизация в техническом исполнении** в разделе «Искусство сценического боя без оружия».

Использование костюмов и костюмных принадлежностей необходимо при изучении раздела «Особенности стилевого поведения и этикет, принятые в светском западноевропейском и отечественном обществе в разные исторические времена».

МЕТОДИКА

1. Методология как учение о методе.
2. Метод как исследование, когда рассматриваются способы, образы действия
3. Методика как изложение методов преподавания отдельной учебной дисциплины.
4. Методика обучения в области сценической педагогики (воспитание основ пластической культуры «телесного аппарата воплощения»): методические принципы; методические приёмы.
5. Планирование и учет в педагогической работе.
6. Критерии оценки знаний, полученных студентами в процессе обучения.
7. Требования к преподавателям, занимающимся воспитанием основ пластической культуры «телесного аппарата воплощения».

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОЯСНЕНИЯ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Прежде чем излагать пояснения и рекомендации, как общие, так и по конкретным разделам и темам, необходимо дать представление о методе обучения («через сознание к под сознательному») и об основных методических принципах, которыми рекомендуется пользоваться в процессе обучения специальным двигательным учебным дисциплинам, и в частности, на занятиях по «Основам сценического движения».

Именно единый метод и единая методика обучения, которыми пользуются преподаватели-единомышленники, объединяет, цементирует все специальные двигательные учебные дисциплины в единую **систему** воспитания основ пластической культуры «телесного аппарата воплощения». Таким образом может возникнуть ещё одна из многочисленных **систем**, одна из **школ** в области сценической педагогики.

Рассмотрим кратко две составляющие методики обучения — методические принципы и методические приемы.

Методические принципы

Принцип последовательности в обучении (от простого к сложному, от лёгкого к трудному). Упражнения, предлагаемые студентам, не должны быть очень лёгкими, чтобы на занятиях не становилось скучно и чтобы не исчез интерес к учёбе. Однако, они не

должны быть и очень трудными, так как невозможность их выполнения приводит к потере веры в свои силы и снижает степень активности студентов. Упражнения должны быть такой сложности, чтобы при их выполнении была ощутима некоторая трудность.

Использование принципа от простого к сложному, от лёгкого к трудному целесообразно только при постоянном и *систематическом* участии в занятиях *всей* группы. В памяти мышц движение держится всего 3–4 дня. Это необходимо учитывать в самом начале обучения при создании очередного навыка. «Навык только тогда входит в запас выразительных средств, когда он выполняется полуавтоматически, а для этого необходимо изучать его довольно долго... Нужно, чтобы навык стал полуавтоматизмом — от формы, носящей чисто технический характер, до полноценного сценического действия с возможными изменениями в темпо-ритме. Выполнение этого принципа обязательно приведёт к верному результату в подготовленности организма актёра» (И. Э. Кох).

В процессе тренинга рекомендуется соблюдать последовательность, которая может быть выражена словами: «Я знаю! Я умею! Я имею привычку!», придерживаясь принципа: *неудобное сделать удобным, удобное — легким, легкое — привычным*. А при выполнении актёрской задачи, в работе над этюдом, отрывком привычное надо превращать в прекрасное и с точки зрения художественной правды, соблюдая эстетические нормы, одновременно владея безопасной техникой сценического движения на профессиональном уровне.

Последовательность в обучении (алгоритм действий) обеспечивает безопасность при создании сложных навыков, особенно в разделе «Искусство сценического боя без оружия», где важна страховка и само страховка при взаимодействии с партнёром.

Принцип комплексности (комплексность задач в уроке и в каждом упражнении). Этот принцип помогает развивать различные стороны двигательных возможностей будущих актёров, режиссёров, вокалистов и солистов балета. Как можно больше задач должно решаться в каждом из упражнений и как можно больше разделов и тем последовательно должно быть использовано на учебном занятии. Принцип комплексности делает тренинг более активным, динамичным, ускоряет процесс обучения и даёт воз-

возможность освоить **большее количество материала** за короткий срок, а также способствует тренингу многопланового внимания.

Принцип контрастности построения учебных занятий (контрастность в подборе упражнений, составляющих занятие, и при исполнении каждого упражнения). Избегать монотонности. «Под контрастностью в уроке понимается такой подбор упражнений, при котором учащиеся вынуждены очень разнообразно действовать: то медленно и плавно, то быстро и отрывисто, то быстро и плавно, непрерывно, то — остро, прерывисто и т. д.» «Под понятием «контрастность в упражнении» подразумевается такое его исполнение, когда одни и те же действия выполняются большими, средними и малыми амплитудами с одновременными изменениями темпа» (И. Э. Кох).

Принцип контрастности развивает эмоциональность и способность быстро менять внешний темпо-ритм поведения.

Контрастность используется при постановке очередных задач, направленных на усложнение выполняемого упражнения с целью тренинга постоянного внимания и приспособляемости к постоянно изменяющимся обстоятельствам.

Тренинг контрастности в процессе обучения возникает при смене темпов, характера, динамики исполнения, амплитуды движения и при смене партнёров. Темп, амплитуда, характер движения, мышечные напряжения — компоненты внешнего темпо-ритма поведения актёра в роли. К. С. Станиславский не исключал возможности воздействия внешнего темпо-ритма на изменение внутреннего темпо-ритма действия.

В основе принципа контрастности лежит учение о «доминанте Ухтомского» («господствующий очаг возбуждения»), которое надо учитывать при тренинге для поддержания постоянного активного внимания студентов на протяжении всего занятия.

Принцип выполнения упражнения по словесному заданию (не с показа, а с рассказа). Данный принцип *направлен на сохранение актёрской индивидуальности* при создании пластических характеристик в будущих актёрских работах, на тренинг специальной координации движений. Этот принцип *приучает студентов к самостоятельности выстраивания предложенного рисунка физического действия и важен для выработки самоконтроля* в процессе обучения.

Принцип выразительности. Добиваться выразительности сценического действия означает выстраивать действие целенаправленно, целесообразно, логично, точно и экономично по исполнению.

Выполнение студентами упражнений целенаправленно, логично, экономично, точно, с верными мышечными напряжениями и есть стремление к выразительности действия.

Основной тренинг начинается с момента, когда возникает возможность требовать от студента целенаправленного, экономичного и точного исполнения каждого упражнения. Если в ходе тренинга при выполнении упражнения возникают ошибки, связанные с точностью и экономичностью исполнения полученного задания, преподаватель должен делать конкретные замечания, направленные на исправление таких недостатков. Студент должен стремиться к логике выстраивания упражнения, учитывая логику и целесообразность предложенных преподавателем действий — технических или творческих.

Методические приёмы

Методические принципы практически осуществляются через использование методических приёмов, индивидуальных для каждого преподавателя. Количество их зависит от уровня полученного специального образования и опыта педагогической работы в области воспитания основ пластической культуры «телесного аппарата воплощения».

Методические приёмы при обучении «Основам сценического движения» разнообразны:

- последовательность постановки задач в упражнении;
- создание логической схемы при разучивании упражнения и необходимость его четырехкратного повторения;
- объяснение значения каждого упражнения в движенческой подготовке будущего актёра и режиссёра, вокалиста и хореографа;
- использование подготовительных и подводящих упражнений в изучении сложных двигательных навыков;
- постепенное сокращение объяснений по мере усвоения техники упражнения;
- словесное исправление ошибок по ходу выполнения упражнения;

— исправление типичных ошибок студента с показом неверного индивидуального исполнения упражнения им самим или его товарищами;

— контрольные упражнения как средство проверки; постановка новых задач в уже исполняемом упражнении;

— смена партнёров; умение студента выполнить заданное упражнение с воображаемым партнёром;

— привлечение на уроки посторонних наблюдателей;

— воспитание в процессе обучения эстетических и этических норм поведения.

Любой из названных методических приёмов применять лишь тогда, когда в этом есть необходимость.

При использовании методических принципов и приёмов всегда должна учитываться индивидуальность, как каждого студента, так и группы в целом. Характерной особенностью проведения учебных занятий по специальным движеческим предметам является *индивидуальное обучение в группе*.

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОЯСНЕНИЯ И РЕКОМЕНДАЦИИ, ОБЩИЕ ДЛЯ ВСЕХ РАЗДЕЛОВ И ТЕМ

Подготовка физического (телесного) аппарата должна идти в двух направлениях:

— во-первых, *чисто физический (технический) тренинг. Телесный аппарат должен быть скоординированным, гибким, подвижным, сильным, готовым выполнить любое техническое задание за короткий отрезок времени;*

— во-вторых, *психофизический тренинг, предполагающий специальную координацию центральной нервной системы (коры головного мозга) с поперечно-полосатой мускулатурой.*

Такая взаимосвязь в природе, в реальной повседневной жизни существует и проявляется рефлекторно, а в условиях сценической площадки временно нарушается в связи с условностями существования в различных предлагаемых обстоятельствах (время, пространство, ритм).

В творческом процессе актёра и режиссёра и в процессе обучения профессии действуют как объективные законы человеческой природы, так и объективные законы сценической деятельности.

Понятие «объективный закон» предполагает независимость от сознания человека. Независимо, открыл человек для себя этот закон или нет, он существует в природе, вне нашего сознания.

Во всех четырёх разделах учебной дисциплины «Основы сценического движения» изучаются и практически осваиваются физиологические и психофизические механизмы, на протяжении всего учебного процесса.

Физиолог И. М. Сеченов обратил внимание на то, что конечным результатом любой мысли является движение. Это — объективный закон. К движению относятся позы, жесты, мимика, различного рода передвижения.

Человек — мыслящее существо. Чувства человека возникают в результате мыслей, а мысли — в результате воздействия окружающей среды и внутреннего самочувствия на органы чувств.

Человек постоянно думает, он не может не думать, не мыслить. Такова человеческая природа. Назовём условно постоянный мыслительный процесс «мысленной речью».

Природа посылает через органы чувств соответствующие сигналы в определённые центры коры головного мозга. Там принимаются решения, как действовать и возникает ответная реакция, т. е. человек практически выполняет принятое решение — он действует. Таков психофизический механизм, состоящий из трёх этапов: оценка — решение — действие, имеющих общее название — «скорость реакции». Эти три этапа в обыденной жизни возникают рефлекторно, в считанные доли секунды. Но действие этого объективного закона природы временно нарушается в области сценического искусства в связи с необходимостью действовать на сцене в условном времени, в условном пространстве, в условных ритмах и предлагаемых автором (драматургом, композитором) обстоятельствах. И тогда необходимо восстановить его действие путём создания условно-рефлекторных связей в процессе обучения технике в любом из видов сценического искусства. В процессе обучения преподаватель ставит перед студентом определённые конкретные задачи. Конкретные задачи и есть предлагаемые обстоятельства.

Чтобы выполнить конкретное задание, студент должен его повторить для себя, заменив любые посторонние мысли «по поводу», т. е. «мысленную речь» текстом конкретного задания.

Повторение для себя (мысленно) полученного конкретного задания называется «внутренним монологом» (термин К. С. Станиславского). Для практического выполнения конкретной задачи необходимо ещё увидеть (представить, вообразить) полученное задание. В результате «внутреннего монолога» и видения возникает так называемый «идеомоторный акт» (термин физиологический). Возникают идеомоторные (внутримышечные) движения — невидимое выполнение полученного конкретного задания. Таким образом студент по-настоящему начинает действовать, если он не отвлекался от выполнения поставленной задачи. Одновременно в сознании двух мыслей не бывает. Как нельзя сознательно выполнить два действия. Одно из них обязательно выполняется привычно.

Невыполнение конкретно поставленной задачи — *следствие*. А причины невыполнения — различны. В процессе обучения возникают определённые препятствия психологического характера, которые условно назовём «пси-фактор».

Причины, препятствующие выполнению конкретно поставленной задачи:

- рассеянное внимание;
- механическое, формальное, приблизительное повторение текста полученного конкретного задания, без видения (представления);
- различные психологические факторы:
 - а) неуверенность в себе;
 - б) неудовлетворённость собой;
 - в) возмущение требованиями преподавателя как результат недоверия к нему;
 - г) застенчивость или развязность, и в результате — мышечный зажим, который не даёт возможности выполнить полученное конкретное задание.

Есть особая категория студентов, которые считают, что им тренировки «телесного аппарата воплощения», в частности, специальные движенческие учебные дисциплины (Ритмика, Основы сценического движения, Сценическое фехтование), не нужны, что достаточно занятий по мастерству актёра и танцу. Такое непонимание является результатом неверного воспитания на учебных за-

ниях основными учебными дисциплинами (мастерством актёра, режиссурой, вокалом и хореографией).

Есть студенты, считающие совершенно не нужным предлагаемый пластический (телесный) тренинг. Такая точка зрения — «мне не надо» — возникает как результат отсутствия призвания к профессии, которую студент «избрал». Такой студент не понимает, что даже готовясь к управленческой деятельности в области культуры и сценических искусств, надо быть профессиональным.

Таким образом, выполнение любой конкретной задачи (предлагаемых обстоятельств), независимо от того, поставлена задача техническая или творческая (актёрская) — действие. А вера в предлагаемые обстоятельства («вера в наив») начинается с обязательного выполнения конкретно поставленной задачи.

В тренинге, в таком разделе как «Искусство сценического боя без оружия» формальное исполнение задания, без представления его, особенно во взаимодействии с партнёром, могут привести к травмам (ушибы, вывихи, переломы). Особенно опасно, если не доведённую до привычного исполнения технику используют в актёрском исполнении. Эмоции разрушают технику, тем более если она не привычна актёрам.

Нельзя подменять тренинг «дрессурой» (дрессировкой).

В тренинге происходит процесс постоянного осмысления, осознания предстоящего действия, вырабатывается умение заметить свою ошибку и самостоятельно исправить её, создаётся необходимый навык за короткий временной отрезок.

Тренинг — это подлинное действие, когда перед тем, как действовать, студент выясняет *зачем, ради чего* выполняется то или иное упражнение или этюд, *что* тренируется, развивается, что совершенствуется, *какие умения и навыки осваиваются* и *какую пользу они приносят для будущей профессии*. И весь этот процесс осмысления приводит к действию выразительному, т. е. целенаправленному, логичному, точному и экономичному по исполнению.

«Дрессура» — это метод «натаскивания на результат», бездумного повторения до тех пор, пока не получится, сколько бы времени для этого ни понадобилось. Это требует многочасовых и многократных повторений. В цирке происходит в процессе репетиций выработка «точечного рефлекса» (канатохождение, жонглирование). Выработкой «точечного рефлекса» пользуются и в

спорте (спортивная гимнастика, художественная гимнастика, прыжки в воду, акробатика, лёгкая атлетика). Цирк, спорт — это искусство блестящего, отточенного циркового и спортивного мастерства, которые тоже имеют отношение к искусству, но к искусству отточенного, блестящего, технического исполнения. В театральном искусстве *отточенность только технического исполнения* — не главное в процессе обучения будущих актёров и режиссёров драматических театров и вокалистов, изучающих основы драматического искусства.

В театральном искусстве бездумное повторение приводит необученных студентов и непрофессиональных актёров не только к изображению действия и к кривлянию, но и к штампу. С. В. Образцов, актёр, режиссёр, театральный педагог отмечал, что «штамп — это форма, забывшая своё содержание», когда из спектакля в спектакль переносится одна и та же манера, одни и те же привычные жесты и движения, интонации и краски, привычные и удобные для ленивого или нетворческого студента. Таким образом рождается ремесленник в худшем понимании этого слова, возникает «ремесленничество».

Чтобы избежать «штампов», формализма в учебном процессе, при исполнении упражнений и этюдов, необходимо менять предлагаемые обстоятельства, т. е. менять темпы, характер, амплитуды исполнения, направления и размеры пространства и менять партнёров. Необходимо использовать вариативность в музыкальном сопровождении, что помогает добиваться постоянной приспособляемости к всё время меняющимся обстоятельствам. Таким образом тренируется *пластичность как качество сознания и пластика как телесное выражение мыслей и чувств*. Такой вид тренинга подготавливает студента, будущего актёра к *импровизации при исполнении актёрских задач*, при том, что в техническом исполнении особенно *при освоении темы «Искусство сценического боя без оружия» импровизация недопустима*.

Отбор упражнений для тренинга в любом из разделов не должен быть случайным. При отборе необходимо помнить о логике и целесообразности будущего действия, о последовательности и преемственности в процессе обучения. Необходим отбор и систематизация таких упражнений, которые решали бы последовательно задачи театральной педагогики, приближая учебную дисциплину

к потребностям драматического искусства, к основам мастерства актёра, которые необходимы в любом виде сценических искусств.

При использовании упражнений, где участвует сам преподаватель как партнёр, необходимо помнить, что фальшивая интонация, отсутствие веры, наигрыш, допущенные преподавателем, могут вызвать соответствующий наигрыш у студентов.

Если студент недостаточно ритмичен или плохо координирует движения, его необходимо поставить за успевающим студентом. Зрительное восприятие помогает в развитии и совершенствовании ритмических и двигательных способностей отстающего студента. При исполнении упражнений, независимо от поставленных задач, надо стремиться быть свободным и действовать всем телом. Надо уметь гасить инерцию тела и находить при необходимости центр тяжести.

Однако закрепощения тела всего или отдельно рук и ног могут быть выразительным средством свободно действующего актёра в том случае, когда неподвижность необходима, логична, целесообразна, предусмотрена предлагаемыми обстоятельствами. К примеру, «стоп-кадр», «стробоскоп».

Нельзя студентам предлагать актёрские задачи, а тем более тексты, если не освоена техника упражнения или этюда, их рисунки («логические схемы»), если она не доведена до привычного исполнения, до полуавтоматизма.

Если при соединении техники упражнения, его движенческой части с текстом (речью или пением) упражнение «разваливается», необходимо снять текст, или убрать актёрскую задачу и вернуться к выполнению техники движения.

Если используется текст, необходимо заботиться, чтобы дикция была ясной, не допускать формального произнесения текста. Текст должен быть ясным по произношению, придерживаясь правил орфоэпии и убеждать.

В процессе обучения следует не изображать действие, не играть чувство, а действовать, независимо от того, поставлена техническая или актёрская задача, которая должна быть конкретной и отвечать не только на вопрос «что делать?», но и «как это делается», т.е. уметь проанализировать последовательность выполнения «дробных действий». (термин К.С. Станиславского).

Необходимо постоянно соблюдать эстетические нормы, т. е. заботиться о соблюдении чувства меры и вкуса. Нельзя допускать натурализма и жестокости, как во время репетиций, так и в спектаклях. У актёра постоянно должен присутствовать «внутренний контролёр», который вырабатывается в процессе репетиции и должен действовать постоянно во время спектакля, т.е. проявляться подсознательно (привычно).

Надо учитывать в процессе тренинга необходимость переноса навыков и умений, получаемых на учебных занятиях, из учебной дисциплины «Основы сценического движения» в учебную дисциплину «Основы мастерства актёра и режиссуры» и наоборот — постоянно использовать в процессе обучения «Основам сценического движения» знания, умения и навыки, полученные на учебных занятиях основами мастерства актёра, режиссуры, сценической речи, вокального искусства (сольного пения), «Истории костюма». На учебных занятиях основами сценического движения средствами учебной дисциплины изучаются такие элементы мастерства актёра как все виды внимания, общение и взаимоотношения с партнёрами, «внутренний монолог» и видение, упражнения на память физических действий, этюды с воображаемыми предметами, фантазия, воображение. И если основным предметом в обучении драматургическому искусству (основам мастерства актёра) является действие, то на учебных занятиях «Основами сценического движения» предметом изучения является не только действие, а в основном, *дробные действия и движения.*

Осанка и походка относятся к общим профессиональным навыкам.

Совершенствование эталона правильной осанки и походки в упражнениях с точки зрения биомеханики и эстетики должно быть постоянным на протяжении всего процесса обучения, на учебных занятиях всех движенических дисциплин.

Таким тренингом необходимо заниматься не только на учебных занятиях основами мастерства актёра, режиссуры, сценической речи и сольного пения, но и в неучебное время, самостоятельно, в домашних условиях.

Только совместными усилиями всего педагогического коллектива можно добиться успеха при условии самостоятельной работы самих студентов.

Признаки правильной осанки: плечи развёрнуты назад, лопатки чуть сведены, шея прямая, голова приподнята, руки вдоль туловища.

Типичные ошибки в осанке можно исправить при отсутствии природных анатомических нарушений костно-связочного аппарата.

Положение рук при неправильной осанке: сутулая спина — руки чуть впереди туловища; живот вперёд — руки висят чуть сзади туловища.

При отсутствии всякого рода природных анатомических нарушений и отклонений могут наблюдаться типичные ошибки в походке, особенно распространённые среди молодых людей:

— в ходьбе первое движение (импульс) начинается или от колена, или от бедра;

— ходьба косолапыми ногами;

— ходьба с параллельными, чуть расставленными ногами;

— ходьба по двум параллельным прямым;

— подпрыгивающая походка;

— ходьба раскачиваясь в стороны, «вразвалку»;

— походка «топающая»;

— походка «шаркающая»;

— ходьба на полусогнутых в коленях ногах.

Признаки правильной походки с точки зрения биомеханики и эстетики:

— нога ставится с пятки;

— пятки должны быть на одной линии;

— носки развёрнуты (на 30 градусов);

— при шаге вперёд остающаяся сзади (стоящая) нога должна быть прямая в колене;

Однако, следует отметить, что все перечисленные ошибки могут быть использованы в работе над ролью, если это предусмотрено предлагаемыми обстоятельствами создаваемой роли, если эти детали раскрывают или дополняют создаваемый образ.

В процессе обучения (на репетициях) могут быть использованы различные упражнения, в которых тренируется верная осанка и походка:

— умение ходить в разных скоростях и характерах, используя разные по размеру сценические площадки;

— передвижения с выполнением различных технических и актёрских задач;

— передвижения в указанном пространстве и с указанной скоростью по внезапному сигналу;

— передвижение с выполнением различных дополнительных задач, отвлекающих внимание от технического исполнения;

— произнесение текста, использование словесного действия в соединении с телесным действием. *Словесное и телесное действие — две составляющие единого действия — физического.*

К общим навыкам можно отнести умения: держать равновесие; гасить инерцию тела; бесшумно передвигаться, как проявление на практике главного психофизического качества — ловкости.

Тренинг внимания и координации присутствует постоянно во всех упражнениях учебной дисциплины, так как любое новое сочетание движений требует координации, которая невозможна без сосредоточенного произвольного внимания. Поэтому самостоятельными темами для изучения они быть не могут.

В процессе обучения происходит постоянный **тренинг внимания**: к себе (к движениям своего тела), к пространству (к движениям в момент перемещения тела с учетом постоянного изменения пространства), к партнёру (к его перемещению и взаимодействию с ним). Преподаватель, концертмейстер — партнёры.

Упражнения на внимание должны быть рассчитаны на развитие у студентов состояния постоянной готовности к выполнению новых заданий и умению переключаться с одного задания на другое. Они помогают тренировать *произвольное* внимание — необходимое качество при исполнении заданий, которые не всегда вызывают творческий интерес. На первых этапах обучения технике основная задача — осознание исполняемого. Увлеченность в данном случае должна возникать как сосредоточенность на преодолении препятствия.

Специальные упражнения на внимание необходимы для повышения сосредоточенности, проявление которой, в свою очередь, требует волевого усилия, активности студентов в достижении поставленной цели, когда действует психологическая установка — «мне надо».

На занятиях «Основами сценического движения» тренируют различные виды внимания (взаимосвязанные) — *сосредоточенное, рассредоточенное и многоплановое.*

Целый ряд упражнений направлены и на более активную и быструю организацию начала занятий и могут быть использованы как игры для снятия напряжения перед изучением последующего упражнения, требующего сосредоточенного внимания.

Тренинг рече- и вокально-двигательной координации способствует более качественному освоению учебного материала на занятиях по «Танцу», «Сольному пению» и по мастерству актёра. Упражнения развивают у студентов умение максимально скоро доводить заданное до полуавтоматического исполнения; помогают совершенствовать координацию движений, связанную с функцией речевого аппарата, в одинаковых, разных и меняющихся темпо-ритмах и, кроме того, освобождают студентов от мышечных зажимов, часто непроизвольно возникающих при исполнении новых задач.

Если мышечное напряжение («зажим») возникает, когда упражнения сопровождаются речью или пением, студент не сможет свободно говорить, а тем более петь. С другой стороны, осмысленное произнесение заданных слов, логических текстов и тем более стихов настолько загружает сознание, что студент — будущий актёр поневоле начинает двигаться полуавтоматически. А полуавтоматическое выполнение движений при мышечных зажимах также невозможно, поскольку противоречит природе человека. Поэтому сочетать движение с пением можно только тогда, когда привычно, свободно, непринужденно исполняется техника упражнения.

О МУЗЫКАЛЬНОМ ОФОРМЛЕНИИ И СОПРОВОЖДЕНИИ

В процессе обучения во всех специальных учебных дисциплинах, в частности, в учебной дисциплине «Основы сценического движения» в большом объёме используется музыка: музыкальное сопровождение и музыкальное оформление обучающихся упражнений и этюдов.

В процессе обучения рекомендуется использовать:

1) *программную* музыку, в которой заложено определённое содержание. В таких произведениях существует драматургия, вызывающая соответствующие содержанию ассоциации. Актёр зависим от содержания музыкального произведения и полностью подчиняется той драматургии, тому содержанию, которые вложил композитор в своё произведение. На занятиях обязательно ис-

пользуется в первую очередь «живая» музыка, когда за роялем — профессиональный пианист-концертмейстер, разбирающийся в специфике профессиональной направленности специальных двигательных учебных дисциплин. В зависимости от предлагаемых обстоятельств, которые диктуются преподавателем или предлагаются самими студентами, в полном соответствии с содержанием музыкального произведения, его драматургией и исполняет это музыкальное произведение концертмейстер, совместно со студентами выстраивая сценическое действие как партнёр. Живая музыка важна своими постоянно возникающими сиюминутными (агогическими) изменениями. Для такого вида тренинга используются музыкальные произведения (или отрывки из них), отечественных и западноевропейских композиторов-классиков и современных. Такая музыка помогает создавать сюжеты будущих этюдов, когда используются фантазия, воображение студентов, их музыкальная ритмичность, уровень их музыкального воспитания.

2) различные жанры вокальной и танцевальной музыки. Очень важно, чтобы при подборе музыкальных примеров маршеобразного, танцевального и песенного характера учитывалась чёткая метро-ритмическая структура. Музыка маршеобразного, танцевального и песенного характера используется в тренинге при изучении темы «Вокально-двигательная координация», для тренинга пространственно-временных ощущений и координации пения и движения.

3) музыку, специально написанную для определённых преподавателем упражнений и этюдов. В таких музыкальных примерах необходимо использовать как можно больше средств музыкальной выразительности, таких как темп, характер, динамика, лад, штрих, строго соблюдая метро-ритмическую структуру.

При постановке преподавателем различных конкретных задач (предлагаемых обстоятельств) при исполнении специально написанных музыкальных произведений со стороны пианиста-концертмейстера допускается вариативность. Важное и обязательное условие такого исполнения: сохранение студентами намеченного рисунка («логической схемы») упражнения или этюда, а концертмейстером — точной и чёткой метро-ритмической сетки. Используются различные вариации и допускаются импровизации в исполнении концертмейстером музыкального произведения,

что тренирует пластичность и приводит студентов к актёрской импровизации. При таких тренингах у драматически-одаренных студентов неожиданно возникают неожиданные интонации и краски, соответствующие содержанию музыкального произведения. Такой вид тренинга в учебной дисциплине «Ритмика» имеет активное продолжение в упражнениях типа «Эхо». При изменении темпа (как скорости исполнения), характера исполнения, динамики (как амплитуды), а значит и мышечных напряжений, при изменении хотя бы одного из названных средств музыкальной выразительности меняется внешний темпо-ритм поведения в предложенном действии, которое впоследствии, при постановке конкретных актерских задач согласно определённым предлагаемым обстоятельствам, становится сценическим действием.

В процессе такого постоянного тренинга практически осваиваются понятия «пластики» как телесного выражения мыслей и чувств и «пластичности» как постоянной приспособляемости к всё время меняющимся обстоятельствам.

В процессе обучения могут использоваться и *технические средства обучения* (ТСО) — аудиокассеты, магнитофонные записи, диски, видеокассеты. Записанная музыка, например, может использоваться на учебных занятиях как фон для создания определённого настроения, для проведения различных комплексов упражнений разминочного характера без снарядов, со снарядами и на снарядах. Но в записях музыкальных произведений есть один недостаток — невозможность возникновения агогических (сиюминутных) изменений. Это «застывшая» музыка, зафиксированная, в которой не могут возникать новые и неожиданные интонации и краски и «каждый раз как в первый раз».

С другой стороны, записи музыкальных произведений имеют определённую пользу:

- могут будить фантазию, воображение;
- могут вызывать ассоциации, представления;
- дают возможность ознакомиться с разными стилями и жанрами музыкальных произведений как классического, так и современного репертуара, ориентируясь на высокохудожественное исполнение музыкальных произведений.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ И СЦЕНИЧЕСКИЙ РИТМ. ТЕМПО-РИТМ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ

Актёр, как и всякий человек в жизни, живёт во времени, пространстве и ритме. А как актёру, создающему определённый сценический образ, ему приходится действовать в условных времени, пространстве и ритме, в определённых предлагаемых автором и режиссёром обстоятельствах.

При использовании музыки и совершенствовании музыкального ритма возникает переход к ритму сценическому. Они становятся взаимосвязанными и взаимозависимыми при возникновении сценического действия, органичного и выстроенного в полном согласии с драматургией музыкального произведения.

Работа над этюдами с использованием музыкального сопровождения — тренинг по выстраиванию сценического действия в определённых предлагаемых обстоятельствах.

Изучение темы «Элементы музыкальной речи» («Метро-ритм») в учебной дисциплине «Ритмика» и работа над музыкальными этюдами, музыкально-пластическими («психологическими») и ритмо-пластическими, имеет своё продолжение в учебной дисциплине «Основы сценического движения».

Существует сценическое действие и сценическое время. Сценическое действие должно быть подлинным — «правдоподобие чувств и истина страстей». Сценическое время условно, как и пространство, в котором действуют актёры в условных, заданных ритмах.

Какова же взаимосвязь и взаимозависимость понятий «темп» и «ритм», музыкального и сценического ритма? Для этого сначала необходимо рассмотреть такие понятия как «сценическое время», «сценическое движение», «сценическое действие», «темпо-ритм сценического действия».

Сценическое действие — действие выразительное, т. е. логичное и целесообразное по смыслу, точное и экономичное по исполнению. Сценическое действие состоит из дробных действий, дробные действия — из движений. Сценическое действие должно быть выразительным. В основе сценического действия — простейшая сценическая фигура — «дробное действие», которое является элементарным отрезком времени.

Сценическое движение — это движение на сцене в предлагаемых обстоятельствах роли, когда «мышечная свобода» рас-

сматривается как «готовность мышц к действию», поэтому в процессе обучения изучаются **основы** сценического движения.

Сценическое время является выразительным средством сценического, в частности актёрского искусства. Оно должно быть построено и выстроено чётко, точно и организованно. *Ритм* — это прежде всего определенная организация. Ритм в музыке — это организация звуков во времени.

Рассмотрим взаимосвязь музыкального и сценического ритмов. *Музыкальный ритм* складывается из последовательности звуков одинаковой и различной длительности (длительность — это протяжённость звука во времени).

В *музыкальном ритме* последовательность звуков определённым образом организована в ритмические комбинации, называемые ритмическими рисунками. *Ритмический рисунок* — это соотношение длительностей, которое определяется музыкальным размером используемого музыкального произведения. Каждый ритмический рисунок на нотном стане образует такт, который ограничивается тактовыми чертами с двух сторон. Все ритмические рисунки музыкального произведения организованы в такты. Каждый ритмический рисунок индивидуален и все ритмические рисунки выстроены по смыслу согласно содержанию музыкального произведения. В свою очередь, все такты, все ритмические рисунки, все фразы, предложения и периоды музыкального произведения в целом организованы композитором по смыслу и составляют определённую композицию метро-ритмическую структуру, которая и образует в сумме одно целое — музыкальное произведение.

Сценический ритм состоит из последовательности определённых отрезков времени.

Такая же организация мелких отрезков действия в крупные наблюдается и в сценическом действии в соответствии со смыслом, заложенным автором (драматургом, сценаристом, поэтом, писателем) и режиссёром-постановщиком (мизансцены, сцены, эпизоды, картины, акты). Мелкие и крупные отрезки времени, как бы отделённые друг от друга, существующие как бы самостоятельно, образуют вместе единое целое — спектакль. И как в музыкальном такте есть сильная доля — это акцент, ударение, так и в самых малых сценических действиях есть одно, важнейшее и оно всегда акцентируется.

При исполнении любого музыкального произведения музыкантом, в частности, концертмейстером, возникаютagogические

изменения, каждый раз различные, «сегодня, здесь, сейчас» (термин К.С. Станиславского). Например, у студента и преподавателя сегодня одно настроение, один настрой на учёбу, завтра — другой. Так же и актёр в процессе работы над ролью, играя в одном и том же спектакле, каждый раз играет свою роль по-разному. И каждый раз творчески одарённый актёр находит новые грани созданного им образа. Новые детали предлагаемых обстоятельств рожают новые интонации и краски в актёрской игре, не повторяющиеся в каждом следующем представлении одного и того же спектакля. Появляются неповторимые эмоциональные жесты в результате различных мыслей и чувств. Но во всех перечисленных примерах рисунок роли, его «логическая схема», его метро-ритмическая структура остаётся неизменной. Любый спектакль должен быть точно выстроен и чётко организован, должны быть созданы точные рисунки будущих мизансцен.

Метро-ритмическая структура является как бы «каркасом», «скелетом» будущего музыкального произведения или спектакля, на котором в процессе репетиций появляются «сосуды», «мышцы», «нервы», и возникает мизансцена, а сам «каркас» не даёт спектаклю «развалиться». Чёткая организация малых и больших частей спектакля должна быть четко выстроенной и постоянной. Это — стереотип. Спектакль же должен быть динамичным и подвижным. Спектакль — это динамический стереотип.

Как любой человек в реальной жизни, так и актёр на сцене, воспринимает окружающий мир через органы чувств. Этот процесс проходит в три этапа:

- а) *оценка* (восприятие);
 - б) *решение* — подготовка к практическому осуществлению принятого решения в результате оценки;
 - в) *действие* — практическое осуществление принятого решения.
- Оценка, решение и действие — три ступени сценического действия. Эти три ступени — величины переменные и находятся всегда в зависимости от предлагаемых обстоятельств.

Пропорции между этими тремя частями, определяемые предлагаемыми обстоятельствами, соответствуют соотношению различных ритмических рисунков в каждом из тактов музыкального произведения.

Волнообразные колебания в спектакле — временная взаимосвязь трёх частей сценического действия (оценка, решение, действие) различна.

Равное распределение времени между тремя частями сценического действия порождает монотонность. Такое равенство, порождающее монотонность, противопоставлено ритмическому процессу. Разнообразие, как различное соотношение всех частей во времени, делает эти три части подвижными, отражающими разнообразные оттенки сценической жизни, не разрушая при этом ритмической стройности произведения в целом.

Таким образом, количество времени, которое затрачивается на *всё сценическое действие*, независимо от распределения времени между тремя частями (оценка, решение, действие), *есть единица сценического времени*, которая и определяет *темп сценического времени*.

Нарушение временного соотношения трёх частей сценического действия приводит к разрушению ритмического процесса. Актёр может сегодня затратить на каждое действие в целом больше времени, чем вчера, но это новое количество времени должно быть распределено в прежней пропорции. Если же ради сохранения прежнего темпа изменять эти пропорции внутри ритмических фигур (например, изменить соотношение длительностей в ритмическом рисунке, который заложен в музыкальном произведении композитором или свести до минимума время оценки, оставив неизменным время решения и действия), т. е. нарушить определённую ранее организацию, то сломается и ритмический процесс. В результате сместятся акценты, действия, целый эпизод, спектакль утратит стройность, а возможно, и смысл всего сценического действия, что может повлиять на изменение идейного содержания всего спектакля в целом. Нарушение метро-ритмической структуры спектакля может даже привести к тому, что перестанет быть понятным ради чего, о чём и зачем поставлен именно этот спектакль, что и о чём хотел сказать режиссёр зрителям.

Чёткость ритмического построения зависит не от общего количества затрачиваемого времени, а *от распределения времени между составными частями ритмической фигуры, от соотношения длительностей в самом ритмическом рисунке*. И наоборот, количество затрачиваемого времени зависит часто от чёткости построения ритмической фигуры. Существует взаимосвязь и взаимозависимость между количеством времени (метр) и чёткостью построения (ритм). Чем точнее и чётче соотношение его частей, тем меньше нужно времени на верное восприятие ритмической фигуры партнёрами и зрителями.

Ритм и темп связаны между собой, так как характеризуют одну элементарную единицу действия, взятого на протяжении одной элементарной единицы сценического времени. *Ритм определяет темп*, а не наоборот. *Но изменение темпа при сохранении структуры (строения) ритмической единицы ведёт к изменениям в характере ритма.* Поэтому оба явления, темп и ритм, практически существуют одновременно, составляя вместе единое понятие — **темпо-ритм**.

При выстраивании темпо-ритма спектакля возникают подъёмы и спады, нарастания и угасания, складывающиеся из суммы темпо-ритмов действий, эпизодов, сцен, актов. Так возникает темпо-ритм спектакля в целом.

Темпо-ритм спектакля — показатель интенсивности сквозного действия. К. С. Станиславский определил «темпо-ритм всей пьесы» как «темпо-ритм его сквозного действия и подтекста».

Сценическое время условно, так как действие на сцене не соответствует времени в нашей реальной жизни. Это время сценического действия как всего спектакля в целом, так и сценического действия каждой сцены, каждого эпизода.

Условность сценического времени выражается в его особой концентрации, когда герои спектакля за 1,5–2 часа должны успевать мыслить, совершать поступки, подлинно действовать — всё то, на что в реальной жизни люди тратят месяцы, годы, десятилетия. И при этом необходимо «правдоподобие чувств и истина страстей» в условном времени, в условном пространстве и действия актёра-персонажа в спектакле, согласно предлагаемым обстоятельствам автора и режиссёра.

Противоречие между подлинностью сценического действия и условностью сценического времени разрешается в темпо-ритме, так как благодаря чёткому и точному построению ритмической фигуры действия, оно, как бы сжимаясь во времени, сохраняет все признаки подлинности. Таким образом, понятие «*темпо-ритм*» в сценическом искусстве надо рассматривать как *систему противоречий*, которые существуют между подлинностью сценического действия и условностью сценического времени. Так возникает внутренний темпо-ритм.

К. С. Станиславский отмечал, что можно прийти к внутреннему темпо-ритму через внешний темпо-ритм поведения.

Внешний темпо-ритм поведения можно изменить, если изменить хотя бы одну из составляющих его: темп (как скорость ис-

полнения), амплитуду (широту движения, зависящую от динамических оттенков), характер движений и мышечные напряжения, возникающие в связи с этими изменениями при исполнении того или иного сценического действия.

Перед тем как заняться выстраиванием мизансцен и пластической композиции всего спектакля, режиссёром должна быть создана темпо-ритмическая основа, которая в результате должна привести к раскрытию идеи создаваемого спектакля. Когда режиссёр чётко и ясно определил, **о чём и ради чего** он собирается ставить свой спектакль, ему необходимо позаботиться о ритмической организации, о её завершенности. А для того, чтобы этого добиться, режиссёр должен уметь: а) верно рассчитать соотношение ритмических колебаний (подъёмов и спусков); б) точно расставить ритмические акценты.

Только тогда, когда режиссёр организует спектакль темпо-ритмически, он может приступить к созданию пластической композиции будущего спектакля.

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОЯСНЕНИЯ И РЕКОМЕНДАЦИИ ПО РАЗДЕЛАМ И ТЕМАМ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «ОСНОВЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ»

1. Рече- и вокально-двигательная координация (соединение речи и движения, пения и движения)

В жизни часто наблюдается отсутствие логических связей между тем, что делает и о чем в это же время говорит человек. Оба эти действия, словесное и телесное, соединены в одном действии — физическом, которое требует профессионального владения координацией движения с речью или движения с пением. В обыденной жизни эта координация возникает на подсознательном уровне. Подлинность существования в условностях сцены, в условных времени, пространстве, ритме, когда актёру приходится становиться персонажем в разных предлагаемых обстоятельствах, играя свою роль в разных стилях и жанрах, требует восстановления природы соединения как речи с движением, так и пения с движением.

Для этого необходимо наладить условно-рефлекторную связь между двумя центрами коры головного мозга — речи и движения. Физиологический механизм такого соединения заключается в

действию такой закономерности, как «мозаика головного мозга»: когда активизируется один из центров коры головного мозга, другие центры оказываются как бы в тени и действуют автоматически, привычно, т. е. на уровне подсознания. В сценическом искусстве, где встречается речь и пение, важен текст: слово — это мысль, это — смысл. Движенческую, телесную сторону сценического действия необходимо довести до подсознательного (привычного, рефлекторного) исполнения, чтобы сознание могло быть направлено на словесное действие. На основе этой природной закономерности и строится тренинг рече- и вокально-двигательной координации.

При мышечной закреплённости («зажатости») актёр свободно ни говорить, ни петь не сможет, по каким бы причинам эта «зажатость» не возникала. При привычном исполнении техники, необходимой в упражнении или в этюде, мышечные закрепощения исключены. Но мышечные «зажимы» могут иметь место в процессе репетиций, и если на них не обращать внимания, не освободиться во время, в самом начале тренинга от лишних движений и закрепощений, то они станут привычными и будут проявляться в спектакле (например, сутулость, косолапость) и разрушать создаваемый образ вплоть до изменения идейного содержания спектакля, если такое физическое (телесное) поведение не предусмотрено предлагаемыми обстоятельствами роли и спектакля в целом.

Во время спектакля может проявляться пластика, присущая актёру как человеку в его обыденной жизни, которая никакого отношения к создаваемому образу не имеет.

Работа над вокально-двигательной координацией берёт своё начало в учебной дисциплине «Ритмика», которая занимается музыкально-ритмическим воспитанием.

В учебной дисциплине «Основы сценического движения» начинается тренинг рече-двигательной координации и продолжается совершенствование вокально-двигательной координации, которая имеет начало на учебных занятиях «Ритмики».

Существует необходимость тренировать навык рече- и вокально-двигательной координации, используя в движениях упражнения моторного типа, чтобы не дублировать учебную дисциплину «Основы мастерства актёра». Это обстоятельство не влияет на созда-

ние условно-рефлекторной связи, которая описана выше. В данном разделе требуется высокий уровень многопланового внимания, «мышечной свободы» («готовность мышц к действию»).

Рекомендуется использовать упражнения, в которых сочетаются установленные движения ног в дуэтом исполнении одновременно с импровизированными движениями рук и далее — с добавлением текста. Используя текст, надо его проговаривать (произносить), подключая видение (представление о чём рассказываешь), нельзя декламировать текст, а при музыкальном сопровождении не следует мелодекламировать. При использовании одного и того же текста всей группой необходимо каждому студенту *рассказывать, используя свою индивидуальность*, но при индивидуальном подходе к каждому студенту при исполнении всей группой надо придерживаться единого метра, продиктованного музыкальным сопровождением. Каждый студент по-своему говорит текст, вкладывая свой смысл в каждое сказанное или спетое слово, говорит и поет о том, о чем хотел бы сказать или спеть.

При координации слова и движения необходимо помнить о том, что степень значительности сказанного должна сочетаться с жестом, движением различной амплитуды. При этом нельзя забывать, что восприятие зрительное сильнее слухового. Ещё Е. Вахтангов отмечал — чем значительнее слово, текст, тем меньше амплитуда движений и жестов.

II. Воспитание выразительно действующей руки. жест.

Ф. И. Шаляпин: «Жест есть не движение тела, а движение души».

К. С. Станиславский считал, что движение и жесты должны выражать не только логику жизни героя, но и его чувства и эмоции.

Движения и жесты наделены огромным количеством различных оттенков, красок, интонаций. Их бесчисленное множество, и на все случаи жизни их невозможно подготовить. Жесты можно отнести к движениям эмоциональным, каждый раз возникающим по-разному и имеющим окраску и интонацию, выражающим то или иное чувство, ту или иную эмоцию, «сегодня, здесь и сейчас».

Помимо эмоциональных движений существуют ещё локомоторные (ходить, сидеть и т. п.), рабочие, иллюстративные, семан-

тические (заменяющие слова), пантомимические (условные, стилизованные).

Жесты, интонации, краски, оттенки всегда возникают в результате существования актёра-персонажа в определённых предлагаемых обстоятельствах автора и режиссёра. Если же движения рук, возникающие жесты искусственны, придуманы, лишены логики, целесообразности, эмоциональности, т. е. не продиктованы определёнными предлагаемыми обстоятельствами, то они ничего не могут выражать. Бессмысленные, ничего не выражающие движения и «жесты» не только не нужны, но и вредны, так как могут менять акценты, порой меняя и идею спектакля в целом. Иногда требуется отбор необходимых движений и жестов, определенных предлагаемыми обстоятельствами того или иного создающегося образа. Таким образом отобранные движения и жесты создают определённую манеру внешнего поведения, которая помогает актеру полнее раскрыть через внешний образ внутреннюю суть создающегося и играемого персонажа.

Начиная работу над развитием и совершенствованием выразительно действующих рук актёра, необходимо знать, что *большие движения рук*, тренирующие гибкость и подвижность плечевого, локтевого и частично лучезапястного сустава, *используются* на занятиях учебных дисциплин «Танец» и «Сценическое фехтование». Основной тренинг на занятиях «Основами сценического движения» должен быть направлен на развитие гибкости, подвижности и выразительности *более мелких движений* — в лучезапястных суставах (в кистях) и в пальцах рук, которые, как правило, выражают тонкие душевные переживания.

Развитие выразительности рук начинается на первом курсе, на занятиях учебной дисциплины «Ритмика», занимающейся воспитанием музыкальной ритмичности. В разделе «Элементы музыкальной речи» («Метро-ритм») занимаются освоением «дирижёрского жеста» — «тактирования».

В тренинге необходимо использовать упражнения действенного типа, когда руки не только просто двигаются, жестикулируют, но и действуют. Необходимо, чтобы обе руки в равной степени умели действовать выразительно. При этом необходимо различать смысл двух терминов, знать различия между ними — «жестикаляция» и «жест».

Упражнения для тренинга должны быть подобраны, отобраны, выстроены и систематизированы логично, с учётом их целесообразности. Все упражнения, направленные на развитие и совершенствование выразительно действующих рук, можно условно разделить на *три группы: моторные, образные и упражнения-этюды*. Упражнения всех трёх групп выполняются в результате конкретно поставленных задач (предлагаемых обстоятельств).

Моторные упражнения

В упражнениях этой группы развивается гибкость и подвижность пальцев и кистей, выразительность мелких движений. Рекомендуется больше обращать внимание на тренинг левой руки, учитывая сценическое пространство и положение тела в предлагаемых режиссёром мизансценах. Предлагаемые упражнения следует часто повторять вне учебных занятий, в домашних условиях, в учебных аудиториях, когда они свободны от занятий по учебному расписанию. В серии таких упражнений под общим названием «*волна*» необходимо добиваться, чтобы энергия, возникающая в движениях (в мышцах) спины, через плечи, предплечья, кисти «*перекатывалась*» бы в пальцы и заканчивалась в их первых фалангах. В таком «перекатывании» мышечной энергии — смысл этой серии упражнений.

Скорость исполнения зависит не только от темпа исполняемого музыкального примера, но и от амплитуды движения. Если амплитуда движения большая, то скорость самого движения увеличивается. А если темп уменьшается — то уменьшается и амплитуда самого движения. Ошибка возникает тогда, когда при увеличении темпа музыки начинает уменьшаться амплитуда движения, в то время, когда она должна быть большой. В целом ряде упражнений верный характер движений достигается многократным повторением. В тренинге необходимо обращать внимание на глаза, кисти и пальцы рук, так как зритель по выражению и направлению взгляда и по действующей руке может определить, что в этот миг происходит и чем занят действующий актёр, и определить отношение к тем событиям, которые его заставили действовать, совершая тот или иной поступок.

Существует закономерность в движении на сцене, когда указывается точное время выполнения упражнения, тогда появляется определённая скорость исполняемого действия.

В процессе тренинга постоянно решаются ритмические и пространственные задачи.

Требование мягкости и слитности в исполнении не должно приводить к ритмическим неточностям, т. е. должна чётко и точно выдерживаться метро-ритмическая структура при исполнении, тем более при музыкальном сопровождении. Перед тем как использовать в тренинге музыкальное сопровождение, необходимо качественно освоить технику предложенных технических упражнений. В группе моторных упражнений есть чисто технические упражнения, не требующие музыкального сопровождения, и есть технические упражнения с образными названиями, где требуется подключение фантазии и воображения студентов. В развитии фантазии и воображения помогают названия упражнений, которые предлагает преподаватель и музыка, написанная специально для таких упражнений, исполняемая концертмейстером — профессиональным пианистом, который разбирается в специфике преподавания основ сценического движения.

Образные упражнения

В этой группе упражнений больше внимания обращается на развитие воображения и фантазии.

Ф. И. Шаляпин отмечал: «Вообразить — это вдруг увидеть».

Сами по себе упражнения с образными названиями, использующие бытовые движения, — *механические*, так как действенное начало в них отсутствует. Но для этих упражнений написана специально музыка, в содержании которой заложены определённый темп, характер, динамика, соответствующие подобранным движениям в упражнении. При этом движения, их последовательность выстроена логично и целесообразно, и при определённых предлагаемых обстоятельствах эти движения обретают действенное начало. Можно применять в тренинге и работу с воображаемыми предметами, в которой используется память на физические действия.

Необходим специальный отбор нужных движений и в процессе тренинга необходимо добиваться умения выполнять их в разных темпо-ритмах. Такой подход к тренингу создаёт представление о пластических возможностях рук.

Упражнения-этюды

В основе упражнений-этюдов — поведение естественное, реалистическое в действиях с воображаемыми предметами. В этом

особенность такого тренинга при воспитании как пластичности, так и пластики. В этой группе упражнений нет действий, которые бы определяли какой-либо отрезок жизни героя. В упражнениях-этюдах существуют дробные действия, которые могут непрерывно повторяться. Это так называемые циклические этюды. В работе над этюдом важна выразительность действия. В этюде должны быть начало, развитие и финал; завязка, кульминация, развязка.

Характер движений должен соответствовать характеру музыкального произведения и предлагаемым обстоятельствам, которые, в свою очередь, продиктованы музыкальным произведением, его содержанием.

Преподаватель указывает только последовательность действий, к примеру, какой рукой действовать, какими пальцами, а студент должен самостоятельно выстраивать логику сценического действия, фантазируя и воображая.

В процессе выполнения упражнений-этюдов тренируется быстрая оценка каждой новой ситуации и необходимость в ней мгновенно действовать.

Определённый темп и необходимые амплитуды всех движений произвольно вызывают соответствующую окраску действий, а также верные мышечные напряжения, что создаёт верный темпо-ритм физического поведения.

Во всех упражнениях этюдного типа преподаватель должен стремиться к тому, чтобы действенная мысль воплощалась в соответствующем жесте. Схема такого жеста, его рисунок — предложенная в упражнении техника.

Совпадение дробных действий с исполняемой музыкой делает выполнение упражнения стройным, что особенно важно при групповых действиях.

Следует обратить внимание на то, что выполнение упражнения в виде этюда почти всегда приводит к разрушению техники движений в связи с переключением внимания на сценическое действие. Сознание, занятое предлагаемыми обстоятельствами, связано с актёрским исполнением, и уже не может достаточно активно управлять движениями, если движения не стали при исполнении полуавтоматическими. В этом случае надо повторять схему (рисунок, «логическую схему») движений до подсознательного,

т. е. привычного выполнения. Таков путь создания навыков *хорошей привычки*.

Рекомендуется осваивать упражнения постепенно, систематически, последовательно. Нельзя торопиться при освоении упражнений-этюдов. Но необходимо избегать постоянного *механического* повторения этюдов. Такое частое и длительное повторение одной и той же техники исполнения не может развивать выразительные возможности рук. При формальном исполнении этюда, только его техники данный этюд теряет всякий смысл.

Каждое упражнение, каждый этюд должны быть «согреты» воображением, фантазией, наполнены стремлением к выразительности сценического действия.

III. Искусство сценического боя без оружия

В разделе «Искусство сценического боя без оружия» занимаются изучением техники сценического бокса и сценической борьбы с учётом обучения страховке и само страховке для обеспечения техники безопасности. В этом разделе тренинга изучаются сценические: падения, переноски, пощёчины, приёмы борьбы, приёмы бокса, т. е. частные навыки, которые могут приносить практическую пользу не только в сценической деятельности, но и в обычной жизни.

Невозможно «объять необъятное», нельзя обучить всему, что существует, на все случаи жизни. Но можно вооружить будущего актёра, режиссёра, вокалиста, хореографа принципом работы над техникой, вооружить студента методикой обучения сложнейшим техническим приёмам, обучая не только тому, *что* делать, но и *как* выполнять практически сложную по координации конкретно поставленную задачу, оставаясь здоровым и невредимым, избегая травм.

Владение искусством сценического боя без оружия — не самоцель. Это одно из средств сценической выразительности. Используя технику сценического боя, доведённую до привычного (подсознательного) исполнения, надо учиться действовать в предлагаемых обстоятельствах. И действовать, не проявляя жестокости и не допуская натурализма в физических (телесных) действиях. В сценическом действии, где используется искусство сценического боя, должно возникать правдоподобие, иллюзия сценического боя. Если актёры действуют профессионально, выразительно, т. е. целенаправленно, логично и исполняют действие точно и экономично,

то зритель понимает, что происходит. Но *со-действовать, со-участвовать, со-чувствовать, со-переживать* зритель сможет только если актёр обладает одной из сторон драматической одарённости заразительностью, т. е. сценическим обаянием. Для того, чтобы научиться всему, что необходимо в искусстве сценического боя без оружия, надо, в первую очередь, владеть своим «телесным аппаратом воплощения» физически: быть координированным, гибким, подвижным, сильным, обладать скоростью ответной реакции.

Учитывая фактический уровень физической культуры абитуриентов, в занятиях учебной дисциплины «Основы сценического движения» предлагается специальный курс воспитания физической культуры (специальный курс) — основная гимнастика и акробатика, направленные на совершенствование физического (телесного) аппарата и на тренинг пространственно-временных ощущений при условии использования музыкального сопровождения после качественного освоения техники упражнения.

В упражнениях моторного типа имеются возможности активно, разнообразно, а когда надо — в нужном направлении, развивать всю сложную цепь процессов, составляющих систему двигательных анализаторов, когда возникает координация центральной нервной системы с поперечно-полосатой мускулатурой, которая временно нарушается в связи с условностью существования актёра на сцене.

Наиболее выгодно для тренинга двигательных возможностей актёра использовать упражнения, которые из уровня моторной подготовки постепенно переходят, как бы перерастают в уровень осмысленного поведения, связанного с актёрской задачей.

Гимнастические упражнения (вводные, оздоровительные), имеющие задачей избирательно тренировать опорно-двигательный аппарат актёра, его сердечно-сосудистую и дыхательную системы, не могут быть превращены в смысловые упражнения. Они всегда будут оставаться на уровне моторного тренинга. Но в упражнениях этого типа должна постоянно вестись работа над совершенствованием пластичности, так же как в основных упражнениях учебной дисциплины «Основы сценического движения». Такой вид тренинга также требует осмысления. Такой вид чисто физического, «механического» тренинга также требует осмысления, чтобы не допустить травматизма.

Преподаватель может влиять на скорость исполнения, меняя темп музыки (который, в свою очередь, определяет изменение амплитуды и характера движений), меняя размеры, расположение сценической площадки и направления движений. Так возникает тренинг пространственно-временных ощущений, которые в процессе обучения определяют внешний темпо-ритм поведения при исполнении конкретно поставленной задачи.

А. Основная гимнастика

Прежде чем начинать практические занятия по гимнастике и акробатике, необходимо выяснить состояние здоровья студентов, нет ли противопоказаний для этих занятий. Во время занятий и гимнастикой, и акробатикой постоянно надо изучать индивидуальные возможности (природные и степень обученности) каждого студента, используя их в процессе обучения при условии индивидуального подхода к студентам на групповых занятиях.

В соответствии с одним из принципов методики обучения — последовательностью, все средства (упражнения) этого раздела условно разделены на четыре группы:

- 1) *общеразвивающие* упражнения, которые развивают и совершенствуют опорно-двигательный аппарат;
- 2) *подготовительные* упражнения, укрепляющие те группы мышц, которые будут необходимы при выполнении того или иного элемента сценического боя;
- 3) *специальные* упражнения — *тренинг* именно тех движений, которые составляют «дробные действия», например, движений, которые будут использоваться при изучении сценического падения или приёма борьбы;
- 4) *подводящие* упражнения — последовательный *тренинг* «дробных действий», непосредственно составляющих действие, которое впоследствии будет использоваться как в процессе обучения, так и в сценической практике.

Таким образом, основная гимнастика в занятиях учебной дисциплины «Основы сценического движения» не самоцель, а целенаправленный процесс, ориентированный на превращение движений в сценические движения, т. е. в движения, используемые на сцене, в предлагаемых обстоятельствах роли и спектакля в целом, движения, из которых создаются дробные действия, в свою очередь составляющие сценическое действие. Основная гимнастика,

используемая на занятиях учебной дисциплины, совершенствует, укрепляет, «разминает», «растягивает» мышцы, поднимает физиологический и эмоциональный тонус, тренирует сердечно-сосудистую и дыхательную системы для предстоящих больших физиологических нагрузок, которые ожидают актеров, вокалистов, хореографов и режиссёров в сценической деятельности. В данном разделе в полном объёме воспитываются, развиваются и совершенствуются психические и психофизические качества, профессиональные умения и навыки.

Занимаясь тренингом, развивающим гибкость и подвижность опорно-двигательного аппарата, в частности, «растяжками», рекомендуется *обратить внимание на «растягивание» мышц не за счёт напряжения, которое вызывает резкие болевые ощущения, а за счёт расслабления мышц, избегая резких и чрезмерных усилий.*

В процессе обучения необходимо научиться освобождать мышцы, не участвующие в работе, от напряжения и скованности. По законам биомеханики — объективным законам природы — в движении участвует всегда весь опорно-двигательный аппарат. Актёру нужно в процессе новой координации движения, научиться освобождаться от лишних движений, так называемого движенческого «мусора», и от ненужных мышечных «зажимов» с точки зрения эстетики и с точки зрения сознательного контроля за действиями своего телесного аппарата, такова последовательность выработки «внутреннего контролёра», подсознательно «следящего» за выполнением нужных движений, возникающих совершенно бессознательно. Актёру необходимо заботиться не только о рельефе мышц, о тренинге силы поперечника мышц, параллельно заботясь об их гибкости и подвижности, с точки зрения гармонии физического развития. Важнее для актёра *сила мышечной иннервации*, которая увеличивает скорость ответной реакции на посыл, идущий от органов чувств, сигнализирующих о воздействии окружающей среды и наших внутренних органов, меняя наше самочувствие и настроение, постоянно воздействующие на сценическое самочувствие актёров-персонажей, действующий на сцене в определенных обстоятельствах, предлагаемых преподавателем в процессе обучения, а в профессиональном театре — авторов и режиссёров.

Особое внимание необходимо постоянно уделять в тренинге укреплению мышц живота, параллельно заботясь об их раскрепощении, так как эти мышцы почти всегда находятся в напряжении,

как и мышцы «воротниковой зоны» (шея, плечи). Рекомендуется вкалывать не предлагать упражнения лёжа на полу. Надо использовать гимнастические маты, гимнастические скамейки, стулья. Рекомендуется постоянно усложнять комплексы общеразвивающих упражнений. После того как комплекс выполнен, осталась в памяти последовательность его исполнения, комплекс выполнялся без музыкального сопровождения и с музыкальным сопровождением, выполнены все задачи, совершенствующие пластичность, данный комплекс нужно заменить на новый, так как использованный все-сторонне комплекс упражнений теряет свою тренировочную ценность, дальнейшее его использование становится формальным и ведет к «штампу». До привычного исполнения такие комплексы общеразвивающих упражнений доводить не надо, так как они не относятся к частным навыкам, которые необходимо создавать для использования в актёрской практике.

Важно при выполнении комплексов общеразвивающих упражнений (на полу — стоя и без предметов) постоянно использовать распределение телесного аппарата во времени, пространстве и ритме.

Особенно ценно координировать различные сочетания движений рук и ног в одном временном отрезке при использовании различных размеров пространства, разных амплитуд, т. е. выполнение движений руками и ногами в разных скоростях и с разными амплитудами. Например, при одном и том же темпе возникают разные амплитуды движений в руках и ногах. Разные амплитуды зависят от расстояния, которое необходимо преодолеть рукам и ногам при одной и той же скорости исполняемого музыкального примера.

Больше внимания необходимо уделять непрерывности, плавности при исполнении целого ряда физических, чисто технических упражнений.

Б. Акробатика

Всё, что изложено в теме «Основная гимнастика», в полной мере относится и к тренингу по теме «Акробатика». Как в гимнастике, так и в акробатике используется тренинг с партнёром, что делает его ещё более опасным. И сами по себе акробатические элементы и упражнения могут привести к травматизму. Чтобы избежать травм (ушибов, вывихов, растяжений, переломов) надо использовать принцип последовательности в обучении: от простого

к сложному, от лёгкого к трудному. И пока не будет качественно выполнено простое, к сложному переходить нельзя.

Второе условие сохранения здоровья — это обучение студентов самостраховке и страховке.

Травмы могут возникать также из-за рассеянности внимания, когда в момент обучения студент занят другими мыслями, не относящимися к выполнению задания. Необходимо напомнить, что двух мыслей в процессе обучения одновременно не может быть, так же как невозможно осознанно выполнить два действия в одно и то же время.

Рекомендуется не пользоваться музыкальным сопровождением, пока не будет качественно освоена техника упражнения, комбинации, а тем более композиции, в которых используются акробатические элементы и трюки при постановке актёрских задач.

Не рекомендуется в процессе обучения использовать сложные виды прыжков, поворотов, переворотов («фляки», «сальто»):

- а) так как такой тренинг занимает много времени;
- б) время обучения ограничено учебными планами, временем, отпущенным на освоение всей учебной дисциплины. И существует ещё одна причина — недостаточный уровень физической культуры студентов.

Как во время использования музыкального сопровождения, так и при работе над акробатическими трюками особое внимание необходимо обращать на технику, которая должна быть доведена до привычного и правильного исполнения, поскольку в обоих случаях включаются эмоции, а эмоции разрушают технику, если она плохо освоена. Это важно, так как после освоения техники предлагаются актёрские задачи, которые будут отвлекать от технического исполнения. К тренингу с партнёром можно допускать только студентов, в равной степени владеющих необходимой техникой. Смену партнёров производить только тогда, когда группа освоила требуемую технику.

Нельзя заниматься «дрессурой», «натаскиванием на результат», так как в основе учебного процесса — тренинг, как процесс осознания, осмысления того, что надо выполнить, а не бездумное действие, зачастую приводящее к травматизму, к изображению действия, к формализму в исполнении.

В парных акробатических упражнениях не рекомендуются «поддержки», которые допустимы только на учебных занятиях по «Танцу».

Акробатика воспитывает важнейшие психические качества: смелость и решительность.

Смелость — это умение перебороть, победить в себе страх, нерешительность, растерянность. Физиологический механизм страха один — независимо, боится ли человек встречи с хулиганом, боится ли студент выполнить сложный элемент, трюк, будучи подготовленным к нему, боится ли актёр выйти на сцену. Во всех этих случаях необходима решительность и смелость.

Желание студента овладеть такой трудоёмкой профессией как «актёр», рождает смелость и решительность, в каком бы виде сценических искусств не приходилось действовать и какие бы предлагаемые обстоятельства автора и режиссёра не возникали. Во всех случаях телесный аппарат должен быть физически готовым выполнить любое задание, будучи гибким, подвижным, сильным, координированным и, с другой стороны — тело должно уметь подчиняться любой конкретной задаче (это умение должно быть доведено до привычки, до подсознательного подчинения т. е. проявляться рефлексивно). Вот тогда и возникает пластика, как телесное выражение мыслей и чувств, согласно с предлагаемыми обстоятельствами. Тогда можно говорить о подлинном воспитании основ пластической культуры «телесного аппарата воплощения».

В. Искусство сценического боя без оружия

Искусство сценического боя без оружия включает в себя обучение учебным сценическим падениям, переноскам, сценической пощёчине, сценическому боксу и борьбе.

При практическом освоении данного раздела работы необходимо руководствоваться теми теоретическими пояснениями и методическими рекомендациями, которые даны в разделах «Основная гимнастика» и «Акробатика».

Так как в данном разделе изучение техники заканчивается тренингом в парах, то в целях безопасности надо соблюдать последовательность в обучении:

1) прежде чем поставить партнёров друг перед другом, надо выучить технику и первой, и второй шеренги всей группой (в од-

ной шеренге), с повторением в разные стороны, меняя скорость исполнения;

2) построившись в две шеренги, повторить конкретное задание в той же последовательности. Повторить технику первой и второй шеренги всем вместе в одном направлении;

3) построить две шеренги лицом друг к другу на большом расстоянии. Условно дать название двум шеренгам, к примеру, «МОЯ» и «ПРОТИВНИК». Стоя лицом друг к другу, обе шеренги выполняют действия шеренги с названием «моя», а затем обе шеренги повторяют действия шеренги «противник»;

4) «моя» выполняет свои действия, «противник» — свои;

5) после освоения действий каждой шеренгой и точного выполнения технических приёмов необходимо поставить две шеренги на нормальную дистанцию и в медленном темпе (вплоть до рапида) практически проанализировать действия каждой шеренги и начать работу над дистанцией;

6) одновременно с работой над дистанцией начинает осваиваться синхронность действий партнёров, при которой необходимо использовать принцип «неконтактности» и не допускать действия, которые напоминают действия «марионеток»;

7) когда техника изучена, следует смена партнёров;

8) «моя» начинает действия «противника» и наоборот; эти действия сначала выполняются медленно, а затем следует смена партнёров;

9) после качественного освоения техники надо приступать к смене скоростей, характеров и партнёров;

10) теперь можно предлагать актёрские задачи при использовании одного и того же выученного рисунка («логической схемы»), т. е. той же выученной техники. Таким образом начинается борьба с возникновением «штампов», тренинг «пластичности» и работа над элементами «пластики».

Необходимо также соблюдать следующие правила:

— в процессе тренинга в парах допускать только такую скорость исполнения, при которой будет понятно, что происходит (назовём такую скорость условно «быстротой»);

— проводить тренинг на широкой амплитуде движений, чтобы, независимо от расстояний, было видно, что происходит;

— не допускать импровизации в технических действиях.

Рисунок боя и его техническое выполнение должно оставаться постоянно неизменным, как метро-ритмическая структура музыкального произведения. *Импровизация допускается только лишь при выполнении актёрских задач, при условии владения техникой на уровне подсознания обоих партнёров и при равной степени драматической одарённости у обоих партнёров. Важно не допускать изображения действия, а подлинно и органично действовать.*

Говоря об актёрской импровизации, необходимо вспомнить высказывание по этому поводу, режиссёра А. Д. Попова, который утверждал, что импровизация актёра должна быть в предлагаемых обстоятельствах автора и в мизансценах, заданных режиссёром. Надо не забывать, что «актёр — пластический художник» (термин А.Н. Островского), а «мизансцена — пластический язык режиссёра» (термин О. Ремеза).

При использовании принципа «неконтактности» в действиях партнёров надо искать такое месторасположение (ракурс) актёров на сценической площадке, при котором не будет видна техника.

При проведении действия нападающего должны выполняться на большой амплитуде движения, с *предварительным ауфтактовым («отказным») движением, которое является «посылом» партнёру для ответного действия, и не должна быть видна техника обороняющего (защищающегося), который при падении совершает мелкие движения на большой скорости.* Широкая амплитуда нападающего скрывает технику сценического падения, создавая необходимую иллюзию при правдоподобных действиях, что делает сцену сценического боя убедительной, но ещё при одном условии — когда актёры обладают заразительностью (сценическим обаянием) и «верой в наив» (термин К.С.Станиславского) т.е. верой в предлагаемые обстоятельства. Заразительность и «вера в наив» являются первыми признаками драматической одарённости студента, т.е. актерского таланта.

Сценические падения

Прежде, чем научиться драться, бороться, надо научиться падать. Заранее изучить точную технику на все случаи сценической жизни практически невозможно. Можно изучить биомеханические принципы различных схем сценических падений. Можно вооружить актёров и режиссёров методикой обучения, т. е. показать путь к овладению необходимой техникой падения. Зная, как

овладеть техникой, и овладевая ею, актёр будет готов органично и правдоподобно выполнять падение, безопасно и согласно с предлагаемыми обстоятельствами автора и режиссёра. При изучении сценических падений осваиваются два основных принципа: закрепощение и расслабление. Например, при потере сознания тело расслабляется, а при неожиданном воздействии тело напряжённо падает; от удара человек инстинктивно пытается удержать равновесие, не упасть. В таких падениях актёр должен пользоваться самостраховкой, а иногда и страховкой со стороны «противника» — партнёра.

Необходимо подбирать такие движения для сценических падений, чтобы не травмировать тело, особенно голову. Должен постоянно соблюдаться принцип падения только на мягкие ткани. Важно беречь голову, крестец, колени, локти. При изучении сценических учебных падений студентам необходимо включать фантазию в поисках новых форм сценических падений не только на учебных занятиях учебной дисциплины «Основы сценического движения», но и на занятиях учебной дисциплины «Основы мастерства актёра».

Техника предлагаемых приёмов и методика обучения, изучаемая на занятиях основами сценического движения, создаёт условия, при которых в своей самостоятельной работе студенты сумеют подобрать движения точные, экономичные и безопасные.

Подготовительные упражнения к сценическим падениям помогают студентам, применяя подсобные движения, быстро и безопасно падать, вернее — создавать впечатление падающего тела. Подготовительные упражнения дают возможность понять и проконтролировать взаимодействие частей тела при падениях с расслабленной мускулатурой тела. Осваивается принцип последовательного расслабления мышц. Такие подготовительные упражнения важны при изучении падения на бок.

В падениях *«скручиваясь»* важно поднятую для страховки руку держать выпрямленной в локте, чтобы уберечь локоть от травмы. При падении голова должна наклониться в сторону, противоположную падению, чтобы сдерживать инерцию падения и уберечь голову от удара. Голову при падении кладут последней. При падении сильный удар ладонью безопасен. Нельзя допускать удар тыльной стороной кисти, чтобы не было ушиба.

Тренировать сценические падения необходимо как в одну, так и в другую сторону. Количество таких падений на уроке не должно быть более шести в каждую сторону.

Можно включать аккомпанемент, исполнение аккордами после того как изучена техника. Концертмейстер исполняет аккомпанемент столько раз, сколько студентов в группе, т.к. каждый студент индивидуально выполняет тоже самое учебное сценическое падение.

Падение «*после выпада, скручиваясь, на бок*» может быть использовано при ранениях и убийствах в фехтовальных сценах, при изучении учебной дисциплины «Сценическое фехтование».

Следует помнить при падениях, что сознание человека не теряется сразу, оно слабеет постепенно: подгибаются ноги, слабеет туловище, сознание покидает человека последним.

Правдоподобие сценичного действия возникает при верно выстроенном темпо-ритме, который зависит от предлагаемых обстоятельств. При падении зритель должен увидеть падающее, а не укладывающееся тело.

Надо научить студентов расслаблять мышцы, когда падение закончено, для того, чтобы не возникала фальшь в действиях.

Студенты должны находить свои, *индивидуальные* приспособления, не копируя друг друга. При таком методическом подходе схема падения не превращается в штамп, если каждый студент привносит в выученную всеми одну и ту же технику свои детали.

Падение «*вперёд согнувшись*» может быть выполнено при ударе в живот. Необходимо помнить, что без психологической и действенной предпосылки падать трудно. Заставить упасть может только какое-то внешнее воздействие. Поэтому у студентов должны рождаться конкретные приспособления, которые на основе разученной схемы падения и создают верное сценическое самочувствие.

При падении «*назад на спину*» есть опасность при неверной технике разбить затылок. Чтобы этого не случилось, нужно уметь закрепить мышцы рук и шеи при приземлении. Напряжённые руки непроизвольно закрепощают мышцы шеи, что предохраняет голову от сотрясения и не даёт удариться затылком о пол.

Упражнения в падениях хорошо совершенствуют координацию движений, учат управлению инерциями тела.

После падений надо полежать, совершенно расслабив мышцы, особенно после падения «*вперёд, через голову*». На сцене приходится падать на жёсткую поверхность, поэтому необходимо добиваться точной техники, чтобы не допустить травматизма.

Этюды с использованием сценических падений возможны только после того, как изучена техника до привычного исполнения. Особенно это важно для падений при совместных действиях с партнёром.

Сценические переноски

Переноски, независимо выполняются они группой студентов или одним, — *трюк*. Переноски являются сценическими (частными) навыками, тренируют чувство темпо-ритма партнёра, силу и скульптурность, мышечное ощущение партнёра. Если совместные действия несогласованы, то удачно выполнить такой трюк невозможно. Начинать изучать переноски можно только тогда, когда студенты будут достаточно подготовлены физически и ритмически. Сперва изучаются групповые переноски, а потом переноски — по одному. При переносках несущий голову должен быть самым высоким. При подъёме, переноске и опускании партнера, его голова должна быть выше туловища и ног.

Синхронность необходима не только для создания сценического эффекта, но и для сохранения техники безопасности.

Желательно меняться ролями при переносках. *При переносках надо учитывать вес тех, кого носят и силу тех, кто носит.*

Смена партнёров обостряет внимание и тренирует темпо-ритм через ощущение движений тела партнёра.

Все виды приземлений, используемые в переносках, должны быть мягкими и бесшумными. При переносках тренируется сила, умение партнёров приспособливаться друг к другу и к общему темпо-ритму, создаваемому музыкальным сопровождением, которое может быть предложено после разученной техники совместных действий с партнёрами. Важнейшие признаки пластической (телесной) тренированности ритмичность, ловкость.

Приёмы сценической борьбы без оружия

Эти приёмы должны быть выстроены по принципу схваток бытового типа (драки) или, когда предлагаемые обстоятельства диктуют, могут быть предложены сцены бокса или различных видов борьбы, в том числе и восточных единоборств. Когда исполь-

зуются различных видов борьба или бокс, необходимо обращаться к *сценической технике* этих видов спорта. Техника обязательно должна быть приспособленной для сценического действия, т. е. безопасной для партнёров. Особое значение приобретает методика обучения, т. е. последовательность этапов обучения при изучении темы «сценическая борьба без оружия».

Сценическая пощёчина

Если ударить по-настоящему партнёра во время репетиции или на спектакле, то получивший такую пощёчину актёр при повторении подобного удара будет бояться и верно действовать согласно предлагаемым обстоятельствам уже не сможет. Поэтому необходимо знать технику сценической пощёчины и уметь её использовать в сценической практике. При разучивании техники надо пользоваться принципом последовательного обучения. В процессе тренинга может быть использован текст. Если при использовании текста возникают недостатки (плохо воспроизводится звук удара, не отклоняется голова в нужном направлении, при ударе забывают сказать слова), значит техника освоена плохо и надо снимать в тренинге текст, добиваясь верного исполнения техники, до подсознательного (привычного) её исполнения.

Сценическая пощёчина, выполняемая с партнёром, не может выполняться по команде преподавателя. Преподаватель даёт команду «Выполняйте» только для начала выполнения упражнения. Каждая пара исполняет этюд в свойственном ей темпо-ритме. После нескольких повторений партнёры меняются ролями.

Очень важен замах перед ударом, потому что только замах с дополнительным преддействием (ауфтактовым, «отказным» движением) включает зрителя в действие. А так называемое «преддействие» создаёт посыл партнёру, получающему удар, для синхронного действия — используется принцип «внезапности, неожиданности» при получении удара. Так возникает правдоподобное действие. Этот же принцип используется и при создании приёмов сценической борьбы и бокса. Направление ударов должно быть точным. Удары, неверные по направлению, неожиданны для партнёра, что может привести к травмам. Когда сценическую пощёчину партнёры будут выполнять правильно и смело, решительно, тогда можно использовать её в этюде.

Сценический бокс и сценическая борьба

Действия в сценическом боксе, как и в сценической борьбе, тренируют ловкость, многоплановое внимание и пластичность.

В сценическом боксе важно, чтобы ноги сохраняли положение боевой стойки и чтобы при перемене стойки вместе с ногами поворачивалось и туловище. Необходимо, чтобы удар наносился всем туловищем. После сильного и резкого удара необходимо научиться останавливать руку в нужном месте, *используя неконтактный способ нанесения удара*, тогда удары будут безопасными, если партнёр будет уметь гасить инерцию тела.

После освоения техники сценического бокса необходимо создавать разнообразные тренировочные комбинации, выполняя их в самом начале освоения в замедленном темпе.

Необходимо научиться ориентированию на сценической площадке и заботиться о безопасности партнёра.

После освоения техники ударов, защит и падений на гимнастических матах необходимо переходить к тренингу на жестком полу без матов. В театре гимнастических матов не будет!

В сценической драке может быть несколько комбинаций, которые должны логически соединяться с помощью таких разнообразных подготовительных действий, как наблюдения, погони, приготовления, разведка.

Надо помнить, что каждое действие состоит из «дробных действий», и если пропущено хотя бы одно из них, действие выполнить невозможно. Нельзя одновременно выполнить два действия, так же как двух мыслей одновременно не бывает. Можно последовательно выполнить несколько действий на большой скорости, в быстром темпе. Такое умение когда-то называлось «тонкой французской игрой». При тренинге комбинации, соединяющей отдельные приёмы сценического бокса и борьбы, необходимо из гимнастических матов создать квадратную площадку, на которой может быть выполнена сцена драки только одной парой. В тренинге надо менять партнёров. При выполнении композиции в «боевом» темпе одни и те же студенты-партнёры не должны её повторять более двух раз на учебном занятии.

Наиболее сложной работой после разученной техники боя всегда будет работа творческая, требующая оправдания ряда действий, возникающих на сценической площадке. Когда партнёры

технически хорошо подготовлены, только тогда на создание любой новой композиции может быть затрачено не более трёх-четырёх учебных занятий.

Композицию сцены, связанную с искусством сценического боя без оружия, если она хорошо подготовлена с позиции технического исполнения и профессионального выполнения актёрских задач, можно выносить на зачётные занятия. На зачётном занятии желательно проводить сценический бой на полу.

Примерная запись схемы (рисунка) учебного сценического боя без оружия

Предлагается краткая запись рисунка («логической схемы») сценического боя, где «и 1» (и-раз) — это «темп»; «и 2» (и-два) — второй «темп». Сценический бой может состоять из 4-х, 8-ми, до 16-ти темпов.

МОЯ

ПРОТИВНИК

1 Удар «бутылкой» по голове

Блок правой рукой с захватом руки противника, поворот кругом на колено

2 Падение кувырком вперёд с опорой на одну руку

Бросок через плечо

3 Захват за горло двумя руками

Сброс рук с горла, опустившись на колено

4 Падения кувырком вперёд с опорой на одну руку

Бросок мимо себя

5 Захват за горло двумя руками

Захват двумя руками снизу рук «моей» шеренги

6 Падение вперёд через полёт-кувырок

Бросок через себя

Примечания. Такая схема (рисунок) боя будет понятна только тем, кто практически изучил тему «Искусство сценического боя без оружия». Такой рисунок (логическая схема) должен быть выучен до привычного исполнения. В примерной записи схемы (ри-

сунка) важно указывать направления поворотов, бросков; какой рукой производится захват и через какое плечо и через какое бедро совершается бросок.

Недопустима импровизация технической комбинации в композиции сценического боя, *его рисунка* («логической схемы»). Выученная схема последовательно и логически выстроенных движений (приёмов нападения и защиты) постепенно может превратиться в определённую мизансцену при конкретно предложенных обстоятельствах, при условии, когда техника выполняется подсознательно (рефлекторно, привычно), т. е. без подключения сознания. Возникает «внутренний контролёр» так как сознание направлено на выполнение актёрской задачи, на определённую мысль, на текст, возникающий согласно предложенным преподавателем обстоятельствам.

IV. Особенности стилового поведения и этикет, принятые в светском западно-европейском и отечественном обществе в разные исторические времена в XVI–XIX и в начале XX-го столетия

Необходимо помнить, что в основе разработки соответствующих упражнений и введения их в практический курс, в основе методики обучения — огромное количество исторических материалов: изобразительное искусство (живопись, графика, скульптура, художественно-прикладное искусство) и литература, которые ярко и образно освещают жизнь, быт и нравы западноевропейского светского общества XVI–XIX и начала XX-го столетий. С помощью этих упражнений будущие актёры, режиссёры, вокалисты и преподаватели имеют возможность практически осваивать пластические особенности поведения светского общества прошлых столетий. Эти пластические особенности важны для выстраивания пластической партитуры ролей и спектаклей. Спектакли выстраиваются на основе существующей классической и современной драматургии, которая создана и создаётся на основе исторических материалов.

Необходимо изучать исторический материал, содержащий информацию о быте, этикете и поведении украинского и русского казачества; учить студентов самостоятельному поиску исторических материалов, которые содержали бы сведения о быте, этикете

и поведении людей в Древнем Египте, в Древней Греции и в Древнем Риме, Византии и раннем средневековье Европы.

Найденный исторический материал важно уметь использовать в практической работе. В тренинге необходимо использовать фантазию и воображение при создании этюдов с использованием исторических материалов.

При практической работе над этюдами студенты должны учиться использовать не только изобразительное искусство, литературный и драматургический материал, но и фольклорный (легенды, мифы, сказки, былины), а также обычаи, ритуалы, обряды, традиции исторических времён. И чем разнообразнее будут различные стилевые картины быта того или иного исторического общества, выстроенные студентами самостоятельно, тем больше пользы будет для самих студентов. Но прежде всего необходимо обучить студентов методике, практически показать путь освоения практического материала для использования его в сценическом действии.

Элементы пластического стиля другой эпохи совершенно не знакомы современным актёрам, с трудом осваиваются и поэтому требуют большого количества времени для профессионального освоения, для превращения освоенных элементов в привычные действия.

Процесс обучения не может считаться полноценным, если нет костюмов и костюмных принадлежностей, соответствующих определённому историческому времени. Костюм диктует пластику поведения. Нельзя *уметь* носить костюм, а надо *иметь привычку* его носить, как и пользоваться костюмными принадлежностями. Не будучи знакомым с фактурой костюма, невозможно достоверно, правдиво передать пластику, стиль исторического времени. Как можно пользоваться воображаемым веером или шляпой, если актриса никогда их не держала в руках и не надевала, и даже не видела, как они выглядят? Без исторического костюма теряется иллюзия восприятия. Движения с воображаемыми предметами при отсутствии костюмных принадлежностей приводят к искажению стилевых действий.

Пользоваться костюмными принадлежностями (веером, головным убором, тростью) необходимо научиться как правой, так и левой рукой. Если имеются веера и юбки, то, разучив технику об-

ращения с ними, надо выполнять этюдные упражнения с использованием поклонов.

Методика обучения в данном разделе учебной дисциплины та же, что и для других разделов данного учебного предмета.

Музыкальное сопровождение предлагается студентам после освоения техники. В музыкальном сопровождении и оформлении упражнений и этюдов желательно использовать музыкальные произведения композиторов-классиков, которые жили в те исторические времена или композиторов, выражавших стиль той исторической эпохи, в которой происходят события, музыкальные произведения, отражающие эстетику времени.

Работу над освоением различных стилей лучше начинать с освоения XVIII-го столетия (Франция), как самого трудного, так как требуются слитные, лёгкие и изящные движения, которые трудно выполнимы, особенно для мужчин, обладающих большой мышечной массой (что затрудняет выполнение тонких движений). Для правильного выражения стиля эпохи XVIII-го столетия необходимо добиваться непрерывности движений при минимальных мышечных напряжениях. Кисти рук должны быть совершенно свободными. Различные моторные упражнения являются хорошим средством освоения стилевых элементов. Освоение стилевых элементов следует сначала проводить в тренировочных костюмах, в которых пластика хорошо видна и легко проверяется. В процессе обучения студенты должны сами придумывать разнообразные комбинации и эподы, используя фантазию и воображение, создавать детали в предлагаемых схемах в процессе тренинга, используя знания, полученные на занятиях мастерством актёра и режиссуры.

Технику надо тренировать до автоматизма и в разных темпах. Необходимо постоянно добиваться, чтобы в жесте возникало определённое отношение к воображаемому партнёру, чтобы глаза сопровождали руку в приветственном жесте, чтобы глаза «увидели» партнера, к которому направлено приветствие. Необходим тренинг с реальным партнёром.

В процессе тренинга детали исполнения, возникающие непроизвольно, будут разнообразны, а органично они могут возникнуть только тогда, когда студенты будут активно фантазировать на заданную тему. В упражнениях необходимо постоянно добиваться ритмической точности, широты движений, свободы испол-

нения, музыкальности. При постановках этюдов необходимо добиваться темпо-ритмической слаженности обоих партнёров. В процессе обучения стилизованным особенностям широко используются в парном тренинге такие методические приёмы как действия с воображаемым партнёром, если в группе нечётное количество студентов, или когда студенты действуют в женской пластике, а студентки — в мужской. Это тренирует и пластичность, и пластику. В театре бывают обстоятельства, когда актёр должен уметь владеть женской пластикой, а актриса — мужской, согласно предлагаемым обстоятельствам автора и требованиям исторической эпохи.

Пластические этюды

Этюдами должен заканчиваться каждый из изученных разделов учебной дисциплины. Это контроль качества технического исполнения, доведённого до подсознательного исполнения, когда техника органично вплетается в сценическое действие. Этюды должны иметь сюжеты и короткие, простые по содержанию действия, повторяемые несколько раз подряд. Это — циклические этюды. Этюды такого типа имеют определённую драматическую ситуацию, краткую предысторию, должны иметь логическое развитие и иметь завязку, кульминацию и развязку. Этюд должен быть завершённым, напоминающим как бы микрорпесу.

Этюды создают для студентов определённую свободу в проявлении актёрских способностей и профессиональной пластической подготовленности. Получая конкретный по содержанию сценарий, студент сразу должен уметь его проанализировать, найти логику действия для того, чтобы приступить к практическому осуществлению задуманного. В процессе работы над этюдом студенты получают представления об уровне своих двигательных и пластических возможностей.

Сперва темы этюдов предлагает преподаватель, он ставит режиссёрские задачи, предлагая студентам только конкретизацию самих действий, путём создания drobных действий и движений. В пластических этюдах студенты должны действовать в «зоне вынужденного молчания», согласно предлагаемым обстоятельствам.

Все действия в этюдах должны быть реалистичными. В них полностью должны отсутствовать элементы и техника условного изображения действия, как в пантомиме, где используются условные стилизованные движения. Пантомима — один из самостоя-

тельных видов театрального искусства. В этюдах широко используются действия с воображаемыми предметами. В таких этюдах должен быть выстроен ряд правдоподобных «дробных действий», с использованием памяти физических действий, не забывая о предлагаемых обстоятельствах, в которых необходимо действовать. Содержание упражнений-этюдов разнообразное. Каждый пластический этюд по-разному влияет на развитие физического (телесного) аппарата.

Темпо-ритм этюдов находит выражение в действиях, исполняемых движениями в разных скоростях, амплитудах, характерах, с различными мышечными напряжениями.

Ограниченность во времени, диктуемая музыкой в каждом этюде, и необходимость выполнения в нём большого количества drobных действий не позволяют студентам излишне «психологизировать», требуют экономичного и точного действия. Это приводит к выразительности действия и исключает его изображение.

Пластические импровизации

Пластические импровизации являются завершающим этапом всего обучения в учебной дисциплине «Основы сценического движения» и предлагаются за несколько занятий до зачётного урока.

Упражнения импровизационного типа должны определить степень и уровень пластической подготовленности студентов, т. е. насколько они готовы к движению на сцене в предлагаемых обстоятельствах, т. е. к сценическому движению. В пластических импровизациях можно определить способность и умение студентов фантазировать на предложенную тему, умение практически проявлять фантазию в соответствующих сценических действиях, которые возникают внезапно, без тренинга, без специальной подготовки. Допускается 2–3-разовое повторение каждой из импровизаций, как «пристройка» к музыкальному произведению.

Физическое поведение в импровизации сводится к выполнению воображаемых движений, которые подобны реальным, но определённые предлагаемые обстоятельства превращают эту серию движений в действие. Такое превращение зависит от степени фантазии, от полёта воображения студентов.

Качество выполняемых движений в сценическом действии должно быть таким, чтобы у зрителей, наблюдающих импровизацию, создавалось впечатление правдоподобия, чтобы возникала

иллюзия, что зависит ещё и от существования у актёра сценического обаяния и веры в происходящие события. В импровизациях необходимо, продумав за короткий срок полученное задание, сразу начинать действовать, осуществляя практически нафантазированное. Время на репетицию не даётся. Если есть музыкальное сопровождение, надо прослушать музыку, представить предстоящее действие и начать действовать.

Такой тренинг создаёт небольшую физиологическую нагрузку, но развивает фантазию, воображение, ловкость, эмоциональность. В пластических импровизациях студенты должны выразительно и активно действовать. Если на учебных занятиях по «Основам мастерства актёра и режиссуры» и на занятиях учебной дисциплины «Основы сценического движения» процесс обучения был *профессиональным*, правильным, то студенты будут органично и выразительно действовать.

Музыка в импровизациях используется как подобранная, диктующая предлагаемые обстоятельства, так и специально написанная по предложенным преподавателем предлагаемым обстоятельствам. Студенты могут сами предлагать музыкальные произведения для импровизации. В виде исключения в пластических этюдах и импровизациях можно использовать технику пантомимы, как одного из видов сценического искусства. При этом не должна допускаться эклектика, т. е. совмещение двух видов сценического искусства — драматического и пантомимы в одном этюде или импровизации.

ПРОВЕДЕНИЕ КОНТРОЛЬНЫХ И ЗАЧЕТНЫХ ЗАНЯТИЙ. КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ПОЛУЧЕННЫХ ЗНАНИЙ, УМЕНИЙ И НАВЫКОВ

Быстрое выполнение неожиданных актёрских задач на контрольном или зачётном занятии свидетельствует об усвоении учебной дисциплины и о профессиональной подготовке студента к дальнейшему этапу по усовершенствованию «телесного аппарата воплощения».

Преподаватель может *выбрать из предложенной программы любой учебный материал, в любом количестве и варьировать его*, используя тематику с учётом степени подготовленности студентов и уровня возмозжности всей группы, а также образования и опыта самого преподавателя в данной области знаний, умений и навыков. На последнем занятии полугодия рекомендуется подводить итог в виде контрольного занятия; в конце года и всего курса обучения — зачёт. На контрольном занятии и на зачёте просматривается учебно-тренировочный материал. Можно предлагать студентам на таком занятии и новые, неожиданные задания.

При оценке студентов рекомендуется *учитывать индивидуальный технический рост* в процессе обучения, *творческие успехи каждого*. Не следует оценивать одного студента в сравнении с другим, к выставлению оценок надо подходить строго дифференцировано и оценивать учёбу студентов, даже если зачётный урок проводится без оценки.

Условия для определения критерия, по которому будут оцениваться знания, умения и навыки:

а) *посещаемость* занятий, количество опозданий и пропусков занятий, независимо от причин, поскольку без систематического и постоянного группового тренинга невозможно практическое освоение учебного материала при одном групповом занятии в неделю;

б) *дисциплина* на занятиях, которая выражается в степени внимания к полученному заданию, что, в свою очередь, проявляется в точности и верности исполнения заданного в кратчайший срок;

в) *качество технического исполнения* упражнений, которое отражает степень освоения определённых программой качеств, умений и навыков в заданном объёме;

г) *отношение к учёбе* — сознательный подход к усвоению учебного материала.

Назначение дополнительных занятий в течение года, как и передача зачёта через короткий промежуток времени (от 2 до 5-ти дней), непрофессиональны и ведут к порочному методу «натаскивания на результат», к формальному подходу к процессу обучения, что не соответствует принятой и используемой методике обучения. Методика обучения считается совершенной в том случае, когда она позволяет прочно усвоить учебный материал, разнообразный по содержанию, в большом количестве, за короткий срок и качественно, при условии систематического, планомерного, последовательного и постоянного тренинга в условиях групповых занятий.

Упражнения в учебной дисциплине рассматриваются не как самоцель, а как *средство тренинга* необходимых качеств, умений и навыков. Принципиально важной является не демонстрация упражнений, как номеров программы для выступлений и участия в концертах, а постоянный *процесс* их совершенствования, как в процессе учебных занятий, так и на контрольных и зачётных уроках. В целом ряде упражнений не следует стремиться получить сразу же результат. Хорошим результатом можно считать правильное выполнение студентами неожиданных заданий, а не просто демонстрацию заученных форм.

Однако есть и другие упражнения, где для создания необходимых профессиональных навыков следует добиваться фиксации определённой схемы исполнения. При этом необходимо проверить прочность вырабатываемых навыков, их подвижность, приспособляемость к различным обстоятельствам. Такой контроль можно осуществлять путём смены партнёров, уменьшения или увеличения «сценической площадки», изменения направления движения при исполнении или внезапно предложенного нового задания, например, путём постановки различных актёрских задач с использованием одной и той же «логической схемы» (рисунка).

Последнее занятие каждого полугодия является контрольным или зачётным, подводящим итог очередного этапа работы. Контрольное занятие по учебной дисциплине — это практическое групповое занятие, на котором просматривается освоенный учебно-тренировочный материал. При этом можно давать новые, неожиданные задания, усложняющие исполнение упражнений, ра-

нее выученных. Например, упражнения, которые студенты, впервые прослушав на контрольном занятии, должны уметь выполнять на память за короткий срок репетиции, например, после 4-разового повторения задания необходимо показать упражнение в готовом, завершённом виде.

Вслед за контрольным или зачётным занятием рекомендуется провести заключительную беседу и подвести итоги определённого этапа обучения. Рассказывается, выполнены ли поставленные цель и задачи, называются причины их невыполнения, анализируются успехи и недостатки каждого студента, указываются пути и средства их исправления, которые должны быть учтены при самостоятельной работе.

Часто некоторые преподаватели оценивают или только природные возможности студента, или знания, умения и навыки, полученные до учёбы в данном учебном заведении. Объективность же при индивидуальной оценке роста каждого студента приводит к стремлению каждого из них учиться лучше, так как студент видит, что находится под постоянным контролем и что *оценивается его личный труд, а не только природные способности и результаты обучения в прошлом.*

Примерные критерии оценок (с учётом указанных выше факторов)

Оценка «5». Сочетание органики поведения с отличной техникой исполнения полученного задания. Актёрски убедительное исполнение упражнения или этюда, при подсознательном выполнении техники, заложенной в «логической схеме» (рисунке). Точное выполнение актёрских задач, предлагаемых в упражнениях-играх и в упражнениях, совершенствующих вокально-двигательную координацию.

Оценка «4» выставляется за умение свободно и легко ориентироваться в пройденном учебном материале, точно и конкретно исполнять полученное на контрольном занятии задание, умение приспособляться к всё время меняющимся обстоятельствам,

Оценка «3» выставляется за недостаточно свободное ориентирование во времени и пространстве при постановке новых задач на контрольном (зачётном) занятии, при условии верного технического исполнения упражнения или этюда, т.е., оценивается только технически верно исполнение упражнения, без всякого изменения условий его исполнения.

«СТУПЕНИ ПРОФЕССИИ...»

М. С. Щепкин: — «...натура действующего лица и моя совершенно противоположны, и, наделяя роль своею собственною персоною, утратится физиономия игранного лица»;

— «...хорошо, что будет талант, то, конечно, это откроет приятный путь в жизнь, а иначе это будет самое жалкое существо»;

— «...только бы нам дожить до добросовестного изучения, а то нас лень одолевает»;

— «Гораздо легче передавать всё механическое, для этого нужен только рассудок, — и он постепенно будет приближаться к горю и к радости, настолько, насколько подражание может приблизиться к истине.

— Сочувствующий артист... ему предстоит невыразимый труд: он должен начать с того, чтобы уничтожить себя, свою личность, всю свою особенность и сделаться тем лицом, какое ему дал автор; он должен ходить, говорить, мыслить, чувствовать, плакать и смеяться, как хочет автор — чего выполнить не уничтожив себя, невозможно.

Там надо только подделаться, здесь надо *сделаться*».

— «...Искусство... изучайте его с точки зрения науки, а не подделки»;

— «...действительная жизнь и волнующие страсти, при всей своей верности, должны в искусстве проявляться *просветленными*. И действительное чувство настолько должно быть допущено, насколько требует идея автора».

А. Н. Островский: — «Кто не может освободиться от своих привычных жестов, тот не актёр. Как хороший каллиграф не имеет своего почерка, а имеет все, так и актёр не должен иметь на сцене своей походки и посадки, а должен иметь всякие, какие требуются данной ролью и положением. Актёр — пластический художник, а можно ли быть не только художником, но и порядочным ремесленником, не изучив техники своего искусства или ремесла?»

С. Волконский: — «...учить можно только тому, что *знаешь*, а не тому, что *умеешь*... Учить может тот, кто сам учился. И напрасно талантливый актёр думает, что под его талантом не видеть, что не учился.

Наш актёр, когда учит, показывает только, как бы он сам сыграл данную роль, он не способен дать руководящих правил для

игры вообще, таких правил, которые годились бы во всех ролях. ... У наших актёров не было сознания своих средств, а когда нет сознания, то нет и руководства; ибо руководить можно только тем, что *знаешь*».

Л. С. Курбас (режиссёр, педагог, народный артист республики) — «Материал творчества — ваше тело. Отсюда всё внимание его развитию и умению владеть им. Придать прекрасные очертания и линии, вытренировать каждый мускул, научиться владеть им до полного совершенства, найти все варианты поз и движений, заставить своё тело быть выразительнее и понятнее человеческого слова, передать при помощи тела всё божественное и сатанинское, всё существующее в природе — вот те требования, которые мы ставим перед актёрской техникой».

К. С. Станиславский: — «... хорошее движение на сцене — это не некая абстрактно существующая красота, пластичность, изящество «вообще», ловкость «вообще», а действие логическое, последовательное и целенаправленное по смыслу, точное и экономичное по качеству воплощения».

— «Для того, чтобы отражать тончайшую и часто подсознательную жизнь, необходимо овладеть исключительно отзывчивым и превосходно разработанным голосовым и телесным аппаратом...»

Ф. И. Шаляпин: — «Есть хорошие певцы, даже замечательные певцы, но вокальных художников, но оперных артистов в полном смысле этого слова нет».

— «Воображение актёра должно соприкоснуться с воображением автора и уловить существенную ноту пластического бытия персонажа.

Вообразить, — это значит, — вдруг увидеть. Увидеть хорошо, ловко, правдиво внешний образ в целом, а затем в характерных деталях. Выражение лица, позу, жест. Для того, чтобы правильно вообразить, надо хорошо, доподлинно знать натуру персонажа, её главные свойства. Если хорошо вообразить нутро человека, можно правильно угадать и его внешний облик».

С. В. Рахманинов: — «Прекрасное исполнение требует так же многих глубоких размышлений, а не только совершенное владение клавиатурой. Не следует думать, что цель достигнута, если сыграны все ноты. В действительности это только начало».

А. Джигарханян: — «...в театре не должно быть имитации. Там должна быть правда — настоящая, бывающая и жестокой и страшной».

Г. Б. Волчек: — «...Не просто загримироваться и одеться в соответствующий костюм, а прожить роль своей героини... я воспринимаю перевоплощение не внешне, когда актёр ухватил рисунок и пластику персонажа, а на уровне переселения душ».

Л. С. Тарабарин (народный артист СССР, актёр, педагог) — Сыграны сотни разных ролей, и в каждую вошла часть моей души. Никогда не поверю в то, что кто-то из актёров наверняка знает, как надо работать над ролью. Не существует одного строгого метода, ведущего к успеху. Это тайна глубокого подсознания, и бессмысленно прогнозировать сценическое пробуждение чужой жизни в своей. Не актёр, а роль подчиняет себе актёра. Новая жизнь входит в чужую ей оболочку, сопротивляясь, и не всегда уживается с личностью исполнителя. Надо много мучиться, чтобы завладеть ею, подчинить своей личности. Магию многочисленных сценических перевоплощений я связываю только с неистовым желанием всегда оставаться самим собой, потому что все созданные человеческие судьбы оказывают огромное влияние на личность, их порождающую. Хорошо, если всё сказывается только на росте профессионального мастерства. Это как сообщающиеся сосуды, формирующие один уровень. ... не думаю, как буду играть, озадачен смыслом — что буду делать».

В. Я. Вульф (историк театра, театровед, театральный критик XX–XXI столетия): — «Без прошлого не может быть будущего, всё в этом мире очень тесно переплетено. Сейчас другая жизнь, другая эпоха, но без прошлого её бы просто не было... ты пришёл в мир для того, чтобы выразить самого себя».

Надо... иметь внутри себя нечто, что можно отдать окружающему миру... Человек должен определить, чего он хочет...»

Эти высказывания актёров, режиссёров и театральных педагогов, драматургов, искусствоведов и музыкантов XIX и XX столетий должны помочь студентам — будущим актёрам (режиссёрам, вокалистам), будущим преподавателям в области театральной и вокальной педагогики лучше понять предназначение специальных движенических предметов, занимающихся практически

воспитанием и совершенствованием пластичности и лучше разбираться, чем отличается пластика от пластичности.

Профессиональное выполнение актёрских задач, как и наличие драматической одарённости, в равной степени относится не только к будущим актёрам и режиссёрам, но и к вокалистам и хореографам (балетмейстерам и солистам балета), независимо от видов сценического искусства. Особенно важны получаемые знания, умения и навыки в области воспитания основ пластической культуры «телесного аппарата воплощения» в связи с перспективой педагогической деятельности, так как для того чтобы преподавать, надо не только самому **уметь**, но и **знать что и как преподавать, как передавать** свои знания, умения и навыки будущим творческим работникам. В первую очередь большое значение имеет овладение методом и методикой обучения.

Современный отечественный театр одновременно и психологический, и пластический, и главное в нём — Мысль, Сердце, Душа. В игре актёров должны быть «правдоподобие чувств и истина страстей», в таком театре, которому присуща Духовность в самом высшем понимании этого слова.

Духовность передаётся из поколения в поколение в процессе творческого контакта учителя и учеников.

Немаловажную роль в педагогическом процессе играет соблюдение этических норм со стороны преподавателя.

Чтобы успешно преподавать, надо: хорошо **знать предмет, который преподаёшь**, и теоретически, и практически; **верить в то, что преподаёшь**; **обладать заразительностью** (сценическим обаянием) — и, главное, — **быть личностью**.

Начинающим преподавателям рекомендуется не забывать, что *педагогика*, особенно в области культуры и любого вида сценического искусства — и *искусство*, и *наука*.

ПРИМЕРНЫЙ ПЕРЕЧЕНЬ

названий тем учебных этюдов в разделе
«Искусство сценического боя без оружия»

Любите театр; Чарли Чаплин и другие; Сила Духа; На заре человечества; Кровные братья; Нищие духом; Пойман, а не вор; Крёстные отцы; Актёрская реклама; Дальтоники; Ночь в Севилье; Встреча в Саванне; Кость раздора; Меч Ниндзи (страсти в музее); Горец; Маугли; Странствующий рыцарь; Кот в сапогах и кот без сапог; Хабанера; Из жизни животных; Из жизни пресмыкающихся; Амазонки; Тайна королевского рода; Клад; Не оружие решает всё; Сердце красавицы склонно к измене; Дон Жуан и Куртизанка; Бомжи; Под сенью законности и под флагом справедливости; Беспризорники; Путь разведчика тернист и опасен; Любимый город может спать спокойно; На грани фантазии; Любовь никогда не бывает без грусти; Слон и Моська; Встреча в джунглях; В Техасе как в Техасе; Сила женского счастья; Слабость женской любви; Бретёры-шутники; Двое слуг одного господина; О темпоре, о море; Стенка на стенку (сельские страсти-мордасти); Золотая лихорадка; Мёртвый час среди белого дня; Этого могло и не быть; Наказание и назидание; Люди гибнут за металл; Апачи.

«Сериалы»:

Убийства: по-испански, по-французски, по-арабски, по-африкански, по-русски, по-украински;

Первобытная трагедия. Средневековая драма. Современная комедия. Как бывало, как есть и как будет;

А поутру они проснулись: из деревенской жизни, из городской жизни и за рубежом;

Это было в каменном веке, Это было в XX-м веке, Это будет в XXX-м веке;

Традиции и новаторство;

Ритуалы и обычаи.

Примечание: Примерный список названий этюдов предложен в целях развития фантазии и воображения.

ПРИМЕРНЫЙ СПИСОК

литературных, драматургических и музыкальных произведений, сценариев, клави́ров и либретто для работы над темой
«Искусство сценического боя без оружия»

Кулиш П. О. Чорна Рада

Нечуй-Левицкий И. С. Кайдашева сім'я

Арбузов А. Н. Иркутская история

Билль-Белоцерковский В. Н. Шторм

Колкер А. Труффальдино,

Кончаловский А., Тарковский А. Андрей Рублёв (Скоморох),

Лермонтов М. Ю. Фаталист, Мцыри

Мамлин Г. С. Обелиск

Руставели Ш. Витязь в тигровой шкуре

Устинов Л. Маленький шарманщик

Шукшин В. М. Капроновая ёлочка, Калина красная

Арекс ла Чума Каменная страна

Бернстайн Л. Вестсайдская история

Брехт Б. Трёхгрошовая опера, Страх и нищета в третьей империи

Гольдони К. Кьоджинские перепалки

Де Филиппо Эдуарде Вор в раю (Никто)

Дюма А. Три мушкетёра

Киплинг Р. Та, которая гуляет сама по себе

Линдгрен А. Пеппи — длинный чулок

Миллер А. Вид с моста

Портер К. Целуй меня, Кэт

Сартр Ж.-П. Мёртвые без погребения,

Стивенсон Р. Л. Остров сокровищ

Уайльд О. Звёздный мальчик.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ ОСНОВНАЯ

1. Андраников С. Г. Сценическая пластика / С. Г. Андраников. – М.: МГИК, 1990. – 76 с.
2. Бирман С. Г. Судьбой дарованные встречи / С. Г. Бирман. – М.: Искусство, 1971. – 356 с.
3. Вербицкая А. В. Основы сценического движения / А. В. Вербицкая. – М.: ГИТИС, 1985. – 197 с.
4. Волконский С. В. Выразительный человек / С. В. Волконский. – СПб.: Апполон, 1912. – 183 с.
5. Волконский С. В. Мои воспоминания / С. В. Волконский. – В 2-х т. – М.: Искусство, 1992. – Т. 1 – 399 с., Т. 2 – 383 с.
6. Волконский С. В. Человек на сцене / С. В. Волконский. – СПб.: Апполон, 1912. – 219 с.
7. Гарин Э. С Мейерхольдом / Э. Гарин. – М.: Искусство, 1974. – 291 с.
8. Геворкян М. Воспитание движения / М. Геворкян. – М.: Госкультпросвет, 1952. – 95 с.
9. Гимнастика / Под ред. Л. П. Орлова. – М., 1952. – 656 с.
10. Гиппиус С. В. Гимнастика чувств / С. В. Гиппиус. – Л. – М.: Искусство, 1967. – 296 с.
11. Голубовский В. Г. Пластика в искусстве актёра / В. Г. Голубовский. – М.: Искусство, 1986. – 190 с.
12. Гуревич И. А. 1500 упражнений для круговой тренировки / И. А. Гуревич. – Минск, 1976. – 256 с.
13. Гусак Ш. З. Общеразвивающие упражнения / Ш. З. Гусак. – М.: Физкультура и спорт, 1959. – 167 с.
14. Джероян Г. Бокс школьнику / Г. Джероян, Н. Худадов. – М.: Физкультура и спорт, 1960. – 132 с.
15. Дзю-До (сокр. пер. с яп. В. И. Силина). – М.: Физкультура и спорт, 1977. – 103 с.
16. Д'Удинь Жан. Искусство и жест / Жан Д'Удинь. – СПб. – М.: Сиріусь, 1911. – 248 с.
17. Еремеева Т. А. Игорю Ильинскому – артисту и человеку / Т. А. Еремеева. – М.: Лазурь, 1999. – 336 с.
18. Иванов И. С. 250 гимнастических упражнений / И. С. Иванов. – М.: Госкиниздат, 1951. – 94 с.
19. Иванов И. С. Воспитание движения актёра / И. С. Иванов, Е. С. Шишмарёва. – М.: Художественная литература, 1937. – 468 с.
20. Иванов-Катанский С. Искусство Джиу-джитсу / С. Иванов-Катанский. – М.: Гранд, 1998. – 333 с.
21. Инджев М. В. Пантомимата / М. В. Инджев. – София, 1987. – с.

22. Киокушин Каратэ (сост. Никола Ангелов Благоев). – Х.: Инарт, 1991. – 44 с.
23. Коган Г. М. У врат мастерства / Г. М. Коган. – М.: Музыка, 1969. – 339 с.
24. Колтановский А. 1500 общеразвивающих упражнений / А. Колтановский. – М., 1966. – 172 с.
25. Кореций Н. В. Режиссёр. / Н. В. Кореций. – М. [Б. и.], 1903. – 255 с.
26. Коркин В. П. Групповая акробатика / В. П. Коркин. – Физкультура и спорт, 1970. – 192 с.
27. Коркин В. П. Начинайте с акробатики / В. П. Коркин. – М.: Физкультура и спорт, 1971. – 151 с.
28. Коркин В. П. Парные и групповые акробатические упражнения для женщин / В. П. Коркин. – М.: Физкультура и спорт, 1976. – 151 с.
29. Кох И. Э. Основы сценического движения / И. Э. Кох. – Л.: Искусство, 1970. – 566 с.
30. Кудашева Т. Н. Руки актёра / Т. Н. Кудашева. – М.: Просвещение, 1970. – 202 с.
31. Маркова Е. Современная зарубежная пантомима / Е. Маркова. – М., 1985. – 191 с.
32. Мерцалова М. Н. История костюма / М. Н. Мерцалова. – М.: Искусство, 1972. – 198 с.
33. Морозова Г. В. Кун-фу и каратэ / Г. В. Морозова, Рошупкин П. – М.: ГИТИС, 1991. – 47 с.
34. Морозова Г. В. Сценическое движение / Г. В. Морозова. – М., 1987. – 156 с.
35. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз. – М.: Музыка, 1987. – 238 с.
36. Немеровский А. Б. Пластическая выразительность актёра / А. Б. Немеровский. – М.: Искусство, 1988. – 192 с.
37. Нестеренко Е. Е. Размышления о профессии / Е. Е. Нестеренко. – М.: Искусство, 1985. – 183 с.
38. Новицкая Л. П. Тренинг и муштра / Л. П. Новицкая. – М.: Советская Россия, 1969. – 272 с.
39. Основы рукопашного боя / Г. А. Бурцев, С. Г. Маланшенков, В. В. Смирнов, И. С. Сямигуллин. – М.: Военное изд-во, 1992. – 206 с.
40. Островский А. Н. О театре / А. Н. Островский. – Л. – М.: Искусство, 1941. – 214 с.
41. Оцупок О. П. Акробатичні піраміди / О. П. Оцупок. – К.: Здоров'я, 1971. – 151 с.
42. Покровский Б. А. Введение в оперную режиссуру / Б. А. Покровский. – М.: ГИТИС, 1985. – 73 с.
43. Покровский Б. А. Об оперной режиссуре / Б. А. Покровский. –

- М.: ВТО, 1973. – 308 с.
44. *Покровский Б. А.* Размышление об опере / Б. А. Покровский. – М.: Сов. композитор, 1979. – 279 с.
 45. *Покровский Б. А.* Сотворение оперного спектакля / Б. А. Покровский. – М.: Детская литература, 1985. – 143 с.
 46. *Покровский Б. А.* Ступени профессии / Б. А. Покровский. – М.: ВТО, 1984. – 343 с.
 47. *Розин М. Я.* Актёр – пластический художник / М. Я. Розин. – М.: Б-ка им. Ленина, 1981. – 56 с.
 48. *Розин М. Я.* Виховання основ пластичної культури сучасного актора і режисера як органічної частини акторської майстерності, незалежно від виду театрального мистецтва / М. Я. Розин // Музична і театральна освіта на Україні: історичний та методологічний аспекти: Матер. наук.-метод. конф. проф.-виклад. складу. Х.: Ін-т мистецтв, 1998. – С. 76–77.
 49. *Розин М. Я.* Воспитание основ пластической культуры на учебном материале темы: «Искусство сценического боя без оружия» в предмете «Основы сценического движения» / М. Я. Розин. – Х.: Ин-т искусств, 1989. – 25 с.
 50. *Розин М. Я.* Пластическое мастерство актёра / М. Я. Розин. – К.: Министерство культуры УССР, 1983. – 28 с.
 51. *Розин М. Я.* Театральная пластика: Сценическое движение. Ритмика. Сценическое фехтование / М. Я. Розин. – К.: Министерство культуры Украины, 1993. – 40 с.
 52. *Руков Х.* Основы на сценическая бой / Х. Руков, Ю. Абаджиев. София, 1989. – 465 с.
 53. *Рутберг И. Г.* Движение и образ / И. Г. Рутберг. – М.: Советская Россия, 1981. – 160 с.
 54. *Рутберг И. Г.* Пантомима. Опыт в аллегории / И. Г. Рутберг. М.: Советская Россия, 1976. – 126 с.
 55. *Рутберг И. Г.* Пантомима. Опыт в мимодраме / И. Г. Рутберг. М.: Советская Россия, 1977. – 111 с.
 56. *Рутберг И. Г.* Пантомима. Первые опыты / И. Г. Рутберг. – М.: Советская Россия, 1972. – 96 с.
 57. *Савинова-Сёмова А.* Основы на сценической пластика на актёра в кукления театр / А. Савинова-Сёмова. – София: Наука и искусство, 1982. – 156 с.
 58. *Станиславский К. С.* Собр. соч. в 8 т. / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1954–1955. – 1 т. – 1954. – 514 с.; – 2 т. – 1954. – 514 с.; – 3 т. – 1955. – 782 с.
 59. *Станиславский К. С.* Статьи, Речи. Беседы. Письма / К. С. Станиславский. – М., 1955. – 782 с.

60. Сценическая педагогика: Сб. статей. – Л.: ЛГИТМиК, 1973. – 320 с.
61. Сценическая педагогика: Сб. статей. – Л.: ЛГИТМиК, 1976. – 202 с.
62. Тайзи Гунь. – М., СПб.: Такт, Госкомспорт СССР, 1990. – 97 с.
63. Федор Иванович Шалапин: Литературное наследство. Письма: Сб. в 2-х т. – Т. 1. – М.: Искусство, 1959. – 767 с.
64. *Филимонова Р.* Культура тела / Р. Филимонова. – М.: ГИТИС, 1992. – 103 с.
65. *Фокин М. А.* Против течения / М. А. Фокин. – Л.: Искусство, Ленингр. отд-е, 1981. – 510 с.
66. *Харлампиев А. А.* Техника борьбы самбо / А. А. Харлампиев. – М.: [Б. и.], 1984. – 144 с.
67. *Чепалов А. И.* Судьба пересмешника или странствия Фракасса А. И. Чепалов. – Х.: АВЭК, 2001 – 188 с.
68. *Чехов М.* Литературное наследие. В 2-х т. – М.: Искусство, 1986. – Т. 1 – 427 с.
69. *Шалапин Ф. И.* Маска и душа / Ф. И. Шалапин. – М.: Вагриус, 1997. – 319 с.
70. *Щепкин М. С.* Записки актёра / М. С. Щепкин. Переписка / М. С. Щепкин. Т. 1. – М.: Искусство, 1984. – 432 с.
71. *Элькис Г. Я.* О пластическом тренинге актёра / Г. Я. Элькис. – К.: Мистецтво, 1986. – 118 с.
72. Энциклопедический словарь по физической культуре и спорту. В 3-х т. – М., 1961–1963. – Т. 1 – 1961. – 368 с.; Т. 2 – 1962. – 387 с.; Т. 3 – 1963. – 423 с.
73. *Яворницький Д. І.* Історія запорізьких козаків. У 3-х т. / Д. І. Яворницький – Львів: Світ, 1990–1992. – Т. 1 – 1990. – 317 с.; Т. 2 – 1991. – 392 с.; Т. 3 – 1992. – 456 с.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ

74. *Бернштейн Н.* О построении движений / Н. Бернштейн. – М. [Б. и.], 1947. – 255 с.
75. *Берро Ж. А.* Воспоминания для будущего / Ж. А. Берро. – М.: Искусство, 1979. – 391 с.
76. *Бирман С. Г.* Путь актрисы / С. Г. Бирман. – М.: ВТО, 1962. – 292 с.
77. *Выготский Л. С.* Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Педагогика, 1986. – 341 с.
78. *Гончаров А. А.* Поиск выразительности в спектакле / А. А. Гончаров. – М.: Искусство, 1964. – 144 с.
79. *Грушевський М.* Як жив український народ / М. Грушевський. К.: Укрвузполіграф РВЦ Орбіта, 1991. – 108 с.
80. *Деммени Е. С.* Призвание – кукольник / Е. С. Деммени. – Л.: Искусство, Ленингр. отд-е, 1986. – 197 с.

81. Донской Д. Д. Биомеханика / Д. Д. Донской. – М.: Просвещение, 1975. – 239 с.
82. Еришов П. М. Режиссура как практическая психология / П. М. Еришов. – М.: Искусство, 1972. – 352 с.
83. Звичай, повір'я, кухня і напої малоросіян. – К., 1992. – 109 с.
84. Ильинский И. Сам о себе / И. Ильинский. – М.: Искусство, 19... – 527 с.
85. Ильинский И. Со зрителем наедине / И. Ильинский. – М.: Молодая гвардия, 1964. – 165 с.
86. Инфеев И. Г. Режиссура обрядов и массовых представлений / И. Г. Инфеев. – М.: Просвещение, 1986. – 463 с.
87. Ирѡ Каарел Постараемся поймать чудо / Каарел Ирѡ. – Л.: Искусство, Ленингр. отд-е, 1967. – 322 с.
88. Каверин Ф. Н. О постановке водевиля / Ф. Н. Каверин // Русские классические водевили. – М., 1945. – С. 3–24.
89. Каратыгин П. А. Записки / П. А. Каратыгин. – Л.: Искусство, Ленингр. отд-е, 1970. – 327 с.
90. Кнебель М. О. О том, что мне кажется особенно важным. – М.: Искусство, 1971. – 488 с.
91. Культура и побут населення України. 2-е вид., перероб. та доп. К.: Либідь, 1993. – 288 с.
92. Курбас Л. С. Березіль: Із творчої спадщини / Л. С. Курбас. – К.: Вид-во художньої літератури Дніпро, 1988. – 518 с.
93. Лебедев Е. А. Испытание / Е. А. Лебедев. – Л.: Искусство, Ленингр. отд-е, 1989. – 295 с.
94. Леви В. Л. Искусство быть другим / В. Л. Леви. – М.: Знание, 1981. – 207 с.
95. Леви В. Л. Искусство быть собой / В. Л. Леви. – М.: Знание, 1990. – 253 с.
96. Леви В. Л. Охота за мыслью / В. Л. Леви. – М.: Молодая гвардия, 1967. – 334 с.
97. Леви В. Л. Я и Мы / В. Л. Леви. – М.: Молодая гвардия, 1973. – 288 с.
98. Лессафт П. Ф. Избранные педагогические сочинения / П. Ф. Лессафт. – М.: Педагогика, 1988 – 398 с.
99. Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие // Сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк. – М.: Искусство, 1987. – 464 с.
100. Макаренко А. С. Избранные сочинения / А. С. Макаренко. – К.: Радянська школа, 1953. – Т. 3. – С. 110–275.
101. Мар'яненко І. О. Сцена. Актори. Ролі / І. О. Мар'яненко. – К.: Мистецтво, 1964. – 300 с.
102. Мордвинов Н. Д. Размышления о работе актёра / Н. Д. Мордвинов. – М.: Мир, 2001. – 240 с.

103. Мочалов Ю. А. Первые уроки театра / Ю. А. Мочалов. – М.: Просвещение, 1986. – 209 с.
104. Некрылова А. Ф. Русские народные традиции, праздники, увеселения и зрелища конец XVIII начало XX века / А. Ф. Некрылова. – Л.: Искусство, Ленингр. отд-е, 1988. – 215 с.
105. Паламышев А. М. Мастерство режиссёра / А. М. Паламышев. – М.: Просвещение, 1982. – 224 с.
106. Петров Н. Актёр и сценический образ / Н. Петров. – Л.: Художественная литература, 1935. – 98 с.
107. Садовский М. К. Записки актёра / М. К. Садовский. – М.: Искусство 1975. – 303 с.
108. Садовський М. К. Мої театральні згадки / М. К. Садовський. – К., 1930. – 121 с.
109. Саксаганський П. К. По шляху життя. Мемуари / П. К. Саксаганський. – Х.: Держлітвидав, 1935. – 230 с.
110. Синельникова М. М. Спогади / М. М. Синельникова. – К.: Мистецтво, 1975. – 151 с.
111. Соловьёв И. И. Монолог под занавес / И. И. Соловьёв. – М.: Искусство, 1979. – 244 с.
112. Станішевський Ю. Д. Режисура в сучасному музичному театрі / Ю. Д. Станішевський. – К.: Наукова думка, 1982. – 278 с.
113. Сумароков А. А. Глазами актёра / А. А. Сумароков. – К.: Мистецтво, 1966. – 311 с.
114. Сухомлинский В. А. О воспитании / В. А. Сухомлинский. – М.: изд-во политической литературы, 1973. – 272 с.
115. Толубеев Ю. Путь к образу / Ю. Толубеев. – М.: Искусство, 1952. – 128 с.
116. Туманишвили М. Режиссёр уходит из театра / М. Туманишвили. – М.: Искусство, 1983. – 279 с.
117. Черкасов Н. К. Литературное наследство. Статьи. Речи. Воспоминания / Н. К. Черкасов. – М.: ВТО, 1976. – 430 с.
118. Шаляпин Ф. И. Воспоминания / Ф. И. Шаляпин. – М.: Локид, 2000. – 541 с.
119. Шаляпин Ф. И. Страницы моей жизни / Ф. И. Шаляпин. – Фрунзе: Адабият, 1991. – 511 с.
120. Юра Г. П. Режисер у театрі / Г. П. Юра. – К.: Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літератури УРСР, 1960. – 33 с.
121. Юрьев Ю. М. Беседы / Ю. М. Юрьев. – Л.: ВТО, Ленингр. отд-е, 1947. – 64 с.
122. Ярон Г. М. О любимом жанре / Г. М. Ярон. – М.: Искусство, 1960. – 254 с.

Навчальне видання

ОСНОВЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ

Навчально-методичний посібник

Автор-укладач:
професор, заслужений діяч мистецтв Бурятії
Мойсей Якович Розін

Друкується в авторській редакції

Комп'ютерна верстка А. В. Шамрай

План 2004.

Підп. до др. 12.01.2004 р. Формат 60×84/16.

Гарнітура «Times». Папір для мн. ап. Друк. ризограф.

Ум. друк. арк. 5,5. Обл. вид. арк. 5,6. Тираж 100 прим. Зам. № 22

ХДАК, 61003, Харків-3, Бурсацький спуск, 4
Надруковано в лаб. множ. техніки ХДАК