

89.334.076
Р64

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ УКРАИНЫ
ХАРЬКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
КУЛЬТУРЫ

М.Я. РОЗИН
**ЦЕНИЧЕСКОЕ
ФЕХТОВАНИЕ**



Харьков, ХГАК, 2004

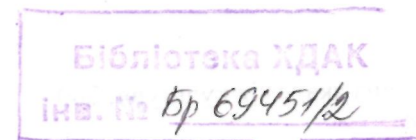
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ УКРАИНЫ
ХАРЬКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
КУЛЬТУРЫ

М.Я. РОЗИН

Сценическое Фехтование

(Искусство сценического боя
на историческом холодном оружии)

Учебно-методическое пособие



Харьков, ХГАК, 2004

УДК [792.028.3:796.86] (075.8)

ББК 85.334.076.45я73

Р 64

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. Шевченко
(«Березиль»);

И. А. Борис, заслуженный деятель искусств Украины, заведую-
щий кафедрой мастерства актера Харьковской госу-
дарственной академии культуры, доцент

Автор-составитель:

М. Я. Розин

Розин М. Я. Сценическое фехтование (Искусство
Р 64 сценического боя на историческом холодном оружии):
Учеб.-метод. пособие / М. Я. Розин; Харьк. гос. акад. куль-
туры. – Харьков: ХГАК, 2004. – 69 с.

УДК [792.028.3:796.86] (075.8)

ББК 85.334.076.45я73

© Харківська державна академія культури, 2004

© Розін М. Я., 2004

СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка	3
Примерный тематический план	9
Содержание программы	15
Методические пояснения и рекомендации	24
Музыкальное сопровождение в учебной дисциплине «Сценическое фехтование»	48
Музыкальный и сценический ритм. Темпо-ритм сценического действия	49
<i>Контрольные и зачетные требования.</i> Контрольные занятия и критерии оценки результатов обучения	55
Примерный перечень названий тем этюдов на различных видах оружия, с использованием различных бытовых предметов	63
Примерный список названий драматургических, литературных и музыкальных произведений, сценариев, клавириров, либретто, которые могут быть использованы для постановки фехтовальных сцен	63
Список литературы	67

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

В театральных афишах и программах сегодня не часто встречаются такие слова, как «фехтовальные сцены в постановке...», или «режиссёр по пластике...». К такому виду творческой постановочной работы отношение режиссёров и актёров разное, в зависимости от драматической одарённости, призвания и от полученного за годы учёбы профессионального образования, т. е. от имеющихся знаний и практических профессиональных умений и навыков.

Удельный вес использования сценического фехтования в современном театре невелик, так как знания и умения в данной области у актёров и режиссёров чаще всего отсутствуют.

На сегодняшний день театральные школы в области сценического фехтования недостаточно профессионально готовят будущих актёров и режиссёров по двум причинам:

— *недостаточное количество часов*, которое планируется учебными заведениями для специальных движенческих дисциплин, в частности, «Сценического фехтования», что объясняется недопониманием некоторыми преподавателями по «Основам мастерства актёра и режиссуры» профессионального назначения практических движенческих дисциплин как органичной части мастерства актёра, режиссёра, вокалиста, хореографа. Зачастую такие дисциплины считаются вспомогательными предметами, имеющими утилитарное значение. Между тем, специальные движенческие дисциплины, в частности, «Сценическое фехтование», в первую очередь, опосредованно воздействует на качество и всестороннее профессиональное образование и воспитание, на развитие и совершенствование специальных качеств, умений и навыков, независимо от специфики и профиля будущей творческой работы.

— *неумение преподавать данную учебную дисциплину*. Есть актёры и режиссёры, которые, как и преподаватели, умеют сами, владеют искусством сценического фехтования, но не знают, как передать свои знания, не владеют методикой обучения. И таким образом исчезают школы, традиции.

По сложности технического освоения специальная учебная дисциплина «Сценическое фехтование» («Искусство сценического боя на историческом холодном оружии») занимает одно из первых мест в системе воспитания основ пластической культуры

«телесного аппарата воплощения» среди специальных движенческих учебных дисциплин. В данном случае имеется в виду физический (телесный) аппарат будущих актёров, вокалистов, режиссёров, хореографов, независимо от вида сценического искусства: театрального, музыкального (вокального), хореографического и независимо от специализации и профиля будущих профессиональных творческих работников в области культуры и сценического искусства.

Цель учебной дисциплины «Сценическое фехтование»:

- обучение владению приёмами безопасного боя на различных видах исторического холодного оружия;
- совершенствование необходимых психических и психофизических качеств и профессиональных умений и навыков.

Учебную дисциплину «Сценическое фехтование» следует рассматривать:

а) как **средство тренинга** необходимых для профессии психических и психофизических качеств. Такой тренинг оказывает опосредованное воздействие на будущую профессиональную творческую деятельность, исполнительскую и педагогическую, как и на любую деятельность, требующую её технического освоения.

Во время тренинга, как процесса осознанного и осмысленного, возникает практическое освоение объективных законов живой природы и сценической деятельности.

В тренинге, в процессе обучения используются только средства (упражнения), характерные для учебной дисциплины «Сценическое фехтование», не дублирующие другие учебные специальные движенческие дисциплины.

б) как **средство сценической выразительности**, когда полученные знания, умения и навыки используются при постановке фехтовальных сцен в определённых предлагаемых обстоятельствах. В этом случае тренинг носит *утилитарный характер*, когда используются знания, умения и навыки в работе над фехтовальной сценой в определённом спектакле, на основе конкретного драматургического или литературного материала.

На уроках сценического фехтования изучаются два основных раздела: «Школа сценического фехтования» и «Историческое фехтование». На заключительном этапе освоения учебной дисциплины сценическое фехтование проводится «Этюдно-постановочная

работа» и осваивается методика обучения, приближающая актера к обучению и тренингу в условиях профессионального театра.

Учебную дисциплину «Сценическое фехтование» предлагается изучать на 2-х курсах (третьем и четвертом):

3 курс, 5 семестр — «Школа сценического боя»,

3 курс, 6 семестр — «Историческое фехтование»,

4 курс, 7 семестр — «Этюдно-постановочная работа».

Качественное освоение техники сценического фехтования за короткий срок, а тем более постановка любой сложности фехтовальной сцены, безопасной для здоровья, невозможны без:

— *определённого уровня физической культуры*, как достигнутой до прихода на учёбу в данное учебное заведение культуры и искусства, так и воспитанной в процессе учебных занятий при изучении специального курса физической культуры;

— *базовых знаний в области музыкально-ритмического воспитания*, полученных в процессе обучения на учебных занятиях «Ритмикой», при условии предварительного освоения «Основ музыкальной грамоты»;

— *предварительного изучения и освоения учебной дисциплины «Основы сценического движения»*, и его двух разделов: «Искусство сценического боя без оружия» («Искусство рукопашного боя») и «Стилевые особенности поведения и этикет в светском обществе различных исторических эпох».

На учебных занятиях сценическим фехтованием постоянно, на протяжении всего периода обучения, используются знания, умения и навыки, получаемые в процессе обучения основам актёрского, режиссёрского, вокального и хореографического мастерства, и на учебных занятиях по сценической речи. При изучении техники сценического фехтования используются, в частности, умения и навыки, полученные в процессе обучения «Историко-бытовым танцам».

Качественное освоение учебной дисциплины «Сценическое фехтование», как и профессиональное использование полученных знаний, умений и навыков в исполнительской и педагогической творческой деятельности, зависит от целого ряда обязательных условий:

— *драматическая одарённость* (актёрский талант) студентов, т. е. призвание к актёрскому и режиссёрскому труду, выражающееся через психологическую установку — «*мне надо*»;

— *природные данные преподавателей* (педагогические, актёрские и режиссёрские), которые должны не только *уметь*, но и *знать*, что преподают и верить в то, что преподают, и обладать *заразительностью* (сценическим обаянием), которая должна вызывать у зрителей положительные эмоции;

— *единомыслие*:

а) преподавателей специальных движенческих учебных дисциплин, что обеспечивает качественное освоение таких учебных дисциплин как «Физическое воспитание (специальный курс)», «Ритмика» («Музыкально-ритмическое воспитание»), «Танец», «Основы сценического движения». Предварительное изучение вышеперечисленных учебных дисциплин, построенное на единых методических принципах, имеет большое значение для обучения сценическому фехтованию;

б) преподавателей специальных движенческих учебных дисциплин и преподавателей, обучающих драматическому (актёрскому и режиссёрскому), вокальному и хореографическому искусству на профессиональной основе с учётом специфики того или иного вида сценического искусства. Единомыслие в использовании метода «через сознательное к подсознательному» должно быть и с преподавателями «Основ сценической речи».

Только в творческом коллективе единомышленников можно добиться качественного процесса обучения и творческих успехов в профессиональной деятельности.

Будущие режиссёры должны обучаться вместе с будущими актёрами, постигая «кухню» актёрского мастерства при едином методе и методике, потому что:

— во-первых, *наряду с овладением техникой фехтовального боя* будущий режиссёр как бы «изнутри» наблюдает и изучает будущих актёров, а владение техникой в будущем даёт ему возможность обучать актёров своего театра сценическому фехтованию и самостоятельно *поставить*, при необходимости, *фехтовальную сцену*;

— во-вторых, появляется возможность *изучить практически методику обучения*, что важно для будущего режиссёра как преподавателя, понимающего важность и трудоёмкость процесса обучения учебной дисциплине «Сценическое фехтование»;

— в-третьих, будущий режиссёр имеет *практическую возможность обрести первый опыт в постановке фехтовальной сцены* с будущими актёрами, с которыми учится, может быть, с актёрами своего театра в будущем. Так, очевидно, и рождаются творческие коллективы единомышленников, актёров и режиссёров, на профессиональной основе.

Раздел этюдно-постановочной работы очень важен с позиции переноса получаемых знаний, умений и навыков из учебного процесса в практическую работу профессионального театра. В седьмом семестре происходит совершенствование сценического фехтования для непосредственного использования его в условиях профессиональной сцены. Только при таком условии возможен реальный перенос получаемых профессиональных знаний, умений и навыков из учебной дисциплины «Сценическое фехтование» на занятия «Основы актёрского и режиссёрского мастерства», из учебной аудитории — на сценическую площадку, при обязательном условии последующего включения фехтовальных сцен в постановки учебных и дипломных спектаклей. Использование пьес «плаща и шпаги» должно быть обязательно предусмотрено при составлении репертуара курса художественным руководителем курса и кафедрой мастерства актёра и режиссуры.

Именно таким образом должен завершаться полный цикл обучения будущих актёров, режиссёров, вокалистов, хореографов, будущих преподавателей сценического фехтования и других специальных движенических учебных дисциплин.

При воспитании и обучении студентов необходимо учитывать и не забывать, что в перспективе каждый творческий деятель культуры и искусства чаще всего занимается педагогической деятельностью. Это — как традиция по передаче опыта и практики прошлых творческих поколений. А учат всегда тому, чему сами учились. Поэтому требуется особенно серьёзное отношение к методу и методике обучения будущих творческих деятелей культуры и искусства, независимо от места и рода предстоящей работы.

Освоить сложный по технике исполнения и большой по объёму учебный материал за короткий временной отрезок помогает специальная научно обоснованная **методика обучения**, которая является как бы **своеобразным «средством тренинга»**, необходимым для качественного усвоения учебного материала с профессиональной

точки зрения. В основе методики лежит **метод**: через сознание (осознание, осмысление) — к подсознательному (т. е. к привычному) владению техникой, в данном случае, сценического фехтования.

В процессе обучения важно и необходимо научиться умению превращать фехтовальные композиции в серию как бы внезапно возникающих неожиданностей, органично выстроенных действий, создавая иллюзию «настоящего боя».

Профессионализм в обучении зависит от метода и методики обучения, что особенно важно для будущей педагогической деятельности, которой в перспективе будут заниматься сегодняшние студенты — актёры, режиссёры, вокалисты и хореографы, балетмейстеры и солисты балета. 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 профессиональных требований*, предъявляемых к высшим и средним специальным заведениям культуры и сценических искусств.

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 пластической культуры и педагогического опыта преподавания «Сценического фехтования»;

— *материальной базы*: место практических занятий (зал, аудитория); инвентарь, необходимый для тренинга.

Количество часов, которое планируется для практического освоения учебной дисциплины «Сценическое фехтование» зависит, в основном, от профессиональной заинтересованности ведущих кафедр: мастерства актёра, вокального пения, хореографии, режиссуры, телевидения. Такая заинтересованность определяется профессионализмом преподавательских кадров вышеперечисленных кафедр учебного заведения, которые должны рассматривать воспитание основ пластической культуры (в частности, «Сценическое фехтование») как органическую неотъемлемую часть актёрского, режиссёрского и педагогического мастерства, а не как вспомогательную дисциплину, имеющую утилитарное назначение, т.е. когда нужна учебная дисциплина или не нужна для профессии актеров и режиссеров, вокалистов и хореографов.

Эта взаимосвязь и взаимозависимость специальных дисциплин (и в частности «Сценического фехтования») со специальными предметами ведущих кафедр при определении необходимого количества часов и решает проблему качественного профессионального обучения основам пластической культуры «телесного аппарата воплощения», помогающей овладеть внешней техникой актёрского мастерства, которая выражает внутреннюю суть создаваемых актёрами, режиссёрами ролей и спектаклей.

Количество часов для изучения учебной дисциплины «Сценическое фехтование» предлагается из расчёта на одну группу в количестве от 4-х до 12-ти (не более) студентов. При этом необходимо учитывать размер учебной аудитории (зала), в которой будут проводиться практические занятия по отношению к количеству студентов в группе. Это соотношение должно соответствовать санитарно-гигиеническим нормам, учитывая, что это учебное занятие практическое. Необходимо создавать возможность сохранять здоровье студентов и обеспечивать их безопасность в процессе обучения.

Срок обучения сценическому фехтованию, который колеблется от одного года до полутора лет (при 4–5-летнем обучении в учебном заведении) зависит от специализации и профиля получаемой профессии.

Теоретические и методические знания студенты получают в процессе обучения во время практических занятий.

1. Для актёров и режиссёров драматических, кукольных и музыкальных театров и балетмейстеров — **1,5 года обучения** (142 часа) на 3-м и 4-м курсах. 3-й курс, 5-й семестр — «Школа сценического фехтования» — 36 часов. Занятия проводятся один раз в неделю — 2 часа. 3-й курс, 6-й семестр — «Историческое фехтование» — 34 часа. Занятия проводятся один раз в неделю — 2 часа. 4-й курс, 7-й семестр — «Этюдно-постановочная работа» — 72 часа. Занятия проводятся 2 раза в неделю по 2 часа (4 часа в неделю). Зачёты без оценки проводятся в 5-м и 6-м семестрах. В 7-м семестре — зачёт с оценкой.

Следует обратить внимание, что раздел «Этюдно-постановочная работа», который требует большого количества часов, чем другие разделы. Это объясняется тем, что для постановки фехтовальных сцен в этюдах и отрывках из классических и современных пьес (отечественных и западноевропейских) необходимы групповые занятия 2 раза в неделю — как для практической работы над этюдом, так и для постоянных консультаций студенческих самостоятельных индивидуальных работ.

2. Для солистов балета, солистов-вокалистов камерного и хорового пения, а также для преподавателей музыкального воспитания и образования, телерепортёров (тележурналистов, телеоператоров и дикторов телевидения) — **один год обучения** (70 часов) на 3-м курсе. 3-й курс, 5-й семестр — «Школа сценического фехтования» — 36 часов. 3-й курс, 6-й семестр — «Историческое фехтование» — 34 часа. Занятия проводятся один раз в неделю — 2 часа. В 5-м семестре проводится контрольный урок, в 6-м семестре — зачёт без оценки.

Цель обучения для солистов-вокалистов эстрадного пения, солистов балета и преподавателей музыкального воспитания и образования — в первую очередь, совершенствование профессиональных качеств, умений и навыков и овладение сценическим фехтованием как средством сценической выразительности. Для остальных специализаций и профилей, относящихся к данной группе, целью является ознакомление со сценическим фехтованием как одним из средств сценической выразительности и совершенствование профессиональных качеств, умений и навыков, ко-

торые могут пригодиться в любой профессии, и не только в области сценического искусства.

Примечания.

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 сценическое фехтование, основы искусства сценического боя на холодном историческом оружии.

ТРЕТИЙ КУРС. 5-й семестр — 36 часов «ШКОЛА СЦЕНИЧЕСКОГО ФЕХТОВАНИЯ»

№ п/п	Содержание	Кол-во часов
ТЕОРИЯ		1 час
1.	Место учебной дисциплины «Сценическое фехтование»: а) в общей системе воспитания и образования будущих профессиональных специалистов в области культуры и сценического искусства (актёры, режиссёры, вокалисты — опера, оперетта, хор, эстрада), а также в области классического, народного, балетного и современного танцевального искусства (хореографы — солисты балета и балетмейстеры)	0,25 часа
	б) в комплексе специальных движенических учебных дисциплин, который используется в системе воспитания основ пластической культуры «телесного аппарата воплощения» будущих специалистов в области профессиональных сценических искусств	0,25 часа
2.	Цель, основные задачи и краткое содержание учебной дисциплины «Сценическое фехтование»	0,25 часа
3.	Особенности методики преподавания	0,25 часа
ПРАКТИКА		35 часов
1.	Освоение техники сценического боя на холодном оружии: а) на колюще-рубящей шпаге; б) на кинжалах (ножах)	24 часа 8 часов
2.	Освоение техники исполнения ритуальных движений и действий, используемых в сценическом фехтовании	3 часа
Зачётное занятие		2 часа

Примечания.

В процессе обучения постоянно используются учебные комбинации для закрепления освоенной техники с обязательным тре-

бованием качественного технического исполнения на любом этапе освоения учебного материала.

В содержание зачётного урока входит только качественно освоенный учебный материал (с точки зрения технического исполнения). Зачётный урок рассматривается как этап учебного процесса, а не как демонстрация номеров программы, подготовленной специально для показа на зачёте или в концерте.

Зачётный урок проводится со всем курсом во время зачётной сессии после последнего учебного занятия.

ТРЕТИЙ КУРС, 6-й семестр — 34 часа «ИСТОРИЧЕСКОЕ ФЕХТОВАНИЕ»

(ознакомление с техникой сценического боя на различных видах холодного оружия)

№ п/п	Содержание	Кол-во часов
ТЕОРИЯ		1 час
1.	Эволюция исторического холодного оружия (краткое обозрение). Вооружение Древнего мира (Греция, Рим), средних веков (Европа, Африка, Азия), России и Украины	0,25 часа
2.	Краткий анализ техники боя на различных видах холодного оружия в разные исторические эпохи	0,25 часа
3.	Особенности методики обучения при освоении техники в историческом фехтовании	0,25 часа
4.	Работа над этюдом: а) подготовительный этюд; б) фехтовальная фраза.	0,25 часа
ПРАКТИКА		33 часа
1.	Фехтование на одном виде холодного оружия в одной руке: шпага, кинжал, наваха, дага, сабля, топор, шестопёр.	8 часов
2.	Фехтование на одном виде оружия в двух руках: двуручный меч, копьё, пика, алебарда, дубина.	8 часов
3.	Фехтование на двух видах холодного оружия в двух руках: меч и щит, шпага и кинжал, шпага и дага.	12 часов
4.	Бытовые движения. Ритуальные и этикетные действия. Трюковая пластика (обезоруживание, «ранения», «убийства» и т. п.)	2 часа
5.	Манера обращения с оружием и костюмными принадлежностями перед боем и в бою: а) испанский длинный (дорожный) плащ; б) испанская широкополая шляпа; в) ножны, портупея; г) предметы реквизита и бутафории.	3 часа
Зачётное занятие		2 часа

Примечания.

Зачётное занятие проводится в период зачётной сессии после последнего учебного занятия.

В зачётном занятии участвует весь курс.

Зачётное и контрольное занятия рассматриваются как очередной этап в освоении учебного материала с использованием знаний, полученных на учебных занятиях по мастерству актёра и режиссуры.

Обязательно необходимо обращать внимание на качественное овладение техникой фехтования при постановке этюдов.

ЧЕТВЁРТЫЙ КУРС, 7-й семестр — 72 часа
«ЭТЮДНО-ПОСТАНОВОЧНАЯ РАБОТА»

(постановка этюдов и фехтовальных сцен с использованием литературного (инсценировки, сценарии) и драматургического (пьесы) классического и современного материала)

№ п/п	Содержание	Кол-во часов
	ТЕОРИЯ	1 час
1.	О работе над этюдом: а) полный этюд; б) фехтовальная сцена.	0,25 часа
2.	Выбор отрывка, экспозиция, выбор оружия, комбинация, композиция. Запись рисунка фехтовальной сцены, её «логической схемы». Ознакомление с особенностями постановки фехтовальных сцен, с учётом стиля и жанра, при использовании литературного и драматургического материала — классического (отечественного и западноевропейского) и современного.	0,5 часа
3.	О самостоятельной работе студентов под руководством преподавателя.	0,25 часа
	ПРАКТИКА	71 час
1.	Постановка этюдов: — студенты — авторы, режиссёры, актёры; — по мотивам литературных и драматических произведений.	25 часов
2.	Постановка фехтовальных сцен с использованием литературного (инсценировки, сценарии) и драматургического (пьесы) классического и современного материала.	46 часов
	Зачётное занятие	3 часа

Примечания.

Зачётное занятие проводится после последнего учебного занятия в семестре, во время зачётной сессии в течение трёх часов в

связи с показом студентами индивидуальных творческих работ (этюдов и отрывков).

К показу индивидуальных работ допускаются только те студенты, которые качественно овладели техникой фехтовального искусства и могут умело использовать свои знания, умения и навыки, приобретённые на учебных занятиях по основам актёрского мастерства и режиссуры, при обязательном условии обеспечения безопасности во время исполнения фехтовальных сцен.

При подготовке к зачёту по сценическому фехтованию могут быть использованы консультации преподавателей актёрского мастерства и режиссуры.

Не исключаются дополнительные занятия (факультативно) при необходимости показа индивидуальных работ студентов (при согласовании с деканатом или учебной частью).

В седьмом семестре работа направлена на перенос полученных знаний, умений и навыков из учебной аудитории на сценическую площадку для дальнейшего использования на сценах профессиональных театров независимо от вида сценического искусства, стиля и жанра пьесы, спектакля.

Зачётное занятие в 7-м семестре является заключительным этапом в обучении сценическому фехтованию на холодном историческом оружии. В дальнейшем студенты должны совершенствовать полученные знания, умения и навыки в учебных и дипломных спектаклях.

Подготовка самостоятельных работ в процессе обучения проводится с консультациями преподавателя по сценическому фехтованию.

Наиболее совершенные этюды и фехтовальные сцены могут быть показаны в концертах.

СОДЕРЖАНИЕ ПРОГРАММЫ ТЕОРИЯ

ОБ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ «СЦЕНИЧЕСКОЕ ФЕХТОВАНИЕ»

1. Место учебной дисциплины:

1) в общей системе воспитания и профессионального образования будущих актёров, вокалистов, солистов балета, режиссёров, балетмейстеров независимо от видов сценического искусства:

а) театрального (драматический и кукольный театр, театр пантомимы);
б) музыкального (вокального): опера, оперетта, мюзикл, пение камерное, хоровое, эстрадное;

в) хореографического (классический, народный, балльный и современный танец); независимо от специализаций и профилей предстоящей профессиональной творческой деятельности (ансамбли, театры, коллективы) и преподавательской работы;

2) в комплексе специальных движенических учебных дисциплин, образующих систему воспитания основ пластической культуры «телесного аппарата воплощения» будущих профессиональных специалистов в области культуры и сценических искусств, как искусства исполнительского, так и педагогического.

2. О школе пластического воспитания: мастерство актёра, сценическая речь, сценическое движение.

3. Учебная дисциплина «Сценическое фехтование» как средство тренинга и как средство сценической выразительности.

4. Цель, основные задачи и краткое содержание учебной дисциплины.

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА

1. Эволюция холодного оружия.

Три основных типа холодного оружия: меч и щит; двуручный меч, копьё, пика, алебарда; шпага, сабля, кинжал, ятаган, наваха, дага.

2. Об особенностях техники боя на различных видах оружия в разные исторические эпохи.

Краткие характеристики:

— *один вид оружия в одной руке* (одноручное оружие, колюще-рубящее): меч, начиная с IX века, сабля, кончар (ганчер) — тождественный клинку испанской рапиры, колюще-рубящая шпага, дага, кинжал, тесак, топор, нож, булава, клевец, ослоп, палица, шестопёр;

— *один вид оружия в двух руках* (двуручное оружие): копьё, рогадина, дубина, двуручный меч, лук и стрелы, протазаны, бердыши, алебарды;

— *два вида оружия в двух руках*: щит и меч, шпага и кинжал, шпага и дага.

3. Колюще-рубящее оружие XIII–XV столетия, XVI–XVII столетия, XVIII века. Отечественное вооружение конца XVI века.

4. Семнадцать предметов нападения разных форм.

5. Десять видов брони и доспехов.

6. Описание эволюции восточных видов холодного оружия на примере японского холодного оружия самураев.

ЭТЮДНО-ПОСТАНОВОЧНАЯ РАБОТА

1. *Этюдная работа.*

Этюд подготовительный и полный. Фехтовальная фраза. Фехтовальная сцена.

2. *Постановочная работа.*

Выбор драматургического или литературного материала. Определение идеи и темы. Экспозиция. Выбор оружия. Отбор приёмов нападения и защиты, согласно предлагаемым обстоятельствам и исторической эпохе. Составление комбинации («логической схемы», рисунка). Выстраивание композиции.

3. Сценический ритм фехтовальной сцены. Темпо-ритм сценического действия в фехтовальной сцене.

4. *Импровизация* в сценическом фехтовании.

5. Запись техники боя, его рисунка («логической схемы»), т. е. комбинации как основы композиции в будущей фехтовальной сцене.

ПРАКТИКА

ОБУЧЕНИЕ ОСНОВАМ ТЕХНИКИ СЦЕНИЧЕСКОГО БОЯ НА ХОЛОДНОМ ОРУЖИИ

1. Фехтование на одном виде оружия в одной руке

1. **Техника фехтования на колюще-рубящей шпаге XVII века.**

Ознакомление с материальной частью холодного оружия — колюще-рубящей шпаги XVII столетия.

Фехтовальная стойка. Передвижения: а) шаг вперёд и назад,

Библиотека ХДАК

... 62115/10

б) двойной шаг вперёд и назад, в) скачок назад: с двух ног одновременно, поочерёдно (правая нога за левую).

Постановка рук. *Выпад*. Уход с выпада в исходное положение, со скачком назад в исходное положение. *Уколы*: в бедро, в грудь, в плечо, в колено.

Удары:

а) *прямые*: по голове; по правому и по левому боку; по шее; скольльзящий удар — «фруассэ»; удар после предварительного подбива оружия противника снизу вверх — «деми серкль»;

б) *круговые*: кругом слева из 2-й защиты по голове; из 1-й защиты по голове; из 6-й защиты кругом слева удар по правому боку; из 5-й защиты кругом справа удар по животу (по левому боку);

в) удар-«батман».

Защиты оружием — 1, 2, 3, 4, 5, 6-я.

Защиты руками — 1-я и 5-я: левой рукой, правой рукой.

Уколы и удары оружием из всех защит.

Атаки ответные и повторные и защиты от них: а) шагами назад; б) двойными шагами назад (правая за левую и левая за правую последовательно); в) скачками назад в исходное положение (боевую стойку): последовательно (правой за левую и левой за правую), с двух ног одновременно, левой и правой последовательно.

Переводы — оружие переводится снизу, под оружием противника и захватывает его с отводом влево и наоборот, возвращая оружие в исходное положение. Переводы осуществляются с шагами и с двойными шагами **только вперёд**.

Переносы — оружие переносят над оружием противника, сверху. Переносы выполняются только с продвижением вперёд.

Дистанция: ближняя, средняя (нормальная) и дальняя.

Завязывания: полукруговые из 6-й во 2-ю, из 4-й во 2-ю; круговые (полные): из 2-й во 2-ю, из 3-й в 3-ю.

Уклонения: вправо, влево, назад.

Обезоруживание: шпагой, рукой, плащом, шляпой.

Захваты: оружием, рукой.

Выбивание шпаги «противника» шпагой.

«Ранения», «убийства»: уколom в живот, уколom в грудь.

Учебные комбинации и диктанты от 4-х до 16-ти темпов.

2. Техника фехтования на кинжалах (ножах, ятаганах, навах, дагах)

Материальная часть холодного оружия. *Исходное положение*. *Боевая стойка*. *Передвижения*: вперёд, назад — шагами, скачками. *Перемена стойки («пассы»)*: вперёд и назад. *Уколы* из разных положений. *Удары: прямые*: сверху, снизу, сбоку (справа и слева); *круговые; полукруговые*: сверху, справа и слева и из различных защит. *Защиты: оружием*: 6, 1 и 2-я; *рукой*: 2-я и 5-я.

Защиты: на месте; с переменной стойки назад и вперёд.

Защиты с выпадами вправо — 1-я, и влево — 2-я.

Атаки: ответные и повторные.

Уклонения в разных направлениях.

Захваты боевой руки противника с последующим броском через бедро, плечо, ударом в спину и таз.

Обезоруживание одной и двумя руками.

Учебные комбинации и диктанты от 8-ми до 16-ти тактов.

3. Техника фехтования на саблях (шашках, палашах)

Материальная часть. *Исходное положение*. *Боевая стойка*. *Приветствия*.

Передвижения: шагами; двойными шагами (вперёд и назад, вправо и влево); шагами и скачками с двух ног; смена стойки вперёд и назад («пассы»).

Выпад и возвращение с выпада в исходное положение со скачком назад. *Основные положения с саблей*: позиции и соединения.

Уколы: а) прямые; б) с переводом; в) с переносом: — на месте (в движении, со сменой стойки вперёд и назад).

Удары из всех защит и положений (сидя, лёжа, стоя).

Простые удары: удар по голове, удары справа и слева. *Удары* по правой и по левой щеке. *Удары* по голове кругом справа и слева.

Атаки: ответные и повторные. *Действия в атаке*. Ответные атаки из 5, 6 и 2-й защиты

Защиты: простые и круговые. Простые: 1, 2, 4, 5 и 6-я.

Переходы из одной защиты в другую: из 3-й в 4-ю, из 3-й во 2-ю, из 2-й в 1-ю. *Круговые защиты* от атак уколом: 3, 4 и 2-я защиты.

Обезоруживание и захват: одной рукой, двумя руками, оружием.

Атаки повторные из 1-й защиты после атаки по голове.

Атаки действием на оружие.

Захваты. *Завязывания*.

Учебные комбинации и диктанты от 4-х до 16 темпов.

II. Фехтование на одном виде оружия в двух руках

1. Техника фехтования на копьях (алебардах, пиках, дубинах)

Материальная часть. Вольная стойка. Основные положения с оружием в руках. Положение в стойке «вольно». Копьё в вертикальном и в горизонтальном положениях.

Исходное положение перед боем. *Боевая стойка*. Манера обращения с оружием: на посту, на отдыхе и в бою. «Салют» — жест приветствия.

Позиции и соединения. Перемены соединений.

Уколы: прямые, с переводом, с двойным переводом — на месте, в движении, после защиты.

Удары: сверху, сбоку (справа, слева). Удар основанием копья.

Защиты: 1, 2, 3, 4, 5 и 6-я. *Защиты от уколов и ударов* по голове и туловищу. *Защиты с отклонениями и выпадами*. *Верхние защиты*: 3 и 4-я.

Нижние защиты: 1-я и 2-я. *Защиты-«отбивы»*.

Переходы из одной защиты в другую: из 3-й в 4-ю, из 3-й в 3-ю, из 2-й в 4-ю и наоборот, из 2-й в 3-ю, из 2-й в 1-ю и наоборот, из 3-й в 5-ю, из 2-й в 5-ю и наоборот, из 4-й в 5-ю и наоборот.

Боковые защиты: 3, 4 и 2-я. *Защиты от ударов основанием копья*.

Атаки: ответные, повторные и защиты от них.

Действия в ответ из 3, 4, 2 и 1-й защит. *Защиты от атаки в ответ*.

Учебные комбинации и диктанты от 4-х до 8-ми темпов.

2. Техника фехтования на двуручных мечах

Материальная часть. Приветственный жест. *Исходное положение*. *Боевая стойка*. *Передвижения*. Позиции и соединения.

Уколы: простые, с переводами, с переносами — на месте и в движении, со сменой стойки вперёд и назад.

Удары прямые — по голове, сбоку; *круговые* — справа и слева.

Защиты с оружием в руках: 5-я над головой, в стойке на параллельных ногах, оружие в двух руках; 5-я защита с выпадом вправо и влево; 3-я и 4-я с выпадом вправо и влево; 1-я и 2-я с выпадом вправо и влево.

Захваты оружия «противника»: оружием, руками.

Ответные атаки: после защиты, с воздействием на оружие.

Обезоруживание: оружием, руками, ногами.

Учебные комбинации и диктанты от 4-х до 12-ти темпов.

III. Техника фехтования на двух видах оружия в двух руках

1. Фехтование на коротких мечах и щитах.

Материальная часть. Манера обращения с оружием и со щитом.

Исходное положение. *Боевая стойка*. Приветственный жест («салют»). *Передвижения*: простые, с переменной стойки вперёд и назад. *Уколы*: сверху, снизу, сбоку. *Удары*: прямые — по голове, по боку (правому и левому); *круговые* — справа и слева.

Защиты: 1, 2, 3, 4, 5 и 6-я.

Уклонения от ударов и уколов.

Уклонения с использованием шагов, отскоков, наклонов.

Действия со щитом при нападении и в защите.

Учебные комбинации и диктанты от 8-ми до 12-ти темпов.

2. Фехтование на шпаге с кинжалом

Материальная часть. Манера обращения с оружием. *Исходное положение*. *Боевая стойка*.

Передвижения. *Перемена стойки* вперёд и назад («пассы»). *Выпады* правой и левой ногой. *Удары и уколы* шпагой и кинжалом: поочерёдные и одновременные. *Атаки*: ответные, повторные. *Завязывания*. *Захваты* оружия «противника» оружием и рукой. *Обезоруживание*.

Учебные комбинации. Композиционное построение. Фехтовальная сцена.

3. Фехтование на шпаге с дагой

Материальная часть. Манера обращения с оружием. *Исходное положение*. *Боевая стойка*. *Соединения и их перемены*. *Дистанция*: дальняя, средняя и ближняя. *Уколы* шпагой и дагой: поочерёдные и одновременные; прямые и боковые. *Удары* шпагой — простые и круговые. *Удары шпагой по голове и по боку*.

Защиты шпагой: 1, 2, 3, 4, 5 и 6-я.

Защиты дагой: 1-я и 2-я, 5-я и 6-я, 3-я и 4-я.

Атаки: ответные, повторные, поочерёдно шпагой и дагой — «мельница» и *защиты от них*: шагами, скачками, двойными шагами.

Завязывания. *Захваты*: шпагой, дагой. *Обезоруживание*. *Уклонения*. *Учебные комбинации* от 8-ми и до 12-ти темпов.

Композиция учебного боя от 8-ми до 16-ти темпов.

БЫТОВЫЕ, ЭТИКЕТНЫЕ И РИТУАЛЬНЫЕ ДЕЙСТВИЯ

Ритуальные действия с колюще-рубящей шпагой

Становись! (принять исходное положение). За шпаги! Вынимай! Убрать шпагу! К бою! Поприветствовать (попрощаться)! Сбор (соберись)!

Левой вперёд за шпаги: вынимай, к бою, откажись!

Левой назад за шпаги: вынимай, к бою, откажись!

Четыре к бою! Подать шпагу: двумя руками, одной рукой!

Соединение ритуальных и этикетных действий с бытовыми, светскими и ритуальными поклонами с учётом исторической эпохи.

Бытовые и этикетные действия со шпагой

Клятвы и обещания. Передача обнажённой шпаги. Торжественный салют. Положение — преклонить колено.

Ношение портупеи: на поясе, на груди (надевается на туловище, через правое плечо). *Ношение оружия* на двойном пояском ремне, со специальными привязями для меча и кинжала.

Приёмы обезоруживания после уколов: сверху, в левый бок, в правый бок, при ударе шпагой по голове, с применением 2-й защиты левой рукой, с применением 2-й защиты со шпагой, в бою на одном оружии без применения левой руки, из 4-й защиты.

«Ранения», «убийства»: уколom в грудь, в живот.

Бой вооружённого против невооружённого.

Манера обращения с оружием и костюмными принадлежностями (шляпа, портупея, перчатки) перед боем и в бою

Ношение малого плаща (капа, эпанча), большого плаща.

Этикетные действия: с испанской шляпой широкополой, с треуголкой, с длинным испанским плащом. Используются сценические падения, изученные на учебных занятиях по «Основам сценического движения».

Действия в фехтовании на шпагах с использованием костюмных принадлежностей: испанского плаща и широкополой шляпы (Испания, XVII век).

Способы ношения плаща и шляпы на месте и в движении: на отдыхе, на посту, в бою. Использование плаща и шляпы в целях защиты и нападения, набрасывание плаща, шляпы на шпагу «противника», в лицо, под ноги.

ОСОБЕННОСТИ ТЕХНИКИ ФЕХТОВАНИЯ В БАТАЛЬНЫХ СЦЕНАХ

Манера и техника фехтования на разных видах холодного оружия, в зависимости от определённой автором исторической эпохи: один против двух, один против трёх, двое против трёх и против пяти: на одном виде оружия, на разных видах оружия, с оружием в двух руках, с двумя видами оружия в двух руках.

Технология выстраивания массовых сцен.

Учебная комбинация на 8–12 темпов.

ЭТЮДНО-ПОСТАНОВОЧНАЯ РАБОТА

Работа над этюдом, отрывком, фехтовальной сценой в работе над спектаклем. Два направления в построении фехтовальной сцены при создании этюда:

а) по принципу упражнений «на оправдание позы» в соответствии с поставленной задачей (необходимо придумать предлагаемые обстоятельства, которые «оправдают» предложенный преподавателем «рисунок», «логическую схему»);

б) путь от учебной комбинации, её «логической схемы» (рисунка) к композиционному решению фехтовальной сцены, согласно экспозиции, выстроенной в соответствии с предлагаемыми обстоятельствами, продиктованными автором: *идея; тема; экспозиция; комбинация* («логическая схема» будущей фехтовальной сцены); *композиция* фехтовальной сцены (мизансцена).

Последовательность работы над постановкой фехтовальной сцены:

- в этюдах, предложенных преподавателем;
- в постановках фехтовальных сцен по мотивам драматургических и литературных произведений;
- в отрывках из драматургического и литературного материала: классического и современного, отечественного (украинского и русского) и западноевропейского;
- постановка этюдов, придуманных студентами.

Запись фехтовальной сцены, её «логической схемы» (комбинации). Постановка фехтовальной сцены по записи.

МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ

1. Методические принципы.
2. Методические приёмы.
3. Особенности методики обучения при изучении:
 - «Школы сценического фехтования»,
 - «Исторического фехтования».
4. Общее и различное в методике преподавания сценического фехтования при практическом освоении раздела «Этюдно-постановочная работа»: в учебном заведении, в профессиональном театре.

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОЯСНЕНИЯ И РЕКОМЕНДАЦИИ

«Фехтование есть искусство наносить удары, не получая их. Необходимость тронуть противника, избегая его ударов, делает искусство фехтования чрезвычайно сложным и трудным, ибо к глазу, который видит и предупреждает, к рассудку, который обсуждает и решает, к руке, которая выполняет, необходимо добавить точность и быстроту, дать надлежащую жизнь оружию» (Ж.-Б. Мольер)

Искусства фехтования можно добиться только путём качественного освоения техники. Техника фехтования зависит от цели, которую ставят перед собой фехтующие. В зависимости от поставленной цели возникают разные виды фехтования. А разные виды фехтования диктуют различные методы и методику обучения.

Существуют три основных вида фехтования: боевое, спортивное и сценическое. Целенаправленность каждого из них и определяет методику обучения бою с применением холодного оружия.

Боевое фехтование — это настоящий бой на холодном оружии, в боевых условиях, который является борьбой двух или нескольких противников. Цель — в кратчайший отрезок времени уничтожить любым способом своего врага, не получив от него поражения. Таким образом, основной принцип боевого фехтования — достижение цели *любым способом*, а его техника направлена на *уничтожение врага*.

Спортивное фехтование — это условный бой на холодном оружии (шпага, рапира, сабля) двух «противников». Цель — нанести «противнику» максимальное количество уколов (ударов) за *определённое правилами* спортивного соревнования время, а самому, по возможности, не получить ни одного укола (удара) или минимальное их количество.

Сценическое фехтование — это искусство условного боя на холодном оружии, которое должно быть построено по принципу настоящего боя, но *подчиняющегося законам сценической жизни*, т. е. действиям на сцене в предлагаемых обстоятельствах пьесы и мизансценах, предложенных режиссёром.

Существуют три особенности, отличающие сценическое фехтование от других видов — боевого и спортивного:

— **скорость** исполнения фехтовальной сцены. Наибольшая скорость должна быть такой, при которой зритель успевал бы увидеть и понять, что происходит на сцене. Такую скорость условно называют «быстротой»;

— **амплитуда движений**. Она должна быть настолько широкой, чтобы зритель мог увидеть, что происходит на сценической площадке с любого расстояния, независимо от пространства, на котором происходит действие спектакля (театр, площадь, стадион, цирк);

— **импровизация**, а именно: её *отсутствие в техническом исполнении* фехтовальной сцены в спектакле.

С одной стороны, в сценическом фехтовании *импровизация недопустима в техническом исполнении*, так как в сценических условиях не используются защитные приспособления (маски, нагрудники). Недопустима также и потому, что каждое неожиданно возникшее движение для партнёра может вызвать растерянность, страх, недоумение либо иную неожиданную ответную реакцию, не предусмотренную предлагаемыми обстоятельствами. А непредусмотренные действия могут изменить смысл происходящего, акценты и даже идейное содержание всего спектакля. Не могут быть трусливыми Сирано де Бержерак, Робин Гуд, Д'Артаньян. По этой причине должна быть строго определена «логическая схема» будущей фехтовальной сцены, её рисунок, комбинация, которая по мере качественного освоения перерастёт в композицию фехтовального боя, соответствующую предлагаемому обстоятельству автора и мизансценам, поставленным режиссёром.

С другой стороны, в *актёрском исполнении импровизация необходима*. Она определяет органику поведения действующих актёров, когда мы видим на сцене актёров-«противников» «сегодня, здесь, сейчас» и «каждый раз как в первый раз» (термины К. С. Станиславского).

В сценическом фехтовании каждое движение — активное действие. Сценический бой на холодном оружии объединяет ряд движений: «боевых», бытовых, ритуальных и этикетных.

Качественно подобранные, выстроенные и выполненные приёмы нападения и защиты, бытовые, ритуальные и этикетные движения, соответствующие предлагаемым обстоятельствам, составляют «дробные» действия, являющиеся составными частями выразительного сценического действия.

Такое сценическое действие и вызывает у зрителя определённые предлагаемыми обстоятельствами ассоциации, чувства и мысли (при условии наличия сценического обаяния действующих на сцене актёров), а фехтовальная сцена становится не эффектным вставным номером, а органичной частью пластической партитуры спектакля.

Фехтовальность — специфическое качество. В это понятие входит:

- совершенное владение «школой сценического фехтования» и «историческим фехтованием»;
- умение качественно осваивать за короткий временной отрезок технику боя при необычных сочетаниях разных видов холодного оружия;
- умение фехтовать в предлагаемых автором и режиссёром обстоятельствах и мизансценах при условии общения и взаимодействия с партнёрами, с учётом возникающих согласно предлагаемым обстоятельствам темпо-ритмов действия;
- умение правильно расставлять фехтовальные акценты;
- умение превращать композиции в серию как бы внезапно возникающих неожиданностей.

К сценическому фехтованию относится целый комплекс приёмов, требующих осмысления, осознания, практического освоения и технического совершенства. **Фехтовальный комплекс** предполагает не только освоение целого ряда движений и действий при изучении приёмов обращения с различного рода и вида холодным оружием, но и владение целым рядом умений, таких как:

- а) обращение с реальными (театральными) костюмами и костюмными принадлежностями, связанными с ношением оружия;
- б) использование:
 - костюмов;

— деталей костюма, таких как плащ, шляпа, португез, ножны в фехтовальной сцене;

- реквизита и бутафории в процессе боя на холодном оружии;
- предметов окружающей обстановки в соответствующем интерьере, где происходят фехтовальные действия — столов, стульев, скамеек и других предметов домашнего обихода.

Любые умения должны использоваться при необходимости, согласно логике и целесообразности действия, в обстоятельствах, определённых автором и режиссёром.

Для того чтобы добиться органики исполнения фехтовальной сцены (а это возможно только при качественном владении сложной фехтовальной техникой), необходимо время, которое ограничено учебными планами учебных заведений. При существующих условиях планирования учебных занятий (2 часа один раз в неделю) для того, чтобы освоить большой по объёму учебный материал за короткий срок, добиваясь качественного владения техникой, с учётом безопасности, необходимы такие **метод и методика обучения**, которые обеспечили бы профессиональное обучение.

Методика должна быть научно обоснованной, в основе её должны быть заложены объективные законы человеческой природы и ~~законы~~ сценической деятельности.

Успешность использования такой научно обоснованной методики, направленной на профессиональное обучение студентов, определяется уровнем и степенью знаний, умений и навыков, опытом и практикой преподавателя «Сценического фехтования».

При обучении студентов используется метод, которым пользовался К. С. Станиславский — «через сознательное к подсознательному». Прежде чем выполнить задание, необходимо его осознать, осмыслить, проходя три этапа: оценка и решение, а потом уже — выполнение принятого решения, т. е. действие. Такой путь изучения учебного материала мы назовём «**тренингом**». В основе понимания тренинга лежит процесс осознания, осмысления студентом полученного задания.

Методика обучения сценическому фехтованию имеет *три основных направления*:

- практическое овладение искусством сценического боя на историческом холодном оружии;

- овладение элементами драматического искусства средствами данной учебной дисциплины;
- подготовка будущих преподавателей в области воспитания основ пластической культуры (и в частности, учебной дисциплины «Сценическое фехтование») независимо от вида сценического искусства.

Именно метод всегда определяет методику обучения. Методика же состоит из **методических принципов** и **методических приёмов**.

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 стало 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).

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. Использование этого принципа *приучает к самостоятельности выстраивания «логической схемы»* будущего действия. Если в балете логическая схема и форма исполнения едины, то в драматическом искусстве «логическая схема» — едина, а

форма исполнения — индивидуальна. При применении этого принципа используются такие понятия как «внутренний монолог» и «представление» («видение», «воображение»). Ф. И. Шаяпин говорил: «Вообразить — это вдруг увидеть».

Принцип комплексности (комплексность задач в уроке и в каждом упражнении). На каждом занятии изучается от одной до трёх и от трёх до пяти тем. Использование этого принципа развивает различные стороны двигательных возможностей будущих актёров, режиссёров, вокалистов и солистов балета. Использование комплексности делает тренинг более активным, ускоряет процесс обучения и даёт возможность освоить большее количество материала за короткий срок. Использование данного принципа способствует также тренингу многопланового внимания.

Каждое упражнение должно решать, одновременно или последовательно, по возможности наибольшее количество педагогических задач.

Принцип контрастности (контрастность в подборе упражнений, составляющих занятие, и при исполнении каждого упражнения). «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. Станиславский не исключал воз-

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 выразительности. Выполнение упражнений целенаправленно, логично, экономично, точно, с верными мышечными напряжениями — 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. Только при взаимодействии преподавателя и студента педагогический процесс обучения может быть успешным.

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ

Методические принципы практически осуществляются при использовании **методических приёмов**:

- объяснение смысла упражнения перед его выполнением (зачем, ради чего, почему и какую пользу приносит для профессии то или иное упражнение);
- требование повторения студентом содержания поставленной конкретной задачи перед выполнением упражнения;
- создание логической схемы при разучивании упражнения и необходимость его четырехкратного повторения;
- объяснение значения каждого упражнения в двигательной подготовке будущего актёра и режиссёра, вокалиста и хореографа;
- использование подготовительных 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 двигательным предметам является *индивидуальное обучение в группе*.

Количество методических приёмов индивидуально для каждого преподавателя и зависит от уровня полученного специального образования и опыта педагогической работы в области ~~музыкально-ритмического воспитания~~ *сценического фехтования*.

В освоении учебной дисциплины «Сценическое фехтование» важную роль играет сам процесс формирования технических навыков. Чтобы не выполнять двойную работу, переучивая неверно выполненный приём, необходимо сразу, при первых же повторениях, в процессе обучения выполнять его технически правильно, так как тело быстро «схватывает», запоминает движение, в том числе и неверно выполненное. Так возникают плохие привычки, не контролируемые сознанием. К тому же процесс переучивания неверно созданного навыка (в результате невнимательного изучения техники с первых шагов) на правильное, верное его исполнение часто вызывает у студентов нервность и раздражительность (независимо от причин рассеянного внимания). Возникает психологический барьер на пути к созданию необходимого навыка, т. е. хорошей привычки. В результате возникает отрицательная, нетворческая атмосфера, влияющая на освоение учебного материала учебной группой в целом, что тормозит создание верных навыков, т. е. хороших привычек в процессе группового обучения.

Хорошие же привычки даются большим трудом каждого из студентов в групповых занятиях и требуют сосредоточенности, обязательного подключения сознания при творческом желании овладеть тем или иным профессиональным навыком. Получаемые конкретные задания необходимо постоянно осознавать, осмысливать, представляя их выполнение, а уж потом — действовать и при этом следить за тем, чтобы задание было выполнено точно. Таким образом последовательно возникает три этапа создания хорошей привычки: я — знаю, я — умею, я — имею привычку, т. е. оценка, решение и действие. В свою очередь, оценка, решение и действие составляют понятие «скорость реакции», которая и определяет степень приспособляемости, т. е. пластичности, как качества сознания. Таков путь создания *навыка*, хорошей привычки — путь метода через осознание полученного конкретного задания к подсознательному, т. е. к привычному, правильному, верному его исполнению. Навык, привычное исполнение, подсознательное исполнение, автоматическое, рефлекторное исполнение — по сути одно и то же. *Подсознательное исполнение* ^(техники) открывает дорогу к интуиции и к вдохновению в творческом процессе.

Чтобы понять, сформировался ли навык при изучении техники сценического фехтования, необходимо использовать смену направлений, скорости исполнения, изменение пространства, на котором происходит тренинг. Если изучаемый технический приём в различных условиях выполняется верно, то можно считать, что навык создан.

Таким образом, при изучении техники необходимо последовательно придерживаться принципа: «неудобное становится удобным, удобное — лёгким, лёгкое — привычным». Только в таком случае техника не мешает актёру существовать, действовать в предлагаемых обстоятельствах, а значит, в определённых этими обстоятельствами интонациях и красках, возникающих каждый раз по-разному, «сегодня, здесь, сейчас» и «каждый раз как в первый раз».

Предлагается такая последовательность изучения техники сценического фехтования:

- изучение техники *без оружия* в учебной стойке, в боевой стойке;
- изучение техники *с оружием* в учебной и боевой стойке;
- изучение приёмов в *одношереножном* строю;
- изучение приёмов в *двухшереножном* строю.

Приёмы нападения, как и приёмы защиты, изучаются всей группой в одну сторону, а затем — при построении лицом друг к другу, действия с партнёром сначала выполняются на большом расстоянии, а потом — на нормальной (средней) дистанции.

При тренинге на средней дистанции необходимо добиваться синхронности в действиях партнёров. При тренинге синхронности используется *ауфтактовое («отказное») движение*, подобно ауфтакту в дирижерском жесте перед началом исполнения хором или оркестром музыкального произведения. Ауфтактовое движение является «посылом» партнёру для контрдействия (ответного действия), в данном случае — защитного (защиты, захвата).

Необходимо воспитать мышечное «чувство партнёра», используя **неконтактный способ** в тренинге партнёров, что обеспечивает безопасность технического исполнения.

При освоении неконтактного способа воздействия на партнёра и синхронности действия выполняются сначала в медленном темпе, а затем в разных темпах, используя «принцип контрастности». Так тренируется синхронность действий и нарабатывается «чувство дистанции».

При работе над синхронностью надо избегать «марионеточных» действий, когда действия наступающего и защищающегося одновременно, поскольку в таком случае не возникает момент внезапности, неожиданности, который и обеспечивает возникновение у зрителей ощущения органичности, иллюзии «настоящего» боя.

В процессе обучения технике неконтактности и синхронности возникает «чувство дистанции», «чувство партнёра», а когда возникает актёрская задача, при условии качественного владения техникой и веры актёра в предлагаемые обстоятельства, может появиться и «*чувство боя*».

При исполнении учебной комбинации необходимо, чтобы каждая из шеренг выполнила действия сначала нападающего, а затем защищающегося в одношереножном строю и с воображаемым партнёром.

Обязательными условиями возникновения «чувства боя» в фехтовальной сцене являются:

- увеличение скорости исполнения;
- проявление характера исполнения;
- соблюдение жанра спектакля;

— нарастающий темп исполнения (в данном случае под темпом понимается не столько скорость исполнения, сколько внутреннее напряжение, когда возникает внутренний ритм в предлагаемых обстоятельствах и в мизансценах).

Таким образом, «чувство боя» возникает тогда, когда возникает определённый темпо-ритм действия у органично действующих актёров-персонажей, в определённом стиле и жанре исполняемого спектакля.

В процессе тренинга с партнёрами (особенно в батальных массовых сценах) на всём протяжении процесса обучения необходимо обеспечивать **безопасность**. Безопасность проявляется как в страховке партнёра, так и в самостраховке на подсознательном уровне.

В процессе освоения техники возникает и, по мере овладения ею, возрастает эмоциональность исполнения. А эмоции, как правило, разрушают технику исполнения, тем более, если техническое исполнение — не на высоком профессиональном уровне. В таком случае могут возникать различного рода травмы: ушибы, вывихи, ранения, переломы.

Недостаточный уровень качественного исполнения определяется:

- неумением соблюдать дистанцию;
- нарушением принципа «неконтактности» в действиях партнёров;
- отсутствием синхронности действий (исключая «марионеточные»).

В процессе обучения технике сценического боя на холодном оружии в парах, при овладении «**Школой** сценического фехтования» партнёры должны научиться двигаться со скоростью, определённой предлагаемыми обстоятельствами. С одной стороны, скорость боя должна быть такой, чтобы зритель успевал понять, что происходит, а с другой — студент должен научиться показывать «силу» и «мощность» действия, ловкость, «изворотливость».

Студент также должен уметь действовать в характере играемого персонажа, органически связывая фехтовальную сцену с действием всего спектакля, избегая создания вставных номеров в спектакле.

Наряду с профессиональным умением создавать в кратчайший срок «логическую схему» будущей фехтовальной сцены, её пластическую партитуру с учётом композиционного построения фехтовальной сцены, следует *научиться умению преодолевать при необходимости автоматизм в исполнении*. Под словом «автоматизм» в данном случае надо понимать *ремесленнический под-*

ход к исполнению фехтовальной сцены, однообразие, одинаковость в разных спектаклях, в различных предлагаемых обстоятельствах, без учёта стиля и жанра. Так возникают «**штампы**» в исполнении, когда освоенные навыки, относящиеся к техническому исполнению, лишены вариативности, импровизационности в актёрской игре, а фехтовальная сцена лишена агогических (сиюминутных) изменений, интонаций и красок. В результате различные фехтовальные сцены, при различных предлагаемых обстоятельствах играют актёрами с одинаковой эмоциональной окраской, а иногда и без нее. Актёр, режиссёр и театральный педагог С. В. Образцов называл «штамп» «формой, забывшей своё содержание». Когда техника освоена и доведена до подсознательного исполнения, необходимо включать в работу фантазию и воображение. Таким образом возникает выразительное действие, т. е. действие логичное, целесообразное, точное и экономичное по исполнению.

Сценическое фехтование относится к искусству представления.

Особое внимание необходимо обращать на выстраивание точной пластической партитуры ролей и спектакля в целом. При этом важное значение имеет **эстетика** исполнения, которая проявляется в *соблюдении чувства меры и чувства вкуса*. Тогда необходимые интонации и краски, органика в поведении актёра-образа (персонажа), и следовательно, пластика поведения как телесное выражение мыслей и чувств героя (персонажа), возникают подсознательно. *Натурализм* и потеря контроля над собственными действиями в фехтовальной сцене недопустимы, так как воспринимаются зрителем как *жестокость*, оцениваются негативно. Постоянно, как в момент исполнения фехтовальной сцены, так и роли в целом, должен действовать так называемый «внутренний контролёр», отвечающий и за соблюдение эстетических норм, и за безопасность исполнения.

В процессе обучения необходимо научиться мгновенно переходить от расслабления к максимальной собранности и наоборот, обладая таким качеством как «**взрывность**». Понятие «взрывность» в большей степени относится к эмоциональной сфере, к подвижности нервных процессов как природных качеств человека. Надо научиться доводить скорость исполнения до максимальной медлительности, до самого замедленного исполнения,

называемого «рапидом», конечно при необходимости, вызванной определёнными предлагаемыми обстоятельствами.

Также большое значение при создании пластики образа имеет *бесшумность передвижения и умение гасить*, при необходимости, *инерцию тела*. Таким образом проявляется одно из главных психофизических качеств — **ловкость**.

Одно из немаловажных выразительных средств в сценическом искусстве, и в том числе в сценическом фехтовании, — **паузы**. В паузах нельзя «обрывать ниточку внутреннего монолога» (термин актёра В. Лебедева). В театральных представлениях часто пользуются принципом «контрастности» — прерывностью и непрерывностью в действии (например, «стоп-кадр», «рапид»). В сценах, где используются паузы, особенно ярко проявляется «скульптурность» — а это высшее проявление пластики как телесного выражения мыслей и чувств, в данном случае актёра в образе. Драматург А. Н. Островский называл актёра «пластическим художником», что означает при выстраивании пластической партитуры ролей и спектакля в целом не только умение «вылепить» образ, но и «оживить» его соответственно эпохе, соответственно предлагаемым обстоятельствам, заложенным автором (драматургом, композитором) и в режиссёрских мизансценах.

Фехтовальные сцены встречаются в различных видах сценического искусства — театрального (драматического кукольного), музыкального, вокального (опера, оперетта, мюзикл). Фехтовальный бой не может быть непрерывным. В бою возникают остановки и паузы. В паузах могут возникать диалоги, словесное действие, поэтому для создания фехтовальной сцены необходимо научиться сочетать движение со словом.

Одновременное произнесение текста с действием оружия недопустимо, во-первых, потому что зрительное ощущение сильнее слухового, а во-вторых, грохот и звон оружия будут заглушать произносимый текст. В процессе тренинга необходимо добиваться такого качества исполнения, когда «с конца шпаги слетает слово», а с окончания слова фразы «срывается» удар (укол) шпагой. Такое взаимодействие словесного и телесного действия (а словесное и телесное действие являются двумя составляющими единого понятия — физическое действие) возможно только при свободном, привычном владении холодным оружием с обязательным знанием

того, о чём говорится в импровизированном диалоге или в выученном на память предложенном тексте. Таким образом, в первую очередь необходимо довести до привычного исполнения рисунков фехтовального боя, т. е. его «логическую схему».

Только *после осознанного выполнения учебной комбинации*, состоящей из различных технических приёмов нападения и защиты и ряда ритуальных и бытовых действий, предусмотренных предлагаемыми обстоятельствами, и доведённой до привычного (т. е. подсознательного) исполнения, *должен начинаться тренинг с произнесением текста*.

При освоении соединения движения и звучащего слова предлагаются такие последовательные этапы, как произнесение:

- гласных звуков («о, а, у...»);
- междометий («ах, эх, ух, ох...»);
- отдельных слов;
- текстов на отвлечённые темы;
- импровизированного текста на заданную тему;
- текста, приближённого к сюжету будущей фехтовальной сцены;
- текста предстоящего диалога «своими словами» и только потом — *соединение* выученного и осмысленного текста пьесы с выученной на память и зафиксированной комбинацией, т. е. *координация* словесного и физического (телесного) действия.

Словесное и телесное действие являются составляющими одного действия — физического.

В обыденной жизни рече- и вокально-двигательная координация возникает тогда, когда выполнение телесного действия является привычным или когда текст (например, песни) выучен наизусть. Тогда возможно «быстрое» выполнение телесных действий в сочетании с «медленной» речью, и наоборот, на подсознательном уровне. Так же и на сцене: рече- и вокально-двигательная координация возможна в том случае, если движения (например, техника фехтовальной сцены) выполняются привычно (подсознательно), а текст выучен наизусть.

На сценической площадке во временных, пространственных и ритмических условностях координация речи и движения, пения и движения нарушается. И восстановление её требует репетиционного времени. Репетиционный период тем короче, чем профессиональнее подготовлен актёр в процессе обучения в области ре-

че- и вокально-двигательной координации, предполагающей условно-рефлекторную связь между двумя центрами коры головного мозга — речевым и двигательным.

В тренинге рече- и вокально-двигательной координации в равной степени должны совершенствоваться техника сценической речи, вокала, элементы актёрского мастерства и сценического движения (в частности, сценического фехтования). Все эти элементы и составляют понятие пластической культуры актёра, которой должен владеть, как актёр, так и режиссёр в любом виде сценического искусства. Режиссёру важно овладеть искусством сценического фехтования как сложным в техническом отношении искусством, используя его как средство не только сценической выразительности, но и как средство тренинга в профессиональном театре с целью повышения квалификации актёров.

В процессе последовательно выстроенного тренинга текст (словесное действие) отвлекает от сознательного контроля техники исполнения. На уровне подсознания начинает действовать «внутренний контролёр», не дающий изменить уже ставшей привычной технику исполнения «логической схемы». На этом этапе необходимо предлагать при одной и той же технической комбинации различные актёрские задачи в разных предлагаемых обстоятельствах, т. е. использовать вариативность и импровизацию в актёрском исполнении, чтобы избежать «штампов». Таким образом создаётся рисунок будущей композиции фехтовальной сцены, когда цепь движений (атакующих, защитных и ритуальных) «оживает» благодаря воображению драматически одарённого актёра, вызывая, благодаря актёрскому сценическому обаянию (заразительности), у зрителя сочувствие, сострадание, содействие. Только тогда зритель понимает и принимает условность театра и актёрское лицедейство.

Бытовые движения в сценическом фехтовании рекомендуются разделить на две группы.

К *первой группе* относятся способы ношения шпаги, плаща, шляпы, бытовые движения со шпагой, приветствия (салюты), поклоны. Этот бытовой и этикетный материал осваивается на 2-м и 3-м курсах на учебных занятиях «Основы сценического движения» (тема «Стилевые особенности и этикет в светском обществе различных исторических эпох»). Бытовые движения первой груп-

пы могут также осваиваться одновременно и в сочетании с действиями со шпагой, на протяжении шестого семестра при освоении «Исторического фехтования».

При освоении движений с плащом и шляпой (испанской, широкополой) студенты должны быть одеты в *соответствующие принадлежности костюма*. Тренинг с воображаемыми костюмами и костюмными принадлежностями может привести к ложным движениям, так как студенты практически не знакомы с фактурой вещей. Использование плаща, шляпы, португеза, ножен необходимо, как и использование холодного оружия — реального, а не воображаемого.

Ко *второй группе* бытовых движений относятся: обезоруживание; «ранения», «убийства».

Используемые на учебных занятиях сценическим фехтованием сценические падения, как и приёмы сценического боя без оружия, должны быть освоены на втором курсе при изучении учебной дисциплины «Основы сценического движения» («Искусство сценического боя без оружия»). Вторая группа бытовых движений осваивается также во втором полугодии 3-го курса при изучении «Исторического фехтования». Техника выполнения этих движений используется при выстраивании этюда и фехтовальной сцены в отрывке.

Бытовые движения — отдельные приёмы и их комбинации — находят применение в самом разнообразном репертуаре, в том числе, связанном с постановкой батальных (массовых) сцен.

При обучении бою на колюще-рубящей и колющей шпагах изучают приёмы обезоруживания и «ранений» этими видами оружия, с учётом специфики, которая диктуется историческим временем. При обучении приёмам сабельного боя рекомендуется изучать различные способы падений, например, такие как падения вперёд, споткнувшись, падения на спину. Сочетание различных движений второй группы с падениями рекомендуется при изучении техники боя на кинжалах.

Приёмы обезоруживания предлагается изучать сразу после освоения техники боя в такой методической последовательности:

— показывается полностью приём;

— объясняется его тактическое назначение: о чём, ради чего, зачем и почему выполняется тот или иной приём;

— «рисунок» («логическая схема»), состоящий из рекомендуемых движений, выполняется сначала в одношереножном строю, в медленном темпе и только потом — во взаимодействии с партнёром, *ускоряя исполнение, не снижая качества.*

Падения при обезоруживании выполняются без гимнастических матов с использованием самостраховки и страховки партнёров.

Только после изучения приёмов нападения и защиты, бытовых и ритуальных действий начинается работа над **фехтовальной фразой**. Фехтовальную фразу можно считать этюдом.

При постановке фехтовального этюда, фехтовальной сцены в отрывке:

- должны быть поставлены конкретные задачи, выражающие определённые мысли и определяющие взаимоотношения партнёров;
- необходимо осмысленное сочетание целого ряда движений с точки зрения логики и целесообразности, с учётом конкретно поставленной задачи.

В процессе тренинга используются подготовительные и полные этюды. Если в **подготовительном этюде** возникают движения, выражающие только **одну мысль**, то **полный этюд** состоит из **трёх частей**: вводной, основной и финала. Во вводной части должно быть одно или несколько движений, которые имеют определённую задачу — подвести действующих лиц к положению, из которого можно было бы начать движение, отражающее основную мысль. Такая мысль должна быть использована при исполнении основной части. Основная часть — это сам бой. Бой — это ряд движений, которые выражают в определённом соединении, согласно с предлагаемыми обстоятельствами, основную мысль. В финале должен быть ряд движений, бытовых или ритуальных, которые заканчивали бы этюд, после того как будет выражена основная мысль в основной части поединка или батальной сцены.

Полный этюд должен состоять из движений «боевых» и бытовых, которые должны передавать взаимоотношения партнёров. Фехтовальную технику рекомендуется подбирать так, чтобы она отражала конкретные отношения партнёров, играющих в этюде.

По мере накопления качественно исполняемых технических приёмов выстраивается фехтовальная фраза согласно с предлагаемыми обстоятельствами. В фехтовальной сцене может быть несколько фехтовальных фраз.

Только после качественного освоения техники в этюдах должна начинаться работа над **фехтовальной сценой**. В фехтовальной сцене, создаваемой актёром, должен возникать образ действующего лица, персонажа в определённых предлагаемых обстоятельствах с текстами, с внешним оформлением: костюмами, декорациями, освещением и озвучиванием. Нельзя забывать, что *фехтовальная сцена — органическая часть всего спектакля, а не вставной номер* очередной концертной программы. Фехтовальная сцена в спектакле — всегда событие. Она может быть завязкой, кульминацией или развязкой. Она помогает актёру глубже, ярче, убедительнее создавать свой образ в спектакле, а режиссёру — образ спектакля. В фехтовальной сцене при выстраивании пластической партитуры образов и спектакля в целом актёрам предлагаются движения и действия, стилистически отражающие определённую историческую эпоху. Такая работа помогает актёрам создавать неузнаваемую и неповторимую в каждом новом спектакле пластику, что является предпосылкой к овладению искусством перевоплощения.

Только добившись безопасного технического исполнения, можно начинать работу над **композицией фехтовальной сцены**, предварительно создав «логическую схему» из продуманных и специально подобранных приёмов, которые будут использованы в сценическом бою на холодном оружии.

Успех композиционного построения фехтовальной сцены зависит от трёх факторов: оригинальности замысла, качества технического исполнения, выразительности действия.

Успешной считается та композиция, в которой студенты не только применяют качественно усвоенную технику, но и используют собственную изобретательность, фантазию, воображение в нахождении новых приёмов, ракурсов в самой фехтовальной сцене на различных видах холодного оружия и в нахождении разнообразных деталей костюмных принадлежностей. В период обучения обязательно должно уделяться внимание развитию способностей будущего актёра, и особенно режиссёра, в области композиционного решения при выстраивании фехтовальной сцены.

Сочинительство — это нахождение новых приёмов в фехтовальных движениях. При сочинительстве необходимо учитывать предлагаемые обстоятельства, стиль, жанр и замысел режиссёра.

постановщика, предлагаемые им мизансцены. Условно можно выделить три «вида» фантазии — фантазия автора, режиссёра и актёра.

Особое внимание необходимо уделять развитию чувства ритма. Для этого необходимо сочинять небольшие фехтовальные фразы и сцены, постоянно выстраивающиеся в разных направлениях, скоростях и амплитудах. Смена партнёров, темпов взаимосвязаны с изменениями ритма действия.

При проведении учебных занятий по «Сценическому фехтованию» один раз в неделю важно помнить, что при обучении технике в памяти мышц движение «держится» трое, максимум, четверо суток. Это означает, что треть каждого учебного занятия тратится на вспоминание того, что было на предыдущем занятии, а это сокращает количество осваиваемого нового учебного материала. В данной ситуации большое значение приобретает самостоятельность в овладении техникой, но с обязательным условием качественного освоения заданной техники в домашней работе. Только в этом случае может быть уделено больше внимания особенностям работы над фехтовальной сценой. *Самостоятельная работа при активном участии преподавателя и под его творческим контролем* должна постепенно занимать всё больше времени на учебных занятиях, особенно в последний период обучения.

После того, как студенты овладели основами техники и основами «исторического фехтования», одной из полезных форм работы становятся занятия, на которых освоенные приёмы, собранные преподавателем в фехтовальные фразы, «вытренировываются» самостоятельно. Преподаватель может предлагать различные задачи, например:

- отработать фразу в максимально быстром темпе;
- отработать фразу с передачей ощущения большого напряжения (силы);
- добиться максимальной лёгкости при точном и экономичном исполнении.

Можно предложить студентам, в соответствии с характером фразы, каждой паре или всей группе, самостоятельно придумать и «вытренировать» начало и конец боя, в целях создания законченной сцены, используя для этого практические знания, полученные при тренинге бытовых и ритуальных действий.

Ещё одной формой работы является составление фехтовальных фраз и фехтовальных сцен на темы, заданные преподавателем, а затем на темы, предложенные студентами друг другу.

Прежде чем приступить к созданию фехтовальных сцен, преподаватель сценического фехтования вместе со студентами должен:

- а) определить смысл и цель постановки фехтовальной сцены, ответив на вопросы: — зачем, ради чего, о чём? (идея),
— кто, что, где, когда, почему?

- б) выстроить преддействие («шлейф», «биографию»), понять: — перед выходом на сценическую площадку — откуда и зачем пришел,

- уходя со сцены — куда и зачем ушел;

- в) создать экспозицию, на основе которой и выстраивается «логическая схема» будущей композиции фехтовальной сцены с позиций целесообразности и логики, неразрывно связанных с предлагаемыми обстоятельствами пьесы и спектакля в целом. При этом необходимы:

- постоянная забота о выразительности действия;
- стремление к «правдоподобию чувств» (но не натурализм) при постановке фехтовальной сцены;
- соблюдение безопасности и эстетических норм;
- знания в области изобразительного искусства (живопись, графика, скульптура), истории холодного оружия и истории костюма, которые помогут актёру и режиссёру сохранять историческую достоверность, «вылепить» образ и «оживить» его.

- г) заботиться о взаимосвязи и взаимозависимости фехтовальной сцены с пластической партитурой спектакля в целом.

При работе над фехтовальной сценой студенты должны уметь использовать литературный и драматургический материал, а также свои познания в области изобразительного искусства и истории отечественного и мирового театра. Задача актёра — совместно с режиссёром «вылепить» образ и «оживить» его в условиях сцены в определённом стиле и жанре, согласно с исторической эпохой, в которой действует персонаж. Обучение должно заканчиваться исполнением фехтовальной сцены из исторической (классической) пьесы с использованием различного рода оформления (декорации, костюмы, костюмные принадлежности, реквизит, свет, звук).

Следует помнить, что *обучение будущего актёра только технике* приводит к формальности выполняемых фехтовальных движений, *возникновению штампов*, когда фехтовальная сцена становится не частью спектакля, а вставным номером в нем. С другой стороны, *увлечение только элементами актёрского мастерства без достижения качественного технического уровня* и закрепления навыков может привести к *травматизму* и исполнению фехтовальной сцены, в которой *не будут отражены стиль и манера поведения* в бою, соответствующие определённой исторической эпохе. Надо стремиться закреплять технику исполнения в учебных комбинациях, заботясь о подлинности совершаемых действий, согласно поставленным конкретным задачам, как техническим, так и творческим (актёрским).

Предлагаемая методика обучения позволяет требовать от студентов постоянного осознанного, выразительного и эмоционального действия.

В работе над фехтовальными сценами используются не только сценарии и инсценировки «по мотивам», но и литературный и драматургический материал, в первую очередь классический (отечественный и западноевропейский). Считать завершённым в полной мере процесс обучения фехтовальному искусству можно только тогда, когда полученные знания, умения и навыки используются в учебных и дипломных спектаклях, запланированных заранее в репертуаре выпускного актёрско-режиссёрского курса. Только тогда, в полной гармонии, могут сочетаться полученные знания в области мастерства актёра, режиссуры, сценической речи и сценического движения, и в полной мере можно говорить о заложенных *основах пластической культуры* «телесного аппарата воплощения» будущих актёров, режиссёров, вокалистов, хореографов, независимо от предстоящей творческой работы в области сценического искусства, независимо от приобретаемой специальности, специализации и профиля предстоящей работы.

Постановка фехтовальных сцен в отрывках всегда отличается сложным размещением в ограниченном пространстве при часто и быстро меняющемся темпо-ритме сценического действия в зависимости от: предлагаемых обстоятельств автора; мизансцен, предложенных режиссёром; от случайно и внезапно возникающих

условий, которые существуют постоянно в театре, в процессе репетиций, тренингов и во время спектаклей.

К. С. Станиславский считал главным умением актёра постоянную приспособляемость к всё время меняющимся обстоятельствам. *Приспособляемость как качество сознания и есть пластичность.*

Понятие пластичности тесно связано с таким понятием как скорость реакции, когда в результате воздействия окружающей среды на организм человека через органы чувств возникает три последовательных этапа: оценка — решение — действие. Развитие и совершенствование скорости реакции важно в любой профессиональной деятельности, и в частности, в любом виде сценического искусства.

Обязательным условием достижения цели (овладение искусством сценического фехтования) является психологическая установка у студента «**мне надо**» (термин психолога Д. Н. Узнадзе), которая определяется призыванием к актёрской и режиссёрской профессии, т. е. природными данными. Тогда заинтересованность рождает увлечённость, с одной стороны, через призывание к педагогической работе преподавателя, а с другой — через веру студента в предлагаемые ему обстоятельства. Возникает «жажда» освоения актёрского ремесла, т. е. искусства выразительного существования на сцене, и в частности в фехтовальной сцене.

Примерная запись учебно-тренировочных комбинаций

Комбинация на 16 темпов. Один темп — это «и раз!» и т. д. Комбинация может быть использована как пример текстов диктанта на контрольном или зачётном уроке.

Рисунок («логическая схема») сценического боя на 16 темпов
«МОЯ» «ПРОТИВНИК»

и 1	Укол в колено	→	2-я, правая за левую
и 2	Повторно кругом сле- ва по голове	→	5-я левой за правую
и 3	Повторно укол в живот	→	1-я, шаг назад
и 4	6-я защита	←	Кругом слева, удар по голове
и 5	Удар кругом слева по правому боку	→	3-я защита
и 6	5-я защита	←	Удар по голове
и 7	Укол в колено	→	2-я правая за левую
и 8	2-я, левая влево	←	Укол в колено
и 9	Удар кругом слева по голове	→	5-я защита на месте (или 5-я защита с шагом назад)
и 10	4-я защита	←	Кругом справа удар по левому боку
и 11	Укол в бедро	→	скачок назад
и 12	Повторно удар по голове	←	6-я защита
и 13	3-я защита	→	Удар кругом по прав.боку
и 14	Укол в колено	←	2-я, левая влево
и 15	«ранение» в живот	→	Укол в живот («ранение»)
и 16	падение	←	«выдернуть» шпагу с одновременным скачком назад (или отталкивая ра- ненного ногой в бедро)

Примечания. При «ранении» или «убийстве» перед падением партнёра сначала необходимо обязательно избавиться от оружия (уронить, отбросить), дожидаться, пока оружие перестанет двигаться и, оправдав необходимую паузу, упасть.

После качественного (с технической точки зрения) исполнения диктанта преподаватель во время контрольного урока может поставить **новые конкретные задачи** (предлагаемые обстоятельства). Возникновение новых предлагаемых обстоятельств и актёрских задач при использовании принципа «оправдания позы» приводит к превращению набора движений комбинации («логической схемы») в композицию и возникновению сценического действия.

Могут быть использованы бытовые, ритуальные, этикетные действия и предложена массовая сцена или индивидуальный бой с партнёром на различных видах холодного оружия.

Комбинация на 13 темпов с использованием передвижений с переводами, повторных атак, ударов, уколов, защит 5, 6-й и 2-й, ответных и повторных атак, «завязывания», ранения «уколом» в живот.

Рисунок («логическая схема») сценического боя на 13 темпов

	«МОЯ»		«ПРОТИВНИК»	
и 1	шаг вперёд с перево- дом	→	шаг назад	см.
и 2	шаг вперёд с перево- дом	→	шаг назад	п
и 3	удар по голове	←	5-я защита	р
и 4	5-я, правая за левую	→	удар по голове	ч
и 5	2-я, левая за правую	←	повторно укол в бедро	л
и 6	6-я на месте (или ша- гом назад)	→	повторно кругом слева голову рубить	о
и 7	завязать из 6-й во 2-ю	→		
и 8	укол в бедро	→	скачок назад	у
и 8	повторно укол в жи- вот переносом	→	2-я, правая за левую	р
и		→	завязать из 2-й во 2-ю, и батман	к
и 9	1-я, правая за левую	→	укол в бедро	е
и 10	кругом слева голову рубить	→	6-я	
и		→	из 6-й завязать во 2-ю	к
и 11	2-я правая за левую	→	укол в живот	с-р
и 12	укол в бедро	→	2-я, левая влево	47.
и 13	падение	→	укол в живот («убийство»)	

На зачётном уроке может быть предложена такая комбинация или любая другая на других видах оружия, записанная по тому же принципу.

Действия, происходящие до начала **собственно** поединка, а также в финале, и падение ~~выбираются~~ студентами самостоятельно.

но. В ходе выполнения комбинации помимо качественного технического исполнения необходимо оправдать выполненные действия, превратив комбинацию в композицию, подключая фантазию и воображение. В композиции должно возникать сценическое действие, согласно предлагаемым обстоятельствам, придуманным каждой парой партнёров индивидуально. Могут быть использованы бытовые, ритуальные, этикетные действия. Для технического освоения предложенной комбинации и её оправдания даётся определённое преподавателем время (не более 10–15 минут).

Обучение сценическому фехтованию может быть закончено индивидуальным показом каждой парой своего этюда и массовым боем (батальной сценой), подготовленной всей группой, в финале.

Музыкальное сопровождение в учебной дисциплине «Сценическое фехтование»

Музыкальное сопровождение может быть использовано в разделе «Этюдно-постановочная работа».

Музыка в этюдах и фехтовальных сценах может применяться, если она необходима и органично влетается в ткань спектакля, оправдана и передаёт настроение или состояние души, отражает происходящие или предвосхищает грядущие события, передаёт атмосферу и напряжённость боя, является фоном или «внутренним монологом». При выборе музыкального материала обязательно учитывается жанр пьесы и жанр спектакля, предложенный режиссёром. Музыка может как отражать происходящие события, так и звучать контрастно по отношению к ним.

Если используется музыкальная драматургия, то действия выстраиваются согласно с драматургией музыкального произведения, т. е. пластическая партитура выстраивается согласно музыкальной. Фехтовальная сцена может быть выстроена с учётом метро-ритмической сетки музыкального произведения: расписываются все движения, при выстраивании пластической партитуры используются различные длительности и соотношения их в ритмических рисунках, а также такты и фразы музыкального произведения. При использовании музыки, которая является сильным средством эмоционального воздействия, надо обратить особое внимание на безопасность в техническом исполнении фехтовальной сцены.

В процессе обучения может быть использована:

1) *программная музыка*, в которой заложено определённое содержание, т. е. музыкальные произведения, в которых существует такая драматургия, которая вызывает определённые ассоциации, чувства, мысли. Актёр зависим от содержания музыкального произведения и полностью подчиняется той драматургии, которую вложил композитор в своё произведение.

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. Для такого вида тренинга используются музыкальные произведения (и 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) *музыка, специально написанная* для определённых преподавателем упражнений и этюдов.

3) *технические средства обучения* (ТСО) — аудиокассеты, магнитофонные записи, видеокассеты. Записанная музыка, например, может использоваться на учебных занятиях как фон для создания определённого настроения.

Записи музыкальных произведений:

- могут будить фантазию, воображение;
- могут вызывать ассоциации, представления, мысли и чувства;
- 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 «темпа» и «ритма», 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» рассматривается 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 организовано. *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 произведении 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 композитором 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, возникают агогические 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 рождают 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. Любой 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 и 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 исполнения), амплитуду (широту движения, зависящую от динами-

ческих 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 соотношения ритмических колебаний (подъёмов и спусков); б) точно расставить ритмические акценты.

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

КОНТРОЛЬНЫЕ И ЗАЧЁТНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ К КОНТРОЛЬНЫМ ЗАНЯТИЯМ И КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ РЕЗУЛЬТАТОВ ОБУЧЕНИЯ.

В первой трети учебного года изучается техника. В середине первого года обучения проводится тренинг, направленный на совершенствование изученной техники и закрепление полученных навыков. Последняя треть учебного года используется для работы над фехтовальной фразой и над этюдами. При определённом уровне качественной технической подготовки учебной группы проводится работа над фехтовальными сценами в этюдах. Если тренинг в разделе «Этюдно-постановочная работа» продолжается и на 4-м курсе (7-й семестр), то совершенствуется фехтовальное мастерство с профессиональных позиций.

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.

Преподаватель может выбрать из предложенной программы любой учебный материал, в любом количестве и варьировать его, используя тематику с учётом степени подготовленности

студентов и уровня возможностей всей группы, а также образования и опыта самого преподавателя в данной области знаний, умений и навыков.

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

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.

Часто некоторые преподаватели оценивают или только природные возможности студента, или знания, умения и навыки, полученные до учёбы в данном учебном заведении. Объективность 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.*

Назначение дополнительных занятий в течение года, как и пересдача зачёта через короткий промежуток времени (от 2 до 5-ти дней), не профессиональны 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. Используемые в учебной дисциплине упражнения 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 предлагаемых упражнениях, которые являются очередным этапом в усвоении учебного материала, не следует стремиться получить результат сразу же. 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, ранее выученных.

Предложенная и разученная на зачётном уроке комбинация не может быть показана в совершенном исполнении. Для этого необходим целый ряд репетиций. Главное на зачётном уроке — за короткий срок выполнить предложенную «логическую схему», зафиксировать и оправдать ее, получив актёрскую задачу, и «сыграть» фехтовальную сцену, продемонстрировав пластичность (как приспособляемость) и пластику (как телесное выражение мыслей и чувств персонажа, понятное зрителю).

Условия для определения критерия, по которому будет определяться оценка знаний, умений и навыков:

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.

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). Например, точное выполнение актёрских задач, предлагаемых как в упражнениях-играх, так 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 приспосабливаться 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 верное исполнение упражнения, без всякого изменения условий его исполнения.

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. Предлагаются домашние задания с учетом индивидуальных особенностей студентов.

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 хо-

реографам (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 перспективной педагогической деятельностью, 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. И в первую очередь большое значение имеет овладение методом и методикой обучения.

Сценический бой далеко небезопасен. К тому же для его постановки необходимо владеть историческим холодным оружием и знаниями в области истории и изобразительного искусства применительно к профессии. Более высокое искусство требуется при постановке массовых сцен (батальных сцен), особенно в условиях театральной сцены, его пространства. Ко всему, что сказано, необходимо добавить, что фехтует не просто актёр-человек на уровне мастера спорта по спортивному фехтованию, а персонаж-актёр в образе, созданном в спектакле, согласно предлагаемыми обстоятельствам автора и в мизансценах, выстроенных режиссёром-постановщиком или режиссёром по пластике. Актёру надо уметь драться ^{как} ~~любимыми~~ ^{какими} ~~видами~~ исторического холодного оружия и «настоящею», доподлинно передавая стиль исторического времени, учитывая стиль и жанр пьесы и спектакля, при этом соблюдая безопасность боя, чувство меры и чувство вкуса и действуя правдоподобно, но не натуралистично. ~~Владея фехтовальным искусством, актёр должен вызывать восхищение зрителей.~~

Надо помнить, что все виды сценического искусства взаимосвязаны и взаимозависимы, имея единые основы мастерства актёра и режиссуры.

Надо не только владеть техникой боя, но и действовать в фехтовальной сцене. *Бой — это мышление при помощи шпаги.* В сценическом поединке должна возникать напряжённость боя, «чувство боя» у партнёров.

Бывает, что при постановке фехтовальной сцены, как и пластики, режиссёр-постановщик, не владеющий знаниями в области сценического фехтования, приглашает режиссёра по пластике или постановщика фехтовальных сцен и за несколько репетиций, к примеру, в течение недели до выпуска спектакля, просит его по-

ставить фехтовальную сцену с опытными, народными и заслуженными артистами, думая, что те смогут, будучи необученными, сразу «зафехтовать» в спектакле. Плохо, если режиссёр рассматривает фехтовальную сцену не как средство сценической выразительности, не как органическую часть всего спектакля, а как часть шоу. Фехтовальная сцена может активно участвовать в разрешении конфликта, может быть завязкой, кульминацией и развязкой в спектакле. При назначении на роль, в которой необходимо будет владеть искусством сценического боя, режиссёр должен учитывать состояние здоровья актёра, его профессиональную обученность, физические и пластические природные данные, индивидуальность (амплуа), подвижность нервных процессов.

Зритель всегда принимает любые условия игры, предложенные режиссёром и актёрами, и эти правила необходимо соблюдать до конца спектакля. Зритель чувствует любую фальшь в игре актёров, любые нарушения логики и целесообразности действия, ничего не понимая в технологии актёрского и режиссёрского искусства. А фальшь возникает не только из-за недостаточности актёрского или режиссёрского таланта, но и при слабой обученности основам сценического движения. Бывает и так, что актёр владеет разнообразной техникой своего искусства и зритель понимает, что происходит на сцене, но относится к происходящему равнодушно, без должного интереса, безразлично, не увлекается действием. Нельзя не учитывать необходимость сценического обаяния (заразительности) у актёра. Будучи обаятельным, актёр должен вызывать положительные эмоции даже тогда, когда играет отрицательные роли. Чтобы повести за собой зрителя, он должен хорошо знать, чего он хочет достигнуть своей игрой в спектакле, и должен верить в то, что он говорит. Физические действия (телесные и словесные) должны быть убедительны.

Иногда решающую роль в игре актёра играет художник и соответствующие цеха, которые создают декорации, костюмы и костюмные принадлежности. В фехтовальных сценах используются акробатические и фехтовальные трюки, различные падения и движения, требующие большого пространства, свободы движений и передвижения и соответствующего безопасного холодного оружия. Если это не учитывать, возможны травмы или физиче-

ские ограничения, не дающие в полной мере и органично провести фехтовальную сцену.

Чтобы подготовить фехтовальную сцену, требуется большой труд и длительное время, независимо от актёрского таланта. Минута фехтования на сцене театра — это огромное время. Чтобы отснять в кино фехтовальную сцену продолжительностью 3–5 минут, требуется многочасовой, ежедневный и多月есный труд по усвоению техники, чтобы техника привычно обслуживала актёра, действующего в предлагаемых обстоятельствах сценария.

Если не заниматься систематически, в процессе обучения, то рука теряет умение. Зачастую в профессиональном театре приходится начинать как бы с самого начала, с буквы «А».

Начиная работу над фехтовальной сценой в театре, прежде всего надо «размять», «раздвигать» актёров. В тренинге должны быть использованы упражнения, делающие мышцы эластичными, поддающимися при выполнении любой конкретно поставленной задаче и одновременно подводящие актёра к техническому исполнению, необходимому для освоения техники фехтовальной сцены в короткий промежуток времени. Уже в процессе тренинга необходимо добиваться исторической достоверности.

Не мешает знать иностранный язык, чтобы провести фехтовальную сцену с диалогами и монологами на языке подлинника. Такой вид тренинга привёл бы к верным ритмам в словесном и физическом (телесном) действиях. И актёры почувствовали бы стиль автора (Шевченко, Пушкин, Шекспир, Мольер, Гольдони).

Нет необходимости в театре использовать подлинное историческое холодное оружие. Оно должно быть специально изготовлено с учётом безопасности его использования.

При постановке фехтовальных сцен актёрам приходится в кратчайший срок овладевать новой техникой, преодолевая различного рода технические и творческие трудности. И здесь всё зависит от того, каковы интересы актёров и режиссёров, работающих в театре, каковы их устремления, идеалы, какой театр они исповедуют, какова их цель в жизни и, в частности, в творческой. Работая в профессиональном театре, надо понять себя — в чём и где призвание.

Существует два понятия, определяющие смысл творчества, как в театре, так и в педагогической деятельности, в частности, в

области сценической педагогики: театральной, вокальной и хореографической.

Во-первых, это **духовность**, которая влияет на формирование мировоззрения. «Ради чего я пришёл в этот мир», «каково моё назначение и предназначение», «что я должен успеть сделать пока живу и что я должен оставить после себя *людям*, будущим поколениям — свои знания, свой опыт». Это тем более важно, так как рано или поздно актёры и режиссёры начинают преподавать. Вне основ духовности нет творческих успехов и в практической педагогике. Педагогика — это практическая психология. Люди среди людей живут и общаются.

И второе понятие — это **мировоззрение**, которое определяет ся духовностью, и зависит от наследственности, от воспитания домашнего, от воспитания, получаемого в учебных заведениях и в результате влияния улицы, окружающей среды, в которой происходит общение. Так постепенно формируются восприятие, взгляд, оценка окружающего мира в сопоставлении, в сравнении.

В основе творчества отечественного театра — духовность, душа, сердце, а не пустые развлечения и эффекты. Меняется эстетика времени, в которое мы живём. Она отличается от эстетики XIX и даже XX столетия, но во все времена в нашем отечестве театр был прогрессивным, был против натурализма, против жестокости, он призывал к «просветлённости» (термин М. С. Щепкина), сеял надежду на лучшее будущее, звал к **жизни**. И основная черта нашего отечественного театра — **духовность**. Духовность определяется личным примером учителя, его индивидуальностью, как Личности. Главное поступки и действия Учителя, а не его слова и книги.

ПРИМЕРНЫЙ ПЕРЕЧЕНЬ

названий тем этюдов на различных видах оружия, с использованием различных бытовых предметов

А. Этюды с образными названиями:

«Амазонки»; «Гомо сапиенс до н. э.»; «Меч Ниндзи»; «Похождение Флинта»; «Нищие духом»; «Тайна королевского рода»; «Страсти в ночь полнолуния»; «Любите театр»; «История эмансипации»: в 3-х, и в 5-ти частях; «Кость раздора»; «Вальпургиева ночь»; «Зевс — рассуди!»; «Страсти-мордасти»; «Рэкет в любви»; «Гадюка»; «Девуцы Дао»; «Милые дерутся, что тешатся»; «Рыцари и рабы любви»; «Горец»; «Сердцу не прикажешь»; «Любовь двоих»; «Страх в двух частях: первая — трусливая храбрость, вторая — храбрая трусость».

Б. Этюды с краткими названиями:

Мечь; Гость; Дуэль; Приз; Письмо; Сюрприз; Соперницы; Наследство; Компаньоны; Привидение; Серенада.

ПРИМЕРНЫЙ СПИСОК

названий драматургических, литературных и музыкальных произведений, сценариев, клави́ров, либретто, которые могут быть использованы для постановки фехтовальных сцен

Байрон Дж. Г. Дон Жуан
Гольдони К. Слуга двух господ, Кьоджинские перепалки
Горин Г. Чума на оба ваши дома
Готье Т. Капитан Фракасс
Гофман Э. Т. А. Щелкунчик и Мышиный король, Крошка Цахес по прозвищу Циннобер
Гринченко Б. Степовий гість (Переверти)
Гюго В. Дон Карлос, Эрнани
Джованьоли Р. Спартак
Дюма А. Три мушкетёра, Учитель фехтования (Огюстен Гризье), Генрих III и его двор, Анж Питу, Капитан Ноль, Чорный тюльпан
Загорчинов С. День последний (из жизни XIV-го столетия).
Кальдерон П. Дама-невидимка, Спрятанный кабальеро, Дама сердца прежде всего

Княжнин Я. Б. Вадим Новгородский
Корнійчук О. Богдан Хмельницький
Котляревський І. Енеїда
Кочерга І. Ярослав Мудрий, Свіччине весілля
Кропивницький М. Титарівна, Невільник
Кулиш П. Чорна Рада
Лермонтов М. Ю. Мцыри
Линдгрен А. Пеппи — длинный чулок
Лопе де Вега Дурочка, Собака на сене, Изобретательная
 влюблённая
Марк Твен Принц и нищий
Мериме П. Хроника царствования Карла IX, Кармен
Михалков С. Принц и нищий (по Марку Твену)
Мольер Ж.-Б. Мещанин во дворянстве, Дон Жуан или Камен-
 ный Гость
Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я
Островський А. Н. Василиса Мелентьева
Погодин Р. П. Синяя ворона (500 миллионов 202-й)
Пушкин А. С. Капитанская дочка, Каменный гость
Радзинский Э. Три мушкетёра (по Дюма)
Руставели Ш. Витязь в тигровой шкуре (по мотивам)
Сабатини Р. Скарамуш
Серба А. Никакому врагу
Сервантес М. Дон Кихот
Скотт В. Айвенго
Старицький М. Оборона Буши
Стендаль Красное и чёрное
Стивенсон Р. Л. Остров сокровищ
Сумароков А. П. Хорев, Дмитрий Самозванец
Тирсо де Молина Дон Хиль Зеленые штаны, Севильский озор-
 ник или Каменный гость
Туманян О. Т. Давид Сасунский
Українка Л. Лісова пісня, Кам'яний господар
Устинов Л. Маленький шарманщик
Франко І. Сон князя Святослава, Украдене щастя
Хаггард Г. Р. Дочь Монтесумы
Шварц Е. Обыкновенное чудо

Шевченко Т. Назар Стодоля, Гайдамаки (инсценировка
 Л. Курбаса)

Шекспир В. Юлий Цезарь, Троил и Крессида, Укрощение
 строптивой, Макбет, Гамлет, Отелло, Король Лир, Ричард III,
 Двенадцатая ночь, Ромео и Джульетта, Генрих IV, Генрих VI, Сон
 в летнюю ночь, Виндзорские насмешницы (Виндзорские проказ-
 ницы), Много шума из ничего

Шеридан Р. Дуэнья (День чудесных обманов)

Шиллер Ф. Мария Стюарт, Дон Карлос

Киносценарии: Фанфан Тюльпан, Железная маска

Мюзиклы:

Бернстайн Л. Вестсайдская история

Кол Портер Целуй меня, Кэт

Колкер А. Труффальдино (по Гольдони)

Хренников Т., Гладков Г. Давным давно (Гусарская баллада)

Оперы

Драгомыжский А. Каменный гость

Глинка М. Руслан и Людмила

Рахманинов С. Алеко

Римский-Корсаков Н. Псковитянка

Чайковский П. И. Орлеанская дева

Верди Д. Отелло, Дон Карлос, Сила любви, Ломбардийцы,

Вильгельм Тель

Моцарт В. А. Дон Жуан

Бизе Ж. Кармен

Гуно Ш. Фауст

Мейербер Дж. Гугеноты, Роберт-Дьявол

Оффенбах Ж. Сказки Гофмана

Сен-Санс Ш. К. Самсон и Далила

Прокофьев С. Любовь к трём апельсинам, Дуэнья

Шебалин В. Укрощение строптивой

Беллини Дж. Пуритане, Капулетти и Монтекки

Балеты

Асафьев Б. Бахчисарайский фонтан

Баснер В. Три мушкетёра

Василенко С. Мирандолина (по мотивам пьесы К. Гольдони
Хозяйка гостиницы)

Глазунов А. Раймонда

Глизер Р. Красный мак

Караев К. Тропую грома

Кирейко В. Тени забытых предков (по одноимённой повести
М. Коцюбинского)

Мачавариани А. Отелло (по мотивам одноимённой трагедии
Шекспира)

Минкус Л. Дон Кихот

Оффенбах Ж. Синяя борода

Пейко Н. И. Жанна д'Арк

Прокофьев С. Ромео и Джульетта

Пуни Ц. Эсмеральда

Римский-Корсаков Н. Шехерезада

Свечников А. Маруся Богуславка

Синисаль Г. Сампо (по мотивам народного эпоса Калевала)

Стравинский И. Весна священная (картины языческой Руси в
одном действии); Пульчинелла (на музыкальные темы
Дж. Перголези)

Фейгин Л. Дон Жуан

Хачатурян А. Спартак

Чайковский П. Щелкунчик (по мотивам сказки Гофмана Щел-
кунчик и Мышиный король)

Чулаки М. Мнимый жених (по мотивам пьесы К. Гольдони
Слуга двух господ)

Яруллин Д. Шурале (Леший).

Сценарии и инсценировки по мотивам мифов, легенд, былин
и сказок, отечественных и народов мира).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

ОСНОВНАЯ

1. Винклер П. Оружие / П. Винклер. – М.: Софт-Мастер, 1992. – 330 с.
2. Долин А. А. КЭМПО / А. А. Долин, Г. В. Попов. – М.: Наука, 1991. – 429 с.
3. Кох И. Э. Основы сценического движения / И. Э. Кох. – Л.: Искусство, Ленинград. отд-е, 1970. – 566 с.
4. Кох И. Э. Сценическое фехтование / И. Э. Кох. – Л.-М.: Искусство, 1948. – 291 с.
6. Ламарова М. Иллюстрированная энциклопедия моды / М. Ламарова. – Прага: Арттия, 1997. – 608 с.
7. Люгар А. Школа сценического фехтования / А. Люгар. – М. [Б. и.], 1910. – 64 с.
8. Мерцалова М. Н. История костюма. – М.: Искусство, 1972. – 198 с.
9. Морозова Г. В. Сценический бой. – М.: Искусство, 1975. – 143 с.
10. Немеровский А. Б. Пластическая выразительность актёра. – М.: Искусство, 1988. – 192 с.
11. Розин М. Я. Пластическое мастерство актёра. – К.: Министерство культуры УССР, 1983. – 28 с.
12. Розин М. Я. Театральная пластика: Сценическое движение. Ритмика.
13. 13. Сценическое фехтование. – К.: Министерство культуры Украины, 1993. – 40 с.
14. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. – М.: Искусство, 1954–1957. – Т. 1. 1954. – 514 с. – Т. 2. 1954. – 422 с. – Т. 3. 1955. – 502 с.
- 14 15. Елькіс Г. Я. Сценічне фехтування. – К.: Мистецтво, 1971. – 166 с.
- 15 16. Hieb und Stichwaffen. / Пер. на рус. Гладкий В. Д. – Прага: АРТІА (ARTIA), 1996. – 490 с.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ

- 16 17. Асмолов К. В. История холодного оружия. Восток и Запад. – М.: Здоровье народа, 1993. – 204 с.
- 17 18. Кибалова Л., Гербенова О. Древний мир: В 2-х т. – Донецк, 1996 – 1997. – Т. 1 – 1966. – 510 с. – Т. 2. – 1997. – 478 с.
- 18 19. Носов К. С. Вооружение самураев / К. С. Носов. – СПб.: Полигон – М.: АСТ, 2001. – 262 с.
- 19 20. Панченко Г. К. Нетрадиционные боевые искусства от Америки до Руси. – Х.: Фолио; Ростов-на-Дону: Феликс, 1997. – 371 с.
- 20 21. Панченко Г. К. Нетрадиционные боевые искусства. Европа и Азия. – Х.: Фолио; Ростов-на-Дону: Феликс, 1997. – 388 с.
- 21 22. Ривош Я. Время и вещи. – М.: Искусство, 1990. – 304 с.
- 22 23. Холодное оружие Востока и Запада. Тайцзи Гунь. – Самара [Б. и.], 1992. – 256 с.

Памятники мирового искусства

- 23 24. Искусство Древнего Востока – М., 1968. – 96 с.
- 24 25. Искусство Эгейского мира и Древней Греции – М., 1970. – 227 с.
- 25 26. Искусство этрусков и Древнего Рима – М., 1983. – 112 с.
- 26 27. Смирнова И. А. Искусство Италии конца XIII–XV-го вв. / И. А. Смирнова. – М., 1987. – 144 с.
- 27 28. Ротенберг Е. И. Искусство Италии XVI-го в. / Е. И. Ротенберг. М., 1967. – 124 с.
- 28 29. Западноевропейское искусство XIX-го в. – М., 1975. – 208 с.
- 29 30. Русское искусство XIX-го – начала XX-го вв. – М., 1972. – 100 с.

Иллюстрированная история

- 30 31. Варга Домокош. Древний Восток / Домокош Варга. Изд-е Корвина. – Будапешт: Атэнзум, 1979. – 89 с.
- 31 32. Маккаи Ласло. Мир Ренессанса К. С. / Ласло Маккаи. – Изд-е Корвина. – Будапешт: Атэнзум, 1980. – 103 с.
- 32 33. Heinrich Müller, Hartmut Kölling Europäische Hieb-und Stichwaffen Leipzig 1985. – 448 стр.

Навчальне видання

СЦЕНІЧНЕ ФЕХТУВАННЯ

(Мистецтво сценічного бою
на історичній холодній зброї)

Навчально-методичний посібник

Автор-укладач

професор, заслужений діяч мистецтв Бурятії
Мойсей Якович Розін

Друкується в авторській редакції

Обкладинка І.Р. Акмен

Комп'ютерна верстка А. В. Шамрай

План 2004.

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

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

Ум. друк. арк. 4,01. Обл. вид. арк. 4,06. Тираж 100 прим. Зам. № 19

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