


Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусства»

Факультет художественной культуры  
Кафедра режиссуры


СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

 Н.В.Петухова  
«19» 12 2022 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 Е.В.Пагоцкая  
«19» 12 2022 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**ПЛАСТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА**

для специальности 1-17 01 05 Режиссура праздников (по направлениям),  
1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям) направление специальности  
1-17 01 03-04 Искусство эстрады (режиссура)

Составитель: Красилов Б.А., преподаватель кафедры режиссуры

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультет художественной  
культуры

«19» декабря 2022г., протокол № 5

## РЕЦЕНЗЕНТЫ:

*И.А. Алекснина*, доцент кафедры театрального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент.

*И.А. Кривулько*, главный режиссер государственного театрально-зрелищного учреждения «Молодежный театр эстрады».

## СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	8
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	60
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	75
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	80

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Пластическая культура» раскрывает значение пластического воспитания в подготовке режиссера в области режиссуры эстрады и предусматривает использование в обучении студентов компетентного подхода и инновационных педагогических технологий. Усвоение его основных положений позволяет развить важные профессиональные, психофизические и эстетические качества, определяющие готовность студента к будущей профессии, формирует систему практических умений и навыков. Особое внимание уделено применению полученных знаний в процессе создания разных театрализованных и праздничных форм, оценке качества пластических номеров, массовых сцен, музыкально-пластических представлений.

Пластическая культура – комплекс специальных теоретических знаний и практических навыков танцевально-пластического и движенческого характера, необходимых режиссеру театрализованных представлений и праздников для осмысления пластического образа события.

При бесспорной синтетической специфике искусства режиссуры праздников, его природной, главнейшей, определяющей чертой является зрелищность, динамический процесс пластических решений и образов. Включение пластической культуры в круг режиссерско-педагогических проблем продиктовано самой жизнью и вызвано расширением сферы действия режиссера, его обязанностью объединять творческие усилия разножанровых коллективов для воплощения сверхзадачи театрализованного представления, эстрадной программы или праздника.

Виртуозное владение своим телом позволяет не только соответствовать высокому уровню исполнителя, но и увеличивает палитру выразительных средств, которыми режиссер ведет диалог со своим зрителем в постановках спектаклей, шоу, эстрадных программ, театрализованных представлениях, праздниках. Режиссер должен быть всесторонне развитым и воспитанным человеком, квалифицированным специалистом, человеком творческим, который в работе с актерами должен помочь им понять содержание пьесы и роли, установить их взаимодействие с партнерами и найти выразительные средства для сценического действия. Сценическое действие рассматривается в тесной связи с мастерством режиссера. Будущий специалист должен владеть знаниями и навыками для того, чтобы в производственной работе мог создавать верные схемы физического поведения даже в том случае, если необходимы сценические трюки или сценический бой. «Правильно обученный режиссер должен поставить все сам» И.Э. Кох. Изучение

дисциплины заканчивается творческими заданиями, которые позволяют студенту показать уровень освоения не только теоретических знаний, но и практических технических навыков в области пластической культуры, сценического боя, сценического движения, пластического решения театрализованного представления, праздника. В сценических показах, на контрольных уроках синтезируются все умения и навыки, которые были освоены, в том числе и на сопутствующих дисциплинах.

Для того, чтобы ярче выразить тематическую и идейную сущность представления, праздника используется одно из самых ярких и выразительных средств режиссуры – пластика и хореография. Будущий режиссер обязан знать, как наиболее точно использовать пластическую образность в постановке праздника: необходимо, чтобы он изучал дисциплину не отвлекаясь от своей профессии. Для этого режиссер должен разбираться в вопросах теории и истории пластики и хореографии, сценического движения, в актерском и режиссерском мастерстве, обладать профессиональными навыками движения, пластической культурой, уметь правильно применять их в постановке представления, знать основные принципы методики обучения дисциплине.

Программа рассчитана на семь семестров 1-4 курсов обучения. Как правило, уровень до вузовской подготовки ограничен рамками программы средней общеобразовательной школы, в связи с этим на занятиях ставятся задачи развития общей пластической культуры: тренировка тела, музыкально-ритмическое развитие, освоение практических навыков сценического движения, пантомимы, танца, а также задачи развития образно-пластического мышления, применения пластики и сценического движения как средства режиссуры праздников.

Изучение дисциплины идет параллельно по всем разделам, усложняясь по мере усвоения навыков. Основными формами обучения являются практические, индивидуальные и самостоятельные занятия. На практических занятиях студенты выполняют упражнения, тренинги, ряд заданий по одному из разделов программы. При самостоятельной работе они отрабатывают полученные навыки, и так же выполняют работу с необходимой литературой по дисциплине. После разучивания упражнений им предлагается на основе приобретенных знаний самостоятельно придумать какое-либо упражнение и затем перевести его в этюд, сюжет которого построен на пластике и сценическом движении. При этом, придумывая, студент закрепляет материал, фантазирует, технически усложняет упражнение, тренирует свое пространственное образно-пластическое мышление. Обучение направлено на то, чтобы студент непосредственно привносил в свою самостоятельную

работу по режиссуре все навыки и знания, полученные в процессе изучения данной дисциплины, творчески преломляя их в своем сознании.

**Цель учебно-методического комплекса** – раскрыть роль и значение пластического воспитания в подготовке режиссера театрализованных представлений и праздников, развить профессиональные важные психофизические и эстетические качества, определяющие готовность студента к будущей профессии; сформировать систему практических умений и навыков.

Для реализации определённой цели предусматривается **решение следующих задач:**

- формировать у студента пластическую культуру, ловкость, гибкость, равновесие, подвижность, координацию движений, свободу и раскрепощенность мышц, основ индивидуального исполнительского мастерства;

- обучить навыкам пластики, хореографии, сценического боя и фехтования;

- познакомить с историей и практикой пантомимы;

- содействовать углублению знаний особенностей пластической режиссуры, овладению режиссуры пластических номеров, массовых сцен, музыкально-пластических представлений.

В итоге освоения дисциплины **студент должен знать:**

- технику безопасности при занятиях по пластике, при выполнении сложных трюков и поддержек;

- базовые физические упражнения для развития силы, ловкости, гибкости, равновесия, координации движений, подвижности, свободы и раскрепощении мышц;

- основные этапы исторического развития и современные тенденции пластики и пантомимы;

- основные направления в развитии хореографии в историческом контексте развития материальной культуры и быта;

- специфические особенности и выразительные средства пластической режиссуры, массовых спортивно-художественных представлений;

- методику разработки упражнений и программ художественного фона, основные выразительные средства художественно-спортивных представлений;

- основы построения пластических номеров, массовых сцен, музыкально-пластических представлений;

- уметь:

– применять полученные знания в процессе создания разных театрализованных или праздничных форм.

– оценивать качество пластических номеров, массовых сцен, музыкально-пластических представлений;

– владеть элементами техники пантомимы;

– создавать драматургию пластических номеров, массовых сцен, музыкально-пластических представлений;

– работать с консультантом по пластике (постановка сложных пластических сцен, драк и боёв на холодном оружии);

владеть:

– гибкостью, равновесием, координацией движений собственного тела;

– навыками и умениями в гимнастике, акробатике, фехтовании, сценическом бою, пантомиме, соединении языка и движения в работе над созданием сценического образа;

– способами применения разнообразных средств художественной выразительности в процессе создания разных театрализованных или праздничных форм;

– свободным и уверенным использованием профессиональной терминологии в ветви пластической культуры, разных видов спорта, хореографического искусства.

УМК включает разделы: теоретический, практический, контроля знаний и вспомогательный, а также пояснительную записку.

Пояснительная записка (введение), отражает цели УМК, особенности структурирования, подачи учебного материала, рекомендации по организации работы с УМК.

Теоретический раздел содержит материалы для теоретического изучения учебной дисциплины в объеме, установленном типовым учебным планом по специальности (направлению специальности).

Практический раздел УМК содержит материалы для проведения практических занятий

В разделе контроля знаний содержатся материалы текущей и итоговой аттестации, позволяющие определить соответствие результатов учебной деятельности студентов (вопросы к зачетам и экзаменам, темы курсовых работ). Выработка умений и знаний практического владения пластической культуры у студента требует продуманную систему образовательных и контрольных заданий. В связи с этим УМК содержит вспомогательный раздел, в который входит учебная программа по учебной дисциплине, учебно-методическую карту, список основной и дополнительной литературы, основные понятия и термины.

## II. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Для изучения и освоения материала по учебной дисциплине «Пластическая культура» рекомендуется использовать следующие учебники и пособия:

*Беляева, О.П.* Искусство балетмейстера: учеб. пособие / О.П. Беляева. – Минск: РИВШ, 2009. – 100 с.

*Биркенбил, В.И.* Язык интонации, мимики, жестов / В.И. Биркенбил. – СПб.: Питер-Пресс, 1997. – 85 с.

*Громов, Ю. И.* Танец и его роль в воспитании пластической культуры актёра: учебное пособие / Ю. И. Громов. – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2011. – 256 с.

*Грибов, С. С.* Пластическая культура и актерское мастерство : учебное пособие / С. С. Грибов. – Барнаул: АлтГИК, 2021. – 95 с.

*Гуткоўская, С.В.* Гарадскія бытавыя танцы / С.В. Гуткоўская. – Минск: Чатыры чвэрці, 2008. – 140 с.

*Гутковская, С.В.* Основы сочинения хореографической композиции: учеб.-метод. Пособие / С.В. Гутковская. Минск: Беларус. гос.ун-т культуры и искусств, 2011. – Ч.1. – 136 с.

*Кириллов, А.П.* Мастерство хореографа: учеб. пособие для студентов хореографических отделений вузов культуры и искусств / А.П. Кириллов. – М.: МГУКИ, 2006. – 154 с.

*Кох, Э.И.* Основы сценического движения / Э.И. Кох. – СПб.: Искусство, 1970. – 566 с.

*Туманов, И.М.* Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И.М.Туманов. – М.: Просвещение, 1996. – 189 с.

*Чурко, Ю.М.* Белорусский хореографический фольклор / Ю.М. Чурко. – Минск.: Высш.шк., 1990. – 415 с.

*Черняк, Ю.М.* Режиссура праздников и зрелищ / Ю.М.Черняк. Издательство: ТетраСистемс, 2004. – 356 с.



## КУРС ЛЕКЦИЙ

### ЛЕКЦИЯ 1. ВВЕДЕНИЕ

1. Пластическая культуры, как объект, влияющий на профессиональное и гражданское воспитания студентов ВУЗа;
2. Пластика в теории и художественно-педагогической практике сценических искусств;
3. Становление пластической культуры как предмета обучения и воспитания;
4. Художественно педагогические принципы организации и процесса формирования пластической культуры.

Воспитание каждого человека как творческой личности приобретает в XXI веке первостепенное практическое значение. Искусство и художественная педагогика в решении этой задачи играют отнюдь не вспомогательную роль: своими особыми средствами способствуют формированию человека – творца, созидателя.

В современных условиях качество подготовки специалиста определяется не только уровнем его знаний, но и его профессионально творческим потенциалом, то есть, прежде всего, тем, насколько студент развит и состоялся как творческая личность. Образно говоря, выпускник вуза – молодой специалист – будет подготовлен «со знаком качества», если в процессе высшего художественно-педагогического образования состоялось его обучение, воспитание и самовоспитание как творческой личности, которая способна видеть современные проблемы, а также профессионально и творчески их решать. То есть, центральная идея художественно – педагогической концепции заключается в том, чтобы школа знания стала школой творчества.

Актуальной проблемой современного этапа развития высшего художественно-педагогического образования в Республике Беларусь

является формирование личности студента, гармонично сочетающей в себе педагогическое призвание с творческими способностями к избранной профессии – режиссуре театрализованных представлений и праздников. При бесспорной синтетической специфике искусства режиссуры театрализованных представлений, его природной, главной, определяющей чертой является зрелищность, динамический процесс пластических решений и образов. Включение пластической культуры в круг режиссерско-педагогических проблем продиктовано самой жизнью и вызвано расширением сферы действия режиссера, его обязанностью объединять творческие усилия разножанровых коллективов для воплощения сверхзадачи театрализованного представления и праздника.

В современной праздничной культуре большинство режиссеров в постановочной работе пренебрегают пластическими решениями или в недостаточной степени владеют методом пластического осмысления праздничного события. А многие студенты так или иначе, признают свое непонимание сущности пластического решения, незнание технологии создания образно-пластического замысла. Выяснилось, что выпускники вузов не имеют четких художественно-педагогических ориентиров в сфере танцевально-пластических дисциплин, а пластическая культура находится на низком уровне.

Одной из серьезнейших проблем сегодняшнего студента – первокурсника является отсутствие физической подготовки. А ведь человек должен чувствовать свое тело сильным, гибким, податливым, красивым (тем более в юности). Вспомним, например, что в античные времена греки в основу своей культуры ставили идею совершенства человеческого тела. Еще во 2 в.н.э. писатель-сатирик и мыслитель античности Лукиан из Самосаты (Сирия) в своем труде «О танце» писал о многочисленных героях, упражняющихся в пляске, и превративших это занятие в искусство. Он писал о том, что спартанская молодежь обучалась пляске не меньше, чем искусству владеть оружием, и всякий раз состязанья завершались пляской. Сам Сократ

высоко отзывался об искусстве пляски, ценил строгую размеренность, изящество и стройность отдельных движений, благородную осанку человека.

Подчеркивая необходимость пластического воспитания, К. С. Станиславский писал: «Да сгинут навсегда со сцены корявые тела с закостенелым спинным хребтом и шеей, с деревянными руками, кистями, пальцами, ногами. Ужасная походка и манеры!».

Нет ни одного крупного режиссера в мировом театре, который не интересовался бы пластикой. Именно сценической пластике уделял внимание К.С. Станиславский, непрерывно ратовавший за повышение пластической культуры актера театра: «Какую же классику вы сможете играть, если у Вас недостаточно натренирован физический аппарат? У Вас может быть прекрасная внутренняя линия, и Вас нельзя будет выпустить на сцену». И далее: «Жизнь духа отражается в жизни тела, равным образом и жизнь тела может отражаться в жизни духа... Если жизнь человеческого духа роли не зародится сама собой, создавайте жизнь человеческого тела».

Сегодня изучение пластической культуры в специальной литературе представляется преимущественно на уровне практических рекомендаций, историко-методических описаний и советов, что приводит к отсутствию стратегического подхода в формировании пластической культуры как профессионально значимого качества личности режиссера театрализованных представлений и праздников и, соответственно, как предмета его обучения.

За время обучения этой учебной дисциплины, которая состоит из шести разделов, вы должны вникнуть и понять, что:

1) пластическая культура является одним из важнейших смыслообразующих компонентов художественно-педагогической деятельности режиссера театрализованных представлений и праздников и профессионально значимым качеством личности режиссера, интегрирующей многообразный комплекс профессиональных характеристик.

2) Пластическая культура – это комплекс специальных теоретических знаний и практических навыков танцевально-пластического и движенческого

характера, необходимых режиссеру театрализованных представлений и праздников для художественно-педагогического осмысления пластического образа события.

3) Процесс формирования пластической культуры вас – студентов основывается на базовом комплексе (физиологическом, эмоционально-образном и сценически-действенном), смысловым ядром которого являются художественно-педагогические принципы.

4. Принципами, обеспечивающими физиологический блок подготовки режиссеров театрализованных представлений и праздников являются: 1) саморегуляция – расслабление и концентрация отдельных групп мышц; 2) правильная осанка; 3) ритмичность и координация движений; 4) гармонизация взаимодействия всех частей тела; 5) максимальное развитие возможностей человеческого тела, данных природой.

Специальными принципами формирования эмоционально-образного блока являются: 1) артистизм исполнения; 2) пластическая выразительность; 3) музыкальность; 4) образность (аллегоричность, метафоричность); 5) пластическая трансформация.

Принципы, направленные на формирование сценически действенного блока: 1) драматургическая логика; 2) перевод вербального задания на язык пластического действия; 3) синтетичность пластических видов искусств; 4) динамика пластического решения; 5) динамика сценического воплощения.

### **Пластика в теории и художественно-педагогической практике сценических искусств**

На протяжении веков пластическая культура выступала как значимое явление в развитии профессионального искусства. Первые танцы и пантомимы родились на заре человечества: еще в первобытном обществе существовали танцы и пантомимы, изображавшие трудовые процессы, воспроизводившие движения животных, танцы магического и воинственного

характера. Описание танцев путешественниками и фольклористами рассказывают о жизни, обычаях и нравах различных народов. У одного народа танец говорящий, у другого бесчувственный; у одного – бешеный, разгульный, у другого – спокойный; у одного – напряженный, тяжелый, у другого – легкий, воздушный. Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Народ, прошедший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражаются в танцах; народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же негу, страсть и ревность.

Культура танца как вида искусства имеет очень длинную историю развития. В наше время при создании самых современных форм танца хореографы неизменно возвращаются к тем древним истокам танцевальной истории нашего народа, основы которых зародились еще в первобытнообщинном строе, и постепенно развивались до самых совершенных форм древнерусских танцев. Мы легко узнаем в современных хореографических постановках элементы тех танцев, которые тысячу лет тому назад танцевали наши пращуры возле огнищ и кострищ, под звуки барабана, бубна, гуслей, нежные девичьи хороводы под поэтические мелодии дудочки и многое другое. Исконно древнеславянским танцем является та народная хореография. Вся история человечества свидетельствует, что до того еще, как человек овладел искусством живописи, культовой архитектуры, искусство танца было естественным и заложенным в человеке самой природой.

С развитием религиозных представлений у древних предков славян праздничные обряды стали приобретать колдовской, магический смысл. Совершая, например, охотничий танец, люди инсценировали охоту на зверей или птиц, воспроизводили их движения, повадки. Во время танца поражали копьями и стрелами фигурки или изображения животных, на которых предстояла охота. Люди были уверены, что, правильно совершив обряд, они

обеспечат удачу в охоте. Древние славяне стали наделять сверхъестественными свойствами те силы и явления природы, от которых в ту пору в огромной мере зависело их существование.

Средневековая идеология и господство церкви означало запрет светских забав и зрелищ, в том числе и пляски. Но гонения не достигали цели. Танец бытовал повсюду в формах национального фольклора, проникая и в церковные обряды. Начиная с IX века, расцвело искусство трубадуров и труверов. Одни сами пели свои сочинения, другие предоставляли это бродячим труппам менестрелей и жонглеров. Жонглеры, универсальные актеры своего времени, разыгрывали диалоги, пели, играли на различных инструментах, а также мимировали, танцевали, показывали фокусы и акробатические трюки перед знатью и простолюдинами.

С XV века «священные действия» начали терять религиозный характер, а танцы становились принадлежностью разных городских театрализованных зрелищ. Насыщенные элементами пантомимы и танца, они заняли видное место среди увеселений знати. Приемы народных игр, народной пантомимы и танца впоследствии так или иначе находили путь в профессиональный театр, определяя его национальное своеобразие. Превращаясь в профессиональное искусство, танец упорядочивался: устанавливались определенные правила, оттачивались приемы, структурные формы. Придворный и народный танец разделились раз и навсегда. Они постоянно влияли друг на друга, но их цели в основе стали различны.

Театральный танец конца XV — начала XVI века формировался по мере того, как выкристаллизовывались новые зрелищные жанры; развитие было взаимосвязанным. Но теперь танцевальные интермедии проходили не между подачей блюд, а между действиями античных трагедий и комедий или оригинальных драматических пасторалей. Ставили интермедии хореографы - профессионалы, часто обладавшие европейской славой.

## **Становление пластической культуры как предмета обучения и воспитания**

Осмысление пластической культуры как предмета обучения и воспитания студентов должно исходить из целостного понимания личности специалиста, прежде всего как носителя высокой общечеловеческой культуры. О какой культуре идет речь? Во-первых, об общественно - политической культуре, предполагающей наличие необходимых знаний, представлений, взглядов, убеждений о проблемах современной общественно - политической жизни в стране и за рубежом. Во-вторых, о профессиональной культуре (сценарно-режиссерской, танцевально-пластической, речевой, и т.д.), основанной прежде всего на современных профессиональных знаниях, умениях и навыках. В-третьих, о нравственной культуре личности. В-четвертых, об эстетической культуре, которая предполагает наличие достаточных, художественных знаний, развитого эстетического вкуса, благородных эстетических чувств, стремление преобразовать по законам красоты свой труд, быт, творчество. Эстетически неразвитый человек в сфере культуры и искусства - что может быть нелепее и опаснее? В-пятых, о физической культуре личности. Здесь имеется в виду здоровый образ жизни.

Анализ наиболее значимых характеристик пластической культуры позволил предположить, что ее педагогическая интерпретация должна опираться: а) на целостное представление о данном феномене; б) на междисциплинарные обобщения, при которых закономерности пластической деятельности и личностные характеристики режиссера театрализованных представлений и праздников тесно связаны с закономерностями функционирования системы искусства педагогики. Мы предполагаем, что пластическую культуру режиссеров театрализованных представлений и праздников следует рассматривать как интегративное личностное

образование, структура которого соотносима с основными характеристиками целостного художественно-педагогического явления.

Если сформулировать конкретные требования к пластической подготовке режиссеров театрализованных представлений и праздников, то это может выглядеть так: режиссер должен быть профессионально компетентен в вопросах теории и истории мировой художественной культуры, в вопросах истории танца, мимодрамы, пантомимы, драматургии и режиссуры театрализованных представлений и праздников, знать особенности функционирования системы различных видов искусств, уметь претворять эти знания в своей профессиональной деятельности.

Все же не следует сбрасывать со счетов проблему определения понятия «пластическая культура режиссера», проявляющуюся всякий раз при рассмотрении явлений, из которых складывается режиссерское творчество. На первый взгляд, некоторые из этих явлений представляются очевидными: режиссер создает пластические номера, пластические композиции и создает их определенным способом. Какие именно аспекты пластической культуры следует выделить как потенциально важные с точки зрения высшего художественно-педагогического (режиссерского) образования?

Как известно, функции режиссера не исчерпываются постановкой того или иного представления или праздника. Его профессиональное мастерство заключается в умении находить пластическое решение или пластический образ события. Низкий уровень пластического мышления (соответственно и пластической культуры) свидетельствует о том, что режиссеры театрализованных представлений и праздников еще не в полной мере владеют соответствующими методами. Практика доказала, что в режиссуре театрализованных представлений и праздников большая роль отводится пластическому решению. Для режиссеров театрализованных представлений и праздников важно изучать различные виды пластического искусства, так как художественно-педагогическая природа театрализации предполагает использование всего многообразия различных видов искусства. Поэтому



профессия режиссера театрализованных представлений и праздников является не только сложной по своей сути, но и многогранной, требующей от специалистов широкого кругозора, опыта и профессионального мастерства.

### **Художественно педагогические принципы организации и процесса формирования пластической культуры**

Любой художественно-образовательный процесс в качестве основы своей организации предполагает наличие неких «базовых», опорных положений, которые в общей художественной педагогике определяются как принципы.

Принцип (от латинского - основа, первоначало) – это руководящая идея. В логическом смысле принцип есть центральное понятие, основание системы, представляющее обобщение и распространение какого-либо положения на все явления той области, из которой данный принцип абстрагирован. Руководствуясь этим, мы сочли необходимым выявить среди таких принципов те, которые бы обеспечивали эффективность организации исследуемого нами художественно-педагогического процесса. Нам было важно, в сущности, самих принципов отразить специфическую природу пластического искусства с одной стороны, и требования специальной театральной педагогики с другой. Принимая за основу системный подход при рассмотрении художественно-педагогических принципов формирования пластической культуры студентов мы классифицируем их по трем основным группам:

1) Принципы, обусловленные содержанием профессиональной деятельности режиссера театрализованных представлений и праздников.

2) Принципы, учитывающие специфику организации содержания художественно-педагогического процесса.

3) Принципы, связанные с полифункциональным характером профессиональной деятельности специалиста.

Согласно специфике профессиональной деятельности режиссера театрализованных представлений и праздников важнейшими ее «смысловыми полями», структурными составляющими выступают следующие компоненты: физиологический, эмоционально-образный и сценически-действенный. В соответствии с вышеобозначенными «смысловыми полями» можно произвести следующую классификацию художественно-педагогических принципов по степени их принадлежности тому или иному компоненту. Таким образом, в число принципов, обеспечивающих физиологический блок подготовки специалистов данной квалификации, вошли следующие позиции:

- 1) Саморегуляция – расслабление и концентрация отдельных групп мышц.
- 2) Правильная осанка.
- 3) Ритмичность и координация движений.
- 4) Гармонизация взаимодействия всех частей тела.
- 5) Максимальное развитие возможностей человеческого тела, данных природой.

Специальными принципами формирования эмоционально-образного блока стали:

- 1) Артистизм исполнения.
- 2) Пластическая выразительность.
- 3) Музыкальность.
- 4) Образность (аллегоричность, метафоричность).
- 5) Пластическая трансформация.

Принципы, направленные на формирование сценически-действенного блока:

- 1) Драматургическая логика.
- 2) Перевод вербального задания на язык пластического действия.
- 3) Синтетичность пластических видов искусств.
- 4) Динамика пластического решения.

## 5) Динамика сценического воплощения.

Разумеется, что все принципы как структурные компоненты профессиональной деятельности специалиста и процесса его подготовки находятся в логической последовательности, взаимосвязи, единстве и их разделение носит условный характер.

Таким образом, дорогие студены, поступление в вуз – переломный этап для студентов первого курса. Вы – вчерашние школьники вливаетесь в новую социально-демографическую группу, меняющую их социальный статус. Студент вуза это не только возрастное, но и социальное понятие, свидетельствующее о качественно новой ступени воспитания, образования, а главное образа жизни: студенты включаются в иной учебный режим с повышенной нагрузкой, у них «раздвигаются рамки» деятельности, появляются новые права и обязанности, происходит смена круга общения. Меняется «среда обитания». Привыкшие к повседневной опеке семьи и школы, первокурсники внешне радуются обретенной свободе, но очень болезненно переживают появившийся здесь вакуум влияния. Ломка привычного уклада стимулирует студентов младших курсов быстрее и разносторонне познавать мир. Большинство студентов младших курсов хотят глубже изучить специальность, принять участие в театрализованных представлениях и праздниках. С одной стороны, это расширяет возможности для пользования благами культуры, приобщения к различным видам искусства, то есть создает благодатную почву для повышения культурного уровня студентов.

## ЛЕКЦИЯ 2.

### ПЛАСТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА В ВОСПИТАНИИ АКТЕРА

1. Целенаправленное физическое действие и движение;
2. Непрерывность и прерывность движений в пластической выразительности;
3. Пластика и характер актера.

Целенаправленное физическое действие и движение есть главный фактор физической выразительности актера в роли, главный признак физической пластичности актера.

Ритмичное, ловкое, легкое, собранное, плавное, грациозное, изящное выполнение движений желательно в бытовых действиях всех людей. Но в первую очередь эти признаки характерны для так называемых «моторных движений». Под этим условным названием К. С. Станиславский подразумевал движения, разрешающие только тренировочные задачи. Такими движениями являются, например, гимнастические движения, балетный экзерсис, начальные упражнения ритмической гимнастики, некоторые упражнения предмета «основы сценического движения» и т. п. Все эти виды движений служат подготовке психофизических качеств человека. Двигательные навыки, создаваемые этими упражнениями, в бытовой, трудовой и общественной деятельности не применяются. Люди занимаются тренировочными движениями, чтобы укрепить здоровье, сделать пластичным тело, получить удовольствие. Нетрудно обнаружить, что эта пластичность, с точки зрения деятельности человека, ничего не выражает. К. С. Станиславский по поводу этой пластичности сказал: «Им нужны движения и пластика ради самих движений и пластики. Они изучают свой танец как «па», вне зависимости от внутреннего содержания, и создают форму, лишенную сути. Нужно ли драматическому артисту такое внешнее бессодержательное пластическое действие?» Мы понимаем, что, определяя

так танцевальное «па», Станиславский говорил не о современном содержании хореографического искусства, полноценно выражающего жизнь (дух) роли, а о танцевальных экзерсисах и номерах, не имеющих сюжетного содержания. В сценической деятельности такая «пластичность вообще» превращается только в условную красоту, эффектность. Понятно, что актерам «пластичность ради пластичности» не нужна, она даже приносит вред, т. к. приучает их к условной изобразительности, а иногда, что еще хуже, к самолюбованию своими движениями.

Сценическое понимание «выразительности», как уже известно, требует от актера такого выполнения движений, чтобы зритель понимал содержание действия.

Конкретность. Сценическая выразительность, в первую очередь, зависит от «конкретности» физического действия. Под конкретностью подразумевается выполнение в каждый момент действия только одной задачи. Это может быть осуществлено, если цепь «дробных действий» также выполняет только одно физическое действие; нужно, чтобы каждое новое физическое действие не начиналось до тех пор, пока не закончено полностью предыдущее. При такой системе зритель всегда успевает все увидеть и все понять. Это означает, что в сценическом бою, например, нельзя одной рукой защищаться от нападения, а другой в то же время нападать. Если актер хочет быть понятным зрителю, он должен сначала отбить нападение противника, а затем нанести ему удар. Однако иногда возникает необходимость играть сразу две задачи; например, актер должен, умышленно отвлекая внимание партнера какими-то действиями, в то же время незаметно от него взять со стола нужный предмет. Главным в этой игре, с точки зрения выразительности, будет такое исполнение, когда зритель увидит, как актер незаметно для партнера взял нужный предмет. Выполнить это двойное дробное действие так, чтобы зритель все понял, довольно трудно.

Второй принцип выразительности физических действий — «экономичность» в исполнении каждого дробного действия.

Экономичность состоит в отборе таких движений, которые решают задачу наиболее коротким путем. Почти всегда ее можно выполнить несколькими способами; в одном будет только два движения, а в другом — четыре. Отдавать предпочтение нужно наиболее лаконичному из них. Лаконизм всегда предполагает конкретность. Вот, например, молодому и ловкому герою предложили сесть. Актер стоит за стулом и это действие выполняет так: шаг правой ногой вправо и немного вперед, затем шаг левой ногой влево, чтобы оказаться спиной к сиденью стула, затем сесть — всего три движения. А можно сделать и так: шаг левой ногой вправо, шаг правой ногой вперед, шаг левой влево, чтобы оказаться перед сиденьем и сесть. Всего четыре движения. Исполните это сами, для того чтобы убедиться, насколько первый способ лаконичнее второго. Главное его достоинство в отсутствии лишних движений. Ловкий человек не делает большего количества движений, чем нужно.

Для характеристики физического поведения старого и больного человека или неуклюжего, хоть и молодого, актер должен сознательно, в том же действии выполнить большую серию движений.

Актер, желающий играть выразительно, должен избегать движенческого «мусора» в физических действиях. Самый короткий и потому простой способ выполнения действия понятен зрителям, потому что он логичен, хотя в жизни этот принцип люди сами часто нарушают. «Мусор» отвлекает зрителя от основной линии поведения героя и тем самым делает актера физически невыразительным. Лаконично двигающийся актер делает мало движений, естественно, что зритель внимательно их просматривает.

Кроме соблюдения принципов конкретности в физических действиях и экономичности в дробных, актер должен точно выполнять каждое движение.

Точность. Зритель только тогда понимает содержание дробных действий, когда движения, их осуществляющие, выполняются точно. Точность определяется соответствием между темпом движения, его амплитудой, характером, направлением, количеством повторений (чувством

эстетической меры) и мышечным напряжением, затрачиваемым на исполнение каждого движения. Все эти признаки отвечают логике сценической жизни и внешней характерности героя.

От этих признаков зависит правда сценической жизни, то есть верный темпо-ритм физического действия. Как темпо-ритм является основой выразительности в физическом действии, так соответствие между темпом, амплитудой, характером и мышечным напряжением является такой же основой в каждом движении. Именно поэтому так важно понять содержание этих признаков движения, их взаимосвязь и взаимозависимость, их влияние на выразительность каждого дробного действия. Так, например, в комедии Шекспира «Двенадцатая ночь» актриса, играющая роль юноши Цезарио, должна не только выполнять основную линию действия, но и убедить героев спектакля в том, что перед ними юноша. Она вынуждена делать основные физические действия в роли движениями, большими по амплитудам, более быстрыми по темпу, более резкими по характеру, чем это свойственно женщине.

Мужественность в ходьбе невозможно передать малыми шагами, однако есть актрисы и актеры, которые вообще не в состоянии делать широкие движения. Когда им нужно идти скорее, они начинают только чаще перебирать ногами, не увеличивая шага. Такая семенящая походка уничтожает верную внешнюю характерность. Предположим, что от актера требуется создать в мужском образе такую характеристику: «он был очень женоподобным». В этом случае движения актера в походке и жестах будут малыми по амплитудам. Неверные связи между признаками движений могут быть и выразительным средством: в том случае, когда они являются способами комедийных характеристик.

Как уже говорилось прежде, актеры, создавая в первый раз физическое поведение в новой роли, как бы подбирают необходимые для выполнения этого действия двигательные навыки. Они выполняют это безусловно сознательно, потому что природа артиста еще творить не может. Условность

пространства и времени, не освоенная сценическая ситуация поначалу мешают актеру найти верные связи в признаках движения, и тогда на сцене возникает ложь. В этих случаях актеры сами или с помощью режиссера должны, сознательно обдумывая ситуацию, подбирать нужные дробные действия, т. к. от их правильности зависит правда физического действия. Ни актер, ни режиссер, за редким, исключением, не занимаются анализом и подбором темпов, амплитуд и мышечных напряжений, т.е. признаков движений, осуществляющих дробные действия, хотя подбирают и меняют в дробных действиях отдельные движения, стараясь достичь лаконизма выражения. Специалисты-консультанты по сценическому движению, педагоги по всем ее предметам должны уметь не только анализировать содержание дробного действия и движений, которыми оно осуществляется, но и указывать ученику на необходимое соответствие между темпом, амплитудой, характером и мышечным напряжением в каждом отдельном движении, когда в них появляются ошибки.

Понятия темпа, амплитуды и характера движений раскрыты, с точки зрения сценической выразительности, в главе «Темпо-ритм физического действия», но мышечное напряжение — «освобождение мышц» — требует дополнительного анализа, как фактор, обеспечивающий точность в выполнении движений.

Освобождение мышц. Каждое движение и действие человека производится благодаря соответствующей деятельности скелетной мускулатуры. Эта деятельность состоит в правильном чередовании сокращений и расслаблений мышц, в правильном их напряжении. Правильное мышечное напряжение в театральном искусстве принято называть освобождением мышц (термин К. С. Станиславского). Что же это за «освобождение»? «Сорвать воображаемый персик следует так, чтобы найти для этого необходимое напряжение в руке и убрать его в тот момент, когда персик сорван». В этом высказывании образно и четко выражается мысль о



том, что каждому моменту физического действия должно соответствовать верное мышечное напряжение. Не больше, но и не меньше, чем необходимо.

Итак, не расслабление мускулатуры, а нужное ее напряжение, точно соответствующее каждому моменту сценического действия, необходимо актеру для выразительного физического поведения в роли; перед началом движения — это верный тонус мышц, обеспечивающий готовность к действию.

К. С. Станиславский в своих работах не затрагивает противоположного закреплению мышц состояния, а именно — расслабления (видимо, потому что этот вид ошибок встречается у актеров значительно реже). Между тем расслабление мускулатуры делает актера физически несобраным, вялым. Непроизвольное расслабление мышц порочно, потому что приводит к безволию, к пассивности: оно, как и закреплению, делает актера совершенно неорганичным в действии.

Сознательное применение мышечных закреплений и расслаблений в нужных местах сценического действия является само по себе прекрасным выразительным средством. Примером сознательного закреплению мышц может служить заключительная сцена в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор». Крайнее изумление всех присутствующих, узнавших о неожиданном приезде настоящего ревизора, возможно выразить в позах персонажей только через мышечное закреплению. Если актеры, сохранив позы, снимут напряжение мышц, активность действия мгновенно пропадет. Примером сознательного мышечного расслабления могут служить сцены обмороков и смерти.

Непроизвольно возникающие мышечные перенапряжения или расслабления нужно уничтожать, поскольку они мешают правильному творческому процессу. Но как это делать? Природа наградила человека такой высокой организацией, которая при наличии полной увлеченности действием всегда так мобилизует системы организма, что они действуют помимо воли человека продуктивно и правильно. Применительно к движению на сцене это означает, что если возникло подлинное желание действовать, то сама

природа актера отберет необходимые, целесообразные амплитуды и темпы для выполнения нужных движений. Увлеченность создает верное напряжение, а это — залог правдивого поведения в роли.

Итак, чтобы актер имел возможность действовать выразительно, он должен: владеть темпом, уметь двигаться непрерывно и прерывно, пользоваться различными по характеру движениями, уметь соединять речь и движение, пение и движение в одинаковых и разных темпо-ритмах, знать и пользоваться техникой движения прошедших исторических эпох (этикет и манеры поведения), владеть техникой специальных сценических приемов (сценических трюков).

Применение этой техники облегчит актеру решение сложных задач внешней выразительности в роли.

### **Непрерывность и прерывность движений в пластической выразительности**

Непрерывность и прерывность движений есть один из обязательных признаков пластической выразительности. Это довольно сложный для молодых актеров элемент в движении на сцене.

Непрерывность. Под непрерывностью движения мы понимаем умение двигаться плавно, без задержек и скачков при любой скорости и амплитуде. Такое движение очень красиво по форме. Умение двигаться непрерывно находится в прямой зависимости от уровня координации движений и верного мышечного напряжения.

С одной стороны, слитное, непрерывное исполнение движений является основой пластического движения вообще; с другой стороны, оно служит средством внешней характеристики.

Непрерывность движений, как одно из явлений общей пластичности актера, должна находить выражение в таких бытовых действиях, как ходьба,

умение плавно встать, сесть, опуститься на колени, поцеловать руку, поклониться и т. п.

Непрерывное исполнение движений трудно, оно необычно для современного человека, т. к. темпо-ритмы нашей жизни требуют движений относительно быстрых, небольших по размеру и, главным образом, — прерывистых. Жест стал быстрым, отрывистым и лаконичным. Такой характер движений прививается людям с детства и вместе с другими привычками остается у актера на сцене. Однако он часто непригоден для пластической характеристики героя, поскольку снижает возможности действий. Непрерывное движение, как своеобразный сценический двигательный навык, является обязательным средством внешней характеристики в исторических спектаклях. Оно было свойственно людям знатым и богатым, служителям религиозных культов, купечеству. На съемках жанровых сцен из жизни дореволюционного общества приходилось тратить много времени и усилий, чтобы движения актеров стали достаточно медлительными и верно передавали колорит изображаемой эпохи.

При средних и больших скоростях движений, поскольку они быстро сменяют друг друга, ошибки в нарушении непрерывности (как двигательном навыке) менее заметны. А при исполнении медленных движений непрерывность — обязательное условие. Естественно, что пожилые актеры владеют этим качеством лучше, чем молодежь. Наиболее частая ошибка заключается в том, что, начав двигаться темпо-ритмически медленно и непрерывно, актер незаметно для себя убыстряет темп, переходит на современный темпо-ритм и потому теряет плавность как в передвижении по сцене, так и в движениях отдельными частями своего тела. Это относится и к движениям рук, в которых, как уже говорилось, так ярко выражается пластическая характеристика образа.

Иногда актер старается действовать медленно, плавно, но по привычке выполняет каждое движение относительно быстрее, чем надо; тогда, желая понизить общую скорость, он между движениями делает паузы. При такой

«технике» вместо непрерывности получается скачкообразность. Вообразите, что скачкообразная походка будет у актера, играющего роль Отелло. Здесь подобная ошибка совершенно недопустима, т. к. отсутствует та самая плавность, о которой говорил Станиславский. Нельзя создать внешний рисунок величавости или торжественности, не владея непрерывностью движений.

Прерывность. Под прерывностью подразумевается умение сознательно прерывать движение, останавливаться в позе. Поза — это фиксированное движение, его отдельный момент.

Поза должна быть полна скрытого, невидимого движения, ощущаемого не только актером, но и зрителем. Движение прервано, но в первый момент после его окончания мышечное напряжение должно сохраниться; затем это мышечное напряжение сменяется другим, соответствующим следующему движению. Поза, лишенная мышечного напряжения, бездейственна, она ничего не выражает. Изменение в напряжении мускулатуры может быть совершенно незначительным, и, однако, оно придает позе соответствующую окраску.

Изменения в напряжении мускулатуры могут происходить мгновенно и постепенно. Гибель Гамлета может быть правдиво передана в позе только постепенным уменьшением напряжения (принц слабеет на руках у Горацио), которое совершенно исчезает в момент самой «смерти». А Ленский, убитый выстрелом из пистолета, падает почти мгновенно.

Прерывность в движении на сцене, выполненная актером в нужный момент, не только характеризует жизнь героя в конкретный момент действия, но и раскрывает содержание самого физического действия. Герой пьесы быстро перебегает через комнату, но в это время видит в окне что-то, что его поразило. Мгновенно останавливается. Возникшая по логике действия мгновенная остановка в движении нужна актеру для того, чтобы показать зрителю: герой что-то увидел во дворе и хочет получше рассмотреть.

Остановки в движении — позы — являются сильным выразительным средством, если они возникают активно, вовремя и темпо-ритмически правильно. Поза должна быть внутренне оправдана логикой сценической жизни, иначе зритель ей не поверит. Паузы в движении делают игру актера пластически разнообразной.

Прерывность на сцене возможна только в том случае, если актер умеет управлять инерциями своего тела

Характер — это такое исполнение движений, при котором у наблюдающих остается впечатление о легкости или грузности, округлости или угловатости, силе или расслабленности, свободе или скованности движений и т. п. Все эти оттенки создаются благодаря своеобразному подбору движений, осуществляющих действие.

С точки зрения эстетики физического поведения все движения можно отнести к двум взаимно-противоположным группам. Первая группа движений придает физическому поведению положительный характер, вторая — отрицательный. В повседневной, бытовой и общественной жизни люди должны пользоваться движениями положительного типа. Общество не может быть равнодушным к эстетически отрицательным, некрасивым движениям. Но, к сожалению, в быту на дурные привычки редко обращают внимание. Их обнаруживают только тогда, когда специально следят за ними.

Актеру в его сценической деятельности приходится сталкиваться с необходимостью пользоваться в качестве выразительных средств как положительными, так и отрицательными по эстетической характеристике движениями. Достаточно вспомнить такие внешне отрицательные образы, как Квазимодо, Расплюев, Риголетто, Вожак, Сиплый. Эти персонажи в пластических характеристиках значительно отличаются друг от друга по характеру движений, однако не требуют доказательств, что их общая движенческая характеристика должна быть эстетически отрицательной. И напротив, Лариса, Джульетта, Катерина, Чацкий, Ромео, Арбенин, Отелло, Комиссар и т. д. в своем физическом поведении должны быть прекрасны.

Если актер пластически хорошо подготовлен, он может выполнять физические действия движениями любого характера, например светский поклон XIX столетия выполнить быстро или медленно, большими движениями или малыми, легко или грузно, плавно или резко, отрывисто, но всегда в соответствии с необходимой характеристикой своего героя. Актеру в сценической деятельности приходится одновременно пользоваться разнообразными и часто противоположными по характеру движениями. Вообразите, что у героя пьесы тяжелая и угловатая походка, как результат болезни ног, а его руки легки, точны и изящны в движениях. Здесь сочетаются некрасивая походка с красивыми жестами. Иногда приходится в зависимости от сценических обстоятельств одно и то же по смыслу действие выполнять различными по характеру движениями. Например, отглаживать утюгом тонкую шелковую ткань следует быстрыми, легкими и небольшими движениями, полотно — относительно широкими и в меру сильными, а отпаривать драповое пальто придется медленно, с остановками и обязательно сильно.

С точки зрения пластической выразительности важна степень активности выявления характера в движениях. Так же как в акварели возможны бесчисленные варианты насыщенности тонов одного и того же цвета, так и у актера, в зависимости от эмоций и обстоятельств сценической жизни, может возникать огромное количество вариантов насыщенности тонов в характере движений. Так, например, актер должен уметь толкнуть грубовато, грубо и очень грубо; приласкать грубовато, нежно и очень нежно и т. п. Благодаря различной экспрессивной насыщенности движений одного и того же характера актер может в нужный момент усилить или ослабить определенное впечатление в пластической характеристике роли. Владея разнообразными по характеру оттенками движений, умея их сгущать или ослаблять, актер легко создает общую пластическую характеристику образа и справляется с тончайшими и конкретными пластическими задачами в каждый момент действия.

Иногда возникает ситуация, резко меняющая пластическое поведение героев сцены. Так, в одной пьесе в общую элегантно-изящную пластическую характеристику героев пришлось по ходу действия ввести явно отрицательные движения. В обществе воспитанных людей (таково их поведение) внезапно возникла ситуация, когда один из персонажей должен грубо ударить другого по лицу; в результате началась драка. В такой сцене внезапный переход на движения отрицательного характера, резко контрастирующие с первоначальным поведением персонажей, создает у зрителя яркое впечатление, поскольку действие активно изменяется в темпоритме.

Таким образом, характер — обязательный признак каждого движения — является также обязательной составной частью темпо-ритма физического действия. Огромное количество комбинаций движений (особенно если принять во внимание их тона и оттенки) дает возможность выразить необычайное разнообразие пластических характеристик в поведении людей. Здесь уместно указать еще раз на естественную и органичную неповторимость их движений. Человек не может с математической точностью воспроизвести уже выполненные движения.

Физические действия в бытовой и общественной деятельности людей повторяются только в логической схеме, но неповторимы в деталях, иначе человек уподобился бы машине. И, однако, к такому уподоблению иногда все же стремятся актеры в репетиционном процессе. Между тем, крайне необходимое в цирковом трюке, точное движение порочно в драматическом искусстве, поскольку не соответствует действительности. В сценическом действии стандартно точное повторение движений, одинаковых по характеру, является движенческим штампом. В основе его лежит проявление только моторной памяти, когда сознание не оказывает влияния на физическое поведение актера. Актер выполняет движения так, как они были им вызубрены на репетициях.

От чего же зависит возможность изменения характера движений? В первую очередь, от ловкости актера, от правильных мышечных напряжений и от размеров этих движений. Так, в грациозном движении мышечные напряжения должны точно соответствовать выполняемому действию. Излишне сильные, широкие, размахистые движения не будут грациозны. Как только напряжение становится преувеличенным, грациозность и изящество пропадают. Так же можно проанализировать все основные характеры движений.

На репетициях актер сознательно (и только иногда непроизвольно) подбирает характерные движения, осуществляющие физическое действие в роли. В спектаклях, являясь тончайшей пластической характеристикой образа, они обычно проявляются в общем темпо-ритме сценического действия непроизвольно, как результат правильной деятельности творческой природы артиста. В этом случае они всегда жизненно правдивы, как все то, что рождается на сцене интуитивно.

Режиссеры и педагоги знают, что деятельность подсознания выявляет на сцене только то, что было создано, пережито и закреплено на репетициях или в учебном процессе. И особенно ценно, когда проявление подсознательного в деталях поведения возникает как неожиданно новое.



## ЛЕЦИЯ 3.

### ДВИГАТЕЛЬНЫЕ НАВЫКИ: ТРЮКИ И АККРОБАТИКА

1. Использование сценических трюков в актерско-режиссерской практике;
2. Разновидность акробатических упражнений.

Двигательные навыки, к технике которых почти не прибегают в повседневной жизни (и потому она требует особого изучения), называются сценическими трюками. К ним относятся: сценические прыжки, падения, переноски тела партнера, приемы борьбы без оружия, а также техника исполнения любовных поцелуев, обрядовых ритуалов разных религий и пр. При исполнении некоторых из них возможны физические повреждения (это относится к прыжкам, падениям и дракам). В спектаклях драмы и оперы подобные действия встречаются относительно редко и значительно чаще применяются при съемках кинофильмов.

1 В связи с особым значением правильного дыхания у актеров всех жанров, в предмете разработан комплекс упражнений специально для тренировки дыхания.

Исполнение сценических трюков требует от актера сильной воли и отличных психофизических качеств, особенно ловкости и ритмичности. Оно требует также особой сноровки. При исполнении трюка надо убедить зрителя в подлинности того, что он видит, хотя, по существу, такое действие всего лишь эффектный обман.

Приемы этого типа, найденные в различных спектаклях, стали ценным опытом, обогащающим арсенал выразительных средств актера в театрах всех жанров. Они не являют собой раз и навсегда установленную технику, т.е. сценический штамп, но должны дать актеру представление о принципиальных схемах исполнения того или иного трюка, пользуясь

которыми, он в каждой новой подобной сценической ситуации может сам создать аналогичное по конструкции, но иное по деталям физическое действие. Готовые схемы трюков предлагают испытанные пути преодоления технических трудностей, возникающих при создании такого сценического эффекта. Количество подобных приемов постепенно увеличивается, техника их улучшается и никогда не будет исчерпана.

Сценические падения в 1930-х годах представляли собой, казалось бы, непреодолимую трудность в педагогическом процессе: на сцене они исполнялись только интуитивно, что иногда служило причиной травм. Чаще же всего исполнители старались вообще не падать. Сейчас техника падений достаточно точно разработана, так же, как и методика обучения ей. Теперь обучение падениям не представляет трудностей для специалиста-педагога.

Необходимо, чтобы вновь осваиваемые трюки возможно скорее становились общим достоянием в педагогической и постановочной работе. Тем самым будет обогащаться запас выразительных средств в театрах и ценное время не уйдет на изобретение того, чем давно пользуются в педагогическом опыте.

При исполнении трюка актер придерживается испытанной на уроках схемы, гарантирующей ему необходимую безопасность. При исполнении подобных действий должны быть обязательно соблюдены два принципа: первый состоит в максимально близком подобии сценического трюка аналогичным жизненным действиям. Зритель поверит трюку, если он правдоподобен. Зритель должен верить, что актер поднимает с земли «безжизненное тело» друга, что он страстно целует действительно «любимую» и пр. Если подобные действия не исполнять в соответствии с жизненной правдой, нарушится правда художественная.

Второй принцип состоит в выполнении приемов, представляющих опасность для здоровья актеров, с помощью техники, которая делает их безопасными и безболезненными. Если актер при исполнении трюка ждет боли или боится, он психологически выпадает из сценического действия.

Применяя безопасную технику трюков, следует выполнять их схемы в полном соответствии с жизненной правдой, но пользоваться вспомогательными движениями так, чтобы предохранить себя и партнера от травм. Следует понять, что если в жизни у сражающихся имеется единство цели и средств, которыми достигается победа над противником, то на сцене аналогичное действие требует одновременного выполнения двух взаимно-противоположных задач. Первая задача состоит в том, чтобы создать видимую правдивость подобного действия, а вторая — в том, чтобы выполнить это действие движениями, не причиняющими боли партнеру. Вторая задача наиболее трудна: нужно, сохраняя видимость правды, выполнить удар в точном направлении и остановить его почти у лица, не коснувшись его; партнеру же точно вовремя несколько отстранить лицо, но сделать это так ловко, чтобы у зрителя было впечатление, что удар попал в лицо. Далее надо сыграть все последующие действия: схватиться за лицо, пошатнуться и, может быть, даже упасть. Зритель должен поверить в действие, которого на самом деле не было.

У актера, выполняющего сценический трюк с помощью специальной техники, могут произвольно измениться психологические мотивы действия. Это обстоятельство может, в свою очередь, сказаться на подборе движений таким образом, что технология безопасности станет ведущей в действии, заметной зрителю, — и сценический эффект нарушится. Это означает, что, несмотря на двойственность цели, у исполнителя не должен изменяться видимый характер действий и не должно меняться правдоподобие чувств. Эмоции актеров должны соответствовать первой задаче, а технику безопасности должен выполнять только внутренний контролер. Понятно, насколько сложна задача, стоящая перед актерами. Если в настоящей рукопашной схватке цель — причинить противнику боль, нанести увечье, то на сцене в подобной ситуации цель в том, чтобы только произвести соответствующее впечатление. Подлинная подножка в драке служит для того, чтобы бросить противника на землю; на сцене актер,

«сбивая его с ног», делает «подножку» так, чтобы поддержать партнера. Схема аналогична настоящей драке, а детали иные, иные и отношения между партнерами, одинаково заинтересованными в том, чтобы возможно убедительнее для зрителя и безопаснее для себя исполнить такой трюк. Их объединяет единство сценической цели; это объединение заставляет действовать в верном, с точки зрения жизненной правды, темпо-ритме подлинной драки, так как только в этом случае зритель поверит в действие.

Сценические прыжки не опираются на легкоатлетическую или гимнастическую технику: она условна по форме и потому непригодна. Однако у актера должна быть развита хорошая «прыгучесть», то есть сочетание силы отталкивания с ловкостью. Умелая техника бытовых прыжков, создаваемая каждый раз как бы заново, в своей основе является измененной техникой военно-прикладных прыжков; они наиболее близки к бытовым преодолениям различных невысоких препятствий. На сцене актеру наиболее часто приходится прыгать в глубину, то есть сверху вниз; при этом нужно безопасно приземлиться. Исполнение спрыгиваний и падений сверху вниз требует подготовленного вестибулярного аппарата. Если актер боится высоты и приземлений, ему не выполнить трюк «падение с высоты».

Сценические переноски также сводятся к соответствующему обману зрителя. Актер, которого несут, должен сам помочь взять себя на руки, крепко и уверенно держаться на руках или на спине несущего, помочь ему сбросить или уложить себя на землю. Только при взаимодействии партнерам удастся выразительно играть такую сцену. Актер не должен бояться быть сброшенным на пол, он должен умело падать — убедительно и безболезненно, тем более что падать приходится довольно часто: при обмороках, умираниях, ранениях и ударах.

Любовный поцелуй на сцене — сложный двигательный акт, который требует своеобразной техники движений. Она состоит в том, чтобы позы артистов убеждали зрителя в происходящем и в то же время скрывали от него, что подлинного поцелуя нет. Партнеры должны активно идти на

выполнение такого действия, так как только активность помогает выражению большой страсти двух любящих людей.

Если партнеры позволяют себе на сцене подлинные объятия и подлинно любовные поцелуи, то действие из правдоподобного, то есть сценического, превратится в натуралистическое и художественный образ исчезнет. Это сразу нарушит эстетические нормы реалистического искусства.

Точно так же на сцене совершенно недопустима подлинная пощечина. Актеру никогда не приходит в голову возможность действительно ударить партнера на сцене кулаком в лицо или кинжалом в грудь (в этих случаях он ищет верную технику), точно так же он должен пользоваться сценической техникой, давая пощечину. Однако до сего времени в ряде театров натурально исполняют пощечину, иногда довольно сильную и даже женщине. Подобный натурализм и отсутствие техники иногда прикрывается высокими разговорами о сценической правде, а натуральная пощечина так же противна зрителю, как натуральный поцелуй, так как она физиологична.

Следует отметить, что перечисленные выше трюки в искусстве кинематографа требуют исполнения, очень близкого к жизненной практике. Особенно когда кадр снимается крупным планом. Объектив сразу обнаруживает неправдоподобие такого действия, если оно сыграно как в театре. Там аналогичные действия приходится играть сотни раз, и, кроме того, отдаленность от зрителя позволяет пользоваться для обмана соответствующей техникой движений. — Понятно, что выполнение трюкового действия в кинематографе требует от актера высокой тренированности и мужества, без которых хорошо сыграть трюковой кусок невозможно.

Если актер не овладел техникой сценических трюков в процессе обучения в театральной школе, ему нужно продолжить работу над нею в репетициях, упорно добиваясь удачи. В тех случаях, когда у актера нет настойчивости, а режиссер не помогает ему, он обычно отказывается от

трюкового куска, обедняет игру и становится менее интересным в физическом действии.

Сценические трюки своеобразно украшают спектакль. Главное в том, что они помогают возникновению новых и активных темпо-ритмов физических действий. Действие становится увлекательным не только по ситуации, но и по возникающим у актеров ярким эмоциям. Эти эмоции, активно воспринимаются зрителем и, в свою очередь, вызывают у него эмоциональное восприятие увиденного. Время, потраченное на создание верного сценического трюка, компенсируется успехом при его исполнении.

Следует помнить, что сценический трюк только тогда становится частью действия, когда он оправдан обстоятельствами пьесы, когда актеры не думают о технике исполнения.

Если трюк — самоцель в поведении на сцене, то он превращается во вставной цирковой номер и выпадает из стиля реалистического спектакля.

Основная задача акробатических упражнений в учебной дисциплине «Пластическая культура» сводится к совершенствованию координации движений, тренировке скорости реакции, развитию смелости и решительности.

Применяются акробатические комплексы, состоящие главным образом из кувырков. Их различные комбинации должны выполняться на ограниченном пространстве и в различных темпах. Чтобы развить смелость, исполнение этих упражнений постепенно переводится с матов на непокрытый пол. Для воспитания смелости и решительности имеют ценность только первые исполнения на матах, ибо, как только ученики убедятся в безопасности и безболезненности упражнений, эта задача уже не ставится. Выполнение на полу действительно требует смелости и решительности, так как оно несколько болезненно.

Занятия сложными видами акробатических прыжков себя не оправдывают, поскольку на изучение их техники тратится очень много времени, а приобретенные навыки почти никогда на драматической и тем

более на оперной сцене не находят применения. Акробатические поддержки не нужны по тем же соображениям, а кроме того, у нижнего партнера развивается гипертрофированная мускулатура.

Актеру на сцене часто приходится изображать, как падает человек, потерявший сознание, или мгновенно умерший, а также когда его сильно ударят, подставят подножку и т. п. Делать это нужно правдиво и безопасно.

Многообразие обстоятельств, побуждающих актера упасть, настолько велико, что предусмотреть их и заранее изучить точную технику на все случаи сценической жизни практически нельзя; можно, однако, изучить основные биомеханические принципы различных схем сценических падений. Овладев ими, актер в любом спектакле выполнит падение правдиво, то есть в соответствии с предлагаемыми обстоятельствами пьесы, и безопасно для себя. Есть два принципа падений. Первый заключается в том, что мускулатура тела постепенно расслабляется — так бывает при потере сознания. Второй — когда тело падает напряженно — в случае воздействия внешнего характера, например от толчка в спину: мускулатура будет напряжена, поскольку человек будет инстинктивно стараться удержаться на ногах. Вторая схема не представляет затруднений для исполнения, так как в ней можно пользоваться различными страхующими движениями, основа которых — страховки, применяемые акробатами в цирковом искусстве: повороты, увертки, страховки конечностями. В подобных падениях можно не скрывать мышечных напряжений и подсобных движений от зрителей, ибо в них заложено действие сопротивления.

Играть же для зрителя потерю сознания, когда тело падает «совершенно неорганизованно», значительно труднее, поскольку здесь нужно воспользоваться такими приспособлениями, которые помогут безопасно приземлиться, и зритель при этом не увидит техники подсобных движений. При этом необходимо так подбирать движения, чтобы актер не травмировал себя, особенно голову, крестец, колени и локти. Падать нужно только на мягкие части тела. С точки зрения биомеханики эти падения есть

своеобразные системы укладывания тела на пол. При быстром исполнении они создают полное впечатление падающего расслабленного тела. Тщательная тренировка в этой технике на уроках не должна ограничивать самостоятельных поисков учеников на занятиях актерским мастерством.

Предлагаемые схемы — только эталон качества и прочная техническая база, на которую будут опираться эти поиски. Техника приемов, предлагаемых на уроках, позволяет ученику подбирать экономичные, точные и безопасные движения.



## ЛЕКЦИЯ 4.

### ХОРЕОГРАФИЯ КАК ВИД ИСКУССТВА

1. Лексика танца;
2. Приемы организации хореографического действия;
3. Импровизация в хореографии.

Танец – один из самых древних и массовых видов искусства. Художественно отражая деятельность, танец передает миропонимание народа, его современное представление о прекрасном – это одна из главных художественных особенностей танца. Специфика хореографии состоит в том, что мысли, чувства, переживания человека она передает без помощи речи, средствами движения и мимики.

Хореография родилась на заре человечества. Еще в первобытном обществе существовали танцы, изображающие трудовые процессы, движения животных, танцы магического характера, воинственные. Все это в наше время можно увидеть в искусстве народов Африки.

С изменением социального строя, условий жизни изменились характер и тематика искусства, в том числе и народной хореографии.

Лексика является одним из выразительных средств танца. Лексика – это совокупность условных выражений, это пластика, жест, поза, движение. Это танцевальный язык, который изменяется и, изменяясь, остается основанной на прежних позициях, введенных народом. Чтобы ярче выразить свои мысли балетмейстеру, как и писателю, приходится долго трудиться, чтобы найти то, что ему поможет. Все танцевальные движения должны следовать задуманному образу и соответствовать ему. Лексика должна соответствовать музыке. Зависит от темпа и рисунка, характеризует ту, или иную народность, зависит от внутреннего состояния человека, что он желает сказать и, что движет им.

Лексику можно разделить на 4 вида:

- традиционная то, что выработано народом веками;
- имитационно-подражательная то, что выдумал народ или сам балетмейстер, подражая живому миру, природе, предметам;
- ассоциативная то, что связано с воображением и мышлением человека;
- техническая или пластическая то, что делает человек.

Лексика любой национальности состоит из 10 танцевальных групповых движений, которые отличаются или каким-то элементом, или приемом исполнения. Каждая группа развивается за счет 8 элементов: бросок, шаг, подскок, поворот, перескок, соскок, пальцы, ронд.

Группы простых движений народного танца: ходовые движения, веревочки, ковырялочки, прыжковые движения, дробы, подбивки, моталочки, присядки, хлопущки, вращения.

Чем отличается танцевальное движение от комбинации?

Движение – сочетание головы, рук, ног, корпуса в определенном характере ритмического рисунка, в основе которого лежит прием. Это построение в стиле и манере данного народного танца, выполняемое на одном основном приеме и развивающееся за счет 8 элементов, не имеющее завершающей точки внутри.

Сочетание нескольких движений, имеющих законченную форму – называется комбинацией, которая может быть очень объемной и в конечном итоге перейти в танцевальный монолог.

Все комбинации строятся по законам драматургии. Принцип контрастности и неожиданности занимает важное место в комбинации, но все должно быть логично.

В сочетании комбинаций существует ряд балетмейстерских приемов: удвоение скорости, ускорение, замедление, контраст, смена музыки, характера и темпа, момент наложения, фон должен быть действующим,

момент сбивки (употребление паузы для перенесения точки восприятия, с одной стороны, на другую), момент замирания и угасания.

Виды трюков:

- традиционный (бедуинский, арабский, самовар, бочонок и др.)
- комбинационный (акробатические и силовые)
- трюки, построенные на внешних данных

Отличительные особенности трюков: повышенная техническая сложность, броскость, яркость, необычность и виртуозность исполнения, артистические возможности, динамика построения. Трюк зависит от логики своего существования в смысловой ситуации, от балетмейстерского приема, применяемого в танце для усиления сольного куса, от эмоционального состояния исполнителя, от игрового эпизода, от развития мысли сюжета.

Танцевальное па неразрывно связано с музыкой:

Танец под музыку: ритмическая структура танцевального произведения и хореографии совпадают, но этот танец может исполняться на любую другую музыку данной ритмической структуры (например, бальные танцы).

Танец на музыку: совпадают драматургия музыки и хореографии; интонационное (мелодика) и ритмическое совпадение. Этот танец исполняется на эту музыку, заменить которую нельзя.

Танец около музыки: полное несоответствие музыкальных и хореографических образов и драматургии.

Танец поперёк музыки: ритмический и мелодический образы не соответствуют хореографии, хотя могут совпадать в драматургии и в обобщённом образе.

Синкретизм (слияние, дополнение) движения и звука заложены в самой природе эстетического искусства. Одновременность или равномерность здесь определяются единым для движения и звука действием по времени. Любой жест ритмичен, он уже музыкален.

Не маловажным в создании лексики для определённого танца или героя являются интонация, художественная мера, художественная логика.

## Приемы организации хореографического действия

Приём контраста встречается наиболее часто. Этот приём несёт в себе отрицание, неприятие, несогласие. Контраст может быть резким или завуалированным. Приём контраста может иметь различные проявления. Контраст может быть заложен в остановке движения при продолжающемся звучании музыки. В этом случае пауза в движении как бы разрывает непрерывный поток музыкально-хореографического действия, тем самым отрицая предыдущее состояние. Контраст может существовать между солистом и кордебалетом. Контраст проявляется в характере движений или в композиции.

Вертикальные или горизонтальные построения тоже проявление приёма контраста. Этот приём может проявляться также в характере движений одного персонажа на определённом отрезке времени. В этом случае балетмейстер показывает, как изменяется состояние героя.

Приём аккомпанемента – это выражение согласия, единства, поддержки. Как правило, применяется этот приём при взаимодействии солистов и кордебалета. Действия солистов усиливаются, укрупняются через массу.

Приём повтора используется при построении пластических диалогов. Повтор может быть точным, а может быть вариативным. Такой повтор используется часто в переплясах в народном танце. Если повтор исполняется одновременно двумя персонажами или группами, то такой приём называется параллелизмом. Этот приём используется, когда балетмейстер хочет показать зарождение одного и того же чувства, состояния у различных персонажей, разделённых пространством. Этот приём объединяет персонажи по внутренней линии и разделяет их в пространстве.

Приём лейтмотива возвращает героя в прежнее состояние, обращает его в воспоминания. Лейтмотив может быть как музыкальным, так и пластическим. В первом случае воспоминание как бы приходит извне, независимо от действий героя. Оно может быть решено в статике или в

динамике (когда необходимо выразить отношение к нему героя). Пластический лейтмотив содержит в себе характеристику персонажа. Он как бы возвращает героя к самому себе. Этот повтор может быть несколько видоизменён.

Приём полифонии применяется, когда действие строится как непрерывный поток танцевальных композиций и форм. Полифоничность хореографической композиции основывается на взаимосвязи разнородных танцевальных линий, на пластических контрастах и переключках, образующихся между этими линиями. Приём полифонии способен показать как единство разнородных элементов, их гармонию, так и хаос, суету.

Приём монтажа. Танцевальное действие не может строиться в точном соответствии с хронологией событий. В нём важны прежде всего ключевые моменты, влияющие на развитие действия. Соединять такие моменты удобнее всего приёмом монтажа, когда ключевые события следуют друг за другом. Этот приём может быть уподоблен наплыву кадров в кино. Происходит как бы сжатие разновременных явлений, становящимися одновременными.

Приём симфонического развития основан на развитии единой мысли и на многообразной разработке пластических лейтмотивов, передаваемых от одной группы к другой, от солистов к кордебалету. Крупную хореографическую форму можно построить на основе одного – двух простейших па.

Приём наращивания основан на постепенном увеличении количества исполнителей на сцене. Это приводит к усилению действия, увеличению его масштабности. Тот же приём может быть использован при исполнении какого-либо движения. Зарождаясь в пластике одного персонажа, движение подхватывается другими, укрупняясь, приобретая особую значимость, объединяя всю массу исполнителей.

Приём контрапункта (стоп-кадр) – одно из средств увеличения ёмкости мизансцены. Внешнее действие как бы приостанавливается. Вся масса

исполнителей замирает в статике, и на этом фоне происходит важное для развития действия событие. Балетмейстер всегда стремится к объёмности изображения, и поэтому он избегает усугублений: слишком мрачное он уравнивает ординарным, слишком смешное – непосредственно-простым.

Для того чтобы лексический материал воспринимался зрителем не однообразно и монотонно, существует множество приемов, при которых одна и та же комбинация выглядит по-новому:

- восприятие ракурса (поворот к зрителю частей тела и всего тела)
- темпа ритм движений тела или всего движения
- вращения (там, где его нет и наоборот)
- исполнение движения в продвижении по сценической площадке в разнообразных рисунках, или придать статику
- включить прыжки, там, где их нет (дать высоту движению)
- дать движению другое направление.

По усмотрению хореографа, который создает танец, в зависимости от музыкальной драматургии можно применять приемы хореографического симфонизма.

### **Импровизация в хореографии**

Импровизация возможна в поэзии, музыке, танце, театре и т.п. Истоки импровизации в профессиональном искусстве восходят к народному творчеству.

Импровизация в танце с древнейших времён является неотъемлемой частью народных обрядов, игр и празднеств. В странах Востока и Азии импровизация в танце сохраняется не только в народных представлениях, но и в профессиональном искусстве и варьируется от примитива до высокого профессионализма.

Как явление современного искусства танцевальная импровизация оформилась только в эпоху постмодерна, как возможность игры с пространством, перегруженным культурными смыслами и стилевыми конструкциями.

У импровизации, разумеется, есть словарное значение: «из этого момента» (from the moment). И поскольку ни один момент не похож на другой, мы не можем увидеть ту же самую импровизацию вновь. Мы не можем прийти и увидеть тот же танец ещё раз. Он существует только в изменяющемся настоящем. Импровизация подразумевает глубокую внутреннюю работу, требует развития личности, индивидуальности, и этим отличается от «чистой» техники танца. Импровизация требует изменения мышления, особого отношения к своему телу, внутренним импульсам, которые становятся «соавторами» импровизационного танца. Чистое движение само по себе является критерием выразительности самой личности. Сама по себе импровизация не является составляющей истинного творчества, она может исходить из разных предпосылок и требует особой подготовленности как танцора, так и зрителя.

Каждое действие нашего тела и его частей – результат постоянного процесса разнонаправленного внутреннего движения. Необходимо осознавать чередование действия и его противодействия, которое направленно обратно внутрь. Этот принцип постоянно присутствует и трансформируется. Реакция, которую исполнитель получает в собственном теле от действия – есть эмоция, с которой он танцует на сцене. Важно приблизиться через то, что делаешь к собственной сущности. А что такое сущность? Это абсолют – преодоление костной материи, высокая мистика тела. Постигание происходит в момент действия. Чем больше я постигаю то, что я делаю, тем больше идёт акт преображения. Быть в настоящем, чутко воспринимать происходящее, реагировать на него собственным телом, следовательно импровизировать – есть актуальность. А также составляющим моментом импровизации является аутентичность, что значит самому быть

автором, опираться на собственный опыт (физический и духовный), уметь выразить себя в движении.

Безусловным атрибутом импровизации является спонтанность – отсутствие прогнозируемой структуры, непрерывность без повторений, опора на пустоту, поток творчества.

Достаточно распространённое заблуждение считать, что в отличие от хореографии импровизация – это отсутствие школы и техники. На самом деле школа импровизации есть. В первую очередь это техники релаксации и осознания тела, более тонкого чувствования внутренних сигналов, импульсов движения, чувствование партнёра, пространства, времени, как элементов, рождающих композицию. Основой для приобретения навыков импровизации является, прежде всего, индивидуальная предрасположенность исполнителя к творчеству. Человек может заниматься импровизацией, так как не владеет хореографией, или так как желает точности и правды выражения. Человек может заниматься хореографией, так как боится импровизации, боится открытости, как зрителю, так и самому себе. Импровизация часто используется для нахождения новых движений, которые затем устанавливаются и могут быть многократно воспроизведены. Однако состояние, смысл и чувство, породившее эти движения, гораздо труднее уловить.

В импровизации мир ещё не создан, он может стать любым, за счёт рефлексирования материала, из которого создаётся художественная реальность. Предполагается отсутствие изначального смысла, и танец становится способом создать или обнаружить его отсутствие. Тело содержит много правдивой и неосознанной информации, поэтому оно само по себе является огромным ресурсом. Но всё дело в том, что мы часто забываем к нему прислушиваться. Нужно позволить себе прикоснуться к своим ограничениям. Непредсказуемость – это то качество личности, которое способно сотворить мир взаимоотношений заново.



Существует разница между делаемыми движениями и движениями, которые ведут тело. В этом проявляется умение следовать за мудростью тела и слышать его, контролировать свои движения.

В нашем теле живут многие невыраженные эмоциональные состояния. Сильные эмоции копятся в теле и телесных напряжениях. Когда человек прикасается к этим эмоциям происходит чувствование их и от этого желание выплеска (движения). С помощью танца это можно ощутить. Когда исчезает страх, человек реально начинает импровизировать, т.е. выстраивать отношения с пространством, временем, зрителем, своими телесными возможностями и импульсами в настоящий момент времени. В связи с этим именно импровизация помогает выработать свой стиль. Импровизационное мышление перестраивается в тему определённого ритма и вместе с ним ведёт диалог. Со временем количество движений перейдёт в качество.

В импровизации первично подсознание, а сознание уже потом фиксирует и оценивает полученный результат. Другими словами, это реакция без разумной фиксации, без оценки. Вначале идёт событие, потом реакция, потом оценка, в отличие от постановочного танца, в котором сначала идёт событие, потом оценка, потом реакция.

Импровизация в хореографии делится на балетмейстерскую и исполнительскую, но всякая импровизация должна быть своего рода подготовлена.

«Мы должны постоянно изобретать способы, с помощью которых можно было бы придавать форму тому, что мы ощущаем, и тому, что ещё не нашло своего воплощения... Мы чувствуем и «знаем» на телесном уровне очень многое, задолго до того, как можем обозначить всё это словами».

## ЛЕКЦИЯ 6.

### ОСНОВНЫЕ ЗАКОНЫ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО НОМЕРА

Музыка возникла на низших ступенях общественного развития и выполняла утилитарную роль. Напев, повторяя ритм рабочих движений, обличал их. Затем музыка была неразрывно связана с литературой: поэтическое произведение интонировалось мелодией или напевалось. Первым музыкальным инструментом был голос. Музыка являлась не столько отображением предметного мира, сколько изображением человеческих чувств.

Всегда музыка находилась в синтезе с танцем. Хореография – эхо музыки. Балетмейстер может начать свою постановку с двух позиций: от музыки или от замысла.

От музыки. Балетмейстер останавливается на определённой интересной музыке, воображение и фантазия подсказывают ему образное хореографическое решение. Но в начале балетмейстер должен изучить историю её написания, проследить в музыке сюжетную линию, определённые музыкальные образы, характер, стиль, жанр, ритм, размер, степень хореографичности. «Нужно танцевать музыку, а не под музыку». Написанная музыка – это готовое произведение, которое имеет своё содержание и драматургию, поэтому не следует ломать её структуру и резать так, как хочется балетмейстеру.

При работе с готовым музыкальным произведением балетмейстер должен разделить это произведение на части для постановки. Далее необходимо определить по музыке драматургию будущего хореографического произведения. Зачастую музыка помогает определиться балетмейстеру, как будет заканчиваться номер. Если музыка заканчивается резкой финальной точкой, то следовательно и танец завершится

кульминацией и она же будет являться финалом танца. Если музыка заканчивается постепенно утихая, то и в постановке, следовательно, будет постепенная развязка с финальной точкой на сцене либо уходом за кулисы.

Иногда балетмейстер использует такой приём как «бесовка» - это повторное исполнение финальной части танца с возможным варьированием или исполнение трюков с последующим переходом в повтор финальной части. Бесовка исполняется при первом варианте завершения музыкального произведения.

От сюжета. Если у балетмейстера возник замысел постановки конкретного сюжетного или бессюжетного номера его задача усложняется. Подобрать музыку под определённую тему, идею и сюжетную линию очень проблематично. В таком случае, как правило, балетмейстеру всё равно придётся переделывать ход событий танца, корректировать образы и взаимоотношения исполнителей, для того чтобы добиться единства музыкального и хореографического произведений.

Под этим следует понимать синхронное воздействие 2-х эстетических категорий: звука и движения. Одновременность или равномерность определяется здесь единством движений и звука во времени. Любой жест, ритмичен, тем самым он уже музыкален. Музыка в танце воспринимается через хореографию. Основная задача при пластической обработке музыкального материала – достижение эмоционально-смысловой согласованности между мотивом и движением. Эта согласованность должна строго подчиняться логике развивающегося действия. Поэтому всегда могут быть отклонения в ту или иную сторону. То движение несет на себе основную функцию характеристики героя, то музыка выходит на передний план и выражает психологическое состояние.

В практике бывает, когда музыка и движение носят унисонный характер. Этот прием имеет место в хореографическом искусстве, но не следует им злоупотреблять, это может привести к монотонности.

Слепое подражание ритмической структуре музыки приводит к обеднению художественного образа. Неверное прочтение характера музыки толкает на искаженное раскрытие содержания. Возникает несоответствие музыки и хореографии. Характер, интонацию, силу движения следует определять исходя из музыки, но это не значит, что обязательна синхронность. Органичное единство выражается в согласованности пластических движений с интонацией музыки.

Каждая композиция включает в себя ряд комбинаций, она должна основываться на определенной музыке, должна отражать все особенности музыки, строиться по законам драматургии от простого к сложному.

Итак, композиция танца включает в себя:

- драматургию номера
- музыкальный материал
- рисунок танца
- танцевальный текст (лексика)

Рисунок танца – это расположение и перемещение исполнителей по сценической площадке. Если обращать внимание не на движения, а лишь на перемещение по сцене и зафиксировать это перемещение на бумаге, то мы получим рисунок танца. Рисунок служит цели выразить мысль, идею хореографического произведения.

При сочинении танца балетмейстер должен использовать рисунок для того, чтобы добиться наибольшей образной выразительности, то есть полнее раскрыть образ. Балетмейстер должен добиться, чтобы рисунок танца наиболее полно выражал ту мысль и идею, которые заложены в номере.

Рисунок должен быть разнообразен, но разнообразие рисунка не должно быть самоцелью. Разнообразие и красота рисунка должны служить главному – раскрытию образа, мысли, характера. Рисунок должен развиваться логично, предыдущий рисунок должен быть связан с последующим, а каждый последующий должен быть развитием предыдущего.

Мостик, который связывает рисунки в их единую последовательность, называется переходом. Рисунок отличается от перехода тем, что рисунок имеет устойчивость, а переход – текучесть. Переходы могут быть простыми и интенсивными. Чтобы показать законченность рисунка, нужна завершающая точка (любое движение). Завершающие точки даются для большего содержания танца.

Рисунок танца видоизменяется и развивается исходя из музыкальной фразы. Если имеется повтор музыкальной фразы, балетмейстер должен это услышать и отобразить либо в повторе рисунка, либо сделать рисунок в развитии. Темп определяет скорость движения, быстроту перемещения по сцене, помогает раскрытию образа.

Динамика и темп являются одним из средств выразительности рисунка.

Если, берем национальный танец, балетмейстер должен раскрыть характер, темперамент, образ жизни народа. Балетмейстер должен умело сосредоточить внимание зрителя на том эпизоде, на том рисунке, который является для него главным. Посредством рисунка нужно уметь управлять вниманием зрителя. Распределить рисунок по сцене нужно так, чтобы второстепенное не отвлекало, а помогало выделить и подчеркнуть главное. Для этого существует точка восприятия.

Точка восприятия – это место активного действия или перехода. Балетмейстеру необходимо найти правильную точку восприятия, чтобы сильнее подчеркнуть образ.

Точки восприятия бывают: активные, пассивные, пространственные. Длительность восприятия рисунка зависит:

- от степени интенсивности
- от музыки.

Степень длительности восприятия зависит от:

- количества исполнителей
- от темпа музыки (удвоенное ускорение или удвоенное замедление).

Это происходит на музыку и движение за счет смены ракурса рук, головы, корпуса, за счет приема контраста и наложения.

Драматургия номера раскрывается через композицию танца, а, следовательно, через рисунок. Экспозиция, завязка, ступени перед кульминацией (развитие действия), кульминация, развязка требует, чтобы рисунок танца развивался от простого к сложному, чтобы к кульминации рисунок был наиболее интересным и насыщенным.

Итак, вывод: рисунок зависит от замысла номера, от идеи, от музыки, от национальной принадлежности. Произведение должно быть построено по законам драматургии, где балетмейстер должен учитывать логику развития номера, и должен стремиться к разнообразию рисунков.

Любой номер обязательно выстраивается по законам драматургии.

Работа балетмейстера по созданию хореографического номера состоит из 5 звеньев:

— возникновение замысла, темы, идеи и воплощение их в программе, где так же излагается краткое развитие событий, описывается место, время действий, действующие лица;

— композиционный план или музыкально – хореографический сценарий, где так же записывается тема, идея, содержание. Композиционный план пишется для композитора;

— подбор музыкального материала;

— сочинение хореографического текста

— постановка

Из каких компонентов складывается хореографический номер?

— идея произведения, как она раскрывается через сценические образы, тему, сюжет;

— хореографический текст, который способствует раскрытию идеи, созданию художественного образа, выявляет характер действующих лиц;

— каждое произведение должно иметь свой стиль, несмотря на разнообразие образов;

- музыка;
- рисунок танца;
- драматургия номера;
- исполнители (мастерство исполнителя во многом способствует выявлению замысла балетмейстера);
- костюмы;
- грим;
- манера исполнения.

Хореографический симфонизм – применение приемов развития музыкальной полифонии в хореографии.

Приемов хореографического симфонизма в чистом виде нет, есть приемы для отдельных движений и коротких комбинаций. Есть приемы наложения голосов друг на друга, простые и сложные, надо только помнить, что данные приемы принимаются не только «голосом» (движение тела) тела одного танцовщика, но и группами танцовщиков.

Названия приемов и их принципы взяты из музыкальной практики, но они отличаются спецификой хореографического искусства.

— повтор – прием для отдельных поз и движений, а так же коротких комбинаций, заключается в повторе того, что было и только что использовано предыдущим «голосом или голосами». Повтор возникает только после исполнения, какого-либо движения или позы;

— повтор-перекличка – голос, исполняющий движение, фиксирует последнее положение в то время, когда идет повтор движения другим голосом. Перекличка может быть буквальной, то есть точным повторением предыдущего движения, или вариантной, то есть движение повторяется в каком-либо варианте;

— секвенция – использует мотив одного движения короткой комбинации. Участвуют не менее 3-5 голосов, заключается в повторе какого-либо движения комбинации на 1-2 такта, через определенный интервал музыкального времени;

— расширение, сжатие – прием применяется как для одного движения, так и для комбинации. Участвуют 1 или несколько голосов. Сокращается амплитуда движений, увеличивается темпа ритм, укорачивается поза при сжатии, при расширении наоборот. Например: основной голос исполняет комбинацию на 8 тактов, а другой голос в сжатии исполняет ее же 2 раза;

— увеличение, уменьшение – заключается в том, что сценическое пространство постепенно заполняется танцующими, или постепенно освобождается;

— зеркальное отражение – похоже на повтор, но в обратном направлении;

— канон – участвует не менее 3 голосов. Заключается в повторе лексической комбинации следующим голосом, но с середины;

— fuga – в исполнении участвуют 3 голоса или 3 группы голосов. Для каждого сочиняется отдельная комбинация, и исполнение происходит в следующем порядке: 1 голос- 1, 2, 3 комбинация, 2 голос- 2, 3, 1 комбинация и 3 голос- 3, 1, 2 комбинация;

— сопрано – остинато (подголосочная полифония) – имеется сольный голос и аккомпанемент подголоска, причем аккомпанемент повторяет только отдельные позы или движения сольного голоса;

— остигатный бас – прием, постоянно повторяющий одно и то же движение или комбинацию. Движение в массе. Одновременно исполняется сольная партия в основном голосе, но она не яркая;

— согласный контрапункт – согласный контрапункт (цель у действующих голосов одна, а лексический материал разный);

— контрастный контрапункт (участвуют 2 или более голосов, но каждый имеет свой лексический характер и смысловую нагрузку);

— варьирование – изменение линий, ракурсов, темпа ритма движения или комбинации, усиливающих пластический мотив, но в том же промежутке музыкального аккомпанеента.

— пауза – делится на 2 вида: пластическая и музыкальная.



Полифония – пластическое многоголосье в хореографии. Балетмейстер выделяет солиста или группу солистов, а другие аккомпанируют им, причем их движения не должны отвлекать внимание зрителей от солистов, а наоборот, помогать восприятию соло – это многоголосье.

Исполнение хореографической полифонии возможно при определенных условиях: большая сценическая площадка, фокусирование глаза на центре оси, а, следовательно, различная сила звучания с разных точек сцены.

Но самое главное – это умение балетмейстера сочинить хореографический текст с использованием полифонии. Работая над хореографическим произведением, балетмейстер имеет в своем распоряжении невероятное множество сочетаний движений, приемов. Пользуясь материалом любого вида хореографии, балетмейстер своей фантазией создает разнообразные хореографические произведения различного характера, стиля, жанра.

Создание хореографического произведения начинается с замысла, основой которого служат жизненно важные проблемы. Балетмейстер должен четко определить проблему и отразить ее в танце. Замысел может быть навеян произведениями изобразительного искусства и литературой. В основе замысла стоит человек, явление, событие, которые побуждают людей проявлять какие-либо качества своего характера и совершать поступки. Каждый автор в различных тематиках, жанрах творчества использует самые многосторонние сюжеты, и каждый художник стремится создать правдивый многогранный образ.

Образ – это конкретный характер человека + сумма его отношений к окружающей действительности, проявляющихся в действиях и поступках, которые определены драматургическим действием.

Художественный образ – это субъективное восприятие объективной исторически конкретной действительности. Это сложная картина взаимодействия самых различных сторон искусства, которая возникает в

деятельности автора произведения. Человеческое познание является образным отражением действительности. Образ в философском плане есть результат психологической деятельности человека и связан с умозаключением. В то же время образ может выступать и как эстетическая категория, и в этом случае он обладает свойством художественного познания мира. Художественный образ – это обобщенный типизированный образ, это совокупность множества категорий: сам предмет, субъективное представление о нем. В хореографическом произведении образ раскрывается средствами хореографического искусства. Зритель должен верить происходящему на сцене – это главная задача балетмейстера, который своим творчеством утверждает, отрицает, учит, воспитывает.

Хореографический образ – это танцевально-пластическое содержание (настроение, состояние души). Жизненные реальности человеческой пластики – есть свойственные зачатки образной выразительности. Надо лишь уметь наблюдать, отбирать главное, обобщать и заострять внимание.

При создании номера нужно усвоить 4 правила:

1. Определить идею и направить исполнителей на эту идею.
2. Верно раскрыть историческую обстановку, в которой происходит действие.
3. Исполнитель должен четко представить себе образ, характер, биографию, что даст возможность создать правдивый и естественный образный персонаж.
4. Большое значение для создания образа имеет стиль произведения (Недопустимо смешивание стилей).

Актер – создатель сценического образа. Каждый хореографический образ строится на своей особой лексике. Исполнитель должен стать единомышленником балетмейстера, так как замысел передает именно он, и сочиненная балетмейстером хореография становится спектаклем тогда, когда в него вступают актеры. Вникнув в идейное содержание хореографического произведения, артисты создают сценические образы и дают им жизнь.

Зритель, уходя из театра, надолго запоминает актеров. Важно, чтобы исполнитель заговорил в танце живыми чувствами своего персонажа.

Хореографический образ, как художественный вбирает в себя форму сценического воплощения содержания, цель и средства. Во время создания хореографического образа для постановщика важно все:

1. Выбор выразительных средств. Поиск внешней формы для хореографа всегда процесс создания (обязательно вместе с исполнителем) личности персонажа, его характера, манеры мыслить, диктующие логику поведения. Каждый исполнитель должен выполнять свою сценическую задачу так, как если бы от него зависело развитие всего действия. Живые образы, объединенные логикой действия, составляют единый ансамбль, в котором исполнитель индивидуален и одновременно сценическая линия каждого участника неотделима от непрерывной драматургической и хореографической линии всего действия.

2. Контрастность линий действия (по принципу усиления и замедления). Контрастность проявляется в усилении мизансцен и отдельных танцевальных фрагментов, движений.

3. Организация метроритмической части танца и музыки. В момент кульминации подчеркнутая острота и размах движений, темпоритмический динамизм в соединении со стремительностью пространственного перемещения предельно эмоционально выражает характер танца.

4. Все составные элементы хореографической формы, которые помогают не только создать образ, но и раскрыть содержание (применение пантомимы, изобразительные средства, реквизит и т. д.).

## ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Тематика, задания и методические рекомендации по выполнению практических занятий

**Раздел I.** Основы музыкально-ритмического воспитания. Практическое освоение хореографии

### **Тема 1.** Основы сценического движения

#### Упражнения на развитие баланса

Исходное положение: левая нога поднята и согнута в колене. Баланс на правой ноге. Руки в натуральном положении. Выполняем наклоны корпусом вправо-влево, вперёд-назад, затем круговые движения торсом. Возвращаемся к исходному, прыжком меняем опорную ногу на левую, правая согнута в колене. Повторяем алгоритм.

Исходное положение: стоя на одной пятке, в руке – воображаемый веер. Делаем им легкие движения, сохраняя баланс и устойчивость. Если это даётся без труда – меняем опорную ногу, продолжаем обмахивать себя веером, а второй рукой делаем движения, приглашая воображаемого партнёра подойти поближе.

Исходное положение: стоя на одной ноге. Правой рукой зовём, левой рукой прогоняем, поднятой ногой отталкиваем. Все три движения выполняются одновременно. Прыжком меняем опорную ногу. Теперь нога зовёт, одна рука прогоняет, другая угрожает.

Исходная позиция: ноги на ширине плеч, ступни параллельно, руки в стороны, пальцы собраны в мягкий кулак. Начинаем вращать руками от локтей. Переносим вес тела сначала правую ногу, поднимая левую ногу пока бедро не будет в положении параллельно полу. Вращаем левой ногой от колена, стопа расслаблена. Плавно меняем опорную ногу, движения совершаем в другую сторону. При смене позиции движение руками не

прекращается. Задача: удерживать баланс. Амплитуда движений – максимальная, скорость чередуется от низкой до высокой.

### ***Упражнения на развитие координации***

Исходное положение: стоя на одной ноге. Правой рукой зовём, левой рукой прогоняем, поднятой ногой отталкиваем. Все три движения выполняются одновременно. Прыжком меняем опорную ногу. Теперь нога зовёт, одна рука прогоняет, другая угрожает.

Исходная позиция: ноги на ширине плеч, ступни параллельно, руки в стороны, пальцы собраны в мягкий кулак. Начинаем вращать руками от локтей. Переносим вес тела сначала правую ногу, поднимая левую ногу пока бедро не будет в положении параллельно полу. Вращаем левой ногой от колена, стопа расслаблена. Плавно меняем опорную ногу, движения совершаем в другую сторону. При смене позиции движение руками не прекращается. Задача: удерживать баланс. Амплитуда движений – максимальная, скорость чередуется от низкой до высокой.

### ***Упражнение на развитие напряжения***

Напряжение – физическое и психическое проявление чувства воли. Говоря понятным языком, контроль над напряжением позволяет актёру правильно выполнять движения – не механически, но и не подчеркнуто гиперболизировано или небрежно.

Представляем огромный камень. Пытаемся его сдвинуть, упираясь в него руками и ногой, на другой ноге держим баланс. Меняем ногу. Продолжаем двигать, упираясь в камень левым плечом и правой рукой. Воссоздаём другие возможные варианты перемещения. Задача: держим баланс на одной ноге, постепенно увеличиваем напряжение.

Стоим на одной ноге так долго, сколько сможем. Обычно продлить это время помогает сосредоточение на воображаемом объекте. Можно, к примеру, мысленно пройти ежедневный путь из дома на работу или в магазин. От чрезмерной нагрузки мышцы через какое-то время расслабятся, и мышечное напряжение после возвращения в нормальное состояние пройдёт.

Также рекомендованные упражнения:

- простые шаги;
- переменный ход простой вперёд;
- переменный ход простой назад;
- ходы с остановкой на втором шаге (вперёд, назад);
- ходы с остановкой на третьем шаге (вперёд, назад);
- ход высоко поднимая колени вперёд;
- ход на полупальцах;
- пропадания (направо, влево);
- боковая гармошка;
- повороты вокруг себя на полупальцах;
- повороты вокруг себя «приподание»;
- галоп (направо, влево);
- тройные соскоки (направо, влево);
- поворот вокруг себя тройными соскоками;
- шаг на прямую ногу с подпрыгом (чешская полька);
- поворот с подниманием колена по диагонали (направо, влево);
- «Пордебра» (перегиб корпуса около станка);
- растяжка ног (около станка);

Тема 2. Основные понятия классического танца

Рекомендованный перечень упражнений:

- demi Plie по I,II,III,V пазіцях;
- battement tendu по I,II,V пазіцях;
- battement tendu jete по I,V пазіцях;

- rond de jambe par terre en dehors et en dedans;
- battement releve lent;
- battement fondu;
- battement develop;
- grand battement jete;
- releve;
- demi Plie;
- battement tendu;
- releve lent;
- port de bras;
- saute, echappe.

### **Тема 3. Основные понятия народно-сценического танца**

Рекомендованный перечень танцев:

1. Русский танец («хоровод», «полька», «кадриль»);
2. Украинский танец («Гапак», «Вяснянка»);
3. Молдавский танец («Хора», «Малдавеняска»).

### **Тема 4. Белорусский народный танец**

Рекомендованный перечень движений и танцев:

- позы и движения рук;
- основные хороводные ходы;
- основные движения польки;
- подбивки;
- галоп;
- приседания и полуприседания;
- соскоки, прыжки;
- мелкие движения;
- присядки;
- верёвочка;

«Лявоніха», «Крыжачок», «Юрачка», «Полька-Янка», «Таукачыкі», «Бульба», «Мяцеліца», «Мікіта», «Дударыкі».

### **Тема 5.** Бытовой бальный танец

Рекомендованный перечень танцев:

«Фигурный вальс», «Встреча», «Русский лирический», «Сударушка», «Пингвин», «Крокавяк», «Быстрый фокстрот», «Вальс», «Танго».

### **Тема 6.** Основные понятия историко-бытового танца

Рекомендованный перечень основных элементов:

— танцавальны шаг;

— pas chasse;

— pas balance;

— pas eleve;

— pas de basque;

— и специфические элементы для определенного танца

Рекомендованный перечень танцев:

«Бранль», «Менуэт», «Гавот», «Паланез», «Лансье».

Поклоныи реверансы, их характеристика.

## **Раздел III.** Основы сценического боя

### **Упражнение 1.** *«Сценическая пощечина».*

Первое подготовительное упражнение. Построение — в одну или две шеренги, в одном направлении. Техника исполнения. По команде «замах» все поднимают примерно на уровне лица воображаемого партнера согнутую в локте правую руку ладонью вперед и отводят ее назад. По команде «бей» они бьют по щеке воображаемого партнера с таким расчетом, чтобы локоть остановился прямо перед туловищем, предплечье было вертикально, а ладонь



остановилась там, где могла быть левая щека партнера. Повторить несколько раз.

Второе подготовительное упражнение. Поставить правую руку в положение замаха и выполнять предплечьем частые колебательные движения так, чтобы кисть свободно и быстро качалась в переднем-заднем направлении. Теперь следует рассказать, что при ударе кисть правой руки должна свободно качнуться вперед, а затем назад. По команде «замах» и «бей» выполнить сочетание первого и второго подготовительных упражнений. Умение остановить руку в том месте, где предполагается лицо партнера, — основа в технике безопасности этого трюка.

Третье подготовительное упражнение. Это упражнение обучает, как воспринимать пощечину. Исходное положение: свободная стойка, ноги на ширине плеч. Левую руку надо поставить около левого бока на уровне живота, ладонью вверх, а правая — должна быть готова выполнить хлопок. По команде «бей» все ударяют правой рукой по ладони левой и сразу же хватаются правой рукой за левую щеку, т.е. за то место, куда был нанесен сценический удар. Звук хлопка должен совпадать с моментом, когда партнер «бьет» по щеке. Когда этот прием освоен, надо предложить в момент хлопка откидывать голову назад вправо, как это бывает при настоящей пощечине по левой щеке; затем одновременно с этим движением кричать «ай!»; и в заключение следует добавить небольшое движение вперед с репликой «За что?» При этом вопросе правая рука еще продолжает держаться за левую щеку.

Основное упражнение. Построение группы — в две шеренги друг против друга, на расстоянии в 3-4 м. Преподаватель объясняет, что группа, стоящая к нему спиной, в этом и в последующих упражнениях приемов борьбы будет называться «Моя», а стоящие напротив — «Противник». По команде «Моя — замах!» ученики в этой шеренге замахиваются правой рукой, а во второй — приготавливаются отыграть пощечину. Они внимательно наблюдают за партнером, который собирается ударить. По внезапной

команде «бей» ученики одной шеренги дают «пощечину», а другой — изображают тех, кто получил ее, закапчивая вопросом: «За что?» В таком виде упражнение повторяется несколько раз. Затем учащиеся меняются ролями. После освоения этой техника расстояние между шеренгами, сокращается до 70—100 см. Это дистанция боевая.

Методические указания. Часто ученики шеренги, отыгрывающей пощечину, плохо воспроизводят звук удара, не отклоняют голову в нужном направлении или отклоняют с опозданием, забывают, что нужно вскрикнуть «ай» и в конце спросить «За что?» Эти недостатки — результат того, что техника еще не освоена.

Тренаж следует вести, сменяя партнеров: правофланговый одной шеренги уходит на левый фланг, а вся его шеренга передвигается к следующему партнеру вправо — и так до тех пор, пока не произойдет полный обмен партнерами.

Заключительное упражнение (этюд). В этом варианте должны быть следующие реплики. Один партнер спрашивает другого: «Ты украл?» Тот угрожающе говорит: «Что?» — и, возмущенный, дает пощечину; получивший пощечину, спрашивая «За что бьешь?», отнимает свою правую руку от левой щеки, прикрывается левой рукой, а правой дает ответную пощечину. Противники, держась за щеку, смотрят друг на друга.

Методические указания. Это упражнение не может выполняться по команде преподавателя. Указав, какая шеренга должна начать этюд, преподаватель говорит: «Приготовились — начали». Далее каждая пара исполняет этюд в темпо-ритме, который ей свойствен. После нескольких повторений занимающиеся меняются ролями. В конце ученики играют этот этюд только парами — остальные превращаются в зрителей. Приведенные реплики не обязательны, могут быть и другие. Если среди учеников есть левша, то он бьет левой рукой, а его партнер отыгрывает пощечину по правой щеке. Очень важно обязательно замахнуться, потому что только мах вводит зрителя в содержание действия; кроме того, благодаря этому и

получающий пощечину актер легко входит в темпо-ритм трюка — а противном случае он непременно опоздает. Упражнения всей этой темы выполняются без музыки.

### **Упражнение 2.** *«Изучение техники боевой стойки»*

Человек, собирающийся драться, почти всегда принимает такое положение, чтобы удобно было бить и защищаться от ударов. Наиболее типична боевая стойка боксера. Ее надо освоить. Построение — стайкой. Техника исполнения. По команде «к бою» занимающиеся должны выставить вперед на один шаг левую ногу носком внутрь вправо и чуть согнуть колено. Правая нога при этом поднимается на носок, колено тоже несколько сгибается. Туловище и голова чуть наклонены вперед. Важно, чтобы вес тела был на левой ноге. Левая рука несколько вытянута вперед, кисть сжата в кулак, кулак на уровне лица в положении, промежуточном между вертикальным и горизонтальным. Правая рука, тоже сжатая в кулак, согнута в локте, ее предплечье прикрывает низ груди, она почти прижата к туловищу. Несмотря на то, что кулаки сжаты, обе руки должны быть в состоянии мгновенно защититься. Быть готовым к действию — характерно для дерущегося человека, особенно если он обучался боксу. По команде «вольно» ученики принимают положение свободной стойки.

### **Упражнение 3.** *«Передвижения в боевой стойке»*

В боевой стойке выполняются различные шаги. По команде «шаг вперед» ученики делают небольшой шаг вперед левой ногой, а правую подставляют к ней так, чтобы оказаться в положении «к бок». Эти движения должны быть короткими и быстрыми. По команде «шаг назад» надо быстро передвинуть правую ногу немного назад, а затем подставить к ней левую в положение «к бою». По команде «шаг вправо» надо сделать правой ногой небольшой шаг вправо, левую подставить в положение «к бою». По команде «шаг влево» сделать то же влево.

Методические указания. Когда разучена техника шагов, надо командовать передвижения по разным направлениям — это хорошо тренирует координацию, ориентацию в пространстве.

#### **Упражнение 4.** *«Прямой удар левой рукой»*

Это наиболее безопасный на сцене удар. От него легко защититься, уклониться, его легко «получить».

Техника исполнения. Стоя в положении «к бою», по команде «левой прямым бей!» занимающиеся должны резким движением разогнуть до отказа свою левую руку, так, чтобы кулак был направлен в лицо воображаемого партнера. По команде «закройсь» надо поставить левую руку в положение «к бою». Прodelать несколько раз. На сцене одновременно с этим ударом надо шагнуть вперед, а закрываясь — шагнуть назад. Это движение выразительнее, чем действие одной рукой.

Методические указания. Учащиеся по команде должны выполнять удары, переходить в стойку. Важно, чтобы левая рука действовала только по направлению вперед — но не сверху вниз. От того, насколько четко нанесен удар, будет зависеть безопасность последующего действия.

#### **Упражнение 5.** *«Прямой удар правой рукой»*

Этот удар применяется как заключительный после удара левой. У него большой замах, физически он мощнее и потому производит большее впечатление. Техника исполнения. В момент, когда левая рука наносит прямой удар, правая отодвигается назад в положение замаха. По команде «правой бей» надо нанести прямой удар правой рукой точно в лицо партнера, при этом левая оттягивается назад в положение замаха. Одновременно с ударом правой рукой правая нога должна несколько передвинуться вперед. Это большое по амплитуде движение выразительно передает смысл случившегося. По команде «вперед закройсь» или «назад закройсь» занимающиеся принимают положение боевой стойки с соответствующим движением левой ноги вперед или назад.

Методические указания. Сочетая прямые удары с шагами вперед, назад и в стороны, можно совершенствовать координацию и скорость реакции на технике нужных актеру сценических навыков. Когда освоена техника прямых ударов, на этом же уроке следует изучить технику защиты от них.

#### **Упражнение 6. «Защита блоком от прямого удара»**

Техника исполнения. Из положения боевой стойки по команде «блок» занимающиеся, приподнимая кисти, ставят раскрытые ладони перед лицом, накладывая одну руку на другую. Обе руки должны быть очень напряжены, т. к. должны сдерживать прямой удар, если актер по неопытности нанесет его по-настоящему. Когда складывают руки, тыльная часть одной бьет по ладони другой, и это озвучивает действие прямого удара. Сила прямого сценического удара должна быть ничтожна, однако по точности направления и интенсивности движения он должен создавать нужное впечатление. Одновременно с движением блока делают шаги назад. Для того, чтобы партнер мог ударить во второй раз, защищающийся должен создать для этого логически верные условия — после первого блока чуть опустить руки. В момент второго удара блок ставится вторично.

Методические указания. Тренировать защиту следует не меньше ударов: ведь безопасность сценического боя зависит от того, и от другого.

#### **Упражнение 7. «Удары сбоку»**

В сценических драках применяются и удары сбоку. Чаще всего они являются логическим продолжением после прямого удара, но могут применяться и отдельно, например, когда надо первым ударом «уложить» противника.

Первое подготовительное упражнение. Исходное положение — руки на пояс, стопы параллельны и на ширине плеч. Техника исполнения. По команде «вперед правой» учащиеся делают небольшой шаг вперед вправо. По аналогичной команде делают такой же шаг левой — и так несколько раз подряд. То же самое надо делать в движениях назад.

Методические указания. Необходимо, чтобы ноги сохраняли положение боевой стойки, чтобы вместе с ногами поворачивалось и туловище.

Второе подготовительное упражнение. Исходное положение — ноги на ширине плеч, руки согнуты в локтях, так, чтобы правая была около правого бока, левая — около левого. Предплечья не следует прижимать к бокам. Кулаки находятся на уровне живота. Техника исполнения. По команде «для удара правой — замах!» учащиеся поворачивают туловище вправо. По команде «бей» учащиеся быстрым движением поворачиваются влево, ноги остаются на месте. Правая рука при повороте влево двигается наклонно снизу вверх, нанося удар по левой стороне челюсти воображаемого партнера; теперь тело приняло исходное положение, чтобы можно было нанести такой же удар левой рукой по правой стороне челюсти партнера.

Методические указания. Надо добиваться, чтобы удар наносился всем туловищем. Необходимо научиться останавливать кулак непосредственно перед челюстью противника — гасить инерцию. Только тогда эти удары будут безопасны.

Основное упражнение. Построение — стайкой. Исходное положение — боевая стойка. Техника исполнения. По команде «замах для удара правой» ученики, поворачивая туловище вправо, отводят руку для замаха; по команде «бей» исполняют удар, поворачиваясь туловищем влево и одновременно продвигая правую ногу вперед (первое подготовительное упражнение). Затем по команде «левой — бей» то же выполняется левой рукой. Сделать подряд 4—6 ударов.

#### **Упражнение 8.** *«Защита рукой от ударов сбоку»*

Построение — стойкой. Исходное положение — боевая стойка. Техника исполнения. По команде «с боку левой—закройсь» надо поставить предплечье левой руки в вертикальное положение левее головы. Защита состоит в том, что предплечье становится преградой на пути бьющей руки.

То же самое следует выполнить правой рукой. При этих защитах необходимо слегка отступить назад: при левой — правой ногой, при правой — левой.

### **Упражнение 9.** *«Защита телом»*

Построение — стойкой. Исходное положение — боевая стойка. Надо наклониться головой и туловищем так, чтобы удар не попадал в цель. Техника исполнения. Преподаватель, стоя против группы, изображает удар правой рукой по левой челюсти своих учеников. В момент, когда наносится такой удар, ученики должны, сгибая колени, наклонить вперед туловище и голову. В это время бьющая рука проходит над наклонившимся телом. В тот момент, когда рука будет двигаться над телом, защищающиеся должны передвинуть туловище и голову влево и затем выпрямиться (рис. 206). При ударе левой рукой по правой челюсти такое же движение следует выполнить в правую сторону.

Методические указания. Учащиеся выполняют уклонение в соответствующую сторону по команде педагога «удар справа» или «удар слева». Сделать несколько раз подряд. При уклонении вправо назад должна отходить правая нога, влево — левая. Часто возникает ошибка, когда при ударе правой ученик, наклонившись, вместо того чтобы передвинуться влево, двигается вправо. Когда он поднимается, то или получает удар в челюсть, или снизу ударяется головой о предплечье партнера.

### **Упражнение 10.** *«Захват за горло, освобождение и бросок ударом под колено»*

Построение в две шеренги, друг против друга. Техника исполнения.

I элемент: «Захват за горло». Объяснить, что на сцене нельзя реально хватать партнера за горло, нельзя нажимать на кадык. Надо положить обе кисти вплотную к основанию шеи. Четыре пальца обеих рук сзади, большие впереди. По команде «Моя — захват» учащиеся, выпадая вперед-правой ногой, накладывают руки на шею партнера. Выпад можно делать и левой ногой, но тогда вся дальнейшая техника изменится по направлению.

Руки нападающего должны быть прямыми.

II элемент: «Освобождение от захвата». По команде «Противник» поднимает правую руку правее рук партнера, потом по команде же поворачивается налево; по команде «сбей руки» — наклоняется туловищем вперед вниз. Это движение обязательно скинет руки нападающего с горла.

Методические указания. Учить технику надо медленно и обязательно раздельно, добиваясь точности, так как только тогда действия будут безопасными. Сбивать руки с шеи следует только наклоном вперед вниз и ни в коем случае не руками обороняющегося — это опасно.

1 Техника заимствована из школы самбо.

III элемент: «Подготовка к броску». По команде «Противник на колени» ученики, повернувшись и освободившись от захвата, отводят назад левую ногу и опускаются на левое колено. Это движение освобождает место для того, чтобы нападавший упал.

IV элемент: «Бросок партнера через голову». После того, как защищающийся опустился на колено, он должен по команде «положить руки» положить кисть правой руки под правое колено партнера, а левую на его затылок сверху. По команде «Бросок» он должен потянуть нападавшего вперед, нажимая левой рукой на его шею сверху.

Методические указания. Как только бросающий сделал последние движения вперед вниз, он должен мгновенно оттянуть назад свои руки, чтобы не препятствовать падающему вперед телу партнера. Если этого не сделать, можно сломать предплечье правой руки. Движения «броска» должны быть легкими. Однако зритель должен увидеть усилие, его надо сыграть: хват, и толчок под колено и за голову якобы были настолько сильны, что актер действительно перевернулся через голову. Зритель обязательно должен видеть хват за горло, действие освобождения и бросок, причем в таком темпе, чтобы была полная иллюзия подлинности действий. Этот прием изучается в течение двух-трех уроков. В одном уроке следует изучить I, II и III элементы, в следующем IV, затем тренироваться. В тренировках надо менять партнеров.



### **Упражнение 11.** *«Удар кулаком в лицо из положения лежа»*

Прием изучается каждой парой отдельно под руководством педагога. Маты разместить в виде квадрата. Исходное положение. Один исполнитель ложится на спину, второй подходит к нему со стороны головы и наклоняется для того, чтобы обыскать карманы на его груди. Правую ногу, обыскивающий ставит возле правого уха лежащего, левую — за его головой так, чтобы стопа была под прямым углом к правой. Это даст возможность оказаться в верном положении перед падением «назад на спину». Техника исполнения. Когда обыскивающий встал на колени и наклонился к лежащему, тот «бьет» его кулаком снизу. От этого удара «обыскивающий» поднимается вверх, разгибая правую ногу, затем подворачивает левую стопу и падает назад. При «ударе кулаком в лицо» предварительно сгибают руку в локте — это замах. Затем резким движением лежащий «бьет» в лицо обыскивающего, но не прикасается к нему. «Обыскивающий» должен начать подниматься вверх и отклонять голову назад чуть раньше того мгновения, когда рука бьющего может его тронуть. Но этот обгон в скорости не должен быть заметен зрителю: нужно создать впечатление, что был удар в лицо. От удара человек поднялся почти в рост, а затем упал, потеряв сознание. Этот трюк могут исполнять и девушки в роли обыскивающих.

Методические указания. Такие приемы являются связующими звеньями в композициях драк. Описанный прием тогда выполняется, когда один из участников упал на спину в почти бессознательной состоянии. Прием требует самой тщательной тренировки, потому что, если удар недостаточно активно выполнен, он не создает верного впечатления, как и удар, направленный мимо (кстати, самые частые ошибки). Необходимо научиться останавливать руку в нужном месте после резкого и сильного удара — это возможно при отличной координации и внимательности. Так же точно нужно отклонять голову и падать назад.

### **Упражнение 12.** *«Композиция драки»*

В драке участвуют девушка и юноша. Надо рассказать, что она окончила школу разведчиков и владеет приемами рукопашной борьбы. Поводом к драке послужило оскорбление, которое он нанес ей, чтобы вызвать конфликт. Установка снаряда. На середине зала должна быть площадка, составленная не менее чем из четырех матов. Учить композицию и тренироваться на ней можно только по одной паре. Схема композиции. Она стоит спиной к мату, он напротив. Он говорит: «Ты воровка?» Она: «Что?» и дает ему пощечину. Он: «Ах, так?» и хватается за горло. Она подхватывает его подмышки и бросает через себя, вскакивает, поворачиваясь к нему, готовая драться дальше. Он на секунду задерживается и, вскакивая, достает из-за пояса нож, приближается к ней и бьет ножом сверху в грудь. Она ловит его руку в «вилку», ставит подножку и бросает его на мат. При падении он теряет нож; медленно поднимается, а затем довольно быстро вновь хватается за горло. Она сбивает его руки с горла, опускается на левое колено и бросает его вперед через голову. Она подходит к нему со стороны головы с тем, чтобы обыскать карманы на его гимнастерке. В этот момент он бьет ее снизу кулаком в лицо. Она падает назад на спину. Он медленно встает, приближается к ней со стороны ног, наклоняется, чтобы обыскать ее. Она наносит ему удар ногой в живот. Он падает с такой инерцией, что переворачивается через голову и лежит лицом вниз 2—4 секунды, затем еще медленнее поднимается и приближается к ней. Она идет ему навстречу. Он бьет ее прямым ударом левой в лицо, она ставит блок; он наносит ей удар сбоку правой рукой, она уклоняется вправо и, поднимаясь, дает ему правой рукой удар по челюсти снизу. Он падает на спину. На этом приеме композиция кончается.

Методические указания. Необходимо оправдать ситуацию. Смысл в том, что она должна «замотать» его бросками настолько, чтобы его удары стали неточными. Это дает ей возможность в последний раз удачно ударить его по челюсти, композицию можно вынести на зачет. Последовательность приемов может быть и иной, но обязательно логичной.

## **РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ**

### **Средства диагностики результатов учебной деятельности студентов**

Для контроля усвоения студентами учебного материала используются следующие средства диагностики:

Методы устной диагностики (опрос, беседы, дискуссии, диспуты, анализ студенческих работ, зачет, экзамен).

Методы практической диагностики (участие в совместном выборе и оформлении концепции пластического аспекта праздника; выполнение учебно-творческих заданий преподавателя).

Методы графической диагностики (письменная работа по анализу пластического деяния; создание мультимедийной презентации по выбранной теме).

Интерактивные методы диагностики (демонстрация авторской пластической концепции праздника).

Рекомендованные формы итогового контроля – зачеты и экзамены, на которых студенты обязаны проявить не только фундаментальные знания по теории и практике пластической культуры, но и продемонстрировать пластическую постановку номера, самостоятельность научного мышления, творческий режиссерский замысел, способствующий сохранению народных и современных традиций пластика-хореографического решения театрализованного представления и праздника.

## **Критерии оценки знаний студентов по десятибалльной системе**

**1** – *неудовлетворительно* – отказ от ответа или выполнения задания; студент не может ответить на теоретические вопросы или выполнить практическое задание; не знаком с литературой по программе; показал полную неподготовленность для дальнейшего обучения в вузе.

**2** – *почти удовлетворительно* – фрагментарные знания в рамках образовательного стандарта; студент не знаком со специальной литературой, рекомендованной учебной программой дисциплины; не отработал основные практические, индивидуальные занятия, не подал к защите плаstico-хореографический материал по программе семестра; не способен продолжать обучение или приступить к профессиональной деятельности без дополнительных занятий с изложением по соответствующей дисциплине.

**3** – *удовлетворительно* – недостаточный объем знаний в пределах образовательного стандарта; некомпетентность в решении стандартных задач, слабое владение инструментарием учебной дисциплины; неумение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях изучаемой дисциплины; студент выполнил отдельные задания по разработке плаstico-хореографического материала, предусмотренного программой.

**4** – *достаточно удовлетворительно* – достаточный объем знаний в пределах образовательного стандарта; освоение основной литературы, рекомендованной учебной программой; использование научной профессиональной терминологии; даются логические ответы на вопросы; умение делать выводы без существенных ошибок; владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении стандартных задач; при наличии интересного творческого замысла плаstico-хореографического материала допущены существенные ошибки в разработке композиции, драматургической структуры танца, или пластической миниатюры; студент не усвоил навыков коллективной работы;

малоинициативный, эпизодически принимает участие в выступлениях группы.

**5 – почти хорошо** – достаточные знания в объеме учебной программы; использование научной терминологии, логически правильные ответы на вопросы, умение делать выводы; студент усвоил основную литературу, рекомендованную учебной программой дисциплины, умеет ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по дисциплине и давать им сравнительную оценку, однако не проявил творческого отношения к качественному выполнению заданий, не отличался активностью на практических, индивидуальных и иных формах учебных занятий; допускает некоторые ошибки при создании и выполнении пластико-хореографических миниатюр. Знания, навыки и умения эпизодически используются в сценической практике.

**6 – хорошо** – достаточно полные и систематизированные знания по теории драматургии в объеме учебной программы; использование необходимой научной терминологии; студент самостоятельно выполнил все предусмотренные программой задания, усвоил основную литературу, рекомендованную программой; проявил достаточные способности к самостоятельному пополнению знаний и развитию индивидуальных профессиональных данных в области хореографического мастерства; достаточно высокий уровень культуры выполнения заданий. Знания, навыки и умения периодически используются в сценической практике.

**7 – очень хорошо** – систематизированные, глубокие и полные знания по всем поставленным вопросам в объеме учебной программы; использование научной и профессиональной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотные и логические ответы на вопросы, умение делать обоснованные результаты и обобщения; поданные студентом пластико-хореографические миниатюры выделяются оригинальностью идеи, авторской трактовки и новизной сюжетно-образного хода; активно работал на аудиторных и индивидуальных занятиях; творческую работу характеризует

стремление к самостоятельному осмыслению и решению поднятых в сценичных работах жизненных актуальных проблем; имеет активную творческую позицию.

**8** – *почти отлично* – систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы; владение инструментарием учебной дисциплины (в том числе техникой информационных технологий), умение его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; способность самостоятельно решать сложные проблемы в пределах учебной дисциплины; освоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой; студент выполнил все предусмотренные программой задания, основательно овладел теорией и мето-дикой учебной дисциплины, практическими умениями и навыками, проявил самостоятельность и творческую активность при воплощении учебно-творческого материала; уверен и изобретателен в организации творческого процесса; способен к самостоятельной работе по формированию навыков режиссера.

**9** – *отлично* – систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы; точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации в рамках учебной программы; глубокое освоение основной и дополнительной литературы; качественное выполнение заданий, предусмотренных программой; сценичные работы отличаются индивидуальным творческим подходом, хорошим вкусом, эмоциональным содержанием; студент показал близкий к максимально возможному для своего курса уровень реализации сценарного замысла, имеет глубокие знания о фундаментальных принципах и приемах пластической культуры.

**10** – *чрезвычайно отлично* – систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы, а также по основным вопросам за ее пределами; точное использование научной терминологии (в том числе

на иностранном языке), грамотные, логически правильные ответы на вопросы, безупречное знание основных научно-методических концепций классической хореографии, пантомимическими навыками, владение инструментарием учебной дисциплины, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; глубокое освоение основной и дополнительной литературы; активная работа на семинарских, практических и индивидуальных занятиях; творческое и свободное использование приобретенных знаний, навыков и умений в учебной пластико-хореографической практике. Работа студента отличается высоким уровнем культуры, вкуса, творческим подходом к защите на экзаменах. Он имеет активную позицию, постоянно расширяет границы своих творческих возможностей; принимает активное участие в жизни группы.

## **ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ**

### **Организация самостоятельной работы студентов**

Самостоятельная работа – целенаправленная учебная деятельность студентов, осуществляемая под непосредственным или опосредованным руководством преподавателя. Целью самостоятельной работы студентов является углубление и повышение конкурентноспособности выпускников вузов через формирование у них компетенций самообразования. Компетентностный подход предполагает усиление практикоориентированности образовательного процесса и роли самостоятельной деятельности студентов по решению задач и ситуаций, имитирующих социально-профессиональные проблемы.

Самостоятельная работа студентов предполагает выполнение творческих заданий, режиссерский анализ массового праздника, фестиваля, обряда, выполнение контрольных работ, подготовку рефератов, ознакомление с научной, научно-популярной литературой, написание эссе.

### **Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов**

Управляемая самостоятельная работа студентов (КСР) – целенаправленная учебная деятельность, осуществляемая под непосредственным руководством преподавателя. КСР предусматривает выполнение творческих заданий, разработку и воплощение индивидуальных и коллективных этюдов, номеров и композиций, изучение теоретического материала по историко-культурному наследию Беларуси, формирование контента (текстового, аудио и аудиовизуального) по определенной теме. Также существуют задания на анализ пластико-хореографического решения малых и больших праздничных форм.



В ряде эффективных педагогических методик и технологий способствующих приобретению знаний и опыта самостоятельного решения разнообразных задач, необходимо выделить:

- технологии проблемного модульного обучения;
- коммуникативные технологии (дискуссия, пресс-конференция, учебные дебаты);
- игровые технологии, в рамках которых студенты участвуют в деловых, имитационных играх и др.

Основные формы организации самостоятельной работы студентов:

- экспресс-опроса по прочитанной лекции;
- подбор и изучение литературных источников, подготовка тематических обзоров по периодике;
- анализ научных и научно-публицистических статей;
- подготовка к участию в научно-практических конференциях;
- самостоятельная отработка практических навыков с использованием видеоматериалов.

Для управления учебным процессом и организацией контрольно-оценочной деятельности преподавателям рекомендуется использовать рейтинговые кредитно-модульные системы учебной и исследовательской деятельности студентов, вариативные модели управляемой самостоятельной работы, учебно-методические комплексы.