DirectMEDIA

А. Ю. Гончарук

АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО И ОСНОВЫ РЕЖИССУРЫ

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
СОЦИАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ВЫСШАЯ ШКОЛА МУЗЫКИ им. А. Г. ШНИТКЕ
(ИНСТИТУТ)

А. Ю. Гончарук

АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО И ОСНОВЫ РЕЖИССУРЫ

*Научно-методическое пособие
по государственному стандарту 3+*

DirectMEDIA

**Москва
Берлин
2017**

УДК 792.028(075)
ББК 85.334.3я7
Г65

Рецензенты:
Смирнов А. В. — лауреат премии Президента РФ и Международной премии ООН, Заслуженный работник культуры РФ, Почетный — работник общего образования РФ, Действительный член Международной Академии Информатизации ООН, доктор педагогических наук, профессор кафедры искусств и художественного творчества Российского государственного социального университета — Высшей школы музыки (Института) им. А. Ш. Шнитке;
Тодоров Л. В. — доктор педагогических наук, профессор, главный научный сотрудник отдела культуры Академии социального управления Московской области

Гончарук, А. Ю.
Г65 Актерское мастерство и основы режиссуры : научно-методическое пособие по государственному стандарту 3+ / А. Ю. Гончарук. — М. ; Берлин : Директ-Медиа, 2017. — 211 с.

ISBN 978-5-4475-9126-7

Результаты многолетнего монографического исследования в научно-методической форме адаптированы к современным преподавателям, докторантам, аспирантам, магистрантам, учащимся бакалавриата, студентам, широкой общественности, интересующимся проблемами использования актерского мастерства и основ режиссуры в любых формах, видах аудиторной, внеаудиторной образовательно-воспитательной деятельности.

В книге раскрываются коммуникативно-творческие аспекты, рекомендации по практической организации личностно-ориентированного освоения молодыми коллегами-педагогами и самой учащейся молодёжью общетехнологичных основ исторических, современных, потенциально-перспективных систем актерского мастерства и режиссуры в информационную эпоху постиндустриального со-развития государства, социума и каждой отдельной личности.

Текст печатается в авторской редакции.

УДК 792.028(075)
ББК 85.334.3я7

ISBN 978-5-4475-9126-7
© Гончарук А. Ю., текст, 2017
© Издательство «Директ-Медиа», оформление, 2017

Введение

1. Цели и задачи освоения дисциплин

Цель учебной дисциплины «Актерское мастерство»: обучение и воспитание бакалавра, способного осуществлять профессиональные задачи в сфере театрального образования и воспитания, осуществлять исполнительскую актерскую, педагогическую и методическую работу в сфере театрального искусства, формирование у студентов навыков свободного владения актерскими навыками.

Задачи изучения дисциплины:

— развитие у студентов интереса к изучению произведений мирового театрального искусства и осознание его высокой роли в обществе;

— выявление и освоение способов наиболее целесообразного овладения студентами актерского мастерства, для осуществления различных видов профессиональной деятельности;

— формирование у студентов представлений о принципах современной культурно-просветительской деятельности.

2. Место дисциплины в структуре ОПОП

Дисциплина «Актерское мастерство» входит в раздел Б3.В3.2 Дисциплины по выбору, профессионального цикла Рабочего учебного плана по направлению подготовки бакалавра 050100.62 «Педагогическое образование» профиля «Музыкальное образование» (модуль «Театральная подготовка»).

Дисциплина «Актерское мастерство» выполняет интегрирующие функции в системе подготовки бакалавров по направлению 050100.62 «Педагогическое образование» профиля «Музыкальное образование» (модуль «Театральная подготовка»), обеспечивая единство этой системы, и находится в логической взаимосвязи с дисциплинами учебного плана: и модулями учебного плана: История, История художественной культуры, Культура речи, Анализ и интерпретация произведения

искусства, Методика самостоятельной работы студента, Современные музыкально-информационные технологии, Методика музыкального обучения и воспитания, Музыкально-теоретическая подготовка, Музыкально-историческая подготовка, Основы культурно-просветительской деятельности, Музыкально-теоретический практикум, Музыкально-педагогический практикум, Сценическое движение, Сценическая речь, Практикум по актерскому мастерству.

Дисциплина предназначена для студентов имеющих базовые знания и умения, соответствующие требованиям стандартов высшего базового образования по актерскому мастерству, необходимые для освоения данной дисциплины в частности предъявляются следующие требования к «входным» знаниям:

1. Владеть базовыми знаниями теории и истории художественной, истории культуры, театрального искусства творчества.

2. Владеть навыками ценностного анализа закономерностей и конструктивных связей зарубежного и отечественного культурного наследия театрального искусства.

3. Уметь анализировать информацию об опыте деятельности актера в области на разных исторических этапах, современном состоянии и тенденциях развития.

4. Владеть определенным комплексом творческих способностей.

5. Быть готовым к обобщению, анализу, восприятию информации, постановке цели и выбору путей ее достижения.

3. Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины:

Процесс изучения дисциплины направлен на формирование следующих компетенций:

а) общекультурные (ОК)

— владеет культурой мышления, способен к обобщению, анализу, восприятию информации, постановке цели и выбору путей ее достижения **(ОК-1);**

б) общепрофессиональные (ОПК):

— осознает социальную значимость своей будущей профессии, обладает мотивацией к выполнению профессиональной деятельности **(ОПК-1)**;

— способен использовать систематизированные теоретические и практические знания гуманитарных, социальных и экономических наук при решении социальных и профессиональных задач (**ОПК-2)**;

— способен нести ответственность за результаты своей профессиональной деятельности (**ОПК-4)**;

— способен к подготовке и редактированию текстов профессионального и социально значимого содержания (**ОПК-6)**;

в) профессиональные

— способен реализовывать учебные программы базовых и элективных курсов в различных образовательных учреждениях (**ПК-1)**;

— готов применять современные методики и технологии, в том числе и информационные, для обеспечения качества учебно-воспитательного процесса на конкретной образовательной ступени конкретного образовательного учреждения **(ПК-2)**;

— готов к обеспечению охраны жизни и здоровья обучающихся в учебно-воспитательном процессе и внеурочной деятельности (**ПК-7)**;

— умеет разрабатывать и реализовывать культурно-просветительские программы для различных категорий населения, в том числе с использованием современных информационно-коммуникационных технологий (**ПК-8)**;

— умеет осуществлять рефлексию своей деятельности (**ПК-12)**;

— владеет современными специальными методологическими подходами к ведению педагогической работы, к созданию условий для эффективной мотивации обучающихся (воспитанников) в процессе музыкального образования (**ПК-14)**;

— умеет строить на основе современных методологических подходов собственные стратегию и тактику воспитания художественных потребностей и музыкального вкуса участников музыкально-образовательного процесса **(ПК-15)**;

— способен на основе полученных знаний и навыков самостоятельной творческой работы вести просветительскую деятельность в области музыкального образования (**ПК-17)**;

— владеет необходимым объемом инструментов, материалов и технологий художественно-творческой деятельности как главного средства музыкального образования и воспитания **(ПК-18)**;

— владеет в необходимом объеме навыками самостоятельной созидательной деятельности в области музыкального искусства с целью создания художественно-образовательной среды и личностного творческого саморазвития **(ПК-19**);

— способен выстраивать перспективные линии творческого профессионального саморазвития и самореализации в области музыкального образования **(ПК-20**).

В результате освоения дисциплины студент должен демонстрировать следующие результаты образования:

Знать	Предмет, объект дисциплины и ее составляющие. Развитие элементов органического действия человека: внимание, мышечная свобода, фантазия, отношение и оценка факта, память физических действий; понятие темпоритма. Пространственно-пластические сценические искусства в системе художественной культуры; их специфику. Роды и жанры театрального искусства. «Языки» театрально-сценических искусств. Выразительные возможности сценического искусства. Понятия литературного и режиссерского сценариев. Отличие режиссерского сценария от литературного произведения и драматургии (ОК-1, ОПК-2, ПК-2, ПК-8, ПК-12, ПК-17)
Уметь	Анализировать основные проблемы актерского мастерства и сценического движения. Овладевать различными методами работы над ролью и создания выразительного рисунка роли; пользоваться средствами актерской выразительности; выстраивать траекторию совместной работы актера и режиссера (ОК-1, ОПК-1, ОПК-4, ПК-1, ПК-7, ПК-20)
Владеть навыками	Актерского мастерства для дальнейшей самостоятельной работы в творческих коллективах в качестве руководителя или педагога-культуролога; самостоятельного анализа сценического произведения, выбора соответствующей методологии трактовки художественного образа в сценическом пространстве, применять полученное знание для обоснования практических решений, касающихся творческой интерпретации образа средствами индивидуальной пластической выразительности (ОПК-6, ПК-1, ПК-14, ПК-15, ПК-17)

Быть компетентным	В основных понятиях и направлениях сценического творчества; истории и теории театра, художественно-творческой деятельности; в программах художественного развития регионов для сбора данных по культуре; в подготовке и реализации научно-практических программ развития сценических искусств (ОК-1, ОПК-4, ПК-18, ПК-19)

4. Объем дисциплины и виды учебной работы

Общая трудоемкость дисциплины составляет 32 зачетных единиц 1152 часов.

Количество часов по учебному плану (очная форма обучения)

Всего 1152 часов.

Аудиторные занятия 430 часов, в том числе интерактивных занятий 100 часов.

Самостоятельная работа 479 часов.

№ п/п	Раздел, тема	Виды учебной работы, трудоемкость (в часах)						Формы текущего контроля успеваемости и промежуточной аттестации						
		Всего	Самостоятельная работа	Аудиторные занятия										
				Всего	Лекционные	Групповые (семинары, практические)	Лабораторные	Контрольная работа	Рефераты / эссе	Курсовая работа/ проект	Расчетно-графическая работа	Контр. точки по мод.-рейтинг. системе	Зачет	Экзамен
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Раздел 1. Развитие элементов органического действия человека: внимание, мышечная свобода, фантазия, отношение и оценка факта, память физических действий; понятие темпоритма.														
1	Воспитание пластической культуры актера	198	94	84	38	40			+			+		

2	Создание речевой характеристики сценического образа.	248	94	88	38	48		+	+			+		
Раздел 2. Приобретение актерских навыков для дальнейшей самостоятельной работы в творческих коллективах в качестве руководителя или педагога-культуролога														
1	Работа актера над ролью, работа актера над собой.	202	99	84	48	48			+			+		
2	Подготовка к сценическому действию и формирование основ актерского мастерства.	246	96	86	40	42		+	+			+		
3	Совместная работа актера и режиссера.	258	96	88	38	50			+			+		
Итого часов по курсу		1152	479	430	202	228							1, 2, 3, 5, 6, 8	4, 7

Глава I. Содержание дисциплины «Актерское мастерство»

Раздел 1. Развитие элементов органического действия человека: внимание, мышечная свобода, фантазия, отношение и оценка факта, память физических действий; понятие темпоритма	
Тема 1. ***Воспитание пластической культуры актера.***	Отработка простых и сложных двигательных навыков, необходимых актеру в процессе сценического действия. Работа над осанкой, походкой, жестами. Освоение техники сценических трюков или приемов (прыжков, падений, переноски партнера, приемов борьбы с оружием или без оружия и т. п.) Выработка речедвигательной и вокально-двигательной координации. Усвоение этикетно-стилевых действий как важной составляющей образного решения сценической роли. Освоение различных видов танцевальных движений. Пластическое формотворчество на основе усвоенных двигательных навыков. Пластика в актерской работе над ролью. Создание на основе пластического действия рисунка роли. Пластика и действие актера в мизансцене в очерченном режиссерским замыслом пространстве. Пластическое движение в заданном логикой драматической ситуации темпоритме. Освоение особенностей сценической речи. Театральность и естественность. Нормативность и индивидуальность речи. Эмоциональность. Техника речи: ударение, интонация, пауза, темпоритм.
Тема 2. ***Создание речевой характеристики сценического образа.***	Работа над речевой составляющей роли. Формирование правильного рече- и голосообразования на основе тренинга дыхательных, глоточных и артикуляционных движений. Постановка голоса и воспитание внутренней речевой техники. Тренинг в системе разминочных, общеразвивающих и акробатических упражнений для развития гибкости и подвижности тела и освоения необходимых двигательных навыков.
Раздел 2. Приобретение актерских навыков для дальнейшей самостоятельной работы в творческих коллективах в качестве руководителя или педагога-культуролога	

Тема 1. ***Работа актера над ролью, работа актера над собой.***	Действие в искусстве актера. Действие как материал актерского искусства. Психофизические основы действия. Выработка навыка «владения действием». Действие как осмысленное и целенаправленное движение. Логика действий, психологическая мотивация.
	Содержание и выразительность действий. Действия в предлагаемых обстоятельствах. От переживания к перевоплощению. Логика и техника бессловесных элементов действия. Логика и техника словесного действия. Реализм и условность. Переход от обыденного состояния к «лицедейству». Простые действия с воображаемыми предметами. Настройка на партнера и коллектив. Сценические этюды-импровизации в обстоятельствах простых отношений. Развитие действенной активности и психологической уверенности в условиях публичного творчества. Опыт театрализации житейских наблюдений и литературных ситуаций. Освоение сценического пространства (сцена как «пустое пространство» и как «заданное пространство»). Освоение сценического времени (бытовое время и темпоритмические особенности сценического действия). Работа актера над собой в процессе сценического творчества.
Тема 2. ***Подготовка к сценическому действию и формирование основ актерского мастерства.***	Характер, маска. Внутренняя и внешняя характерность представляемого персонажа. Значение стереотипов поведения и навыки творческого преодоления стереотипов. Действенный анализ роли и драматических коллизий. Определение сверхзадачи роли и логики сквозного действия спектакля. Определение стилевых параметров актерского действия (мера театральной условности, историческая стилистика и т. п.). Нахождение выразительного пластического рисунка роли. Репетиционный процесс. Фиксированные и импровизационные элементы ролевого поведения актера на сцене. Развитие навыков перевоплощения. Развитие навыков действия-взаимодействия (содействия, воздействия, противодействия).
Тема 3. ***Совместная работа актера и режиссера.***	Совместная работа актера с режиссером, художником и другими соавторами спектакля. Этапы овладения текстом пьесы: овладение смысловой ситуацией (подтекстом и предлагаемыми обстоятельствами), конкретизация действенной задачи, реализация смысла в речевом действии. Этика коллективного творчества. Использование актерских навыков для дальнейшей индивидуальной работы в творческих коллективах в качестве руководителя или педагога.

1. Планы практических занятий и образовательные технологии

В процессе выполнения запланированного содержания дисциплины согласно примечанию к пункту 7.13. ФГОС ВПО по направлению подготовки 050100.62 «Педагогическое образование» профиля «Музыкальное образование» (модуль «Театральная подготовка») будут использованы практические занятия (групповая форма обучения), включающие в себя интерактивные формы: коллоквиумы, творческие задания, участие в открытых концертах, мастер-классы специалистов в области театрального искусства.

1. Семинар. Развитие элементов органического действия человека: внимание, мышечная свобода, фантазия, отношение и оценка факта, память физических действий; понятие темпоритма

Цель: в результате обсуждения студенты должны осознать сущность актерской пластики, научиться выполнять упражнения, необходимые актеру в процессе сценического действия (ОК-1, ОПК-1, ОПК-6, ПК-7, ПК-17).

Вопросы для обсуждения:

1. Пластика в актерской работе над ролью.
2. Создание пластического действия рисунка роли.
3. Этикетно-стилевые действия как составляющая образного решения сценической роли.
4. Техника сценических трюков.

Темы докладов, рефератов:

1. Развитие гибкости и подвижности тела.
2. Тренинг в работе актера.
3. Акробатические упражнения для развития гибкости и подвижности тела.

Формы текущего контроля знаний:

Опрос, доклады, рефераты, подготовка пластических этюдов.

Темы для самостоятельного изучения:

1. Пластический тренинг в работе актера.
2. Пластика актера в мизансцене.

3. Прыжки, падения, приемы борьбы и другие приемы в работе актера.

Контрольные вопросы и задания для самостоятельной проверки знаний:

1. Подготовить пластический этюд.
2. Проанализировать работу актера с точки зрения пластики (по видеофрагменту).
3. Разработать пластические действия рисунка выбранной роли.

Формы контроля самостоятельной работы студентов:

— заслушивание материалов к вопросам для обсуждения;
— заслушивание докладов;
— проведение дискуссии (диалога, полемики).
— просмотр и развернутое обсуждение показа.

2. Семинар. Создание речевой характеристики сценического образа

Цель: в результате обсуждения студенты должны освоить теоретические основы правильного рече- и голосообразования, освоить особенности сценической речи (ОПК-2, ОПК-4, ПК-1, ПК-8, ПК-15).

Вопросы для обсуждения:

1. Техника речи: ударение, интонация, пауза, темпоритм.
2. Театральность и естественность.
3. Нормативность и индивидуальность речи.
4. Эмоциональность речи.

Темы докладов, рефератов:

1. Постановка голоса и воспитание внутренней речевой техники.
2. Этапы овладения текстом роли.
3. Создание речевой характеристики сценического образа.

Формы текущего контроля знаний:

Опрос, доклады, рефераты, подготовка сценических фрагментов.

Темы для самостоятельного изучения:

1. Особенности сценической речи.

2. Овладение смысловой ситуацией в процессе освоения роли.

Контрольные вопросы и задания для самостоятельной проверки знаний:

1. Подготовить выразительное чтение отрывка.
2. Проанализировать работу актера с точки зрения речевой составляющей роли (по видеофрагменту).
3. Создать речевую характеристику выбранного сценического образа.

Формы контроля самостоятельной работы студентов:

— заслушивание материалов к вопросам для обсуждения;
— заслушивание докладов;
— проведение дискуссии (диалога, полемики).
— просмотр и развернутое обсуждение показа.

3. Семинар. Приобретение актерских навыков для дальнейшей самостоятельной работы в творческих коллективах в качестве руководителя или педагога-культуролога

Цель: в результате обсуждения студенты должны освоить теоретические и психофизические основы действия, овладеть навыками актерского перевоплощения (ОК-1, ОПК-2, ПК-8, ПК-14, ПК-17, ПК-19).

Вопросы для обсуждения:

1. Психофизические основы действия.
2. Содержание и выразительность действий.
3. Логика и техника словесного действия.
4. Логика и техника бессловесных элементов действия.

Темы докладов, рефератов:

1. Действие как материал актерского искусства.
2. Действие актера: от переживания к перевоплощению.

Формы текущего контроля знаний:

Опрос, доклады, рефераты, подготовка сценических фрагментов.

Темы для самостоятельного изучения:

1. Действия в предлагаемых обстоятельствах.
2. Настройка на партнера и коллектив.
3. Переход от обыденного состояния к «лицедейству».

Контрольные вопросы и задания для самостоятельной проверки знаний:

1. Подготовить сценический этюд-импровизацию.
2. Проанализировать работу актера с точки зрения действия (по видеофрагменту).
3. Создать цепочку действий с воображаемым предметом.

Формы контроля самостоятельной работы студентов:

— заслушивание материалов к вопросам для обсуждения;
— заслушивание докладов;
— проведение дискуссии (диалога, полемики).
— просмотр и развернутое обсуждение показа.

4 Семинар. Подготовка к сценическому действию и формирование основ актерского мастерства

Цель: в результате обсуждения студенты должны освоить теоретические и практические основы перевоплощения в условиях заданного сценического пространства (ОК-1, ОПК-1, ПК-1, ПК-2, ПК-20).

Вопросы для обсуждения:

1. Сцена как «пустое пространство» и «заданное пространство».
2. Бытовое время и темпоритмические особенности сценического действия.
3. Стереотипы поведения и навыки творческого преодоления стереотипов.

Темы докладов, рефератов:

1. Характер и маска.
2. Настройка на партнера и коллектив.

Формы текущего контроля знаний:

Опрос, доклады, рефераты, подготовка сценических фрагментов.

Темы для самостоятельного изучения:

1. Развитие действенной активности и психологической уверенности в условиях публичного творчества.
2. Опыт театрализации житейских наблюдений и литературных ситуаций.

Контрольные вопросы и задания для самостоятельной проверки знаний:

1. Подготовить миниатюру-перевоплощение выбранного образа.
2. Проанализировать работу актера с точки зрения сценического пространства и времени (по видеофрагменту).
3. Создать пространственно-временную характеристику сценического образа.

Формы контроля самостоятельной работы студентов:

— заслушивание материалов к вопросам для обсуждения;
— заслушивание докладов;
— проведение дискуссии (диалога, полемики).
— просмотр и развернутое обсуждение показа.

5. Семинар. Подготовка к сценическому действию и формирование основ актерского мастерства

Цель: в результате обсуждения студенты должны получить практические навыки использования актерской техники в процессе сценического творчества (ОК-1, ОПК-4, ПК-8, ПК-14, ПК-18, ПК-20).

Вопросы для обсуждения:

1. Понятие сверхзадачи роли.
2. Логика сквозного действия спектакля.
3. Логика репетиционного процесса.
4. Ролевое поведение актера на сцене.

Темы докладов, рефератов:

1. Этика коллективного творчества.
2. Стилевые параметры актерского действия.
3. Импровизация в поведении актера на сцене.

Формы текущего контроля знаний:

Опрос, доклады, рефераты, подготовка сценических фрагментов.

Темы для самостоятельного изучения:

1. Совместная работа актера с режиссером, художником и другими соавторами спектакля.

2. Внутренняя и внешняя характерность представляемого персонажа.

Контрольные вопросы и задания для самостоятельной проверки знаний:

1. Подготовить сценическое исполнение литературного текста.
2. Проанализировать работу актера с точки зрения роли (по видеофрагменту).
3. Написать эссе, посвященное творческому портрету актера.
4. Исполнить фрагмент избранной роли драматического произведения.

Формы контроля самостоятельной работы студентов:

— заслушивание материалов к вопросам для обсуждения;
— заслушивание докладов;
— проведение дискуссии (диалога, полемики).
— просмотр и развернутое обсуждение показа.

2. Система оценки качества сформированных компетенций по итогам освоения дисциплины

Требования к уровню освоения программы дисциплины «Актерское мастерство» составлены на основе государственных требований к минимуму содержания образовательной программы подготовки выпускника в соответствии квалификационной характеристикой, установленной Федеральным Государственным образовательным стандартом высшего профессионального образования по направлению подготовки 050100.62 «Педагогическое образование» профиля «Музыкальное образование» (модуль «Театральная подготовка»).

Текущий контроль знаний студентов по дисциплине «Актерское мастерство» будет осуществляться в форме: устного опроса, докладов, контрольных занятий, академических концертов, написания рефератов, эссе, проведения коллоквиума, осуществлению контроля самостоятельной работы студентов.

1. Доклад

1.1. Темы (примерные) докладов

1. Развитие элементов органического действия человека: внимание, мышечная свобода, фантазия, отношение и оценка факта, память физических действий; понятие темпоритма.

2. Приобретение актерских навыков для дальнейшей самостоятельной работы в творческих коллективах в качестве руководителя или педагога-культуролога.

3. Работа актера над ролью, работа актера над собой.

4. Совместная работа актера и режиссера

5. Создание пластического действия рисунка роли.

6. Развитие гибкости и подвижности тела.

7. Акробатические упражнения для развития гибкости и подвижности тела.

8. Прыжки, падения, приемы борьбы и другие приемы в работе актера.

9. Техника речи: ударение, интонация, пауза, темпоритм.

10. Особенности сценической речи.

11. Содержание и выразительность действий.

12. Действия в предлагаемых обстоятельствах.

13. Переход от обыденного состояния к «лицедейству».

14. Характер и маска.

15. Развитие действенной активности и психологической уверенности в условиях публичного творчества.

1.2. Требования к выполнению доклада

Подготовка доклада требует наличие у студентов определенных навыков работы с литературой, знаний правил оформления. Исходя из своих интересов и творческих планов, студент имеет право выбрать тему доклада, подобрать литературу, выбрать из нее наиболее существенное, изложить в определенной последовательности. Для написания доклада требуется составление плана. План должен соответствовать содержанию темы и отражать ее. Доклад должен содержать научное обоснование проблемы и быть связан с конкретными жизненными фактами, иметь иллюстративный материал.

1.3. Критерии оценки доклада

При оценке доклада учитываются его содержание, форма, а также культура речи докладчика:

— ***«отлично»*** — глубокое, логично выстроенное выступление. Ориентация в различных направлениях развития театрального искусства. Формулирование обоснованных выводов. Проблемное изложение материала.

— ***«хорошо»*** — содержательное, логично выстроенное выступление. Изложение материала представлено проблемно. Не всегда точно формулируются выводы, допускаются неточности в определении.

— ***«удовлетворительно»*** — содержание выступления неполное, непоследовательное. Допускаются фактические неточности и ошибки в освещении вопроса. Выводы носят формальный характер. На наводящие вопросы преподавателя студент отвечает не в полном объеме.

— ***«неудовлетворительно»*** — тема не раскрыта. Допускается много ошибок в изложении фактического материала. Отсутствуют выводы. На дополнительные наводящие вопросы преподавателя ответа не даны.

2. Контрольная работа

2.1. Темы (примерные) контрольных работ

Вариант 1.

1. Пространственно-пластические сценические искусства в системе художественной культуры.
2. Выразительные возможности сценического искусства.
3. Роды и жанры театрального искусства.
4. «Языки» театрально-сценических искусств.
5. Понятия литературного и режиссерского сценариев.
6. Отличие режиссерского сценария от литературного произведения и драматургии.

Вариант 2.

1. Театральность и естественность.
2. Эмоциональность речи.

3. Овладение смысловой ситуацией в процессе освоения роли.

4. Настройка на партнера и коллектив.

5. Опыт театрализации житейских наблюдений и литературных ситуаций.

6. Внутренняя и внешняя характерность представляемого персонажа.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ К ЗАЧЕТУ
по дисциплине «Актерское мастерство»

1. Этикетно-стилевые действия как составляющая образного решения сценической роли.
2. Тренинг в работе актера.
3. Нормативность и индивидуальность речи.
4. Логика и техника словесного действия.
5. Логика и техника бессловесных элементов действия.
6. Действие актера: от переживания к перевоплощению.
7. Сцена как «пустое пространство» и «заданное пространство».
8. Понятие сверхзадачи роли.
9. Логика репетиционного процесса.
10. Ролевое поведение актера на сцене.
11. Совместная работа актера с режиссером, художником и другими соавторами спектакля.
12. Действие как материал актерского искусства.
13. Действие актера: от переживания к перевоплощению.
14. Отработка простых и сложных двигательных навыков, необходимых актеру в процессе сценического действия.
15. Работа над осанкой, походкой, жестами.
16. Освоение техники сценических трюков или приемов (прыжков, падений, переноски партнера, приемов борьбы с оружием или без оружия и т. п.)
17. Выработка речедвигательной и вокально-двигательной координации.
18. Усвоение этикетно-стилевых действий как важной составляющей образного решения сценической роли.

19. Освоение различных видов танцевальных движений.
20. Пластическое формотворчество на основе усвоенных двигательных навыков.
21. Пластика в актерской работе над ролью. Создание на основе пластического действия рисунка роли.
22. Пластика и действие актера в мизансцене в очерченном режиссерским замыслом пространстве.
23. Освоение особенностей сценической речи.
24. Нормативность и индивидуальность речи.
25. Театральность и естественность.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ К ЭКЗАМЕНУ
по дисциплине «Актерское мастерство»

1. Пластика в актерской работе над ролью.
2. Техника сценических трюков.
3. Пластический тренинг в работе актера.
4. Постановка голоса и воспитание внутренней речевой техники.
5. Создание речевой характеристики сценического образа.
6. Этапы овладения текстом роли.
7. Психофизические основы действия.
8. Логика и техника словесного действия.
9. Логика и техника бессловесных элементов действия.
10. Пространственные характеристики сцены
11. Логика сквозного действия спектакля.
12. Логика репетиционного процесса.
13. Импровизация в поведении актера на сцене.
14. Ролевое поведение актера на сцене.
15. Пластика актера в мизансцене.
16. Этика коллективного творчества.
17. Стилевые параметры актерского действия.
18. Действие как материал актерского искусства. Психофизические основы действия.
19. Логика действий, психологическая мотивация. Содержание и выразительность действий.

20. Действия в предлагаемых обстоятельствах. От переживания к перевоплощению.
21. Логика и техника бессловесных элементов действия. Логика и техника словесного действия.
22. Реализм и условность. Переход от обыденного состояния к «лицедейству».
23. Простые действия с воображаемыми предметами.
24. Настройка на партнера и коллектив.
25. Сценические этюды-импровизации в обстоятельствах простых отношений.
26. Развитие действенной активности и психологической уверенности в условиях публичного творчества.
27. Опыт театрализации житейских наблюдений и литературных ситуаций.
28. Освоение сценического пространства (сцена как «пустое пространство» и как «заданное пространство»).
29. Освоение сценического времени (бытовое время и темпоритмические особенности сценического действия).
30. Работа актера над собой в процессе сценического творчества.

3. Формы промежуточного и итогового контроля:

Процесс обучения актерскому мастерству предполагает систематические занятия и отчеты по выполнению индивидуальной программы. В течение семестра осуществляется текущий контроль работы студента в виде исполнения программы. Выступление студентов в открытых концертах, фестивалях, конкурсах по профилю дисциплины по решению кафедры может быть засчитано как текущий или промежуточный контроль.

На зачете студент должен исполнить два актерских этюда или отрывка из пьесы.

Зачет: 4, 7 семестр

3.1. Критерий оценки на зачете

— *«зачтено»* — эмоционально яркое исполнение программы; запланированная программа выполнена.

— *«не зачтено»* — исполнение программы со значительными ошибками; запланированная программа не выполнена.

3.2. Критерий оценки на экзамене

— ***«отлично»*** — эмоционально яркое исполнение; реализован принцип «единства цели при разнообразии средств достижения»; запланированная программа (репертуар) выполнена.

— ***«хорошо»*** — при убедительном, уверенном исполнении — допущены незначительные ошибки; запланированная программа — выполнена.

— ***«удовлетворительно»*** — неуверенное, схематичное исполнение программы; запланированная программа выполнена не полностью.

— ***«неудовлетворительно»*** — текст произведения не выучен; запланированная программа не выполнена.

Рейтинговая шкала оценки по дисциплине «Актерское мастерство»

Названия тем / форм контроля	*Максимальная оценка в баллах*
Текущий контроль 1. Развитие элементов органического действия человека: внимание, мышечная свобода, фантазия, отношение и оценка факта, память физических действий; понятие темпоритма. 2. Создание речевой характеристики сценического образа. 3. Приобретение актерских навыков для дальнейшей самостоятельной работы в творческих коллективах в качестве руководителя или педагога-культуролога. 4. Подготовка к сценическому действию и формирование основ актерского мастерства. 5. Подготовка к сценическому действию и формирование основ актерского мастерства.	80/60
Зачет	20
Экзамен	40
Итоговая балльная оценка	100

Линейная шкала соответствия балльных и академических оценок

Балльная оценка	*От 0 до 40*	*От 41 до 60*	*От 61 до 80*	*От 81 до 100*
Академическая оценка (отметка)	Неудовлетворительно	Удовлетворительно	Хорошо	Отлично

3. Система оценки качества сформированных компетенций по итогам освоения дисциплины

Требования к уровню освоения программы дисциплины «Актерское мастерство» составлены на основе государственных требований к минимуму содержания образовательной программы подготовки выпускника в соответствии квалификационной характеристикой, установленной Федеральным Государственным образовательным стандартом высшего профессионального образования по направлению подготовки 050100.62 «Педагогическое образование» профиля «Музыкальное образование» (модуль «Театральная подготовка»).

Текущий контроль знаний студентов по дисциплине «Актерское мастерство» будет осуществляться в форме:

— устный опрос (индивидуальный);
— контрольные уроки;
— коллоквиумы;
— контроль самостоятельной работы студентов;
— другие виды.

Работая над художественными произведениями, рефератами, эссе, докладами студенты могут использовать, кроме рекомендуемой литературы, дополнительные источники, освещающие отдельные проблемы изучаемой темы.

4. Учебно-методическое обеспечение курса

Основная литература:

1. Гончарук А. Ю. Социокультурно-педагогическая эмотивация как содержательная основа актерского мастерства и музыкального инструментального исполнительства: Монография. — М.: Перспектива, 2015. — 165 с.
2. Соснова, М. Л. Искусство актера: учебное пособие. — М.: Академия Проект, 2008. — 430 с.

Дополнительная литература:

1. Фрумкин, Г. М. Сценарное мастерство : кино-телевидение-реклама: учеб. пособие: для студ., обучающихся по спец. 350700 — реклама / Г. М. Фрумкин; рец.: Бородай А. Д., Листов В. С. — 3-е изд. — М.: Академический Проект, 2008. — 223 с.

2. Музыка в информационном пространстве культуры третьего тысячелетия: проблемы, мнения, перспективы: сб. науч. тр.: Вып. I / отв. ред.: А. И. Щербакова, Н. И. Ануфриева; рец. К. Н. Костриков, М. П. Меситова; Федер. агентство по образованию, РГСУ. — М.: Изд-во РГСУ, 2009. — 123 с.
3. Культурология: журнал, 2017.
4. Чехов, М. А. Путь актера: жизнь и встречи / Михаил Чехов. — М.: АСТ, 2009. — 556 с.

Программное обеспечение и Интернет-ресурсы

1. Информационно-поисковые системы сети Интернет, в том числе Yandex, Google, Yahoo, Rambler и др.; электронные каталоги и ресурсы web-сайтов отечественных и зарубежных библиотек.
2. Сайты Интернет-ресурсов:
3. http://goncharuk.ucoz.ru
4. http://4brain.ru/akterskoe-masterstvo/
5. http://uroki-online.com/other/actor/
6. http://www.livelib.ru/tag/актерское+мастерство
7. http://www.krispen.narod.ru/knigi.html

5. Материально-техническое обеспечение дисциплины

— учебные аудитории для поточных лекций, групповых и индивидуальных занятий;

— компьютерный класс;

— библиотека, читальный зал, лингофонный кабинет, видеотека, фонотека;

— концертный зал (со светотехническим и звукотехническим оборудованием);

— концертный рояль, фортепиано;

— комплект специальных периодических изданий, аудио- и видеозаписей.

Каждый студент обеспечен доступом к электронно-библиотечной системе, содержащей издания по дисциплине. Библиотечный фонд укомплектован печатными и электронными изданиями основной учебной литературы по дисциплине.

№ п/п	Наименование раздела дисциплины	Содержание раздела. Виды деятельности
1.	Сценическое внимание (Тема 1 семестра)	Внимание — основа актерской техники. Умение концентрировать внимание ведет к **мышечной свободе и «сценическому зрению».** **Произвольное внимание — от субъекта** («Я сознательным усилием концентрирую свое внимание на некоем объекте»). **Непроизвольное внимание — от объекта** («Некий объект притягивает мое внимание»). **Три круга внимания.** Упражнения по теме. Тренинг.
2.	Мышечная (физическая) свобода и раскрепощенность (Тема 1 семестра)	Раздел тесно связан со «Вниманием» и «Воображением и фантазией». Мышечная свобода достигается через упражнения (разминочные, физические) и способом аутотренинга. Упражнения должны учитывать индивидуальные особенности студентов.
3.	Воображение и фантазия (Тема 1 семестра)	Роль воображения в искусстве — огромна! Способность к свободному ассоциативному мышлению, умение увлечь свое воображение (воображение можно только увлечь) — все это важнейшие компоненты актерской одаренности. Задания этого раздела обращены к разным сторонам индивидуальности студента и опираются на его личный опыт. В упражнениях, тренирующих фантазию, важно соединение **воображаемого и реального. «Вижу и слышу то, что должен** (не исключая того, что вижу и слышу в реальности). В упражнениях имеет огромное значение **логика.** Важнейший компонент актерской техники — **вера в предлагаемые обстоятельства** — возникает только в случае, когда эти обстоятельства подробно продуманы, разработаны, логически обоснованы, «присвоены» исполнителем. Занятия проходят в форме тренинга и этюдов по теме.
4.	Перемена отношения к предмету и к месту действия (Тема 1 семестра)	Театр не существует вне условности. И условность принимается зрителями благодаря актерской вере. Актерское отношение к неправде как к правде, к ненастоящему как к настоящему, заставляет зрителей сопереживать актеру. Серьез и вера роднят игру актеров с игрой детей. **«Ты — всегда ты. Только поменяй отношение» Е. Б. Вахтангов.** В количестве перемен отношения проявляется мастерство актера. **Любой**

		сценический образ есть сумма отношений к окружающему миру. Упражнения на перемену отношения — это, по сути, этюды на **оправдание предлагаемых обстоятельств.** В таких этюдах большую роль играет **«внутренний монолог».**
5.	Физическое самочувствие (Тема 1 семестра)	Выполнение упражнений этого раздела связано с точным знанием **предлагаемых обстоятельств.** В физическом самочувствии выделяются **черты общие и индивидуальные. Сферы физического самочувствия:** одежда, облик, погода, время суток, возраст, здоровье, комплекция, место действия, «борьба мотивов» поведения, проявления чувств и эмоций. Этюды строятся на основе самочувствия студентов, их опыта, фантазии и наблюдений.
6.	Сценическая задача (Тема 1 семестра)	**Сценическая задача — двигатель действия.** **Основные вопросы: Что я делаю? Для чего делаю? Как я делаю?** Цель соотносится с актерскими приспособлениями, со способом ее достижения в процессе сценического действия. Упражнения этого раздела помогают студенту практически ощутить **подтекст действия, слова.** В упражнениях очень важны **внутренний монолог и ритм**, в котором существует исполнитель. **«Не сыграть возникшую мысль, а по-настоящему подумать» К. С. Станиславский.** Построение логической цепочки**: задача — сверхзадача — сверхсверхзадача.** Занятия проходят в форме тренинга и этюдов по теме.
7.	Память физических действий (ПФД) (Тема 1 семестра)	Раздел «ПФД» вбирает в себя навыки почти всех предыдущих разделов, но более всего тренирует **чувство правды и веру.** Эти упражнения хороши тем, что приучают студента к серьезному, подробному, кропотливому труду. **Обязательные условия ПФД:** – точное знание расположения предметов, – размер и вес предметов, – качество вещества (жесткое, мягкое, сухое, мокрое, холодное, горячее и т. д.) и качественное ощущение рук, – общее физическое самочувствие, – порядок действий, – соединение ПФД и реальности, – **«иерархия целей»** и точность **предлагаемых обстоятельств.**

		Очень оживляют работу **озвученные этюды,** конечно, если это не вредит сути дела.
8.	Оценка факта. Событие. (Тема 1 семестра)	**Оценка факта** — одно из ключевых слагаемых актерского мастерства. Спектакль состоит из цепочки совершающихся на сцене происшествий. **Оценка — это реакция на сценический факт, внешний раздражитель.** Настоящая оценка факта не должна быть «заготовленной», она должна рождаться непроизвольно, как если бы все случилось в жизни. **Этюд — это воспроизведение жизни в формах самой жизни.** **«Действие — это целенаправленная жизнь в предлагаемых обстоятельствах; позднее — в пьесе, — целенаправленная жизнь в образе» И. И. Соловьев.** **Этюд на оценку факта заключает в себе:** – некое действие, зависящее от предлагаемых обстоятельств и цели, – факт, мешающий (противостоящий) этому действию, – момент «стоп!», – восприятие факта, ориентация в обстоятельствах, – новое действие. Внешнее выражение оценки может быть очень индивидуальным. Занимаясь оценкой факта, нужно оставаться естественными, правдивыми, в то же время, увлеченными, смелыми в формах выражения. **«Нужно избежать такой ситуации, когда молодые артисты, боясь лжи, не доходят до правды»** **Е. Б. Вахтангов.**
9.	Перемена отношения к партнеру (Тема 1 семестра)	Этот раздел готовит к разделу «Сценическое общение». **«В этюдах на перемену отношения к партнеру, в будущих актерах воспитывается умение со всей серьезностью относиться к своему товарищу, как к незнакомцу, брату, сестре, невесте, врагу и т. д. На сцене, отношение к партнеру создается силой воображения — сознательно, целенаправленно. Видеть и воспринимать нужно реальных, а не воображаемых партнеров, но относиться к ним следует, как если бы…» Л. М. Шихматов.**

		В упражнениях на перемену отношения к партнеру допускается использование слова, короткой фразы. Самое важное — найти внутреннюю взаимосвязь между партнерами, благодаря их вере в **предлагаемые обстоятельства.** Работа проходит в форме этюдов по теме.
10.	Этюды на общение в условиях органичного молчания (Тема 1 семестра)	**Органичное молчание — молчание, определяемое предлагаемыми обстоятельствами.** Важное качество этюдов — живое рождение при каждом исполнении жесткого сценического рисунка, построенного в процессе репетиций. Нужно всегда помнить: нет ничего вреднее, чем вялость и скука.
11.	Наблюдения (Работа над этой темой становится рубежной между 1 и 2 семестрами)	**Наблюдение — это первый шаг к сценическому образу;** для многих мастеров сцены именно с наблюдений за людьми, животными и, даже, за предметами, может начинаться работа над любой ролью. Основным критерием в оценке работы студентов в этом разделе следует считать наличие «зерна». **«Зерно» — это сконцентрированная суть другого человека (животного, предмета, явления природы и т. д.), присвоенная актером, ставшая для него на время чем-то собственным, сокровенным.** Существо, показываемого объекта очень видно в глазах исполнителя. **Схваченное «зерно» более всего проявляется во взгляде.** В первом семестре ведется работа по наблюдениям за животными, птицами, рыбами, насекомыми и т. д., сложным наблюдениям над людьми. Со второго семестра ведется работа по подтемам: **«Фантазии»** — наблюдения за предметами, явлениями природы, придуманными объектами, обладающими характеристиками реальных; **«Пародии»** — наблюдения за людьми, известными или с ярко выраженной характерностью (профессиональной, личностной). Работа над этими разделами развивает актерскую фантазию и тренирует способы внешней и внутренней выразительности студентов. **Этюды этих разделов могут стать основой для создания концертной программы.** Главное в таких этюдах — точная в деталях имитация, привычность и свобода движений личностной и профессиональной идентификации.

12.	Этюды на общение со словами (Тема 2 семестра)	Самые простые упражнения со словами (одиночными) могут быть предложены студентам еще в первом семестре. Теперь может быть задан короткий **диалог,** подводящий итог сюжету этюда. В этюдах с импровизированным текстом важно не дать студентам забыть, что **словесное действие — только часть действия, направленного на достижение цели**. На одном и том же этюде можно отрабатывать **подтекст,** наблюдая, как он меняется, в зависимости от изменения цели.
13.	Этюды к образу (Тема является итоговой во 2 семестре)	Материалом для работы над этим разделом обычно служит художественная проза, т. к. драматург не дает подробного описания и характеристик своих героев, не рассказывает о всех обстоятельствах их жизни. В прозе же — лирические отступления, авторские оценки, внутренние монологи героев, описание среды, — все это помогает глубже проникнуть в **духовный мир персонажа.** В идеале, результатом этюдной работы над образом должно стать **органичное существование «в образе»** с импровизированным текстом в любой ситуации, с любым из возможных партнеров. В рамках освоения темы, студенты обучаются **разбору текста** (выявлению **предлагаемых обстоятельств** и **характеристик персонажей**, заданных автором). Итогом освоения темы может стать творческая программа или спектакль.
14.	Работа над драматургическими (литературными) отрывками (Это основная тема работы в 3 семестре)	В рамках раздела проверяются способность студентов к самостоятельной работе, работе в творческой группе и степень освоения базовых знаний предыдущего курса. Преподаватель может советовать и рекомендовать: – не начинать с вершин мировой драматургии («Гамлет», «Медея», «Фауст», «Борис Годунов» и т. д.), – не брать слишком протяженные отрывки (максимум 10 мин.), – не перегружать самостоятельные отрывки музыкальным сопровождением, сложными выгородками, гримом. Требования: отсутствие приглашенных режиссеров, максимально возможное раскрытие собственных способностей и видений студента. Показ самостоятельных работ часто помогает рассмотреть скрытый потенциал студентов, личностный взгляд, вкус и приоритеты. Работа проходит при кураторстве, но при отсутствии явной постановочной работы преподавателя.

15.	Работа над спектаклем по современной отечественной драматургии. (Основная тема работы в 4 семестре)	В процессе учебы у студентов формируется представление об этапах профессиональной работы над спектаклем (читка пьесы, застольный период, этюдный период, работа в выгородках, прогоны, монтажные репетиции, генеральные прогоны, сдача спектакля). В план педагогической работы перед началом каждого этапа следует включать беседы о взгляде на этот этап с точки зрения Системы К. С. Станиславского, его ближайших учеников (Е. Б. Вахтангова, В. Э. Мейерхольда, М. А. Чехова) и партнеров (В. И. Немировича-Данченко, Л. А. Сулержицкого). Пьесу для постановки рекомендуется выбирать из отечественной драматургии, начиная со второй половины XX века (А. Арбузов, А. Вампилов, А. Володин, В. Розов, В. Шукшин, Л. Петрушевская и т. д.), вплоть до молодых современных драматургов. При выборе пьесы надо учитывать максимальное распределение студентов курса по ролям.
16.	Работа над спектаклем по современной зарубежной драматургии. (Основная тема работы в 5 семестре)	Речь идет о выборе пьесы второй половины XX века, расширяющей представление студентов о жанровых возможностях. Это, в первую очередь, Б. Брехт, ***«абсурдисты»*** (Э. Ионеско и др.), а также современные драматурги. Следует учитывать, при выборе пьесы, возможность раскрытия авторского замысла силами студентов курса, а так же жанровую и стилевую особенность произведения. В план педагогической работы следует включить беседы со студентами об особенностях работы с западноевропейской драматургией и о жанровых особенностях пьес Б. Брехта, Э. Ионеско и др. В план самостоятельной работы студентов следует включить изучение жизненного и творческого пути выбранного автора с последующими лекциями-беседами.
17.	Работа над спектаклем по классической пьесе (Основная тема работы в 6 семестре)	Диапазон возможности выбора классической пьесы для постановки спектакля необычайно велик: от пьес античных авторов до знаковой драматургии Э. Ростана, К. Гоцци, А. Островского, Б. Шоу, М. Метерлинка, М. Булгакова и т. д. Кроме того, очень интересный пласт работы представляют русские водевили, музыкально-драматические пьесы. В конечном итоге, репертуар курса формируется исходя из мнений педагогов, руководителя курса и

		возможностей курса, индивидуальных способностей студентов. **Задача: в репертуаре курса у каждого студента должна быть роль, в которой он может максимально раскрыть свои способности.** **Принцип работы над спектаклем выходит на абсолютно профессиональные «рельсы».** В этот период от студентов требуется максимум самостоятельной работы, трудолюбия и профессиональной дисциплины. Огромное значение в этот период приобретает **этика профессиональных взаимоотношений** на курсе и в педагогической работе следует предусмотреть беседы со студентами по вопросам этики, основываясь на трудах К. С. Станиславского, его учеников и коллег, а так же на личном опыте педагогов.
18.	Работа над заключительным (дипломным) спектаклем. (Основная тема работы в 7–8 семестрах)	**Отличие работы этого периода от предыдущего этапа заключается, прежде всего, в более сложных постановочных формах и более жестких профессиональных требованиях к студентам.** В этот период можно обратить свое внимание на «вершины мировой драматургии» — пьесы У. Шекспира, Ж. Б. Мольера, А. С. Пушкина, А. П. Чехова и др. Работа над пьесами таких авторов выявляет как сильные, так и слабые стороны исполнительского мастерства студентов, дает «пищу» для конкретной педагогической и самостоятельной работы по совершенствованию индивидуальных качеств молодых артистов. В таких постановках крайне важен симбиоз всех приобретенных **профессиональных навыков:** мастерства актера, пластики, речи, дыхания, грима. Руководитель курса должен предусмотреть, чтобы как минимум одна постановка курса была основана на стихотворной драматургии. Эта постановка подводит итог творческой, педагогической и ***воспитательной работы*** с курсом. Не случайно, поэтому, выбор материала для постановки требует особой продуманности. Здесь нет твердых рецептов, так как выбор зависит от конкретных людей, студентов и преподавателей. Но, как и в профессиональном театре, этот выбор может основываться, практически, на любом материале (пьесе, романе, стихах, философском трактате), из любой исторической эпохи, от древности до наших дней. **Это итог, высшая точка профессионального проявления курса.**

Разделы дисциплины и междисциплинарные связи с обеспечиваемыми (последующими) дисциплинами

№ п/п	Наименование обеспечиваемых (последующих) дисциплин	№№ разделов данной дисциплины, необходимых для изучения обеспечиваемых (последующих) дисциплин																	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
1.	Мастерство артиста драматического театра и кино	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
2.	Практика	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*

Разделы дисциплины и виды занятий

№ п/п	Наименование раздела дисциплины	Лекц.	Практ. зан., мелкогрупповые	Лаб. зан., индивидуальные	Семин.	СРС	Всего час.
1.	Сценическое внимание	1	3	-	-	1	5
2.	Мышечная (физическая) свобода и раскрепощенность	2	4	-	-	2	8
3.	Воображение и фантазия	3	8			2	13
4.	Перемена отношения к предмету и к месту действия	4	10			3	17
5.	Физическое самочувствие	4	12			4	20
6.	Сценическая задача	2	4			-	6
7.	Память физических действий (ПФД)	2	8			6	16
8.	Оценка факта. Событие.	2	4			2	8
9.	Перемена отношения к партнеру	4	12			6	22
10.	Этюды на общение в условиях органичного молчания	4	24			20	48
11.	Наблюдения	10	30			50	90
12.	Этюды на общение со словами	6	18			10	34
13.	Этюды к образу	24	73			46	143

14.	Работа над драматургическими (литературными) отрывками	36	90			76	202
15.	Работа над спектаклем по современной отечественной драматургии.	34	102			76	212
16.	Работа над спектаклем по современной зарубежной драматургии.	36	126			76	238
17.	Работа над спектаклем по классической пьесе	34	119			76	229
18.	Работа над заключительным (дипломным) спектаклем.	70	121			76	267

Образовательные технологии.

95% интерактивных занятий от объема аудиторных занятий

№ п/п	№ семестра	Виды учебной работы	Образовательные технологии
1	2	3	4
1.	1–8	Лекция	Беседа, дискуссия, проблемная лекция, лекция с разбором конкретной ситуации
2.	1–8	Практическое занятие	ролевая игра, тренинг
3.	1–8	Репетиция	Совмещает в себе вышеперечисленные формы с упором на самостоятельную работу студентов

Оценочные средства для текущего контроля успеваемости, *промежуточной аттестации* по итогам освоения дисциплины и учебно-методическое обеспечение самостоятельной работы студентов.

Оценка ставится на основе:

а) качества индивидуальной работы;

б) качества работы в творческой группе;

в) % посещаемости занятий.

— Оценка «отлично» соответствует полному знанию и отличному владению навыками соответствующей темы (тем) курса обучения, с учетом вышеперечисленных критериев.

— Оценка «хорошо» соответствует достаточно полному уровню знаний и владений навыками, с небольшим количеством недоработок и с учетом вышеперечисленных критериев.

— Оценка «удовлетворительно» соответствует неполному уровню знаний и слабому уровню владения навыками, с учетом вышеперечисленных критериев.

— Оценка «плохо» соответствует слабому уровню знаний и полному (почти полному) отсутствию приобретенных *профессиональных навыков* по темам, оцениваемым на экзамене (зачете).

Темы заданий для контроля знаний студентов.

(Для оценки знаний студентов на старших курсах можно использовать темы предыдущих периодов обучения)

(темы для контроля знаний студентов в 1 семестре)

1. Тема: Сценическое *внимание.*

Задания:

а) дать определение сценического внимания;

б) рассказать о трех кругах внимания.

2. Тема*: Мышечная свобода и раскрепощенность.*

Задания:

а) продемонстрировать способы освобождения мышц;

б) способы контроля над свободой мышц;

в) взаимозависимость мышечной свободы и раскрепощенности.

3. Тема*: Воображение и фантазия. Предлагаемые обстоятельства.*

Задания:

а) объяснить значение фантазии и воображения в актерской профессии;

б) объяснить термин «предлагаемые обстоятельства».

4. Тема*: Перемена отношения. Перемена отношения к предмету и месту действия.*

Задания:

а) объяснить понятие «перемена отношения»;

б) создать этюд (этюды) по теме.

5. Тема: Физическое *самочувствие.*

Задания:

а) объяснить понятие;

б) продемонстрировать примеры в форме упражнений.

6. Тема: Память физических действий (ПФД).

Задания:

а) объяснить понятие;

б) продемонстрировать примеры в форме упражнений.

7. Тема: Действие для достижения поставленной цели. Сценическая задача. Сверхзадача. Сверхсверхзадача. Сквозное действие.

Задания:

а) объяснить термины;

б) привести примеры.

8. Тема: Событие. Оценка факта.

Задания:

а) объяснить термины;

б) привести примеры.

9. Тема: Перемена отношения к партнеру.

Задания:

а) объяснить понятие;

б) создать этюд по теме.

10. Тема: Сценическое общение.

Задания:

а) объяснить понятие;

б) рассказать о формах общения.

11. Тема: Общение в условиях органичного молчания.

Задания:

а) рассказать о значении данной формы общения в становлении актерской техники;

б) создать этюд по теме.

12. Тема: Наблюдения. Наблюдения за природой и животным миром. Наблюдения за людьми.

Талант — это не то что кому-то дается, а кому-то нет, а то, что развивается в каждом из нас.

Принцип актерского искусства

Общий принцип актерского искусства — перевоплощение. Перевоплощение бывает внешнее и внутреннее, метод его постижения различается в зависимости от техники, которой пользуется актер, школы (например, Станиславского или Михаила Чехова), факторов внешнего вмешательства в построение роли (работы партнеров, режиссера, гримера и т. д.).

Рабочие инструменты актера так же различаются на внешние и внутренние.

- Внешние (технологические) — грим, костюм, в некоторых видах театра — маска.
- Внутренние (психо-физические) — физические: тело, пластика и моторика, голос (в том числе дикция), музыкальный слух, чувство ритма; психические: эмоциональность, наблюдательность, память, воображение, скорость реакции, способность к импровизации.

История актерского искусства

Истоки актерского искусства восходят к массовым действам первобытного общества, хотя в тот момент актерского искусства как такового не существовало. Наивное человеческое мировоззрение той эпохи приписывало подобным действам магическое значение, способное повлиять на силы природы, принести удачу на охоте или устрашить врага. Распад массовых действ, исполнявшихся всем племенем, на игры и танцы привел к появлению исполнителей и зрителей.

Литература

1. Лосев С. М. «Георгий Товстоногов репетирует и учит.» — Литературная запись С. М. Лосева. СПб.: «Балтийские сезоны». 2007.
2. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. — М., 1969.
3. Корогодский З. Я. Первый год. — Л., 1991 г.
4. Станиславский К. С. Работа актера над собой, Работа актера над ролью. Собр. соч. в 8-ми тт. Тт. 2, 3, 4. — М., 1954–1957.
5. Творческое наследие Вс. Э. Мейерхольда. — М., 1978.

Константи́н Серге́евич Станисла́вский (настоящая фамилия — **Алексе́ев**; 5 [17] января 1863, Москва — 7 августа 1938, Москва) — русский театральный режиссер, актер и педагог, реформатор театра. Создатель знаменитой актерской системы, которая на протяжении 100 лет имеет огромную популярность в России и в мире. Народный артист СССР (1936).

В 1888 году стал одним из основателей Московского общества искусства и литературы. В 1898 году вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко основал Московский Художественный театр.

Константин Алексеев родился в Москве, в многодетной (всего у него было девять братьев и сестер) семье известного промышленника, состоявшей в родстве с С. И. Мамонтовым и братьями Третьяковыми. Отец — Алексеев, Сергей Владимирович (1836–1893), мать — Елизавета Васильевна (урожденная Яковлева), (1841–1904).

Городской голова Москвы Н. А. Алексеев приходился ему двоюродным братом. Младшая сестра — Зинаида Сергеевна Соколова (Алексеева), заслуженная артистка РСФСР.

Первый и незаконнорожденный его сын от крестьянской девушки Авдотьи Назаровны Копыловой В. С. Сергеев (1883–1941) был усыновлен отцом Станиславского С. В. Алексеевым, по имени которого получил фамилию и отчество, впоследствии стал профессором МГУ, историком античности.

Жена — Мария Петровна Лилина (1866–1943; по мужу — Алексеева) — российская и советская театральная актриса, актриса МХТ.

В 1878–1881 годах учился в гимназии при Лазаревском институте, после начал службу в семейной фирме. В семье увлекались театром, в московском доме был специально перестроенный для театральных представлений зал, в имении Любимовке — театральный флигель. Сценические опыты начал в 1877 году в домашнем Алексеевском кружке. Усиленно занимался пластикой и вокалом с лучшими педагогами, учился на примерах актеров Малого театра, среди его кумиров были Ленский, Музиль, Федотова, Ермолова. Играл в опереттах: «Графиня де ла Фронтьер» Лекока (атаман разбойников),

«Мадемуазель Нитуш» Флоримора, «Микадо» Салливана (Нанки-Пу). На любительской сцене в доме А. А. Карзинкина на Покровском бульваре в декабре 1884 года состоялось его первое выступление в роли Подколесина в гоголевской «Женитьбе». Также впервые молодой актер работал под руководством артиста Малого театра М. А. Решимова, ставившего спектакль.

В день премьеры не обошлось и без курьеза, запомнившегося Константину Сергеевичу на всю жизнь. На склоне лет он сам рассказал об этом эпизоде: «В последнем акте пьесы, как известно, Подколесин вылезает в окно. Сцена, где происходит спектакль, была так мала, что приходилось, вылезая из окна, шагать по стоящему за кулисами роялю. Конечно, я продавил крышку и оборвал несколько струн. Беда в том, что спектакль давался лишь как скучная прелюдия к предстоящим веселым танцам». Но в полночь не смогли найти мастера для починки рояля, и незадачливому исполнителю пришлось весь вечер сидеть в углу зала и петь все танцы подряд. «Это был один из самых веселых балов, — вспоминал К. С. Станиславский, — но, конечно, не для меня». Посочувствуем и мы не только бедному юноше, но и очаровательным барышням, лишившимся в этот вечер элегантного и умелого красавца-кавалера… В 1886 году Константина Алексеева избрали членом дирекции и казначеем Московского отделения Русского музыкального общества и состоящей при нем консерватории. Его сотоварищами по дирекции консерватории были П. И. Чайковский, С. И. Танеев, С. М. Третьяков. Вместе с певцом и педагогом Ф. П. Комиссаржевским и художником Ф. Л. Соллогубом Алексеев разрабатывает проект Московского Общества Искусства и Литературы (МОИиЛ), вложив в него личные финансовые средства. В это время, чтобы скрыть свою настоящую фамилию, взял для сцены фамилию Станиславский. Толчком к созданию Общества послужила встреча с режиссером А. Ф. Федотовым: в его спектакле «Игроки» Н. В. Гоголя Станиславский сыграл Ихарева. Первый спектакль состоялся 8 (20) декабря 1888 года. За десять лет работы на сцене МОИиЛ Станиславский стал известным актером, его исполнение ряда ролей сравнивалось с лучшими работами профес-

сионалов императорской сцены, часто в пользу актера-любителя: Анания Яковлева в «Горькой судьбине» (1888) и Платона Имшина в «Самоуправах» А. Писемского; Паратова в «Бесприданнице» А. Н. Островского (1890); Звездинцева в «Плодах просвещения» Л. Толстого (1891). На сцене Общества первый режиссерский опыт — «Горящие письма» П. Гнедича (1889). Большое впечатление на театральную общественность, в том числе и на Станиславского, произвели гастроли в России, в 1885 и 1890 годах, Мейнингенского театра, отличавшегося высокой постановочной культурой. В 1896 году по поводу поставленного Станиславским «Отелло» Н. Эфрос напишет: «Мейнингенцы, должно быть, оставили глубокий след в памяти К. С. Станиславского. Их постановка рисуется ему в виде прекрасного идеала, и он всеми силами стремится приблизиться к этому идеалу. "Отелло" — большой шаг вперед по этому симпатичному пути». В январе 1891 года Станиславский официально взял на себя в Обществе искусства и литературы руководство режиссерской частью. Поставил спектакли «Уриэль Акоста» К. Гуцкова (1895), «Отелло» (1896), «Польский еврей» Эркмана-Шатриана (1896), «Много шума из ничего» (1897), «Двенадцатая ночь» (1897), «Потонувший колокол» (1898), сыграл Акосту, бургомистра Матиса, Бенедикта, Мальволио, мастера Генриха. Станиславский искал, по сформулированному им позже определению, «режиссерские приемы выявления духовной сущности произведения». По примеру мейнингенцев использует подлинные старинные или экзотические предметы, экспериментирует со светом, звуком, ритмом. Впоследствии Станиславский выделит свою постановку «Села Степанчикова» Достоевского (1891) и роль Фомы («Рай для артиста»).

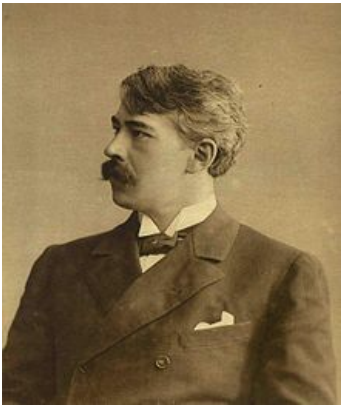
Московский Художественный театр

Неудовлетворенность состоянием драматического театра в конце XIX века, необходимость реформ, отрицание сценической рутины провоцировали поиски А. Антуана и О. Брама, А. Южина в московском Малом театре и Вл. Немировича-Данченко в Филармоническом училище.

В 1897 году Немирович-Данченко пригласил Станиславского встретиться и обсудить ряд вопросов, касающихся состояния

театра. Станиславский сохранил визитную карточку, на обороте которой карандашом написано: «Я буду в час в Славянском базаре — не увидимся ли ?». На конверте он подписал: «Знаменитое первое свидание-сидение с Немировичем-Данченко. Первый момент основания театра». В ходе этой, ставшей легендарной, беседы были сформулированы задачи нового театрального дела и программа их осуществления. По словам Станиславского, обсуждали «основы будущего дела, вопросы чистого искусства, наши художественные идеалы, сценическую этику, технику, организационные планы, проекты будущего репертуара, наши взаимоотношения». В продолжавшейся восемнадцать часов беседе Станиславский и Немирович-Данченко обсудили состав труппы, костяк которой должны были составить молодые интеллигентные актеры, круг авторов (Г. Ибсен, Г. Гауптман, А. П. Чехов) и скромно-неброское оформление зала. Разделили обязанности: литературно-художественное veto было предоставлено Немировичу-Данченко, художественное — Станиславскому; набросали систему лозунгов, по которым будет жить новый театр. 14 (26) июня 1898 года в подмосковном дачном месте Пушкино началась работа труппы Художественного театра, созданной из учеников Немировича-Данченко по Филармонии и актеров-любителей Общества искусства и литературы. В первые же месяцы репетиций выяснилось, что разделение обязанностей руководителей условно. Репетиции трагедии «Царь Федор Иоаннович» начал Станиславский, создавший мизансцены спектакля, потрясшие публику на премьере, а Немирович-Данченко настоял на выборе на роль царя Федора из шести претендентов своего ученика И. В. Москвина и на индивидуальных занятиях с артистом помог ему создать трогательный образ «царя-мужичка», который стал открытием спектакля. Станиславский считал, что с «Царя Федора» началась историко-бытовая линия в МХТ, к которой он относил постановки «Венецианского купца» (1898), «Антигоны» (1899), «Смерти Иоанна Грозного» (1899), «Власти тьмы» (1902), «Юлия Цезаря» (1903) и др. С А. П. Чеховым он связывал другую — важнейшую линию постановок Художественного театра:

линию интуиции и чувства, — куда относил «Горе от ума» А. С. Грибоедова (1906), «Месяц в деревне» (1909), «Братья Карамазовы» (1910) и «Село Степанчиково» (1917) Ф. М. Достоевского и др.



К. Станиславский, 1912 год.

Значительнейшие спектакли Художественного театра, такие, как «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, «Чайка», «Дядя Ваня«, «Три сестры«, «Вишневый сад« А. П. Чехова ставились Станиславским и Немировичем-Данченко совместно. В следующих постановках Чехова открытия Чайки были продолжены и приведены к гармонии. Принцип непрерывного развития объединял на сцене рассыпавшуюся, разрозненную жизнь. Был развит особый принцип сценического общения («объект вне партнера»), неполного, полузамкнутого. Зрителя на чеховских спектаклях МХТ радовало и томило узнавание жизни, в ее немыслимой прежде подробности.

В совместной работе над пьесой М. Горького «На дне» (1902) обозначились противоречия двух подходов. Для Станиславского толчком было посещение ночлежек Хитрова рынка. В его режиссерском плане масса остро замеченных подробностей: грязная рубаха Медведева, башмаки, завернутые в верхнюю одежду, на которых спит Сатин. Немирович-Данченко искал на сцене «бодрую легкость» как ключ пьесы. Станиславский признавал, что именно Немирович-Данченко нашел «настоящую манеру играть пьесы Горького», но сам эту манеру «просто докладывать роль» — не принял. Афиша «На дне» не была подписана ни тем, ни другим режиссером. С начала театра за режиссерским столом сидели оба руководителя. С 1906 года «каждый из нас имел свой стол, свою пьесу, свою постановку», — ибо, поясняет Станиславский, каждый «хотел и мог идти только

по своей самостоятельной линии, оставаясь при этом верным общему, основному принципу театра». Первым спектаклем, где Станиславский работал отдельно, был «Брандт». В это время Станиславский вместе с Мейерхольдом создает экспериментальную Студию на Поварской (1905). Опыты поисков новых театральных форм Станиславский затем продолжит в «Жизни Человека» Л. Андреева (1907): на фоне черного бархата появлялись схематически изображенные фрагменты интерьеров, в которых возникали схемы людей: гротесково заостренные линии костюмов, гримы-маски. В «Синей птице» М. Метерлинка (1908) был применен принцип черного кабинета: эффект черного бархата и осветительная техника были использованы для волшебных превращений.

Станиславский-актер

При создании Художественного театра Станиславский поверил Немировичу-Данченко, что роли трагического склада — не его репертуар. На сцене МХТ доигрывал только несколько прежних своих трагических ролей в спектаклях из репертуара Общества искусств и литературы (Генрих из «Потонувшего колокола», Имшин). В постановках первого сезона сыграл Тригорина в «Чайке» и Левборга в «Гедде Габлер». По отзывам критики, его шедеврами на сцене стали роли: Астров в «Дяде Ване», Штокман в пьесе Г. Ибсена «Доктор Штокман»), Вершинин «Трех сестрах», Сатин в «На дне», Гаев «Вишневом саде», Шабельский в «Иванове», 1904). Дуэт Вершинина — Станиславского и Маши — О. Л. Книппер-Чеховой вошел в сокровищницу сценической лирики.

Станиславский продолжает ставить перед собой все новые и новые задачи в актерской профессии. Он требует от себя создания системы, которая могла бы дать артисту возможность публичного творчества по законам «искусства переживания» во всякую минуту пребывания на сцене, возможность, которая открывается гениям в минуты высочайшего вдохновения. Свои искания в области театральной теории и педагогики Станислав-

ский перенес в созданную им Первую студию (публичные показы ее спектаклей — с 1913).

За циклом ролей в современной драме — Чехова, Горького, Л. Толстого, Ибсена, Гауптмана, Гамсуна — последовали роли в классике: Фамусов в «Горе от ума» А. С. Грибоедова (1906), Ракитин в «Месяце в деревне» И. С. Тургенева (1909), Крутицкий в пьесе А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (1910), Арган в «Мнимом больном» Мольера (1913), граф Любин в «Провинциалке» У. Уичерли, Кавалер в «Хозяйке гостиницы» К. Гольдони (1914).

На судьбе Станиславского отозвались две последние его актерские работы: Сальери в трагедии «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина (1915), и Ростанев, которого он должен был вновь играть в готовившейся с 1916 новой постановке «Села Степанчикова» Ф. М. Достоевского. Причина неудачи Ростанева, роли, не показанной публике, остается одной из загадок истории театра и психологии творчества. По многим свидетельствам, Станиславский «репетировал прекрасно». После генеральной репетиции 28 марта (10 апреля) 1917 года он прекратил работу над ролью. После того как «не разродился» Ростаневым, Станиславский навсегда отказался от новых ролей (нарушил этот отказ лишь в силу необходимости, во время гастролей за рубежом в 1922–1924 годах, согласившись играть воеводу Шуйского в старом спектакле «Царь Федор Иоаннович»).

После 1917 года

Осенью 1918 года Станиславский поставил 3-минутный шуточный фильм, который не выходил в прокат и не имеет названия (в сети встречается под названием «Рыбка» [10]). В фильме принимают участие сам Станиславский и актеры Художественного театра И. М. Москвин, В. В. Лужский, А. Л. Вишневский, В. И. Качалов. Сюжет фильма заключается в следующем. В саду при доме в Каретном И. М. Москвин, В. В. Лужский, А. Л. Вишневский и Станиславский начинают репетицию и ждут опаздывающего В. И. Качалова. К ним подходит Качалов, который жестами показывает, что не может репетировать, так

как у него что-то не в порядке с горлом. Москвин осматривает Качалова и извлекает у него из горла металлическую рыбку. Все смеются.

Первой постановкой Станиславского после революции стал «Каин» Д. Байрона (1920). Репетиции только начались, когда Станиславский был взят заложником при прорыве белых на Москву. Общий кризис усугублялся в Художественном театре тем, что значительная часть труппы во главе с Василием Качаловым, выехавшая в 1919 в гастрольную поездку, оказалась отрезанной военными событиями от Москвы. Безусловной победой стала постановка «Ревизора» (1921). На роль Хлестакова Станиславский назначил Михаила Чехова, недавно перешедшего из МХАТа (театр уже был объявлен академическим) в его 1-ю студию. В 1922 году МХАТ под руководством Станиславского отправляется в длительные зарубежные гастроли по Европе и Америке, которым предшествует возвращение (не в полном составе) качаловской труппы.

В 20-х годах остро встал вопрос смены театральных поколений; 1-я и 3-я студии МХАТа превратились в самостоятельные театры; Станиславский болезненно переживал «измену» учеников, дав студиям МХАТа имена шекспировских дочерей из «Короля Лира»: Гонерилья и Регана — 1-я и 3-я студии, Корделия — 2-я. В 1924 году в труппу Художественного театра влилась большая группа студийцев, в основном воспитанников 2-й студии.

Деятельность Станиславского в 20–30-е годы определялась, прежде всего, его желанием отстоять традиционные художественные ценности русского искусства сцены. Постановка «Горячего сердца» (1926) стала ответом тем критикам, которые уверяли, что «Художественный театр — мертв». Стремительная легкость темпа, живописная праздничность отличала «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше (1927) (декорации А. Я. Головина).

После прихода в труппу МХАТ молодежи из 2-й студии и из школы 3-й студии Станиславский вел с ними занятия и выпускал на сцену их работы, выполненные с молодыми режиссе-

рами. В числе этих работ, далеко не всегда подписанных Станиславским, — «Битва жизни» по Диккенсу (1924), «Дни Турбиных» (1926), «Сестры Жерар» (пьеса В. Масса по мелодраме А. Деннери и Э. Кормона «Две сиротки») и «Бронепоезд 14–69» Вс. Иванова (1927); «Растратчики» В. Катаева и «Унтиловск» Л. Леонова (1928).

Поздние годы

Могила Константина Сергеевича на Новодевичьем кладбище Москвы.

После тяжелого сердечного приступа, случившегося в юбилейный вечер в МХАТ в 1928, врачи навсегда запретили Станиславскому выходить на подмостки. Станиславский вернулся к работе только в 1929, сосредоточась на теоретических изысканиях, на педагогических пробах «системы» и на занятиях в своей Оперной студии Большого театра, существовавшей с 1918 года (ныне Московский академический музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко).

Для постановки Отелло во МХАТе он написал режиссерскую партитуру трагедии, которую акт за актом высылал вместе с письмами из Ниццы, где надеялся закончить лечение. Опубликованная в 1945, партитура осталась неиспользованной, поскольку И. Я. Судаков успел до окончания работы Станиславского выпустить спектакль.

В начале 30-х годов Станиславский, используя свой авторитет и поддержку вернувшегося в СССР Горького, обратился в правительство, чтобы добиться особого положения для Художественного театра. Ему пошли навстречу. В январе 1932 года к названию театра была добавлена аббревиатура «СССР», уравнявшая его с Большим и Малым театрами, в сентябре 1932 года

ему было присвоено имя Горького, — театр стал именоваться МХАТ СССР им. Горького. В 1937 году он был награжден орденом Ленина, в 1938 году — орденом Трудового Красного Знамени. В 1933 году МХАТу было передано здание бывшего Театра Корша — для создания филиала театра.

В 1935 году открылась последняя — Оперно-драматическая студия К. С. Станиславского (ныне Московский драматический театр им. К. С. Станиславского) (среди работ — Гамлет). Практически не покидая своей квартиры в Леонтьевском переулке, Станиславский встречался с актерами у себя дома, превратив репетиции в актерскую школу по разрабатываемому им методу психо-физических действий.

Продолжая разработку «системы«, вслед за книгой «Моя жизнь в искусстве» (американское издание — 1924, русское — 1926) Станиславский успел отправить в печать первый том «Работы актера над собой» (издана в 1938, посмертно).

Станиславский умер 7 августа 1938 года в Москве. Вскрытие показало наличие у него целого букета болезней: расширенное, отказывающее сердце, эмфизема легких, аневризмы — следствие тяжелейшего инфаркта 1928 года. «Были найдены резко выраженные артериосклеротические изменения во всех сосудах организма, за исключением мозговых, которые не поддавались этому процессу» — таково было заключение врачей. Похоронен 9 августа на Новодевичьем кладбище.

Михаи́л Алекса́ндрович Че́хов (17 (29) августа 1891 год, Санкт-Петербург, Россия — 1 октября 1955, Беверли-Хиллз, Калифорния, США) — русский и американский драматический актер, театральный педагог, режиссер. Заслуженный артист Республики (1924). Племянник писателя Антона Чехова, сын публициста Александра Чехова. Автор известной книги «О технике актера».

Глава II. Актерское мастерство и сценическая речь в вокальном искусстве

Пояснительная записка

Специфика и новизна данной программы заключается в особенностях современного вокального искусства, где исполнитель существует в постоянном синтезе актерской игры, музыки и слова.

Вокальные произведения позволяют пройти через большее разнообразие эмоциональных впечатлений, чем в работе над одной ролью в каком-либо монументальном спектакле. Вокальное искусство подразумевает наличие у исполнителя многих талантов — он должен уметь одинаково хорошо петь, пластически двигаться, обладать превосходной дикцией, а главное уметь донести до зрителя образ исполняемого произведения.

Преподавание театральных дисциплин по узким направлениям привело к тому, что даже профессионалы не всегда органично сочетают пение и движение, или, к примеру, танец и актерскую игру. Поэтому данная программа рассматривает ***преподавание сценической речи без отрыва от мастерства актера***, опираясь в этом на работы Георгия Владимировича Кристи в исследовании — последних исканий Константина Сергеевича Станиславского, а также, исходя из принципов вокального мастерства и учитывая возраст учащихся, которым сложно осмыслить различные предметы без преподавания их во взаимосвязи.

С самого начала обучения вокалу, как правило, большое внимание уделяется выработке правильной певческой осанки. Это в особенности важно для вокалиста, задачей которого, как уже отмечалось, является не только профессиональное пение. Выработка правильной ***осанки*** — задача хореографа, который обучает основам хореографии и пластики движений.

Одной из ключевых тем в процессе обучения вокалу также является тема певческого дыхания. Большинство начинающих певцов, а иногда и певцы, обладающие уже некоторым опытом, используют для пения тот же тип дыхания, что и

при разговоре. Тогда как певческое дыхание представляет собой более сложный комплекс.

Еще одной важной задачей, стоящей перед артистом-вокалистом, является выработка навыков совмещения пения и активного движения. Известно, что при двигательных нагрузках у певцов «сбивается дыхание», появляется одышка, что сказывается на точности интонирования и других характеристиках голоса. В современной эстраде артист-вокалист вынужден ходить, бегать, танцевать, прыгать, т. е. активно двигаться в сценическом пространстве. Поэтому, есть необходимость научить его правильно пользоваться брюшным прессом, диафрагмой и резонаторами. В результате тренировок, даже самые ритмичные и быстрые танцы не будут оказывать существенного влияния на дыхание, атаку звука и опору голоса. В своей работе над артистическим дыханием я опираюсь на дыхательную гимнастику Александры Николаевны Стрельниковой.

Немаловажным в курсе обучения основам вокала является и вопрос ***дикции***: артикуляции, произношения и расстановки логических ударений. Именно она зачастую страдает у современных российских исполнителей, в том числе актеров музыкальных театров, где слова песни занимают одну из важнейших позиций, определяющих роль артиста.

Если артикуляционный аппарат работает неправильно, зажат или недостаточно активен, страдает резонанс. С другой стороны, свободная артикуляция обогащает резонанс и способствует увеличению силы звука.

Кроме того, работа над образом исполняемого произведения требует полной самоотдачи, постановки целого ***«спектакля» одного актера***. В связи с этим, педагогу важно донести до своих учеников тот факт, что для артиста-вокалиста в равной степени важное значение имеют воображение и художественный вкус, которые, наравне с их вокальным, танцевальным и актерским талантом, являются определяющими в актерской интерпретации их роли. Само исполнение, однако, должно каждый раз быть «свежим», искренним, естественным. Эта «естественность», как правило, является результатом хорошей

подготовки и напряженной работы над произведением, но для зрителей она должна выглядеть абсолютно натуральной.

Работа над всеми компонентами профессионального мастерства адаптирована к работе с детьми, учитывает психофизическое развитие детей разного возраста. Например, для учащихся младшего школьного возраста в программе большое место уделяется игровому тренингу. С развитием индивидуальности ребенка от младшего к старшему возрасту постепенно усложняются задачи, стоящие перед учениками, формируются новые умения и навыки, эстетический вкус, потребность в общении с искусством.

И наукой и практикой уже давно доказано, что во всяком деле — будь то совершенствование своего тела, голоса, изучение иностранного языка, занятия спортом или научная деятельность — необходимы систематичность, настойчивость, трудолюбие и главное — последовательность. Любая система, если она выстроена разумно, обязательно принесет пользу и непременно даст положительный результат.

Цели и задачи образовательной программы

Цель программы — развитие актерских способностей детей, обучающихся вокальному искусству посредством актерского и речевого тренинга.

Цели актерского мастерства в вокальном искусстве:

- изучение основ сценического поведения;
- развитие артистических способностей;
- освоение элементов актерского мастерства в работе над образом в музыкальном произведении;
- актерская интерпретация музыкального произведения.

Цели сценической речи:

- тренировка и укрепление речевого аппарата;
- постановка речевого голоса:

а) дыхание, артикуляция, резонирование

б) развитие диапазона, гибкости голоса.

Задачи, необходимые для выполнения целей:

Обучающие:

- Освоение основ театрального искусства, актерского и речевого тренинга;
- Знакомство с профессиональным языком, понятиями и категориями.

Воспитательные:

- Помощь в овладении навыками межличностного общения и сотрудничества;
- Возбуждение познавательного интереса, расширение горизонтов познания;
- Воспитание культуры общения в коллективе, внимательного и ответственного отношения к работе;
- Воспитание зрительской культуры.

Развивающие:

- Развитие личностных и творческих способностей детей;
- Снятие внутренних зажимов;
- Развитие продуктивной индивидуальной и коллективной деятельности.

Программа «Основы актерского мастерства» рассчитана на детей в возрасте 7–17 лет; срок реализации — 3 года; может корректироваться и претерпевать периодические изменения в ходе работы с учетом индивидуальных особенностей учащихся.

Программа является модифицированной. За основу взяты авторские программы: — детской эстрадной студии «Фантазматика» В. А. Смирнова (г. Санкт-Петербург), программа для театрального отделения детской школы искусств Е. Б. Жетиневой (г. Киров) и программа объединения «Актерское мастерство-тренинг» Ю. Ю. Рихтер.

Актуальность программы связана с повышением требований к современному вокальному искусству, которые предполагают наличие у вокалистов не только певческих навыков, но и актерского мастерства.

Ведущая идея программы — каждый ребенок должен получить возможность извлечь из занятий то, что наиболее отвечает уникальным потребностям его личности.

Формы и режим занятий

Следует обратить внимание, что если в программах для театральных коллективов такие предметы как актерское мастерство и сценическая речь являются отдельными дисциплинами, то для вокалистов более оправдана совмещенная структура построения занятия: сценическая речь и актерское мастерство. Максимальное количество времени отводится на практические занятия, то есть освоение теоретического материала происходит в процессе решения учащимися творческих задач.

Обучение проводится в форме групповых занятий по общей программе, однако это не исключает необходимости индивидуального подхода к учащемуся.

Все учащиеся объединяются в три группы:

- Младшая — 7–9 лет
- Средняя — 10–13 лет
- Старшая — 14–17 лет.

Такое деление на группы предусмотрено исходя из психофизических возрастных особенностей детей.

Занятие с группой проводится 1 раз в неделю, длительность — 45 минут и строится следующим образом:

1. Речевая разминка — разминка артикуляционного аппарата, работа над дыханием, дикцией, речевым диапазоном.
2. Актерский тренинг — игры и упражнения, развивающие внимание, воображение и фантазию, артистическую смелость, координацию, пластику, ритм; упражнения на снятие мышечных «зажимов», развитие навыков взаимодействия, общения и т. д.

Условия реализации программы

1. В группах не более 12 учащихся.
2. Необходимость требования к внешнему виду учащихся — репетиционная форма, удобная обувь, ввиду обеспечения техники безопасности на занятиях и свободы движения в процессе — работы.

3. Обеспечить учебную дисциплину на проводимых тренингах и репетициях.

4. Подобрать для учебных сценических опытов репертуар с выраженным детским звучанием, содержащий тренинговый материал.

5. Увлечь детей не только сценическими результатами, но и каждодневным подготовительным процессом.

6. Обеспечить материально-техническое оснащение для занятий: просторная, хорошо проветриваемая комната, число стульев должно соответствовать числу обучающихся в группе, магнитофон для работы над образом в музыкальном произведении.

Ожидаемые результаты

В результате освоения комплекса дисциплин, входящих в данную программу, у учащихся формируются определенные актерские исполнительские знания, умения и навыки, способствующие самореализации творческой личности учащихся.

Методические рекомендации

На начальном этапе обучения преподаватель и учащиеся не должны быть разделены барьером; они — непосредственные участники игр, упражнений, преподаватель играет с группой прямо на площадке, «ничем не отличаясь» от учеников. В этом «ничем не отличаясь» и кроется самая тонкая методическая задача — суметь учить «исподволь», практически не вмешиваясь в сложные процессы взаимодействия мира реального и мира фантазии.

Сложность работы в этом направлении обусловлена в современном мире тем, что большинство детей подвержены уже в раннем возрасте сильному влиянию телевидения и виртуальных компьютерных игр. При всей их кажущейся яркости, занимательности, изобретательности и остроумии их создателей, следует отчетливо осознавать, что ребенок чаще всего остается пассивным зрителем, созерцателем подобных технологических чудес. Они не затрагивают тех психоэмоциональных центров,

которые отвечают за работу активного, действенного воображения. Ведь именно воображение для ребенка, так же как и для актера, становится локомотивом всей его творческой деятельности.

Каждый урок должен начинаться с дыхательной гимнастики. Важно приучить ребенка выполнять упражнения ритмически точно, «не загоняя» и не «затягивая» ритма. Необходимо следить за глубиной дыхания, за его свободой, за свободой основных групп мышц.

Работа над артикуляцией часто протекает без достаточного осознания учащимися ее цели, без понимания роли тех упражнений, которые они выполняют. Следует даже на самом первом этапе обучения доводить до сознания детей, для чего делается данное упражнение, чего следует добиваться в работе над ним. Ученики должны понимать, что эти упражнения необходимы, они помогают овладению навыками артикуляции, необходимыми для того, чтобы исполняемая песня звучала красиво, чисто, выразительно.

Вторая часть урока начинается с игр, упражнений, которые непосредственно связаны с одним из основополагающих принципов метода К. С. Станиславского: ***«от внимания — к воображению»*** . «Внимание есть процесс. В процессе внимания вы внутренне совершаете четыре действия. Во-первых, вы держите незримо объект вашего внимания. Во-вторых, вы притягиваете его к себе. В-третьих, сами устремляетесь к нему. В-четвертых, вы проникаете в него». Эти слова М. А. Чехова, знавшего уроки Станиславского не понаслышке, необыкновенно точно определяют методическую суть упражнений, которые не только развивают внимание, но и делают его творчески заостренным, направленным на созидание, раскрепощение фантазии. В этом смысле стоит отличать воспитание обычного бытового внимания или внимательности, которая необходима, но не достаточна в нашем деле от процесса воспитания творческого внимания, наблюдательности.

Важнейшие принципы и специальные **методические приемы**, применяемые на занятиях по основам актерского мастерства таковы:

- выполнение упражнений и этюдов по словесному заданию педагога;
- контрастность в подборе упражнений;
- прием усложнения заданий;
- комплексность задач в уроке и в каждом упражнении;
- подлинность и непрерывность педагогических действий.

Выполнение упражнений и педагогических этюдов по словесному заданию педагога

Показ воздействует только на первую сигнальную систему учащихся (на зрительный анализатор). Профессиональные навыки формируются в процессе осмысления задания посредством слова, которое является раздражителем нескольких анализаторов. Во второй сигнальной системе при словесном раздражении образуются нужные условные связи. Уже на основе этих связей формируются необходимые навыки. Выполняя упражнения тренинга по словесному заданию, необходимо внимательно их оценивать, внимательно действовать и контролировать свои действия.

Опасность педагогического показа (даже образцового) лишает индивидуальности, сковывает инициативу, закрепощает логическое мышление, а главное, творческое — воображение.

Навык, освоенный учащимся в процессе самостоятельного выполнения упражнений и этюдов, откладывается в кладовой сознания на жизнь. Последовательность обучения с использованием принципа объяснения такова: не спеша, а главное, четко и последовательно объяснить схему выполнения предстоящих операций; разработать каждую операцию (стадию) задания в отдельности. После того, как вы объяснили задание, обязательно спросите, нет ли вопросов. Объяснять задание кратко, точно, просто. Исправлять ошибки после выполнения задания, можно только устно, словом, но не показом.

Не увлекайтесь объяснениями теоретической части урока, лучше теорию свести до минимума.

Контрастность в подборе упражнений. Принцип контрастности в подборе и выполнении упражнений развивает эмоциональность и способность быстро менять темпоритм поведения. Чередование во время урока упражнений, различно воздействующих на организм, позволяет педагогу вести занятия интересно и разнообразно.

Прием усложнения заданий. Принцип от простого к сложному обязателен при обучении. Но упражнения, как таковые, имеют смысл до тех пор, пока они невыполнимы, пока в них остается «запас сложности». Только в этом случае они вызывают повышенное внимание к точности выполнения задания педагогом. С того момента, как его технология изучена, оно становится активным средством воздействия на психофизический аппарат учащегося.

Повторяя упражнение, необходимо вводить заметные изменения, тогда свежесть, сиюминутность реакций и подлинность действий участников тренинга обеспечиваются легко. Как только то или иное упражнение станет привычным, сначала учащиеся потеряют интерес к нему, а затем у них появится эмоциональная усталость. Доступность упражнений — залог успеха первых занятий.

Активным средством усложнения задания в процессе отработки навыков являются вопросы-усложнения, вопросы-уточнения, что позволяет непрерывно держать обучающегося в постоянном творческом напряжении.

Комплексность усложнения задач в уроке и в каждом упражнении. Комплексные упражнения должны разрешать одновременно или последовательно наибольшее количество педагогических задач: такие упражнения, оказывая воздействие на психофизический аппарат учащегося, будущего артиста, приносят максимальную пользу.

Подлинность и непрерывность педагогических действий. Очень важно, чтобы в ходе занятия по мастерству актера педагог сам жил подлинно: смотрел и видел; слушал и слышал;

по-настоящему сосредоточивал внимание; увлекательно и лаконично ставил задачи; вовремя реагировал на верные и продуктивные действия своих воспитанников; подлинно, по-настоящему отыскивал недостатки в выполнении упражнений; заряжал эмоционально аудиторию.

Действия учеников будут подлинными только лишь в том случае, если педагог будет не имитировать педагогические действия, а по-настоящему совершать их. Педагогу всегда необходимо помнить о том, что он в ходе урока должен пребывать в условиях публичности точно так же, как и его ученики.

УЧЕБНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

№	Темы и разделы	1-й год обучения	2-й год обучения	3-й год обучения
1	Вводное занятие. Инструктаж. Речевой аппарат и забота о нем.	**1**	**1**	**1**
	Речевой тренинг			
2	Дыхательная гимнастика	**2**	**2**	**2**
3	Артикуляционная гимнастика для нижней челюсти, губ и языка	**2**	**2**	**2**
4	Упражнения на расслабление окологлоточной мускулатуры, внутриглоточная артикуляция		**1**	**1**
5	Звукоряд гласных. Артикуляция гласных, согласных	**2**	**1**	
6	Тренировка артикуляции гласных и согласных в сочетаниях	**3**	**2**	**2**
7	Тренировка артикуляции гласных и согласных в скороговорках, стихах	**2**	**2**	**1**
8	Массаж и резонирование			**1**
9	Упражнения на развитие силы и посыла звука		**1**	**1**
10	Речевые упражнения с движением		**1**	**1**
11	Орфоэпия гласных и согласных			**1**
12	Работа над текстом песен	**2**	**2**	**2**
	Актерский тренинг			
13	Игры, упражнения на развитие актерского внимания и зрительной памяти	**3**	**2**	**2**

14	Упражнения на координацию в пространстве	**2**	**1**	
15	Игры, упражнения на развитие фантазии и воображения	**3**	**2**	**2**
16	Игры, упражнения на развитие ассоциативного и образного мышления.	**2**	**1**	**1**
17	Игры и упражнения на развитие органов чувственного восприятия — слуха, зрения, обоняния, осязания, вкуса.		**1**	**1**
18	Упражнения на развитие чувства ритма		**1**	**1**
19	Развитие артистической смелости	**2**		
20	Упражнения на освобождение мышц	**1**	**1**	**1**
21	Упражнения на коллективную согласованность		**1**	**1**
22	Сценическое общение, взаимодействие партнеров и воздействие друг на друга		**1**	**1**
23	Упражнения на действия с реальными предметами в условиях вымысла	**1**	**1**	
24	Упражнения на память физических действий		**1**	**1**
25	Наблюдения	**1**	**1**	**1**
26	Предлагаемые обстоятельства. Логика действия			**1**
27	Оправдание места действия, физического действия			**1**
28	Этюды	**2**	**2**	**2**
29	Работа над созданием образа в музыкальном произведении	**2**	**2**	**2**
30	Открытые уроки для родителей	**1**	**1**	**1**
	итого	**34**	**34**	**34**

В комплекс ***речевого тренинга*** входят специальные упражнения:

- для формирования навыков координированной работы мышц, участвующих во вдохе и выдохе, для выработки их силы и подвижности;
- упражнения для формирования навыков носового дыхания;

- упражнения для выработки координации в работе мышц органов внешней и внутренней артикуляции (нижней челюсти, губ, языка и гортани);
- упражнения для развития правильного, свободного голосового звучания и работы над текстом песен.

Речевая гимнастика способствует систематическому совершенствованию речевого аппарата и поддержке в процессе регулярных тренировок работоспособности и постоянной готовности всех органов, принимающих непосредственное участие в вокальном исполнении.

Актерский тренинг — это непрерывная смена игр и упражнений, главная задача которых развивать у учеников внимание, наблюдательность, воображение, творческую фантазию, логическое мышление, органичность и непосредственность исполнения заданий.

Элементы актерской техники вводятся постепенно, однако большинство упражнений имеет комплексный характер, что позволяет совмещать работу по закреплению полученных навыков с освоением нового материала.

В ходе занятий определяется, какие элементы актерского тренинга осваиваются легче, а какие вызывают трудности. Исходя из этого, учитывая задачи предстоящего занятия, подбираются те или иные упражнения и игры.

Набор игр и упражнений, применяемых в тренинге, постоянно меняется, обновляется, рождаются новые формы, необходимые для последовательного развития личности ребенка.

К числу творческих элементов, которыми должны овладеть учащиеся, относятся:

- внимание к объекту;
- органы восприятия: зрение, слух и др.;
- память на ощущения и создание на ее основе образных видений;
- воображение;
- способность к взаимодействию;
- логичность и последовательность действий и чувств;
- чувство правды;

- вера и наивность,
- ощущение перспективы действия и мысли;
- чувство ритма;
- обаяние, выдержка;
- мышечная свобода и пластичность;
- владение голосом, произношение;
- чувство фразы;
- умение действовать словом.

Овладение этими элементами творчества приводит к созданию нормального творческого самочувствия.

Театральный педагог Борис Евгеньевич Захава видел путь к достижению верного сценического самочувствия в прочных и глубоких знаниях, ибо знание дает уверенность, уверенность порождает внутреннюю свободу, а внутренняя свобода находит свое выражение в физическом поведении человека, в пластике его тела. Но как часто театральный педагог сталкивается с тем, что умный, знающий человек, теряется в условиях публичности, и, напротив, человек, не блещущий особыми проявлениями ума, держится на сцене свободно и независимо. Знания, дающие артисту уверенность на сцене — познание им своего психофизического аппарата и умение свободно им пользоваться в процессе действия.

СОДЕРЖАНИЕ

1-й год обучения

№	Тема занятий	Общее количество часов	из них	
			теория	практика
1	Вводное занятие. Речевой аппарат и забота о нем. Инструктаж.	1	1	
	Речевой тренинг			
2	Дыхательная гимнастика	2	0,5	1,5
3	Артикуляционная гимнастика для нижней челюсти, губ и языка	2	0,5	1,5
4	Звукоряд гласных. Артикуляция гласных, согласных	2	0,5	1,5

5	Тренировка артикуляции гласных и согласных в сочетаниях	**3**		**3**
6	Тренировка артикуляции гласных и согласных в скороговорках	**2**		**2**
7	Работа над текстом песен	**2**		**2**
	Актерский тренинг			
8	Упражнения на освобождение мышц	**1**		**1**
9	Игры на развитие актерского внимания и зрительной памяти	**3**		**3**
10	Упражнения на координацию в пространстве	**2**		**2**
11	Игры на развитие фантазии и воображения	**3**		**3**
12	Игры на развитие ассоциативного и образного мышления.	**2**		**2**
13	Развитие артистической смелости	**2**		**2**
14	Наблюдения	**1**	**0,5**	**0,5**
15	Упражнения на действия с реальными предметами в условиях вымысла	**1**		**1**
16	Этюды	**2**	**0,5**	**1,5**
17	Работа над созданием образа в музыкальном произведении	**2**	**0,5**	**1,5**
18	Открытые уроки для родителей	**1**		**1**
	итого	**34**	**4**	**30**

Первый год обучения — подготовительный. Он рассчитан на ознакомление учеников с простейшими элементами сценической грамоты.

Цель первого года обучения — развитие, раскрепощение личности ребенка, выявление творческих способностей.

Задачи:

- переход порога сцены, упражнения на преодоление страха перед публичным одиночеством;
- раскрепощение, снятие телесных и психологических зажимов;
- ощущение своего тела и своего голоса, как «инструмента»;
- развитие воображения и внимания.

Ведущей деятельностью для детей младшего возраста является игра, поэтому все упражнения даются в занимательной игровой форме, при которых создается психологически комфортная атмосфера на занятиях.

В коллективе к первому году обучения относятся так же и учащиеся средних классов. Конечно же у этого возраста другие психофизические особенности, но это не исключает развитие и обучение через тренинговые игры, поскольку они позволяют привести детей и психологически, и эмоционально на одну стартовую площадку, т. е. снимают зажим, дискомфорт, гипертрофированное чувство стыдливости.

Вообще, программа, особенно на начальном этапе, в большинстве своем основывается именно на тренинговых играх. Дети любят играть, особенно с взрослыми, потому что те привносят в игру новые свежие неожиданные элементы, что, в свою очередь будит детскую фантазию и придает игре большую привлекательность. Теория дается в процессе практических занятий.

Теория

Рождение звука. Краткие сведения об анатомии и физиологии речевого аппарата. Отделы речевого аппарата. Система дыхания. Дыхание и голос. Дыхание и звук. Гигиена речевого аппарата.

Дикция. Артикуляционная гимнастика и ее значение. Гласные звуки. Согласные звуки. Классификация согласных.

Значение поведения в актерском искусстве. Сценическое внимание. Виды внимания. Органы внимания. Объекты внимания. Актерское взаимодействие.

Правила поведения зрителя, этикет до, во время и после спектакля, концерта. Правила поведения артиста за кулисами.

Практика

Комплекс упражнений дыхательной гимнастики.

Комплекс упражнений артикуляционной гимнастики.

Комплекс упражнений по дикции. Отработка произношений гласных звуков, согласных звуков. Упражнение на сочетание тренируемого звука с гласными. Упражнения с текстами скороговорок.

Игры и упражнения, помогающие сосредоточить и организовать актерское внимание.

Игры и упражнения, развивающие воображение и фантазию.

Импровизация под музыку.

Упражнения на координацию в пространстве.

Упражнения на действия с реальными предметами в условиях вымысла.

Игры и упражнения на развитие слуховых восприятий и других сенсорных умений

Игры на развитие ассоциативного и образного мышления.

Упражнения на «общение».

Игровые упражнения на достижение эмоционального раскрепощения, открытости.

Особое место занимают игры-наблюдения — за растениями, животными, людьми, которые помогают в дальнейшем найти правильный образ.

Работа над этюдами (темы — предметы, животные, цирк), развивающие мастерство перевоплощения, выразительность пластики. Разбор и обсуждение ошибок.

Предполагаемый результат и механизм оценки получаемых знаний

На данном этапе программа является в основном развивающей, и поэтому не предполагает зачетной системы контроля за результатами. Главный показатель — это личностный рост каждого отдельного члена группы, что выявляется благодаря наблюдениям педагогов, работающих с детьми, а также превращение группы в единый коллектив, способный к сотрудничеству и совместному творчеству.

№	Тема занятий	Общее количество часов	из них	
			теория	практика
1	Вводное занятие. Речевой аппарат и забота о нем. Инструктаж.	1	1	
	Речевой тренинг			
2	Дыхательная гимнастика	2		2
3	Артикуляционная гимнастика для нижней челюсти, губ и языка	2		2

4	Упражнения на расслабление окологлоточной мускулатуры	**1**	**0,5**	**0,5**
5	Звукоряд гласных. Артикуляция гласных, согласных	**1**		**1**
6	Тренировка артикуляции гласных и согласных в сочетаниях	**2**		**2**
7	Тренировка артикуляции гласных и согласных в скороговорках	**2**		**2**
8	Упражнения на развитие силы и посыла звука	**1**	**0,5**	**0,5**
9	Речевые упражнения с движением	**1**		**1**
10	Работа над текстом песен	**2**		**2**
	Актерский тренинг			
11	Упражнения на освобождение мышц	**1**		**1**
12	Игры, упражнения на развитие сценического внимания и зрительной памяти	**2**		**2**
13	Упражнения на координацию в пространстве	**1**		**1**
14	Игры, упражнения на развитие фантазии и воображения	**2**		**2**
15	Игры, упражнения на развитие ассоциативного и образного мышления.	**1**		**1**
16	Игры и упражнения на развитие органов чувственного восприятия — слуха, зрения, обоняния, осязания, вкуса.	**1**		**1**
17	Упражнения на развитие чувства ритма	**1**		**1**
18	Упражнения на коллективную согласованность	**1**		**1**
19	Наблюдения	**1**		**1**
20	Упражнения на действия с реальными предметами в условиях вымысла	**1**		**1**
21	Упражнения на память физических действий	**1**	**0,5**	**0,5**
22	Знакомство с элементом «общение»	**1**	**0,5**	**0,5**
23	Этюды	**2**	**0,5**	**1,5**

24	Работа над созданием образа в музыкальном произведении	**2**		**2**
25	Открытые уроки для родителей	**1**		**1**
	итого	**34**	**3,5**	**30,5**

Контроль за знаниями и умениями, полученными в ходе занятий, проводится в форме открытого урока.

К концу первого года обучения дети должны обладать следующими знаниями, умениями и навыками:

Знания:

- Знать правила поведения зрителя, этикет до, во время и после спектакля, концерта;
- Знать правила поведения артиста за кулисами;
- Знать звукоряд гласных.

Умения:

- Уметь выполнить разминку, подготовить свое тело к работе под руководством педагога;
- Уметь выполнить артикуляционную и дыхательную гимнастику под руководством педагога.
- Уметь воспринимать замечания и советы, как педагога, так и товарищей;
- Уметь тактично и культурно судить о работе других.

Навыки:

- Выполнять упражнения актерского тренинга на внимание, память и фантазию в присутствии постороннего человека;
- Овладеть навыками правильного дыхания, четкости произнесения гласных и согласных в сочетаниях.

2-й год обучения

Цель второго года обучения — овладение основами артистической техники.

Работа в этот период «держится на трех китах»:

— Внимание. Творческое внимание это такое внимание, при котором актер при помощи своей фантазии делает заданный объект необходимым для себя, нужным, важным, интересным.

— Воображение. Превращение неинтересного в интересное. Способность делать для себя интересными объекты, которые в будничной жизни ничего интересного не представляют.

— Фантазия. Та часть актерского искусства, которую необходимо развивать именно в детском коллективе, так как у детей еще не притуплена творческая наивность и глубокая серьезность, с которой они относятся к продуктам собственного вымысла.

Задачи:

- раскрепощение, снятие телесных и психологических зажимов;
- развитие внимания, воображения и фантазии;
- освоение элементов актерского мастерства.

Теория

Артистическая этика.

Объекты внимания. Управление вниманием.

Органы чувственного восприятия.

Создание «киноленты видений».

Способность видеть и слышать партнера как основа взаимодействия.

Оценка факта.

Отношение.

Построения этюда.

Практика

Комплекс упражнений дыхательной гимнастики.

Комплекс упражнений артикуляционной гимнастики.

Комплекс упражнений по дикции. Отработка произношений гласных и согласных звуков. Упражнение на сочетание звуков. Упражнения с текстами скороговорок.

Самомассаж.

Резонаторные упражнения.

Упражнения на развитие силы и посыла звука.

Упражнения на освобождение мышц.

Игры и упражнения на развитие сценического внимания и зрительной памяти.

Игры и упражнения, развивающие воображение и фантазию.

Игры и упражнения на развитие ассоциативного и образного мышления.

Игры и упражнения на развитие органов чувственного восприятия — слуха, зрения, обоняния, осязания, вкуса.

Упражнения на достижение эмоционального раскрепощения, открытости.

Упражнения на действия с реальными предметами в условиях вымысла.

Упражнения на память физических действий.

Упражнения на «общение» и «взаимодействие».

Упражнения на развитие чувства ритма внутреннего и коллективного.

Импровизация под музыку.

Работа над этюдами на действия с реальными предметами в условиях вымысла, на память физических действий, развивающие воображение, наблюдательность, последовательность и точность действий в сценическом пространстве. Разбор и обсуждение ошибок.

Поскольку второй год является фундаментом всего дальнейшего обучения, закладывая основы артистической техники, эти темы будут присутствовать и в последующих годах обучения, обрастая подробностями, применимо к новому материалу.

Предполагаемый результат и механизм оценки получаемых знаний

На данном этапе программа является и развивающей, и обучающей. Контроль за знаниями и умениями, полученными в ходе занятий, проводится в форме открытых уроков. Успехи, достигнутые учениками, демонстрируются педагогам, родителям и остальным ученикам вокального коллектива (присутствие публики обязательно). При этом учитывается не столько успеваемость, сколько личный рост каждого отдельного ребенка.

Кроме того, результат работы и детей, и педагога, можно увидеть во время концертных выступлений, которые проходят на публике.

К концу второго года обучения дети должны обладать следующими знаниями, умениями и навыками:

Знания:

- Знать правила поведения зрителя, этикет до, во время и после спектакля, концерта;
- Знать правила поведения артиста за кулисами;
- Знать основные законы артистической этики;
- Знать комплекс упражнений артикуляционной и дыхательной гимнастики;
- Знать объекты внимания;
- Знать органы чувственного восприятия;
- Знать основное построение этюда.

Умения:

- Уметь сосредоточенно и интенсивно работать в течение всего времени занятий и репетиций;
- Уметь выполнить разминку, подготовить свое тело к работе под руководством педагога;
- Уметь выполнить артикуляционную и дыхательную гимнастику под руководством педагога;
- Уметь обнаруживать внутренние помехи и зажимы;
- Уметь управлять своим внимаем (к предмету, распределение внимания, к партнеру);
- Уметь активизировать свою фантазию;
- Уметь повторить ритм, заданный педагогом и сохранять темпоритм до конца выполнения задания;
- Уметь построить связный рассказ о своих впечатлениях от увиденного;
- Уметь в течение 2–3 минут импровизировать под заданную педагогом музыку или на тему;
- Уметь работать коллективно.
- Уметь оценивать свою работу и работу других.

Навыки:

- Владеть приемами разминки и разогрева тела;

- Определять мышечный зажим;
- Выполнять упражнения актерского тренинга в присутствии постороннего человека;
- Овладеть навыками правильного дыхания, четкости произнесения гласных и согласных в сочетаниях, в скороговорках;
- Самостоятельно выполнять задания, предложенные педагогом;
- Выполнять подготовленную заранее программу показа в присутствии зрителей.

3-й год обучения

№	Тема занятий	Общее количество часов	из них	
			теория	практика
1	Вводное занятие. Речевой аппарат и забота о нем. Инструктаж.	1	1	
	Речевой тренинг			
2	Дыхательная гимнастика	2		2
3	Артикуляционная гимнастика	2		1
4	Упражнения на расслабление окологлоточной мускулатуры, внутриглоточная артикуляция	1		1
5	Тренировка артикуляции гласных и согласных в сочетаниях	1		1
6	Тренировка артикуляции гласных и согласных в скороговорках, стихах	1		1
7	Массаж и резонирование	1		1
8	Упражнения на развитие силы и посыла звука	1		1
9	Речевые упражнения с движением	1		1
10	Орфоэпия гласных и согласных	1	1	
11	Работа над текстом песен	2		2
	Актерский тренинг			
12	Упражнения на освобождение мышц	1		1
13	Упражнения на развитие сценического внимания и зрительной памяти	2		2

14	Упражнения на развитие фантазии и воображения	**2**		**2**
15	Упражнения на развитие ассоциативного и образного мышления.	**1**		**1**
16	Упражнения на развитие органов чувственного восприятия — слуха, зрения, обоняния, осязания, вкуса.	**1**		**1**
17	Упражнения на развитие чувства ритма	**1**		**1**
18	Наблюдения	**1**		**1**
19	Оправдание места действия, физического действия	**1**	**0,5**	**0,5**
20	Упражнения на память физических действий	**1**		**1**
21	Упражнения на коллективную согласованность	**1**		**1**
22	Сценическое общение, взаимодействие партнеров и воздействие друг на друга	**2**	**0,5**	**1,5**
23	Предлагаемые обстоятельства. Логика действия.	**1**	**0,5**	**1,5**
24	Этюды	**2**		**2**
25	Работа над созданием образа в музыкальном произведении	**2**		**2**
	итого	**34**	**3,5**	**30,5**

Цель третьего года обучения — научиться действовать в предлагаемых обстоятельствах.

Задачи:

- закрепление и углубление ранее пройденного;
- освоение «элементов воплощения»;
- выработка сознательного целесообразного действия в сценическом пространстве в предлагаемых обстоятельствах.

Теория

Артистическая этика.
Орфоэпия гласных и согласных.
Предлагаемые обстоятельства.

Логика действия.

Органическое (подлинное) действие.

Физическое действие. Словесное действие.

Приспособление.

Практика

Комплекс упражнений дыхательной гимнастики.

Комплекс упражнений артикуляционной гимнастики.

Комплекс упражнений по дикции. Отработка произношений гласных и согласных звуков. Упражнение на сочетание звуков. Упражнения с текстами скороговорок.

Самомассаж.

Резонаторные упражнения.

Упражнения на развитие силы и посыла звука.

Речевые упражнения с движением.

Упражнения на освобождение мышц.

Упражнения на развитие сценического внимания и зрительной памяти.

Упражнения, развивающие воображение и фантазию.

Упражнения на развитие ассоциативного и образного мышления.

Упражнения на развитие органов чувственного восприятия — слуха, зрения, обоняния, осязания, вкуса.

Упражнения на достижение эмоционального раскрепощения, открытости.

Упражнения на память физических действий.

Упражнения на «общение», «взаимодействие» и «воздействие».

Упражнения на развитие чувства ритма внутреннего и коллективного.

Импровизация под музыку.

Работа над этюдами на действие в предлагаемых обстоятельствах, на общение в условиях оправданного молчания. Разбор и обсуждение ошибок.

Предполагаемый результат и механизм оценки получаемых знаний

Контроль за знаниями и умениями, полученными в ходе занятий, так же проводится в форме открытых уроков в присутствие публики и во время концертных выступлений.

К концу третьего года обучения дети должны обладать следующими знаниями, умениями и навыками:

Знания:

- Знать основные законы артистической этики;
- Знать комплекс упражнений артикуляционной и дыхательной гимнастики;
- Знать основные правила орфоэпии;
- Различать компоненты актерской выразительности;
- Знать виды приспособления;

Умения:

- Уметь сосредоточенно и интенсивно работать в течение всего времени занятий и репетиций;
- Уметь выполнить разминку, подготовить свое тело к работе;
- Уметь самостоятельно выполнить артикуляционную и дыхательную гимнастику;
- Уметь обнаруживать внутренние помехи и зажимы;
- Уметь координировать слова и физические действия;
- Уметь управлять своим внимаем (к предмету, распределение внимания, к партнеру);
- Уметь активизировать свою фантазию;
- Уметь работать коллективно в заданном темпо-ритме и импровизировать;
- Уметь построить связный рассказ о своих впечатлениях от увиденного;
- Уметь видеть возможности разного поведения в одних и тех же предлагаемых обстоятельствах;
- Уметь работать с партнером;
- Уметь в течение 3–4 минут импровизировать под заданную педагогом музыку или на тему;
- Уметь оценивать свою работу и работу других.

Навыки:

- Владеть приемами разминки и разогрева тела и речевого аппарата;
- Овладеть навыками правильного дыхания, четкости произнесения гласных и согласных в сочетаниях, в скороговорках;
- Овладеть навыками саморегуляции (контроль и управление мышечным напряжением и расслаблением);
- Выполнять упражнения актерского тренинга в присутствии постороннего человека;
- Самостоятельно выполнять задания, предложенные педагогом;
- Выполнять подготовленную заранее программу показа в присутствии зрителей.

Обучение по программе «Основы актерского мастерства и сценическая речь в вокальном искусстве» должно подвести учащихся к умению совершать подлинные, целесообразные органические действия в вымышленных обстоятельствах. Для этого важно воспитать чувство правды действия, переживания, а артистическая техника должна быть доведена до такого состояния, когда природа исполнителя сама, непроизвольно втягивается в процесс творчества. Все это подводит учащегося к показателю результата — к работе над этюдом. А одна из главных задач — органическое существование актера в условиях сцены — диктует еще одно условие: необходимость зрителя в зале.

Так же в ходе обучения у учащихся развивается потребность в правильном дыхании и четкой дикции, которые напрямую связаны с качеством исполнения вокальных произведений.

Список литературы для учащихся

1. Алянский Ю. Л. — Азбука театра: 50 маленьких рассказов о театре. — Ленинград — «Детская литература», 1986.
2. Максимова В. А. …И рождается чудо спектакля: Кн. для учащихся. — М.: Просвещение, 1980.
3. «Театр круглый год» приложение к журналу «Читаем, учимся, играем».

4. Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. — М.: Искусство, 1985.

Список литературы для педагогов

1. Василенко Ю. С. Постановка речевого голоса: Методические рекомендации. — М., Просвещение, 1973 г.
2. Ганелин Е. Р. Школьный театр. Программа обучения детей основам сценического искусства. Методическое пособие. Кафедра основ актерского мастерства. Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства. — СПб., 2002.
3. Гиппиус С. В. Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств. — СПб.: Речь, 2001.
4. Ершова А. П. Уроки театра на уроках в школе. — М., 1992 г.
5. Ершова А. П. Влияние актерского творчества на всестороннее развитие личности школьника. // Сборник: Нравственно-эстетическое воспитание школьников средствами театрального искусства. — М., 1984.
6. Захава Б. Е. — Мастерство актера и режиссера. — Изд. 3-е, испр. и доп. Учеб. пособие для ин-тов культуры, театр. и культ.-просвет. училищ. М. — «Просвещение», 1973.
7. Иванова С. Ф. Речевой слух и культура речи. Пособие для учителей, М., Просвещение, 1970 г.
8. Ильев В. А. Когда урок волнует (Театральная технология в педагогическом творчестве): Уч. пособие (2-е издание, исправленное и дополненное) для студентов педагогических учебных заведений и студентов художественно-педагогических факультетов институтов искусств и культуры, учителей школ, лицеев, колледжей, гимназий. — Пермь, 2004.
9. Клубков С. В. Уроки мастерства актера. Психофизический тренинг. — М.: Репертуарно-методическая библиотечка «Я вхожу в мир искусств» № 6(46) 2001.
10. Кристи Г. В. Воспитание актера школы Станиславского. — М.: Искусство, 1978.
11. Пеня Т. Г., Ершова А. П., «Театральные занятия для младших школьников». — М.: Просвещение, 1995.
12. Петров В. А. Нулевой класс актера. — М.: Советская Россия, 1985.

13. Савостьянов А. И. Рождение артиста. — М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусства»), 2006.
14. Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. — М.: Искусство, 1985.
15. Театр, где играют дети: Учеб.-метод. пособие для руководителей детских театральных коллективов — / Под ред. А. Б. Никитиной. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001.
16. «Театр круглый год» приложение к журналу «Читаем, учимся, играем». Выпуск № 3,4 2004 год, Выпуск № 1,2 2005 год.
17. Титова А. А. Дикция и орфоэпия. Методическая разработка по курсу «Сценическая речь». — М., 1981 г.
18. Товстоногов Г. А. «Зеркало сцены» в 2 томах — 2-е изд. — Л.: Искусство, 1984 г.
19. Чехов М. А. О технике актера. Литературное наследие: В 2 т.: Т. 2 — М.: Искусство, 1986.
20. Шангина Е. Ф. Тренинг актерских и режиссерских способностей. Методические рекомендации для самодеятельных театральных коллективов. — Барнаул, 1990.

К. С. Станиславский.
«Работа актера над собой»
Биография Станиславского

К. С. Станиславский
Работа актера над собой

Русская история и культура

Посвящаю свой труд моей лучшей ученице, любимой артистке и неизменно преданной помощнице во всех театральных моих исканиях Марии Петровне Лилиной

Как уже сообщалось выше, среди ролей в театре были — Тригорин («Чайка» А. П. Чехова; 1898), Барон («Скупой рыцарь» А. С. Пушкина), Ананий Яковлев («Горькая судьбина» Писемского), Фердинанд («Коварство и любовь» Шиллера), доктор Штокман («Доктор Штокман» «Враг народа» Ибсена), Сатин («На дне» М. Горького; 1902), Астров («Дядя Ваня» А. П. Чехова), Вершинин («Три сестры» А. П. Чехова; 1901), Гаев («Вишневый сад» А. П. Чехова; 1904), Фамусов («Горе от ума» Грибоедова), Крутицкий («На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского), Арган («Мнимый больной» Мольера). Среди режиссерских работ (большинство совместно с Немировичем-Данченко) — «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого (1891), «Потонувший колокол» Гауптмана (1898), «Царь Федор Иоаннович»

СОДЕРЖАНИЕ:

Часть 1. Работа над собой в творческом процессе переживания

Предисловие

Вступление

ДИЛЕТАНТИЗМ

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО И СЦЕНИЧЕСКОЕ РЕМЕСЛО

ДЕЙСТВИЕ. «ЕСЛИ БЫ», «ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА».

ВООБРАЖЕНИЕ

СЦЕНИЧЕСКОЕ ВНИМАНИЕ

ОСВОБОЖДЕНИЕ МЫШЦ

КУСКИ И ЗАДАЧИ

ЧУВСТВО ПРАВДЫ И ВЕРА

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ

А. К. Толстого (1898), «Чайка» А. П. Чехова (1898), «Дядя Ваня» А. П. Чехова (1899), «Три сестры» А. П. Чехова (1901), «Мещане» М. Горького (1902), «На дне» М. Горького (1902), «Вишневый сад» А. П. Чехова (1904), «Горе от ума» Грибоедова (1906), «Драма жизни» Гамсуна (1907), «Жизнь человека» Андреева (1907), «Синяя птица» М. Метерлинка (1908, совместно с Л. А. Сулержицким и И. М. Москвиным), «Месяц в деревне» Тургенева (1909, совместно с И. М. Москвиным), «Где тонко, там и рвется» Тургенева (1912), «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони (1914), «Село Степанчиково» Ф. М. Достоевского (1917), «Горячее сердце» А. Н. Островского (1926), «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше (1927), «Мертвые души» Н. В. Гоголя (1932), «Таланты и поклонники» А. Н. Островского (1933). Среди литературных произведений — «Моя жизнь в искусстве», «Работа актера над собой».

Источник:
Русский биографический словарь

ОБЩЕНИЕ

ПРИСПОСОБЛЕНИЕ И ДРУГИЕ ЭЛЕМЕНТЫ, СВОЙСТВА. СПОСОБНОСТИ И ДАРОВАНИЯ АРТИСТА

ДВИГАТЕЛИ ПСИХИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ

ЛИНИЯ СТРЕМЛЕНИЯ ДВИГАТЕЛЕЙ ПСИХИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ

ВНУТРЕННЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ

СВЕРХЗАДАЧА. СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ

ПОДСОЗНАНИЕ В СЦЕНИЧЕСКОМ САМОЧУВСТВИИ АРТИСТА

«ПРИЛОЖЕНИЯ»
О ЦЕЛЯХ «НАСТОЛЬНОЙ КНИГИ ДРАМАТИЧЕСКОГО АРТИСТА»

ИЗ ВАРИАНТОВ ПРЕДИСЛОВИЯ К КНИГЕ «РАБОТА АКТЕРА НАД СОБОЙ»

Михаил Чехов

М. А. Чехов в 1910-е годы

Имя при рождении: Михаил Александрович Чехов
Дата рождения: 29 августа 1891
Место рождения: Санкт-Петербург, Российская империя
Дата смерти: 1 октября 1955 (64 года)
Место смерти: Беверли-Хиллз, Калифорния, США
Профессия: актер, театральный педагог
Гражданство: Российская империя, РСФСР, США
Годы активности: 1912–1955
Театр: МХТ, МХАТ 2-й
Роли: Эрик XIV, Хлестаков
IMDb: ID 0155011
Михаил Чехов на Викискладе

Сын Александра Чехова и его второй жены, Натальи Александровны Гольден (1855–1918). В 1907 году поступил в театральную школу Петербургского Малого (Суворинского) театра, где одними из его наставников были Борис Глаголин и Владимир Сладкопевцев (чьи роли он играет на сцене Суворинского театра, в частности, роль Тусика в спектакле «Дачные барышни»); в 1912 году приглашен К. С. Станиславским в Московский Художественный театр и зачислен в филиальное отделение. Через год в Первой студии МХТ стал работать под руководством Л. А. Сулержицкого и Е. Б. Вахтангова.

В 1921 году играет Хлестакова в знаменитой постановке «Ревизора« (реж. Станиславский и Немирович-Данченко). В истории русского театра М. Чехов считается одним из лучших создателей этого образа.

В 1922 году стал во главе Первой студии, которая в 1924 году была преобразована в МХАТ 2-й. Еще в 1918 году создал свою студию, где занимался исследованием актерской психотехники (находясь под сильным влиянием антропософских учений Р. Штейнера и А. Белого). Он был убежденным последователем Рудольфа Штейнера. Считал антропософию источником духовного возрождения и вместе с тем способом развития актерского мастерства. Встречу с ней он называл «самым счастливым периодом в своей жизни».

Переделал для сцены «Сказку об Иване-дураке» Л. Н. Толстого. В 1928 году, не принимая всех революционных перемен, уехал в Германию. В 1929–1930 годах снялся в трех фильмах, работал в театре Макса Рейнхардта. В 1930 году попытался организовать театр в Чехословакии, но, получив отказ в субсидии, переехал в Париж. Выступал на сцене европейских драматических театров.

С 1939 года жил в США, создал там свою актерскую школу, которая пользовалась огромной популярностью. Через нее прошли Мэрилин Монро, Клинт Иствуд, Энтони Куинн, Юл. Бриннер, Ллойд Бриджес и многие другие голливудские «звезды». Школу называли «кузницей театральных талантов». Михаил Чехов время от времени снимался в кино, в частности в фильме «Завороженный« (реж. А. Хичкок), за роль в котором номинировался на «Оскар» в номинации «Лучший актер второго плана». Умер в Беверли-Хиллз (штат Калифорния) 1 октября 1955 года. Урна с его прахом захоронена на кладбище Форест-Лон-Мемориал («Лесная поляна») в Голливуде.

М. А. Чехов, 1922

- 1913 — Трехсотлетие царствования дома Романовых (1613–1913)
- 1914 — Когда звучат струны сердца
- 1914 — Хирургия

- 1915 — Сверчок на печи
- 1915 — Шкаф с сюрпризом
- 1916 — Любви сюрпризы тщетные
- 1927 — Человек из ресторана

В Германии — Призраки счастья / *Phantome des Glücks*

- 1929 — Шут своей любви / *Der Narr seiner Liebe*
- 1930 — Тройка / *Troika*

В США

- 1944 — Песнь о России / *Song of Russia*
- 1944 — В наше время / *In Our Time*
- 1945 — Завороженный / *Spellbound*
- 1946 — От всего сердца / *Cross My Heart*
- 1946 — Призрак розы / *Specter of the Rose*
- 1946 — Ирландская роза Эбби / *Abie's Irish Rose*
- 1948 — Техас, Бруклин и небеса / *Texas, Brooklyn and Heaven*
- 1952 — Приглашение / *Invitation*
- 1952 — Каникулы для грешников / *Holiday for Sinners*
- 1954 — Рапсодия / *Rhapsody*

Литература

- *Чехов М.* Литературное наследие: В 2 т. / Общ. науч. ред. М. О. Кнебель. Сост.: И. И. Аброскина, М. С. Иванова, Н. А. Крымова. Коммент.: И. И. Аброскина, М. С. Иванова. М., 1995. — Т. 1. — 542 с.; Т. 2. — 588 с.
- *Чехов М.* Об искусстве актера. М.: Искусство, 1999. — 271 с. — ISBN 978–5-210–01416–0.
- *Чехов М. А.* Путь актера: Жизнь и встречи / Михаил Чехов. — М.: АСТ; АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007. — 554, [6]с. — ISBN 978-5-17-043665-1.
- *Чехов М. А.* Воспоминания. Письма. М.: Локид, 2001. — 668 с. — ISBN 5-320-00401-X.

- *Чехов М. А.* Путь актера: Жизнь и встречи / Михаил Чехов. — М.: АСТ; АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007. — 554, [6]с. — ISBN 978-5-17-043665-1.

- *Чехов М. А.* Уроки профессионального актера: На основе записей уроков, собранных и составленных Л. Х. Дюпре / Под ред. Д. Х. Дюпре. Пер. с англ. М. И. Кривошеева. М.: ГИТИС, 2011. 165 с., ISBN 978-5-91328-112-8.

- *Кнебель М. О.* Вся жизнь. — М., 1967.
- *Громов В.* Михаил Чехов. М.: Искусство, 1970. — 216 с.: ил. — («Жизнь в искусстве»).
- *Марков П. А.* Михаил Чехов // *Марков П. А.* О театре: В 4 т. — М., 1974. Т. 2. С. 298–307.
- *Иванов В. В.* МХАТ Второй в работе над «Гамлетом». Гамлет — Михаил Чехов // Шекспировские чтения. 1985. — М.: Наука, 1987. С. 216–243.
- *Добужинский М. В.* Воспоминания. М., 1987.
- *Бюклинг Л.* Письма Михаила Чехова Мстиславу Добужинскому. — СПб., 1994.
- Лекции Рудольфа Штайнера о драматическом искусстве в изложении Михаила Чехова. Письма к В. А. Громову. Публ. С. В. Казачкова и Т. Л. Стрижак. Вст. текст В. В. Иванова. Коммент. — С. В. Казачкова, Т. Л. Стрижак и В. Г. Астаховой / / Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 2 / Ред.-сост. В. В. Иванов. — М.: «УРСС», 2000. С. 85–92.
- *Бюклинг Л.* Михаил Чехов в западном театре и кино. — СПб.: Академический проект, 2000 — 560 с. — ISBN 5-7331-0212-8 — [1] [2] [3].
- *Пригожина, Лариса.* М. Чехов после 1928 года // Петербургский театральный журнал. 2001. № 25.
- *Иванов В. В.* Евгений Вахтангов и Михаил Чехов. Игра на краю или театральный опыт трансцендентального// Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма / Редколлегия: Г. Ф. Коваленко и др. М., 2003. С. 464–478.
- *Кириллов А. А.* Театр Михаила Чехова // Русское актерское искусство XX века. Вып. 1. СПб., 1992. С. 259–308.
- *Кириллов А. А.* Театральная система Михаила Чехова // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 3 / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: «АРТ», 2004. С. 495–516; 615–621.

«Зритель — лицо всегда загадочное для артиста…» Письма зрителей, читателей и коллег Михаилу Чехову. Публ., вст. ст. и коммент. М. В. Хализевой // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 4 / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2009. С. 585–616.

Мария Осиповна Кнебель

Дата рождения: 6 (18) мая 1898

Место рождения: Москва, Российская империя

Дата смерти:	1 июня 1985 (87 лет)
Место смерти:	Москва, СССР
Профессия:	театральный режиссер, театральный педагог
Гражданство:	СССР
Годы активности:	1924–1980
Театр:	МХАТ, Московский драматический театр им. М. Н. Ермоловой, Центральный детский театр
Награды:	

Мария Кнебель родилась в Москве, с 1918 училась в студии М. А. Чехова, в 1921 году поступила в школу при 2-й студии МХАТа (педагог Н. В. Демидов), где исполняла преимущественно острохарактерные роли. По окончании школы, в 1924 году была принята в труппу Художественного театра, где служила до 1950 года. Режиссерскую деятельность Мария Кнебель начала в 1935 году в студии им. М. Н. Ермоловой (в дальнейшем — в Московском театре им. М. Н. Ермоловой), поставив совместно с М. А. Терешковичем пьесу Э. Скриба «Искусство интриги». Во второй половине 30-х годов осуществила в театре ряд самостоятельных постановок. В 40-х годах в качестве режиссера принимала участие в постановке спектаклей МХАТа «Кремлевские куранты» Н. Ф. Погодина (1942) и «Русские люди» К. М. Симонова (1943). Вместе с А. Д. Поповым Кнебель поставила спектакль «Трудные годы» А. Н. Толстого с Н. П. Хмелевым в роли Ивана Грозного. В 1957 году самостоятельно поставила спектакль «Безымянная звезда» по пьесе М. Себастьяна. После смерти Н. П. Хмелева в результате возникшего конфликта вынуждена была уйти из театра им. М. Н. Ермоловой.

С 1950 — режиссер, а в 1955–1960 главный режиссер Центрального детского театра. Марии Кнебель была особенно близка драматургия Чехова. Она ставила спектакли: «Иванов» (1955, Московский театр им. Пушкина) и «Вишневый сад» (1965, Центральный театр Советской Армии; «Театр Аббатства», Дублин). В 1969 поставила «Таланты и поклонники» Островского

(Московский театр им. Маяковского). С 1932 года Мария Осиповна Кнебель вела педагогическую работу; с 1940 года преподавала в Театральном училище им. Щепкина, с 1948 года — на режиссерском факультете ГИТИСа (с 1960 — профессор). Благодаря ее усилиям, в СССР начали публиковаться труды Михаила Чехова.

Похоронена на Введенском кладбище в Москве.

Творчество

Роли во МХАТе

- *Неродившаяся душа, несущая ящик с преступлением; Насморк; соседка Берленго* (1924–1925) — «Синяя птица» М. Метерлинка;
- *Миссис Снитчей* (1925) — «Битва жизни», по повести Ч. Диккенса;
- *Обывательница с палантином* (1929) — «Блокада» Вс. Иванова,
- *Карпухина* (1929) — «Дядюшкин сон« по Достоевскому;
- *Горбатая старушка* (1930) — «Воскресение» по роману Л. Н. Толстого,
- *Помощник кинооператора* (1930) — «Реклама» М. Д. Уоткинса,
- *Шарлотта* (1934) — «Вишневый сад» А. П. Чехова,
- *Миссис Уордль* (1934) — «Пиквикский клуб», по роману Ч. Диккенса.

Театральные постановки

- 1936 — «Дальняя дорога» А. Н. Арбузова
- 1937 — «Последние» М. Горького
- 1937 — «Дети солнца» М. Горького
- 1940 — «Как вам это понравится» Шекспира (совместно с Н. П. Хмелевым)
- 1946 — «Иван Грозный» («Трудные годы»), по пьесе А. Н. Толстого (совместно с А. Д. Поповым, МХАТ)
- 1952 — «Страница жизни» В. В. Розова, (Центральный детский театр)
- 1952 — «Конек-горбунок» по сказке П. П. Ершова, (Центральный детский театр)

- 1955 — «Иванов» А. П. Чехова, (Московский драматический театр имени Пушкина)
- 1965 — «Вишневый сад» А. П. Чехова, (Центральный академический театр Российской армии, Театр Аббатства (Abbey Theatre), Дублин)
- 1969 — «Таланты и поклонники» А. Н. Островского, (Московский академический театр им. Вл. Маяковского)
- 1972 — «Дядюшкин сон» (инсценировка М. И. Кнебель и П. А. Маркова по повести Ф. М. Достоевского, Московский академический театр им. Вл. Маяковского)
- 1976 — «Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина, Московский драматический театр им. К. С. Станиславского)

Известные ученики

- Б. М. Аксенов — театральный режиссер, актер;
- С. Н. Арцибашев — театральный режиссер, актер;
- А. М. Бейлис — театральный режиссер;
- М. В. Бычков — театральный режиссер, создатель Воронежского Камерного театра, создатель и директор Международного Платоновского фестиваля искусств;
- А. А. Васильев — театральный режиссер, педагог, создатель «Школы драматического искусства»;
- Е. И. Еланская — театральный режиссер, создатель театра «Сфера»;
- Г. Мацкявичюс — театральный режиссер, создатель «Театра пластической драмы»;
- Б. А. Морозов — советский и российский театральный режиссер, театральный педагог, актер;
- Л. Е. Хейфиц — театральный режиссер, профессор Российской академии театрального искусства;
- А. Я. Шапиро — театральный режиссер.

Признание и награды

- Народная артистка РСФСР (1958)
- Государственная премия СССР (1978)
- Награждена 2 орденами, а также медалями.

Сочинения

- *Кнебель М.* Слово в творчестве актера. М.: Искусство, 1954; 3-е, исправл. изд.: М.: ВТО, 1970. — 160 с.; То же: М.: ГИТИС, 2009. — ISBN 5-91328-048-2; ISBN 978-5-91328-048-0.
- *Кнебель М.* О действенном анализе пьесы и роли. М., 1961.
- *Кнебель М. О.* Об этой книге и ее авторе [Предисловие] // *Демидов Н. В.* Искусство жить на сцене. М.: Искусство, 1965.
- *Кнебель М.* Школа режиссуры Немировича-Данченко. М.: Искусство, 1966. — 167 с.
- *Кнебель М.* Вся жизнь [Воспоминания актрисы]. М.: ВТО, 1967. — 588 с.
- *Кнебель М.* О том, что кажется особенно важным [Статьи, очерки, портреты]. М.: Искусство, 1971. — 520 с.
- *Кнебель М.* Поэзия педагогики. М.: ВТО, 1984. — 528 с.
- *Кнебель М.* Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. М.: ГИТИС, 2005. — 576 с. — ISBN 5-7196-0265-8.

Антонина Ивановна Дмитриева

Дата рождения: 18 ноябрь 1929
Дата смерти: 18 август 1999

Биография:

Блистательная актриса театра Анатолия Эфроса, верная хранительница памяти великого Мастера. Широкую популярность завоевала ролью Пионервожатой в спектакле и фильме «Друг мой, Колька!». Этот образ врезался в память нескольких поколений. Так гениально сыграть абсолютную стерву могла только очень отважная актриса. И она это сделала. А сделав, пропала с киноэкранов, как это обычно и бывает — слишком взрывным, слишком ярким показалось ее начало. Интересных работ в кино у Дмитриевой больше не было. Разве что «Пропало лето» и «Муж и дочь Тамары Александровны».

Антонина Дмитриева умела общаться не только с партнерами — она умела общаться со зрителями напрямую, а это — весьма редкое для актера качества. Она не боялась зала, не строила на его месте четвертую стену, а с радостью и каким-то бешеным упоением бросалась в его объятия. «Она была очень русской актрисой, сочетавшей в себе «уйму противоположностей, всю жизнь выбиравшей между смирением и гордыней», — писали о ней критики.

В своей программе «4 минуты с театром» ведущая радиостанции «Эхо Москвы» Ксения Ларина говорила об Антонине Ивановне: «От Эфроса остались книги и неприкаянные актеры с тревожными глазами, тыкающиеся по чужим подмосткам в поисках пропавшей весте с ним радости. Обожженные Эфросом, пропитанные его запахами и звуками, зараженные его интуицией и чутьем, обладающие особым строением души и редким профессиональным достоинством и каким-то возвышенным благородством. Антонина Дмитриева — была и останется в памяти одной из первых учениц Анатолия Эфроса. Бешенство риска — это о ней. Ее темперамент, ее шокирующая самоотдача пугали своей откровенностью. И ее театральное путешествие с Эфросом продолжилось в Ленкоме, а потом в театре на Малой Бронной, где и завершилось».

Жена прославленного конферансье Евгения Кравинского и мать актера Константина Кравинского.

Народная артистка России. (Сергей Капков, «Характерные актеры российского кино»).

Фаина Георгиевна Раневская

Всю жизнь я страшно боюсь глупых. Особенно баб. Никогда не знаешь, как с ними разговаривать, не скатываясь на их уровень.

Что-то давно мне не говорят что я бл*дь. Теряю популярность.

Жизнь слишком коротка, чтобы тратить ее на диеты, жадных мужчин и плохое настроение.

Женщина, чтобы преуспеть в жизни, должна обладать двумя качествами. Она должна быть достаточно умна для того, чтобы нравиться глупым мужчинам, и достаточно глупа, чтобы нравиться мужчинам умным.

Однажды Раневская поскользнулась на улице и упала. Навстречу ей шел какой-то незнакомый мужчина.

— Поднимите меня! — попросила Раневская. — Народные артистки на дороге не валяются...

Очень тяжело быть гением среди козявок.

Если женщина говорит мужчине, что он самый умный, значит, она понимает, что второго такого дурака она не найдет.

Я, как яйца, участвую, но не вхожу.

Если у тебя есть человек, которому можно рассказать сны, ты не имеешь права считать себя одиноким...

Что за мир? Сколько идиотов вокруг, как весело от них !

Жизнь — это затяжной прыжок из п...ды в могилу.

Есть такие люди, к которым просто хочется подойти и поинтересоваться, сложно ли без мозгов жить.

Одиночество — это когда в доме есть телефон, а звонит будильник.

Когда мне было 20 лет, я думала только о любви. Теперь же я люблю только думать.

Если человек тебе сделал зло, дай ему конфетку. Он тебе — зло, ты ему — конфетку. И так до тех пор, пока у этой твари не разовьется сахарный диабет.

Цинизм ненавижу за его общедоступность.

Талант — это неуверенность в себе и мучительное недовольство собой и своими недостатками, чего я никогда не встречала у посредственности.

Почему все дуры такие женщины?

Очень сожалею, Фаина Георгиевна, что вы не были на премьере моей новой пьесы, — похвастался Раневской Виктор Розов. — Люди у касс устроили форменное побоище! — И как? Удалось им получить деньги обратно?

Оптимизм — это недостаток информации.

Одиночество — это состояние, о котором некому рассказать.

Я ведь еще помню порядочных людей... Боже, какая я старая!

И что только ни делает с человеком природа!

Жизнь — это небольшая прогулка перед вечным сном.

Думайте и говорите обо мне, что пожелаете. Где вы видели кошку, которую бы интересовало, что о ней говорят мыши?

Воспоминания — это богатства старости.

Все приятное в этом мире либо вредно, либо аморально, либо ведет к ожирению.

(Администратору, заставшему ее в гримерке абсолютно голой): Вас не шокирует, что я курю?

Почему женщины так много времени и средств уделяют своему внешнему виду, а не развитию интеллекта? — Потому что слепых мужчин гораздо меньше, чем умных.

Я обожаю природу. — И это после того, что она с тобой сделала?

Вы по-прежнему молоды и прекрасно выглядите. — Я не могу ответить вам таким же комплиментом! — А вы бы, как и я, соврали!

Звонок не работает, как придете, стучите ногами. — Почему ногами? — Но вы же не с пустыми руками собираетесь приходить!

Сейчас, когда человек стесняется сказать, что ему не хочется умирать, он говорит так: очень хочется выжить, чтобы посмотреть, что будет потом. Как будто, если бы не это, он немедленно был бы готов лечь в гроб.

Союз глупого мужчины и глупой женщины порождает мать-героиню. Союз глупой женщины и умного мужчины порождает мать-одиночку. Союз умной женщины и глупого мужчины порождает обычную семью. Союз умного мужчины и умной женщины порождает легкий флирт.

Если женщина идет с опущенной головой — у нее есть любовник! Если женщина идет с гордо поднятой головой — у нее есть любовник! Если женщина держит голову прямо — у нее есть любовник! И вообще — если у женщины есть голова, то у нее есть любовник!

На голодный желудок русский человек ничего делать и думать не хочет, а на сытый — не может.

Животных, которых мало, занесли в Красную книгу, а которых много — в Книгу о вкусной и здоровой пище.

В моей старой голове две, от силы три мысли, но они временами поднимают такую возню, что кажется, их тысячи.

Есть люди, в которых живет Бог; есть люди, в которых живет Дьявол; а есть люди, в которых живут только глисты.

Говорят, что этот спектакль не имеет успеха у зрителей? — Ну, это еще мягко сказано. Я вчера позвонила в кассу, и спросила, когда начало представления. — И что? — Мне ответили: «А когда вам будет удобно?».

(Объясняя кому-то, почему презерватив белого цвета): — Потому что белый цвет полнит.

Лесбиянство, гомосексуализм, мазохизм, садизм — это не извращения. Извращений, собственно, только два: хоккей на траве и балет на льду.

Идущую по улице Раневскую толкнул какой-то человек, да еще и обругал грязными словами. Фаина Георгиевна сказала ему: — В силу ряда причин я не могу сейчас ответить вам словами, какие употребляете вы. Но я искренне надеюсь, что когда вы вернетесь домой, ваша мать выскочит из подворотни и как следует вас искусает.

Сегодня я убила 5 мух: двух самцов и трех самок. — Как вы это определили? — Две сидели на пивной бутылке, а три на зеркале.

(Диалог с режиссером Ю. А. Завадским): — Фаина Георгиевна, вы своей игрой сожрали весь мой режиссерский замысел! — То-то у меня ощущение, что я наелась дерьма!

Раневская со всеми своими домашними и огромным багажом приезжает на вокзал.

— Жалко, что мы не захватили пианино, — говорит Фаина Георгиевна. — Неостроумно, — замечает кто-то из сопровождавших. — Действительно неостроумно, — вздыхает Раневская. — Дело в том, что на пианино я оставила все билеты.

Сколько раз краснеет в жизни женщина? — Четыре раза: в первую брачную ночь, когда в первый раз изменяет мужу, когда в первый раз берет деньги, когда в первый раз дает деньги. А мужчина? — Два раза: первый раз, когда не может второй, второй, когда не может первый.

Почему красивые женщины пользуются большим успехом, чем умные? — Это же очевидно — ведь слепых мужчин совсем мало, а глупых пруд пруди.

Сотрудница Радиокомитета N постоянно переживала драмы из-за своих любовных отношений с сослуживцем, которого звали Симой: то она рыдала из-за очередной ссоры, то он ее

бросал, то она делала от него аборт. Раневская называла ее «жертва ХераСимы».

Вы не поверите, Фаина Георгиевна, но меня еще не целовал никто, кроме жениха.

— Это вы хвастаете, милочка, или жалуетесь?

Это не комната. Это сущий колодец. Я чувствую себя ведром, которое туда опустили.

(О Ленине): Знаете, когда я увидела этого лысого на броневике, то поняла: нас ждут большие неприятности.

Толстой сказал, что смерти нет, а есть любовь и память сердца. Память сердца так мучительна, лучше бы ее не было... Лучше бы память навсегда убить.

Понятна мысль моя неглубокая?

Мне всегда было непонятно — люди стыдятся бедности и не стыдятся богатства.

Настоящий мужчина — это мужчина, который точно помнит день рождения женщины и никогда не знает, сколько ей лет. Мужчина, который никогда не помнит дня рождения женщины, но точно знает, сколько ей лет — это ее муж.

Чтобы мы видели, сколько мы переедаем, наш живот расположен на той же стороне, что и глаза.

Мне попадаются не лица, а личное оскорбление.

Пусть это будет маленькая сплетня, которая должна исчезнуть между нами.

Семья заменяет все. Поэтому, прежде чем ее завести, стоит подумать, что тебе важнее: все или семья.

Я говорила долго и неубедительно, как будто говорила о дружбе народов.

Сказка — это когда женился на лягушке, а она оказалась царевной. А быль — это когда наоборот.

Орфографические ошибки в письме — как клоп на белой блузке.

Жизнь проходит и не кланяется, как сердитая соседка.

Проклятый девятнадцатый век, проклятое воспитание: не могу стоять, когда мужчины сидят.

Одиночество как состояние не поддается лечению.

Кто бы знал мое одиночество? Будь он проклят, этот самый талант, сделавший меня несчастной.

Жить надо так, чтобы тебя помнили и сволочи.

Спутник славы — одиночество.

Всю свою жизнь я проплавала в унитазе стилем баттерфляй.

Жемчуг, который я буду носить в первом акте, должен быть настоящим, — требует капризная молодая актриса. — Все будет настоящим, — успокаивает ее Раневская. — Все: и жемчуг в первом действии, и яд — в последнем.

Я не признаю слова «играть». Играть можно в карты, на скачках, в шашки. На сцене жить нужно.

(О режиссере Ю. А. Завадском): Он умрет от расширения фантазии.

(О режиссере Ю. Завадском): Перпетум кобеле.

Нас приучили к одноклеточным словам, куцым мыслям, играй после этого Островского!

Как ошибочно мнение о том, что нет незаменимых актеров.

Успех — единственный непростительный грех по отношению к своему близкому.

Четвертый раз смотрю этот фильм и должна вам сказать, что сегодня актеры играли как никогда!

Я жила со многими театрами, но так и не получила удовольствия.

Я — выкидыш Станиславского.

Сняться в плохом фильме — все равно что плюнуть в вечность.

Старость — это время, когда свечи на именинном пироге обходятся дороже самого пирога, а половина мочи идет на анализы.

Стареть скучно, но это единственный способ жить долго.

Когда я умру, похороните меня и на памятнике напишите: «Умерла от отвращения».

Мысли тянутся к началу жизни — значит, жизнь подходит к концу.

Бог мой, как прошмыгнула жизнь, я даже никогда не слышала, как поют соловьи.

Страшно, когда тебе внутри восемнадцать, когда восхищаешься прекрасной музыкой, стихами, живописью, а тебе уже пора, ты ничего не успела, а только начинаешь жить!

Старость — это просто свинство. Я считаю, что это невежество Бога, когда он позволяет доживать до старости.

Я как старая пальма на вокзале — никому не нужна, а выбросить жалко.

Старость — это когда беспокоят не плохие сны, а плохая действительность.

Склероз нельзя вылечить, но о нем можно забыть.

Если больной очень хочет жить, врачи бессильны.

Здоровье — это когда у вас каждый день болит в другом месте.

Я себя чувствую, но плохо.

Чем я занимаюсь? Симулирую здоровье.

Вы заболели, Фаина Георгиевна? — Нет, я просто так выгляжу.

Когда у попрыгуньи болят ноги, она прыгает сидя.

Критикессы — амазонки в климаксе.

(Глядя на прореху в своей юбке): Напора красоты не может сдержать ничто!

Женщины, конечно, умнее. Вы когда-нибудь слышали о женщине, которая бы потеряла голову только от того, что у мужчины красивые ноги?

Бог создал женщин красивыми, чтобы их могли любить мужчины, и — глупыми, чтобы они могли любить мужчин.

Среди всяких козявок очень тяжело достичь уровня гения.

Что за мир нас окружает? Сколько же умалишенных вокруг… а ведь как с ними весело!

Если женщина призналась вам, что вы самый лучший мужчина в ее жизни, значит, она прекрасно осознает, что другого такого дурачка ей больше нигде не найти.

Вот бывают же такие люди, которым язык так и чешется задать вопрос: «Сложно ли вам живется без мозгов?».

То, от чего мы получаем удовольствие в нашей жизни, — либо несет нам вред, либо мы творим аморальные поступки, либо приводит нас к ожирению.

Вы можете говорить обо мне все, что вашей душе угодно. Вы хоть раз встречали кошку, которую волновали бы мышиные разговоры о ней?

Существуют такие люди, в которых живет частичка Бога, еще есть люди, в которых поселился Дьявол, а есть люди, в которых успешно проживают только глисты.

Безусловно, женщины умнее мужчин! Нет, ну вы хоть раз слышали, чтобы женщина потеряла голову от красоты мужских ног?

Жизнь коротка и не стоит ее тратить на диеты, на глупых скупых мужчин и на плохое настроение.

Когда я вспоминаю порядочных и достойнейших людей я понимаю, что уже очень стара.

Животные, которых осталось мало на земле, как правило, занесены в красную книгу, а вот животных, которых много, попрошу занести в книгу о здоровой и вкусной пище!

В моей старой головушке и есть всего пара, — ну, от силы, — тройка мыслей, просто они порой разводят такую беспокойную возню, что, кажется, будто у меня их 1000.

На красивых женщин мужчины обращают гораздо чаще свое внимание, нежели на умных. И это очевидно, ведь слепых мужчин гораздо меньше, чем глупых.

Семья заменит ВСЕ для вас, поэтому тщательно продумайте, стоит ли ее создавать, взвесьте ценности… что для вас важнее: все или семья?

Встречается такая любовь, что лучше ее сразу заменить расстрелом.

Самые смешные афоризмы Раневской:

Вторая половинка есть у мозга, жопы и таблетки. А я изначально целая.

Я как яйца: в процессе участие принимаю, а входить — не вхожу.

Что-то давно мне не говорят что я бл*дь. Теряю популярность.

Жизнь — это затяжной прыжок из п*зды в могилу.

Когда я была 20-тилетней девушкой, я постоянно думала о любви, а теперь я просто думаю.

А также **выдержки из диалогов с Фаиной Григорьевной**:

Сегодня я пришлепнула пять мух, из них были два самца и три самки.

Но как, же вы это определили?

Все очень просто — две сидели на бутылке с пивом, а три крутились возле зеркала.

— Фаина, а как вы думаете, кто больше верен своему мужчине брюнетки или блондинки?

Седые.

СПЕЦИАЛИЗАЦИЯ «АРТИСТ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА»

Чтобы Артист музыкального театра реализовал идеи дирижера и режиссера-постановщика, он должен исполняя партии (роли) в музыкальных спектаклях (опера, оперетта, мюзикл и др.) свободно владеть своими вокальными данными, сценической речью, быть готовым технически и пластически выполнять задачи балетмейстера. Преподавание ведется по авторской методике Болдиной-Вахотиной, разработанной на основе работ К. С. Станиславского, М. А. Чехова, Е. Гратовского, Жак-Далькроза Эмиля. Основная образовательная программа включает в себя, кроме гуманитарного цикла, следующие специальные дисциплины:

Мастерство артиста музыкального театра представит музыкальный театр как вид исполнительского искусства. Исследует музыкальный спектакль как — синтетическое зрелищное представление, где приоритетом является — вокальное искусство в творчестве артиста музыкального театра. — Ведущая форма методики обучения — музыкальный этюд. Будет озвучена

проблема «поющий актер» в театральном наследии выдающихся артистов музыкального театра и режиссеров.

Пластическому воспитанию артиста музыкального театра также отводится особая роль — специфика пластики в музыкальном спектакле, специальный стилево-пластический тренинг артиста музыкального театра в связи с участием в конкретном спектакле проводят ведущие специалисты Московских театров.

Теория музыки, гармония, сольфеджио дают возможность участия в любом музыкальном спектакле, т. к. владение элементарными основами музыки позволяют с листа читать любые музыкальные произведения и оперативно включаться в избранный музыкальный спектакль.

Хор и музыкальный ансамбль дают возможность сплотить — коллектив как единый организм.

Сольное пение с преподавателем и концертмейстером — является основополагающей дисциплиной курса. Основные задачи: развитие вокального голоса и слуха. Проведение тренинга смены речевого и певческого голоса. Освоение музыкального материала различных жанров и исторических стилей. Обязательная — гигиена голоса.

История искусства музыкального театра включает в себя информацию о видах и жанрах музыкального театра, основных этапах развития от зарождения до настоящего времени.

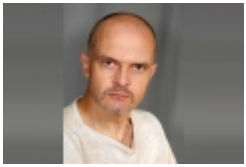
История вокального искусства рассматривает пение как вид исполнительского творчества.

Глава III. Актерское искусство и сценическое движение

1. Художественный руководитель программы обучения по специальности «Актерское искусство» — Грамматиков Владимир Александрович

Грамматиков В. А. известен как один из ведущих советских и российских кинорежиссеров, имеет большую актерскую фильмографию («Шестой», «Остров сокровищ», «Осенний марафон» и др.). Он является режиссером-постановщиком более 20 полнометражных фильмов, сериалов и телепроектов, среди которых такие легендарные фильмы как «Усатый нянь», «Мио, мой Мио», «Шла собака по роялю», «Сибирочка», а также популярное телешоу для детей «Улица Сезам».

2. **Руководители курса по направлению «Актерское мастерство» Мельников Евгений Витальевич преподаватель трюкового мастерства**



Педагог по сценическому движению. Обучение: 2-й Московский медицинский институт им. Пирогова, Институт Современного Искусства, кафедра «Режиссуры массовых

театрализованных представлений». Выпускник Е. В. Вандалковского. Лауреат Московских и Российских конкурсов спортивного бального танца 89–91 г. Имеет звание «Танцор Международного класса».

Профили

1. Актер драматического театра и кино

Артист драматического *театра* и кино готовит и исполняет поручаемые ему роли или партии в спектаклях, концертах, теле- и радиопередачах, кинофильмах, других произведениях, сохраняет и поддерживает внешнюю форму, соответствующую характеру исполняемых ролей, партий; участвует в обсуждении...

2. Артист музыкального театра

Артист музыкального *театра* подготавливает под руководством дирижера и режиссера и исполняет партии (роли) в музыкальных спектаклях разных жанров (опера, оперетта, мюзикл и др.); должен свободно владеть своим певческим голосом, сценической речью, быть готовым технически и пластически к выполнению задач.

3. Артист эстрады

Артист эстрады предпочитает больше всего в своей работе эстрадный жанр, такой как: эстрадное пение, танцы на сцене, цирковые выступления на сцене, иллюзионизм, разговорный жанр. Со временем, артист эстрады может получить широкое признание публики, ставший известным.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ

Уроки сценического движения / Часть 1

Ответ на вопрос, что такое сценическое движение, следует искать как в истории театральной педагогики, так и в современной театральной практике. Сегодня достаточно оснований считать предмет «Сценическое движение» ведущим в формировании пластической культуры актера. Это базовая дисциплина, освоение которой обеспечивает активное и интересное существование актера на сцене.

Чувство движения

Сценическое движение, как предмет в русской театральной школе, имеет историю и традиции. Его научную основу нужно рассматривать гораздо шире, чем прямое использование открытий К. С. Станиславского и Вс. Эм. Мейерхольда в работе над внешней техникой актера, а также опыта основоположников предмета — И. Иванова, Е. Шишмаревой, И. Коха, А. Немеровского. Научный подход к преподаванию сценического движения необходимо осуществлять, опираясь на достижения

во всех сферах науки и искусства, начиная с раздела «Механика» в физике, исследований Н. А. Бернштейна в книге «Биомеханика и физиология движений», и заканчивая опытом медицины и театральными экспериментами Э. Барбы, Е. Гротовского, А. Васильева.

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

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

* * *

Не всякое движение на сцене становится знаком, выражающим состояние души и мысли актера-персонажа, а лишь то, которое осознанно выстроено в процессе репетиций и освоено актером как необходимое действие. Сознательный уход от автоматизма в движении, ощущение развития движения как единого процесса, точность и оригинальный колорит жеста, уме-

ние выстраивать пластическую фразу и пластический диалог с партнером на основе хорошо освоенных навыков — вот слагаемые актерской техники, делающие движение на сцене выразительным. Часто молодой актер находится в противоречии между незнанием своих профессиональных возможностей и тем, как ему хотелось бы сыграть роль. Причиной невыразительной игры часто становится «невоспитанное» тело, находящееся не в ладах с сознанием актера, противоречащее ему, протестующее против непривычного и необычного. Отсутствие в нашей повседневной жизни естественных ситуаций, требующих активной работы тела, ведет к потере способности координировать движение, нарушению баланса оптимальных энергетических затрат, связанных с новым физическим действием. Проблема тела и сознания актера сродни проблеме материи и духа. Степень творческого совершенства актера определяется тем, насколько успешно эта проблема решается, насколько ясно, ярко и адекватно актер может выразить в движении и жесте эмоции и мысли персонажа, насколько сознательно актер подходит к процессу творчества. Гармония движения и сознания, бесспорно, является результатом длительного труда, требующего, прежде всего, времени. Но хотелось бы, чтобы молодой актер уже в начале своей карьеры стремился сделать свое тело мудрым, то есть гибким и подвижным, смелым и ловким, послушным и отзывчивым, умным и образованным. Мудрое тело можно отправить в «свободное путешествие», довериться ему в своей игре. Мудрое тело допускает ту меру контроля, которая не уничтожает творческую инициативу в импровизации. Оно дает ощущение внутреннего баланса между собственными возможностями и творческими импульсами. Легкость сознательного управления телом особенно важна в экстравагантной пластике, которая, как и простое движение, конструируется в репетиции, и должна быть исполнена актером с минимальной долей контроля, присущей и выполнению простого движения. Главная задача актера: при оптимальных энергетических затратах, — достичь максимальной выразительности. Выразительность актера на сцене зависит от его способности чувствовать

движение. Чувство движения — это слияние ряда психофизических качеств актера, которые проявляются в видимой форме и могут и должны быть проконтролированы через амплитуду, скорость, силу и четкость линий движения. Чувство движения — это навык, который формируется в процессе «переживания» движения, то есть сознательного освоения его структуры, и совершенствуется через сознательное отношение к процессу построения движения. Чувство движения всегда индивидуально: в гибком теле — одно, в теле с перекачанными мышцами — другое; у актера, способного к быстрой и точной пластической реакции на определенный сигнал — один мышечный тонус; актер, не способный реализовать свой собственный внутренний импульс в движение имеет ощущения иной окраски. Чувство движения невозможно без контроля, тогда как формальный внешний контроль вполне возможен и без чувства. Способность чувствовать движение зависит от скорости движения, и это необходимо учитывать, осваивая как простые, так и сложные пластические формы. От микро-жеста до «жеста» всем телом — вот путь, который нужно проделать актеру, чтобы выйти за границы чисто внешнего ощущения движения и почувствовать свое тело как материю, наполненную энергией, находящейся в постоянном движении. К чувству движения мы приблизимся через воспитание чувства ракурса, где главная задача — научиться ощущать изменение позиции тела по миллиметрам. Трудно достичь желаемого молекулярного ощущения движения. Но, поставив именно такую задачу, мы значительно расширим творческое пространство предмета «Сценическое движение». Предмет «Сценическое движение» предполагает понимание и освоение движения как структуры; его терминология основана не только на театральной лексике, но и на понятиях точных наук (центр тяжести, статика, динамика, инерция, импульс, энергия, амплитуда, скорость и т. д.). Однако, результаты творческих опытов могут быть зафиксированы лишь впечатлениями, ощущениями, эмоциональной и мышечной памятью актера, то есть чувствами, а не какими-то универсальными знаками. Ученику каждый раз необходимо делать усилие,

наполняя свою мышечную память новыми впечатлениями, полученными от хорошо знакомых упражнений, таким образом воспитывая в себе чувство движения. Эти впечатления могут быть приятными и неприятными, положительными и отрицательными. Поэтому педагог должен уберечь ученика от эмоции страха, научить его не бояться себя и партнера даже в экстремальных сценических ситуациях. Все это — проблемы индивидуального, и особенно парного, тренинга, в котором страх становится труднопреодолимым вдвойне. Страшась самих себя, мы добровольно отказываемся от творчества. Актеру важно изменить представление о своих возможностях. «Разобрать» свой «образ», чтобы «сложить» его заново. Следует играть в этот «конструктор» как можно чаще. На УРОК надо приходить с мечтой измениться. Самый коварный и труднопреодолимый — страх перемен. Увы, завтра мы будем хуже, чем сегодня. Потому что наши природные качества постареют. Чтобы не стать хуже, надо уже сегодня что-то сделать, это требует времени и усилий. Чтобы стать лучше, надо удвоить эти усилия. Это не столько физический, сколько нравственный труд. В таком взаимном нравственном движении и заключается творческое сотрудничество ученика и учителя.

* * *

Как известно, театр — мир художественных иллюзий. Но если человек пребывает в иллюзиях профессиональных, он должен расстаться с ними. Иллюзия — когда педагог думает, что, если студент говорит, что понял задание, то это действительно так. Если вас слушают, вовсе не значит, что вас слышат и понимают. Иллюзия — уверенность педагога в том, что студенты соединяют знания уроков сценического движения с другими знаниями (сценическая речь, актерское мастерство) самостоятельно. Иллюзия — убеждение, что сделанное на прошлом уроке можно повторить на следующем так же точно и быстро. Иллюзия — что во всем виноват ученик. Нельзя раздраженно относиться к своему ученику, унижая его за то, что он чего-то не умеет. Легко обвинить ученика в том, что он плохо усвоил

урок. Но, возможно, здесь виноват учитель? Иллюзия — стремление педагога добиться результата путем демонстрации упражнений. Собственным показом педагог провоцирует в учениках желание копировать. Такой путь может привести к складыванию пластических стереотипов у учеников, с которыми потом сам педагог будет вынужден бороться. Иллюзия — что хорошая индивидуальная подготовка актера обеспечивает ему грамотное взаимодействие с партнером. Иллюзия — что педагог может развить в актере новые психофизические качества. Более актуальна задача раскрытия и сохранения уже имеющихся качеств и их грамотного использования Другими словами: стоит ли ломать инструмент, может, лучше его настроить и научиться на нем играть? И все же, именно иллюзии питают наше воображение и надежды. Занимаясь с актерами, надо отказаться от спортивной терминологии и отдать предпочтение театральной лексике. Слова, которыми формулируется задача, и объясняются способы ее достижения, должны быть театральными; тогда уже в простом тренинге зарождается связь между занятиями сценическим движением и мастерством актера. Вот некоторые слова, которые артисту часто говорить нельзя или нельзя говорить вовсе по следующим причинам. ***Разминка.*** Слово пришло в театральную педагогику из спорта. Поэтому, употребляя его на уроках сценического движения, мы невольно настраиваем своих учеников на достижение физкультурного результата. Разминка спортсмена предполагает разогрев мышц для того, чтобы провести тренировку и достичь высокого результата в соревнованиях. Подготовка актера к работе со своим телом предполагает внимание к процессу движения и его контролю, где результатом будет реализация своих возможностей опять же в процессе игры. Для разогрева мышц актера на уроке сценического движения существуют специальные упражнения, а не игра в футбол или «догонялки». ***Тренировка.*** Увы, и это слово часто встречается в лексиконе педагогов по сценическому движению. Надо сделать все, чтобы актер понимал, что пришел на урок не тренироваться, а познавать, что такое его тело с точки зрения актерской профессии. И если ему предлагается что-то

повторять, то лучше это называть словами «пробовать», «репетировать», а не «тренировать». Непросто переубедить актера в том, что он не тренируется, а постигает азы актерской профессии, связанной не столько с работой мышц, сколько с душевными усилиями. Работая с актером, нужно добиваться результатов не в силу многократного повторения одного и того же упражнения, а за счет осознанного подхода к тому, как это упражнение выполняется. Актер не может и не должен одинаково повторять что-то несколько раз подряд. Упражнение, выполняемое актером в четвертый раз без каких-либо новых ощущений — механика. А в актерской профессии важны душевные, а не физические достижения. ***Расслабление***. Этот термин таит в себе опасность, потому что за ним скрывается позиция отдыхающего человека. А искусство актера, как известно, построено на активном существовании в процессе творчества. На упражнения, освобождающие от лишнего напряжения, предлагается посмотреть под другим углом и заменить понятие «расслабление» понятием «мера напряжения», которое подразумевает плавное перетекание напряжения от чуть заметного до очень сильного, и развивает у актера способность ощущать напряжение на нескольких уровнях. Это уже не расслабление и напряжение вообще. Например, на сцене не может быть падения на полном расслаблении, что нередко можно наблюдать на уроках сценического движения. Падение совершается с определенной мерой напряжения, которая, в свою очередь, влияет на скорость, мягкость и оригинальность движения. Уметь расслабляться — еще не значит уметь **аспекты** актерской техники, и, одновременно, принципиально важные темы предмета «Сценическое движение», объединенные проблемой и темой ***чувства движения. Чувство баланса*** — умение сохранять устойчивую позицию на различных видах конструкций, зависящее от способности актера управлять центром тяжести, удерживая равновесие в непривычных для тела положениях. ***Чувство координации*** — умение координировать движения в заданном рисунке и, прежде всего, управлять периферией тела, включая мышцы лица. ***Чувство скорости*** — умение управлять

скоростью движения, играть скоростями, способность к взрывной реакции, рождающей активное движение. ***Чувство инерции*** — умение мягко и быстро тормозить и управлять процессом изменения действия. ***Чувство напряжения*** — умение управлять своим актерским напряжением и играть напряжением персонажа. Предлагаемая схема иллюстрирует взаимодействие слагаемых общего баланса (внешнего и внутреннего, т. е. физического и психологического).

Баланс

Чувство баланса — центральная тема предмета «Сценическое движение», объединяющая вопросы координации, инерции, напряжения, чувства движения на всех возможных уровнях — от физического до психического, и во всех творческих аспектах — начиная с работы в тренинге и кончая взаимоотношениями актера и персонажа в процессе репетиции и игры. Каким телом должен управлять актер? — Таким, какое у него есть. Каким телом может обладать актер? — Таким, которое он себе сделает. Но, независимо от того, с каким телом актер выходит на сцену — гармонично развитым и сбалансированным, или имеющим комплекс недостатков, — перед ним стоит задача грамотно использовать свое тело в творчестве и добиваться положительного результата. Творческий процесс профессионального развития артиста заключается в перемене его отношения к своим возможностям и способностям. Острее ощутить и понять меру гармонии в движениях можно через упражнения в балансе — от простого движения корпусом вперед и назад, вправо и влево, стоя на одной ноге, до эксцентрической игры в эквилибриста, который «идет по канату над пропастью». Эти упражнения-тесты дают большой эффект в пластическом Совершенствовании актера, а также в освоении им специальных форм сценического движения, где развивается способность и одновременно ощущение трансформации этих форм на «молекулярном» уровне. Потому что чувство баланса — это обостренное ощущение тела в экстремальной ситуации, в которую актер бросает свое тело сознательно; это яркое внешнее проявление

активного внутреннего существования. ***Момент игры со своим телом на ограниченной площади опоры*** — ситуация критическая и поэтому острая в ощущениях. Чтобы обновлять свои актерские ощущения, упражнения в балансе можно выполнять не только стоя на ногах или одной ноге, но удерживая равновесие на одном плече или на одной руке. В этом диапазоне возможно конструирование множества экстравагантных позиций, когда точкой опоры, поддерживающей равновесие тела, могут стать, например, палец руки, пятка или любая другая точка тела. Ситуация удержания баланса в критической для тела позиции активизирует работу как крупных, так и мелких мышц, захватывая химической реакцией практически всю мышечную массу. Этот процесс требует дополнительного напряжения, которое, в свою очередь, влечет за собой нарушение координации, потерю управления скоростью движения и произвол инерции. Причины и следствия в этом процессе могут меняться местами. Но первопричина остается неизменной: это проблема баланса, на которой, как уже было сказано выше, сходятся все аспекты сценического движения — от частных, связанных с физическим действием, до общих, связанных с психологией творчества. В работе с профессиональными актерами проблема баланса распространяется не только на упражнения, формирующие профессиональные пластические навыки актера, но и на процесс работы над ролью, когда создание актером художественного образа является поиски равновесия между своим индивидуальным «Я» и персонажем, которого задает автор. Движение к художественному образу — это встречные движения и персонажа, и актера; их встреча происходит на грани соединения реальных возможностей актера и авторской идеи, зашифрованной в персонаже. В этот яркий момент встречи актер приходит к единственной для него форме выражения персонажа. Вибрация в балансе между актером и персонажем — результат работы актера над ролью и условие развития творческого процесса. Не надо торопиться «надеть» персонаж на себя. Актер должен идти к персонажу деликатно, внимательно и осторожно, и тогда персонаж «ответит» ему тем же. Затормозите процесс встречи

с персонажем и приглядитесь друг к другу. Так, проблема баланса, под которым следует понимать не только состояние равновесия, но и постоянную возможность потери равновесия, становится и этической проблемой творческого существования на грани дозволенного и недозволенного. Творческое создание — всегда результат равновесия, баланса творческих возможностей и желаний. Упражнение. Стоим на одной пятке, в руке держим «веер», делаем им легкие движения, сохраняя баланс и устойчивость. Если нам удалось устоять 3–5 секунд, меняем опорную ногу и одновременно свободной от «веера» рукой зовем предполагаемого партнера, продолжая движения «веером».

Координация

Почему движения, привычные и легко выполнимые в жизни, в театре становятся неудобными и невыразительными? Одна из причин этого — неспособность актера координировать как новые, так и знакомые ему движения в условиях сцены. Если координация движений требует дополнительных усилий, это порождает психофизический дискомфорт. Координацию необходимо изучать в таком разнообразии и объеме, чтобы каждый раз актер мог проверять свою способность к освоению новых движений в новой программе координации, которая наполнила бы интересными ощущениями его мышечную память. Мышечная память насыщается независимо от того, хочет актер этого или нет. Она «запоминает» и ошибки. Поэтому при освоении специальных форм сценического движения следует особо внимательно следить за процессом многократного повторения одних и тех же упражнений: ввод в мышечную память неточной информации о выполнении движения потребует дополнительного времени на освобождение от этой информации. От запасов мышечной памяти артиста, накапливающей информацию о действиях тела, зависит и успешное освоение новой программы координации. Развитая способность к координации — это гарантия оптимальной затраты времени и энергии при выполнении движения в условиях сцены. Легкость коорди-

нации — это фундамент ловкости. Как правило, мы плохо чувствуем мышцы периферии тела и не фиксируем внимания на мелких движениях. Но активность именно этих мышц определяет характер движения. Проблема выразительности периферии тела начинается с потери чувства стопы, перестающей выполнять свои функции, и чувства руки, на которой вместо пяти пальцев используются лишь два или один. Координация движений зависит от остроты и свежести связи между периферией тела и сознанием, которое, с одной стороны, предлагает действия, а, с другой, должно хорошо контролировать их. Недостаточность этих связей в непривычных ситуациях влияет на координацию и, что еще важнее, на качество и характер движений. Небрежное выполнение жестов периферией тела ведет актера к отказу от них и, в результате, к исключению периферии из активного творческого процесса конструирования, что делает игру актера примитивной.

Упражнение. Стоим на одной ноге. Правой рукой зовем, левой рукой прогоняем, поднятой ногой отталкиваем. Все три движения выполняются одновременно. По сигналу — прыжком смена опорной ноги. Нога — зовет, одна рука прогоняет, другая угрожает.

Скорость, инерция

Управлять скоростью движения в нестандартных сценических ситуациях возможно лишь тогда, когда не только в сознании, но и в мышечной памяти актера присутствует готовность сдерживать инерцию и регулировать процесс ускорения и замедления движения в соответствии с пространством и временем. Есть ***две крайности***, в которые легко впадает молодой актер: или он работает на удобной и привычной для него темповой середине, или делает все слишком быстро, когда в этом нет надобности. Когда же действительно возникает сценическая необходимость действовать быстро, актеру в скорости движения прибавить уже некуда, все усилия тратятся на бесконтрольную эмоцию, и процесс управления движением сводится к нулю. Работа со скоростью начинается с обычной ходьбы.

Средняя скорость сценической ходьбы — это скорость привычного для нас движения, когда мы не спешим, но и не замедляем шаг специально. Условно назовем ее пятой скоростью. От средней — пятой — установим условно четыре скорости на замедление (4, 3, 2, 1) и четыре на ускорение (6, 7, 8, 9). Это вовсе не значит, что скоростей может быть только 9. Условные 9 единиц необходимы для создания у актера «внутреннего спидометра» движения. Каждое изменение скорости должно быть процессом не только индивидуально ощутимым, но и видимым. С освоения разных скоростей начинается работа с темпоритмикой. Нельзя сказать, что игра в одной скорости интереснее, чем в другой. Это зависит от ситуации. Работа со скоростями — это взаимодействие не только с временем и пространством, но с напряжением и инерцией. Важно, каким образом актер перераспределяет напряжение в теле, меняя скорость, и как управляет инерцией, когда на его пути встречается препятствие, заставляющее остановиться или поменять направление движения. Любое ускорение и замедление движения должно быть подчинено контролю напряжения и инерции. Например, полный круг прямой рукой назад или вперед: в естественном процессе движение рукой вниз по инерции ускоряется, вверх — замедляется. Нужно попробовать выполнить движение рукой в одной скорости, что потребует дополнительного внимания и напряжения. Контролировать напряжение и инерцию следует, и в других упражнениях — от простой ходьбы в разных скоростях до самых сложных перекатов и переворотов своего тела и комплексного движения в композиции. Умение актера управлять инерцией движения зависит от его умения контролировать себя, как в коротком жесте, так и в длительном перемещении из одной точки пространства в другую. От того, насколько хорошо актер управляет инерцией, зависит, как точно он закончит движение, и насколько естественно сможет существовать в момент перехода от одной скорости к другой. Умение управлять инерцией движения должно перейти в умение управлять инерцией мысли и эмоции, рождающих и движение, и слово.

Упражнение. Бежим. По сигналу «хлопок» перед нами возникает «пропасть». Фиксируем позицию на одной ноге. Играем ситуацию баланса. Мягко опускаем поднятую ногу и фиксируем позицию.

Напряжение

Интересная актерская игра всегда связана с проявлением воли, то есть с напряжением — психическим и физическим. Важно — как актер этим напряжением управляет. Если сравнить две фотографии — первую, на которой актер зафиксировал позицию своего тела по сигналу «стоп», и вторую, где мы видим ту же позицию, но уже реконструированную, скопированную актером, то на первый взгляд, они покажутся одинаковыми. Но при более внимательном рассмотрении у нас не останется сомнений в то, что позиция на первой фотографии более выразительна. Такой эффект дает мера напряжения, присутствующая в оригинальной форме движения, и измененное напряжение в реконструированной форме, зафиксированной на втором фото. В оригинальной форме движения мера напряжения непроизвольна. При повторе часть напряжения потеряна. В этом и заключается сложность актерской профессии: актер должен каждый раз воссоздавать и форму, и ее содержание, а не повторять эту форму механически. Потому что именно напряжение и является мерой содержания движения. В неизменяемых постановочных условиях спектакля только артист является непостоянной величиной и источником неожиданных эмоциональных и смысловых импульсов. Поэтому только от актера зависит, станет ли его сегодняшняя игра оригинальной или только повторением того, что было вчера. Результаты другого фото опыта показывают, что несколько фотографий, где зафиксированы наиболее динамичные моменты движений, не идут ни в какое сравнение с той, на которой изображена грамотно выстроенная форма экстремального момента движения. Это доказывает, что если режиссер сумеет грамотно организовать для актера структуру и наполнить ее нужным напряжением, это может быть гораздо выразительнее, чем форма, которая

возникла спонтанно и была зафиксирована актером, а потом повторяется им в процессе игры. Осмысление движения возможно через контроль меры напряжения. Особо внимательно необходимо относиться к контролю напряжения на входе в интересную пластическую форму и на выходе из нее. Учиться контролировать свое тело в экстремальной ситуации нужно с первых уроков, когда для некоторых учеников сложной формой движения будет обыкновенное падение со стула или кувырок. Способы борьбы с излишним напряжением актера на сцене с помощью упражнений на расслабление не дают желаемого результата. Предлагается заменить понятие «расслабление» понятием «мера напряжения». Необходимо учиться фиксировать несколько степеней напряжения в одной и той же позиции при выполнении одного и того же движения. Если мы в одних и тех же формах движения проверим работу своего тела в разных степенях напряжения, мы раскроем для себя огромный диапазон актерской свободы, дающий возможность импровизировать в не изменяющейся пластической форме. Качество действия зависит от простых параметров: быстро — медленно, жестко — мягко, сильно — слабо и т. д. Мера напряжения зависит и скрыта именно в этих характеристиках действия. В актерской игре нередко присутствует суета в движениях и отдельном жесте, а это, прежде всего, — лишняя трата энергии, которая влечет за собой перенапряжение, то есть стремление энергию удержать. Чтобы избежать этого, необходимо научиться отдавать творческую энергию разумно, и тогда она, сделав круг, вернется к вам, приумноженная.

Упражнение. Пытаемся сдвинуть огромный воображаемый камень, уперевшись в него руками и ногой, сохраняя баланс на одной ноге. По сигналу — смена опорной ноги. Пытаемся сдвинуть камень, уперевшись в него правым плечом и левой рукой. По такому принципу можно сконструировать еще несколько позиций, но все они предполагают баланс на одной ноге и поэтапное увеличение напряжения.

Построение движения и пластическая фраза

Построение движения — это, прежде всего, поиск и освоение позиций начала и завершения движения, определяющих степень ясности выражения эмоции или мысли актера-персонажа. Если главной целью является финал движения, то именно финальная позиция определяет и начальную позицию, и структуру движения в целом. Но если цель — движение как процесс, с собственной перспективой и продолжительностью, то начальную и финальную позиции определяет сам смысл движения. Очень важно не пропустить критическую фазу движения экстремальную для тела. Чтобы чувствовать себя уверенно в критической позиции, необходимо проконтролировать путь в эту позицию и выход из нее. Сначала критическая позиция может быть неудобной, и актер затратит много лишней энергии, чтобы освоиться в ней. Постепенно нужно научиться легко входить и выходить из нее, а также играть этой позицией. Могут быть два возможных варианта прохождения через критическую позицию: первый, — когда мы имеем возможность зафиксировать ее и поставить динамическую точку; второй, — когда подобная возможность отсутствует. Очень часто такие ситуации встречаются в индивидуальной и парной сценической акробатике, когда тело проходит через положение, в котором труднее всего держать баланс. Если фиксация тела в трудном положении физически невозможна, становится особо важным научиться проходить эту позицию на разных скоростях. Построить движение, имеющее смысловое значение, — это практически то же самое, что сочинить фразу текста. Пластическая фраза- это цепочка движений, выражающая законченную мысль и обладающая подвижной структурой, которая представляет собой логическую последовательность процессов подготовки и совершения действия, контроля действия, связанного с управлением инерцией, и завершения движения (логической точки). Сознательное участие в процессе движения на сцене осуществляется по принципу логической фразировки пластического текста. Фраза в движении может быть длинной или короткой, легкой или тяжелой, жесткой или мягкой, главной или

второстепенной. Актеру необходимо четко представлять структуру фразы и знать правила ее конструирования. Учиться строить пластическую фразу возможно уже на первом этапе подготовительного тренинга. Любое упражнение в тренинге можно построить как фразу и рассматривать содержание этой фразы, исходя из целей и задач упражнения. ***Строение пластической фразы***. Когда от движения мы переходим к построению целенаправленного действия, правила построения фразы подчиняются не столько внешней форме движения, сколько тому содержанию, которым мы наполняем форму движения. Если пластическая форма предлагается актеру режиссером в качестве творческой идеи, то на эту форму нужно смотреть, как на текст, который требуется освоить и сыграть. Переходя к работе с драматическим текстом, мы можем перенести опыт работы с фразой в движении на работу со словом. И тогда понятие фразы расширяется от сочиненного автором предложения, с точкой в конце, до условного понятия «кусок» (фрагмент), который необходимо играть как единую мысль, выстраивая логику игры на базе слова и движения, используя слово и движение одновременно. Процесс построения фразы в игровой ситуации — это, прежде всего, переход от схемы движения к оправданному, необходимому для достижения конкретной цели действию, имеющему Причину и следствие. Необходимо помнить, что зарождение мысли или эмоции и выражение мысли или эмоции — два разных процесса, разделенных временем, которое условно называется паузой. Чтобы следующая фраза стала интересной, нужно интересно закончить предыдущую. Зрителю важна динамичная пауза — тишина, которую хочется слушать, и активное внутреннее развитие в игре актера-персонажа. Чем дольше актер держит паузу, тем больше его ответственность за то, что он сделает после нее. Потребность в следующем движении необходимо ощутить, то есть сделать это движение не раньше, чем оно должно возникнуть. В пластическом тексте, как и в литературном, фраза — основная структурная единица, определяющая стиль. А стилевые особенности любого текста обусловлены «авторским» (в том числе, и актерским, и

режиссерским) чувством «языка» (в частности, пластического), то есть чувством движения и его структурных нюансов.

О движении и музыке

Взаимодействие с музыкой на занятиях сценическим движением может быть в трех вариантах: когда музыка — фон для движения; когда движение — фон для музыки; когда движение — это музыка. Важно, чтобы у актера было музыкально образованное тело, способное не только слышать музыку, но впустить ее в себя и удержать, чтобы вместе с ней эмоционально окрасить движение. Если на уроках утилитарно использовать музыку как организующее ритмическое начало, то она может превратиться из партнера, который помогает, в соперника, подавляющего индивидуальные возможности актера и даже разрушающего их. Музыка — партнер коварный, не прощающий небрежного взаимодействия с нею. Небрежность может возникнуть от неподготовленности актера к работе с музыкой. Поэтому включение музыки в занятия должно произойти в тот момент, когда для этого есть необходимая готовность. Начало работы с музыкой — момент ответственный и деликатный. Чем интереснее и серьезнее музыка, тем сложнее использовать ее в занятиях. Использование случайной музыки, вместе с неточно поставленной задачей, может разрушить ранее освоенные формы движения. Кроме того, любое музыкальное произведение диктует тип, а часто и стереотип движения, и, когда придет время отделиться от музыкальной основы, актер может быть эмоционально-образно не подготовлен к такому шагу и оттого — беспомощен и уязвим. На уроках важно пробудить «музыкальность» тела, его «внутренний слух», научить тело исполнять свою «внутреннюю» музыку. Вначале необходимо найти свою гармонию движения, без музыки, в «пустом пространстве», заполненном тишиной, где все импульсы и пластические мелодии рождает только тело актера. Есть музыка снаружи, и есть музыка внутри, сочинителем которой является актер, и только актер. Совершенствование своей внутренней музыкальности и должно стать основной задачей в работе с музыкой; это залог

творческой самостоятельности и оригинальности, а также хорошего актерского «слуха», когда слышит не только ухо, но все тело откликается на музыкальный импульс.

О работе с партнером

Понять актера лучше всех и помочь ему может только его партнер. Конечно, заставить актера любить своего партнера невозможно, но научиться понимать партнера и чувствовать его — обязанность профессионала. И начинается эта профессиональная работа с освоения упражнений на парное взаимодействие в подготовительном парном тренинге, и продолжается освоением элементов трюковой пластики в сценической акробатике и сценическом бою. А затем способность чувствовать партнера совершенствуется на уроках сценического фехтования, и на сцене мы уже ждем от актера искусства в сценическом бою, когда, не боясь за его жизнь и не стесняясь его неумелости, с наслаждением будем наблюдать иллюзию реального боя и думать о коварстве короля Клавдия, а не о беспомощности актера, играющего роль Лаэрта. Упражнения парного тренинга на уроках сценического движения следует разделить на несколько групп, в зависимости от задач, которые в этих упражнениях решаются. Парные упражнения, связанные с балансом, требующие гораздо большего напряжения, чем индивидуальные упражнения в равновесии, развивают как выносливость, так и способность делить напряжение вместе с партнером. Специальные парные упражнения пластического тренинга предполагают развитие фантазии и воображения, так как построены на свободном выборе рисунка движений. Упражнения в сценической акробатике активно развивают координацию движений двух партнеров, а также контактное физическое ощущение партнера, когда действовать приходится, не всегда имея возможность реально видеть движения друг друга. Упражнения в сценической борьбе и драке, начиная с простого толчка партнера в плечо и заканчивая пощечиной, которая дается ногой, — это не только освоение определенной техники сценической драки, но и работа над точностью и чистотой жеста и чувством

ракурса как по отношению к партнеру, так и по отношению к зрителю, который должен получить максимальный зрительный эффект от этого действия. В сценической борьбе, где используются приемы, заимствованные из различных видов единоборств, развивается понимание логики взаимодействия партнеров, где главное — не результат поединка, а его процесс, который должен быть понятным и интересным как для актера, так и для зрителя. В парный тренинг включается и работа с предметом, где решается задача играть с предметом как с партнером. Парный тренинг, как никакой другой индивидуальный, предполагает переход от движения к целенаправленному действию. Именно через эту призму нужно рассматривать весь парный тренинг. Тогда становится важным не количество освоенных парных упражнений, а качество новых ощущений. Все эти упражнения воспитывают ответственность за партнера, бережное отношение к нему, его индивидуальным особенностям, от которых зависит успех игры вдвоем.

Уроки сценического движения / Часть 2: Варианты подготовительного тренинга

Фундаментальным отличием предлагаемых упражнений для подготовительного тренинга является присутствие в них позиции баланса.

Все упражнения объединены общими задачами.

1. Сохранять баланс, контролируя переход из одной позиции в другую.
2. Контролировать меру напряжения тела, как можно подробнее прорабатывая каждый этап упражнения.
3. Координировать движения в соответствии с предлагаемыми структурой и задачами.
4. Осваивать упражнения в разных скоростях, сохраняя максимальную амплитуду, мягкость и непрерывность движения.
5. Не допускать механического выполнения движений, управлять инерцией движения.
6. Во время выполнения упражнений следить за непрерывным, свободным дыханием. Не сдерживать выдох.
7. Некоторые упражнения состоят из нескольких групп движений, и их следует выполнять как единую форму.
8. Контролировать работу периферии тела (ног, рук, лица) до мельчайших подробностей.
9. Во время выполнения упражнений контролировать ощущение движения.

Вариант первый

Упражнение 1

Исходная позиция. Ноги на ширине плеч. Ступни параллельно. Руки прямые, вытянуты вверх. Пальцы вместе. ***Действия.*** Стоя на двух ногах, выполняем вращения кистями. Затем переносим тяжесть на правую ногу и вращаем стопой левой ноги, продолжая движения кистями. Меняем опорную ногу и направление вращения. Возвращаемся в исходную позицию, продолжая вращения кистями. ***Задачи.*** Держать равновесие. Сохранять точное круговое движение кончиками пальцев рук и кончиками пальцев поднятой ноги. Переносить вес тела с ноги на ногу мягко, без рывков. Не нарушать равномерного движения кистями. Сохранять максимальную амплитуду движения. Про-

бовать разные скорости движения. Меняя позицию, не прерывать вращательных движений кистями.

Упражнение 2

Исходная позиция. Ноги на ширине плеч. Ступни параллельно. Руки в стороны. Пальцы собраны в мягкий кулак. ***Действия.*** Стоя в исходной позиции, выполняем вращения руками от локтей. Переносим вес тела на правую ногу. Поднимаем левую ногу так, чтобы бедро было параллельно полу. Выполняем вращения левой ногой от колена. Меняем опорную ногу и направление вращения. Возвращаемся в исходную позицию, продолжая вращения руками от локтей. ***Задачи.*** Держать равновесие. Контролировать точное круговое движение ногой от колена и руками от локтей. Переносить вес тела с ноги на ногу мягко, без рывков. Сохранять максимальную амплитуду движения. Пробовать разные скорости движения. Меняя позицию, не прерывать вращательных движений руками от локтей. ***Примечание.*** Следить за тем, чтобы стопа поднятой ноги не была напряжена во время вращательного движения от колена.

Упражнение 3

Исходная позиция. Ноги на ширине плеч. Ступни параллельно. ***Действия.*** Выполняем вращение плечами назад. Переносим тяжесть на правую ногу. Вращение Тазом. Меняем опорную ногу и направление движения. Заканчиваем упражнение, выполняя вращение плечами и тазом с максимальной амплитудой и скоростью, стоя на двух ногах. ***Задачи.*** Держать равновесие. Контролировать точность круговых движений. Переносить вес тела с ноги на ногу мягко, без рывков. Не нарушать равномерности движения. Сохранять максимальную амплитуду, пробовать разные скорости движения. ***Примечание.*** Следить за точностью кругового движения. Не терять точности локального движения тазом. Не подключать к этому движению другие части тела.

Упражнение 4

Исходная позиция. Ноги на ширине плеч. Ступни параллельно. Правая рука вытянута вверх, левая в сторону. Пальцы

собраны в мягкий кулак. ***Действия.*** Вращение прямой правой рукой вперед. Вращение левой рукой от локтя внутрь. Переносим тяжесть на правую ногу, левую ногу поднимаем. Вращение корпусом вправо. Переносим тяжесть на левую ногу, меняем позиции рук и направление движения корпусом и руками. ***Задачи.*** Те же, что в упражнении 3. ***Примечание.*** Изменять направление вращательных движений именно в момент перехода с одной ноги на другую.

Упражнение 5

Исходная позиция. Правая нога впереди, левая сзади, на одной линии. Пальцы левой ноги касаются пятки правой. Руки вытянуты вверх. Пальцы рук соединены в «замок». ***Действия.*** Потянуться руками и корпусом вперед. Вернуться в исходную позицию. Прогнуться — потянуться руками и корпусом назад. Вернуться в исходную позицию. Наклониться — потянуться руками и корпусом вправо. Вернуться в исходную позицию. Наклониться — потянуться руками и корпусом влево. Вернуться в исходную позицию. Сделать корпусом полный круг вправо. Повторить потягивания в четырех направлениях — вперед, назад, вправо, влево. Сделать корпусом полный круг влево. Выполнить упражнение, стоя на одной и другой ноге. ***Задачи.*** Держать равновесие. Менять позицию очень мягко сохраняя непрерывность движения. Главным должно быть ощущение непрерывного потягивания, даже при выполнении вращения корпусом.

Упражнение 6

Исходная позиция. Баланс на правой ноге. **Действия**. Левой ногой потянуться назад, корпус наклонить вперед, правой рукой потянуться вперед. Сменить опорную ногу и повторить упражнение. Сменить опорную ногу. Наклоняя корпус вправо, потянуться левой ногой влево, правой рукой вправо. Сменить опорную ногу. Наклонить корпус влево, потянуться правой ногой вправо, левой рукой влево. **Задачи**. Держать баланс. Стремиться к тому, чтобы корпус, рука и свободная нога составляли прямую линию, параллельную полу. Примечание. Переход

с ноги на ногу осуществлять мягко и непрерывно. Ощущать кончики пальцев рук и ног.

Упражнение 7

Исходная позиция. Правая нога впереди, левая сзади, на одной линии, на расстоянии двух шагов. Ноги согнуты в коленях. Пятки оторваны от пола. Руки вытянуты в стороны, ладони вниз, прямые пальцы вместе. ***Действия.*** Наклон вправо: левой рукой потянуться вверх, правой вниз, постараться дотронуться до пола. Вернуться в исходную позицию. Наклон влево: правой рукой потянуться вверх, левой вниз, постараться дотронуться до пола. Вернуться в исходную позицию. Развернуть корпус вправо, одновременно активно вытягивая руки в стороны. Зафиксировать позицию. Вернуться в исходную позицию. Развернуть корпус влево, руки в стороны. Повторить четыре этапа упражнения как одну фразу. ***Задачи.*** Не терять ощущения постоянного потягивания в руках и корпусе при наклонах и скручивании. Контролировать свободное дыхание.

Упражнение 8

Исходная позиция. Баланс на правой ноге. Руки вытянуты вверх, ладонями внутрь. Левая нога поднята, согнута в колене. ***Действия.*** Наклон корпусом вперед вниз; руками потянуться вперед вниз. Вернуться в исходную позицию. Сменить опорную ногу и повторить наклон. Сменить опорную ногу. Руки в стороны. Наклон корпусом вправо; правой рукой потянуться к полу. Вернуться в исходную позицию. Сменить опорную ногу. Наклон корпусом влево; левой рукой потянуться к полу. Вернуться в исходную позицию. Опустить руки вниз, отвести их назад. Прогнуться — наклониться назад, потянувшись руками к полу. Вернуться в исходную позицию. Сменить опорную ногу, повторить упражнение. ***Задачи.*** Держать баланс. Стремиться достать руками пола. Переходить из одной позиции в другую мягко, без рывков. Сохранять ощущение потягивания.

Упражнение 9

Исходная позиция. Правая нога впереди, левая сзади, на одной линии на расстоянии двух шагов. Баланс на полупальцах.

Действия. По сигналу — прыжок с поворотом на 180°. По сигналу — два прыжка: с поворотом на 180° и обратно. ***Задачи.*** Сохранять точность исходной позиции, располагая ноги строго на одной линии. Добиваться мягкости прыжка. Держать баланс.

Упражнение 10

Исходная позиция. Баланс на одной ноге. ***Действия.*** По сигналу — прыжок с поворотом на 180°, затем по сигналу — два прыжка: с поворотом на 180° и обратно. ***Задачи.*** Сохранять точность исходной позиции. Добиваться Мягкости прыжка. Держать баланс.

Упражнение 11

Часть первая. ***Исходная позиция***. Баланс на правой ноге. Левая нога поднята и вытянута вперед. Корпус отклонен назад. Руки вытянуты вперед ладонями внутрь. ***Действия.*** По сигналу — прыжок, смена опорной ноги. Часть вторая. ***Исходная позиция.*** Баланс на правой ноге, левая нога поднята и вытянута назад. Руки вытянуты назад. Корпус наклонен вперед. ***Действия.*** По сигналу — прыжок, смена опорной ноги. ***Задачи.*** Держать баланс. Добиваться мягкости прыжка. Контролировать положение корпуса и рук.

Упражнение 12

Исходная позиция. Ноги на ширине плеч. Ступни параллельно. Руки опущены вдоль тела. Действия. Перенести тяжесть на правую ногу, оторвать от пола пятку левой ноги. Правой рукой потянуться вверх. Сделав правой рукой энергичное круговое движение вперед, вернуться в исходную позицию. Сделав второй круг рукой, резко присесть, сгруппироваться и через исходную позицию сменить ногу и руку. Повторить круговое движение левой рукой. Присесть, сгруппироваться. Из группировки — прыжок с поворотом на 180°. Повторить упражнение в другом направлении. ***Задачи.*** Сохранять равновесие. Переходя с одной ноги на другую, при потягивании не терять ощущения пальцев «нижней» руки. Добиваться мягкости прыжка. Фиксировать ощущение диагонали «рука-нога».

Вариант второй

Общие задачи. Держать баланс. Выполнять движения мягко, с максимальной амплитудой. Сохранять единую скорость движения. Прыжки выполнять мягко, сохраняя точную позицию ног. Контролировать напряжение и дыхание.

Упражнение 1

Исходная позиция. Правая нога впереди, левая сзади, ступни на одной линии, пятка правой ноги касается пальцев левой ноги; ноги прямые. Прямые руки подняты над годовой ладонями вверх; пальцы рук сцеплены в «замок». ***Действия.*** Наклоны корпусом вправо, влево. Круговые движения корпусом вправо, влево. Прыжком сменить позицию ног и повторить упражнение.

Упражнение 2

Исходная позиция. Правая нога впереди, левая сзади. Ступни на одной линии на расстоянии большого шага. Колени согнуты. Баланс на полу пальцах. Руки прямые, в стороны. ***Действия.*** Повороты корпусом вправо, влево. Прыжком сменить позицию ног и повторить упражнение.

Упражнение 3

Исходная позиция. Правая нога впереди, левая сзади. Ступни на одной линии на расстоянии большого шага. Колени согнуты. Баланс на полу пальцах. Руки прямые, в стороны. ***Действия.*** Прыжок влево с поворотом на 180°. Пауза. Прыжок вправо с поворотом на 180°. Пауза. Прыжком — смена позиции ног. Пауза. Прыжок вправо с поворотом на 180°. Пауза. Прыжок влево с поворотом на 180°. Пауза.

Упражнение 4

Исходная позиция. Баланс на правой ноге. Левая нога согнута в колене и поднята. Позиция рук свободная. ***Действия.*** Наклоны корпусом вправо, влево, вперед, назад. Круговое движение корпусом вправо. Прыжком — смена опорной ноги. Наклоны корпусом влево, вправо, вперед, назад. Круговое движение корпусом влево.

Упражнение 5

Исходная позиция. Баланс на правой ноге. Левая нога согнута в колене и поднята. Левая рука — прямая, отведена в сторону. Правая рука поднята. ***Действия.*** Круговое движение тазом вправо, левым предплечьем вправо, правым плечом назад. Прыжком — смена опорной ноги и позиции рук. Круговое движение тазом влево правым предплечьем влево, левым плечом назад.

Упражнение 6

Исходная позиция. Ноги прямые, на ширине плеч, ступни — параллельно. Руки — в стороны. Баланс на пятках. ***Действия.*** Потянуться, перемещая таз вправо, влево. Потянуться — наклониться корпусом вперед. Вращения тазом вправо влево.

Упражнение 7

Исходная позиция. Баланс на правой ноге. Левая нога прямая, вытянута вперед. Правая опорная нога немного согнута в колене. Руки — прямые, ладонями внутрь; пальцы вместе. ***Действия.*** Потянуться поднятой левой ногой вперед-вверх, руками и корпусом вперед, к пальцам поднятой ноги. Мягко поменять опорную ногу и повторить упражнение.

Упражнение 8

Исходная позиция. Баланс на правой ноге. Левая нога — прямая, вытянута вперед. Правая опорная нога немного согнута в колене. Руки — прямые, ладонями внутрь; пальцы вместе. ***Действия.*** Потянуться вперед-вверх поднятой левой ногой, правой рукой и корпусом, к пальцам поднятой ноги; левой рукой потянуться назад. Мягко поменять опорную ногу, позицию рук и повторить упражнение.

Упражнение 9. Прыжок на столбике

Исходная позиция. Баланс на полупальцах опорной ноги. ***Действия.*** По сигналу — прыжок и приземление в ту же точку на другую опорную ногу и фиксация позиции всего тела в балансе на полупальцах опорной ноги.

Упражнение 10. На бревне над пропастью (вариант)

Исходная позиция. Два партнера стоят лицом друг к другу на расстоянии большого шага. Ступни каждого — на одной линии на расстоянии шага одна от другой. Задача и действия. Вывести партнера из равновесия, чтобы, освободив себе путь, продолжить путь через пропасть по воображаемому бревну. ***Примечание.*** Важно «обыграть» партнера деликатно, сделав это за счет ловкости, а не силы.

Упражнение 11. Горная река

Действия и задачи. Держась за руки, партнерам необходимо перебраться через «горную реку», прыгая с «камня» на «камень». Прыгать можно одновременно и поочередно. Фиксировать позицию после прыжка.

Упражнение 12. Веревка

Исходная позиция. Ноги на ширине плеч, баланс на полупальцах. Одна рука поднята, за нею тянется все тело — «веревка». Представим, что «веревку» держат за верхний конец и активно тянут вверх. Поэтому постоянное ощущение натянутой веревки сохраняется в теле до условного сигнала, по которому «веревку» начинают медленно и равномерно опускать на пол. ***Задача и действия.*** Необходимо уложить свое тело, сохраняя последовательность движений, так, чтобы последней «укладывалась» на пол кисть поднятой руки — верхний конец воображаемой веревки, за который ее вновь поднимают и вытягивают. Выполнить упражнение в 3–4-х разных темпах, например, на счет 8, 4, 2, 1. ***Примечание.*** Увеличение скорости не должно лишать движение мягкости, и, самое главное, логики. Движение как вниз, так и вверх должно быть удобно, оптимально по затрате энергии, а это значит, что, независимо от скорости, мы должны сознательно управлять процессом движения, выполняя действие на «тормозе».

Вариант третий

Упражнение 1

Действия. Быстрая ходьба в разных скоростях и направлениях. По сигналу зафиксировать позицию на одной ноге. По

сигналу продолжить движение. По сигналу — прыжок и фиксация позиции на одной ноге. По сигналу продолжить движение. По сигналу упереться руками в пол и зафиксировать позицию на трех точках опоры (двух руках и ноге). По сигналу продолжить движение. ***Задачи.*** Выполнять действия в соответствии с условными сигналами. Распределять движение в пространстве относительно партнеров. Начинать действия через «отказ», заканчивать на «тормозе». Примечание. Педагогу рекомендуется менять скорость движения, а также очередность и значение условных сигналов, соответствующих предложенным действиям.

Упражнение 2

Действия. Несколько человек (4–6), держа партнера на руках, перемещаются в пространстве. По условным сигналам они останавливаются, подпрыгивают, фиксируют позицию, подбрасывают партнера, ловят и снова двигаются, меняя направление. ***Задачи.*** Не увлекаться игрой с партнером. Управлять инерцией движения и осмысленно координировать действия в группе. ***Примечания.*** Цель — координация действий и развитие чувства партнера. Упражнение воспитывает быстроту реакции, способность фиксировать мизансцену, ощущать форму своего тела в мизансцене и общую композицию, а также начинать и заканчивать движение на «тормозе».

Упражнение 3

Исходная позиция. Партнеры стоят друг против друга на максимальном расстоянии, какое позволяет сценическая площадка. Действия. По сигналу партнеры бегут навстречу друг другу, останавливаются на расстоянии шага, фиксируют позицию на одной ноге. Затем партнеры пытаются вывести друг друга из равновесия при помощи мягких толчков-импульсов в разные части тела. По сигналу они фиксируют позицию на одной ноге. Упражнение повторить 3–4 раза. ***Задачи.*** Принимая толчок-импульс и развивая его, стараться гасить инерцию движения. Не толкать партнера очень сильно и жестко, не стремиться быстро достичь результата.

Упражнение 4. На бревне над пропастью (вариант)

Исходная позиция. Партнеры находятся на максимальном расстоянии друг против друга, представляя, что стоят на бревне, ширина которого равна ширине ступни. Действия. По условному сигналу партнеры стремительно сближаются и останавливаются друг перед другом на расстоянии шага и фиксируют позицию. Упражнение повторить 3–4 раза, каждый раз добиваясь нового варианта его выполнения. ***Задача.*** Партнерам необходимо поменяться местами, сохраняя равновесие. Работать мягко, не торопиться получить результат, сосредоточить внимание на процессе конструирования движений и позиций.

Упражнение 5. Тень

Исходная позиция и действия. Один партнер стоит за спиной другого на расстоянии 2–3-х шагов. Ведущий партнер свободно перемещается в пространстве, а ведомый в точности, как тень, повторяет его движения. Выполняя поворот на 180°, ведущий отдает лидерство «тени», и партнеры меняются ролями. ***Задачи.*** Движения, которые предлагает ведущий, должны быть понятны его партнеру. Не следует делать много мелких движений, а движения в быстром темпе необходимо повторить несколько раз, чтобы партнер смог понять рисунок и выполнить его. В дальнейшем это упражнение можно выполнять с музыкой, конструируя движение по принципу построения фразы.

Упражнение 6. Иголка-нитка

Исходная позиция и действия. Один партнер стоит за спиной другого на расстоянии 2–3-х шагов. Ведущий свободно и разнообразно перемещается по площадке, задавая тему и характер Движения, партнер «преследует» его, не повторяя его движений, но угадывая и развивая их характер. ***Задачи.*** Ведущему необходимо работать фразами. ***Примечания.*** Упражнение развивает способность к импровизации, а также внимание к партнеру и умение включаться в предложенный характер движений.

Упражнение 7. Стена

Исходная позиция и действия. Партнеры стоят в две линии лицом друг к другу на расстоянии шага, представляя, что

между ними подвижная стена (стена на колесах). По сигналу партнеры пытаются сдвинуть стену, упираясь в нее руками, ногами, спиной, плечом (позиции меняются по условному сигналу). ***Задачи.*** Переходя из одной позиции в другую, важно успевать сбрасывать напряжение и снова его набирать, распределяя по всему телу, сохраняя устойчивость и ровное дыхание.

Упражнение 8. Держим потолок

Часть первая. ***Действия и задачи.*** Необходимо удержать руками медленно опускающийся «потолок». По условному сигналу «потолок» начинает медленно «опускаться», и с каждым следующим сигналом на 10 см приближается к полу. Таким образом придется удерживать «потолок», стоя, сидя и лежа. Движение вниз, как и вверх, выполняется в несколько этапов: быстрое движение по сигналу и фиксация позиции. Удерживая напряжение в позиции, необходимо контролировать дыхание и свою мизансцену относительно партнеров, учитывая не только собственное движение, но и движение группы — ведь «потолок» один на всех. Часть вторая. Поднимая «потолок», вернуть его в исходную позицию. ***Задачи те же***, что и в первой части упражнения.

Упражнение 9. Прыжок со дна океана

Исходная позиция, действия и задачи. Ноги на ширине плеч, ступни параллельно, руки опущены вдоль тела. Представим, что мы под водой, и, чтобы сделать вдох, нам нужно выпрыгнуть из воды, а затем вновь погрузиться в нее. По сигналу — прыжок вверх, руки поднимаются. В момент приземления руки расходятся в стороны, затем опускаются. Приземление должно быть мягким и пружинистым. Упражнение повторить 5–7 раз, с паузами между прыжками.

Упражнение 10. Прыжок в точку

Действия и задачи. По сигналу — прыжок. Вытянуть одну руку вверх с желанием поставить пальцем точку на максимальной высоте прыжка. Приземление должно быть мягким. Позицию после приземления зафиксировать. Из этой позиции — повторить прыжок. Упражнение повторить 5–7 раз.

Упражнение 11. Удар по мячу

Исходная позиция и действия. Держа баланс на опорной ноге, свободной сделать замах. По сигналу ударить по воображаемому мячу и зафиксировать позицию после удара на опорной ноге. Дополнительные условия выполнения упражнения. Замах делать с максимальной амплитудой, удар выполнять активно, следить взглядом за полетом мяча. ***Задачи.*** Работать всем телом, держать баланс. Не допускать перенапряжения, следить за свободным дыханием.

Упражнение 12. Бросок камня

Исходная позиция и действия. Держа баланс на опорной ноге, сделать замах и по сигналу бросить воображаемый камень. После «броска» зафиксировать позицию тела на опорной ноге. Дополнительные условия выполнения упражнения. Замах делать с максимальной амплитудой, «бросок» выполнять активно, стараясь «бросить камень» как можно дальше, и видеть точку, в которую попадет «камень». ***Задачи.*** Работать всем телом, держать баланс, не допускать перенапряжения, не нарушать ритма дыхания.

Серии упражнений по главным темам подготовительного тренинга

Потягивание

Потягивание разными частями тела от разных точек в разных направлениях следует рассматривать как единую серию упражнений, которую можно предлагать в полном объеме на одном уроке, делить на несколько частей, а также сочетать с другими подготовительными упражнениями. Эта серия может иметь развитие в зависимости от фантазии педагога и студентов.

Общее потягивание

1. Потянуться во всех направлениях Движения свободные и очень мягкие. Переходы от одного движения к другому — равномерные, без рывков. Включить в работу все тело, от кончиков пальцев рук до кончиков пальцев ног, активизируя мышцы плеч, шеи, таза, выполняя скручивания, наклоны повороты,

прогибы, развороты позиции ног в разные стороны, начиная от стопы и кончая крупными движениями всей ногой. Активные движения руками: крупные — всей рукой от плеча, и мелкие — фалангами пальцев. Переключая внимание на отдельные части тела, контролировать степень их участия в непрерывном процессе движения. Можно менять скорость движения, чтобы обратить внимание на мягкость потягивания. Это — еще не активная растяжка, а лишь своеобразный пластический «зевок». Можно придать движению «ленивую» окраску, «пробуждая» тело к активной жизни, и подойти к образу лентяя мирового масштаба и лени как стихии. В последующих упражнениях мера усилий в потягивании поначалу отдается ученикам на индивидуальное регулирование. В дальнейшем можно предлагать им менять меру усилий и напряжения, увеличивать или сокращать амплитуду движения.

2. Правым плечом вверх.
3. Левым плечом вперед, вниз.
4. Центром груди вперед.
5. Центром спины назад.
6. От центра правого бока вправо.
7. От центра левого бока влево.
8. От правого плеча вперед.
9. От левого плеча назад.
10. Носом вперед.
11. Ухом влево.
12. Ухом вправо.
13. Коленом поднятой правой ноги вверх.
14. Носком правой ноги вперед.
15. Пяткой левой ноги назад вверх.
16. Носком правой ноги вправо.
17. Тазом вправо.
18. Тазом назад.
19. Вверх от копчика, опустив корпус вниз.
20. От центра груди вверх вперед; шея не напряжена, руки свободны.

21. От правой руки вперед; за рукой тянется плечо, за плечом корпус; движение доходит до положения наклона вперед.

22. Правой рукой вправо; за рукой тянется плечо, за плечом корпус.

23. Руками вверх; за руками вытягивается все тело, до положения на полупальцах.

24. Руками вниз назад и носом к полу.

25. Стоя на правой ноге, левой рукой потянуться вверх, до выхода на полу пальцы. Повторить упражнение с другой ноги и другой руки.

26. Руки за спиной в «замке»; потягивание — наклон корпусом вперед вниз, отводя сцепленные руки назад вверх.

27. Руки за спиной в захвате — одна сверху, другая снизу. Потягивание — наклон с прогнутой спиной вперед, смена пук повторение движения.

28. Стоя на двух ногах, выполнить первую часть упражнения «веревка». «Веревка» выглядит как диагональ от кончиков пальцев левой руки до кончиков пальцев правой ноги. Повторить упражнение, сменив опорную ногу.

Потягивание на трех точках опоры.

1. Упор на двух руках и одной ноге, лицом вниз, ногой вверх; сменить опорную ногу и повторить упражнение.

2. Упор на одной руке и двух ногах в прогибе, лицом вверх; другой рукой потянуться вверх.

3. Упор на двух руках и одной ноге; потянуться в разных направлениях (вперед, в сторону, назад, в другую сторону, со скручиванием).

4. Упор на двух ногах и одной руке; другой рукой, меняя положение всего тела, потянуть тело в разных позициях и разных направлениях.

Задачи: удерживать баланс, сохранять ровное дыхание, контролировать оптимальное напряжение. Потягивание развивается поэтапно: сначала это крупное потягивание в определенном направлении, потом «потягивание» до определенной точки еще на сантиметр, а потом внутреннее ощущение еще более активного потягивания, когда остается достичь максимальной амплитуды

до последнего миллиметра и оставить только сотую долю миллиметра, как запас, для того чтобы не «оторвать» одну часть тела от другой.

Следующая ступень — переход от потягивания к активной растяжке в положении сидя и лежа на полу.

Прыжки

Эту серию упражнений давать на уроке в полном объеме недопустимо. Целесообразно распределять упражнения по всему подготовительному тренингу, чтобы не переутомить без надобности учеников. Важна правильная дозировка упражнений.

1. Упражнение «Прыгающая тряпочка». Задача: прыгая с одной ноги на другую, встряхнуть тело и ощутить постепенно напряжение в мышцах шеи, плеч, спины. Меняя положение корпуса немного вперед, назад, вправо, влево, продолжать прыжки с одной ноги на другую.
2. Упражнение «Прыгающий столбик» Строго фиксировать позицию: корпус прямой, руки вдоль тела взгляд перед собой, ноги прямые; прыжки мелкие, работает только стопа.
3. Прыжки на двух ногах: вперед, назад, вправо, влево. Не менять позицию ног при приземлении.
4. Прыжки с поворотом на 180° и обратно.
5. Прыжки в группировке с подъемом коленей к груди.
6. Высокий прыжок без предварительной группировки и мягкое приземление.
7. Прыжки через воображаемое препятствие вперед, в сторону, с поворотом на 180°.
8. Прыжки по сигналу «хлопок» с одной ноги на другую, на полу пальцах, с мягким приземлением в заранее определенные точки — вершины воображаемого равностороннего треугольника.
9. Движение прыжками с одной ноги на другую вправо и влево.
10. Движение прыжками со сменой ноги вперед и назад.
11. Прыжки на месте, а затем с разворотом на 180°, на двух ногах, когда ноги находятся на одной линии — одна впереди, другая сзади на расстоянии большого шага.

12. Прыжки на одной ноге с разворотом на 180°.

13. Прыжки на предмет, с предмета и через него (стул, скамейка, стол, ступеньки и т. д.; из разных положений разными способами).

14. Прыжки через препятствие с опорой на одну руку, на две руки, на одну руку и одну ногу.

15. Прыжки через препятствие, не касаясь препятствия.

16. Прыжки через воображаемые препятствия.

Вращения

Вращательные *движения*.

1. Кисть.
2. Рука от локтя.
3. Плечи.
4. Голова.
5. Грудная клетка.
6. Таз.
7. Голень.
8. Стопа.

Проделать движения в различных направлениях и проконтролировать работу каждой части тела, меняя амплитуду и скорость вращения.

Упражнения на координацию вращательных движений разными частями тела в разных направлениях.

9. Кисть одной руки, другая рука от локтя, стопа.

10. Таз, голова в противоположных направлениях (противоход).

11. Плечи — противоход.

12. Грудная клетка и кисти рук — противоход.

13. Прямая рука от плеча назад, указательный палец другой руки, таз.

14. В позиции баланса на одной ноге корпус и руки-противоход.

15. В позиции баланса на одной ноге корпус по большому кругу в одну сторону, кисть одной руки и стопа свободное ноги в другую.

16. Вращения в разных скоростях, где через ощущение скорости ученик контролирует меру мышечного напряжения. Цепочки вращений — спирали. Эти вращательные движения представляют единое, цельное движение, которое перетекает от одной части тела к другой.

17. Кисть одной руки, локоть, плечо, таз, колено противоположной ноги, стопа; обратно.

18. Голова, грудная клетка, таз, колени, ступни; обратно.

19. Смена плоскостей вращательных движений. Движения плечом могут быть не только назад и вперед, но и когда мы точкой плеча рисуем круг перед собой, или грудной клеткой впереди себя рисуем круг на предполагаемой плоскости, стоящей перед нами; головой рисуем круг на потолке, когда точка находится над центром головы, и т. д.

20. Вращения, объединенные «волной»: четыре вращательных движения плечом назад, затем через «волну» по диагонали к тазу; вращение тазом. Далее, дав импульс на переход движения по другой диагонали по корпусу в другое плечо, мы продолжаем движение этим плечом, затем проходим через всю руку до запястья и заканчиваем движение вращением одним пальцем. Потом из точки, в которую превратилось круговое движение пальцем, мы можем вернуться через «волну» к шее и начать вращательные движения головой. Затем через грудную клетку, таз, бедра, колени мы можем спуститься к ступне левой ноги; через «волну» по диагонали к кисти правой руки. Упражнение заканчивается импровизацией-игрой. Оно обостряет ощущение непрерывного движения, в едином режиме напряжения. Это путь в мягкий пластический тренинг.

Баланс

1. Ступни на одной линии, правая нога впереди, левая сзади, носок левой ноги касается пятки правой. Пальцы рук сцеплены в «замок», руки вытянуты над головой. Наклоны корпусом вправо и влево. Движения мягкие, с максимальной амплитудой.

2. Сохраняя позицию упражнения 1: движения корпусом по кругу — мягкие, непрерывные, с максимальной амплитудой.

3. Сохраняя позицию ног, как в предыдущих упражнениях: руки перед собой, пальцы сцеплены в «замок»: повороты корпусом вправо и влево (скручивание), голова поворачивается вместе с корпусом Движения мягкие, с максимальной амплитудой.

4. Баланс на одной ноге, руки в «замке». Те же движения корпусом, что в предыдущих упражнениях, со сменой опорной ноги.

5. Ступни на одной линии, правая нога впереди, левая сзади на расстоянии большого шага. Положение рук свободное. Те же движения корпусом, что в предыдущих упражнениях.

6. Исходная позиция упражнения 5. Разворот всем телом на 180°, затем возвращение в исходную позицию.

7. Исходная позиция упражнения 5. Прыжок на 180°, с сохранением позиции ног на одной линии.

8. Баланс на одной ноге. Руки в стороны. Круговые движения стопой свободной ноги, кистью правой руки вперед, левой рукой назад.

9. Баланс на одной ноге, руки в стороны. Круговые движения свободной ногой от колена вправо, руками от локтя в любом направлении.

10. Баланс на правой ноге, руки опущены. Коленом свободной ноги нарисовать круг перед собой, плечами выполнить круговые движения назад.

11. Баланс на одной ноге, правая рука вверху, левая опущена. Вращения правой рукой вперед, левой назад, корпусом по кругу с максимальной амплитудой.

12. Баланс на правой ноге, левая нога поднята вверх назад. Мах левой ногой вперед и разворот на правой ноге на 180°. Движение повторить несколько раз, затем сменить опорную ногу.

13. «Прыжок на столбике». Баланс на полу пальцах одной ноги. По сигналу — прыжок вверх и приземление в ту же точку на другую ногу.

14. Баланс на полу пальцах одной ноги на воображаемом камне, который является вершиной равностороннего треугольника. По сигналу — прыжок на другую ногу на другой камень (другую вершину треугольника).

15. «Звать-прогонять». Баланс на одной ноге. Одновременно одной рукой сделать движение от себя, другой — к себе. Поднятой ногой сделать движение к себе, обеими руками от себя — последовательно или одновременно.

Упражнения с партнером.

16. «На бревне над пропастью». Вариант первый. Партнеры стоят лицом друг к другу на расстоянии большого шага. Ноги каждого находятся на одной линии, как будто на бревне, которое перекинуто через пропасть. Задача партнеров — поменяться местами, чтобы продолжить свой путь через «пропасть» и не упасть с «бревна». Найти 2–3 варианта выполнения задачи.

17. «На бревне над пропастью». Вариант второй. Стоя на одной ноге, вывести партнера из равновесия, чтобы освободить себе путь и продолжить движение по «бревну» вперед. В этом упражнении важно действовать не грубо, а деликатно «обыграть» партнера и сделать это не за счет силы, а за счет ловкости.

18. «Горная река». Два партнера, держась за руки, должны перебраться через горную реку, прыгая с камня на камень. Двигаться можно одновременно или последовательно

Упражнения с гимнастической палочкой

19. Стоя на двух ногах, удерживать палочку в балансе: а) на ладони, б) на локте, в) на плече.

20. Стоя на одной ноге, удерживать палочку в балансе: а) на колене, б) на стопе, в) на пальце одной руки.

21. Сесть, встать, в разных скоростях, удерживая палочку в балансе на пальце одной руки.

Упражнения с творческим манком

1. В яме.
2. Перед забором.
3. На столбике.
4. На дне моря.
5. На горячем песке.
6. По камням через горную речку (парное упражнение).

7. Над пропастью на бревне (парное, в двух вариантах).
8. Прыгающая тряпка.
9. Прыгающий столбик.
10. Спираль.
11. Вертушка.
12. Мяч.
13. Плетка.
14. Веревка.
15. Бокс.
16. Пружина.
17. Барабанщик.
18. Канатоходец.
19. Тень (парное).
20. Зову-прогоняю.
21. Бросаю камень.
22. Пенальти.
23. Держим потолок.
24. Скала.
25. Скачки.
26. Стена (парное).
27. Борьба.
28. Иголка-нитка (парное).
29. Резиновый мешок.
30. Лентяй.
31. Вертолет.
32. Марионетка.
33. Влипли в смолу.
34. Летающие ядра.
35. Океан.
36. Воображаемые препятствия и т. д.

Уроки сценического движения / Часть 3: Примеры конструирования первых уроков сценического движения

История театра не только дает множество примеров гениального творчества, но и способствует созданию стереотипа представления актера о себе как в творчестве, так и в жизни. Психологические барьеры, связанные с работой над воспитанием тела и оценкой своих возможностей, определяются и степенью доверия актера к своей природе, и его профессиональным отношением к правилам театральной игры, в которой человеческая природа ведет себя своеобразно, потому что знает, что человек пытается ее обмануть. Ранее мы изучали варианты подготовительного тренинга. Сейчас же перейдем к семинарам. Перед актером, даже очень опытным и техничным, всегда существует опасность «потеряться» в водовороте игры. Процесс профессиональной подготовки актера — это поиск нового способа освоения актерской техники. Очень важно найти новую систему координат для своего времени творчества. Движение вперед возможно лишь при условии, что не только опыт других, но и свой собственный, ставится под сомнение. Всякое ме-

ханическое повторение программы обучения, которая успешно применялась вчера, сегодня может завести в тупик, и использование уже проверенных упражнений может оказаться неэффективным и неинтересным процессом. Творчество в педагогическом процессе невозможно, если пользоваться только найденными методами и способами воспитания и подготовки актера, не подвергая их творческой переработке.

Семинар для молодых актеров по проблемам сценического движения, голоса и речи. Афины, 2014.
Продолжительность 1 час 20 мин.

1. Потянуться в разных направлениях от плеча; от бока; от поясницы; от колена; от центра груди и т. д.

2. Упражнения на координацию во вращении. Кисти в одном направлении, стопа в другом. В позиции баланса на одной ноге, голень поднятой ноги от колена, плечи-противоход. Прямые руки от плеч и таз. Таз, кисть вытянутой вперед руки, плечо другой руки, опущенной вдоль тела. Голень поднятой левой ноги и правое плечо.

3. Упражнения в потягивании. Баланс на одной ноге, руки над головой, пальцы в «замке». Наклон корпусом в сторону с одновременным потягиванием. Сменить опорную ногу. Наклон в другую сторону. Задачи: сохранять равновесие и мягкость наклонов. Баланс на одной ноге, руки сзади в «замке». Наклон вперед. Сменить опорную ногу, повторить упражнение. Одна рука сверху, другая снизу, пальцы в «замке» за спиной, ступни параллельно, ноги прямые. Наклоны вперед, спина параллельна полу, взгляд вперед. Поменять позицию рук, повторить наклоны. Соединить ладони за спиной, развернув руки так, чтобы мизинцы касались позвоночника. Баланс на одной ноге. Наклонить корпус вперед, поднятой ногой потянуться назад вверх, мягко вернуться в исходную позицию. Сменить опорную ногу и повторить упражнение. Задачи: контролировать свободное дыхание, чтобы зазвучать в этой позиции (имеется ввиду позиция наклона и потягивания поднятой ногой вверх).

4. Упражнение «Прыгающая тряпочка». Легкими прыжками с одной ноги на другую встряхнуть тело; не терять пружинистого прыжка.

5. Продвигаться прыжками по залу в разных направлениях. Добиваться легкости в прыжке, внимательно следить за продвижением партнеров, стараться не сталкиваться с ними, не делать много прыжков, работать разнообразно и аккуратно.

6. Перейти на ходьбу в разных направлениях. Чаще менять направление движения. Использовать 9 скоростей движения. Пробовать контрастные изменения скорости — от 9-й к 1-й, от 1-й к 9-й. Переход от 9-й к 1-й должен происходить за счет быстрого, но плавного торможения без рывка и остановки, от 1-й к 9-й — за счет плавного, быстрого ускорения. Соотносить свою скорость со скоростью партнеров, таким образом, находя единую скорость для всей группы. Переход от одной скорости к другой должен быть процессом видимым, который можно наблюдать со стороны.

7. Продолжать ходьбу в разных скоростях. По сигналу зафиксировать позицию. Дыхание свободное. Снова ходьба. По сигналу остановиться. Тело принимает позицию, которую зафиксировали до этого. Задача: выполнять остановку по сигналу, давая себе секунду, чтобы войти в процесс торможения. Сигнал не должен быть раздражителем, парализующим актерскую природу. Это лишь импульс к изменению действия (от ходьбы к остановке с фиксацией определенной формы). Мы будем осваивать индивидуальный и парный тренинг параллельно, для того чтобы острее ощутить свои собственные проблемы в работе с партнером. Возможно, это будет стимулом к более внимательному отношению к упражнениям индивидуального тренинга.

8. Партнеры стоят друг против друга на расстоянии шага, балансируя на одной ноге, и пытаются легкими движениями в разные точки тела вывести друг друга из равновесия. Это игра с партнером, а не борьба. Не нужно делать сразу много движений. Если опорная нога устает, ее можно сменить. Игра продолжается. Задача: дать партнеру время развивать ваш импульс до тех пор, пока он не погасит инерцию движения и не зафик-

сирует тело в той или иной позиции. Партнеры должны дать друг другу по 3–5 сигналов.

9. Отойти от партнера на максимальное расстояние, которое позволяет площадка. Поймите, когда вы готовы одновременно начать активное движение друг к другу, сделайте это и остановитесь на расстоянии шага друг от друга. Выдержать паузу, затем сделать мягкий разворот на 180° во 2-й скорости и отойти на свои исходные позиции.

10. Повторить упражнение, но начать всем одновременно по сигналу «хлопок». Возвращайтесь на исходные позиции тогда, когда считаете нужным. Обратите внимание на то, что изменение скорости движения вызывает у вас контрастные внутренние ощущения: есть взрыв активного движения по сигналу, есть тормоз, есть момент остановки. В паузе мы этот взрыв удерживаем внутри себя и, внешне двигаясь спокойно во 2-й скорости, можем или сохранить внутреннее напряжение или смягчить это напряжение, избавившись от первого эмоционального взрыва. Активное движение к партнеру — это момент, когда вы посылаете свое тело в определенном направлении с определенной целью. Чтобы не столкнуться с партнером и не сбить его с ног, вы вынуждены тормозить, то есть сдержать свой посыл. Далее наступает пауза, в которой вы меняете свое намерение, т. е. отказываетесь от взаимодействия с партнером и уходите от него, вернувшись в исходную позицию. Таким образом, вы ставите точку в маленькой истории ваших взаимоотношений на данном этапе. Не перекладывайте ответственность за упражнение друг на друга. Некоторые из вас плохо тормозили и становились неудобными партнерами.

11. Подбегаете друг к другу. И вдруг — между вами образуется провал. Вы вынуждены остановиться. Необходимо справиться с инерцией движения, ощутить, как меняется напряжение внутри вас в паузе между движениями. И только если вы будете внимательно следить за этими процессами, упражнение приобретет смысл. Сейчас перед вами следующая техническая задача: остановиться перед пропастью и зафиксировать позицию на одной ноге. Надо собрать свои внутренние ресурсы, чтобы

включиться в движение мгновенно. Нет пространства для разгона движения, поэтому начало — это взрыв: взрыв энергий, стремящихся друг к другу.

12. Партнерам надо броситься навстречу друг другу, обняться и замереть. Не упрощайте момент объятий и остановки, но старайтесь и не ударить друг друга. Думайте о партнере. Соедините активность взрыва и аккуратность контакта.

13. Сесть на пол напротив своего партнера на расстоянии 4–5 шагов. Найти способ передвижения к партнеру, но, не касаясь пола ни кистью, ни стопой. Тот, кто сблизился с партнером, может взять его за руку и продолжить упражнение вдвоем. Задача: двигаться аккуратно, не помогая себе руками и ногами, стараться не мешать партнеру. Повторить упражнение с закрытыми глазами.

14. Распределиться равномерно по всей площадке, заняв любую удобную позицию. Закрыть глаза. Попытаться понять, кто из партнеров находится рядом. Задача — всем объединиться. А это значит, нужно найти контакт с партнером, через него с другим партнером и т. д. Вы должны четко понимать, вместе ли вы, объединились ли вы в одно целое, или кто-то остался в одиночестве, а может быть, образовались группы и т. д.

15. Стоим по колено «в воде», пытаемся разбрызгивать «воду» в разные стороны. Вода поднимается по пояс. Вода поднимается до плеч. Пробуем руками поднять массу «воды» вверх, вычерпать ее из-под себя. Учитывайте плотность воды, а также возможность работать всем телом. Задача: вырваться на поверхность воды. Необходимо оттолкнуться от пола и подняться как можно выше. Потому что вода уже покрывает вас с головой. Наконец, вы на поверхности и быстро «плывете к берегу», балансируя на одной ноге. «Плывете» на спине, на боку, брассом, чувствуете себя прекрасно, как настоящие рыбы в настоящей воде. «Плывете» спокойно. Можете «плыть» как угодно, даже вниз головой, можете нырять, переворачиваться, прыгать. Подплываете к берегу, выходите, встряхиваетесь и ложитесь на теплый мягкий песок. Тело свежее, не усталое. У вас хорошее настроение.

16. А теперь вы продолжите занятие с педагогом по голосу.

Европейский фестиваль театральных лабораторий «Prima del Teatro». Италия, 1992

1. Потянуться вверх, подняться на полупальцы. Руки прямые. Дышим, тянемся еще. Тело, как струна. Снимаем напряжение последовательно: бросили вниз кисти, предплечья, плечи, голову, корпус. В коленях пружина. Висим. Еще раз быстро вверх — ап! То же самое проделывает каждый самостоятельно. Повторяем упражнение, стоя на одной ноге. Контролируем устойчивость, свободу дыхания; при наклоне в паузе контролируем меру напряжения шеи.

2. Ноги шире плеч, руки вверх — в стороны, ноги и руки — четыре луча, идущие от центра. С ощущением, что мы пробиваем этими лучами пространство в четырех направлениях, очень активно потянулись. Сняли напряжение.

3. «Прыгающая тряпка». Прыгаем мягко, попеременно на одной и другой ноге, встряхиваем шею, плечи, корпус; контролируем инерцию.

4. «Держим потолок», который медленно опускается вниз. Контролируем дыхание и напряжение. «Потолок» опускается все ниже. Садимся на пол, держим его руками и ногами. Максимальное напряжение! Дышим свободно. Оттолкнули «потолок» вверх! «Потолок» «улетел»; по хлопку встали.

5. Проверьте суставы, раскрутите в разных направлениях все, что крутится; скоординируйте вращение разных частей тела: кистей и таза, коленей и локтей, стопы и головы, плеч и корпуса. Сами задавайте себе новые сочетания вращений, чтобы обострить и наладить связь центра управления, дающего команды, с мышцами-исполнителями.

6. Партнеры стоят на бревне, внизу — пропасть. Сойтись и поменяться местами. Найти несколько вариантов перехода.

7. Повторить упражнение с условием, что один из партнеров работает с закрытыми глазами. Вся ответственность — на том, кто видит. Нужно так организовать действие, чтобы не упасть. Старайтесь оправдать доверие партнера. Поменяться ролями.

8. Партнеры балансируют «на бревне» на одной ноге и дают легкие толчки руками и поднятой ногой, мешая друг другу сохранять устойчивое положение. Партнер или уходит от толчков, или, восприняв заданное движение, мягко гасит инерцию и старается сохранить устойчивость и, в свою очередь, отвечает тем же. Это игра; нет резких и грубых движений; работать очень тонко, артистично; не надо делать подряд много движений; партнеры должны быть понятны друг другу.

9. Вы свободно двигаетесь в пространстве. Партнер полностью подчиняется вам, когда вы задаете ему те или иные движения. Вы можете делать с ним все, что хотите: поворачивать, разворачивать, закручивать. Главное, чтобы партнер понимал вас. Не торопитесь. Найдите ту меру свободы и меру контроля этой свободы, которая позволила бы вам сознательно управлять процессом движения.

10. «Удар по мячу». Нужно ударить воображаемый мяч так, чтобы он улетел очень далеко. Пробуйте наносить удар разными способами; смелее, активнее. Когда мы «бьем по мячу» или кулаком бьем в «боксерскую грушу», зритель видит условный знак, который выражает понятие «удар». Но если рассматривать это понятие шире, мы можем увидеть, что бывает и удар мысли, от которого с персонажем что-то происходит. Главное, чтобы вы поняли: есть иллюстрация, а есть то, что происходит от внутреннего толчка, импульса, а потом получает внешнее выражение, не являясь иллюстративным жестом. Эти рассуждения помогут нам лучше понять задачу следующего упражнения.

11. Распределитесь по парам. Один из вас выбирает для себя какое-то понятие и пробует выразить его через движение; другой пытается отгадать, что бы это могло быть. Отгадывая, можно пользоваться игрой «холодно горячо». Задача — стать понятным хотя бы до степени «тепло». Если у партнера, который наблюдает, не возникло никаких ассоциаций после первого показа, можно повторить упражнение еще раз. Не нужно никакой пантомимы, никаких длинных действ, никаких иллюстративных жестов. Данное упражнение — первый шаг к осмыслению того, как найти форму выражения своего замысла. Фантазия должна

быть конкретно реализована, при этом необходимо исключить моменты обозначения: например, если человек замахнулся, значит, он угрожает; указал на дверь — выгоняет; раскрыл руки в стороны — встречает и т. д. Необходимо отказываться от первых, примитивных способов выражения, иллюстрирующих ваш замысел.

12. «Погоня». Это — погоня без начала и конца, и, значит, не нужно сразу бежать и догонять. Это — игра в погоню. Сегодня кошка догоняет мышку. Надо попытаться обыграть партнера в этой ситуации; найти интересные приспособления нюансы, действовать неожиданно, двигаться контрастно. Есть множество вариантов, как обыграть партнера. Я предлагаю вам быть хитрее в этой игре, изобретательнее, неожиданнее. Например, мышка может притвориться мертвой? Это игра обман, а вы — обманщики; только одни обманывают талантливо, другие — примитивно. Я предлагаю вам быть талантливыми обманщиками.

13. Партнеры стоят на расстоянии трех шагов спиной друг к другу. Очень аккуратно сойтись, в момент касания остановиться. Ощутите этот момент очень остро. Затем первый партнер приседает чуть ниже таза второго, который ложится на спину первого. Без помощи рук поднять партнера на спину, затем аккуратно вернуть на ноги. Чтобы поднять точно, надо ощутить момент взаимодействия. Проделайте упражнение еще раз, не нарушая непрерывности движения, начиная с момента, когда вы сходитесь, и, заканчивая моментом, когда вы опустили партнера на ноги и дали ему импульс, после которого он сделал движение вперед на 3 шага. Не торопите процесс взаимодействия. Подобные упражнения необходимы нам как средство, чтобы ощутить и понять момент взаимодействия с партнером в различных ситуациях и разных вариантах.

14. Другой вариант упражнения. Мы так же идем спиной навстречу друг другу. Касание спиной — и сразу поворот и пауза. Затем один партнер берет другого за руку — и рывок-посыл мимо себя вперед вниз. Не нужно дергать руку, вырывая ее из плеча; необходимо соблюсти меру усилий, чтобы только задать

движение партнеру. Поворачиваетесь, видите, как упал партнер, подбегаете к нему; партнер быстро вскакивает на ноги и отталкивает вас. Возможны варианты расстановки пауз на разных этапах упражнения. Это лишь схема движения. Попробуйте выполнить ее, наполнив смыслом (например, неожиданная встреча). После разворота пауза обязательна: в ней надо увидеть глаза партнера, понять, кто перед тобой, какой он. Перед тем как подбежать к партнеру — опять пауза. Быстрое, активное движение всегда является провокацией на лишние действия, на суету. Пауза дана вам специально, чтобы вы своим усилием воли смогли себя проконтролировать, поставить маленькую точку, а потом начать движение. Беда молодого актера в том, что он, говоря последнюю фразу своего текста, после которой нужно уйти со сцены, очень часто заканчивает свою игру на этом последнем слове. Актер еще на сцене, но выключился, уже ничего не играет. Вот пример: я вам даю точку, и паузу вы можете держать сколько угодно, я не ограничиваю ее временем. Надо видеть партнера, а, уходя от него, сохранять контакт и не бросать его. Я вам не говорю, кто вы, где, и почему это делаете. Вы сами для себя попробуйте это определить. Не забывайте о том, что у вас после того, как вы входите в контакт с партнером, паузы нет, это одно движение — рывок и разворот. Есть очень важные правила, которые сформулировал Мейерхольд. Это правила построения выразительного движения на сцене. Каждому движению предшествует преддвижение, «отказ». Оно может быть спрятано внутри, а может выйти наружу. Например, чтобы ударить по мячу, нужно сделать замах (движение в противоположную сторону). В замахе я «отказываюсь» от этого главного действия, а потом делаю его. Это явно и видимо. Чтобы зрители отчетливо видели главное действие, выраженное через движение, нужно пользоваться правилом «отказа» — приготовления к действию. «Отказ» увеличивает время вашего действия, создает более удобную ситуацию для партнера, что очень важно при выполнении быстрого и активного движения. Без «отказа» вы не успеваете подхватить действие партнера. «Отказ» помогает выполнить основное движение более выразительно. «Отказ» нель-

зя специально контролировать во время игры; эту способность нужно воспитывать, чтобы она стала вашей привычкой и срабатывала сама. «Посыл» должен выполняться на «тормозе» — это дает возможность точно распределять свое движение в пространстве. Между «посылом» и «точкой» существует момент «тормоза» (например, затормозить момент кувырка).

15. Займите любую удобную позицию, сидя; потягиваясь, проверьте плечи, корпус, таз, колени, пальцы. Освободите мышцы от лишнего напряжения; поменяйте позицию тела и опять потянитесь. Старайтесь делать упражнение подробно и снова зафиксируйте тело в любой удобной позиции; ощутите ее. Внимательно «слушайте» меру напряжения в своих мышцах: если оно очень сильное и закрывает дыхание, ослабьте его. Не задерживайтесь долго в одной позиции, ищите оптимальную меру напряжения для каждого эпизода упражнения. Зафиксируйте позицию и начните круговые движения стопой одной ноги и кистью одной руки. По хлопку — быстро сменить позицию и работающие стопу и кисть. По хлопку — смена позиции и точный круг плечом одной и локтем другой руки. Позицию менять очень быстро. Круг головой. По хлопку соединить все вращения. Ощутите теплоту в суставах. Вращение: корпус — таз — плечи — ноги от колен. Правая рука от локтя — левое плечо — назад. Сменить направление движения. Левая рука — вперед — в сторону — вниз — четко фиксирует позицию; правая рука — по кругу.

16. Сидя в «резиновом мешке», растягиваем его телом в разных направлениях. Движение мощное. Пытаемся выбраться, вылезти из мешка, который нас сдавливает. По хлопку сбрасываем напряжение.

17. Ищем баланс на пятках. Регулируем устойчивость за счет манипуляции центром тяжести.

18. Колени вместе, ступни вместе; глубокий присед; максимально сгруппироваться. В этой позиции поднимаем пятки, выходим на полупальцы, удерживаем баланс и свободно дышим. Опускаемся на всю стопу и пробуем поднять пальцы ног и удержать баланс на пятках.

19. Ноги чуть шире плеч. Глубоко присесть, подпружинить тазом вниз. Взяв себя за ноги, подпружинить в этом положении. Правую ногу оторвать от пола и постоять. Дыхание свободное. Сменить ногу. Не выключаться из упражнения! Повторить несколько раз.

20. Упор лежа. Руки точно на линии плеч. Постепенно идем ногами к рукам; таз поднять; приходим в глубокий присед, не отрывая рук от пола, идем ногами вперед и приходим в положение упора на руках спиной к полу. Возвращаемся в исходную позицию.

21. Упор на руках спиной к полу, ноги на ширине плеч, согнуты в коленях. Одну ногу тянем вверх, оставаясь на трех точках опоры. Опускаем ногу. Три точки опоры — тянемся вверх рукой. Остаемся на двух точках опоры и беремся левой рукой за носок правой ноги — восемь пружинистых движений вверх. Повторить упражнение с другой руки и ноги.

22. Импровизация с музыкой. Вы можете выбирать три или две точки опоры и менять положение тела в самых разнообразных вариантах. Ищите разнообразия, дышите свободно, чтобы в любой момент свободно заговорить.

23. Упор на руках спиной к полу, ноги в стороны, прямые. Правую ногу проносим между левой ногой и левой рукой, разворачиваемся в упоре на руках на 90° грудью к полу; затем проносим левую ногу между правой ногой и рукой и разворачиваемся на 90° спиной к полу. Повторяем упражнение, увеличив темп.

24. Сесть, руки и ноги поднять. Держим баланс. Движения свободные. По хлопку останавливаем движение и опять продолжаем. Контролируем дыхание.

25. Лежим на спине. Ноги за голову — отдыхаем. Ноги вверх — стоим на лопатках, таз вверх (можно поддерживать под поясницу руками), аккуратно опустили ноги, перевернулись на живот, ноги — в руки, прогнулись; отрываем колени от пола. Отпустили ноги, быстро перевернулись на спину; поднять руки и ноги, держать «уголок». Аккуратно, через бок, снова взять ноги в руки и прогнуться. И снова на спину и — «уголок».

26. Лечь в удобную позу. Представьте, как вы будете вставать, чтобы вскочить мгновенно, энергично, ловко. По хлопку встать, как будто вас вытолкнула пружина. Затем мягко опуститься на пол. Повторить.

27. Кувырок вперед через голову. Очень бережно, удерживаем себя. Не разгоняем движение, сдерживаем его. Не упасть, а мягко опуститься. Самая главная часть упражнения — в конце, когда мы активно работаем на «тормозе», сдерживая кувырок.

28. Правая нога впереди на выпаде, левая ладонь на полу пальцами вперед, правая — на полу пальцами влево перпендикулярно левой ладони. Последовательно укладываем: сначала правое предплечье, затем поворачиваем голову влево, опускаем на пол правое плечо, опираемся на правую лопатку и делаем кувырок вперед через правое плечо.

29. Этот кувырок выполняют оба партнера, стараясь сделать его почти синхронно. Идем, разговариваем, между прочим делаем кувырок и продолжаем идти и разговаривать.

30. Первый партнер начинает делать кувырок вперед, приблизительно в середине кувырка второй партнер останавливает его, аккуратно взяв рукой за ногу, и дает мягкий посыл, возвращая его назад. Первый партнер возвращается на ноги через кувырок назад. Не следует ускорять движение во время кувырка, иначе партнеру будет неудобно вас останавливать, а вам — неудобно возвращаться обратно. Не дергайте партнера за ногу, а лишь мягко задайте ему направление движения. Не надейтесь, что вас остановят, схватив за ногу, а сами имейте в виду эту остановку движения. Повторить упражнение без участия партнера.

31. Первый партнер, повернувшись спиной ко второму, отводит ногу назад вверх, второй партнер удерживает его ногу руками. Затем первый опускает обе руки на пол и с помощью второго делает кувырок вперед.

32. Держим палочку ладонями: один конец палочки упирается в открытую ладонь первого партнера, другой — в открытую ладонь второго. Таким способом мы удерживаем палочку. Меняем темп и ритм. Задачи партнеров — подхватывать движения

друг друга, активно работать всем телом, фиксировать позиции. Необходим контраст движения, четкие паузы, динамичная работа ног, чуткое внимание к партнеру.

33. Упражнение для трех партнеров. Задача: надо понять, насколько возможны при взаимодействии втроем контрастные движения. Не должно быть жесткого контакта. Сначала инициатива у одного партнера. В общем движении инициатива переходит к другому, затем к третьему.

34. Упражнение для шести партнеров. Лидер задает движение и смену позиций, а затем через контакт глазами передает лидерство другому партнеру. Попробуем проделать упражнение с музыкой. Смелее меняйте позиции.

Упражнение для всей группы. Импровизация заканчивается замедлением движения, почти остановкой, когда через самое малое движение нужно ощутить стоящего рядом, а потом и движение всей группы. Необходима предельная чуткость к мельчайшему движению партнера. Ничего не надо изображать. Каждый должен ощутить движение, рождающееся изнутри. Кульминацией упражнения будет та его стадия, когда видимое движение прекратится, останется только контакт через взгляд. Останется крупный план.

35. Одно из правил, которым необходимо пользоваться для достижения выразительности движения на сцене, — это темповый контраст, от которого мы идем к разнообразию темпоритма. Часто артист играет только верхней частью своего тела: рука грозит, а ноги вялые. А нужно, чтобы ноги тоже «угрожали». Распределитесь по парам. Сейчас нужно очень активно друг другу угрожать, а по моему хлопку вы тут же сбросите напряжение и превратитесь в само спокойствие. Мы говорили о смене темпоритма, вот здесь и нужно дать этот контраст, где быстрая смена одного темпа на другой меняет и ритм. В медленном темпе повернитесь к своему партнеру, находясь с ним в контакте, походите один вокруг другого. А теперь в этой ходьбе один партнер дает другому сигнал «хлопок», а другой — тут же ему этот хлопок возвращает. Хлопок — это прорыв напряжения, которое вы накопили внутри себя; хлопок как выстрел. Только

не надо хлопать слишком часто. Есть активное действие, которое мы очень ярко выражаем через движения своего тела, а потом — мгновенно прячем; но готовность к этому действию внутри нас остается. Так мы будем чередовать упражнения, когда физический тренинг переходит в психофизический. Да, хлопок выполняется ладонью, но импульс, взрыв энергии идет изнутри. Это не механическое похлопывание в ладоши. Момент готовности к активному движению должен всегда присутствовать в вас. Я еще раз обращаю ваше внимание на ноги. Ноги должны быть такими, чтобы вы в любую секунду были готовы к старту на короткую дистанцию. Мгновение — и вы включены. Я управляю мышцами или они управляют мной? На сцене часто ваши мышцы ведут себя своевольно. А в момент эмоционального подъема это еще более усугубляется. Не отступайте. Если ошиблись — остановитесь, сосредоточьтесь и пробуйте еще раз. Проявите волю. Надо играть до конца. Получайте удовольствие от ощущения точной формы. Сейчас в упражнениях вы тратите сил больше, чем нужно, но это естественный этап, через который надо пройти. Все нужно делать гораздо легче.

36. Закройте глаза; руки — вверх; потянулись. Ощутите бесконечность пространства, почувствуйте свое тело; это ваше ощущение, у вас есть свой маленький секрет в этом ощущении, он дает вам возможность быть свободными в эти секунды и не бояться взглядов со стороны, потому что вы доверяете друг другу, и каждый хочет, чтобы на него смотрели с тем же доверием, какое есть у вас к себе в этот момент.

Блиц-подготовка к 22-ому уроку сценического движения. РАТИ, режиссерский факультет, мастерская П. Н. Фоменко, середина III семестра, 2008. Продолжительность 30 мин.

Первые уроки сценического движения — это, прежде всего, создание фундамента взаимоотношений и взаимодействий педагога и учеников. Недостаточно просто провозгласить программу и ее задачи. Первый урок — это первый импульс к тому, чтобы вызвать интерес к последующим занятиям. На первых

уроках ставятся вопросы, ответы на которые нужно будет искать в течение всех последующих занятий. Эти вопросы необходимо поставить практически, предлагая упражнения по различным темам программы и, прежде всего, по разделам подготовительного тренинга. Следует искать новые способы освоения известных навыков, которые лишь на первом этапе являются основной целью в работе, а затем становятся средством для более глубокого и тонкого познания принципов организации движения актера в сценическом пространстве. Трудно провести первый урок так, чтобы вызвать неподдельный интерес к занятиям предметом. Но еще труднее сохранить этот интерес на протяжении всего процесса обучения.

Как провести 21-й урок интересно, когда кажется, что ученики уже все знают и понимают, как вернуть свежесть творческому процессу урока?

1. Ноги на ширине плеч. Ступни параллельно. Ощутить кончики пальцев ног и рук. Взгляд вперед. Потянуться всем телом в разных направлениях — прогибаясь, наклоняясь, скручиваясь. Можно сгибать ноги в коленях, меняя положение не только корпуса, но и стопы. Включить в движение все тело, поочередно обостряя внимание к какой-либо отдельной его части — плечу, шее, стопе, тазу, кисти. Ощущать каждую фалангу пальцев. Ногами работать активно.

2. Ступни параллельно, ноги на ширине плеч. Встать на полу пальцы. Потянуться руками вверх вперед. За руками тянется все тело. Прогибаясь назад вниз, потянуться руками к пяткам. Пятки не опускать.

3. Правой рукой потянуться вправо. Левой рукой — влево. Корпус следует за рукой.

4. Поднять правую ногу, продолжай левой рукой и корпусом тянуться влево. Возвратиться на обе ноги. Поднять левую ногу. Потянуться правой рукой и корпусом вправо.

5. Возвратиться на две ноги. Опустить руки. Наклоны вправо. Левым боком потянуться наверх. Голова опущена. Подняться на полупальцы. Повторить упражнение, изменив направление движения.

6. Баланс на полупальцах одной ноги. Коленом поднятой ноги потянуться вверх. Руки помогают держать баланс. Мягко поменять опорную ногу. Потянуться другим коленом вверх.

7. Сменить опорную ногу. Потянуться свободной ногой вперед, руками назад вниз. Повторить упражнение с другой ноги.

8. Сменить опорную ногу. Свободной ногой потянуться в сторону. Корпус наклоняется в противоположную сторону. Одна рука тянется в сторону, другая вперед. Сменить опорную ногу. Повторить упражнение с другой ноги.

9. Ноги на ширине плеч. Ступни параллельно. Баланс на полу пальцах. Пальцы рук — в «замке». Потянуться вверх и одновременно наклонить корпус вправо. Повторить упражнение в другом направлений. Опустить руки через стороны вниз за спину, пальцы — в «замок». Балансируя на полупальцах, наклонить корпус вниз, руками потянуться вверх.

10. Баланс на опорной ноге. Руки вытянуты вперед, пальцы — в «замке», ладонями вперед. Скрутить корпус вправо и потянуться назад, поворачивая голову влево. Сменить опорную ногу. Повторить упражнение в другом направлении.

11. Прыжком — ноги на одной линии — правая впереди, левая сзади. Баланс на полупальцах. Наклонить корпус вправо, потянуться правой рукой к полу. Повторить упражнение с левой руки. Скрутиться вправо, достать правой рукой пятки левой нога. Повторить упражнение с левой руки. Прыжком поменять позицию ног и еще раз повторить все движения.

12. Баланс на правой ноге. Наклон корпусом вперед, левой рукой потянуться вперед вниз. Наклон вправо, правой рукой потянуться вправо вниз. Наклон влево, левой рукой потянуться влево вниз. Прогиб — наклон назад, правой рукой потянуться назад вниз. Повторить упражнение с другой ноги.

13. Баланс на опорной ноге. Быстрые вращения кистями и стопой другой ноги. Вращение руками от локтей и одной ногой от колена. Вращение — противоход тазом и плечами. Поменять опорную ногу. Повторить упражнение в другом направлении.

14. Руки вытянуть по диагонали: правая вверху, левая внизу. Вращения кистями, головой, со сменой позиции рук.

15. Вращение тазом в одну сторону, головой в другую.

16. Вращение — спираль: голова — грудная клетка — таз — колени. Повторить упражнение снизу вверх в другую сторону.

17. Вращение — спираль: кисть — локоть — плечо — грудная клетка — таз — нога от колена — стопа. Повторить упражнение снизу вверх в другую сторону, с другой руки к другой ноге и обратно.

18. Баланс на опорной ноге. Вращение — противоход прямыми руками от плеч, одновременно — вращение корпусом. По хлопку поменять опорную ногу и направление движения.

19. Прыгая с одной ноги на другую, встряхнуть тело, освобождаясь от лишнего напряжения. Прыжки мягкие, легкие.

20. Прыжки вправо-влево с поворотом на 180°.

21. Прыжки с одной ноги на другую с фиксацией позиции тела.

22. Одна нога впереди, другая сзади на расстоянии большого шага, на одной линии. Баланс на полупальцах. Прыжки с поворотом на 180°.

23. Баланс на опорной ноге. Свободная нога поднята и отведена в сторону. Прыжком поменять позицию ног.

24. Прыжки с одной ноги на другую на «вершины» равностороннего треугольника.

25. Подготовка к прыжку вверх (без выполнения прыжка). Ноги на ширине плеч, ступни параллельно. Сгибая ноги в коленях, группируясь, продвигаться вниз с напряжением, сжимая «пружину», готовясь к фантастическому прыжку. Повторить несколько раз, ощущая возрастание напряжения при движении вниз.

26. «Прыгающая пружина». Прыжки легкие, мягкие.

27. Баланс на пятках. Движением таза и корпуса провоцировать потерю равновесия. Колени работают мягко. Повторить упражнение, стоя на пятке одной ноги.

28. Продвигаться по всему пространству прыжками с одной ноги на другую, каждый раз фиксируя позицию на полупальцах опорной ноги. Перед фиксацией позиции немного «понервничать» в балансе.

29. Баланс на одной ноге. Другая нога — в сторону вверх. Поднятая нога выбивает опорную, и таким способом позиция ног меняется.

30. Баланс на опорной ноге. Свободной ногой выполнить три маха вперед-назад, после четвертого маха — прыжок вперед на опорную ногу. Повторить, сделав прыжок с поворотом на 180°.

31. Баланс на пятке опорной ноги и более активная провокация на потерю равновесия.

32. Баланс на копчике, руки и ноги подняты,

33. Лечь на спину, согнуть ноги. Полумост.

34. Вращение тазом с максимальной скоростью и амплитудой.

35. Встать на колени, сесть между пяток. Лечь на спину, подняв плечи и лопатки. Руки подняты.

36. Потянуться одной рукой вверх, другим плечом вниз. Скручивание. Опустить лопатки на пол. Потянуться обеими руками вверх вперед. Попытаться поднять корпус с пола, не опуская таза, и через прогиб встать на колени.

37. Сидя, ноги вытянуть вперед, затем согнуть в коленях. Носом потянуться к ступням. Скрутить себя в «колесо» Колени потягивать в стороны. Из этого положения встать в «березку». Вернуться в группировку. Повторить несколько раз, найти комфорт, входя и выходя из одной позиции в другую.

38. «Мостик». Проворот. Добиваться легкости, искать оптимальное напряжение.

39. Встать. «Веревка» вниз вверх и прыжок с поворотом на 180° и обратно. Выполнить как одну фразу.

Мастер-класс. Париж, АКТА 2017
Первый урок

Первое, что хочу вам сказать: вы должны сами определить меру напряжения, с которой будете работать. Все, что я вам предлагаю, доступно каждому, независимо от возраста и состояния здоровья. Ориентируясь на ваше сегодняшнее самочувствие, соотносите ваши возможности с желаниями. Наша

задача — не добиться какого-то ошеломляющего результата, а погрузиться в процесс тщательного анализа своих возможностей. У каждого из вас — свой жизненный и профессиональный опыт, и вы должны учитывать его в актерской работе. Но, тем не менее, я предлагаю иногда освобождаться от его влияния и делать все как будто в первый раз, чтобы получить новые яркие впечатления от самих себя. Выполняя одно и то же упражнение, каждый будет существовать в нем и ощущать его по-своему, оригинально. Для меня важно, чтобы вы уходили с урока с ощущением, что узнали про себя чуть больше, чем знали до сегодняшнего дня. Чтобы это происходило, нужно не побояться разрушить представление о самом себе и создать новое представление, другими словами, произвести анализ, а потом синтез. Нужно себя разобрать, а потом опять собрать, смоделировать, посмотреть внутрь себя, посмотреть на себя с внешней стороны и отнестись к этому легко, но серьезно. Сколько проблем! Проблемы всегда есть и будут, важно, как мы к ним относимся. На уроках вы получите информацию, связанную с работой не только вашего тела, но и интеллекта. Поэтому, если что-то будет неясно, не приступайте к выполнению упражнения, задавайте вопросы, не откладывая их на завтра. Иначе ни вам, ни мне не будет понятно, в чем причина ваших трудностей. Если у вас вопросы ко мне уже сейчас, их можно задать, а пока хочу сказать, что лучше заниматься в мягкой обуви или босиком, но только не в носках — в них вы будете скользить. Вопросы? Нет? Ну, и хорошо. Я желаю всем хорошего настроения, и будем надеяться, что мы поработаем с взаимным интересом.

1. Распределимся в пространстве так, чтобы свободно делать движения руками и корпусом в разных направлениях. Поднять колено. Еще чуть-чуть. Еще на один сантиметр. Еще. Встать на полупальцы. Держать баланс. Подняться еще на сантиметр. Потянуться коленом вверх. Руками помогать удерживать баланс. Руки не висят, они работают. Одна из наших задач — следить за тем, что делают руки, когда активно работают ноги, и наоборот, когда будут активно работать руки, мы будем внимательно наблюдать, что делают в это время ноги. Тянемся, тянемся вверх

коленом, еще сантиметр, еще миллиметр, еще миллиметр. Держать позицию, держать, вверх, еще вверх, руки не перенапряжены, они работают, но они не каменные, вверх, вверх, еще, еще... вверх. Теперь очень аккуратно, медленно опускаем ногу, мягко меняем позицию; аккуратно, спокойно, медленно поднимаем другую ногу, встаем на полупальцы, и начинаем продвигать колено вверх сантиметр за сантиметром, контролируя это движение и ощущая возможность поднять колено хотя бы еще на полмиллиметра. Напряжение, которое вы чувствуете в теле, не должно мешать вашему дыханию, всегда отдавайте часть вашего внимания дыханию, чтобы оно было ровным, спокойным, свободным. Отличие актерского дыхания от дыхания спортсмена в том, что далеко не всегда оно совпадает с ритмом движения. Дыхание актера должно иметь свой, не зависимый от движения, ритм. Вверх, вверх... Вы сейчас, слушая меня, остановили движение. Смотрите на ту точку, которую поднимаете, и продолжайте тянуть ее вверх, наблюдайте ее, не разрешайте ей опускаться ни на миллиметр. Теперь мягко и аккуратно сняли позицию.

2. Таз — по кругу вправо. Руки — в стороны, кисти — по кругу вперед. Руки в локтях прямые. Амплитуда движения кистями максимальная. Пальцы прямые. Рисуем точный круг, стараемся работать локально — тазом и кистями. Чуть быстрее. Точности движений не терять. Поднимаем одну ногу и увеличиваем скорость. Не терять кругового движения в кистях и точного кругового движения тазом. Количество повторений одного и того же движения вы определите сами. Если чувствуете, что вам необходимо остановиться и подержать паузу, можно это сделать. Меняйте ногу и направление движения, следите за позицией рук, локти не сгибайте. Теперь движение тазом останавливаем, кистями — продолжаем. Посмотрите на движение, которое выполняют кисти, дайте ему максимальную амплитуду. Ровный круг рисуйте кончиками пальцев.

3. Встряхните руки очень сильно, еще сильнее, еще сильнее, еще, еще. А если помочь всем телом? Только не тело встряхивайте, а руки. Еще сильнее, руки, руки, еще сильнее.

4. Баланс на одной ноге. Руки — вверх, напряжение — в кисти. Сильно напрячь ладони и оторвать пальцы один от другого. Дышим ровно. Сжали крепко фаланги, только фаланги, большой палец тоже, еще сильнее сжать, так, чтобы появилась легкая боль, еще, еще, еще, и — ровное движение стопой поднятой ноги по кругу. Продолжая работать стопой, выпрямить пальцы рук, открыть ладони. Держать активное напряжение в ладонях и стопе, чувствовать натянутую кожу ладоней. Кисти сжали в очень крепкий кулак. Меняем опорную ногу Напряжение в руках не ослаблять, а, наоборот, добавлять. Мера напряжения, существующая в движении, — это реальная единица измерения содержания движения.

5. Сняли напряжение. Продолжаем работать стопой. Помассировали кисти рук. Следите, чтобы стопа выполняла не движение вообще, а именно то, которое мы вначале ей задали, то есть круговое.

6. Опускаем ногу, ставим ее вперед на расстояние большого шага, на одну линию со стопой другой ноги. Ощутили пружину в ногах. Стоим на полу пальцах, выполняем наклоны вправо и влево, сохраняя позицию ног; по сигналу прыжком меняем ноги местами и продолжаем наклоны. Прыгать мягче!

7. А теперь добавим движение корпусом по кругу. Распределяем нагрузку на обе ноги равномерно, стараемся стоять точно на одной линии, будто на канате. Максимальное по амплитуде движение корпусом вперед, вправо, назад, влево. Руки участвуют в движении, помогают выполнять движение непрерывно, без рывков (хлопок, хлопок, хлопок). Сигнал «хлопок» не нужно воспринимать как укол иголкой; это импульс к другому действию, которое мы условно определяем и знаем заранее, и к этому действию необходимо приготовиться. Кто-то успевает провести эту подготовку быстрее, кто-то медленнее, поэтому каждый прыгает в свое время, когда подготовит удобную и оптимальную позицию для прыжка.

8. Балансируя на одной ноге, то же движение выполняем корпусом по кругу непрерывно. Задачи — держать баланс, двигаться равномерно, ощущать позицию рук и контролировать ее.

Для того чтобы заострить на руках внимание, выполняя движение корпусом по кругу, попробуйте пальцами, поочередно, начиная с указательного, касаться большого пальца, делая это обеими руками одновременно и непрерывно. Если устает опорная нога, меняйте ее без моего сигнала, и, разумеется, меняйте направление движения корпусом. Опорная нога должна быть крепкой, поэтому меняйте ее чаще.

9. Ставим одну ногу вперед, проверяем пружину в ногах и выполняем прыжки, меняя позицию ног, вперед-назад, добиваемся легкости и удобства. Сделать несколько прыжков подряд и прибавить еще две позиции для ног; ноги в стороны и ноги вместе. Итак, у нас четыре позиции, которые мы меняем последовательно, выполняя прыжки. В коленях хорошая пружина. Теперь выполните движения не так напряженно, чтобы это стало для вас не главным делом, а второстепенным. Но точность позиции ног не терять. Стоп. Прибавьте к прыжкам простое движение руками: положите одну руку на другую, потом наоборот. Дыхание ритму прыжков не подчинять. Нельзя на каждый прыжок делать вдох и выдох. Остановитесь. Если вы чувствуете, что задыхаетесь, остановитесь. Не надо, чтобы усилие превратилось в насилие. Свою актерскую природу необходимо беречь, но не жалеть. Также и в упражнениях тело свое надо беречь, но не жалеть. Но если ты считаешь, что тебе нужно остановиться, остановись.

10. Руки поднимаются последовательно: правая — на пояс, левая догоняет; правая — на плечо, левая догоняет; правая — на затылок, левая догоняет; правая вытягивается вверх, левая вслед за ней. Движение вниз — по такому же принципу: правая рука начинает, левая догоняет. Добавляем прыжки. Стоп. Сейчас мы занимаемся тем, что готовим наше тело к работе, но наша подготовка отличается от подготовки спортсмена. Нет задачи только разогреться (для этого можно сесть на лошадь, пробежать 2–3 километра и т. д.). Во время подготовительного тренинга нам важен параллельный процесс — творческий: нужно узнать что-то новое о себе. Теперь: движение от локтя должно быть крупнее; руки должны выпрямляться и сгибаться до конца,

чтобы кулаком рисовать максимальный круг. Сначала движение идет во внутреннюю сторону, теперь во внешнюю; теперь одна рука во внутреннюю, другая — во внешнюю сторону. Во внутреннюю, во внешнюю, одна так, другая наоборот, сменили направление еще раз сменили направление, а теперь все эти движения еще раз, но очень быстро. А теперь вместе со мной, быстрее, еще быстрее. Мы заставили активно работать мышцы, которые обычно отдыхают. Если мышцы спят сегодня в жизни, то завтра вы их будете таскать спящими по сцене и тратить энергии намного больше, чем требуется.

11. Руки прямые, в стороны, ладонями вверх; позиция кистей — мизинец впереди. Корпус вперед не наклонять. Согнуть руки в локтях — выпрямить, ладонь всегда параллельна полу, сгибаем руку в локте до 90°. Точные позиции согнутой и прямой руки. Выпрямить, согнуть, выпрямить, согнуть, держать позиции, держать напряжение, дышать свободно. Выпрямить, согнуть, еще раз, еще, еще. Почему пальцы расходятся в стороны? Пальцы держать вместе, держать позиции точно. А теперь — движение руками вверх и легкие прыжки на двух ногах. Позицию рук держать, ладони вверх.

12. Встряхнули руки. Одна рука, согнутая в локте под 90°, направлена вниз, другая — вверх. Ступни разворачиваем в одну сторону и ставим их на одну линию на расстоянии шага. Таз разворачивается вместе с ногами, а корпус и плечи остаются на месте. Смотрим вперед, прыжком меняем позицию ног и позицию рук. Стоп. Форма, которую мы наметили, не должна рассыпаться. Держать форму — в этом главная задача. Если исчезает точность формы, меняется ее содержание. С одной стороны, нужно следить за тем, насколько точно мы удерживаем внешнюю форму, а с другой стороны, чем мы ее наполняем.

13. Круговое движение плечами назад. Поднимаем правую ногу и раскручиваем ее от колена во внешнюю сторону. Стопой не работать. Прошу следить за этим. И не от бедра движение, а от колена. Посмотрите внимательно еще раз, что нужно и что получается у вас. Нужно, чтобы движением от колена голень описывала окружность, и ненапряженная стопа рисовала бы

круг в горизонтальной плоскости. Добавляем движение плечами — одним вперед, другим назад. Если у вас это не получается, предлагаю встать на обе ноги и разобраться, что делают плечи. Не спешите; плечи работают не поочередно одно, потом другое, а одновременно! А теперь соедините с движением ноги. В этом упражнении обратите внимание на периферию тела. Для этого предлагаю задания на координацию движений. Но это координация, которой не будут заниматься ни спортсмены, ни танцоры. Это специфический тренинг актера. Нам нужно обогатить опыт сценической жизни тела своеобразными движениями, начиная с абстрактной координации и заканчивая конкретной, где за движением стоит действие, наполненное содержанием. Поменяйте ногу и направление движения плечами. Не делайте движение вообще. Есть точно заданный рисунок, геометрия, программа движения. Важна задача — или держать эту программу под контролем и выполнять или, если вы не справляетесь с задачей, остановиться и начать еще раз сначала. Достаточно.

14. Левую руку — вверх, пальцы — в кулак. Выполнить крупные движения вперед всей рукой, сохраняя единую скорость как при движении вверх, так и при движении вниз. Не сгибать руку в локте. Другой рукой — такой же круг назад. Движения мягкие. Ощутить свободу в плечевом суставе. Наблюдать позицию руки. Сохраняя ощущение свободы, выполнить движение обеими руками одновременно. Одна рука делает круг вперед, другая назад. Не сгибать руки в локтях. По сигналу «хлопок» поменять направление движения. Продолжаем движения руками, поднимаем ногу, сохраняем те же ощущения скорости, мягкости и добавляем движение корпусом по кругу. Стараемся добиться такого же мягкого движения корпусом, не допускать рывков. Программу движений для рук не менять. Стоп, стоп. Все было благополучно, пока вы стояли на двух ногах и работали только руками, и у вас были спокойные, осмысленные глаза. Как только встали на одну ногу и добавили движение корпусом, в глазах появилось напряжение, и вы не заметили, как руки стали делать не то, что хотите вы, а то, что

хотят они. Вот так и артист хочет провести интересную, мощную репетицию, что-то очень ярко и оригинально выразить, а тело говорит ему: «Куда ты, куда? Отдохни, давай что-нибудь попроще, зачем так напрягаться?». Тело хитрее нас, наша природа умнее нас. Но мы должны быть такими же хитрыми по отношению к своей собственной природе. — С точки зрения профессии. Для профессии. Для того чтобы заниматься творчеством. Ваша главная задача: независимо от возраста и опыта нужно до конца, пока вы будете заниматься театром, стараться как можно профессиональнее работать над совершенствованием своего собственного инструмента, другими словами, над оснащением самого себя своей собственной техникой. Надо сделать тело умным на пользу профессии, и надо сделать умным то тело, которое у вас есть, а не то, которое вы хотели бы иметь, и не ограничивать тренинг упражнениями, которые когда-то сделают тело идеальным. Нам надо овладевать тем телом, которое мы имеем. При этом не забывать, что завтра оно будет не лучше, а хуже, постарев на 24 часа. Чтобы остались те возможности, которые вы имеете, сегодня уже что-то надо сделать. А если вы хотите, чтобы ваше тело было лучше, чем сегодня, надо сделать еще больше. Руки не должны делать то, что хотят они. Руки должны делать то, что хотите вы. Следите за этим.

15. Потянулись поднятой ногой вперед, а руками назад вниз. Кисти — параллельно, ладонями внутрь. Еще немного усилий. Еще, еще... Аккуратно меняем опорную ногу. Мягко. Тянемся. Из этой позиции еще раз переходим в первую позицию и меняем положение рук: одну руку вытягиваем вперед, другую назад. Теперь аккуратно меняем позицию на противоположную. Нужно потянуться очень активно. Корпус тянется вперед. Еще раз меняем ногу и вытягиваем вторую руку вперед; тянемся одновременно двумя руками и ногой вперед. Меняем ногу, руки вытянуты вперед. Опорная нога немного согнута. Корпус вперед. А теперь еще раз все три формы: нога вперед, руки назад; нога вперед, одна рука вперед, другая назад (со сменой позиции рук); нога и обе руки вперед. Не терять напряжения при переходе из одной позиции в другую.

16. Потянулись вверх. Поднимаемся на полупальцы. Еще миллиметр вверх. Держим баланс. Стараемся не сходить с места. Еще маленький рывок вверх. Еще. Еще. Руки от плеч поднять. Еще вверх. Встаем на одну ногу, другую поднимаем. Сохраняем позицию рук. Очень аккуратно меняем позицию ног. Сохраняем позицию активного потягивания вверх. Мягко опускаем руки.

17. Легкий бег на месте. Руки мягкие. Хорошая пружина в ногах. Ноги «отлетают» назад, а корпус наклоняется вперед. Меняем характер бега: ноги вперед-вверх; высоко поднимаем колени. По сигналу «хлопок» меняем характер бега: амплитуда шага увеличивается, руки легкие; по сигналу «хлопок» — снова бег в быстром темпе; высоко поднимаем колени.

18. Стоя на левой ноге, наклоняемся вправо, потом меняем ногу, наклоняемся влево. Увеличиваем движение корпусом, стараясь уложить в горизонталь корпуса поднятую ногу.

19. Мягко переходим на одну ногу. Руки опускаем. Другая нога — в сторону. По хлопку меняем ногу прыжком. Контролируйте руки. Весь аппарат тела держите под контролем. Есть слова, которые надо запретить произносить в присутствии артистов. Одно из них — «расслабьтесь». Результат употребления этого слова — бесконтрольно болтающиеся руки и ноги. Расслабление хорошо для жизни, но не для театра. Артист творит на напряжении. Важно, как он работает с напряжением. Надо чувствовать меру напряжения, удерживая его во всем теле, а не в отдельных его частях.

20. Держим баланс на полупальцах одной ноги. По хлопку выполняем прыжок, меняя ногу, приземляясь в точку, в которой была опорная нога. Не переступайте с одной ноги на другую, а прыгайте, должен быть полет.

21. Вы стоите на одной ноге на невысоком «столбике» а вокруг вас крокодилы. Падение к крокодилам нежелательно. По хлопку прыжком поменяйте опорную ногу. Голосом не работать! Только движение! Вы должны реализовать максимум своих возможностей, стоя на одной ноге. Это не какие-то движения вообще, а движения, которыми вы пытаетесь отогнать крокодилов. Напугайте их. Не лицом — телом!

22. Круговые движения прямыми руками назад. Хорошая пружина в ногах. Готовим взлет, чтобы поднять себя как можно выше. Полет — это результат. Обратите внимание на прогресс подготовки полета. Вы прыгнули, посмотрели, что сзади, развернувшись, и вернулись в исходную позицию. Когда вы вернулись, проконтролируйте руки, займите оптимальную позицию. Не обязательно показывать процесс подготовки к следующему прыжку. Это процесс сохранения напряжения. Настраивайтесь не на одну серию прыжков, а минимум на три. Не смотрите в пол, там ничего нет. Взгляд перед собой. Следите за руками, за тем, как они участвуют в процессе подготовки и реализации движения. Эта цепочка движений — больше, чем просто упражнение. Движения наполнены определенным смыслом; мы можем найти причину, по которой человек сначала прыгнул так, потом иначе, а потом и вовсе по-другому. Мы можем наполнить эти действия логикой, оправдать их. Основная задача — построить мост, соединяющий упражнения тренинга с движением, которое станет действием. Еще одна задача наших занятий — рассмотреть движение с точки зрения его структуры, когда оно становится для нас аналогом фразы в тексте. Наша задача в том, чтобы перевести текст, записанный буквами, в движение. Чтобы добиться здесь успеха, нужно обладать определенным знанием, позволяющим работать грамотно. А грамотность начинается с того, что актер не имеет права вытаскивать на сцену свою обыденную, привычную в жизни пластику. Театральная реальность имеет две стороны: первая — театр, где движение — компонент, исполняющий служебную роль, и вторая — театр, где движение — самостоятельный компонент, имеющий не менее важное конструктивное значение, нежели, например, качественный драматургический текст. И в последней ситуации тело необходимо чувствовать очень тонко. Сейчас зритель хочет видеть «молекулярное» существование артиста на сцене. Не просто подробное, а гиперподробное существование. Зритель подготовлен к этому не театром, а другими средствами информации. Но большинство актеров к этому не готово. Поэтому «молекулярное» существование актера на

сцене должно начинаться с подробного наблюдения за собой в жизни. Первое, что для этого надо, — чаще проверять себя на ограниченной площади опоры, в ситуации игры с балансом.

23. Стоя на одной ноге, наклоняемся, дотягиваемся пальцем одной руки до пола, поднимаем корпус, и так же пытаемся дотронуться этим пальцем до пола сзади. Это процесс движения, за которым нужно наблюдать. Продолжаем движение на другой опорной ноге. Стараемся двигаться без рывков.

24. Ноги чуть шире плеч, ступни — параллельно. Корпусом — наклон назад, достаем пальцами рук до пяток. Фиксируем позицию. Выпрямляемся, с полу пальцев переходим на пятки и наклоняемся вперед, достаем пальцами рук до пальцев ног. Фиксируем позицию.

25. Встряхните одну стопу, другую. Еще раз проверьте колено — проработайте коленный сустав во внутреннюю и внешнюю стороны. Сделайте движения голенью к себе и от себя. Не работайте на расслаблении. «Бросая» ногу, одновременно сдерживайте этот бросок, чтобы не выдергивать ее из сустава, а сохранять определенное напряжение, когда есть хорошая «пружина», ограничивающая амплитуду движения. Нога должна работать в оптимальном режиме. Повторите упражнение с другой ноги — сначала по кругу, потом к себе — от себя.

26. Активно «побросайте» ногу назад вверх, стараясь пяткой достать до ягодиц. Контролируйте движение как вверх, так и вниз. Вниз ногу нужно аккуратно, бесшумно ставить, сдерживая инерцию, а не ронять.

27. «Побросайте» пятку к плечу, разворачивая и сгибая ногу в сторону. Активнее вверх! Более динамично! Это взрыв! «Побросать» ногу вверх перед собой (колено согнуто), внутренним ребром стопы стремиться достать носа. Делать это активно и очень мягко ставить ногу. Повторяем.

28. Круговые движения прямой поднятой ногой — в одну сторону, в другую; согнутой ногой — вверх, коленом к плечу, к груди. То же — другой ногой. Стоп. Ногу ставить на пол бесшумно. Контролировать процесс движения вниз так же внимательно, как

процесс движения вверх. Все должно быть аккуратно, на «тормозе», на пружине, на напряжении. Еще раз!

29. Теперь нога — это плетка. Сначала проверили ногу движением от бедра. Приготовили главное движение — удар плеткой-ногой. Два-четыре подготовительных движения, а потом — удар «плеткой». Только не «оторвите» ногу. Контролируйте движение до последнего момента. Превратите ногу в плетку, чтобы мы, увидев это движение, сказали: да, он ударил ногой, как плеткой. Надо стремиться дать впечатление о движении, большее, чем само движение, — чтобы мы в этом движении угадали образ. Стоп! Что делают руки? Контролируйте. Пока вы за руками не наблюдаете, они могут выдать информацию, о которой вы даже не подозреваете. И все ваши усилия по созданию образа «плетки» сведутся к нулю. Обращаю внимание на следующую проблему: нужно ставить точку в движении не тогда, когда хочет и может ваше тело, а когда этого хотите вы. Вы теряете баланс, от активного движения возникает инерция, которая заставляет ваше тело какую-то секунду жить так, как оно может. Нужно стремиться к тому, чтобы осознанно, на контроле выполнить всю пластическую фразу. Начиная работать над проблемой инерции движения, мы сталкиваемся с проблемой инерции эмоции, когда артист не успевает ее контролировать; с проблемой инерции мысли, когда артист, зная все мысли своего персонажа, «пробегает» их очень быстро. В результате инерции мысли у него преждевременно рождается слово.

30. Начинаем работу с инерцией в пятой скорости- скорости нашего нормального движения, во всех направлениях, по всему пространству. У каждого из вас разная длина шага и разная средняя скорость. Проведем корректировку общей скорости, наблюдая друг за другом.

31. Ходьба в разных направлениях. Не подходить близко к партнерам! Теперь прибавляем скорость, 6! 7! 8! 9! Не бег! Смотрите на скорость партнеров и соответствуйте ей. 8! 7! 6! Идем на замедление. 4! 3! 2! 1! Изменение скоростей должно быть не только ощутимо для вас, но видимо зрителями. Мы пребываем в определенной скорости, а не изображаем ее. Об-

ратите внимание на руки. Вы опять забыли о них. У вас в руках — абсолютная свобода. А на сцене не может быть абсолютной свободы. Она всегда относительна, относительно меры условности игры. Итак, двигаясь в разных скоростях, вы должны контролировать движение ваших рук. 5! 9! 8! 1! Видите, сколько произошло изменений за короткий промежуток времени? Поэтому, включаясь в определенную скорость движения, не думайте, что она останется надолго неизменной. Будьте готовы к решению неожиданных задач.

32. Вы продолжаете двигаться в разных скоростях. Сигнал «хлопок» — это ваш прыжок вверх. Другой сигнал — слово «рука»: рукой коснуться пола, и затем продолжать движение. Сигнал «стоп» — остановка. Начали. 5! Хлопок. Рука. Рука. Стоп. Сигнал — это не палка, которая втыкается в ваше колесо и останавливает машину. Это импульс к быстрому и сознательному изменению действия, выполнению нового действия, нормальный причинно-следственный процесс. У вас есть полсекунды на подготовку любого действия, которое идет по сигналу. Не надо впадать в механический, формальный процесс выполнения движения. 9 скорость! Быстрее, быстрее! Меняйте направление! Не останавливаться! Рука. 1! 9! 1! Стартовать быстрее. 9! Рука! Рука! 9! Рука! Стоп. В процессе движения вы должны искать удобную позицию, чтобы выполнить действие. 5! Рука. Рука, Стоп. Прыжок вверх требует подготовки. На подготовку приземления у вас еще меньше времени, чем на подготовку прыжка. Это зависит от высоты вашего прыжка. Чем выше прыжок, тем больше у вас времени на движение вниз. Посмотрим на наши действия, как на длинную-длинную фразу с тире, запятыми, двоеточиями. Пробуем еще раз, не действуя по инерции.

33. Активный бег. Ощутите качество поверхности, по которой бежите.

34. Активный бег. Сигнал «хлопок» означает, что перед вами образовался провал, пропасть. Чтобы не упасть, вы должны зафиксировать позицию, подержать ее 2–3 секунды и поставить точку. Запомните эту позицию. Неудобная и неинтересная

позиция в момент остановки возникает, если машина работала не очень гармонично. Принцип биомеханики любого движения — минимальные энергетические затраты и максимальный результат. В жизни, иногда неосознанно, мы к этому стремимся и в результате добиваемся. Но ни пример жизни, ни пример спорта не годятся для сцены. Для сцены важны не минимальные, а оптимальные затраты, может быть, большие, чем в жизни. И этот «плюс» нужен для того, чтобы добиться выразительности. Сейчас вы бежали так, как хотели. А теперь вам нужно бежать так, чтобы на ваш бег было интересно смотреть. Характер и способ бега может быть разный, но это должен быть именно бег. Мы не говорим, куда и почему вы бежите. Для начала нужно дать просто интересную картинку, сыграть оригинальное активное движение. Мы должны получить от вашей игры более сильное впечатление, чем от бега спортсмена. По хлопку — остановиться и зафиксировать позицию. Вам дается 5 секунд, чтобы подумать. Но думать не головой, а телом. Вы контролируете фантазию тела. Артист должен уметь находить в простых действиях творческий интерес. Даже выход на сцену не может быть просто обыденным появлением. Выход на сцену должен стать входом в игру. Помните, что от любого вашего действия на сцене к зрителю поступает определенная информация, а вы имеете возможность моделировать форму и содержание этой информации.

35. Половина участников справа, половина слева. Задача: быстро, активно, динамично начать бег навстречу друг другу, без сигнала остановиться на расстоянии шага и зафиксировать позицию без физического контакта с партнером. Позиция должна сохранить заряд, с которым вы побежали. Дыхание свободное. Соизмеряйте скорости движения, чтобы не столкнуться друг с другом.

а. Следующий этап упражнения. Вы останавливаетесь на расстоянии шага, но это еще не точка, не конец фразы. Ноги останавливают ваше тело, а движение продолжается, и вы входите в контакт, касаясь своим указательным пальцем указательного пальца партнера. Первая фраза закончилась.

6. Начинается вторая фраза — другое взаимодействие. Вы должны перейти в более прочный контакт через захват руками. Меняете позицию ног, вместе делаете движение и расходитесь в разные стороны. Сделав этот взаимный рывок, остаетесь в контакте с партнером и готовы продолжать ваше взаимодействие. Не теряйте ощущения партнера, даже когда вы расходитесь в разные стороны. Движение ногами вызвано движением корпуса, потерей равновесия. Этот процесс необходимо пронаблюдать. Возникает потребность сделать шаг; если вы его не сделаете, вы упадете. То есть возникает инерция, которую вы сами организовываете и сами же контролируете. Ответственность за успех нужно поделить поровну, но это не значит, что у вас с партнером равные возможности, и очень многое зависит от того, насколько вы свои возможности соотнесете с возможностями партнера. Для этого надо, прежде всего, хорошо чувствовать партнера, даже когда вы его не видите. В работе с партнером не надо спешить к результату. Растяните время приготовления основного движения. Не торопите упражнение, когда одно тело выводит из равновесия другое и помогает ему сделать необходимое движение. Иногда мы заменяем логику сценического взаимодействия логикой обыденного взаимодействия. И вот здесь нужны четкие правила работы с партнером, когда логика жизни лишь дает материал для фантазии и первое впечатление; а потом мы применяем правила сцены. Пауза 10 минут. Прежде чем продолжим упражнения с партнером, поработаем индивидуально, чтобы активизировать процесс наблюдения за своим телом.

36. Сидя, поднимите ноги, руки. Найдите баланс, и в этой позиции чувствуйте себя надежно, уверенно, спокойно. Слушаем ушами, смотрим глазами, а тело работает. Меняем точки контакта с полом. Поиграйте своим телом — вытяните ногу, согните, перейдите в положение лежа, очень аккуратно повернитесь на живот, не касаясь руками и ногами пола; колени и руки поднять, дышать, прогнуться, дышать, аккуратно возвратиться в положение сидя, не помогая себе руками. Не спешите к

результату. Работайте на напряжении, не бросайте тело резко из одной позиции в другую. Вернуться в положение сидя.

37. Сидя, потянулись ногами вперед, руками вверх — в стороны. Дышим свободно. Сгруппировались. Не касаясь ногами пола, схватили коленями свой нос, раскрыли ноги, тянемся пальцами рук к пальцам ног. Уберите страдание с лица. Отнеситесь к упражнению с юмором. По хлопку через правый бок переворачиваемся на живот. Не стучать телом! Возвращаемся в положение сидя через правый бок. Садимся. Положили ноги. Как хорошо! Теперь делаем полный круг корпусом, укладывая его на пол, поворачивая и поднимая через одну и через другую сторону. Не помогайте себе руками.

38. Сгибаем ноги в коленях, опираемся на руки, поднимаем таз. Расположите левую ногу чуть ближе к центру, чтобы, подняв другую, вы равномерно опирались бы на ногу и две руки. Потянулись вверх. Надо найти оптимальную позицию рук. Аккуратно меняем опорную ногу и повторяем упражнение. Не надо запрокидывать голову назад. Опускаем ногу. Ноги на ширине плеч. Сдвигаем правую руку к центру. Тянемся левой рукой. Найдите оптимальную позицию для ног. Меняем руку. Еще раз проверяем позицию на трех точках опоры. Ощутите пружины в руке и в ногах. Скорректируйте позицию: вы должны быть устойчивы. Найдите возможность оттолкнуться и подняться, не опуская таза, а теперь так же аккуратно опуститься на другую руку. Не упасть, а опуститься, а потом, сделав мягкий толчок, поменять позицию. Ищите свой оптимальный треугольник. Позиция ног должна быть чуть шире плеч, пальцы ног развернуты, чтобы опираться на внутреннюю сторону стопы.

39. Опираемся только на правую руку и левую ногу. Тянемся левой рукой и правой ногой вверх. Очень аккуратно меняем позицию.

40. Сидя. Ноги в стороны. Руки вверх-вперед. Грудной клеткой пытаемся дотянуться до пола. Спина прямая. Пусть это будет наклон на несколько градусов, но очень точный. Руки прямые!

41. За спиной захватили пальцами одной руки пальцы другой — одна рука сверху, другая снизу. В этой позиции, глядя вперед, выполняем наклон вперед. Меняем позицию рук по моему сигналу. Смотреть вперед!

42. Сидя, потянуться — наклониться вперед. Руками попытаться захватить пальцы ног. Кто не может, тот пытается продвинуться к этой позиции еще на миллиметр. Тот, у кого получилось, поднимает руками то одну, то другую ногу поочередно.

43. Сидя. Ноги согнуты, одна сзади, другая перед собой. Проверить себя на скручивание в одну и другую сторону. Работаем только ногами. Меняем позицию. Мы не тащим ноги по полу, а поднимаем и аккуратно, бесшумно кладем. Еще тише. Энергичнее. По воздуху, а не по полу! Продолжайте в том ритме, в котором вам это по силам. Никакого страдания на лице! Если у вас возникают яркие ощущения, это не должны быть ощущения боли. Легкое отношение к трудному даст вам больше энергии.

44. Сидя, согнули ноги. Взяли ноги за стопы с внешней стороны. Выпрямляем одну ногу, другую, обе. Не расслабляться. Когда кто-то из вас улыбается естественной улыбкой, это помогает всем остальным.

45. Разворачиваемся на живот. Согнули ноги в коленях. Взяли руками стопы. Прогнулись. Найдите удобную позицию. По миллиметрам продвигаемся вверх, еще на миллиметр, еще, еще, еще чуть-чуть! Дышать, не бросать корпус! Если хотите вернуться в положение лежа, сделайте это мягко. Опустили ноги и руки. Когда перегорают лампочки? Когда скачет напряжение. Какая лампочка дольше работает? Та, которую реже включают и выключают. Какой артист рационально расходует энергию? Который включился и не выключается, а только регулирует напряжение. У актера во время репетиции отдых должен быть активным. Отдыхая в процессе репетиции, актер переключает внимание на другие объекты. Я говорю и об аккумуляции энергии во время игры. Нельзя быть все время в одном напряжении, но нельзя себя бросать в абсолютное расслабление. Это может произойти с персонажем, но не с актером. Играть отдых

персонажа актеру, как правило, очень трудно. Персонаж отдыхает, а актер в это время работает. Если отдых актера совпадает с отдыхом персонажа, это не искусство. В такой ситуации актеру всегда надо искать для персонажа занятие, на которое зрителю было бы интересно смотреть. Интересно смотреть за актером, когда ему самому интересно наблюдать себя.

46. Займите любую удобную позицию, лежа на спине. Вы — веревка, которая лежит на полу. Глаза «веревка» не закрывает. Один конец — рука, другой конец — нога. «Веревку» поднимают и вытягивают вверх. Поднимаемся, каждый в своем темпе. И когда вытянулись, у вас одна нога — опорная, а другая — чуть касается пола. Теперь — обратное движение. Не забывайте логику движения веревки, последовательно укладывающейся на пол. Теперь все вместе на 8 счетов. Вверх, вниз. Не забывайте, что «веревку» держат за кончики пальцев руки, и когда вы идете вниз, укладывание начинается с нижней части тела и заканчивается в руке. 6 счетов вверх. Вы должны помогать себе свободной рукой. Опускаться нужно не на расслаблении, а на напряжении, тогда вы не потеряете мягкость движения. 6 счетов вниз. Стука не должно быть. Стук говорит о том, что вы расслабились. Не должно быть расслабления, пока вы не пройдете последний миллиметр вашего пути. 4 счета вверх. 4 счета вниз. Это не яблоки падают, и не камни с неба. Это мягкая упругая веревка, у которой нет костей, в отличие от вас. 2 счета вверх. 2 счета вниз. Это слишком громко! Контролируем движение. Чем больше скорость движения, тем труднее его контролировать. Это требует большего напряжения. Скорость движения — параметр, определяющий качество движения. В театре нужны необычные скорости, а не средние привычные. Мы не можем играть все на средней, удобной нам скорости. 2 счета вверх. Не спать! 2 счета вниз. Держать напряжение. Мы ведь не падаем. Мы — ложимся. Мы сознательно укладываем тело в определенную позицию с определенной скоростью. Мы можем укладываться как угодно, но, не теряя логику и мягкость движения. 8 вверх-вниз. Изменение скорости должно внести поправки в то, как вы ложитесь и как встаете. 1 вверх-вниз. Попробуйте

движение вверх-вниз выполнить как одну фразу. Внизу нет точки. Движение вниз и потом сразу вверх. Пронаблюдайте процесс движения в своем воображении от начала до конца. Скорость движения вверх и вниз может быть разной, но любой процесс вы должны строго контролировать. Это относится и к другим упражнениям. Движение вниз всегда опаснее, чем движение вверх, потому что на нем мы расслабляемся и не очень хорошо чувствуем процесс движения. Тогда и может возникнуть инерция, которая лишит нас возможности управлять движением в кульминационный момент.

47. Присед на одной ноге. Колено на линии стопы. Пятку не поднимать. Если трудно, помогите себе руками. Подтянули ногу к себе, сначала пятка наверху, а потом пятку опустили; корпус вперед и глубокий присед. Одну ногу — вперед. Теперь — без опоры на руки. Важно добиться положения ноги на всей стопе. Теперь переносим тяжесть на руки, проверяем пружину, как в руках, так и в ногах. Руки должны быть на линии плеч или немного шире. Теперь опорную ногу ставим в точку, которая будет вершиной треугольника по отношению к точкам опоры рук. Ногу вытягиваем в сторону. Прыжком меняем позицию, немного оттолкнувшись от пола ногой и перенеся вес на руки. Надо добиться того, чтобы вы ставили ногу очень аккуратно и делали это на напряжении, а не просто «бросали» ногу. Теперь треугольник чуть больше. Проверяем пружины в одной ноге и двух руках. Толчок ногой вверх и смена ноги. Ставим ногу в ту же точку. Найдите треугольник, в котором вы можете равномерно распределять нагрузку на руки и на ногу. Найдите позицию, в которой вам легко менять ногу. Надо подниматься вверх и немножко там задерживаться. Не падать на опорную ногу! Стоп! Не падайте! Если бы мы отпустили себя, мы полетели бы вниз с огромной скоростью. Это опасно. Контролируйте напряжение! На какое действие направлено напряжение? — На сопротивление инерции, на сдерживание. Мы увеличиваем время на то, чтобы успевать контролировать процесс движения. Мы тормозим процесс, чтобы не потерять управление им. Если вы согласны, прошу попробовать. Процесс движения вниз

необходимо контролировать. Чтобы не падать на ногу, а опускаться, не бросать ногу, а ставить, надо приложить дополнительное напряжение. Не надо дезинформировать зрителей. Они должны понять, что вы делаете — быстро ложитесь или падаете.

48. Вы стоите, затем «бросаете» свое тело вперед вниз, выводя его из равновесия, и заканчиваете движение внизу на трех точках опоры. Потом отталкиваетесь, встаете. Снова выводите тело из равновесия, бросаете его назад вниз, заканчиваете движение, опираясь на руку. Затем, поменяв опорную ногу, опять вперед, Еще раз вверх. На другую руку назад. Чем ближе к полу, тем больше напряжение. Встать. Теперь сделайте движение непрерывным. У вас есть нейтральная позиция, когда вы проходите границу устойчивости. Не останавливайтесь в этой позиции, проходите ее без остановки и не задерживайтесь долго внизу. От вас требуется не оригинальность, а оптимальность позиции, когда вы можете хорошо себя чувствовать на трех точках опоры. Следите за позицией ног и опорной руки. Это равносторонний треугольник; у каждого свой размер треугольника. Еще раз, только чуть быстрее. Провоцируйте себя на активное движение вперед за счет смещения центра тяжести. Разыграйте это движение в большем пространстве и большем времени, старайтесь справиться с инерцией, включить «тормоз». Пробуем. Экономичнее работайте руками, не позволяйте им существовать расслабленно. Жесткость — это тоже подруга расслабления. Жесткость сопровождает расслабление. Мы должны работать на мышцах, а не на костях. Не заканчивайте игру раньше ухода за кулисы. Это беда артиста: не ушел за кулисы, а уже расслабился. Пока зритель видит вашу пятку на сцене, вы не должны расслабляться, выключаться, Это правило нельзя нарушать. Инерция — это когда обрывается жест персонажа и дальше идет жест актера. Вы толкнули партнера, он принял ваш толчок. Но этот толчок не реальный, как в жизни. Это импульс. И актер должен развивать этот импульс. И от того, насколько актер умеет управлять инерцией, зависит, как процесс игры будет подчинен его воле и сознанию.

49. Мужчины — с одной стороны площадки, дамы — с другой. Проверили еще раз ноги — присели, подпрыгнули, сделали мах одной и другой ногой. Встаньте свободнее, чуть дальше Друг от друга: Позиция ног для мужчин: одна нога впереди, другая сзади; позиция устойчивая, крепкая. Для дам: оттолкнувшись одной ногой от пола, другой подняться на бедро партнера. Определите, какая нога у вас будет толчковой. В момент толчка партнеры поддерживают вас за талию. Пробуем. Задача — управлять инерцией движения, не разрушать позицию партнера. У вас два направления движения к партнеру: по горизонтали и вверх по диагонали. От того, как вы управляете скоростью движения, зависит, как вы пройдете этот поворот. Одна скорость в начале, другая на повороте, и новая при движении вверх. Пробуем. Стоп. От чего зависит удобство позиции в конце упражнения? От выбора исходной позиции. Если вы сделали две попытки выполнить упражнение, и у вас не получилось, не думайте, что причина только в вашем партнере. Возможно, причина в том, что у партнера, который служит вам опорой, исходная позиция не оптимальная. Думайте над тем, как сделать, чтобы вашему партнеру было удобно выполнять свою задачу. Иногда нужно изменить совсем немного, но это существенно поможет вашему партнеру. Чтобы было движение вверх, нужен толчок. Из какой позиции это можно лучше сделать? Поищите. Нужно найти оптимальный вариант движения к партнеру. Нужно рассчитать подход к партнеру, и уже во время бега определить позицию для оптимального толчка. Пробуем.

50. Следующее упражнение менее динамичное, но требует внимания не меньше, чем предыдущее. Вы держитесь руками хватом чуть выше запястья. Один партнер помогает другому затормозить движение вниз, чтобы тот мог уложить свое тело через плечо на лопатки в позицию полумостика. Один партнер должен сдержать движение другого, работая всем телом, а не только рукой. Поднимать партнера нужно также всем телом. Пробуем. Найдите оптимальную позицию для ног. Внимание! Перед вами стоит задача найти исходную оптимальную позицию. Если позиция найдена, самый легкий партнер сможет

с минимальными затратами удерживать от падения самого тяжелого. Принцип, о котором я говорил в начале урока, что в движении участвует вся «машина», в этом упражнении должен присутствовать на все 100 процентов. Нельзя всю ответственность за ваше движение вниз перенести на партнера, который вас удерживает. Я опускаюсь, но не падаю; я работаю своими мышцами и не расслабляюсь. Пробуем. Головой об пол не стучать. Подбородок тянуть к груди! Не терять позицию ног! Дышим. Не терять контакта с партнером. Заканчиваем упражнение.

51. Вы стоите на расстоянии большого шага перед партнером и делаете мах ногой, имитируя удар, но вы проводите ногу не под ногами, а перед ногами партнера, а партнер делает прыжок, как бы уходя от удара. Работаем спокойно. Задача, о которой нельзя забывать, выполняя это упражнение: управление инерцией. Важно не только дать партнеру импульс для прыжка, важно проследить, как развивается движение, которое идет от инерции, возникшей от быстрого движения ногой, и в какую позицию вы приходите, как ее меняете, чтобы сделать следующее движение. В этом нужно найти не только примитивное, но оптимальное удобство, за которым стоит определенная свобода, легкость, ловкость и уверенность. Пробуем. Не надо забывать, что движения должны быть хорошо понятны не только вам, но и вашим партнерам. Это значит, что они должны быть доступны для наблюдения. Это зависит от того, какая у вас дистанция, какая амплитуда, скорость. Партнер успевает наблюдать ваши движения и реагировать на них. А вы успеваете наблюдать за качеством ваших движений, которое возникает в результате изменения скорости ваших движений. Вы не должны ускорять процесс перехода от одного действия к другому. Процесс перехода может длиться сколько угодно. Быть удобным партнеру — главная задача этого упражнения.

52. Партнеры стоят на максимальном расстоянии, которое позволяет пространство, быстро бегут навстречу и останавливаются друг перед другом. Пауза. Далее один партнер делает удар рукой, второй — ногой, первый — ногой, второй — ру-

кой. Каждая пара пробует в своем темпе. Продумайте, какое последнее движение в подготовке? Если вы не дадите партнерам возможности наблюдать это последнее движение, они не смогут отреагировать. Еще раз напоминаю: сбежались два партнера, первое движение рукой, ответное движение ногой; этот же партнер рукой, и первый отвечает ногой. Рука-нога, рука-нога. Встать свободнее. Пробуем. Стоп. Я не буду указывать на индивидуальные проблемы, вы сами их видите, но для всех важна сейчас первая и главная проблема — это инерция. Вы не контролируете скорость, и инерция уводит вас в автоматизм. Получается так: мы начинаем действие осознанно, а заканчиваем, теряя контроль над ним. Возникает суета, вы перестаете понимать, что делаете. Движения нам известны, не надо автоматически выполнять их. Между действиями может быть столько времени, сколько вам нужно, чтобы приготовиться действовать дальше. Попробуйте растянуть время на подготовку основного действия, не меняя последовательности намеченных движений. Пробуем еще раз. Чтобы быть понятнее своему партнеру, какое движение нужно выполнить абсолютно точно? Последнее движение подготовки. Какое это движение в данном упражнении? Это замах перед ударом. Вот именно это и должно быть хорошо видно партнеру. Если вы сделаете много подготовительных движений, которые партнер увидит, но скроете от него последнее движение, он не сможет точно отреагировать. Быть удобным партнером — это значит иметь право попросить то же самое от других, не боясь получить отказ. Во всех парных упражнениях главная цель — помочь партнеру своим действием как можно удобнее решить поставленную задачу. Простое правило в помощь: тормоз. Тормозите, не торопите себя и партнера. Не действуйте быстрее мысли, не торопитесь с рождением движения, пока не поняли, что готовы. Это серьезный момент баланса между «хочу» и «могу». И зону «могу» надо расширять. Тогда будет расширяться и зона «хочу».

53. Мы начали сегодня с упражнений в балансе, и продолжим в балансе с палочкой. Стоим на одной ноге, палочку поставили на указательный палец правой руки. Пытаемся держать

баланс на одной ноге и удерживать палочку на одном пальце руки. В этом процессе балансирования участвует все тело. Если опорная нога устала, вы можете ее поменять. Руки тоже можно менять.

54. Встали на две ноги. Держим баланс палочки на пальце руки и переступаем с одной ноги на другую — шаг на месте. Но это очень мягкий шаг, не надо его делать формально, поднимание и опускание ноги идет аккуратно, без расслабления. Нога не падает, а опускается.

55. Встаем на две ноги и начинаем по сантиметру опускаться на колени; продолжаем движение вниз, помогая себе рукой; садимся. Все делаем медленно, аккуратно; сидя, продолжаем держать баланс палочки. Затем поднимаем одну ногу, другую. Баланс! Ступни не касаются пола. Попробуйте 2–3 раза опуститься и подняться, удерживая палочку в балансе. Движение вниз более ответственное, чем движение вверх. Задача — в процессе движения не потерять баланс, сохранить равномерное спокойное движение, не потерять возможность управления процессом движения. Не палочка ведет вас, а вы подчиняете себе палочку, ведя ее так, как хотите. Пробуем. Встаем на ноги. Все аккуратно, без рывков.

56. Вращаем палочку двумя руками, когда каждая рука поворачивает палочку на 360° по часовой стрелке. Правой рукой берем сверху, поворот на 360°, левой снизу, поворот на 360°. Пробуем. Не надо сразу прибавлять скорость. Дайте себе возможность наблюдать движение палочки и позиции рук. Следите за точностью движений. Если в среднем темпе у вас нет проблемы с движением рук, прибавьте шаги вправо, влево, вперед, назад стоп. Пальцы одной ноги касаются пальцев другой, пятки в стороны, левая нога на пятке, правая на пальцах. Поменяли позицию, повернув ноги вправо. Еще раз меняем позицию. В одну сторону, в другую. Всегда сохраняем угол между стопами. Перспектива: необходимо скоординировать движения рук и ног.

57. Правой ногой отталкиваемся от пола, на левой прыгаем и опять встаем на правую ногу. Всего три движения. Плюс ба-

ланс палочки. Пробуем. Пробуем сделать движение ногами непрерывным процессом. Небольшой итог нашего занятия. Мы начали с упражнений в балансе и заявили вокруг баланса четыре проблемы — координации, скорости, инерции, напряжения. Вокруг этих проблем мы будем выстраивать индивидуальный и парный тренинг, проводя диагностику профессиональных качеств каждого и осваивая правила и принципы работы с движением в условиях сценической игры.

Глава IV. Основы режиссуры

1. Цели освоения дисциплины

Целями учебной дисциплины «Основы режиссуры» являются: овладение компетентностями, навыками и умениями в области театра, в сфере создания социокультурных программ и проектов, овладение умениями и навыками, технологиями театра и культурно-досуговой деятельности.

2. Место дисциплины в структуре ООП

Данная дисциплина относится к циклу «дисциплин по выбору», — наряду с «Историей кино» (8 сем.), опирается на знания и навыки студентов, полученные ими в ходе освоения «Эстетики» (5 семестр), «Истории театра» (5 семестр), «Современного искусства XX–XXI веков» (6 сем.), «Истории костюма» (6 сем.), «Основ коммуникативной культуры» (6–7 сем.).

Навыки и знания, полученные в ходе данной дисциплины, поддерживаются изучением дисциплины «Проектная деятельность в социокультурной сфере» (7–8 сем.).

3. Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины

Процесс изучения дисциплины направлен на формирование следующих компетенций:

- Владеет культурой мышления, способен к обобщению, анализу, восприятию информации, постановке цели и выбору путей ее достижения (ОК-1);
- Стремление к саморазвитию, к повышению своей квалификации и мастерства (ОК-6);
- Осознает социальную значимость своей будущей профессии, обладает высокой мотивацией к выполнению профессиональной деятельности (ОК-8);
- Способен анализировать социально значимые проблемы и процессы (ОК-9);

- Способен к реализации социокультурных программ в системе массовых коммуникаций (ПК-16);
- Способен к осуществлению художественно-творческих планов и программ в социокультурной сфере (ПК-17);

В результате освоения дисциплины студент должен демонстрировать следующие результаты образования:

ЗНАТЬ	Содержание разделов и основных тем курса на высоком уровне компетентности и системной организации
УМЕТЬ	Быть способным применять усвоенные знания в социокультурной сфере и совершенствовать их, используя справочную литературу и современные образцы театральной и социокультурной сферы
ВЛАДЕТЬ	Владеть навыками самостоятельно выполнять действия художественно-эстетического, проектного и организационного характера, совершенствовать их
БЫТЬ КОМПЕТЕНТНЫМ	Быть способным ориентироваться в разных направлениях и жанрах профессионального и любительского художественного творчества, переносить умения из одной сферы деятельности в другую, гармонизировать процессы и явления в художественно-эстетической и социальной сферах.

4. Объем дисциплины и виды учебной работы

Общая трудоемкость дисциплины составляет 4 зачетные единицы, 144 часов.

Количество часов по учебному плану (очная форма обучения)

Всего — 144 часа.

Аудиторные занятия — 60 часов, в том числе интерактивных занятий 12 часов.

Самостоятельная работа — 84 часа.

№ п/п	Раздел, тема		Виды учебной работы, трудоемкость (в часах)						Формы текущего контроля успеваемости и промежуточной аттестации						
			Всего	Самостоят. работа	Аудиторные занятия										
					Всего	Лекционные	Групповые (семинары, практические)	Лабораторные	Конт. раб.	Рефераты / эссе	Курсов. раб./ проект Расчетно-графическая работа		Зачет*	Экзамен	Контр. точки по мод.-рейтинг. системе
1	2		3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
	Раздел 1.														
1.	Тема 1		12	10	2	2									
2.	Тема 2.		12	8	4	4									
3.	Тема 3		16	8	8		8			*					
4.	Тема 4		16	8	8		8		*						
5.	Тема 5		16	8	8		8								*
	Раздел 2.														
6.	Тема 6		12	10	2	2									*
7.	Тема 7		16	8	8	4	4			*					
8.	Тема 8		16	8	8	4	4		*						*
9.	Тема 9		14	8	6	2	4			*					
10.	Тема 10		14	8	6	2	4								
													*		
Общая трудоемкость		часы	144	84	60	20	40								
		з. е.	4	2	2										

Количество часов по учебному плану (заочная форма обучения)

Всего — 144 часа.

Аудиторные занятия — 12 часов, в том числе интерактивных занятий 6 часов.

Самостоятельная работа — 132 часов.

№ п/п	Раздел, тема		Виды учебной работы, трудоемкость (в часах)						Формы текущего контроля успеваемости и промежуточной аттестации						
			Всего	Самостоят. работа	Аудиторные занятия										
					Всего	Лекционные	Групповые (семинары, практические)	Лабораторные	Конт. раб.	Рефераты / эссе	Курсов. раб/ проект	Расчетно-графическая работа	Зачет*	Экзамен	Контр. точки по мод.-рейтинг. системе
1	2		3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
1.	Тема 1		15	13	2	2									
2.	Тема 2		13	13											
3.	Тема 3		15	13	2	2				*					
4.	Тема 4		13	13					*						
5 .	Тема 5		13	13											*
6.	Тема 6		15	13	2		2								*
7.	Тема 7		15	13	2		2			*					
8.	Тема 8		15	13	2		2		*						*
9.	Тема 9		15	13	2		2			*					
10.	Тема 10		13	13											
Общая трудоемкость		часы	144	132	12	4	8								
		з. е.	4	2	2										

5. Содержание дисциплины

№ п/п	Наименование разделов и тем дисциплины	Содержание темы
РАЗДЕЛ 1. ТЕАТР И ИСКУССТВО РЕЖИССЕРА		
Тема 1	**Роли и функции театра в отечественной мировой культуре**	Театр — «модель жизни», зеркало, «храм искусства», «школа общения», — коллективное и синтетическое творчество, у него много ролей и задач. Театр как инструмент социализации личности и культурного развития общества.
Тема 2	**Режиссер — обществен. деятель, лидер, интерпретатор, постановщик действа**	Режиссер — воплотитель замысла идеи спектакля, его художественного образа; интегратор усилий актеров, художника, композитора и др., отзывающийся на требования и вызовы Времени.

Тема 3	**От замысла — к воплощению: технология спектакля**	Цель режиссера — создать спектакль как единое гармонически целостное произведение со своей темой, идеей, сверхзадачей, жанром. Замысел как прообраз будущего произведения, отражающий проблемы социума в форме индивидуального, яркого действа. Технологии и техники режиссера.
Тема 4	**Основные представления о режиссерском анализе**	Главные понятия: событийный ряд, действие и контрдействие, конфликт, связь идеи, сверхзадачи с образом спектакля. Жизненный и косвенный опыт режиссера. Заготовки и импровизация в репетиционном процессе. Этюдный метод.
Тема 5	**Мастерство режиссера как постановщика**	Режиссерско-постановочные средства: выбор пьесы, распределение ролей, композиция спектакля (его партитура — ритмическая, световая, звуковая и пр.). Изобразительно-выразительные средства: традиционное и новое в постановке.
Тема 6	**Инсценировка литературного произведения**	Драма как один из родов литературы (наряду с эпосом и лирикой); правила и особенности перевода рассказа, повести в драматическое произведение. Сюжетная линия, роли протагониста и антагониста в выражении конфликта. Наличие (или отсутствие) рассказчика. Актуальность произв.
РАЗДЕЛ 2. РЕЖИССУРА СОЦИОКУЛЬТУРНОГО МЕРОПРИЯТИЯ		
Тема 7	**Режиссерско-постановочный сценарий, воплощение**	Сценарий — синтез социального действия и художественного творчества. Типы сценариев праздника, композиции, детского утренника и т. п. Построение сценария по канонам драматургии (либо избрание иного принципа композиции).
Тема 8	**Этапы работы режиссера над театрализованным представлением**	Определение целей представления и темы, выбор жанра; распределение ресурсов (финансовых, кадровых, временных и пр.); репетиционный период и его фазы по времени и качеству; генеральный просмотр; доработка и уточнение деталей. Профессиональный анализ после представления.

Тема 9	**Требования к работе режиссера с участниками мероприятия.**	Установки и требования к режиссеру: этические, нравственные; профессионально-компетентностные, художественно-эстетические. Знание технологий, лидерские и организаторские умения. Режиссер как «гений коммуникации».
Тема 10	**Режиссура как общественная миссия, как практическая психология и искусство социально-худож. коммуникации**	Универсализм режиссера: эрудиция, способность к эмпатии, чувство партнера, навыки эмоционального и убеждающего воздействия; способности Демиурга к созданию «новой реальности» и т. п. Персоны отечественной и мировой режиссуры в разных сферах социокультурного пространства.

6. Планы групповых занятий и образовательные технологии

Семинар (по теме № 1). Тема «Историко-культурные истоки театра, его роли и функции в мировой культуре»

Цель: Овладение культурой мышления, развитие способности к анализу, восприятию информации, постановке цели и выбору ее достижения (ОК-1).

Вопросы для обсуждения:

1. Какие культурные явления предшествовали зарождению театра в его современном понимании?

2. Почему театр понадобился человечеству? Какую «работу» он выполняет?

Темы докладов/рефератов:

1. Анализ функций мирового театра по отношению к индивиду и нации в целом.

2. Взаимозависимость общекультурной развитости нации и появления, развития в ней театра.

Образовательные технологии: объяснительно-иллюстративный и частично-поисковый метод, проблемная беседа.

Задания для самостоятельной работы студентов: Написание докладов и рефератов по предложенным выше темам.

Формы контроля самостоятельной работы студентов: устный опрос, проверка письменной работы.

Формы текущего контроля знаний и освоенных компетенций: — оценка по системе баллов (в зависимости от качества работы — от 6 до 8 баллов).

Семинар (по темам 2 и 7). Тема «Режиссер — универсал: лидер, организатор, мыслитель, художник».

Цель: стремление к саморазвитию, к повышению своей квалификации и мастерства (ОК-6).

Вопросы для обсуждения:

1. Каковы главные способности и функции режиссера?
2. Анализ творчества великих режиссеров нашей страны и мира.

Темы докладов и рефератов выбираются в соответствии с темой и вопросами для обсуждения.

Образовательные технологии: Монологические выступления, демонстрация видеофильмов о творчестве выдающихся режиссеров.

Задания для самостоятельной работы студентов: подготовка сообщений, знакомство с биографией персоналий.

Формы текущего контроля знаний и освоенных компетенций: оценка по системе баллов (от 2 до 4 баллов).

Мастер-класс (по теме № 3). ***Тема*** **«Актерско-режиссерский тренинг: подходы, установки, упражнения».**

Цели: стремление к саморазвитию, к повышению своей квалификации и мастерства (ОК-6); способен к осуществлению художественно-творческих планов и программ в социокультурной сфере (ПК-17).

Рекомендации по проведению мастер-класса:

1. Предварительно педагог-профессионал театра дает установку на творческую смелость, инициативность и внутреннюю гибкость; показывает первые упражнения, студенты повторяют их с полной отдачей.

2. Упражнения идут примерно в такой последовательности: упр. На мышечное освобождение, на внимание, восприятие, наблюдательность, на общение с партнером и т. д.

3. Определенный тип упражнения начинает педагог, а продолжает студент, затем — другой и т. д.

4. В конце занятия основные упражнения необходимо зафиксировать, что послужит накоплению «банка» упражнений для развития сложных навыков развития ментальных и психофизических способностей.

Образовательные технологии: показ, демонстрация образцов, подражание; выполнение упражнений на высоком уровне погружения в новый тип задания; закладка основ педагогической работы в аспекте тренинга.

Задания для самостоятельной работы: знакомство с тренингами — по К. С. Станиславскому, по М. А. Чехову, по Брехту, Е. Гротовскому и т. п.

Формы контроля самостоятельной работы студентов: просмотр освоенных ими упражнений и новых, ими сочиненных приемов.

Формы текущего контроля знаний и освоенных компетенций: оценка по системе баллов (от 3 до 5 баллов).

Мастер-класс (по темам 3, 4). ***Тема*** **«От замысла — к воплощению или режиссерские знания, — навыки и секреты».**

Цель: Развитие способности к осуществлению художественно-творческих планов и программ в социокультурной сфере (ПК-17).

Рекомендации по проведению мастер-класса:

1. Предварительно педагог-профессионал театра сам проводит разбор и начальную репетицию драматургического отрывка или миниатюры.

2. На основе выбранных отрывков и самостоятельно проведенного первоначального анализа студенты проводят свой разбор и начало репетиционного периода постановки произведения.

В конце занятия педагог совместно с участниками мастер-класса подводит итоги занятия и дает установки на следующий этап.

Образовательные технологии: Частично-поисковый метод; просмотр видеоматериалов реальных репетиций выдающихся мастеров театра; самостоятельное творчество в новой сфере.

Задания для самостоятельной работы студентов: поиск подходящего драматургического материала; попытка провести первоначальный режиссерский анализ.

Формы контроля самостоятельной работы студентов: устный опрос; просмотр подобранных ими видеоматериалов.

Формы текущего контроля и освоенных компетенций: оценка по системе баллов (от 3 до 5 баллов).

«Круглый стол» (по темам 6 и 8). Тема «Основные проблемные вопросы при работе режиссера над социокультурной программой»

Цели: овладевать культурой мышления, быть способным к обобщению, анализу, восприятию информации, постановке цели и выбору пути ее достижения (ОК-1); Быть способным к осуществлению художественно-творческих планов и программ — социокультурной сфере (ПК-17).

Вопросы для обсуждения:

1. Какие основные обязанности режиссера социокультурной программы?

2. Какие ресурсы должны быть задействованы из разряда материальных, кадровых, исполнительских и пр.?

3. Анализ реальных примеров постановки удачных социокультурных программ.

Темы докладов/рефератов: соответствуют теме и обсуждаемым вопросам,

Образовательные технологии: методы исследовательский, проблемной беседы, метод обобщения.

Задания для самостоятельной работы студентов: подбор теоретического материала по теме, расширяющего знания, полученные в ходе лекции; поиск и анализ примеров.

Формы контроля самостоятельной работы студентов: устный опрос, знакомство с письменными работами.

Формы текущего контроля знаний и освоенных компетенций: оценка по системе баллов (от 2 до 4 баллов).

Семинар (по темам 6 и 9). Тема «Реализация целей нравственного и эстетического воспитания молодежи средствами — работы исполнителя над литературными шедеврами».

Цели: Овладевать способностью анализировать социально значимые проблемы и процессы (ОК-9); Развитие способности к осуществлению художественно-творческих планов и программ в социокультурной сфере (ПК-17).

Вопросы для обсуждения:

1. Что можно считать шедевром литературы, каковы его критерии?
2. Зависят ли эстетические предпочтения от уровня начитанности и общей культуры специалиста социокультурной сферы?

***Темы рефератов*:**

1. Роды и виды литературы, литературные жанры.
2. Использование выдающихся произведений литературы в качестве материала художественного любительского творчества.

Образовательные технологии: конкретный литературный материал как средство обучения художественному вкусу; метод «чтения с листа» как показатель языковых и исполнительских возможностей студента.

Задания для самостоятельной работы студентов: ориентировка в круге своего чтения; выбор любимых произведений; подготовка чтения наизусть или для «чтения с листа».

Формы текущего контроля и освоенных компетенций: оценка по системе баллов (от 3 до 5 баллов).

Семинар-диспут (по темам 9, 10). Тема «Средства недопущения конфликтов в ходе подготовки социокультурного мероприятия».

Цель: развитие способности находить организационно-управленческие решения в нестандартных ситуациях и готовности нести за них ответственность (ОК-4).

Вопросы для обсуждения:

1. Каков круг прямых и сопутствующих обязанностей режиссера социокультурного мероприятия?

2. Каковы нравственные, профессиональные и коммуникативные максимы, препятствующие появлению конфликтной ситуации?

Темы рефератов:

1. Функции режиссера социокультурного мероприятия.

2. Конфликтология: сущность, характеристики конфликтов в социокультурной сфере и их причины.

Образовательные технологии: частично-поисковый метод, метод проблемной беседы, метод совместного создания «устава творческого коллектива».

Задания для самостоятельной работы студентов: найти материал по предложенной теме: индивидуально или в МТГ создать проект «устава».

Формы контроля самостоятельной работы студентов: устный опрос, знакомство с проектами.

Формы текущего контроля знаний и освоенных компетенций: оценка по системе баллов (от 2 до 4 баллов).

Деловая игра (по темам 5 и 10). Тема «Заседание «представителей» департамента культуры района и режиссерской группы по реализации системы мероприятий культурно-досуговой сферы».

Цель: Развитие способности разрабатывать проекты с учетом конкретных технологических, эстетических, экономических параметров; развитие готовности использовать современные информационные технологии при разработке новых культурных продуктов (ПК-9).

Вопросы для обсуждения:

1. Цели и задачи культурно-досуговой деятельности в условиях конкретных временных, кадровых, материальных и иных ресурсов на данный период.

2. Распределение ролей и обязанностей руководителей департамента культуры и режиссерской группы.

3. Внесение проекта плана проведения культурно-досуговых мероприятий, обсуждение.

Темы выступлений соответствуют тематике деловой игры и конкретному распределению «ролей».

Образовательные технологии: «позиционно-ролевой метод»; метод анализа и обобщения; метод социального и профессионального перевоплощения.

Задания для самостоятельной работы студентов: выйти на сайты департаментов культуры города и района; выбрать наиболее интересные примеры для учебно-исследовательской разработки.

Формы контроля самостоятельной работы студентов: устный опрос, проверка письменных заданий, портфолио.

Формы текущего контроля знаний и освоенных компетенций: оценка по системе баллов (от 2 до 4 баллов).

Учебно-теоретическая конференция (по темам 9, 10). Тема «Злободневные вопросы региональной социокультурной сферы и роль художественной интеллигенции в их решении».

Цель: Развитие способности к реализации программ в системе массовых коммуникаций ПК-16); Развитие способности осуществлять художественно-творческие планы и программы в социокультурной сфере (ПК-17).

Вопросы для обсуждения:

1. Проблема эстетического и нравственного воспитания молодежи, ее решение силами социокультурных учреждений.

2. Предложения по инновациям и восстановлению традиций художественно-эстетического развития населения региона, особенно молодежи.

Темы докладов/рефератов:

1. Статистика взаимозависимости работы учреждений социокультурной сферы и уровня распространения наркомании, алкоголя, криминала в молодежной среде.

2. Проблемы активизации художественно-творческих и иных социокультурных воздействий на молодежную среду и реабилитацию инвалидов, пожилых людей.

Образовательные технологии: исследовательский метод; метод социокультурного проектирования с использованием театральных технологий.

Задания для самостоятельной работы студентов: найти информацию по тематике конференции; составить анкету для опроса, провести пилотажное исследование.

Формы контроля самостоятельной работы студентов: устный групповой опрос, проверка рабочей тетради студента, его портфолио.

Формы текущего контроля знаний и освоенных компетенций: оценка по системе баллов (в зависимости от качества работы — от 3 до 6 баллов).

7. Система оценки качества сформированных компетенций по итогам освоения дисциплины

1. Контрольная работа

1.1. Темы (примерные) контрольной работы:

1. Режиссура как синтетическое явление.

2. Творчество выдающегося режиссера: основные достижения и вклад в культурное наследие (конкретная персоналия).

3. Обобщенный способ подготовки любительского спектакля: стержневой алгоритм.

4. Обобщенный способ подготовки социокультурной программы: основные шаги.

1.2. Требования к выполнению контрольной работы: логика и лексика в изложении материала, опора на источники информации; наличие собственной позиции.

1.3. Критерии оценки контрольной работы: нормативное оформление, указание источников, литературы (в зависимости от качества — от 2 до 4 баллов).

2. Реферат

2.1. Темы (примерные) рефератов

1. Режиссер, его роли и обязанности.
2. Работа режиссера над спектаклем, ее этапы.
3. Творчество выдающегося режиссера (конкретная персона).
4. Сущность и форма концертного номера.
5. Технологии театра в социокультурной деятельности.

2.2. Требования к выполнению реферата: логика изложения материала, оформление, указание источников.

2.3. Критерии оценки реферата: нормативное оформление, вступление, основная часть, заключение; указание источников, литературы (в зависимости от качества от 4 до 6 баллов).

3. Доклад

3.1. Темы (примерные) докладов:

1. Профессия — режиссер.
2. Режиссура театра, кино, массового театрализованного представления, общее и различное в них.
3. Режиссура социокультурной программы.
4. Сценарий, его сущность, требования, язык, жанр.
5. Обобщенный способ работы над социокультурным проектом с художественно-эстетической точки зрении.

3.2. Требования к выполнению доклада: логика изложения материала, опора на источники информации; нормативное оформление, вступление, основная часть, заключение; указание источников, литературы.

3.3. Критерии оценки доклада (в зависимости от качества от 4 до 6 баллов).

5. Эссе

5.1. Темы эссе:

1. «Мой любимый театр и его режиссер».
2. «Как я вошел (вошла) в мир театра».

3. Какие аспекты культуролога-практика можно считать родственными профессии режиссера?

4. Что такое концертный номер? Его параметры и требования.

5. Какие преимущества дает владение режиссерским мастерством специалисту социокультурной сферы?

5.2. Требования к выполнению эссе: творческий характер мысли и изложения, демонстрация своей позиции.

5.3. Критерии оценки эссе: оценка оформления; оценка логики и образности текста; оценка уровня самостоятельности (в зависимости от качества от 4 до 6 баллов).

6. Творческое задание

6.1. Примерные задания

1. Сделать парный этюд на тему одной — из басен И. А. Крылова.

2. Сделать режиссерский первоначальный анализ конкретной пьесы.

3. Создать инсценировку рассказа или стихотворения, «зримой песни».

5. Написать критическое эссе на просмотренный недавно спектакль.

6. Написать рассказ на тему: «Новый российский культурный Ренессанс».

6.2. Требования к выполнению творческого задания:

Наличие осмысленного замысла; Грамотное в профессиональном отношении выполнение; Наличие собственной художественной и мировоззренческой, нравственной позиции.

6.3. Критерии оценки творческого задания: оценка оформления; оценка логики и образности текста; оценка уровня самостоятельности (в зависимости от качества — от 4 до 6 баллов).

Формы промежуточного контроля:
1. Зачет

1.1. Примерные вопросы

1. Историко-культурные истоки театрального искусства.

2. Роли и функции театра в мировом культурном процессе.

3. Режиссура как искусство, профессия и как общественная деятельность.

4. Роль русского театра в развитии мирового театрального искусства.

5. Значение творчества К. С. Станиславского как актера, режиссера, реформатора театра.

6. Спектакль как единое, гармонически целостное произведение со своей темой, идеей, сверхзадачей.

7. Этапы создания спектакля, определение главных задач режиссера.

8. Дайте определения понятий «действие и контрдействие», «событие», «конфликт», «сверхзадача спектакля».

9. Принципы работы режиссера с актером.

10. Роль режиссера как постановщика спектакля, какими средствами он владеет?

11. Назовите основные правила перевода прозаического (или лирического) произведения в драматическое, каноны инсценировки.

12. «Обобщенный способ создания сценария социокультурного театрализованного мероприятия».

13. Этапы работы режиссера над театрализованным представлением.

14. Назовите основные группы упражнений актерско-режиссерского тренинга.

15. Профессиональные, этические, художественно-эстетические требования к работе режиссера над постановкой социокультурной программы.

16. Режиссура как практическая психология.

17. Режиссер как универсал: мыслитель, организатор, лидер творческого коллектива, эрудит, «гений общения».

18. Режиссура как общественная миссия, как диагност и отчасти регулятор общественных проблем.

1.2. Критерии оценки знаний:

— «зачтено» — за активное участие в практике предмета, за значительное количество самостоятельно выполненных заданий, за полный ответ на теоретические вопросы без больших недочетов;

— «не зачтено» — за значительное количество пропусков занятий, за отсутствие активности на них, за ответ, в котором отсутствует глубокое содержание, имеется много недочетов.

— прием зачета в процессе освоения дисциплины осуществляется: в устной форме, а по отдельным темам в письменной форме, в форме тестирования. Оценка по модульно-рейтинговой системе — от 80 до 100 баллов.

8. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

8.1. Основная литература

1. *Захава Б. Е.* Мастерство актера и режиссера: Учебное пособие. 5-е изд. — М.: РАТИ — ГИТИС, 2013. — 432 с.
2. *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. — М., 2012.
3. *Соснова М. А.* «Искусство актера»: Учебное пособие для вузов. — 3-е изд. — М.: Академический проект, 2014. — 432 с. (Учебное пособие имеется в научной библиотеке РГСУ).

8.2. Дополнительная литература

1. *Бакланова Т. И.* Педагогика художественной самодеятельности: Учебное пособие. — М., 1992.
2. *Бояджиев Г. Н.* От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. — М., РАТИ-ГИТИС, — 2009.
3. *Гончарук А. Ю.* Социокультурно-педагогическая эмотивация как содержательная основа актерского мастерства и музыкального инструментального исполнительства: Монография. — М.: Перспектива, 2015.
4. *Захаров М. А.* Контакты на разных уровнях. — М., 2000.

5. *Искусство режиссуры. XX век.* // Сост. С. К. Никулин, Л. А. Пичхадзе. — М., 2008.
6. *Каган М. С.* Социальные функции искусства. — Л., 1978.
7. *Кнебель М. О.* Поэзия педагогики. — М., 1984.
8. *Козлова Т. В.* Современные технологии организации массовых мероприятий. — Учебно-методическое пособие. — М., 2006. — 171 с.
9. *Лихачев Д. С.* Становление театра // Русская литература. ИВЛ: в 9 т., Т. 4. — М., 1987.
10. *Лук А. Н.* Мышление и творчество. — М., 1976.
11. *Любимов Б. Н.* Бейс. Сборник научных трудов. — М., 1988. // Пер. с франц. — М., 1991.
12. *Попов П. Г.* Жанровое решение спектакля. — М., 2008.
13. *Поламишев А. М.* Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы. — М., 1982.
14. *Селевко А. Г., Г. К.* Социально-воспитательные технологии. — 5-е изд. — Под ред. И. П. Козляниновой, И. Ю. Промптовой, 2009.
15. *Театральные течения*: Сборник статей к 100-летию со дня рождения П. А. Маркова. — М., 1998.
16. *Чечетин А. П.* Драматургия театрализованных представлений. — М., 1979.

8.3. Программное обеспечение и Интернет-ресурсы

Фонд «Содействие»: sodeistvye2004@mail.ru

9. Материально-техническое обеспечение дисциплины

Аудиторный фонд, аудиовизуальная техника, компьютер, раздаточный материал.

Глава V. Специфика профессии режиссера. Вместо заключения

Режиссура в современном понимании — как личностное творчество, стала интенсивно формироваться в европейском театре лишь в XV–XVI веках. Важную роль в этом отношении сыграло возникновение сценической коробки — перенесение театральных представлений с уличных, площадных, ярмарочных подмостков в закрытое помещение дворца, а затем — в специально построенные здания. Стал тщательно разрабатываться зримый фон представлений, что вызвало к жизни знаменательную для европейского театра XVII–XIX веков фигуру художника-декоратора, в той или иной мере выполнявшего функцию режиссера-постановщика. Словарь Эфрона и Брокгауза еще в 90-х годах XIX века определял профессию режиссера следующим образом: «...В наше время автор хотя и присутствует на репетициях, но уже не имеет больше надобности, заботится о деталях постановки; это — забота режиссера, от которого требуется не только основательное знание сцены, литературы и археологии, но еще много такта и умения ладить с артистами». Главное в нашем научно-методическом пособии — выделение режиссуры в отдельную профессию и социокультурно-педагогический анализ этой профессии. Именно он подготовил театр к гигантскому скачку, который он совершил во второй половине XIX века, отмеченного вышеописанной нами деятельностью Р. Вагнера и Л. Кронега в Мейнингенском театре, что завершилось своеобразной революцией в сценическом искусстве на рубеже XIX–XX веков, когда режиссеры повсеместно стали творческими руководителями театральных коллективов. Это явление знаменовалось появлением целой плеяды «великих», определивших облик режиссерской профессии на много лет вперед: в России — К. С. Станиславского, Вс. Эм. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова; во Франции — А. Антуана, Ж. Капо; в Германии — М. Рейнгардта; В Англии — Г. Крэга. Возникла режиссура, как самостоятельный вид творческой социокультурно-педагогической деятельности.

Существует немало формулировок определяющих смысл профессии Режиссер. От «режиссура — это образ жизни», до «режиссер — это человек, который мыслит пространством». Но при этом, возникает «как-бы» много разных режиссерских профессий: режиссер драмы, оперный режиссер, балетмейстер, режиссер музыкально-драматического театра, режиссер пантомимы, режиссер цирка, режиссер кино (художественного, документального, научно-популярного, мультипликационного), режиссер телевидения, режиссер-постановщик и многих других. Однако, при научно-исследовательском социокультурно-педагогическом размышлении, — очень скоро приходишь к выводу, что есть лишь одна режиссерская профессия. Режиссер, а весь вышеперечисленный абсурд связан лишь с разницей темпоритмики саморазвития — технологий в различных пространственно-временных видах искусств. Условно-контекстно, в системе проблематики нашего научно-методического пособия, — сказать, что режиссер — это высокопрофессиональный социокультуролог-педагог, осуществляющий свой творческий замысел с помощью специфических коммуникативно-творческих средств своей профессии, и реализует его во времени и пространстве, создавая произведения пространственно-временных видов искусств. Таким образом, творчество режиссера состоит, как бы из двух основных этапов: замысла и реализации (постановки).

Замысел — это исходное представление режиссера о его будущем произведении, его более или менее осознанный прообраз, с которого начинается творческий социокультурно-педагогический процесс.

План, заявка, набросок, экспликация — вот наиболее распространенные формы фиксации замысла. Некоторые кинорежиссеры очень развернуто расписывают на бумаге свой замысел, стараясь как можно точнее его конкретизировать (французскому режиссеру Рене Клеру принадлежит фраза: «Мой фильм уже готов — его осталось только снять»). Другие же режиссеры, например Микельанджелло Антониони, — стараются не конкретизировать замысел до начала работы на площадке.

В реализации же замысла режиссера главенствует изобразительность, — воспроизведение средствами режиссуры внешнего чувственно-конкретного образа действительности.

Однако, несмотря на все значение подготовительной работы, замысла, все же основной момент творчества режиссера приходится на работу на площадке (репетиционный период в театре, съемочный период в кино и на TV). И как бы не подготовился режиссер к работе, на этом этапе его творчество всегда носит импровизационный характер.

Импровизация — это творческий сиюминутный акт создания художественного произведения, фантазия на заданную тему. Именно в процессе импровизации наиболее отчетливо проявляются черты творческой индивидуальности режиссера. От режиссера требуется творческая индивидуальность, неповторимое своеобразие личности, придающие уникальный характер результатам его творчества. Объем и достоинство созданного режиссером, или того, что он способен создать определяется тем, что он представляет собой, как индивидуальность. Режиссура — по самой своей природе созидательно-творческая, авторская, «драматургическая» деятельность. Только творческая индивидуальность в искусстве обладает интуицией — способностью непосредственно усмотреть скрытый целостный смысл в явлениях действительности, этим «бессознательным, инстинктивно-образным принципом и стимулом творчества». (Бергсон). Только индивидуальность в искусстве способна создать свою художественную концепцию — образную интерпретацию жизни, ее проблем. Концепция объемлет как все творчество режиссера, так и каждое его отдельное произведение, заключает в себе некую смысловую его доминанту.

Для реализации своего замысла режиссер пользуется целым комплексом изобразительно-выразительных средств, т. е. системой исторически сложившихся материальных средств и приемов создания художественных образов. В своей конкретной совокупности и взаимосвязи, изобразительно-выразительные средства образуют художественную форму произведения искусства, воплощающую его содержание. В качестве

элементов художественной формы изобразительно-выразительные средства имеют технико-конструктивное, композиционно-структурное значение и, вместе с тем, являются носителями образного смысла. Богатство и образность изобразительно-выразительных средств показатель художественности произведения искусства. Как правило, чем сложнее концепция произведения, тем более изощренные изобразительно-выразительные средства использует режиссер. Вершины сложности они достигают в так называемом интеллектуальном, элитарном искусстве. Интеллектуализм в искусстве режиссуры — это особый тип, манера, форма, концептуально-философский склад художественного мышления, в котором мир предстает, как драма идей, персонажи которого олицетворяют и своими действиями передают, (разыгрывают в лицах) мысли автора, выражают различные стороны его художественной концепции. Интеллектуализм в искусстве обычно связан с использованием так называемой параболической мысли, включением в произведение притчи или иных вставных элементов, которые казалось бы, далеки от обсуждаемых в нем проблем. Однако, отход от этих проблем происходит не по прямой, а по параболе, которая как бы вновь возвращает отошедшую в сторону мысль к проблеме. Таким образом, философичность становится не только содержанием, но и структурой художественного произведения, изменяя сам его тип: спектакль-концепция, балет-концепция, фильм-концепция. Произведение становится носителем художественной информации.

Художественная информация раскрывает специфику художественного сообщения, которая состоит в том, что оно оказывает эмоционально-образное воздействие, не передается стандартными нормализованными языками, а представляет собой систему индивидуализированных художественных образов. Нередко объединяя различную художественную информацию в единое целое, режиссер использует метод коллажа, то есть включения с помощью монтажа, в произведение искусства разнородных объектов или тем, для усиления общего идейно-эстетического воздействия. К этому методу обращались

Бертольд Брехт и Евгений Вахтангов, Юрий Любимов и Эрвин Пискатор, Федерико Феллини и Андрей Тарковский.

Коллаж есть организация изобразительно-выразительных средств по параболическому принципу, и является структурной основой интеллектуализма в режиссуре, обеспечивающей многочисленные смысловые параллели и контрасты. Он оперирует всевозможными сближениями, аналогиями, вариациями, повторами, играющими подчас роль лейтмотивов. Монтируя эпизоды, кадры, мизансцены, реплики режиссер создает зримый интеллектуальный коллаж, несущий в себе художественно-образную информацию. Монтаж, организация материала, это и есть труд режиссера, его способ существования в искусстве.

Режиссер как создатель ролей осуществляет свою творческую волю не в собственных, им самим создаваемых материально-изобразительных средствах, а через творчество актера, сливая свою художественную инициативу с его волей, воплощая свое намерение — в его словесно-физических действиях. Режиссер выступает в качестве катализатора актерского искусства, узурпируя права актера, чтобы воспользоваться ими в интересах целостности постановки. Таким образом, основным материалом творчества режиссера, является Актер, выражающий через свой психофизический аппарат замысел режиссера. Актер находится в самом центре сценических событий. Он — живая связь между текстом автора, сценическим решением режиссера и восприятием зрителя. Используя различный материал, включая разнородные элементы постановки, режиссер образует тот «лабиринт сцеплений», который, по словам Льва Толстого, и заключает в себе сущность искусства. Трехмерные сценические конструкции, звук и, главное, движения и позы актера, сплетаясь волею режиссера воедино, порождают принципиально новое художественное явление. Создавая мизансцены и ими, оперируя, режиссура обретает специфический для нее нравственно-эстетический предмет, который находится вне компетенции иных форм искусства. Это — наглядно запечатленные фрагменты пространства с их постоянными изменениями во времени.

Весь комплекс художественно-выразительных средств позволяет режиссеру реализовать в постановке свои фантазии, свой художественный вымысел. Художественный вымысел, есть такой вид действия, в котором фигурируют персонажи и события, существующие первоначально лишь в воображении авторов постановки, а затем уже в воображении зрителя. Действие, относящееся к художественному вымыслу, является «несерьезным» действием, не накладывающим на авторов постановки (режиссера и драматурга) никаких обязательств. Постановка есть реализованный в пространстве и времени художественный вымысел, поскольку всецело рождена фантазией авторов. В ней художественный вымысел осуществляется, по крайней мере, в альянсе трех «групп притворщиков»: режиссера, актера и зрителя.

Работа с актером — одна из ключевых проблем режиссуры. Существует три типа взаимоотношений актера и режиссера. *Первый* — идеальный, встречающийся довольно редко: полное творческое совпадение, совместное творчество и поиск истины. *Второй* — режиссер и актер пробиваются друг к другу, словно шахтеры, роющие туннель с двух сторон. И *третий*, самый огорчительный — полное несовпадение взглядов и желаний, когда режиссер просто навязывает рисунок роли сопротивляющемуся актеру.

В искусстве режиссуры проблема соотношения индивидуального и типического — одна из наиболее сложных и запутанных. Индивидуальное в искусстве (от лат. *individuum* — неделимое) — воспроизведение существенных сторон действительности в их неповторимых, индивидуально-самобытных «формах самой жизни» (Н. Г. Чернышевский). Типическое в искусстве выражается через индивидуальное. Как способ художественного обобщения, индивидуальное не сводится к фиксации всех без разбора черт, свойств характера, особенностей изображаемых предметов. Оно предполагает строгий отбор. Именно через индивидуальное персонажи приобретают характерность, степень и впечатляющая сила которой зависит от умения режиссера вывести характер из определяющих его обстоятельств, исторической обстановки, окружения.

Характерное (от греч. *character* — отличительная черта, особенность) — общее, существенное в характере персонажа, события, пейзажа, интерьера, переживания. Типическое (от греч. *types* — образец, отпечаток, форма) — усиленное, гиперболическое воплощение свойств художественно познаваемой действительности в изображаемых в произведении искусства лицах, событиях, фактах. В типическом характерное достигает максимума соответствия индивидуального общему, становится полным и абсолютным. Усиление роли типического в театре привело к появлению амплуа — типа роли актера, соответствующей его возрасту, внешности и стилю игры (амплуа субретки, героя-любовника, инженю и других персонажей).

Зритель хочет видеть в произведении искусства не просто отражение действительности, но некую идеализированную реальность, в которой предельно акцентированы в чувственно-образной форме, как позитивные ценности, так и негативные. В первую очередь, этому процессу идеализации подвергается Персонаж. Персонаж (от лат. *persona* — маска, лицо) — художественный образ человека, совершающего поступки в определенной ситуации. Персонаж, помимо эмоций (носителем которых он является) наделен определенным внешним обликом и чертами поведения. Являясь способом художественного освоения характерного в человеке, персонаж первостепенно значим не только в драматических видах искусства, но и в любых других фигуративных видах. Черты Персонажа обладают разной мерой определенности: одни из них получают непосредственное воплощение в визуальном изображении, другие же присутствуют в художественном произведении косвенно, в качестве апелляции к воображению зрителей, входя в воспринимающее сознание в виде необязательных образов. В художественном произведении персонажи социокультурно-педагогически соотнесены друг с другом, образуя, своего рода, систему, которая является центром художественного построения, важнейшим объектом композиции. Основные требования, возникающие в ходе воплощения персонажа, лепки его характера — точность и подробность. Режиссер творит своих персонажей опосредованно,

через актера. Актер является носителем знаков, средоточием сведений о рассказываемой истории, о психологической и пластической характеристике персонажа, о связи со сценическим пространством или ходом представления. Даже если его роль в постановке кажется относительной и замещаемой (предметом, декорацией, звуком, техническими средствами), он остается целью и смыслом любой драматической практики. Отсюда и рождается специфика доверительности отношений между режиссером и актером

Человеческое восприятие пространственных изображений всегда осуществляется во времени через темпоритмику, оно всегда дискретно (прерывно). Режиссер облегчает это восприятие, обозначая в своей постановке временные границы, в соответствии с которыми наше восприятие членится на отдельные ритмические такты. В творчестве режиссера время не только объект изображения, но и средство выразительности.

Вот как выглядит структура времени в пространственно-временных искусствах: — эмпирическое время — время в той реальности, которая служит материалом для произведения; — сюжетное время — организация фабулы во времени; — зрительское время — учитывает длительность восприятия.

Другим существенным компонентом в работе режиссера является решение пространственных задач. Структура пространства в зрелищных искусствах делится на три компонента:

1) Пространство, в котором расположены объекты;

2) Пространство, где находятся зрители;

3) Плоскость сцены (экрана) отражающая первое и предполагающая второе.

Принцип строения пространства тот же, что и принцип, реализуемый в структуре времени, так как обе категории — пространство и время, тесно связанны между собой. Однако между ними существуют и серьезные структурные и функциональные различия. Более того, существуют существенные различия в художественной выразительности пространства в объемной режиссуре (драматический театр, балет, опера, эстрада, цирк) и плоскостной (кинематограф, телевидение, театр кукол).

Художественная выразительность пространства объемных искусств заложена в слиянии пространства места действия, сценического пространства и зрительного зала, при непременной свободе в выборе угла зрения со стороны зрителя. Художественная же выразительность пространства плоскостных искусств обусловлена единством снимаемого пространства, изображаемого и воспринимаемого, которое характеризуется геометрией зрительского восприятия плоского экрана. В обоих случаях эти единства — динамические социокультурно-педагогические системы, подчиненные неповторимым коммуникативно-творческим законам. Переход с общего плана на крупный, смена мизансцены на фронтальную, уже есть видоизменение этого единства: пространство из глубинного, как правило, трансформируется в плоскостное. Соответственно как бы изменяется пространственное положение зрителя: точка зрения «со стороны» сменяется точкой зрения «изнутри» изображаемого пространства. Структура пространства (как и времени) в определенной мере предопределена видом, жанром или стилистическим направлением произведения.

Общие места, банальные истины, мифы искусства — их понимание или незнание нередко определяет выбор профессии. Развенчание мифов и познание социокультурно-педагогических закономерностей позволяют определиться начинающему режиссеру как творческой личности. Как правило, это познание приводит к тому, что кто-то скажет: «Это не для меня. Мне это не интересно». И, слава Богу — одним дилетантом будет меньше. Если же интерес к профессии не пропал, то прежде чем начать изучение ее технологических основ, следует толику внимания уделить самым общим теоретическим основам социокультурной педагогии драматического искусства, понять, зачем вообще на протяжении тысячелетий люди им занимаются, почему мы говорим об актерской игре, почему вообще так часто употребляется слово «игра» по отношению к этого рода деятельности.

Основные социокультурно-педагогические принципы современной режиссуры

Режиссерское искусство заключается в творческой организации всех элементов спектакля с целью создания единого, гармонически целостного художественного произведения. Этой цели режиссер достигает на основе своего творческого замысла и осуществляя руководство социокультурно-педагогической деятельностью всех участвующих в коллективной работе над сценическим воплощением пьесы. Благодаря режиссуре спектакль, в целом, приобретает стилистическое единство и общую идейную целеустремленность (того, что Станиславский называл сверхзадачей спектакля). Поэтому, одновременно с ростом идейно-эстетических требований к спектаклю, — расширялось, углублялось самое понятие режиссерского искусства, и роль его в сложном комплексе различных компонентов театра непрерывно возрастала.

В состав режиссерского замысла входят:

1. идейное истолкование пьесы (ее творческая интерпретация);
2. характеристика отдельных персонажей;
3. определение стилистических и жанровых особенностей актерского исполнения в данном спектакле;
4. решение спектакля во времени (в ритмах и темпах);
5. решение спектакля в пространстве (в характере мизансцен и планировок);
6. характер и принципы декоративного и музыкально-шумового оформления.

Говоря о режиссерском решении социокультурно-педагогической сверхзадачи спектакля, нельзя не вспомнить глубокое и плодотворное учение Вл. И. Немировича-Данченко о «трех правдах»: правде жизненной, правде социальной и правде театральной. Эти три правды тесно связаны друг с другом и в своем единстве, взаимодействии и взаимопроникновении призваны, по учению. Нельзя раскрыть реальностную достоверность изображаемой действительности, игнорируя ее жизненную правду, — социокультурно-педагогической доминанты, в этом случае, звучит как виртуальная абстракция и кажется неубедительной. Жизненная же правда, взятая вне социокультурно-педагогической,

создает псевдо искусство мелкое, поверхностное, примитивно-натуралистическое. Но обе правды — и жизненная и социокультурно-педагогическая — не смогут раскрыться, если они, в своем единстве, — не найдут для себя яркой театральной формы и не превратятся таким образом в театральную правду. Бывает так, что режиссер, которого нельзя упрекнуть в равнодушном отношении к жизни, активно и добросовестно ищет в пьесе основания для творческого увлечения и, все же, их не находит. Он признает художественные и идейные достоинства пьесы, готов согласиться, что пьеса нужная, полезная и что ставить ее следует. Но при этом прибавляет: пусть ее поставит кто-нибудь другой! Это значит, что акт творческого оплодотворения не состоялся. А без этого невозможно органическое рождение творческого замысла. Вот почему режиссер не должен отрываться от жизни, должен жить ее интересами, укреплять связь с народом, впитывать в себя живые впечатления, которые ежечасно, ежесекундно поставляет действительность. Вчитываться и вдумываться возможно глубже в каждую пьесу, которая стремится отразить эту действительность, но не браться за работу, которая его по-настоящему не увлекает.

Каким бы ни был жанр пьесы — простым или сложным, — режиссер обязан реализовать в спектакле все ее жанровые особенности. А для этого, он сам должен глубоко и искренне пережить все отношения, все чувства автора к предмету изображения: его любовь и ненависть, его боль и презрение, его восторг и нежность, его гнев и негодование, его насмешку и печаль. Только глубоко и страстно переживаемое режиссером социокультурно-педагогическое отношение к изображаемому способно обеспечить остроту, яркость и выразительность формы. Равнодушное отношение к жизни рождает или бледную, жалкую натуралистическую форму внешнего подражания жизни, или формалистическое кривлянье и всевозможные выверты.

Авторская система социокультурно-педагогической эмотивации позволяет наиболее использовать коммуникативно-творческие неопозитивы актерского мастерства, сценической речи и режиссуры с наивысшим коэффициентом полезного действия.

Об авторе

Гончарук Алексей Юрьевич — доктор педагогических наук, профессор, каф. искусств и художественного творчества факультета искусств и социокультурной деятельности Российского государственного социального университета и Высшей школы музыки им. А. Г. Шнитке (института); эксперт: ЮНЕСКО, министерств образования и науки, культуры и массовых коммуникаций; член: Союза театральных деятелей, правления Центрального Дома работников искусств.

http//: goncharuk.ucoz.ru

Тел./Tel.: 8-499-614-55-16д.,
8-906-736-87-30; E-mail: goncharukaju3@gmail.com

Goncharuk Alexey Jurjevich — doctor of pedagogical Sciences, Professor, DEP. arts and artistic creativity of the faculty of arts and social and cultural activities of the Russian state social University and the Higher school of music n. a. Alfred Schnitke (Institute); expert: UNESCO, ministries of education and science, culture and mass communications; member of the Union of theatrical figures of the Board of the Central House arts creators.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 3

Глава I. Содержание дисциплины «Актерское мастерство» 9

Глава II. Актерское мастерство и сценическая речь
в вокальном искусстве 47

Глава III. Актерское искусство и сценическое движение 97

Глава IV. Основы режиссуры 180

Глава V. Специфика профессии режиссера.
Вместо заключения 198

Об авторе 209

Алексей Юрьевич Гончарук

Актерское мастерство и основы режиссуры

Научно-методическое пособие

Ответственный редактор *А. Иванова*
Верстальщик *Т. Качанова*

Издательство «Директ-Медиа»
117342, Москва, ул. Обручева, 34/63, стр. 1
Тел/факс + 7 (495) 334–72–11
E-mail: manager@directmedia.ru
www.biblioclub.ru