

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет белорусской традиционной культуры и современного искусства

Кафедра хореографии

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

С.В. Гутковская

_____ 2017 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

Н.В. Карчевская

_____ 2017 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

ПОСТАНОВКА ТАНЦА В СПЕКТАКЛЕ СМЕЖНЫХ ИСКУССТВ

для специальности (направления специальности)

1-17 02 01 Хореографическое искусство

1-17 02 01 04 Хореографическое искусство (народный танец)

1-17 02 01 06 Хореографическое искусство (эстрадный танец)

Составитель:

Каминский Михаил Валерьевич

доцент

Рассмотрено и утверждено

на заседании Совета университета _23_05_ 2017 г.

протокол № __9__

Составители:

М.В. Каминский, доцент кафедры хореографии УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»;

Рецензенты:

Р.Л.Бузук, заведующий кафедры театрального творчества УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств, доктор искусствоведения, профессор.

Кафедра мастерства актера УО «Белорусская государственная академия искусств»

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой хореографии УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

(протокол № 9 от 23.05.2017 г.);

Советом факультета традиционной белорусской культуры и современного искусства

(протокол № 7 от 03.03.2016 г.)

СОДЕРЖАНИЕ

СОДЕРЖАНИЕ	3
1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	4
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	6
2.1 Тематика лекционных занятий.....	6
2.2 Конспект лекций.....	6
2.3 Материалы, помогающие студентам в освоении конкретных тем.....	35
2.4 Кино-, видео-, аудиоматериалы	62
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	64
3.1 Тематика практических (лабораторных) занятий.....	64
3.2 Задания и методические рекомендации к практическим занятиям.....	65
3.3 Тематика индивидуальных занятий.....	73
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	78
4.1 Перечень требований к экзамену (зачету).....	78
4.2 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов по разделу.....	80
4.3 Задания для контролируемой самостоятельной работы.....	83
5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	85
5.1 Учебная программа для высших учебных заведений.....	85
5.2 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для дневной формы получения высшего образования.....	92
5.3 Список основной литературы.....	93
5.4 Список дополнительной литературы.....	94

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Концептуальная основа УМК отражает современные достижения в области актерского мастерства и режиссуры, с сохранением при этом тесной связи с лучшими традициями классического хореографического и театрального образования. УМК «Постановка танца в спектакле смежных искусств» ориентирован на развитие личности обучающегося на основе усвоения универсальных учебных действий.

Методологической основой нового комплекса является системно-деятельностный подход. В этой связи практические задания к занятиям направлены на включение студентов в учебно-сценическую деятельность и выстроены в систему, позволяющую строить процесс обучения как двусторонний:

- **обучение как средство** формирования универсальных учебных действий и личностных качеств, студентов будущих артистов;
- **обучение как цель** – получение знаний в соответствии с компетенциями и требованиями к результатам освоения основной образовательной программы.

УМК обеспечивает доступность знаний и эффективное усвоение программного материала, развитие личностных качеств студента, как артиста с учетом направления специальности. При наличии множественных практических заданий, особое место в УМК «Постановка танца в спектакле смежных искусств» уделяется формированию духовно-нравственных ценностей автора сценического произведения, знакомству с танцевально-драматическим наследием мира и пост-советского пространства. В УМК включены задания для самостоятельной, парной и групповой работы, проектной деятельности, а также материалы, которые можно использовать во внеаудиторной работе.

Основной целью УМК «Постановка танца в спектакле смежных искусств» является предоставление учебных материалов для всестороннего освоения учебной дисциплины. В результате у студентов должны быть сформированы навыки применения танцевальной лексики как формы психофизического взаимодействия с партнером (объектом) в рамках драматической ситуации, отраженной в разработанном постановочном плане.

Основными задачами УМК «Постановка танца в спектакле смежных искусств» являются:

- сократить время на поиск малодоступной практико-ориентированной

литературы,

- искоренить возможность ошибки в анализе аналогичных, но неверных версий заданных аудио-, видеоматериалов,
- предоставить оригинальные учебные материалы в полном объеме, без сокращений, которые искажают алгоритм выполнения упражнений или целевые установки задания.

Комплекс содержит теоретические обоснования целенаправленного применения режиссерских навыков при подготовке хореографических композиций (Теоретический раздел), комплексные задания для индивидуального, дуэтного и группового исполнения (Практический раздел), требования к исполнительской технике и критерии оценки учебных достижений (Раздел контроля знаний). Терминологический и понятийный словарь и список обязательной литературы по дисциплине находятся во вспомогательном разделе.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Тематика лекционных занятий

1. Предмет, задачи и структура дисциплины «Постановка танца в спектакле смежных искусств». Хореография в современном искусстве.
2. Специальные навыки в хореографическом искусстве.
3. Особенности репетиционного процесса. От этюда к постановке.
4. Формирование темы и идеи постановки, определение РФТ. Актуализация темы постановки на конкретную целевую аудиторию. Выбор жанровой стилистики, специальных навыков, ключевых действий, музыкально-шумового и сценического решения (декорация, костюм, реквизит, способы освещения, спецэффекты)
5. Работа хореографа в кино и на телевидении: режиссерский сценарий, работа с оператором, работа с монтажером. Программное обеспечение, работа в видеоредакторе.

2.2 Конспект лекций

Лекция 1. Выразительные средства, функциональные и отличительные особенности хореографического произведения в драматическом спектакле

Обобщая имеющийся опыт практической работы по пластическим двигательным техникам, используя литературные источники по вопросам воспитания движения, мы имеем возможность определять направление, пути развития и содержание пластического тренажа современного танцовщика-артиста.

В данном случае необходимо точно определить содержание и методику пластического тренажа, исходя из требований, предъявляемых танцовщику его профессией. В известной степени следует также установить объем и границы предмета. Это тем более необходимо в связи с возможными соприкосновениями артиста с таким важным видом учебы, каким является тренаж внутренней психотехники.

Поскольку имеется в виду пластический тренаж, а потребность в нем сейчас общепризнанна, главной его заботой, по-видимому, явится

стремление к совершенствованию качества движения. Основным учебным материалом, разумеется, должны быть телесные упражнения. Основой для подбора упражнений может служить изложенная ниже программа. В зависимости от задачи урока будут преобладать упражнения соответствующего раздела программы.

Целесообразно включить в уроки упражнения абстрактного типа – цепочки движений руками разнообразного характера с ходьбой в разном темпе в сочетании с исполнением текста и песни. Эти упражнения вырабатывают хорошую координацию, внимание и ритмичность, готовят к сложным действиям конкретного содержания из большого арсенала сценических умений.

Период тренажа, в котором происходит овладение техникой определенного конкретного действия, приема, сам по себе очень важен для решения всего комплекса учебно-воспитательной задачи. Однако работа в этом качестве только необходимый этап и еще не составляет всей полноты требований, предъявляемых к пластическому тренажу артиста.

Многочисленные повторения, являющиеся основной формой тренажа, обычно приводят к положительным результатам, улучшению техники исполнения. Тем не менее, известно, что сам по себе любой технический прием, исполненный даже на самом высоком уровне, не может служить выразительным средством. Движения человека выразительны, и их смысл понятен только тогда, когда они направлены на выполнение конкретной задачи. При возникновении стремления к достижению определенной цели начинается мыслительный процесс, побуждающий к конкретному действию.

В результате обобщения и анализа, поступающих от различных систем в кору головного мозга сигналов происходит посыл двигательного импульса. Продиктованные сознанием движения обретают смысловое содержание, окрашиваются в определенную двигательную характерность. В зависимости от этого мы выполняем движения быстро или медленно, грубо или нежно, угловато или округло и т. п. Эти определяющие особенности движений, равно как и известные нам признаки – направление, темп, амплитуда и степень мышечного напряжения – в жизненных условиях, во всех совершаемых нами движениях отражают внутренние психические процессы.

Артист, действуя на сцене в условиях вымысла и проникая в детали обстоятельств жизни сценического героя, должен создавать конкретный пластический образ. В этом процессе создания жизни человеческого духа важнейшую роль играют точность и достоверность физических действий, выполняемых танцовщиком для решения сценической задачи.

Достоверное выполнение артистом физических действий, благодаря связи наших движений с высшей нервной деятельностью, порождает веру в предлагаемые обстоятельства, возбуждает фантазию и воображение, а это способствует возникновению правдоподобной пластики.

В исполнении на сцене важнейшей стороной мастерства танцовщика является зримое, передаваемое средствами пластики содержание. Это во многом зависит от уровня общей пластической культуры, наличия активного запаса сценических навыков, которыми артист умеет свободно пользоваться. В этом случае больше возможности органичного, интуитивного творчества, импровизации.

Чрезвычайно важны, помимо таланта, личные качества артиста-художника – его мировоззрение, гражданственное отношение к общественным проблемам современности. Развитие таланта, воображения и творческой фантазии способствует их выражению средствами характерной пластической индивидуальности.

Из всего сказанного об особенностях функции двигательной сферы человека нам представляется возможным определить общие контуры программы пластического тренажа применительно к условиям труда танцовщиков.

Предлагаемая программа при верном подборе упражнений каждого ее раздела может обеспечить совершенствование психофизических качеств, обогащение арсенала Артиста рядом необходимых сценических навыков – повышение общей пластичности телесного аппарата. Этот комплекс упражнений может также способствовать повышению чувства ритмичности, музыкальности психофизического аппарата артиста.

Содержание практических занятий:

1. Методика исполнения акробатических элементов.
2. Методика исполнения элементов сценического боя без оружия.
3. Методика исполнения элементов школы сценического фехтования.
4. Основы стилизации движения.
5. Пантомимические техники.
6. Особенности разработки танцевальной лексики в зависимости от предметного окружения действующего лица.
7. Особенности разработки танцевальной лексики в зависимости от иконструктивных особенностей костюма действующего лица.
8. Методика исполнения элементов работы на конструкциях и декорационных элементах.
9. Пластическая, танцевальная стилизация движения и органичное поведение исполнителя-персонажа.
10. Приемы ритмизации бытовых действий.

11. Этюды и сцены на основе усвоенного материала.

Предлагаемая примерная программа во многом охватывает важнейшие стороны пластического тренажа артиста.

В урок, рассчитанный на 60-70 минут, не представляется возможным включить много упражнений из разных разделов программы.

Организация и работа семинара, в котором происходит обучение руководителей тренажа, требует внимательного и вдумчивого отношения. В театрах должно быть регламентировано в распорядке рабочего дня время занятий тренажем.

Существенно важным в практике этой работы является верно составленный рабочий план в соответствии с предложенной программой, подбор самих упражнений и методика подачи учебного материала. Успех всецело зависит от подготовки руководителей, они должны свободно владеть методикой и техникой предмета. Наиболее полноценно и квалифицированно может вести эту работу специалист по сценическому движению. Поскольку специалистов по сценическому движению сейчас нигде не готовят, практически решить этот вопрос можно путем привлечения к работе одного из артистов труппы со склонностью к преподавательскому делу. Необходимую для этого подготовку в части методики и техники исполнения руководители должны получать на специальном постоянно действующем семинаре.

В зависимости от условий целесообразно расширять и разнообразить упражнения разных разделов программы, пользуясь такими предметами, как кубы, лесенки, скамьи и частично станки, если они установлены на сцене.

Все этапы работы, направленные на пластическое совершенствование, важны и взаимосвязаны, но особенно ответственен период, когда в тренировочный урок вводятся упражнения, связанные с выполнением конкретных задач. Стремление к достижению поставленной цели вызывает направленное действие. Вовлекаются мыслительный процесс, работа воображения и фантазии. Техника, которой Артист пользуется уже подсознательно, служит ему как выразительное средство.

В этих условиях совершаемые повторения качественно отличаются от повторений периода освоения техники, формы. Действуя верно по логике для достижения поставленной цели, артист при каждом повторном исполнении цикла движений неизбежно пользуется несколько измененной последовательностью подсобных, вспомогательных движений. Увлеченность действием подсознательно вызывает у артиста, обладающего достаточно хорошо подготовленным психофизическим аппаратом, верный подбор и коррекцию движений, из которых состоит

задание.

Легковесный подход, неверное представление о самой природе наших двигательных навыков всегда снижают степень выразительности драматической сцены. Не следует ограничиваться в процессе тренинга лишь достижением техники, даже очень высоким, совершенно необходимо продолжать работу, но на более высоком уровне, используя специальные знания, необходимые для выполнения конкретной сценической задачи. Подлинный тренаж пластической выразительности начинается собственно с того момента, когда артист, уже свободно владея освоенной техникой, выполняет поставленную задачу, действуя в предлагаемых обстоятельствах. В этом процессе создание определенной линии поведения связано с состоянием эмоциональной возбудимости мышления и его темпоритмом.

«Создание внешней линии, линии физических действий, — свидетельствует П. В. Симонов, — есть одновременно создание логики и последовательности чувств, ибо чувства неразрывно связаны с действиями».

В заключение несколько слов о музыкальном сопровождении уроков тренажа. Большое значение музыке в творчестве Артиста придавал В. Э. Мейерхольд: «Цирковая музыка нужна как ритмическая опора, как помощь в счете времени.

Музыкальный фон нужен Артисту, чтобы приучить его прислушиваться на сцене к течению времени. Если артист привык работать с музыкальным фоном, то он без него будет совсем по-иному слушать время».

В свете современной науки об искусствах временных и пространственных очень важно то, что музыка, являясь искусством временным, может создавать пространственные представления.

«В самом деле, — пишет по этому поводу Б. С. Мейлах, — музыка, например, относится к временным искусствам, но пространственные представления создаются динамикой звучания, его высокими и низкими точками, мелодическим рисунком, многоголосием. Следовательно, нельзя не признать весьма шатким безоговорочное деление искусств на пространственные и временные».

Музыка является неотъемлемой частью уроков пластического тренажа. Изменение темпа, ритма, различных оттенков мелодии оказывает влияние на изменение характера и амплитуды исполнения. Мы имеем возможность, благодаря этому, создавать упражнения с разнообразным сочетанием темпа и амплитуды исполнения движений. От этого зависит степень прилагаемых усилий, естественно, мышечное напряжение.

Движение приобретает свой характер, свою окраску.

В предложенной примерной программе наиболее сложными технически являются разделы стилового поведения и искусства сценического боя. Учитывая это, а также недостаток литературы по данной теме, мы сочли целесообразным в помощь руководителям гренажа подать краткие методические приложения по этим разделам программы.

Лекция 2. Специальные навыки в арсенале современного артиста

Хореографическая постановка создается рядом последовательных этапов творческого труда, усилиями всего коллектива. Все важно в этом сложном процессе: выбор материала, художественная целостность балетмейстерского замысла постановочной композиции, оформление и особенно исполнительское мастерство артистов.

Этот большой коллективный труд завершает на сцене танцовщик, в живом общении со зрителем. Действуя в образе, танцовщик средствами своего исполнительского мастерства осуществляет определенные задачи по воплощению замысла хореографа-постановщика танца: раскрывает драматургическое содержание, несет мысль и чувства своего героя, философские обобщения, обнаруживает острые конфликты времени.

Для совершенствования и развития своего сценического мастерством возникает потребность изучать и тренировать всевозможные сценические навыки, способствующие творческому воспроизведению на сцене жизни создаваемого образа. Артистам необходим тренинг с охватом материала по широкой программе независимо от текущего репертуара.

Начинать работу над совершенствованием технической подготовки – то ли по элементам стилового поведения, сценического боя или другим сценическим приемам – в период, когда идут репетиции, уже очень поздно.

Существует целый ряд специальных навыков, необходимых для исполнения различных ролей, но совершенно незнакомых нам по повседневной жизненной практике, таких как: приемы безопасной техники сценической борьбы (драки), разные способы сценических падений и переносок, сценическое фехтование и стиловое поведение в разные исторические эпохи. Этой техникой Артист должен владеть свободно, выполняя приемы так же легко, как это сделал бы его герой. Тренаж должен носить систематический характер. Доведенное в свое время до уровня навыка исполнение приема, при отсутствии повторений, тренажа, качественно снижается. А в тех случаях, когда Артист по какой-либо

причине ранее не занимался этим, совершенно необходимо постепенно осваивать весь этот материал и постоянно тренироваться.

В театре и кино часто используется холодное оружие, которое широко применялось на протяжении многих веков истории человечества. Холодным оружием пользовались для защиты и нападения, на охоте. В средневековый период холодное оружие являлось отличительным знаком принадлежности к дворянско-рыцарскому сословию; разными видами холодного оружия пользовались на рыцарских турнирах, поединках, в целях воспитания молодых рыцарей. Меч и шпага – почетное оружие рыцарей (воинов) – применяется в различных этикетных и ритуальных обстоятельствах: посвящение в рыцари, принесение клятвы, присяги. Умение носить и пользоваться историческими видами холодного оружия, такими как меч, шпага, сабля, копье, кинжал, кинжал для левой руки (дага), винтовка со штыком, – необходимый артистический навык.

Искусство сценического боя – фехтование как утилитарный навык является одним из наиболее сложных по своей многообразной технике.

Фехтование в театральных школах издавна является самостоятельным специальным предметом. Занятие сценическим боем практически позволяет будущему артисту овладеть важным сценическим навыком. Благодаря тому, что работа с оружием ведется без каких-либо защитных средств (маски, нагрудники и пр.), воспитывается обостренное внимание и непрерывный контроль за всеми выполняемыми действиями. Разнообразные по рисунку и характеру движения создают трудности в координации и поэтому хорошо тренируют психофизический аппарат артиста. Комплексы боевых и бытовых фехтовальных движений приучают артиста к поведению, стилистически отражающему своеобразие определенной эпохи, класса. Исполнение целостных боевых композиций, состоящих из усвоенных элементов, развивает фантазию, мужество и волю.

Сцены поединков и боев с использованием холодного оружия в спектакле требуют тщательной подготовки артиста, его тренированности. Недостаточно твердо усвоенная техника, наспех отрепетированные сцены боя в спектакле выглядят неубедительно... Нарочитое исполнение приемов, сама необходимость осуществить их в определенной последовательности непрерывно отвлекают артиста во время спектакля. При этом пропадает логика жизни артиста в образе и органика его физического поведения.

Есть всегда что-то общее в стиле поведения у людей одной эпохи, одного круга, прослойки общества. Для того чтобы правдиво передать на сцене физическое поведение героя исторического спектакля, артист должен умело действовать в характерной манере людей этой эпохи. Знать

и, что особенно важно, уметь так действовать можно только, практически изучив и освоив специальный стилиевой материал. Нет никакой необходимости в абсолютной достоверности всех движений, однако известная мера исторической точности совершенно необходима.

Характерные движения, использование костюма и предметов обихода, даже один удачно найденный артистом штрих физического поведения создают тонкое ощущение времени. Правдивое физическое поведение может оказать опосредствованное воздействие на внутреннюю жизнь артиста. Много решает полноценная подготовка артиста. Органика физического поведения возникает непроизвольно, когда артист действует, черпая из своей памяти ранее изученные и тренированные специальные сценические навыки и умения.

Таким образом, работа по оснащению артиста необходимой техникой, являясь составной частью всего тренировочного процесса, оказывает воздействие и на улучшение функции нервной системы – одно от другого неотделимо.

Специальные сценические навыки, так же как и жизненные, очень важны в деятельности артиста. Активный запас их обогащает пластику Артиста, способствует расширению круга исполняемых ролей.

Решающее значение этого подчеркивает И. Э. Кох: «Если артист не овладел навыками и умениями, присущими его сценическому герою, он не сможет передать в своих действиях характерные физические черты этого героя, его общий двигательный облик».

По этому поводу совершенно справедливо высказывает свою точку зрения и режиссер П. М. Ершов в работе «Режиссура как практическая психология», изданной в 1973 году. Он конкретно называет роли, которые не могут быть убедительно исполнены (Чацкий, Арбенин, Вронский и др.) если в физическом поведении героя не отражены особенности воспитания людей этого времени и круга.

В такой же степени это относится ко всей драматургии, отражающей те или иные исторические эпохи, когда автор ставит артиста в малознакомые предлагаемые обстоятельства или вводит его в круг людей, отличающихся по воспитанию и нормам поведения, принятых в изображаемом обществе, от привычных.

В театре обычно проявляют заботу о костюмах персонажей готовящегося к выпуску спектакля. артистов снабжают костюмами, созданными по эскизам художника, а также какими-нибудь предметами обихода, отражающими стиль и быт эпохи. При этом всегда следует помнить о том, удобно ли будет артисту двигаться в созданном костюме,

сумеет ли он воспользоваться этим костюмом и предметами для передачи характерных черт персонажа.

Артист бывает беспомощен в непривычном ему одеянии (костюм иной раз готов только к генеральной репетиции). Костюм человека, физическое поведение которого артисту плохо известно, сковывает его движения, а некоторые предметы, особенно шпага, только мешают, если он не умеет свободно пользоваться ими на сцене.

Для органичного поведения в образе, помимо всего прочего, танцовщику нужно полностью овладеть формой, отвечающей характерными особенностям физического поведения, жизни персонажа, доведя исполнение до уровня навыка. «Когда форма обжита и о ней не думаешь, — писал Н. Мордвинов, — существование в роли свободное, более того, как бы импровизированное, как бы стихийное».

Обжитая форма (замечательное определение!), образный язык артиста и есть, по существу, навык, образовавшийся в результате целенаправленных повторений.

В условиях сценической жизни, создавая внутреннюю жизнь своего героя, только профессионально подготовленный исполнитель находит нужную форму внешнего воплощения. Свободное владение разнообразными приемами создает легкость и уверенность исполнения. Благодаря меньшей затрате мускульной энергии создаются наиболее благоприятные условия для творчества.

Щедро одаренное от природы тело человека обладает замечательным свойством внешне отражать внутреннее состояние. В жизни это происходит произвольно, мы не замечаем протекающих внешних перемен. Все это, однако, отчетливо видно окружающим.

По виду (благодаря различным деталям пластики – осанке, походке, повороту корпуса) можно определить, произошло ли какое-нибудь радостное событие или человека постигло несчастье. Постановки, в которой у артиста не было бы потребности в яркой внешней форме, пластической выразительности, вообще не существует.

Артисту важно хорошо владеть, надлежащим образом подготовленным, телесным аппаратом, способным выполнять все веления психики для более полного внутреннего перевоплощения.

Часто видят потребность стилевой пластической выразительности преимущественно в спектакле историческом – спектакле плаща и шпаги, что крайне неверно и ограничено.

Выразительность, а это значит – отчетливость, понятность действия артиста могут быть донесены самыми незначительными на первый взгляд движениями. Это в равной степени может проявиться как в историческом,

так и в современном спектакле и зависит, по-видимому, от верного соединения внутреннего переживания с внешней формой его выражения. Как много смысла может быть заключено в одном человеческом движении!

Но и в состоянии полной неподвижности, статичности тело человека очень выразительно. Мы часто наблюдаем это в жизни, видим и в творениях великих мастеров кисти, где схвачены и верно; переданы наиболее характерные черты людей, передана сама атмосфера и ритм пространственного расположения человеческих фигур, их душевного состояния.

Раскрытие внутреннего состояния, смысла действия через пластическую характерность видит Вс. Мейерхольд в мизансцене. Он определяет мизансцену не как статическую группировку, а как процесс, в котором происходит воздействие времени на пространство.

Многое может быть выражено и отдельными частями нашего тела – каким-нибудь движением корпуса или поворотом головы человек может красноречиво передать свое состояние, выразить отношение к происходящему.

Особой силой выразительности обладает рука человека, этот замечательный орган труда, сумевший в эволюции на протяжении многих миллионов лет, по известному изречению Ф. Энгельса, как бы силой волшебства вызвать к жизни картины Рафаэля, статуи Торвальдсена, музыку Паганини. Рука – наиболее действенный орган, развивавшийся вместе с психикой человека и в свою очередь способствовавший ее развитию, – достигает поистине высочайшего совершенства в многообразной практической деятельности человека и в выражении тончайших чувств. И не случайно так много сказано и написано об этом чудесном органе человека – о руке, могущей выражать иногда даже то, что нельзя выразить словами.

Воздействие пластики артиста очень велико; наши восприятия мгновенно перешифровываются в коре головного мозга в то или иное понятие, определяющееся словом. В процессе развития рука «заговорила» – она обрела высший дар образного выражения души человека.

Выразительность руки человека проявляется особенно сильно в движении, в выполнении жеста.

В записках И. Ильинского речь идет о В. Яхонтове, об исполнении им стихов В. Маяковского. При словах: «... Вот и жизнь прошла, как прошли Азорские острова» В. Яхонтов делал медленное движение рукой, показывая, как перед ним прошли эти острова, и как прошла жизнь. И этот единственный жест не был иллюстративным, а укрупнял и дополнял мысль

и сравнение автора. Жест этого большого мастера, как пишет И. Ильинский, мгновенно возникает в памяти.

Известно, что Вс. Мейерхольд придавал большое значение пластике руки. О. С. Бернар в роли Маргариты Готье в сцене с Арманом, когда партнер ее собой закрывает и видны только руки артистки, Вс. Мейерхольд сказал: «На глазах у зрителей умирали руки».

Найти объяснение этому чуду артистического исполнения, по-видимому, не просто. Мы можем только предположить, что это происходит у талантливого Артиста в процессе перевоплощения под влиянием большого чувства и яркого внутреннего видения. Значительную роль играет отзывчивость подготовленного телесного аппарата, благодаря чему движение выполняется в очень точном темпе, амплитуде и необходимом в данный момент мускульном напряжении. Разнообразии движений, выполняемых человеком в жизни под влиянием внутреннего эмоционального состояния, — огромно. Разные по темпу, по амплитуде, эти движения часто совершаются произвольно, обнаруживая черты характера, которые люди пытаются иной раз скрыть.

Но руки говорят о внутреннем состоянии не только в движении, даже совершенно неподвижные руки могут быть очень выразительны. С особой выразительностью передан действенный характер рук в картине И. Репина «Иван Грозный и сын его Иван», руки написаны с такой живостью, что если закрыть тела и головы, то по одним рукам можно понять содержание картины. Н. Хмелев, как пишет М. Кнебель в книге «Вся жизнь», изумительно «играл» то руки Грозного, то руки царевича.

Очевидно, стоит серьезно подумать над тем, насколько важна совершенная пластика руки артиста в сценическом искусстве. Ведь в каждой роли, чтоб не упустить верную пластическую характерность, Артист должен лепить и пластику рук своего героя.

В заключение темы об образной выразительности руки, темы заслуживающей особого изучения и разбора, нельзя не обратиться к тому, сколь внимательно было отношение К. Станиславского к пластике рук — «глазам тела». Выдающийся мастер считал, что кончиками пальцев можно передать тончайшие нюансы чувств. Нелишне вспомнить, как играл руками сам К. Станиславский при исполнении разных ролей.

С мыслями К. Станиславского перекликаются глубокие высказывания С. Михоэлса: «Говорят иногда «защищаться грудью». Это значит защищаться последним, что осталось. Потому что первый жест защиты — руки, пальцы, ногти, протянутые вперед, — никак не локоть и не плечо. Плечо и локоть дают мертвый жест руки, ничего не определяющий, никуда не направленный. Когда мозг посылает импульс, он посылает его в

кончики пальцев, и тогда вся рука живет в жесте – и локоть, и плечо.

Граница человека – кожа, граница мысли – кончики пальцев, их подушечки, живущие и рожденные в движении одновременно с мыслью».

Лекция 3. Особенности репетиционного процесса. От этюда к постановке.

Что такое сценический этюд, и в чем его отличие от упражнения? Этюд часто отождествляется с упражнением. Но если между ними нет различия, то какой же смысл вводить в профессиональную сценическую педагогику эти два понятия? Тем не менее такие понятия существуют. Они прочно вошли в театральную практику, как и в практику ряда других смежных искусств, в том числе и хореографии.

В музыкальной педагогике, например, упражнение предназначено для решения чисто технических задач: достижения беглости, плавности, ритмической четкости, динамического разнообразия и т. п. Этюд же помимо задачи совершенствования исполнительской техники обладает в большей или меньшей степени художественным содержанием, логикой музыкального развития.

Конечно, в каждом искусстве своя специфика, и нельзя механически переносить понятия, выработанные в одной области, в другую. В частности, в отличие от музыкального, сценическое упражнение не ограничивается только чисто техническими задачами, но и включает в себя элементы творчества и многие средства выразительности. Увязать которые требует тематическая составляющая композиции, этюда. Если музыкальное упражнение точно регламентировано нотным текстом, то сценическое упражнение выполняется, как правило, в порядке импровизации, как отклик на поставленную задачу. Исполнители упражнения свободны в выборе логики действия. Она создается всякий раз заново в зависимости от тех обстоятельств, в которых протекает действие. Сценическая же постановка предполагает отобранную и зафиксированную логику развития событий и поведения действующих лиц.

В тренировочных упражнениях на овладение элементами артистической техники еще нет ясно выраженной сверхзадачи. Ее заменяет на первых порах доведенная до сознания учащихся творческая цель: овладеть в совершенстве техникой своей будущей профессии. В основе же постановочного этюда непременно лежит художественный замысел и хотя бы простейшая сверхзадача, определяющая сквозное действие. Тем самым из этюда, в отличие от упражнения, исключается элемент случайности в

развитии события. Поэтому сценический этюд обладает многими признаками искусства, которые в упражнениях либо совсем отсутствуют, либо возникают как исключение.

В упражнениях импровизационного характера действия будут первичными, в этюдах, где логика действия фиксирована, они носят повторный характер. Поэтому этюд ставит новую задачу. При каждом повторении этюда нужно уметь относиться к хорошо известным фактам, событиям и действиям как к чему-то возникающему впервые, то есть создавать органический процесс в более! сложных условиях.

В упражнениях внимание учеников последовательно фиксируется то на одном, то на другом элементе сценического действия, в этюдах же необходимо одновременное участие всех элементов и требует многоуровневого, иерархического внимания. Такого, которое способно выделять главное, ключевое действие, событие удерживая во внимание предыдущие, эффектные или эффективно воздействующие на развитии темы факторы – точный жест, указывающий взгляд, нащупанную логику поведения персонажа.

Этюд в этом отношении является связующим звеном между артистической техникой и сценическим методом. Он закрепляет первоначальные навыки работы артиста над собой и подводит к следующему большому разделу программы, к работе над драматургией отрывка и ролью.

Но в отличие от пьесы, где актер имеет дело с готовым текстом, логикой развития событий и поступков действующих лиц, в этюде ученик сам должен создать понятную ему логику действия и пользоваться для ее выражения собственными движениями, эмоциями или словами.

В этюде еще не ставится задача создать типические характеры, перевоплотиться в образ. Исполнители действуют от своего имени в хорошо знакомых им, как правило, жизненных обстоятельствах. Если в процессе работы органично возникнут элементы характерности, то это только порадует педагога. ОРГАНИЧНО возникнут. Придерживаясь последовательности в процессе обучения актера, нельзя ограничивать в учениках проявление творческой природы. Однако надо помнить, что создавать на основе жизненного опыта собственную логику поведения, быть на сцене органичным, живым — задача сама по себе очень сложная, и успешное решение ее будет уже большим шагом в овладении сценическим мастерством.

Работа над этюдами начинается со второго полугодия и проходит параллельно с тренировочными занятиями. Но она не должна опережать, а тем более подменять собою тренировку.

Регулярный тренинг шлифует исполнительскую технику. Главное – выбрать не одну сторону изучаемого вопроса. Не только форму, линии, четкость поз и филигранность движений, но и управление эмоцией, направление хода мыслей, моделирование перспективы развития событий. Упражнение часто становится основой этюда. Ведь в процессе работы упражнение постепенно обогащается предлагаемыми обстоятельствами, как уточняется событие, возникает сюжетная канва, определяется творческая цель, намечается линия сквозного действия, отбирается и фиксируется логика поведения действующих лиц. Так, например, бездейственное стояние на сцене можно оправдать и наметить путь к созданию этюда о мореплавателе, открывающем новую землю; зажигание спички – приведет к воплощению подвига Зои Космодемьянской; слушание уличного шума – к ожиданию кареты «скорой помощи» для спасения тяжелобольного и т.п.

Попробуем на конкретном задании наметить естественные этапы превращения упражнения в этюд.

Студенту предлагается совершить простое жизненное действие: найти спрятанную на сцене спичечную коробку. После того как это действие будет выполнено, ему дается задание повторить его с той только разницей, что он уже знает, где находится спрятанный предмет. При повторении студент обычно теряет первоначальную логику действия и начинает по памяти воспроизводить все запомнившиеся ему движения, то есть внешне изображать поиски спичечной коробки. Педагог помогает исправить допущенную ошибку и пойти по логике действия. Он направляет внимание студента на воспроизведение процесса поисков потерянной вещи, а не на повторение знакомой мизансцены.

Для укрепления этой логики возникает потребность уточнить цель и обстоятельства, в которых осуществляется действие: **что это за предмет, какова его ценность, где, когда, при каких обстоятельствах он потерян и что грозит, если поиски не приведут к желаемому результату.**

Если весь вымысел исполнителя сведется к тому, что он ищет спичечную коробку, чтобы закурить, то такое обстоятельство не может повлечь за собой активного действия. Этим вымыслом трудно увлечься. Он не вызовет ярких ассоциаций, не затронет глубоко внутреннего мира художника.

Но если он, подобно герою повести И. Осипова «Неотправленное письмо», заблудился в далекой тайге и может погибнуть от голода и холода или должен зажечь в тылу врага бикфордов шнур, чтобы взорвать железнодорожный мост, то в подобных условиях факт потери спичечной коробки приобретает огромное значение. В этом случае активность действий неизмеримо возрастает.

Таким образом, то, что первоначально осуществлялось как простое жизненное действие, при переключении в плоскость художественного вымысла потребовало внутреннего оправдания и обоснования. Благодаря этому действие приобрело иной характер, обогатилось новым содержанием.

Соло и дуэт?

Поиски пропавшего предмета могут быть поручены не одному, а нескольким студентам, которые будут либо помогать, либо мешать друг другу, вступая во взаимодействие между собой. На первых порах даже целесообразнее создавать парные или групповые этюды, чем этюды одиночные. Необходимо иметь в виду, что монодрама, соло – наиболее сложная форма сценического действия, как монолог, предполагающий общение с воображаемыми объектами, – сложнейшая форма словесного действия. Органический процесс успешнее всего поддается изучению и контролю в условиях взаимодействия партнеров, при котором легко образуется конфликт, столкновение противоборствующих сил, чередование моментов восприятия, оценки и воздействия.

О самодеятельной (студенческой) драматургии.

Углубление этюда не всегда означает осложнение и развитие его по линии фабулы. Напротив, следует отдавать предпочтение простейшим сюжетным построениям, не загружая их чрезмерным обилием фактов. Важно, чтобы содержание этюдов черпалось из жизненных наблюдений учеников. К сожалению, многие темы этюдов возникают не из личных эмоциональных воспоминаний, а от подражания театру, кино, полюбившимся исполнителям, хореографам – от сложившихся этюдных штампов. Это часто происходит оттого, что начинающих артистов заставляют выступать в несвойственной им роли драматургов. Их толкают на путь литературного сочинительства, придумывания драматических сюжетов. Их толкают или они сами «мнят» себя таковыми.

Но пьески, сочиненные студентами, представляют собой в большинстве случаев самодеятельную драматургию низкого качества, на которой трудно обучать мастерству и воспитывать художественный вкус. Поэтому к этюдной работе лучше подходить не от сценариев, сочиненных

студентами, а от развития и углубления наиболее удачных упражнений, рожденных импровизационным путем. Только тогда установится прямая, непосредственная связь между двумя этапами работы – тренировочным и этюдным.

Возможны и другие пути работы над этюдом. Сюжеты тренировочных этюдов могут быть подсказаны произведениями драматургии или беллетристической литературой. Предположим, что по ходу упражнений на действия с воображаемыми предметами кто-то из студентов взял на себя роль парикмахера, бреющего очередного клиента. После того как он овладеет физическими действиями, свойственными парикмахеру-профессионалу, ему предлагается развить исполняемое упражнение, найти для него увлекательную творческую задачу.

Уход от темы.

Нередко исполнители вводят в упражнение такие предлагаемые обстоятельства, которые не развивают действия, а уводят от него. Например, парикмахер и клиент оказались старыми фронтовыми друзьями и предались воспоминаниям, которые стали главным фокусом этюда. Такое развитие упражнения чаще всего приводит к «словоговорению», при котором заданное действие становится уже помехой.

Другое дело, если подсказать исполнителям обстоятельства бритья из «Севильского цирюльника», где Фигаро отвлекает своего клиента, доктора Бартоло, от того, что происходит за его спиной. Он не дает доктору обернуться, чтобы тот не увидел свою воспитанницу, кокетничающую с графом Альмавива, а в момент их поцелуя брызгает ему в глаза мыльной пеной. Оставаясь самими собой в близких им жизненных обстоятельствах, студенты могут позаимствовать у Бомарше материал для развития этюда. Не обязательно воспроизводить всю сложность обстоятельств и образов комедии Бомарше, но можно воспользоваться какой-либо **одной сюжетной ситуацией**. В данном случае я брею клиента, не давая ему увидеть того, что происходит за его спиной. Такую подсказку должен дать и сам педагог. Но процесс создания этюда должен быть, как правило, самостоятельной работой студентов **под контролем педагога, а не работой педагога**, принимающего на себя функции драматурга и постановщика. Иначе теряется весь смысл этюдной работы.

В первое время студенты не испытывают еще потребности в углублении этюда. Их больше интересует внешняя сторона, то есть фабула, которую они иллюстрируют своей игрой. Но, как уже было сказано, этюд должен содержать, хотя бы в зародыше, все элементы выразительных средств, присущие произведению сценического искусства.

Исполнение этюда требует не только известной технической подготовленности, умения воспроизвести в сценической форме то или иное жизненное наблюдение, но и правильно объяснить его, выразить к нему свое отношение. В этом раскроется кругозор студента, его мировоззрение, художественный вкус. Студента – будущего хореографа.

Воспитание искусством.

Цель этюдной работы заключается не только в развитии необходимых артисту профессиональных качеств, – она может иметь большое воспитательное значение. Студентам приходится серьезно задуматься и над идейным содержанием своего творчества. Нельзя признать хорошим тот этюд, который технически исполнен безукоризненно, но не содержит никакой нравственной идеи. Забота о качестве этюда начинается с выбора темы, сюжета и завершается определением его идейной цели (сверхзадачи), хотя бы элементарной. Как то, так и другое должно помогать формированию передового мировоззрения, препятствовать проникновению в работу учеников пошлости, дурновкусия, циничного отношения к жизни. Этюд, не обогащенный содержательным вымыслом, недоработанный по действию, лишенный сверхзадачи, принесет больше вреда, чем пользы. Он приучает к поверхностности и приблизительности в решении творческих задач. Станиславский учит, что «этюд сам по себе, сам для себя не может иметь ни смысла, ни жизни. В предлагаемом способе все этюды, даже самые маленькие, будут однажды и навсегда оживляться изнутри сверхзадачей и сквозным действием» [2, с.395]. Малосодержательный этюд, этюд с «мелким дном» быстро приедается, и тщательная отработка его становится бесполезной.

В педагогической практике воспитательное значение этюда понимается иногда упрощенно. Оно сводится к выбору тематики, и упускается главное: сверхзадача этюда. Отсюда возникают всякого рода ограничительные тенденции. Считается, что показ отрицательных сторон человеческого характера не способствует формированию передового мировоззрения и что воспитывать студента можно только на положительных примерах.

В некоторых программах и методических пособиях решительному осуждению подвергаются такие, например, этюды: «Студент проспал и не пошел в институт. Чтобы оправдать свое отсутствие, он прикинулся больным и вызвал врача. Врач ставит ему градусник. Студент наколачивает его. Ртуть поднимается и показывает повышенную температуру. Обманутый врач выдает студенту справку об освобождении».

Можно согласиться, что подобного рода этюды не должны иметь места в театральной школе, но не потому, что действующие лица плохо себя ведут, проявляют дурные наклонности. **Нельзя психологию действующих лиц отождествлять с психологией исполнителей.** Порочность этих этюдов в том, что в них нет сверхзадачи, отсутствует нравственная цель.

Усложнение художественного замысла.

Опираясь на тот же материал, можно найти способ создать более содержательный этюд. Для этого нужно поставить перед исполнителями вопрос: а как они сами относятся к поступкам своих героев? Что они хотят сказать этюдом? Если смысл этюда сводится к тому, чтобы показать, как обмануть врача, то такая безнравственная цель не может быть сверхзадачей творчества. Если же исполнители этюда собираются осудить симулянтство, то этой задаче и нужно подчинить весь этюд. Она направит фантазию исполнителей по новому руслу.

Важно, чтобы, определив свое отношение к сценическим событиям, студенты сами находили сверхзадачу этюда, не придумывали ее, а умели бы выводить из самого драматического конфликта. Привнесенная извне, рассудочная, декларативная сверхзадача не сможет воплотиться, если в самом действии нет для этого достаточного материала или, еще того хуже, если этот материал противоречит сверхзадаче.

Педагог и режиссер Б. И. Вершилов приводит убедительный пример создания этюда на ложной драматургической основе. «Однажды студентам Театрального училища, — пишет он, — был предложен такой этюд: в оккупации, в соседней комнате фашистский офицер пристает с недвусмысленными ухаживаниями к девушке; она вынуждена терпеть, так как сопротивление грозит всяческими бедами ее близким. Ей удалось на минутку вырваться и зайти сюда в комнату отдохнуть, прийти в себя. «Вы чувствуете на себе следы его грязных объятий», — подсказывает педагог. Но слышен зовущий голос офицера. Девушка встает, оправляет прическу, платье... И тут замечает бутылку, бокалы. Тогда она наливает в них вино, высыпает в один из бокалов яд, уносит их в соседнюю комнату.

На первый взгляд сюжет и тема вполне удовлетворительные: есть как будто благородная патриотическая идея, есть возможность построить действенную линию поведения, определить сквозное действие; наконец, в этюде есть событие, меняющее ход сцены.

Но предлагаемые обстоятельства столь сложны, они требуют столь детального оправдания (почему все-таки пошла на флирт с фашистом, а не воспротивилась? откуда взяла яд? для чего он был припасен? и т. д.), что

исполнитель перестает быть точным, конкретным и приходит к схеме, игре «вообще», игре «чувств», настроений, состояний...

Студентке никогда не приходилось встречаться даже с отдаленными явлениями, напоминающими данное событие. Следовательно, ей придется (как она и сделала) скопировать актрису из виденного кинофильма или спектакля, «обогадив» свою игру мелодраматическими штампами»[1].

Этот пример доказывает, что даже самая ортодоксальная идея не в силах уберечь ученика от вывиха, если материал этюда берется не из хорошо знакомой жизни, а от условной драматургической схемы, от литературных и театральных трафаретов.

Дилетантская техника.

Многие недостатки этюдной работы проистекают от двух весьма распространенных ошибок методического характера. Первая из них заключается в преждевременном, недостаточно подготовленном переходе от упражнения к этюду, еще до того как ученики добьются ощутимых результатов в овладении элементами органического действия, приобретут первоначальные навыки в области артистической техники. Не утвердившись как следует на правильных творческих позициях, ученики при решении новой, более сложной педагогической задачи неизбежно соскользнут на самый легкий и доступный им путь актерского наигрыша, внешнего изображения фабулы. Если в этом случае они и приобретают какие-то технические навыки, то главным образом ремесленного порядка. Эти навыки не помогают, а препятствуют овладению техникой живого органического творчества.

Лучше меньше, да лучше. Другая серьезная опасность кроется в характере самой работы над этюдами. О ней в свое время предупреждал Станиславский: «Некоторые преподаватели слишком увлекаются количеством сделанных этюдов, а не их качеством. Следует помнить, что только второе, то есть качество этой работы, а не количество сделанных этюдов, важно. Пусть лучше сделают только один этюд и доведут его до самого последнего конца, чем сотни их, разработанных лишь внешне, по верхушкам. Этюд, доделанный до конца, подводит к настоящему творчеству, тогда как работа по верхушкам учит халтуре, ремеслу» [2, 410].

Групповая работа.

Кроме этюдов одиночных или парных целесообразно создавать и групповые этюды, объединяющие весь курс. Помимо воспитательного значения такой коллективной работы массовый этюд ставит перед его исполнителями и новые художественные задачи: умение найти свое место

в общей художественной композиции, определить логику своего поведения в массе, когда нужно – привлечь к себе всеобщее внимание или, напротив, стать незаметным, ступешаться, отступить на второй план и т. п. Массовый этюд дает удобный повод и для первого ознакомления с некоторыми элементами воплощения, о которых будет подробно сказано в связи с изучением программы второго курса. Это вопросы пластической выразительности, темпа и ритма, группировок и мизансцен.

Сошлемся на пример такого общекурсового этюда. Действие происходит на перроне вокзала, перед отправлением дальнего поезда. Исполнители этюда делятся на уезжающих, провожающих и обслуживающих их: проводник, проверяющий билеты, носильщик, продавщица мороженого. Этюд сложился из упражнений импровизационного характера. Каждый из учеников находил собственное решение общего для всех задания. На перроне вокзала появлялись друг за другом расстающиеся влюбленные, ссорящиеся супруги, школьные товарищи, с музыкой и песнями провожающие своих одноклассников на: целину, родители, впервые расстающиеся с дочерью, безбилетник, пытающийся обмануть бдительность проводника, курортники, забывшие дома путевки, продавец фруктов, уговаривающий проводника погрузить в вагон; пустые ящики, подвыпивший командированный, пытающийся завязать знакомство, и т. п. Из множества импровизаций отбирались наиболее удачные для включения их в этюд. Его сюжетное развитие, последовательность действий и обстоятельства были точно оговорены и установлены. Постепенное нарастание активности действия достигалось тем, что по радио объявлялось время, оставшееся до отхода поезда. Первое объявление было дано за пять минут, второе, после которого провожающие должны покинуть вагон, – за две, и наконец поезд тронулся.

При отработке этюда отдельные составляющие его эпизоды переплелись между собой и образовали правдоподобную картину жизни железнодорожного перрона перед отходом поезда. На фоне вокзальной суеты основным исполнителям этюда удалось передать атмосферу расставания близких людей, в которой яснее проявляются истинные привязанности и договариваются до конца самые сокровенные признания. У зрителей рождалась мысль, что разлука физически разъединяет и в то же время духовно сближает людей, укрепляя невидимые внутренние связи.

Этюд – инструмент профессионала.

Работа над этюдами не должна ограничиваться рамками первого года обучения. Для артиста этюд – это воплощенные в действиях жизненные наблюдения, которые постоянно обогащают и совершенствуют творчество

художника. Этюды нужны не только для учебной работы, но и на протяжении всей артистической жизни. Кроме того, объем программы первого курса по овладению элементами артистической техники настолько велик, что при добросовестном ее выполнении к этюдам можно подойти лишь во втором полугодии. Нельзя рассчитывать, что студенты первого года обучения смогут за одно полугодие глубоко овладеть техникой создания этюдов. Именно поэтому Станиславский настаивал на продолжении этюдной работы в дальнейшей постановочной практике, когда приобретенные учениками навыки позволят им достигать в этой области более значительных творческих результатов.

Литература:

1. Вершилов Б. И. Работа над этюдами // Проблемы творческого воспитания актера. –М., ВТО, 1959, с. 53.
2. Станиславский, К.С., Полное собрание сочинений, т.3, с.410

Лекция 4. Анализ драматического произведения

Драму принято считать высшим литературным родом, объединяющим в себе эпические и лирические начала. От эпоса драма берет такое изображение действительности, которое включает в себе внешний, по отношению к автору, показ жизни, а от лирики – создание законченных характеров в непосредственном самораскрытии внутреннего мира персонажей. В драме отсутствует авторское повествование, а ее текст состоит из диалогов, монологов и реплик персонажей, иногда сопровождаемых ремарками – краткими авторскими замечаниями, которые поясняют движения и мимику героев, указывают на обстановку действия и т. п. Характеры в драматическом произведении раскрываются непосредственно в процессе действия, через речь, поступки и взаимоотношения героев.

Так как драма предназначается для сцены, объем ее в значительной степени ограничен, а действие носит особо напряженный характер. Герой, как правило, изображается в конфликтной, критической ситуации, которая требует от него высшего проявления душевных и физических сил, решительного действия, поступка, непосредственной реакции на изображаемые события, что и способствует максимальному самораскрытию характера. Герой драмы – человек, а содержание – поведение героя в необычных условиях.

В кратком анализе драмы необходимо указать исторические и общественные условия, отраженные в произведении. Необходимо кратко охарактеризовать место действия, ту социальную среду, в которой живут герои. Как правило, среда определяет поступки главных героев и расстановку сил в пьесе.

Главное в сочинении по драме – правильно охарактеризовать суть конфликта. Большое значение для раскрытия сути драматического произведения имеют ремарки, в которых отражается позиция автора и которые проясняют концепцию драмы. Кроме того, поскольку в драме практически отсутствует речь автора, необходимо обратить внимание на то, как говорят персонажи пьесы. Монологи главных героев, как правило, напрямую связаны с конфликтом, с основной проблемой произведения.

Отдельная часть может быть посвящена анализу сюжетных линий, введенных в ткань произведения. Родовая специфика, «пограничное» положение драмы (между литературой и театром) обязывает вести ее анализ по ходу развития драматического действия (в этом принципиальное

отличие анализа драматического произведения от эпического или лирического). Поэтому предлагаемые схемы носят условный характер, так как особенности драматического произведения могут проявиться по-разному в каждом отдельном случае именно в развитии действия.

Примерный план анализа драматического произведения

1. История создания.

1. Время написания и публикации пьесы.
2. Время, изображённое в произведении.
3. Как взаимосвязаны время написания и сценическое время?
4. К какому этапу творчества автора относится данное произведение (что характерно для автора в это время)?
5. Жанр.

2. Выделите основные сцены (фабулу).

3. Выделите основные конфликты произведения, рассмотрите каждый из них в отдельности:

1. Участники и причины конфликта, его структура.
2. Какие проблемы затрагиваются в конфликте?

4. Выделите центральный конфликт произведения:

1. Как связан он с другими конфликтами?
2. Как раскрываются герои в конфликте?
3. Этапы развития конфликта, его своеобразие, степень новизны и остроты, его углубление.

Обратите внимание на:

- предысторию героя (героев)
- первое появление героя на сцене, внешность героя, поведение
- взаимоотношение героя с другими персонажами
- авторские ремарки
- речь героя, содержание речи (о чем говорит?), манера (как говорит?) стиль
- центральный монолог героя, определите его значение в произведении
- самохарактеристика, взаимные характеристики героев
- «второстепенных» действующих лиц (в чём их роль и значение; как они «помогают» в раскрытии основного конфликта произведения?)

Обратите внимание на развитие драматического действия и его фазы.

- Экспозиция, завязка, перипетии, кульминация, развязка.
- Характер развязки /комический, трагический, драматический/

5. Рассмотрите финал произведения:

1. Если бы финал был другим, что бы изменилось?
2. Почему финал произведения именно такой?

6. В чём, по-вашему, основная мысль (идея) произведения?

- Тема, идея, смысл заглавия

Концептуальный уровень художественного произведения (тематика, проблематика, конфликт и пафос)

Тема - это то, о чем идет речь в произведении, основная проблема, поставленная и рассматриваемая автором в произведении, которая объединяет содержание в единое целое; это те типические явления и события реальной жизни, которые отражены в произведении. Созвучна ли тема основным вопросам своего времени? Связано ли с темой название? Каждое явление жизни - это отдельная тема; совокупность тем - тематика произведения.

Проблема - это та сторона жизни, которая особенно интересует писателя. Одна и та же проблема может послужить основой для постановки разных проблем (тема крепостного права - проблема внутренней несвободы крепостного, проблема взаимного развращения, уродования и крепостных, и крепостников, проблема социальной несправедливости...).

Проблематика - перечень проблем, затронутых в произведении. (Они могут носить дополнительный характер и подчиняться главной проблеме.)

Идея - что хотел сказать автор; решение писателем главной проблемы или указание пути, которым она может решаться. (Идейный смысл - решение всех проблем - главной и дополнительных - или указание на возможный путь решения.)

Пафос - эмоционально-оценочное отношение писателя к рассказываемому, отличающееся большой силой чувств (м.б. утверждающий, отрицающий, оправдывающий, возвышающий...).

Уровень организации произведения как художественного целого

Композиция - построение литературного произведения; объединяет части произведения в одно целое.

Основные средства композиции:

Сюжет - то, что происходит в произведении; система основных событий и конфликтов.

Конфликт — столкновение характеров и обстоятельств, взглядов и принципов жизни, положенное в основу действия. Конфликт может

происходить между личностью и обществом, между персонажами. В сознании героя может быть явным и скрытым. Элементы сюжета отражают ступени развития конфликта;

Пролог - своеобразное вступление к произведению, в котором повествуется о событиях прошлого, он эмоционально настраивает читателя на восприятие (встречается редко);

Экспозиция- введение в действие, изображение условий и обстоятельств, предшествовавших непосредственному началу действий (может быть развернутой и нет, цельной и «разорванной»; может располагаться не только в начале, но и в середине, конце произведения); знакомит с персонажами произведения, обстановкой, временем и обстоятельствами действия;

Завязка — начало движения сюжета; то событие, с которого начинается конфликт, развиваются последующие события.

Развитие действия - система событий, которые вытекают из завязки; по ходу развития действия, как правило, конфликт обостряется, а противоречия проявляются все яснее и острее;

Кульминация - момент наивысшего напряжения действия, вершина конфликта, кульминация представляет основную проблему произведения и характеры героев предельно ясно, после нее действие ослабевает.

Развязка — решение изображаемого конфликта или указание на возможные пути его решения. Заключительный момент в развитии действия художественного произведения. Как правило, в ней или разрешается конфликт или демонстрируется его принципиальная неразрешимость.

Эпилог - заключительная часть произведения, в которой обозначается направление дальнейшего развития событий и судеб героев (иногда дается оценка изображенному); это краткий рассказ о том, что произошло с действующими лицами произведения после окончания основного сюжетного действия.

Дополнительные средства композиции:

Лирические отступления - формы раскрытия и передачи чувств и мыслей писателя по поводу изображенного (выражают отношение автора к персонажам, к изображаемой жизни, могут представлять собой размышления по какому-либо поводу или объяснение своей цели, позиции);

Вводные (вставные) эпизоды (не связанные непосредственно с сюжетом произведения);

Художественные предварения - изображение сцен, которые как бы предсказывают, предваряют дальнейшее развитие событий;

Художественное обрамление - сцены, которые начинают и заканчивают событие или произведение, дополняя его, придавая дополнительный смысл;

Композиционные приемы - внутренние монологи, дневник и др.

Уровень внутренней формы произведения

Субъектная организация повествования (ее рассмотрение включает следующее): Повествование может быть личное: от лица лирического героя (исповедь), от лица героя-рассказчика, и безличное (от лица повествователя).

1) Художественный образ человека - рассматриваются типические явления жизни, нашедшие отражение в этом образе; индивидуальные черты, присущие персонажу; раскрывается своеобразие созданного образа человека:

- Внешние черты - лицо, фигура, костюм;
- Характер персонажа - он раскрывается в поступках, в отношении к другим людям, проявляется в портрете, в описаниях чувств героя, в его речи. Изображение условий, в которых живет и действует персонаж;
- Изображение природы, помогающее лучше понять мысли и чувства персонажа;
- Изображение социальной среды, общества, в котором живет и действует персонаж;
- Наличие или отсутствие прототипа.

2) Основные приемы создания образа-персонажа:

- Характеристика героя через его действия и поступки (в системе сюжета);
- Портрет, портретная характеристика героя (часто выражает авторское отношение к персонажу);
- Прямая авторская характеристика;
- Психологический анализ - подробное, в деталях воссоздание чувств, мыслей, побуждений -внутреннего мира персонажа; здесь особое значение имеет изображение «диалектики души», т.е. движения внутренней жизни героя;
- Характеристика героя другими действующими лицами;

- Художественная деталь - описание предметов и явлений окружающей персонажа действительности (детали, в которых отражается широкое обобщение, могут выступать как детали-символы);

3) Виды образов-персонажей:

- лирические - в том случае, если писатель изображает только чувства и мысли героя, не упоминая о событиях его жизни, поступках героя (встречается, преимущественно, в поэзии);
- драматические - в том случае, если возникает впечатление, что герои действуют «сами», «без помощи автора», т.е. автор использует для характеристики персонажей прием самораскрытия, самохарактеристики (встречаются, преимущественно, в драматических произведениях);
- эпические - автор-повествователь или рассказчик последовательно описывает героев, их поступки, характеры, внешность, обстановку, в которой они живут, отношения с окружающими (встречаются в романах-эпопеях, повестях, рассказах, новеллах, очерках).

4) Система образов-персонажей;

Отдельные образы могут быть объединены в группы (группировка образов) - их взаимодействие помогает полнее представить и раскрыть каждое действующее лицо, а через них - тематику и идейный смысл произведения.

Все эти группы объединяются в общество, изображенное в произведении (многоплановое или одноплановое с социальной, этнической и т.п. точки зрения).

Художественное пространство и художественное время (хронотоп): пространство и время, изображенное автором.

Художественное пространство может быть условным и конкретным; сжатым и объемным.

Художественное время может быть соотнесенным с историческим или нет, прерывистым и непрерывным, в хронологии событий (время эпическое) или хронологии внутренних душевных процессов персонажей (время лирическое), длительным или мгновенным, конечным или бесконечным, замкнутым (т.е. только в пределах сюжета, вне исторического времени) и открытым (на фоне определенной исторической эпохи).

Позиция автора и способы ее выражения:

- Авторские оценки: прямые и косвенные.
- Способ создания художественных образов: повествование (изображение происходящих в произведении событий), описание (последовательное перечисление отдельных признаков, черт, свойств и явлений), формы устной речи (диалог, монолог).
- Место и значение художественной детали (художественная подробность, усиливающая представление о целом).

Уровень внешней формы. Речевая и ритмомелодическая организация художественного текста

Речь персонажей - выразительная или нет, выступающая как средство типизации; индивидуальные особенности речи; раскрывает характер и помогает понять отношение автора.

Речь повествователя - оценка событий и их участников

Своеобразие словопользования общенародного языка (активность включения синонимов, антонимов, омонимов, архаизмов, неологизмов, диалектизмов, варваризмов, профессионализмов).

Приемы образности (тропы - использование слов в переносном значении) - простейшие (эпитет и сравнение) и сложные (метафора, олицетворение, аллегория, литота, перифраз).

Драматическое произведение

Родовая специфика, «пограничное» положение драмы (Между литературой и театром) обязывает вести ее анализ по ходу развития драматического действия (в этом принципиальное отличие анализа драматического произведения от эпического или лирического). Поэтому предлагаемая схема носит условный характер, она лишь учитывает конгломерат основных родовых категорий драмы, особенность которых может проявиться по-разному в каждом отдельном случае именно в развитии действия (по принципу раскручиваемой пружины).

1. Общая характеристика драматического действия (характер, план и вектор движения, темп, ритм и т.д.). «Сквозное» действие и «подводные» течения.
2. Тип конфликта. Сущность драматизма и содержание конфликта, характер противоречий (двуплановость, внешний конфликт, внутренний конфликт, их взаимодействие), «вертикальный» и «горизонтальный» план драмы.
3. Система действующих лиц, их место и роль в развитии драматического действия и разрешения конфликта. Главные и второстепенные герои. Внесюжетные и внесценические персонажи.

4. Система мотивов и мотивочное развитие сюжета и микросюжетов драмы. Текст и подтекст.
5. Композиционно-структурный уровень. Основные этапы в развитии драматического действия (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка). Принцип монтажности.
6. Особенности поэтики (смысловой ключ заглавия, роль театральной афиши, сценический хронотип, символика, сценический психологизм, проблема финала). Признаки театральности: костюм, маска, игра и постситуативный анализ, ролевые ситуации и др.
7. Жанровое своеобразие (драма, трагедия или комедия?). Истоки жанра, его реминисценции и новаторские решения автором.
8. Способы выражения авторской позиции (рemarkи, диалогичность, сценичность, поэтика имен, лирическая атмосфера и др.)
9. Контексты драмы (историко-культурный, творческий, собственно-драматический).
10. Проблема интерпретаций и сценическая история.

2.3 Материалы, помогающие студентам в освоении конкретных тем

ТЕМА. Александр Митта

1. СТРАТЕГИЯ КОНТРАКТА

2. ХАРАКТЕРИЗАЦИЯ ТЕМЫ

3. ТЕМА И КОНТРЕМА

4. ТЕМА И УПРАВЛЯЮЩАЯ ИДЕЯ

5. ТЕМА И СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ

6. БЫТЬ НА ГРАНИ КАТАСТРОФЫ

7. РАБОЧАЯ ФОРМУЛА

8. ТЕМА - ЭТО КОМПАС ФИЛЬМА

9. ТЕМА И СВЕРХЗАДАЧА

1. СТРАТЕГИЯ КОНТРАКТА

Какой фильм производит самый сильный Эффект?

Тот, который выглядит как единое целое, схватил вас и с самого начала до самого конца тащит, туда, куда ему нужно

Эмоциональный ответ зрителей - Это основа драматического рассказа.

Нет никакого рецепта одномоментно показать глубокий характер, - такой возможности принципиально не существует. Есть только процесс, позволяющий в несколько этапов вскрыть характер до самой сердцевины.

Ремесло рассказчика, драматурга и режиссера состоит в том, чтобы контролировать грубые вещи, лежащие в основе истории.

2. ХАРАКТЕРИЗАЦИЯ ТЕМЫ

Тема - особая часть структуры, помогающая выстроить развитие главных идей фильма.

Это Экстракт всего самого важного в фильме. Она как бы приподнята над сюжетом. Все равно, как если бы мы проецировали фильм на облака поближе к Богу. И оттуда слышали сокращенный перевод самого важного на общечеловеческий язык.

В виду такой. р е п р е з е н т а т и в н о й. важности, тема - любимая игрушка всех болтунов (критиков).

ТЕМА фильма - Это то, что остается в сознании зрителя после фильма.
Что не менее важно в его П О Д С О З Н А Н И И.

Зритель возможно не сумеет объяснить, в чем тема, но он получил Это как Эмоциональный опыт. Это реальная ценность. Значит, задача темы - установить прямой контакт между вашими идеями и Эмоциональным миром аудитории. Это разговор автора со зрителем напрямую сквозь фильм.

Тема - Это важная интеллектуальная ценность, которую вы хотите донести до зрителей, вырастив в их душах Эмоции.

3. ТЕМА И КОНТРТЕМА

У аудитории должна быть причина, по которой она хочет смотреть фильм. Эта п р и ч и н а должна содержаться в самой истории, которую рассказывает фильм.

Эта п р и ч и н а и есть тема фильма.

Тему зритель усваивает, собирая в воображении все, что показывает фильм.

Задача - превратить все идеи фильма в Эмоции.

Фильм всеми своими событиями выявляет тему. Все, что не на тему - бесполезно или вредит.

Тема - Это главная ценность фильма.

Каждая ценность в драме получается через к о н ф л и к т.

Тема в драме - Это две вещи. Тема и Контртема.

Тема и Контртема постоянно борются от начала до конца фильма.

Победитель - Это тема.

Побежденный - Это контртема.

Станиславский первый догадался, что борьба темы и контртемы должна быть найдена в любом произведении.

Все задачи подчиняются единой сверхзадаче.

Все сверхзадачи объединены темой.

Противоборствуя в конфликте, Тема и Контртема помогают активизировать зрительский интерес.

Пример:

1. кт - преступник совершил задуманное - ограбил банк. Зритель – Стоит сделать что-либо подобное! (контртема).

2. т - детектив ловит преступника. Зритель - Преступление не оправдывает себя! (тема)
3. кт - преступник бежит из тюрьмы. Теперь он с деньгами и на свободе. Зритель - Все-таки преступление стоит того (контртема).
4. т - но детектив снова ловит преступника. Зритель - Нет, преступление не стоит Этого! (тема).
5. кт - ганстеры освобождают преступника. Снова он на свободе. Зритель – Все-таки преступление стоит того (контртема).

Сцена за сценой борются две идеи:

1. Преступление стоит того. (кт)
2. Преступление не стоит того. (т)

Управляющая и д е я - та часть темы, которая победит в финале.

Вторая часть управляющей и д е и - контртема, которая будет разбита. Но в самом конце. А перед Этим кажется непобедимой. Когда кт до самого конца кажется сильнее, чем т, зритель следит за историей с наибольшим интересом.

ПоЭтому Зло должно быть выражено в живом антогонизме, а не в абстрактном

символе, явлении природы или обобщенном зле. Борьба двух живых персонажей

всегда выглядит ярче, непредсказуемей.

Пример с фильмом Эпидемия.

Антогонистом в сценарии должен стать Вирус-убийца. Но по правилам драматургии антогонистом может только человек, а не явление природы или социальной жизни общества.

У в и р у с а по сравнению с человеком, слишком маленький р е п е р т у а р п о в е д е н и я !

Человек может хитрить, притворяться, интриговать, искать поддержки у других сил.

ПоЭтому тема ф. возникла в борьбе хорошего парня с плохим.

Режиссер ф. Патерсен, переделывая сценарий, вывел вирус из категории антогониста и перевел его в предполагаемые обстоятельства.

Антогонистом стал старый, никогда не подводящий плохой парень, генерал (Сазерленд).

т - Хофман ищет антивирус.

кт - генерал его имеет, но прячет как тайное оружие.

т - военные вынуждены открыть антивирус, чтобы ликвидировать Эпидемию.

кт - но вирус мутировал, он неуправляем и неистребим. Генерал хочет уничтожить весь зараженный город вместе с новым вирусом.

т - Хофман находит новый антивирус.

кт - генерал хочет снова уничтожить полковника сохранив тайное бактериологическое оружие.

т - но Х в считанные секунды все спасает.

До последней минуты Генерал кажется непобедим.

Тема - Это Давид.

Контртема - Это Голиаф. Он кажется непобедим, но Давид пращей и камнем побеждает Голиафа.

4. ТЕМА И УПРАВЛЯЮЩАЯ ИДЕЯ

В истории всегда должны работать две идеи.

Тема как у п р а в л я ю щ е е п р о т и в о р е ч и я:

Сквозное действие.....

Сквозное противодействие

Все персонажи объединяются в две группы.

За борьбой Этих двух групп следит зритель.

Сквозное действие - Это то, что объединяет всех протагонистов.

Сквозное противодействие - то, что объединяет всех антогонистов.

Гамлет добивается справедливости в мире зла.

Его тема - справедливость должна торжествовать над злом.

Но зло - король, королева, придворные, друзья-предатели борются с Гамлетом.

Их больше, они торжествуют. Они сильнее. До тех пор, пока Г. не ставит на карту все и, отбросив сомнения, берет в руки меч мщения.

Тема: справедливости в Этом мире можно добиться только ценой жизни.

Пережил «быть или не быть», помудрствовал над черепом бедного Йорика, убедился

в виновности короля, отстрадал смерть любимой девушки. Теперь настал момент

истины - Надо «быть»! И «быть» до конца !

т и кт всегда создают в истории цепь драматических перепетий, именно они превращают идеи в Эмоции, а мы знаем, что Это активизирует интерес аудитории.

Вишневый сад

1. т. - Раневская вернулась в поместье. Она счастлива, но мы узнаем, что она обнищала и у нее нет шанса спастись. Все погибнет, если имение будет продано за долги.
2. кт - Лопахин предлагает план спасения - вырубить вишневый сад. Спасение есть! Выруби свое прошлое, уничтожь свои корни.
3. т. - нет, Раневская отвергает Этот путь. Все погибнет? Ничуть. Гаев предлагает другой путь спасения. Аня в него верит, она счастлива, кажется можно спастись.
4. кт - День продажи имения приближается. Лопахин напоминает, уговаривает принять его план спасения. Но никто не хочет прислушаться к его советам.
5. т. - Назревает несчастье. Раневская полна иных забот, она не хочет ничего решать, не хочет ничего рушить, пусть все идет само собой.
6. кт - В разгар бессмысленного веселья в поместье появляется пьяный Лопахин. Он торжествует победу и рыдает от горя. Он купил вишневый сад - контртема в ее мрачном триумфе.
7. т. - Наступает безрадостное осеннее утро. Персонажи как живые мертвецы покидают вишневый сад. На их глазах идет его убийство – деревья рубят.
8. кт - И победитель Лопахин такой же мертвый, как побежденные им бывшие хозяева. Он убил не только сад, он убил то единственное, что светилось в его душе, - любовь к Раневской, ее семье и саду своего детства. Смерть воцарилась в вырубленном саду.

5. ТЕМА И СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ

Анализ действия, которое выявляет борьбу сквозного действия и сквозного противодействия, конкретно выражающих тему.

Сквозное действие объединяет все простые действия персонажей – раскрывающих т. С ним постоянно борется Сквозное противодействие - раскрывающее кт.

Интеллигентные разговоры о т становятся практическим руководством.

Исходя из т, вы определяете, что актеры должны делать каждую минуту.

Сложные, труднодоступные понятия проникают в душу зрителей, как личный опыт переживания. Это не упрощение сложных вещей, Это их превращение в живую Энергию Эмоций.

Драма - Это искусство Эмоций. Все, что мы делаем в драме, - Это путь превращения идей в Эмоции. Это и есть цель рассказывания историй - упаковывать идеи в Эмоции, которые неторопливо и неуклонно растут в душе зрителя все полтора часа.

Цель - раскрыть тему как непрерывную борьбу т с кт.

Пролетая над гнездом кукушки

Тема - борьба свободы с тоталитаризмом. Но действия происходят в психбольнице.

1. т. - Герой, Мак Мерфи, совсем не диссидент и борец. Он хочет не абстрактной свободы, а всего лишь посмотреть любимую игру по телевизору.

Так начинается тема - как простое желание, понятное самому простому человеку.

2. кт - А медсестра имеет власть и запрещает. Так начинается кт.

3. т. - Мерфи выполняет все условия медсестры. Теперь он имеет право посмотреть игру. 4. кт - Но медсестра не включила телевизор.

Пока кт побеждает без труда.

5. т. - Мерфи добивается свободы в другом - угоняет автобус и совершает прогулку на катере главного врача - тема побеждает.

6. кт - Электрошок.

7. т. - Мерфи задумывает побег. Ночь веселья.

8. кт - Друг Мерфи покончил с собой. Мерфи лоботомия превратила в идиота.

кт победила? Нет!

9. т. - Эстафету Мерфи принял его друг - индеец. Он убежал на волю, сделал то, что хотел Мерфи. Тема победила.

Идея борьбы за свободу здесь превращена в цепь простых и понятных всем действий-противодействий, выражающих борьбу темы - контртем. Каждый последующий конфликт Эмоциональнее предыдущего. И в финале мы полностью вовлечены в борьбу на стороне Мерфи. При Этом мы не на секунду не отвлеклись от темы.

=====

Это позволило не только совершить революцию в актерской работе. Это имело прямое отношение к контакту с аудиторией. Зрители получили возможность угадать в действиях актеров такие сложные и тонкие нюансы, которые раньше были недоступны им.

На сцене расцвели сокровища правды. Станиславский требовал полного жизнеподобия. Заставляя актеров искать точные штрихи, неистово топтал все штампы исполнителей.

Ромео и ДжЭульетта

1. т. - Р полюбил Д, не думая о том, что она из семьи врагов.
2. кт - Тибальд обнаружил врага семьи Р на балу. Р угрожает опасность - Это кт.
3. т. - Но Р пренебрегая опасностью, пробирается в сад к Д и слышит ее признания в любви к нему. Влюбленные счастливы - Это т.
4. кт - Утром Р теряет друга Меркуцио и убивает в поединке брата Д Тибальда - Это кт.
5. т. - Р в отчаянии. Д тоже. Но монах Лоренцо помогает им и тайно венчает их. Они счастливы - Это т.
6. кт - Утром Ромео покидает город. А Дж ожидает новый удар - она будет отдана в жены графу Парису, таков обычай и закон. Эта кт угрожает героине.
7. т - Монах Лоренцо снова спасает Дж - он дает ей ложный яд, который на сутки превратит ее в подобие трупа, но когда Дж придет в себя, она будет счастлива с Р. Р не знает об Этом. Он убивает себя на «труп» Дж. А очнувшись. от сна Дж, увидев труп мужа, кончает с собой - Это тема. Над трупами любящих два клана примиряются - Эта т победила кт.

6. БЫТЬ НА ГРАНИ КАТАСТРОФЫ

Мы заинтересованы в том, чтобы действия персонажей были предельно активны.

А Это бывает, когда им грозит контрдействие антогонистов.

Сквозное действие-противодействие помогает герою всегда быть на грани катастрофы. Если в драме не будет постоянной угрозы крушения, не будет и активного сквозного действия, развивающего тему.

Фильм провалится, если шаг за шагом, минута за минутой не будет выстроено

психологическое действие персонажей. Оно должно быть выстроено как цепь катастроф на пути сквозного действия. В драме все держится на

действиях персонажей. Их надо выстраивать, имея с т р а т е г и ю темы-контртемы.

Ищите препятствия, которые могут все разрушить. В Этом смысл с к в о з н о г о действия. Но ищите их не только в сложном внутреннем мире персонажей, а в основном во внешнем мире. Действия а н т о г о н и с т о в, объединенные в сквозное контрдействие, - вот что ведет драму к кульминации.

Ищите предлагаемые обстоятельства, которые мешают героям. Класс режиссуры определяется тем, до какого максимума, до какого логического предела будут доведены предлагаемые обстоятельства.

Примеры:

Ромео и Джульетта

- 1) как только Р и Дж соединились в любовном блаженстве - на городской площади драка с двойным убийством. Ситуация безвыходная.
- 2) только обвенчались - Дж ждет муж - граф Парис. Ситуация абсолютно безвыходная.

Вишневый сад

Раневская в самом начале объявляет о том, что с любовником в Париже покончено. Ей надо принимать решение о продаже сада, но любовник бомбит ее телеграммами - он болен, ему нужна Раневская. Он, как невидимый паук, сплетает вокруг Р цепь-паутину все теснее и теснее. Это сплетается т е м а - прошлая жизнь, которую Р не может вырубить, как и вишневый сад. «Это камень на шее, но я люблю Этот камень». Она гибнет, понимая всю безвыходность своей судьбы.

7. РАБОЧАЯ ФОРМУЛА

Как определить рабочую формулировку для темы фильма?

Что за тема фильма - одной фразой.

Это должно быть простое предложение из двух частей.

В первой части выражена ценность, которую утверждает история.

Вторая часть - какие главные средства утверждают Эту ценность.

Примеры:

Грязный Гарри - о полицейском, который борется с преступностью, используя ее методы. Он побеждает.

Тема ф: правосудие побеждает преступников (2 часть - какие средства утверждают Эту ценность) потому что полицейский более жестокий, чем преступники.

Тема обычно бывает двух видов.

1. Идеалистический - Мы хотим, чтобы Это было правдой в нашем мире.
2. Реалистический - То, что в действительности происходит в обществе.

Преступление не стоит того - и д е а л и с т и ч е с к а я т., она выражает нашу потребность в справедливости.

Богатый всегда найдет способ победить - нанимая киллера, чтобы убить противника -

Эт о р е а л и с т и ч е с к а я т.

Мы знаем, что второе торжествует в мире. Но мы отчаянно нуждаемся в справедливости.

ПоЭтому 1000 фильмов выражают нашу мечту. Это наша социальная потребность.

Пример:

X приехал в Москву из глухой провинции разбогатеть - 1 часть.

Как? Ограбив банк - 2 часть.

Но X разбогател. Как? Основав банк и грабя вкладчиков.

тема: Если хочешь разбогатеть, не надо грабить банки, их нужно открывать.

Если ваша т не содержит конфликта, не состоит из двух враждующих частей, не получится ни сценария, ни фильма.

С самого начала продумайте. к о н ф л и к т, в котором будет расти и утверждаться тема вашего фильма.

Внутри Этого развития т может уточняться и меняться. Но без к о н ф л и к т а тема мертва.

Как определить тему?

Вы чувствуете - Это то, что вам нравится. Это ваш мир! Ваши герои!

Ваши мысли о жизни!

Почему так трудно выявить т ? Потому что вы талантливы. Неглубоким расчетливым рациональным авторам часто бывает проще обозначить тему. Л.Н.Толстой: «Критик в одной фразе формулирует все идеи моего романа. А мне для того, чтобы сформулировать Эти идеи, нужно написать весь роман. Он весь целиком и есть моя идея».

А.Миллер: «Когда я наконец понимаю то, о чем я в сущности хочу сказать, я останавливаюсь и пишу Это на отдельном листке бумаги. Это самый важный момент. В Этот день я ничего не пишу. Это праздник».

Но тему обязательно нужно сформулировать.

Нужно находить четкие рабочие формулировки для интуитивных процессов.

Мы работаем с коллективом разнообразных талантов. Их надо затачивать в направлении общей цели.

Тема - и есть Эта з а т о ч к а.

Тема центрирует все разнообразные усилия.

Тема - Это важная часть вашей стратегии.

Путь к вашей теме не прост и не короток.

Тема-коза-и колышек.

Определить тему - Это все равно, что забить колышек на лугу, привязать к колышку козу и пустить ее объедать траву вокруг колышка. Я думаю, пусть коза сперва побегает по лугу. Там, где она найдет самую сочную траву, там и забивайте колышек темы. Пока коза бежит сама, мы переписываем варианты.

8. ТЕМА - ЭТО КОМПАС ФИЛЬМА

Тема и ее развитие в структуре - Это процесс о т к р ы т и й.

Это ваше полноценное творчество, а не рациональная выжимка.

Тема должна расти, меняться, но она должна появиться в вашем сознании как что-то четкое и конфликтное.

Случай с фильмом Арап Петра Великогог Высоцким, Петренко, Москвичем и Белафонте.

Наличие четко сформулированной т помогает вам определиться в самых непредвиденных обстоятельствах.

Тема - Это то, зачем и для кого вы делаете ваш фильм.

Слуцкий:

- Против чего твой фильм?

Если у вас нет ответа ? Если вы только за любовь, доброту, нежность и прочие легко влезающие в любую задницу вещи ? Дай Бог вам удачи и успеха.

Но.

А.Франс:

Настоящее искусство не делается с добрыми намерениями.

У настоящего художника в каждой теме есть ярость по поводу зла нашего мира.

Тема должна давать конкретное представление о том, что является РАЕМ, а что АДОМ.

.....

Для ЗРИТЕЛЯ

Совсем по другому возникает тема у зрителей. Она рождается не как интеллектуальный

опыт. Они ее усваивают не разумом, а чувствами, душой.

Тема - Это их Эмоциональный опыт, вынесенный из фильма. «Это я люблю. Это я ненавижу!» - вот что значат для зрителя темы и контртем.

Для зрителя:

Ромео и Джульетта - гимн во славу любви.

Гамлет - поддержка мужеству одинокого борца.

Вишневый сад - отчаянный крик любви к уничтоженному прошлому.

Это темы. Умники и интеллектуалы найдут что-то посложнее, но в сердце каждого острее темы оставит Эмоциональную царапину. Все усилия драмы концентрируются на Этом острее, и если ваша душа не окостенела, царапина будет сладко кровоточить счастьем и горем познания.

Почему ? Жизнь становится богаче, краски ярче, звуки полнее от общения с искусством, когда у истории есть значительная тема. Вы тратили Эмоции и получили Эмоциональный опыт.

9. ТЕМА И СВЕРХЗАДАЧА

Сверхзадача каждого персонажа. определяет, чего Этот характер на самом деле хочет добиться всеми действиями, чтобы утвердить тему фильма.

Человек интригуется, работает на износ, убивает, чтобы стать начальником.

Чего же он на самом деле хочет ?

Чтобы признали его способности ?

Или власти?

Или ему надо что-то доказывать ?

Разбогатеть ? Уничтожить врага ?

В драме вы должны выбрать что-то одно.

Сверхзадача складывается из простых задач.

Общий смысл их выясняется только в итоге.

Сверхзадача - Это рабочий инструмент, которым мы планируем внедрение темы в фильм.

Каждая задача выявляется в действии и только в действии, а не на словах.

Действия - Это частички, из которых складывается драма. Они объединяются в сквозное действие. От начала до конца драмы сквозное действие сталкивается с сквозным противодействием. Так мы развиваем конфликт.

Но у каждого действия есть задача.

Все маленькие задачи, заставляющие персонажи действовать, объединены сверхзадачей.

У каждого персонажа в драме есть одна доминирующая сверхзадача. Она подчиняет себе все остальные задачи.

И у самой драмы так же должна быть сверхзадача - она открывает зрителям, что мы хотим выяснить нашим рассказом. Чего добиваемся? Какого конечного Эффекта в зрителях хотим достичь?

Сверхзадача заставляет нас выбирать действия и места действия. Она определяет выбор актеров, оператора, художника, композитора.

1 а) У одного режиссера Ромео красив как Бог, двигается как танцор в балете, одет в костюмы Версаче.

..... Каждый кадр можно печатать в календаре с рекламой драгоценностей.

.. б) У другого р. Ромео неряшлив, говорит как подросток из предместья, в движениях проскальзывает то дзю-до, то... лъльлькун-фу.

2 а) Один р. сопровождает представление музыкой Моцарта и Баха.

.. б) Другой заказывает современному композитору попсовые песенки, сопровождает действие музыкой рок-группы, сам придумывает персонажам куплеты в стиле «рЭп».

Все Эти Элементы из которых складывается сверхзадачи.

3 а) У одного мизансцены легки, воздушны и красивы, как выступление топ-моделей на подиуме.

.. б) У другого все происходит среди ссор, драк, плясок в подворотнях или на ночных. тусовках.

Кто прав? Оба.

а) Один говорит: «Моя сверхзадача - показать небесную красоту любви. Это вечная страсть, облагораживающая души людей. Это сказка о которой мечтает каждый. Я хочу, чтобы люди плакали от неземной красоты, которая таится в наших чувствах».

б) А другой р. говорит: «Ромео жил полтыщи лет тому назад. Но и сегодня его чувства живые, как если бы он родился всего 15 лет тому назад».

Сверхзадача должна быть сформулирована ясно, четко и понятно для сотрудников.

Забудьте капризные вздохи: ах, я чувствую Это, но не могу выразить в словах!

НЕ МОЖЕШЬ? Не работай. Сотрудники должны быть воодушевлены идеей, а как они поймут свою часть задачи, если р. ползет по сценарию, как клоп по обоям, не видя его перспективы, не зная курса, которым он ведет свой корабль.

Сверхзадача составляется из множества задач, которые должны решать все сотрудники р-а. Она определяет каждое решение, каждый выбор.

ОПЕРАТОР предлагает кадр.

а) Режиссер говорит:

Это слишком заземленно, нет никакого волшебства, никакой сказочности. Поищем место, которое напоминало бы каждому его счастливый детский сон.

Деревья похожие на лес спящей красавицы, дома, напоминающие замок Золушки.

И в небе огромные кучевые облака, прекрасные, как небесные замки счастья.

Я хочу, чтобы еще до начала того, как Ромео скажет первое слово, все зрители окунулись в волшебную атмосферу легенды. Пусть им кажется, что они спят и видят самый прекрасный в своей жизни сон.

б) Другой р-р выбирает кадр - он не доволен тем, что ему предложил оператор:

- Это сказка, а не жизнь. Найдем место, где по фону дымят заводы, мимо проносятся трейлеры, из под земли вырывается пар от теплоцентрали, на веревках сушится пестрое белье, а из окон облезлых домов доносятся обрывки рок-музыки, ругани и смеха.

Вечная любовь живет везде и всегда, чем грязнее будет вокруг, тем ярче будут сверкать алмазы любви. Натащите побольше мусора. Привезите две машины грязи. Разлейте лужи нефти и зажгите их.

Мы покажем Рай, который рождается в Аду. Это и есть наша жизнь!

Слова - Это малая часть.

Главное - Это то, что угадывается. Оно так же реально, как слова. Оно содержится в структурах. Ваше воображение одевает Эти структуры в одеяния вашего таланта.

Текст - Это только пропуск в свободное творчество.

Практический смысл работы со сверхзадачей заключается в том, что имея ее в голове, вы можете значительно расширить репертуар поведения персонажа.

В каждом столкновении действия с противодействием вы можете ставить персонаж на грань катастрофы. Вам известна цель, вы знаете, на какой берег его надо вытащить, когда он тонет. В пределах фильма сверхзадача четко определяет каждое действие каждого персонажа.

Сверхзадача определяет, как сквозное действие делится на части и как каждая часть действия вступает в конфликт с противодействием.

Сверхзадача помогает тому, чтобы т конкретно выявлялась в контрастах между добром и злом, раем и адом. Тогда зритель больше всего волнуется по поводу темы: Эмоциональный потенциал темы проявляется с определенной полнотой.

Мать любит, и Это мотив для активных действий, которые делают ее счастливой, стирает ли она, идет 10 км ночью к врачу с ребенком на руках или рискует жизнью. Но ребенку что-то угрожает, и мать включает в действие все, вплоть до собственной жизни.

Вы смотрите на линию сверхзадачи и понимаете: чем ярче вы покажете блаженство и сладкие муки любви, путь к счастью и раю, тем круче будет падение в бездну отчаянья,

ревности и ослепляющей ярости мести. Все конфликты персонажей нанизываются на линию сверхзадачи как шашлык на шампур.

Но сверхзадача имеет так же и стратегический смысл.

Она - конкретное выполнение фильма. И. выбор сквозного действия неотделим от выбора героя, носителя сверхзадачи и темы.

Какое место в стратегическом замысле фильма будет иметь конкретное изменение, допустимо ли оно вообще? Какие неожиданности принесет? Сквозное действие - Это критерий практической проверки стратегии.

На самом деле я был в глубочайшем кризисе. Картины я делал на чистой интуиции. Каждая картина уносила все здоровье. Маячила психушка. Я стал вырабатывать рациональные основы для творчества, ничего не зная, что такие правила давно существуют, действуют где-то, их кому-то преподают. В России режиссура никогда не преподавалась как профессия. Это был род шаманства и камлания.

Я придумал принципиально конструктивистскую (как мне казалось) картину. Сценарий о демонах, раздирающих душу молодого художника. Главной т: «искусство и власть». Тема была определена так: показать молодого художника, вступающего в жизнь. Что ему противостоит? С чем он борется? Какие компромиссы вынужден принимать?

На главную роль планировался только Р.Быков. Он стал протагонистом фильма.

Но через две недели - события в Чехословакии. Ревизия всех картин.

В исполнении Р.Быкова яснее ясного читалась трагедия художника, которого калечат бездарные власти. Это был важный аспект роли. НО Это была только часть темы. Она подразумевала еще и вопреки всему, радость творчества, счастье в жалкой нищей жизни. Кто бы мог выразить Это? Миронов? Табаков?

Табаков всегда был любимцем начальников. У него есть потрясающее чувство баланса. Он мчится к пропасти и за миллиметр до края застывает и грациозно разворачивается. Талант! Великий Интуит! Табаков - шанс. Он пронесет в сквозном действии все, ради чего мы делаем Этот фильм. Всю т.

Тема - жесткая система приоритетов. Вы должны выбрать что-то как главное и подчинить ему все остальное.

Табаков вошел в фильм и стал главной фигурой, центром всех идей.

Через месяц начальники опомнились. Пошли другие игры...

Эта работа была для меня первым опытом структурного мышления. Я понял, что жесткий структурный замысел помогает в ежедневной работе.

Иногда т возникает в видении режиссера так, что только единственный конкретный актер может реализовать сверхзадачу, которая выявляет т. Так было с оригинальным замыслом Э.Рязанова снять Евтушенко в роли Сирано. Сверхзадача «поЭт играет» лучше всего выявляет т вечно гонимого. Но власти не позволили. И Рязанов закрыл картину.

Тема в воображении р-ра возникает как цепь конкретных неразделимых действий-противодействий, которые родятся в вашем видении фильма. Иногда компромисс невозможен.

Все эти три термина:

- Тема
- Сверхзадача
- Сквозное действие

являются взаимоподдерживающим понятием. Они работают сообща. Их рабочий смысл един – развивать действие в непрерывном драматическом напряжении.

Это контролируемые рабочие термины – они часть вашей структуры.

Либретто пантомим, постановок пластического театра

Марсель Марсо. КЛЕТКА.

Философская пантомима из репертуара Марселя Марсо.

Приводится по книге «Пантомима XX века: сценарии и описания». – СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2006. – 160с.

Клетка - это пространство, где человек - узник своего одиночества, ограничивающего его свободу. Герой приговорен заранее, даже когда ему удастся вырваться из одной такой клетки, он попадает в другую, только большего размера. Это - мир Кафки, смыкающийся вокруг героя - Марсель Марсо.

Середина сцены слабо освещена. Лучом прожектора выхвачен «идуший» (не сходя с места) человек. Томительный, необычайно плавный шаг. Иллюзия заполненной, законченной, но ирреальной картины. Так начинается «Клетка».

На секунду перед мысленным взором героя мелькает видение: ветки, цветы, птицы - мир. Попытка общения с этим миром еще больше замедляет движения человека, зато теперь он действительно отправляется в путь. Постепенно продвижение человека вперед принимает все более и более определенную направленность, целеустремленность. Почти приблизившись к рампе, человек вдруг резко и неожиданно останавливается. Он замирает с полувоздетыми к небу руками, которые смотрят в зал чуть растопыренными пальцами, хотя пальцы эти еще ничего не ощущают. Два шага к рампе, шаг в сторону - и тело распластано по стене, отгородившей его от возникшего было вдалеке миража. Эту позу завершает обрубленный взгляд, хоть и явно устремленный к горизонту, но не видящий дальше стены. Напряженная пауза. И - осторожное, словно герой боится спугнуть кого-то или быть замеченным, движение влево, длящееся до тех пор, пока не исчезнет надежда на преодолимость преграды, пока руки не наткнутся на угол, а герой не убедится в наличии второй стены, а значит и... Со второй стеной он «знакомится», продвигаясь вдоль нее туда и обратно лихорадочными прыжками. Охваченный паникой, он бежит через всю стену с явным желанием удержать, будто бы надвигающуюся на него третью стену. Но она оказывается такой же неподвижной, гладкой и неприступной, как первые две. В существовании четвертой, герой уже не сомневается. Сбывается и его предчувствие, что стены начнут наступать на него: спереди, сзади, справа, слева и даже -

сверху. Постепенно клетка становится все тесней и тесней, а человек все сильней и отчаянней ощущает свою несвободу. В одном из порывов этого отчаяния он пробивает стену.

И вот широко раскрывшиеся глаза, жадно хватающий проникающую струю воздуха рот и мягкая пластика вырвавшейся на волю руки при скрюченном, застывшем без движения, скованном теле. Но, даже эта ничтожная возможность обретения свободы придает человеку силы - он взламывает свою клетку и начинает идти, но мы видим, что шаг за шагом он, не осознавая этого, вновь оказывается оттесненным на исходную позицию, с которой начался этот номер (у задника сцены). Оказавшись на исходной позиции, он вновь какое-то время шагает «на месте». Затем вдалеке ему вновь начинают видаться цветы, ветки, птицы - мир.

Человек возрожден. Постепенно поступь его становится столь же уверенной, какой была в начале первого похода. Он еще не догадывается, что вновь увлечен миражом и находится в клетке, только большего размера. Но, вскоре после того, как он преодолел роковой рубеж, перед ним вновь возникла стена... а потом и клетка. Все повторилось...

Осознав это, человек теряет веру, а с ней и свободу. Теперь уже навсегда.

На освещенной середине сцены скрюченный человек: рука его, нащупав отверстие в клетке, вытянулась вперед и безвольно обвисла.

Пантомима «Клетка» построена Марселем Марсо подобно кинематографической ленте, в которой чередуются общий, средний и крупный планы. Для воссоздания своего основного партнера – стенки актер использует разнообразные приемы частичной идентификации: иногда только ладони рук и взгляд, иногда – все тело, иногда – корпус и руки, и т. п.

Чехов А.П. РОМАН С КОНТРАБАСОМ

Пантомима, по рассказу А. П. Чехова

Пантомима поставлена на учебной площадке ВГИКа, приводится по книге А.А. Румнева О пантомиме / А.А. Румнев - Москва: Искусство, 1964. – 242 с.

Действующие лица:

Смычков - контрабасист.

Княжна Бибулова.

Жуков - флейтист.

Воришка.

Пролог.

Перед занавесом проходят один за другим действующие лица пантомимы: княжна с удочкой в руках - сентиментальная девица в широкополой летней шляпе и с пенсне на носу, очень близорукая; контрабасист Смычков во фраке и цилиндре, с огромным футляром для контрабаса; воришка, соображающий, где бы что стянуть. Каждый ненадолго задерживается на авансцене и благодаря этому дает зрителям возможность познакомиться с ним, и составить представление о его характере, роде занятий и интересах.

1. Раскрывается занавес. На сцене выгорожен берег прудика и куст осоки. Выгородка позволяет действовать актерам не только на переднем плане, но и на заднем, так сказать, на том берегу.

Княжна удит рыбу. Устав стоять, садится; устав сидеть, ложится и засыпает, предварительно воткнув удочку в землю.

2. Изнемогая от жары и тяжести контрабаса, появляется Смычков. Присел отдохнуть. Решает искупаться. Снимает с себя фрак, рубашку, штаны, башмаки, кальсоны. Разумеется, он фактически ничего с себя не снимает, кроме цилиндра.

Раздевшись, он входит в пруд, погружаясь, все глубже в воду, то есть постепенно, все больше подгибая колени за возвышением, обозначающим берег. В воде он окунается, плавает. Замечает удочку и девушку, спящую на берегу. Смущенный, он все же решает сделать ей сюрприз - набирает букет полевых цветов и привязывает его к удочке. Затем по пояс в воде замирает, не отрывая глаз от волшебного зрелища спящей девушки.

Этим пользуется воришка, который похищает все вещи, оставленные Смычковым на берегу.

Между тем, музыкант приходит в себя. Торопливо выходит из воды. Обнаруживает пропажу всех вещей, кроме цилиндра. Не верит своим глазам. Ищет. Бьет на себе комара. Спыхватывается, что он голый, а девушка каждую минутуможет проснуться. Положение отчаянное. Девушка действительно подает знаки жизни. Прикрываясь цилиндром, Смычков прячется за куст осоки.

Княжна хорошо вздремнула. Потягиваясь, она встает, тянет за удочку, но удочка не поддается, так как букет зацепился за водоросли. Не понимая в чем дело, княжна решает сама обследовать, за что зацепился крючок. Может быть, это огромная рыба. Она раздевается, снимает с носика пенсне и погружается в воду (и раздевание и погружение в воду делаются тем же приемом, что и в первом случае со

Смычковым). Она обнаруживает букет полевых цветов, прикрепленный к удочке неизвестным поклонником и, очень довольная сюрпризом, плещется в воде.

Тем временем, воришка похищает все ее имущество на берегу. Остались только шляпа и пенсне.

Выйдя из воды, княжна не находит своих вещей. В поисках она подходит к осоке, за которой прячется Смычков. Его голова в цилиндре медленно показывается оттуда. Княжна падает без чувств. Испуганный Смычков мгновенно скрывается за осокой.

Смычков чувствует себя обязанным помочь девушке, которой дурно. Полный самых благородных намерений, прикрываясь цилиндром то спереди, то сзади, он пробирается к пруду и брызгает водой, чтобы привести княжну в чувство. Когда она приходит в себя, он подает ей пенсне. Надев пенсне, она в ужасе шарахается в сторону, приняв позу наиболее скромную из всех возможных в данной ситуации. Так же и Смычков. Смычкову приходит мысль спрятать княжну в футляр контрабаса и тем вывести ее из невыносимого положения. Прикрываясь попеременно шляпой княжны и собственным цилиндром, он вынимает контрабас из футляра и предлагает княжне влезть в футляр. Она с благодарностью принимает это предложение. Смычков закрывает крышку футляра. Но как быть дальше? Внезапно он видит воришку на том берегу пруда. Он устремляется за ним в погоню. Бегая вокруг пруда, воришка преграждает путь Смычкова футляром. Смычков падает, но и хромая продолжает преследование. Оба скрываются.

Появляется флейтист Жуков. Видит футляр контрабасиста, но не видит его самого. Решает унести инструмент своего товарища. Поражен тяжестью футляра. С трудом уволаскивает его со сцены.

Медленно показывается Смычков. Воришки он не догнал. Безнадежно бредет он, приближаясь к месту, где был футляр с княжной. Но футляра нет. Ничего вообще нет. Он сходит с ума. То он настигает воришку и душил его. То играет на контрабасе. То танцует дикие танцы. Вдруг он замечает шляпу княжны, оставленную флейтистом. Он берет ее в руки и вальсирует с ней, как если бы это была сама княжна.

Тем временем, сзади него медленно закрывается занавес, оставив его на авансцене. Тут он вспоминает, что он голый. Сконфуженно прикрываясь шляпой, он скрывается в складках занавеса.

Классическая пантомима китайского театра «ОСЕННЯЯ РЕКА»

Из книги Сергея Владимировича Образцова «Театр китайского народа». Москва, Искусство 1957 г. 380 с. (см. «раздел репертуар мима»)

Девушке необходимо переехать реку, чтобы встретиться со своим возлюбленным, а старый лодочник-перевозчик, хоть и сочувствует девушке, но, подсмеиваясь про себя над ее торопливостью, нарочно задерживает переезд. Долго торгуется о цене, отказывается и уезжает, потом вновь возвращается и берет цену меньшую, чем та, на которую соглашалась девушка. Лодки, конечно, нет, есть только весло, но, причалив к берегу, старик, тем не менее, привязывает эту несуществующую лодку несуществующей веревкой к несуществующему колышку. Осторожно переводит девушку в лодку по несуществующей доске. Пробует оттолкнуться веслом. Лодка ни с места. По-видимому, села на мель. Старик старательно разувается, хотя его обувь продолжает оставаться на ногах. Лезет в воду. Якобы подымает нос лодки. Девушка приседает, так как опустилась корма. Никакой мели не обнаружено. Тут только старик замечает, что забыл отвязать веревку от колышка. Он идет к тому месту, куда втыкал колышек, отвязывает веревку, возвращается и ногой отпихивает лодку от берега. Девушка быстрыми и мелкими шагами бежит спиной по диагонали вглубь сцены. На ее лице ужас. Что она будет делать, оказавшись одна в лодке, среди реки, в то время как перевозчик с веслом остался на берегу.

Но, перевозчик делает движение руками, как будто дергает веревку. Девушка, качнувшись как бы от толчка, останавливается. Оказывается, конец веревки оставался в руках у перевозчика. Он опять подшутил над влюбленной, спешащей к своему милому, и теперь, весело сматывая веревку, притягивает лодку обратно. Девушка такими же быстрыми и мелкими шажками возвращается. Взяв весло, перевозчик прыгает в лодку. Она закачалась. И девушка, и старик попеременно приседают и выпрямляются. Он на носу, она - на корме. Затем перевозчик отталкивается от берега, и на некотором расстоянии друг от друга оба делают несколько широких кругов по сцене. Это они плывут через очень широкую реку. Старик гребет веслом то с левой, то с правой стороны, а девушка помахивает шелковым шарфом, изображая ветер. Наконец лодка делает последний круг, исчезая за кулисой.

Марсель Марсо. ЛОМБАРД

Пантомима из репертуара Марселя Марсо

Юткевич, Сергей. «Франция - кадр за кадром» М., 1970, 223-225.

Ломбард. Казалось, нет более прозаического заведения, более невыразительного места действия, более незавидного предлога для создания увлекательного сценического зрелища. А если прибавить, что в этом ломбарде не произносятся ни единого слова, то трудно себе вообразить, что здесь можно испытать одно из наиболее сильных эстетических переживаний... Вообразите себе, пустую полутемную сцену с одной длинной и унылой скамьей, вроде тех, что встречаются на заброшенных провинциальных станциях или на окраинных бульварах большого города. Слева стойка, за которой восседают два манекенообразных персонажа с равнодушными, неподвижными лицами - это оценщик и скупщик ломбарда, чьи силуэты, напоминающие хищных птиц, словно сошли с литографий Домье. Один за другим появляются клиенты. За их внешним обликом, по их повадкам и походкам, мы уже угадываем удары судьбы, которая загнала их сюда, в этот пустой, холодный зал, в это последнее прибежище для всех путешествующих на край ночи. Одни скрывают трагедию нищеты за внешней бравадой. Другие стараются прошмыгнуть как бы незамеченными. Третьи, прячутся за маской равнодушия, как вот этот посетитель в потрепанном пальто с поднятым воротником, уткнувшийся в книгу - он читает, ее не отрываясь, примостившись на краю скамьи.

В томительном молчании образуется очередь - в ней мы можем разглядеть робкую, кутающуюся в рваный платок молодую женщину со скорбным выражением лица; босяка со следами былой элегантности, напоминающего барона из горьковского «На дне»; мужчину атлетического телосложения с перебитым носом, что явно свидетельствует о его боксерском прошлом; тощую долговязую фигуру музыканта с футляром от скрипки, на его набеленном лице лунатика и визионера рельефно выделяется трагический излом черных бровей, напоминающий какую-то давно знакомую гримасу не то поломанной детской игрушки, не то паяца из ярмарочных балаганов. Все посетители застыли в ожидании, пока не опустится со стуком деревянный молоток в руках оценщика, чей высокий черный цилиндр пародировал то ли униформу факельщика, то ли головной убор одного из бессмертных скряг Диккенса.

Первой подходит, приниженно и боязливо, молодая женщина. Она стягивает с пальца обручальное кольцо - это, очевидно, ее последняя драгоценность. Оценщик протягивает за кольцом свою костлявую длинную руку, но вдруг все замирает в паузе - и начинается волшебное

превращение... Музыка резко меняет мелодию и ритм. Женщина выбегает на середину сцены. Она выпрямляется, как бы молодеет... Все персонажи молниеносно путем нехитрых изменений аксессуаров и деталей костюмов трансформируются... И вот перед нами уже не пустынный зал ломбарда, а оживленные аллеи городского парка, где прогуливаются влюбленные пары. Наша героиня, сбросившая с себя поношенный платок, застыла в объятиях молодого парня в полосатой фуфайке. Это весна любви, это счастье. Он нежно надевает ей кольцо на палец.

Но что это? Издали доносится тревожный сигнал трубы, глухая дробь барабанов... Это приближается война. И вот уже беспечные фланеры превратились в марширующих солдат, уходящих на фронт по бесконечной пыльной дороге... И бежит вслед за своим возлюбленным молодая женщина, бежит, спотыкаясь и простирая руки вслед отряду, исчезающему в темноте. Мечутся лучи прожекторов... силуэты солдат в бою... смертельная схватка в окопе... труп молодого парня на опустевшем поле боя... крик отчаяния молодой вдовы... и проклятие войне в этих вздымающихся к небу сжатых кулаках, как на гравюрах Кете Кольвиц... И снова все возвращается в холодный ломбард... Закутавшаяся в рваный шерстяной платок, смиренно протягивает женщина кольцо - последнее воспоминание о счастье, о жизни, о любви. Так же неподвижно застыли фигуры на скамье. Со звоном падает кольцо на чашку весов, и жалкие гроши выдает женщине бесстрастный, истуканообразный оценщик.

Очередь за парнем атлетического телосложения. Он также протягивает последнее, что у него осталось - пару боксерских перчаток. Гонг - и мы переносимся на ринг, в атмосферу, накаленную до предела азартом. Опять путем несложной метаморфозы все персонажи превращаются в зрителей этого состязания. На ринге - он, молодой преуспевающий боксер... Раунд за раундом идет он к победе. Но, сговор менеджеров приводит к трагической развязке. В перерывах между схватками мы замечаем темные махинации дельцов, и вот уже противник запрещенным ударом выводит бойца из строя, делает его калеккой. Окончилась спортивная карьера. Ушла слава... Наступила нищета... И ничего не осталось, кроме пары перчаток, которую даже не хотят брать в заклад хищники из ломбарда.

Так жизнь за жизнью, биография за биографией, обрисованные мимолетными штрихами, одна за одной проходят перед нами...

И вот изможденный скрипач, перед тем как отдать свою скрипку оценщику, играет на ней последний волшебный вальс... И кружатся, кружатся пары в прощальном танце, переживая еще раз мимолетные

радости жизни... Но, захлопнулся черный футляр, как крышка гроба, и скрипка ушла в тайники ломбарда. Опустел зал. И только тогда медленно поднимается со скамьи единственный оставшийся посетитель, уткнувшийся в книгу и не принимавший участия во всей этой фантазмагории. Дочитав последнюю страницу, отдает он свое единственное сокровище - книгу бесстрастным чиновникам ломбарда, равнодушным, как смерть, как судьба.

Эстрадный номер. ТЕЛЕФОН-АВТОМАТ

Эстрадный номер (1968 г.) из репертуара ленинградского мима Бориса Агешина.

Розинский Э. Безмолвное искусство. Л., 1975. С. 48-50.

Примечание: во времена, когда был создан этот номер, для того, чтобы позвонить по телефону-автомату, человек должен был опустить в него двухкопеечную монетку. Сами же автоматы размещались в специальных телефонных будках небольшого размера.

Человеку понадобилось позвонить по телефону. Он входит в будку автомата, опускает монету, набирает номер. Занято. Вешает трубку, вынимает монету. Подождав, звонит снова. Опять занято. «Позвоню из другого автомата» - решает Человек и выходит из будки. Что это? Как будто в автомате звякнула монета. Человек вернулся в будку и достал из автомата упавшую монету. «Интересно, а если еще раз поднять и опустить трубку, упадет еще монета?». Попробовал. Монета упала.

Несколько раз поднимает и опускает трубку, вытаскивая монеты одну за другой. «Хороший автомат!» - думает Человек, поднимая и опуская трубку. После каждой извлеченной из автомата монеты Человек все больше входит в раж, наглеет. Наконец, деньги у автомата кончились. Поначалу это привело Человека в ярость, и он принялся беспардонно колотить по автомату кулаком. Поняв, однако, что кулаками дело не исправишь, вроде бы смирился. «Жаль, конечно. Но хватит и этого» - примерно с такой мыслью Человек собрался выходить из будки.

Однако что это?.. Дверь заперта. Странно! Посильнее надавил плечом - не поддается. Уперся руками в противоположные стенки - безрезультатно! Взгляд падает на автомат. «Наверное, много взял» - подумал он, достал из кармана одну монету и опустил в щель. Попробовал выйти - дверь заперта.

Разозлясь, опускает еще несколько монет, дескать, на - не жалко! Ничего не изменилось. Человек мечется по будке. Наконец, достает

оставшуюся горсть монет и одну за другой опускает в автомат. «Ну их, эти деньги. Поскорее бы выбраться отсюда». Но дверь и на сей раз не открывается.

Потеряв терпение, человек пытается силой выбраться из неожиданного заточения. Но будка прочная. Человек ощупывает свои карманы и на самом дне одного из них находит завалившуюся монетку. Торопливо опускает ее в автомат. Не надеясь на успех, еще раз пробует открыть дверь. И (о, чудо!) дверь отворилась. Не веря в освобождение, человек выходит из будки. Хотел было сильно хлопнуть дверью, но передумал - почтительно прикрыл ее и поспешил уйти.

В этой пантомиме очень важно точно передать форму и размеры воображаемой телефонной будки. Для этого актеру в моменты взаимодействия с предметами необходимо играть и персонажа, и воображаемый объект одновременно, используя принцип частичной идентификации. Например, сохраняя органику самочувствия в поведении персонажа, кисти рук актера при изображении стенки должны как бы стать ею, приняв плоскую форму и расположившись строго перпендикулярно полу. Таким образом, в воображении зрителя возникнет впечатление плоскости стены. Когда Человек пытается освободиться из будки силой, стенку можно сыграть следующим образом: правая рука от плеча до кончиков пальцев становится «плоской», а левая рука играет стенку только ладонью. Могут быть и другие варианты в изображении этого объекта.

Актер должен относиться к телефонному аппарату и кабине, как к одушевленным предметам, что поможет углубить смысл пантомимы и частный случай превратить в обобщающий образ. Музыкальным сопровождением к номеру может послужить веселая ритмичная музыка.

Работа в ансамбле. ЛАБИРИНТ

Пример ансамблевой пантомимы, созданной Генриком Томашевским во Вроцлавском театре пантомимы в 1963 г.

Маркова Е. Современная зарубежная пантомима. М., 1985. С. 181-282.

В глубине сцены, почти касаясь черного задника, спиной к зрителям стоят одиннадцать человек, выстроившись в линию. Они в серых трико, разукрашенных пятнами и полосами, словно спины ящериц. Они напоминают нечто растительное, вызывая ощущение скорее «чего-то», чем «кого-то».

Неожиданно из-за этой линии появляется двенадцатый: он прокладывает себе путь, как бы преодолевая податливую среду. Он похож на пловца, рассекающего воду движениями рук. «Живая стена» беззвучно расступается перед ним. Освободившись от незримых пут, сковывавших его тело, проникнув сквозь все мистические барьеры этого мира, он достигает свободного пространства, залитого ослепительно ярким светом.

В этот момент звучит гонг! (Первый «сознательный» звук в этой пантомиме).

Прямая линия из одиннадцати серых людей начинает перестраиваться в полукруг, в центре которого - двенадцатый; руки «серых» направлены к нему. Постепенно, все больше стягиваясь к центру, все фигуры сплетаются в единый хаотичный клубок. Вновь кто-то пытается вырваться. В следующее мгновение кажется, что на сцене очень много людей. Они мельтешат, бессмысленно передвигаясь. Устанавливается атмосфера чего-то густого и удушливого. И вдруг, как по команде, хаос превращается в упорядоченные гимнастические движения, обретает геометрическую стройность. Еще мгновение - и эти люди, просветленные и вдохновленные, воспарят ввысь, подобно птицам. Руки их поднимаются вверх в простом и оттого наиболее впечатляющем жесте. Они становятся ветвями молодых деревьев, тянущихся к солнцу, надежде. Однако лес - это тоже лабиринт, только другой, и в нем своя бесконечная последовательность миражей и обманов. Путь продет сквозь заросли, скопление деревьев, сплетение тел - одного, двух, трех, все больше и больше. Это - преодоление препятствий, сопротивление, атака. Действие и противодействие, напряжение и покой. Наконец, стена из серых человеческих тел заключила двенадцатого в кольцо. То один, то другой все время выпадает из этого «клубка» человеческих тел и вновь им поглощается. В центре стоит застывшая фигура двенадцатого, сейчас он похож на изваяние. Мы видим его лишь изредка, не полностью, его лаконичные контуры перекрываются линиями судорожно цепляющихся рук, обезображенных криком ртов, напряженных, упирающихся ног... Наш глаз не успевает привыкнуть к движениям этого скопища борющихся тел, как они организуются в единое действие, напоминая цветок распускающегося тюльпана. И вновь - лабиринт препятствий, барьеров, воздвигаемых человеком для людей и людьми для человека. Один против многих, отъединенный против объединенных, индивид против группы - вечный конфликт, драма взаимо- и противодействия. Все лихорадочней становится ритм и темп движения. Затем, стремительно прорвавшись сквозь «серые» заросли, одинокая фигура вдруг замирает и начинает погибать. В тот момент, когда все окружающее теряет свою важность и

любое действие кажется бессмысленным, ничто и никто не оказывает двенадцатому сопротивления. Оно исчезает столь же неожиданно, как и родилось из символического, но вполне материального источника. Люди воодушевляют друг друга. Они поднимают руки в жесте радости, триумфа или, быть может, победы, свободы?». Следующий эпизод почти мгновенно сменяет предыдущий. Одиннадцать окружают двенадцатого. Он падает. Возвращается хаос. Толпа в панике отступает вглубь сцены. Она замирает, когда двенадцатый неожиданно поднимается... Словно продираясь сквозь густые заросли, подобно пловцу, который плывет из последних сил, он прорывается сквозь живую стену, все ближе и решительней подходя к ярко освещенному свободному пространству.

Здесь второй раз в этой пантомиме звучит гонг.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

2.4 Кино-, видео-, аудиоматериалы

Для более эффективного формирования знаний и оценочных суждений по отдельным темам учебного курса используются технические средства обучения, в частности – организуется просмотр фрагментов из хореографических и пластических спектаклей, художественного и документального кино, концертных выступлений танцевальных и балетных коллективов.

Тема 1. Танец в спектакле смежных искусств

1. «That's Entertainment» (1974) Джек Хейли
2. «Звезды на льду» (2006) ТВ-шоу, Россия
3. «Оркестр» (1990) Збигнев Рыбчински
4. «Кортео» (2006) Цирк Дю Солей
5. «Собор парижской богородицы» (1998) Чарльз Талар

Тема 2. Анализ драматического произведения

1. «Вестсайдская история» (1961) Роберт Вайс
2. «Давайте потанцуем?» Масаюки Суо (1996), Питер Челсом (2004)
3. «Объятия» (1988), «Свадьба» (1990) Реджис Обадия

Тема 3. Музыка в спектакле смежных искусств

1. «Калимба» (2005) Ольга Арефьева, Михаил Худорожков
2. «Колдовская любовь» (1986) Карлос Саура
3. «Юнона и Авось» (1983), телевизионная версия спектакля, Марк Захаров, Алексей Рыбников

Тема 4. Специфика репетиционного процесса

1. «Весь этот джаз» (1979) Боб Фосс
2. «Девять» (2009) Роб Маршалл
3. «Лапочка» (2003) Билл Вудрофф
4. «So You Think You Can Dance» США (с 2005) ТВ-шоу, Саймон Фуллер, Найджел Лифгоу

Тема 5. Использование специальных навыков в пластическом решении хореографических сцен

1. «12 стульев» (1977) Марк Захаров
2. «Варекай» (2003) Цирк Дю Солей
3. «Поющие под дождем» (1952) Стенли Донен, Джин Келли
4. «Стиляги» (2008) Валерий Тодоровский
5. «Человек с бульвара Капуцинов» (1987) Алла Сурикова

Тема 6. Особенности работы хореографа в кино, на телевидении

1. «Комната» (1988) Реджис Обадиа
2. «Ледниковый период» (2007) ТВ-шоу, Россия
3. «Танцы со звёздами» (2006) ТВ-шоу, Россия
4. «Фламенко» (1995) Карлос Саура
5. «Хореографические миниатюры» (1960), А.Дудко, Л.Якобсон
6. «Randy Jackson Presents America's Best Dance Crew» США (с 2008)
ТВ-шоу, Майкл Саймон, Стив Палей

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 Тематика практических (лабораторных) занятий

На практических занятиях студенты под руководством педагога приобретают навыки сочинения и постановки хореографических этюдов по выбранному драматическому материалу.

Отдельное место на практических занятиях занимает ознакомление с методикой:

- разработки драматической основы этюда или пластико-хореографического решения отрывка из пьесы;
- определения идейно-тематической составляющей сюжетной линии выбранного произведения (сказки, отдельно взятой сцены из отечественной или классической драматургии, публицистической статьи);
- отбора действий и выразительной лексики с учетом выбранного вида искусства;
- отработки навыков постановки композиций на заданную режиссерскую задачу;
- исполнения специальных навыков смежных искусств; практикум видеосъемки хореографического произведения.

Тематика практических занятий.

1. Методика исполнения акробатических элементов и элементов сценического боя без оружия.
2. Методика исполнения элементов школы сценического фехтования.
3. Основы стилизации движения и пантомимические техники.
4. Особенности разработки танцевальной лексики в зависимости от предметного окружения действующего лица и конструктивных особенностей костюма.
5. Методика исполнения элементов работы на конструкциях и декорационных элементах.
6. Пластическая, танцевальная стилизация движения и органичное поведение исполнителя-персонажа. Приемы ритмизации бытовых действий.
7. Понятие и основные принципы рече-двигательной и вокально-двигательной координации.
8. Музыкально-шумовое решение танца. Связь музыки с драматическим действием.

9. От импровизации к постановке.
10. Образное видение режиссера

3.2 Задания и методические рекомендации к практическим занятиям

Учебные задания

1. **Методика исполнения акробатических элементов.** Студентам раздаются билеты-описания техники исполнения одного акробатического элемента – колесо, падение, падение со стола, кувырок из положения стоя и т.п. Студенты в индивидуальном порядке изучают акробатический элемент и используя навыки построения драматической ситуации, вписывают заданный элемент в одном из структурных этапов этюда (завязка, развитие, кульминация, развязка). После 15-20 минутной подготовки осуществляется просмотр работ с обсуждением уровня художественной интерпретации акробатического элемента.

Цель задания – научить студентов пользоваться вспомогательной методической литературой и строить пластико-драматические этюды с применением акробатических элементов.

2. **Методика исполнения элементов сценического боя без оружия.**

Бой без оружия. Студентам раздаются билеты-описания техники исполнения 1-2 элементов сценического боя без оружия – удары руками (прямой удар, боковой удар, удар снизу в челюсть, удар снизу в солнечное сплетение, удары раскрытой ладонью или двумя сцепленными вместе руками, пощечина, удары ребром ладони по шее или по корпусу); удары ногами (удар подъемом ноги в челюсть, удар ногой сзади, удары ногой лежащему противнику); захваты и броски (бросок через плечо, бросок через бедро, захват за горло, захват ноги противника, захват двумя руками за шею, захват за волосы); защита от ударов (уклонение, уход назад или в сторону, захват руки, ноги противника, освобождения от захвата); имитация получения удара и его озвучивание. Падения (назад на спину, вперед согнувшись, вперед через голову, “скручиваясь”, с поворотом кругом, назад через препятствие, назад со стула, с высокой конструкции).

Студенты в индивидуальном порядке изучают заданный элемент и используя навыки построения драматической ситуации, вписывают его в одном из структурных этапов этюда (завязка, развитие, кульминация,

развязка). После 15-20 минутной подготовки осуществляется просмотр работ с обсуждением уровня художественной интерпретации боевого элемента.

Примечание: при сочинении этюда главенствующее место занимает разработка сюжетной линии, характеров, событий. Технический уровень исполнения элементов, их количество в этюде не являются критерием качества пластической композиции.

Цель задания – научить студентов пользоваться вспомогательной методической литературой и строить пластико-драматические этюды с применением боевых элементов.

3. Методика исполнения элементов школы сценического фехтования.

23а. *Простой диктант.* Одно из упражнений, которым я пользуюсь в своей работе, условно называется «диктант». Студенты, уже овладевшие техникой сценического боя, становятся попарно друг против друга, вооруженные шпагой и кинжалом. Им не известно, какие движения они будут выполнять (я нарочно подбираю движения, сбивающие с привычного рисунка), поэтому, в отличие от заранее выученного боя, где движения стали привычными, их внимание должно быть особенно обостренным.

Педагог называет ряд движений, студенты тут же, без подготовки, их выполняют. Затем называются другие движения и т. п. При этом выполняемые под диктовку сценические приемы со шпагой должны быть не механическими, а действенными, чтобы у зрителя возникало ощущение реального боя. Это упражнение тренирует внимание, общение, чувство партнера, быстроту ориентировки, смелость, ощущение борьбы.

Пример простого диктанта (по принятой терминологии)

I	II
1. Два шага вперед, укол вправо вверх. —▶ 2. Три обмена уколами вправо вверх. —▶ 3. Батман, укол влево вниз. —▶ 4. Четвертая защита. 5. Батман, удар сверху. —▶ 6. Четыре шага назад, скачок.	Два шага назад, четвертая защита. Три обмена уколами вправо вверх. Вторая защита. ← Скользящий укол вправо вверх. Пятая защита. ← Четыре шага вперед, удар по ногам. И т. д.

Преподаватель командует.

- a. Первые номера, два шага вперед, укол вправо вверх! Студенты выполняют движение.
- b. Вторые номера, три обмена уколами вправо вверх! Студенты выполняют движение.
- c. Первые номера, батман, укол влево вниз! Студенты выполняют движение.
- d. Вторые номера, скользящий укол вправо вверх! И т. д.

После подачи команды со стороны атакующего требуется выждать момент, когда будет выполнено движение. Те, кто защищается, выполняют движение без команды по школе, за исключением тех случаев, когда требуется изменить защиту. Если одна из пар ошиблась, диктант все равно продолжается. В упражнении могут участвовать четыре-пять пар. Диктант никогда не повторяется.

Цель задания: довести навыки фехтования до автоматического уровня.

23б. *Сочинения боя под музыку.* Это упражнение заключается в том, чтобы сочинить бой в пределах определенной музыкальной фразы так, чтобы движения и паузы совпадали с музыкой (целые, половинки, четвертушки, восьмушки). В этом случае студент может не только построить схему боя, совпадающую с музыкой, но и сочинить тот или иной этюд.

Практически это осуществляется следующим образом: для всей группы концертмейстер проигрывает несложную музыкальную фразу с ярко выраженным ритмом. Эта фраза проигрывается несколько раз, пока студенты не скажут, что они ее запомнили. Далее им дается 20-40 минут для самостоятельной работы. После этого концертмейстер в медленном темпе играет всю музыкальную фразу, а студенты попарно репетируют свой бой. Затем каждая пара в отдельности несколько раз работает с концертмейстером. Тут уже музыкальный темп диктуется концертмейстеру исполнителями в зависимости от характера сочиненного этюда.

Опыты показали, что студенты, наиболее одаренные пластически, ритмически и музыкально, справляются с задачей, поставленной в третьем и четвертом упражнениях в течение трех-пяти занятий.

Цель задания: научить студентов использовать элементы школы фехтования в построении музыкально-пластической композиции.

23в. *Выполнение боевого этюда по записи.* На листках бумаги написаны десять различных схем боя. Студенты разбившись по парам, выбирают наугад любой билет. Каждая пара в течение 20 минут

разбирается в нем и тренируется. Затем педагог проверяет каждую пару в отдельности.

Цель задания: научить студентов «читать с листа» партитуру фехтовального боя.

4. **Основы стилизации движения.**

Беспредметные действия. Работа в малых группах по 3-5 студентов. 1ый выходит и начинает осуществлять беспредметные действия на любую из тем «спорт», «быт», «профессии». Как только участники малой группы узнали производимые действия – они по очереди присоединяются к исполнению импровизационной зарисовки на согласованные действия. Примечание: следующие за 1ым участники должны найти свои действия, допустимые в ситуации, которую «создал» 1ый участник. Пример: 1ый вышел и начал подметать, 2ой подхватил совок и стал помогать 1ому, 3ий – взял тряпку и начал протирать пыль, мыть окна и т.д. Рабочее название этюдной зарисовки – «Уборка». Вся зарисовка проигрывается без единого слова.

Цель задания: научить студента передавать задуманные действия образными техниками и распознавать беспредметные действия, исполняемые партнером.

5. **Пантомимические техники.**

17а. *Иллюзия силы, веса, времени, пространства.* Работа в малых группах. Совместно группа выбирает видеофрагмент с демонстрацией пантомимического элемента. Изучает. Готовит пластический этюд на основе освоенного элемента.

Цель задания: научить студента исследовать технику стилизации движения по предложенному образцу.

Примечание: педагог при показе этюда поясняет технику исполнения пантомимических элементов и координирует работу студентов по систематизации элементов в определенные типы иллюзий.

17б. *Мимика и жест в пантомиме.* Работа в парах. В паре распределяются роли – «актер» и «зеркало». Задача «актера»: подготовка к спектаклю перед зеркалом в гримерке, когда он «примеряет» на себя маски различных персонажей (наглого, безразличного, застенчивого, развязного и т.п.), активно используя в показе мимику и жесты. Возможно использование звуков, шумов, междометий, единичных слов. Задача «зеркала» мгновенно копировать пластику, мимику, жесты «актера». Допускается небольшая задержка в «отражении».

Цель задания: научить студента мгновенно воспроизводить заданный партнером тип поведения, без рассудочной оценки производимых действий.

6. Особенности разработки танцевальной лексики в зависимости от предметного окружения действующего лица и конструктивных особенностей костюма.

18а. Пластика и костюм. Два посетителя в музее. Зависимость пластики от костюма. Этюд исполняется дважды – с обменом деталями костюма. Новый и старый пиджак. Узкий и широкий пиджак. Старомодное и модное пальто.

18б. То же в своих костюмах. Заданное отношение к костюму. Перемена отношения к костюму обозначается хлопком педагога без остановки этюда.

18в. Толщинки. Этюды на произвольные темы с постепенным увеличением пластической нагрузки. Оба исполнителя обложены толщинками. Сначала опыт производится на полных фигурах. Предостережение против утрировки. Затем на худых. Преодоление трудностей, связанных с обживанием толщинок и пластики полной фигуры для исполнителя, отличающегося худобой.

18г. Пластика и предмет реквизита. Встреча двух знакомых, очень заинтересованных друг в друге. У одного в руке – зонт, у другого – два арбуза. При вторичном исполнении этюда точно воспроизводится каждый свой рисунок, исполнители меняются только предметами реквизита. Другие этюды по этому типу.

Цель задания: научить студента обыгрывать элементы костюма и строить на их особенностях сюжетную линию этюда.

7. Методика исполнения элементов работы на конструкциях и декорационных элементах.

19а. ограничения для передвижения по площадке. Этюд в динамике. Выкрашен пол. Ходить можно только по газетам. Каждый раскладывает газеты в зависимости от композиционных требований этюда. По этому же принципу другие сюжетные сценки. Новая квартира (стены и двери воображаемые). Мостик через ручей. Две стороны улицы. Двое среди наводнения. На болоте (передвижение только по кочкам). Двор с собакой на привязи.

19б. В пустой комнате человек и один стул – как предмет мебели. Композиции по предложению педагога. Предчувствие. Новый этап. Воспоминание. Поражение. Надежда.

19в. Те же композиции, но в применении к варианту человек и стул как неотъемлемая часть декорации.

19г. Два стула оба как предметы мебели. Статические композиции по предложению педагога из одной фигуры. Жертва бюрократии. Под впечатлением. Вот так история!

19д. Те же сюжеты, но при условии, что один стул рассматривается как декорация; его устанавливает педагог, другой – как мебель, им произвольно располагает исполнитель.

19е. Стол и стул как мебель. Статические композиции из двух-трех фигур на тему «Авантюра». «Человек слаб». «Что за чертовщина!»

Цель задания: научить студента использовать заданную или выбранную для постановки декорацию, мебель в помощь к решению драматической ситуации.

8. ***Пластическая, танцевальная стилизация движения и органичное поведение исполнителя-персонажа. Приемы ритмизации бытовых действий.***

20а. *Целесообразное действие.* Студентам раздаются варианты бытовых действий (Станиславский К.С., т.3, Простые односложные действия и состояния). Студенты в индивидуально или в паре составляют цепочку последовательных действий, основанных на заданном действии. Комбинация действий вписывается в музыкальный фрагмент и проигрывается в различных эмоциональных состояниях или темпо-ритмах.

20б. Студенты в индивидуальном порядке изучают заданный элемент и используя навыки построения драматической ситуации, вписывают его в одном из структурных этапов этюда (завязка, развитие, кульминация, развязка). После 15-20 минутной подготовки осуществляется просмотр работ с обсуждением уровня художественной интерпретации боевого элемента.

Цель задания: сформировать у студента навыки перевода бытовых действий в хореографическую композицию с построением сюжетной линии.

9. ***Определение рабочей формулы темы.*** Работа в малых группах, по 3-4 студента. Педагог готовит раздаточный материал – короткие литературные произведения: сказка, газетная статья, стихотворение, отрывок из пьесы. Используя алгоритм определения темы произведения группы дают рабочую формулировку. Рабочая

формулировка состоит из двух частей и не должна превышать 8-10 слов. Для определения темы произведения ответьте на вопросы:

- Кто является главным действующим лицом (героем) произведения? О ком идет повествование?
- Опишите логику поведения героя (его мотивацию, желания; наличие цели; характер действия и само ключевое действие героя, которое он осуществляет для достижения поставленной цели).
- В чем заключается конфликт и кульминация (главное событие) отрывка?
- Какую ценность утверждает автор произведения, описывая действия и поступки героя?

10. **Связь музыки с драматическим действием**, атмосферой спектакля. Работа в малых группах по 3-5 студентов. Курсу предлагается прослушать музыкальный фрагмент и рассмотреть 4-5 репродукций картин известных художников. Необходимо определить, какая из картин наиболее соответствует данному музыкальному фрагменту. Вариант задания: репродукции «Дети, бегущие от грозы» К.Е.Маковского; «Разборчивая невеста» П.А.Федотова; «Всадница» К.П.Брюллова; «У омута» И.И.Левитана; «Купание красного коня» К.С.Петрова-Водкина и музыкальный фрагмент «Революционного этюда» Ф.Шопена. Задание позволяет воспитать чувство стиля и жанра, повысить уровень художественного вкуса, наблюдательность, осведомленность студентов в сфере смежных искусств, гибкость ассоциативных связей. По аналогии с выбором репродукции, соответствующей музыкальному фрагменту – предложить студенту отрывок из пьесы и 3-4 музыкальных фрагмента. Студентам необходимо определить, какой музыкальный фрагмент наиболее соответствует данному драматическому отрывку.

Примечание: студенты должны обосновать свой выбор и действительно подтвердить коротким импровизационным наброском заданного отрывка.

В качестве самостоятельной работы студенты выполняют составление композиционного плана импровизационного этюда, над которым работала их группа.

Цель задания: сформировать у студентов навыки сюжетной отзывчивости на музыкальный звукоряд.

11. **Образное видение режиссера** – основа работы балетмейстера по сценическому оформлению хореографической композиции. Курс

делится на группы с разным количеством студентов – 2, 3, 5, 9. Каждая группа определяет Балетмейстера. Педагог поручает Балетмейстерам решить драматический отрывок, изученный студентами в рамках самостоятельной работы, в разных жанрах, музыкальных стилях, с количеством исполнителей, находящихся в группе данного Балетмейстера.

В качестве самостоятельной работы студенты выполняют составление композиционного плана этюда, над которым работала их группа.

Цель задания: продемонстрировать многообразие пластико-хореографических решений на примере одного драматического произведения и направлено на формирование у студентов чувства стиля и жанра, выявляет способность к анализу и синтезу художественного произведения, развивает организаторские способности и педагогические качества.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ

3.3 Тематика индивидуальных занятий

План обучения по дисциплине «Постановка танца в спектакле смежных дисциплин» предусматривает 2 часа индивидуальных занятий с педагогом. Индивидуальные занятия предусматривают работу студента над разработкой собственного пластико-хореографического решения отрывка на драматургической основе, выбор музыки, сценического оформления, подбор исполнителей.

Тематика индивидуальных занятий:

1. Разработка пластико-хореографического решения (с использованием специальных навыков решения) отрывка на основе пьесы или другого литературного произведения.
2. Предмет в построении сюжетной линии этюда.

Занятие 1. Разработка пластико-хореографического решения (с использованием специальных навыков решения) отрывка на основе пьесы или другого литературного произведения.

Выберите отрывок из литературного произведения.

Охарактеризуйте тему, идею постановки, поведение действующих лиц).

Подберите материалы для сценического оформления постановки – музыкально-шумовую композицию, декорационные элементы, детали костюмов, реквизита.

Составьте набросок композиционного плана постановки.

Подберите и обоснуйте отбор исполнителей.

Выберите какие из изученных на занятиях, образно-пластических техник, творческих манков, беспредметных действий или других специальных навыков помогут вам раскрыть конфликт отрывка. (Как вариант разработки пластико-хореографического решения отрывка можно взять за основу не литературный материал, а то как лично вы можете перевести тренинговое упражнение, пантомимический элемент или свободную пластическую лексику, изученную рече-двигательную координацию и так далее в способы взаимодействия с партнером (группой партнеров).

Построить законченный пластико-драматический этюд.

Требования к технике исполнения:

1. Внешние элементы сценического самочувствия. Добиваться хорошего пластического исполнения – ваши движения должны быть свободны, без лишних напряжений в динамике, органичны и целенаправленны в статике. Движения необходимо подчинить действенной задаче персонажа, его стремлением достигнуть желаемого.
2. Внутренние элементы сценического самочувствия. Уметь регулировать свое эмоциональное состояние в условиях публичного показа. Работать уверенно, спокойно. Действия должны быть эмоционально окрашены, выполнение психологических задач, применение «психологического жеста» обусловлены ситуацией или соответствуют атмосфере выбранного музыкального сопровождения. Эмоциональная линия действий персонажа продумана и выполняется логично, заразительно, правдоподобно.
3. Основы композиции и этюдная работа. Пространственная композиция должна просматриваться по траекториям движения, выбранным точкам, с использованием пластических пауз и т.д.. Композиция должна быть разнообразна по уровням или оправдана драматической ситуацией. Этюдная композиция включает завязку, развитие действия, событие-кульминация, развязку. Поощряется постановка этюдов на актуальную тематику, затрагивающую насущные вопросы жизни современного общества.

Литература к заданию:

1. [Никитин, В.Н. Техники выразительного движения](#) / В.Н.Никитин // Энциклопедия тела / В.Н.Никитин. – М.: Алатейя, 2000. – С. 434-471.
2. [Карпов Н.В. Уроки сценического движения](#). Творческие манки. – Изд-во "ГИТИС". 1999. – 184 с.
3. Станиславский, К.С. Собр. соч.: в 8 т. / К.С.Станиславский. – М.: Искусство, 1954–1961. – [Т. 3: Упражнения и этюды](#). – С. 379-392.
4. [Мочалов Ю., Композиция сценического пространства](#). Поэтика мизансцены. – М.Просвещение, 1981г.
[Митта, А.Н. Тема](#). / А.Н.Митта // Кино между адом и раем / А.Н.Митта. – М.: Зебра Е, 2005. – С. 323-348.

Занятие 2. Предмет в построении сюжетной линии этюда

1. Смоделировать мизансценический рисунок, в котором посредством движений и действий (танцевальная, пластическая, бытовая форма работы) с партнером (или предметом) раскрывается драматическая ситуация, предлагаемые обстоятельства, отношение персонажа к действующим лицам (возникает эмоциональное напряжение, обостряется или сглаживается конфликт и т.п.).
2. Взять в руки любой предмет, внимательно рассмотреть, найти и
 - произвести три различных способа реального применения данного предмета;
 - объединить найденные действия в логическую цепочку (где, когда и в какой последовательности эти действия могли бы осуществляться);
 - найти актуальность выбранных действий и подготовить этюд на публичное одиночество, оправданное молчание;
 - меняя предлагаемые обстоятельства, исполнить этюд в трех различных видах темпо-ритма;
 - исполнить этюд в наибольшем количестве (3) характерных окрасок. Приветствуется творческий подход в нестандартных решениях, закреплённых в первоначальном порядке действий с предметом.

Условия: этюд на публичное одиночество, оправданное молчание, три действия с предметом должны быть логически объединены (внутренней линией или предлагаемыми обстоятельствами).

Требования к Пластической работе с предметом:

- продолжение траектории движения предмета;
- использование специфических свойств предмета, которыми он отличается от других предметов;
- использование сценического пространства в построении композиции;
- использование случайностей (падений, выскальзываний, срывов) на выбранный стиль движения персонажа.

Требования к Бытовой работе с предметом

- Применение предмета по назначению. Набор движений из разряда общепризнанных действий, подверженных человеческой логике

- (ЧТО можно делать с этим предметом?) – одевать, снимать, вытряхивать, рыться в карманах, чистить, гладить
- Применение предмета не по назначению – бросать прямо в цель, просто на пол, «играться», ковырять, царапать и т.д.
 - Предмет – приспособления для воздействия на партнера. Действия эмоционально «окрашивать» (КАК делать): «если бы мне нужно было...» - испугать, понравиться, разжалобить, соблазнить, возмутить, привести в раж, доконать, добить, восхитить, влюбить, взять в свои руки, овладеть, привести в экстаз, заинтересовать, обратить внимание, оттолкнуть, заслужить уважение, проучить, надоумить, развеселить, удивить, сконфузить, уничтожить, пристыдить, вызвать на объяснение, успокоить, развлечь, добиться истины, пригрозить.

Требования к технике исполнения:

1. *Внешние элементы сценического самочувствия.* Добиваться хорошего пластического исполнения – ваши движения должны быть свободны, без лишних напряжений в динамике, органичны и целенаправленны в статике. Движения необходимо подчинить действенной задаче персонажа, его стремлением достигнуть желаемого.
2. *Внутренние элементы сценического самочувствия.* Уметь регулировать свое эмоциональное состояние в условиях импровизации на публике. Работать уверенно, спокойно. Движения выполнять с определенной эмоциональной окраской. Выполнение психологических задач, применение «психологического жеста» направляются развивающейся сценической ситуацией и соответствуют атмосфере выбранного музыкального сопровождения. Эмоциональная линия действий персонажа выполняется логично, заразительно, правдоподобно.
3. *Основы композиции и импровизационный этюд.* Пространственная композиция (траектории движения, точки, паузы и т.д.) разнообразна по уровням и оправдана драматической ситуацией. Импровизационная композиция (завязка, развитие действия, событие-кульминация, развязка) закончена, целостна. Четко отрабатываются бессловесные элементы действия – оценка, пристройка, воздействие. Поощряется тематическая актуальность импровизации.

Литература к заданию:

1. Андрачников С.Г., Теория и практика сценической школы. Учебное пособие. Библиотечка педагога-практика. – М.: ГОУДОД ФЦРСДОД, 2006, 64 стр.
2. [Ершов, П.М. Логика и техника бессловесных элементов действия](#) / П.М. Ершов // Технология актерского искусства / П.М.Ершов. – М.: ТОО “ГОРБУНОК”, 2002. – С. 84–105.
3. Иванов, Шишмарева
4. [Мочалов Ю., Композиция сценического пространства](#). Поэтика мизансцены. – М.Просвещение, 1981г.
5. Станиславский, К.С. Собр. соч.: в 8 т. / К.С.Станиславский. – М.: Искусство, 1954–1961. – [Т. 3: Упражнения и этюды](#). – С. 379–392.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУСУ

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Перечень требований к экзамену (зачету)

Вопросы к зачету

1. Специфика работы балетмейстера при подготовке актерами этюда по композиционному плану.
2. Специфика работы балетмейстера при исполнении актерами этюда по словесному заданию.
3. Специфика работы балетмейстера при импровизационной работе актеров.
4. Пристройки на примере живописных произведений.
5. Пристройки на примере литературных произведений.
6. Оправдать позу, месторасположение персонажа на площадке относительно партнера, группы партнеров, декорации или реквизита.
7. Оправдать траекторию и характер движения персонажа относительно партнера, группы партнеров, декорации или реквизита.
8. Смоделировать цепочку физических действий на основе танцевального направления.
9. Смоделировать цепочку физических действий на основе музыкального фрагмента.
10. Смоделировать цепочку физических действий на основе литературного произведения.
11. Смоделировать координацию бытовых действий для индивидуального исполнения.
12. Смоделировать координацию бытовых действий для парного исполнения.
13. Определить тему сказки.
14. Определить тему статьи.
15. Определить тему отрывка из пьесы.
16. Определить тему танцевального отрывка из фильма, спектакля.
17. Составить композиционный план координации заданных действий для одного исполнителя.
18. Составить композиционный план координации заданных действий для двух исполнителей.

Методика исполнения и способы применения в танце специальных навыков:

19. Бытовые действия.

20. Элементы сценического боя без оружия.
21. Акробатические элементы, работа на конструкциях.
22. Школа сценического фехтования.
23. Приемы рече-двигательной и вокально-двигательной координации.
24. Принципы мизансценирования массовых сцен.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

4.2 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов по разделу

Баллы	Показатели оценки
0	(не выставляется)
1	<p>Теоретический учебный материал не усвоен: нет знания и понимания специальных терминов и понятий.</p> <p>Не владеет основами режиссерской грамоты, в соответствии с этапом обучения.</p> <p>Поставленные педагогом задачи выполняются неверно.</p> <p>Не участвует в коллективном учебно-творческом процессе.</p> <p>Отсутствует потребность в самостоятельной творческой работе.</p>
2	<p>Теоретический учебный материал усвоен неудовлетворительно: специальная терминология не понимается и(или) не используется.</p> <p>Не владеет основами режиссерской грамоты, в соответствии с этапом обучения.</p> <p>Поставленные педагогом задачи выполняются неверно.</p> <p>Пассивен в коллективном учебно-творческом процессе.</p>
3	<p>Знание терминов и понятий ограничивается их названием, без удовлетворительного понимания.</p> <p>Демонстрирует слабое владение основами режиссерской грамоты, в соответствии с этапом обучения.</p> <p>Поставленные педагогом задачи осмысливаются и выполняются не точно и формально.</p> <p>Наличие грубых, устраняемых с помощью учителя ошибок; исправленные варианты сценической композиции не закрепляются.</p> <p>Не использует навыки, полученные при освоении смежных дисциплин.</p> <p>Пассивен в учебно-творческом процессе.</p> <p>Самостоятельную работу не выполняет.</p>
4	<p>Демонстрирует неточное и слабое владение понятиями и специальной терминологией. С трудом понимает примеры.</p> <p>Демонстрирует слабое владение основами режиссерской грамоты, в соответствии с этапом обучения.</p> <p>Поставленные педагогом задачи выполняются не точно.</p> <p>Постоянно нуждается в коррекции и поддержке со стороны педагога или сокурсников.</p> <p>Нелогично использует навыки, полученные при освоении смежных дисциплин.</p> <p>Не активен в учебно-творческом процессе.</p> <p>Самостоятельную работу выполняет не в установленные сроки.</p>
5	<p>Демонстрирует неточное владение понятиями и специальной терминологией. Примеры понимает правильно.</p>

	<p>Демонстрирует удовлетворительное владение основами режиссерской грамоты в соответствии с этапом обучения. Понимает поставленные педагогом задачи; не выразителен в их сценическом воплощении.</p> <p>Постоянно нуждается в коррекции и поддержке со стороны педагога. Исправления, сделанные педагогом, закрепляет плохо.</p> <p>Навыки, полученные при освоении смежных дисциплин, использует с большим количеством логических ошибок.</p> <p>Недостаточно активен в учебно-творческом процессе.</p> <p>Самостоятельную работу выполняет в минимальном объеме.</p>
6	<p>Студент испытывает неуверенность в использовании специальных терминов и понятий: отмечаются затруднения в привлечении и комментарии примеров.</p>
	<p>Демонстрирует владение основами режиссерской грамоты в соответствии с этапом обучения.</p> <p>При выполнении поставленных педагогом учебно-творческих задач допускает небольшое количество ошибок.</p> <p>Результативно участвует в учебно-творческом процессе, принимает помощь педагога, частично закрепляет предложенные изменения. Некорректно использует навыки, полученные при освоении смежных дисциплин.</p> <p>Самостоятельную работу выполняет в установленные сроки.</p>
7	<p>Наблюдается уверенность в использовании специальных терминов и понятий. Приводит простейшие примеры.</p>
	<p>Владеет основами режиссерской грамоты, в соответствии с этапом обучения: демонстрирует непрерывность сценического существования.</p> <p>Понимает, правильно осмысливает и транслирует коллективу поставленные педагогом задачи. Ошибки легко устраняет с помощью педагога.</p> <p>Результативно участвует в учебно-творческом процессе, принимает помощь педагога или однокурсников, закрепляет предложенные изменения. Недостаточно правильно использует навыки, полученные при освоении смежных дисциплин.</p> <p>Мизансценический рисунок четкий, со слабо разработанной драматургией.</p> <p>Проявляет активность в учебно-творческой деятельности; имеет навыки самостоятельной творческой работы.</p>
8	<p>Демонстрирует владение понятиями и специальными терминами. Легко подбирает примеры.</p>
	<p>Владеет основами режиссерской грамоты, в соответствии с этапом обучения.</p> <p>Понимает поставленные режиссерско-педагогические задачи, хорошо ориентируется и использует речевые, вокальные,</p>

	<p>пластические средства выразительности для решения действенных задач.</p> <p>Выстраивает мизансцены с психологическим подтекстом.</p> <p>Активен в учебно-творческом процессе.</p> <p>Сформирована потребность в самостоятельной творческой работе.</p> <p>Слабо выраженная динамика творческого роста.</p>
9	<p>Демонстрирует владение понятиями и специальными терминами.</p> <p>Специальная терминология используется для анализа сценических образов и учебных ситуаций.</p>
	<p>Уверенно владеет доступными средствами сценической выразительности.</p> <p>Понимает поставленные учебно-творческие задачи различной степени сложности, корректно управляет коллективом, находя с каждым участником общий язык.</p> <p>Инициативен в учебно-творческом процессе.</p> <p>Свободно владеет программным учебным материалом с использованием навыков и знаний из других учебных предметов и смежных видов искусств при подготовке учебных и самостоятельных творческих работ.</p>
10	<p>Демонстрирует владение понятиями и специальными терминами.</p> <p>Умеет анализировать явления сценического искусства, используя полученные знания.</p>
	<p>Обоснованно использует средства сценической выразительности.</p> <p>Формирует социально значимую идею и тему постановки и стремится воплотить ее с проявлением эстетического вкуса.</p> <p>Уверенно управляет исполнительским коллективом.</p> <p>Инициативен в учебно-творческом процессе.</p>

4.3 Задания для контролируемой самостоятельной работы

Учебная дисциплина предусматривает значительную часть самостоятельной работы студентов с целью углубления в сферу смежных искусств. Самостоятельная работа студентов предполагает знакомство с деятельностью театров драмы, оперетты, изучение творчества отечественных и зарубежных хореографов в мюзиклах, пластических спектаклях, кино, используя дополнительные информационные источники и видеоматериалы.

Тематика самостоятельной работы

1. Работа с прямыми и косвенными источниками
2. Ведение рабочего дневника постановки

Обязательные самостоятельные работы должны быть сданы не позднее чем через неделю после проведения последнего практического занятия по разделу учебной программы в вашей группе.

При отсутствии на занятии (лекция, практические) по уважительной причине студент имеет право сдать работу в течение 10 дней после выздоровления, возвращения к учебной деятельности и т.п., и не позже двухнедельного срока до экзамена.

Все дополнительные самостоятельные работы, выполняемые студентами для повышения рейтинга, принимаются до начала зачетно-экзаменационной сессии.

Тематика самостоятельной работы студентов

1. Построение композиционного плана координации заданных действий для одного исполнителя
2. Построение композиционного плана координации заданных действий для двух исполнителей
3. Тема и контртема, сверхзадача, сквозное действие, управляющая идея
4. Определение темы танцевального отрывка из фильма, спектакля (список видеоматериалов)
5. Выбор драматического отрывка (список пьес)
6. Построение композиционного плана драматического отрывка
7. Изучение пластического решения сцены побега из киносценария Н.Дугласа и Г.Смита «Скованные цепью»
8. Изучения пластического решения сцены поединка в трагедии В.

Шекспира «Гамлет»

9. Изучение пластического решения сцены «У Лауры» в трагедии А.С.Пушкина «Каменный гость»
10. Изучения пластико-хореографического решения сцены из спектакля Минских драматических театров (на выбор студента)
11. Тема и управляющая идея.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Учебная программа для высших учебных заведений «ПОСТАНОВКА ТАНЦА В СПЕКТАКЛЕ СМЕЖНЫХ ИСКУССТВ»

Пояснительная записка

Выразительные средства хореографии на современном этапе востребованы в таких видах общественных коммуникаций как театр, телевидение, цирковые представления, массово-зрелищные праздники, многочисленные культурные акции и тематические концерты. Большинство из них предполагает не только единичное участие хореографических коллективов с утвержденным танцевальным номером в программе мероприятия, но и полноценное танцевальное сопровождение драматического действия на протяжении всего представления одним коллективом исполнителей. Участие хореографа в составе постановочной группы драматического спектакля или творческого проекта в качестве балетмейстера требует от последнего разработку концепции пластико-хореографического решения спектакля, а также репетиторскую, а зачастую и педагогическую деятельность по подготовке артистов иных жанров – разговорного, оригинального, театрального, спортивного – к исполнению хореографических композиций. Включение в образовательный процесс учебной дисциплины «Постановка танца в спектакле смежных искусств», помимо выполнения социального запроса на осуществление культурной деятельности, способствует профессиональному самоопределению студентов на уровне получаемой в вузе специальности хореографа. Это предполагает в самостоятельной трудовой деятельности сравнительно безболезненную смену различных трудовых постов и в этом смысле значительно расширяет возможности самореализации личности.

Изучение дисциплины «Постановка танца в спектакле смежных искусств» предполагает активное взаимодействие с учебным материалом по дисциплинам «Искусство балетмейстера», «Историко-бытовой и бальный танец», «Классический танец», «Народно-сценический танец», «Характерный танец», «Эстрадный танец», «Дуэтно-сценический танец», «Новые направления современной хореографии», «Мастерство актера», «Пантомима».

Цель дисциплины – формирование у студентов навыков профессиональной работы в сфере смежных искусств – драматического театра, мюзикла, оперетты, цирка, кино, телевидения.

Задачи дисциплины:

- формирование знаний и умений создания хореографических композиций на материале пьесы или инсценировки;
- применение знаний и умений, полученных на занятиях по специальным дисциплинам для пластико-хореографического оформления драматического или телевизионного спектакля, мюзикла, оперетты, решения танцевальных сцен в кино и рекламе;
- развитие и совершенствование навыков организационной, постановочной и репетиционной деятельности в спектаклях смежных искусств.

В результате изучения дисциплины студент должен *знать*:

- понятийный ряд и производственные термины постановочного процесса в театре и кино;
- основные требования к созданию хореографических композиций в спектаклях смежных искусств;
- специфику работы над спектаклем смежных искусств в составе постановочной группы;
- этапы и формы постановочного и репетиционного процесса в драматическом театре, кино, телевидении, цирке.

В результате освоения этих знаний студент должен *уметь*:

- проводить анализ драматургического материала, определять тематическую направленность сценического произведения, выдвигать идею постановки хореографической композиции, соответствующей замыслу режиссера;
- владеть навыками постановочной деятельности по разработке и созданию хореографических композиций с учетом художественного замысла спектакля;
- производить отбор действий, соответствующих жанровой стилистике, сверхзадаче и линии сквозного действия персонажа;
- использовать особенности организации сценического пространства, жанровой стилистики костюмов, сценографии, музыкального и вокального оформления спектакля в процессе создания хореографической композиции;
- работать с членами постановочной группы – режиссером, звуко и светорежиссером, художником по костюмам, реквизитором, сценографом. Организовывать и осуществлять репетиционно-постановочный процесс с исполнителями;

- учитывать уровень танцевальной подготовки актеров, вокалистов, артистов оригинального жанра при разработке пластико-хореографического решения отдельной сцены, спектакля.

Построение учебного материала производится по блочно-модульной системе обучения – за лекционной частью следует практическое закрепление знаний в виде выполнения студентами частных задач, которые поступательно приводят обучаемого к решению заключительного контрольного задания.

Лекционный материал определяет основные понятия спектакля смежных искусств, рассматривает особенности функциональных обязанностей хореографа в других сферах искусств, знакомит с основами анализа драматического произведения.

Индивидуальные занятия предусматривают работу студента над разработкой собственного пластико-хореографического решения отрывка на драматургической основе, выбор музыки, сценического оформления, подбор исполнителей.

Самостоятельная работа студентов предполагает знакомство с деятельностью театров драмы, оперетты, изучение творчества отечественных и зарубежных хореографов в мюзиклах, пластических спектаклях, кино, используя дополнительные информационные источники и видеоматериалы.

Технологический инструментарий преподавателя дисциплины учитывает использование следующих педагогических технологий и методов обучения:

- поисковый метод – при подготовке контрольных заданий;
- игровые технологии – в процессе совершенствования балетмейстерских навыков и умений работать в команде;
- элементы проектной технологии – при подготовке итогового этюда.

В соответствии с учебным планом на изучение дисциплины «Постановка танца в спектакле смежных искусств» всего отведено 130 часов, из них 54 – аудиторные занятия. Примерное распределение аудиторных часов по видам занятий: лекций – 10 часов, практических занятий – 36 часов, индивидуальных занятий – 2 часа.

Оценка учебных достижений студента по дисциплине производится в виде практического показа. Допустимые формы показа: единое музыкально-хореографическое произведение или демонстрация отдельных пластико-хореографических отрывков на основе пьесы или инсценировки. Рекомендуемая форма контроля знаний студентов – зачет.

Содержание дисциплины

Введение

Предмет, задачи и структура дисциплины «Постановка танца в спектакле смежных искусств». Место дисциплины в профессиональной подготовке студентов-хореографов и его связи с другими дисциплинами.

Требования к студентам-хореографам на занятиях по дисциплине «Постановка танца в спектакле смежных искусств». Требования к уровню знаний, умений и навыков работы с коллективом актеров, вокалистов, артистов оригинального жанра над созданием единого музыкально-хореографического спектакля. Итоговая форма контроля учебных достижений студентов.

Анализ литературы и рекомендации по использованию учебно-методических материалов по дисциплине.

Тема 1. Танец в спектакле смежных искусств

Хореография в драматическом искусстве. Выразительные средства, функциональные и отличительные особенности хореографического произведения в драматическом спектакле.

Виды хореографических постановок, используемых в драматическом, музыкальном, оперном театрах, в цирке, кино и на телевидении.

Специфика профессии балетмейстера в драматической театре, опере, мюзикле, цирке, кино, телевидении. Требования к знаниям и умениям хореографа в работе над драматургическим произведением. Репетиторская деятельность с непрофессиональным танцевальным коллективом.

Пластико-хореографическое решение – как сценическая форма воплощения замысла режиссера и балетмейстера. Раскрытие «жизни человеческого духа» посредством танцевальных движений и с помощью дополнительных специальных навыков – акробатика, сценический бой, пантомима, работа с реквизитом, декорационными элементами.

Тема 2. Анализ драматического произведения

Драматическая ситуация и ее элементы - безвыходное положение «здесь и сейчас», необходимость искать выход, борьба с антагонистами. Драматическая ситуация как превышающее давление предлагаемых обстоятельств по отношению к возможностям характера персонажа. Мотивация персонажа с последующим выбором решающего действия. Альтернативный фактор как возможная победа сил-антагонистов.

Драматическая перипетия. Этимология термина «перипетия». Функции перипетии: концентрированное выражение идеи, выразительное ее воплощение, максимальное вовлечение зрительского внимания к действию.

Конфликт. Развитие драматической ситуации в конфликте. Способы обострения конфликта.

Событие – действие, приводящее к коренному изменению развития основного конфликта в драме.

Тема как главный инструмент построения спектакля, отдельной сцены, действенной линии персонажа. Кульминация и ключевые визуальные образы.

Определение темы произведения, постановочного отрывка, действующего лица. Использование танцевальной лексики в развитии действенной линии персонажей и событийного ряда.

Разработка драматургии хореографической композиции на материале заданного драматического отрывка.

Тема 3. Музыка в спектакле смежных искусств

Связь музыки с действием, атмосферой спектакля, средство раскрытия и дополнения сущности драмы. Музыка, указанная драматургом в ремарках. Музыка интермедий, танцевальных сцен, пантомим, включенных режиссером в спектакль, не предусмотренных автором. Музыка, создающая атмосферу спектакля или отдельных сцен.

Музыкальная, хореографическая и драматургическая составляющая спектакля. Основные принципы взаимодействия. Параметры взаимосвязи – темп, ритм, интонация, фактура, жанр, стиль.

Музыкальные жанры в драматическом спектакле. Шумовое оформление спектакля. Звуковые эффекты в музыкальном оформлении спектакля.

Анализ музыкального, музыкально-вокального произведения. Определение художественных задач произведения, возрастной категории публики.

Сочинение пластического этюда на заданную музыкальную партитуру с разными ритмическими основами. Изменение предлагаемых обстоятельств этюда соответственно измененному ритму музыки.

Тема 4. Специфика репетиционного процесса

Творческое сотрудничество режиссера и хореографа. Образное видение режиссера – основа работы балетмейстера по сценическому оформлению хореографической композиции. Получение задания-замысла пластического решения сцен. Взаимосвязь пластико-хореографического решения балетмейстера с художественным замыслом режиссера, темой и идеей

произведения. Зависимость танцевального и пластического языка от характера действующих лиц.

Анализ драматического материала, лежащего в основе спектакля. Изучение дополнительных источников информации по реализации художественного замысла. Место и время действия, конкретные исторические и культурные условия, стилевое поведение и нормы этикета, принятые в обществе, рассматриваемой эпохи.

Утверждение замысла. Решение организационных вопросов: утверждение графика репетиций и дополнительных занятий с исполнителями, техническое обеспечение репетиционного процесса.

Работа с актерами. Типы актеров. От репетиционного этюда до спектакля. Терминология и основные понятия театра. Глаголы активного действия. Техническая, творческая репетиция. Работа балетмейстера по составлению композиционного плана.

Работа в малых группах: исполнение этюда по композиционному плану; простой диктант – исполнение этюда по словесному заданию.

Тема 5. Использование специальных навыков в пластическом решении хореографических сцен.

Методика исполнения элементов акробатики, пантомимы, сценического боя без оружия, фехтования, работы с предметами костюма, реквизита, работы на конструкциях и декорационных элементах. Техника безопасности исполнения трюковых элементов. Адекватность выбора уровня сложности трюкового решения сцены – уровню подготовки исполнителей, их возрастным и индивидуально-психологическим особенностям.

Пластическая и танцевальная стилизация движения и органичное поведение исполнителя-персонажа. Приемы ритмизации бытовых действий.

Жанровая обусловленность применения лексически историко-бытового, бального, народного, характерного, эстрадного танца, элементов современной пластики в спектакле.

Понятие и основные принципы рече-двигательной и вокально-двигательной координации. Значение вокально-двигательной координации в оперетте, водевиле, мюзикле, поэтическом театре.

Постановка пластического рисунка монолога, диалога, массовой сцены.

Особенности разработки танцевальной лексики в зависимости от предметного окружения действующего лица, конструктивных особенностей костюма.

Разработка пластико-хореографического решения отрывка на основе пьесы или другого литературного произведения с использованием

специальных навыков. Составление композиционного плана. Постановка пластико-хореографической композиции.

Тема 6. Особенности работы хореографа в кино, на телевидении

Этапы работы хореографа в кино и на телевидении: режиссерский сценарий, съемка (работа с оператором), работа с монтажером.

Единые и отличительные особенности сценической и видео-композиции танца. Понятие «золотое сечение». Навыки хореографа в построении устойчивой и неустойчивой композиции, с целью влияния на восприятие кадра зрителем.

Учет хореографом пространства в кадре – расстояние от рамки до объекта – как способ видео-изложения танцевального сюжета. Крупный, средний и дальний план (крупность, масштаб). Особенности восприятия объекта пластико-хореографической композиции в зависимости от крупности. Понятия и средства обеспечения перспективы и глубины в кадре. Влияние композиции на выразительность видео-танца.

Упражнение на видео-композицию хореографического отрывка. Основные приемы видеосъемки танца. Влияние типа освещения на атмосферу танца. Типы освещения: рисующий, заполняющий, контровой, фоновый свет. Зависимость композиционного размещения исполнителей от жанровой стилистики: travel-видео, репортаж, видеоклип, художественный фильм, телеспектакль.

5.2 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для дневной формы получения высшего образования

420 э

Наименование темы	Количество часов		
	Ауд.	Лек.	Практ.
Введение	1	1	
Тема 1. Танец в спектакле смежных искусств	1	1	
Тема 2. Анализ драматического произведения	8	2	6
Тема 3. Музыка в спектакле смежных искусств	4		4
Тема 4. Специфика репетиционного процесса	2		2
Тема 5. Использование специальных навыков в пластическом решении хореографических сцен	8	2	6
Тема 6. Особенности работы хореографа в кино, на телевидении	2	2	
ВСЕГО:	26	8	18

420 н

Наименование темы	Количество часов			
	Ауд.	Лек.	Лаб.	Инд.
Введение	1	1		
Тема 1. Танец в спектакле смежных искусств	1	1		
Тема 2. Анализ драматического произведения	19	2	16	1
Тема 3. Музыка в спектакле смежных искусств	10	2	8	
Тема 4. Специфика репетиционного процесса	5		4	1
Тема 5. Использование специальных навыков в пластическом решении хореографических сцен	14	2	12	
Тема 6. Особенности работы хореографа в кино, на телевидении	10	2	8	
ВСЕГО:	60	10	48	2

5.3 Список основной литературы

1. [Митта, А.Н. Драматическая ситуация](#) / А.Н.Митта // Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Филлини, Хичкоку, Тарковскому... / А.Н.Митта. – М.: Зебра Е, 2005. – С. 49–83.
2. *Митта, А. Н.* / Тема / А.Н.Митта // Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Филлини, Хичкоку, Тарковскому... / А.Н.Митта. – М.: Зебра Е, 2005. – С. 49-83, с. 323-348.
3. *Морозова, Г. В.* Режиссура как искусство пластической композиции спектакля / Г.В.Морозова // О пластической композиции спектакля – М.: ВЦХТ, 2001 г. – С. 7-14.
4. *Мочалов, Ю.* Часть 4. Учебный класс / Ю.Мочалов // Композиция сценического пространства – М.: Просвещение, 1981г. – С.116-138.
5. *Немеровский, А. Б.* Движение и музыка / А.Б.Немеровский // Пластическая выразительность актера – М.: Искусство, 1987. – С. 86-92.
6. Театр. Актер. Режиссер: краткий словарь терминов и понятий / сост. А. Савина. – Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2010. – 352 с.

5.4 Список дополнительной литературы

1. *Ершов, П. П.* Примеры из репетиционной практики / П.П.Ершов // Режиссура как практическая психология – М. Искусство, 1972. – С. 250-261.
2. *Кох, И.Э.* Приемы сценического боя без оружия / И.Э.Кох // Основы сценического движения – Л., Искусство, 1970. – С. 280-297.
3. *Меерович, И. М.* Музыка как выразительное средство спектаклей драматического театра / И. М. Меерович // Мастерство режиссера. – 1–5 курсы / под общей ред. Н. А. Зверевой. – Москва: РАТИ-ГИТИС, 2007. С. 368–381
4. *Новицкая, Л. П.* От этюда до спектакля / Л.П.Новицкая // Уроки вдохновения – М.: Искусство, 1984. – С. 360-376.
5. *Соснова, М.Л.* Типы актеров / М.Л.Соснова // Искусство актера – М.: Академический Проект: Фонд «Мир», 2005. – С.360-371.
6. *Станиславский, К.С.* Собр. Соч.: в 8 т. / К.С.Станиславский. – М.: Искусство, 1954–1961. – Т. 3: Упражнения и этюды. – С. 379–392
7. *Морозова, Г.В.* Техника сценического фехтования / Г.В.Морозова // Сценический бой. – М.: ВЦХТ, 2010 г. – С.26-64
8. *Уорд, П.* Композиция кадра в кино и на телевидении / П.Уорд – М.: ГИТР, 2005 – С.62-92
9. *Филатов, С.В.* От образного слова к выразительному движению / С.В.Филатов. – М.: Магистр, 1992–1993.– 46 с.
10. *Шереметьевская, Н.В.* Танец на эстраде – Москва: Искусство, 1985 – 416 с.