МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ

ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ

«ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ

КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ ИМЕНИ М. МАТУСОВСКОГО»

**Цикловая комиссия «Театрального искусства**»

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  |  |  |
|  |  |  |

## РАБОЧАЯ ПРОГРАММА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

## «Сценическое пластика и фехтование»

Специальность 5.02020101 Актерское искусство

(шифр и название специальности)

Отделение КУЛЬТУРЫ

(название отделения)

г. Луганск

**Пояснительная записка**

Программа учебного предмета **«Сценическое движение и фехтование»**

разработана на основе и с учетом государственных требований в области театрального искусства «Искусство театра». Учебный предмет **«Сценическое движение и фехтование»** неразрывно связан с актерским мастерством и помогает студентам максимально эффективно использовать свои телесные навыки в театральной деятельности.

**Действие** – это основа основ актерского искусства. Именно поэтому,

помимо способности к глубоко личностному переживанию судьбы своего

героя, для актера неоценимо важны способы пластического, внешнего

выражения богатого внутреннего содержания. Искусство владения своим

телом на сцене предполагает чистоту движений, их смысловую

определенность, строгое качественное исполнение. Все должно быть в них

точно и конкретно: смысловые оттенки движений, их скорость, сила,

величина.

Искусство движения на сцене основывается на многих умениях и навыках, как общего, так и частного порядка. Одни из них способствуют развитию определенных психофизических качеств, другие оснащают практическими навыками. Отделить их друг от друга невозможно: как трудно овладеть практическими навыками, не развив в себе предварительно необходимых качеств, так и общие качества трудно развивать в отрыве от конкретных навыков.

Учебный предмет **Сценическое движение и фехтование** направлен на формирование у студентов необходимых знаний в области объективных законов сценического движения и умения их использовать.

**Описание учебной дисциплины**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Наименование показателей** | **Отрасль знаний, направление подготовки, образовательно-квалификационный уровень** | **Характеристика учебной дисциплины** | |
| **Дневная форма обучения** | **Заочная форма обучения** |
| Количество кредитов – 24/36 | Отрасль знаний  Искусство  0202  (шифр и название) | Нормативная  (дневная) | |
| Направление подготовки  5.02020101  Актерское искусство (шифр и название) |
| Разделов – ХІІ | Специальность (направление):  актерское мастерство | **Год подготовки:** | |
| 1-й – 4-й | - |
| **Семестр** | |
| Общее количество часов - 274 | I-й – VIII-й | - |
| **Лекции** | |
| Недельных часов для дневной формы обучения:  аудиторных - 258  самостоятельной работы студента - 16 | Образовательно-квалификационный уровень:  Младший специалист | - | - |
| **Практические** | |
| 258 часов | - |
| **Лабораторные** | |
| - | - |
| **Самостоятельная работа** | |
| 137 часов | - |
| **Индивидуальные занятия:** 16 часов | |
| Виды контроля: див. зачет, экзамен | |

**2.** **Цель и задачи учебной дисциплины**

Дисциплина **«Сценическое движение и фехтование»** преподается для студентов специальности «Актерское мастерство» цикловой комиссии театрального искусства ЛГАКИ им. Матусовского и входит в цикл профессионально-ориентированных дисциплин.

**Цель:** раскрыть способности студента, сформировать и развить необходимые навыки и средства выразительности для безопасного существования на сцене в период активного физического действия и взаимодействия с партнерами.

**Задача:** устранить индивидуальные физические, психофизические недостатки у студентов, розширить диапазон двигательных возможностей; воспитать творческое мышление, наблюдательность, фантазию, изобретательность и созидательную инициативу в области движения, а также овладеть техникой безопасности в сценическом движении.

**В результате изучения учебной дисциплины студент должен знать:**

- Базу сценичного движения;

- Технику безопасности существования на сцене и взаимодейсвия с

партнерами во время спектакля;

- Базовый набор тренинговых упражнений (индивидуальных и парных)

- Всевозможные виды перемищения в пространстве;

- Всевозможные виды контактного и безконтактного взаимодействия с

партнерами;

- Различные виды падений;

**В результате изучения учебной дисциплины студент должен уметь:**

-Органично соединять в сценическом движении музыкальний материал;

- Взаимодействовать с партнером (партнерами)

- Владеть базовыми элементи индивидуальной и парной акробатики.

**3. Программа учебной дисциплины**

**Раздел I. Анализ психических и психофизических ценностей**

**Тема 1. Введение.**

*«Актер должен не только иметь полноценный аппарат воплощения, но и постоянно его совершенствовать. Однако для того, чтобы совершенствовать аппарат воплощения, нужно знать его возможности, законы управления этим аппаратом, законы движения на сцене ».*

*К. С. Станиславский*

Причин, по которым спектакль не имеет яркой выразительной формы, конечно, много. Одна из них та, что актеры не хотят или не умеют работать над созданием формы в спектакле и рассчитывают на то, что форма возникнет сама собой как результат верного переживания. При этом огромное ставка делается на роль интуиции. Предполагается, что интуиция - и только она, а не овладение техникой сценического движения и умение правильно применять эту технику на сцене - вызовет к жизни точную и ясную пластическую форму. Ведь сама интуиция, как показывают научные исследования, основывается на опыте и практике, ранее отраженных в сознании человека, хотя механизмы «интуитивных озарений» еще не раскрыты до конца психофизиологической наукой. И все же, как показывает педагогическая практика, если мы хотим, чтобы форма в актерском творчестве рождалась интуитивно, необходим предварительный верный настрой аппарата воплощения артиста. Актер должен владеть техникой различных сценических двигательных навыков и умений.

Правильно подготовленный аппарат актера даст ему возможность безупречно выполнять на сцене физические действия. Эти действия о внешней стороне оказываются в движениях; и от того, на каком уровне будет находиться культура движения, зависит, поймет или не поймет зритель, что происходит на сцене. Итак, вопрос о культуре движения актера относится к числу важнейших проблем, связанных с постановкой театрального образования.

**Тема 2. Действие**.

Таким образом, возникновение произвольной действия передает процесс осмысления ситуации, в которую попал человек. Однако, после того, как человек осмыслит ситуацию и захочет провести те или иные действия, может оказаться, что актер - исполнитель данной роли - не в состоянии их выполнить, потому что он не знает, как это делается. Исходя из этого положения, понятно, что актер может играть только то, что им осмысленно, и с помощью техники, которая ему известна.

Учитывая специфику профессии, мы будем в дальнейшем рассматривать действия волевого типа. Они лежат в основе создания жизни героя, поскольку это жизнь отражает отношение образа к предлагаемым обстоятельствам и выражает тем самым какую-то часть его деятельности.

Предпосылкой к действию является конкретная задача - цель. Возникновение этой задачи в сознании всегда исходит из какой-то причине, которая и становится главным побудителем к действию.

Обстоятельства, в которых действуют персонажи, и мотивы, которые побуждают их к действию, порождают у актера соответствующее пластическое решение, ставят перед ним совершенно конкретные пластические задачи. Правдиво действовать актер может только тогда, когда он в состоянии ответить на вопрос: кто? где? с кем? почему? зачем? и как?

**Тема 3. Движения**.

Движения, выражающие состояние психики человека в каждый момент жизни, является продуктом сознания человека; но их конкретные формы зависят от разнообразных и многочисленных факторов, физиологических свойств организма, его подготовленности, темперамента, характера, конкретных ощущений и восприятий, степени активности в данный момент и других признаков и обстоятельств.

Вся сложная совокупность обстоятельств порождает конкретные формы движений, но только в том случае, если у человека появляются побудительные причины действовать. Побудительные причины вызывают у человека ту степень активности организма, когда невольно, а иногда и произвольно рождаются движения. Это означает, что физические действия нельзя отделять от психики, все виды движений, а в том числе и сценические, следует рассматривать только в единстве психического и физического начала.

Бывают случаи, когда вспомогательные движения особенно важны, - это относится к действиям, которые требуют специальной техники, иногда даже опасной для исполнителя. Верные вспомогательные движения в этих случаях дают возможность актеру безопасно выполнить сценический трюк. При этом зритель совершенно не должен замечать вспомогательных движений.

Семантические движения. Движения этого типа заменяют людям слова: «остановись», «пойди», «да», «нет», «прошу вас», «тише» и др.

Движения этого типа довольно часто встречаются в сценической практике. Полная замена слов семантическими движениями практически оправдана только тогда, когда на сцене возникает «зона вынужденного молчания», а это происходит, когда обстоятельства сценической жизни мешают провозглашению слов.

Иллюстративные движения. Движения этого типа показывают (иллюстрируют) качество объекта: его размер, вес, объем, качество поверхности, местонахождение и др .

Иллюстративные движения (так же, как и семантические) в сценических обстоятельствах должны выполняться в ответной реплики или после нее, то есть не так, как в жизни, когда люди совсем не думают о подобной последовательности.

Пантомимические (эмоциональные) движения. Эмоциональные или так называемые пантомимические движения возникают у людей в жизни и у актеров на сцене совершенно непроизвольно, как результат эмоций. В этих движениях наиболее ярко отражается внутренняя жизнь актера в роли. Эти движения активно воспринимаются зрителем, потому что они жизненно правдивые. Для режиссера и педагога появление этих движений в сценическом поведении актера свидетельствует органики выполнения.

**Раздел II. разновидности скоростей**

**Тема 1. Скорость**.

Скорость определяется тем отрезком времени, за который было выполнено движение или действие. Скорость движения людей разнообразна. Она зависит от различных обстоятельств и условий.

По логике жизни одни действия располагают большим диапазоном скоростей, другие - меньше. В быту люди действуют в отношении средних скоростях, но эти скорости все же неоднородны, они меняются в зависимости от обстоятельств. В скорости, то есть в темпе жизни отражаются национальные признаки, историческая эпоха, социальная принадлежность и личные особенности, то есть свойства организма человека, главным образом его нервной системы.

Актеру на сцене приходится, в зависимости от обстоятельств, действовать в самых разных скоростях физической поведения. Однако на сцене могут быть иногда предельно медленные движения, но не бывает движений предельно быстрых.

Но дело не только в актере. Темпы сценического действия должны отразить:

а) темпы сценической действительности,

б) свойства образа,

в) своеобразный замысел режиссера, который лежит в основе нового решения спектакля.

**Тема 2. Ускорение.**

Актер должен обладать нормальной человеческой скоростью. На сцене правильно выполненный «удар ножом» относительно не быстрое действие. Оно состоит из следующих мелких действий: взяться за рукоять ножа, вытащить нож, замахнуться, ударить. Это сложное действие в жизни должно происходить максимально быстро, так как при замедленной скорости будет меньше пробойная сила, и тот, кого бьют, успеет защититься. В жизни нападение с ножом совершается в состоянии, граничащем с аффектом и поэтому возникают повышенные скорости и сила движений.

Таким образом, «скорость» на сцене должна быть не предельной скоростью, а какой-то своеобразно заниженной и точно рассчитанной, подчиненной законам видение зрителя. Возможность увидеть быстро выполнено зависит от своеобразной способности человеческого зрения.

**Тема 3. Медлительность.**

Даже в современной пьесе медлительность движений встречается на сцене значительно чаще, чем скорость. В замедленном физической поведении проживаются на сцене значительно большие куски сценического времени, чем в скоростном поведении.

Театральная кинематографическая практика показывает, что актер должен уметь разнообразно пользоваться медлительностью движений; он должен уметь:

а) передвигаться в пространстве очень медленно, непрерывно выполняя при этом различные бытовые действия;

б) постепенно уменьшая скорость, останавливаться; останавливаться мгновенно; стоять совершенно неподвижно;

в) начинать двигаться очень постепенно;

г) изменять медленные скорости передвижений.

Все эти разновидности в исполнении медленных движений и действий актер должен уметь выполнять с разной скоростью - от средней скорости до почти полной статики.

**Тема 4. Скорость и инерция.**

Управлять скоростью движения в нестандартных сценических ситуациях возможно только тогда, когда не только в сознании, но и в мышечной памяти актера присутствует готовность сдерживать инерцию и регулировать процесс ускорения и замедления движения в соответствии с пространством и временем.

Любое ускорение и замедление движения должно быть подчинено контроля напряжения и инерции. Например, полный круг прямой рукой назад или вперед: в естественном процессе движение рукой вниз по инерции ускоряется, вверх – замедляется. Нужно попробовать выполнить движение рукой в ​​одной скорости, требующих дополнительного внимания и напряжения.

Контролировать напряжение и инерцию следует, и в других упражнениях - от простой ходьбы в разных скоростях до сложных перекатов и переворотов своего тела и комплексного движения в композиции.

Умение актера управлять инерции движения зависит от его умения контролировать себя, как в коротком жесте, так и в длительном перемещении из одной точки пространства в другую. От того, насколько хорошо актер управляет инерции, зависит, как точно он закончит движение, и насколько естественно сможет существовать в момент перехода от одной скорости к другой.

Умение управлять инерцией движения должно перейти в умение управлять инерцией мысли и эмоцией, рождают и движение, и слово.

Упражнение: бежим по сигналу "хлопок" перед нами возникает «пропасть». Фиксируем положение на одной ноге. Играем ситуацию баланса. Мягко опускаем поднятую ногу и фиксируем позицию.

**Тема 5. Напряжение.**

Интересная актерская игра всегда связана с проявлением воли, то есть с напряжением - психическим и физическим. Важно как актер этим напряжением управляет. Если сравнить две фотографии - первую, на которой актер зафиксировал позицию своего тела по сигналу «стоп», и вторую, где мы видим ту же позицию, но уже реконструированную, скопированное актером, то на первый взгляд, они покажутся одинаковыми. Но при более внимательном рассмотрении у нас не останется сомнений в том что позиция на первой фотографии более выразительна. Такой эффект дает мера напряжения, присутствует в оригинальной форме движения, и изменено напряжение в реконструированной форме, зафиксированной на втором фото. В оригинальной форме движения мера напряжения непроизвольная. При повторе часть напряжения потеряна. В этом и заключается сложность актерской профессии: актер должен каждый раз воспроизводить и форму, и ее содержание, а не повторять эту форму механически. Ведь именно напряжение и является мерой содержания движения.

Способы борьбы с лишним напряжением актера на сцене с помощью упражнений на расслабление не дают желаемого результата. Предлагается заменить понятие "расслабление" понятием "мера напряжения". Необходимо учиться фиксировать несколько степеней напряжения в одной и той же позиции при выполнении одного и того же движения. Если мы в одних и тех же формах движения проверим работу своего тела в разных степенях напряжения, мы раскроем для себя огромный диапазон актерской свободы, дает возможность импровизировать во что не меняется пластической форме.

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

**Раздел III. Развитие знаний психических и психофизических ценностей.**

**Тема 1. Развитие гибкости.**

Основные задачи: укрепление мышц туловища, развитие подвижности суставов, исправление осанки, развитие памяти на движения. Тренировка дыхания в гимнастических упражнениях. Специальные упражнения для тренировки дыхания.

**Комплексы упражнений:**

1. На полу: стоя, сидя, на коленях, лежа.

2. С применением гимнастической стенки.

3. С применением гимнастической скамейки.

4. На стуле и со стулом.

5. Парная гимнастика (на полу, у гимнастической стенки, с применением гимнастической скамейки и стула).

1. Навыки физического взаимодействия с партнером.

**Тема 2. Упражнения на равновесие.**

Развитие всех частей тела и зависимость каждого движения от общего положения тела. Управление "центром тяжести тела" (точнее, инерция тела) - правильное распределение веса на опорные точки от положения тела.

Навык управления инерции - одно из условий обработки необходимой осанки и походки.

Регулирования мышечных напряжений; мышечная скованность как следствие страха, возникающее при ходьбе при уменьшенной опоре на определенной высоте над уровнем пола. Воспитание смелости и решительности, тренировка воли и внимания. Совершенствование координации движений.

**Упражнения на уменьшенной опоре:**

1. Походка на уменьшенной опоре с применением постепенно увеличивающийся высоты над уровнем пола. Ходьба вперед, назад, боком. Ходьба на палках, с приседаниями, с остановками, поворотами. Ходьба по плоскости, поднимается вверх и падает вниз.

2. Ходьба в сочетании с движениями рук, с логическим текстом, с пением. Ходьба в разных темпах.

3. Гимнастические и акробатические комплексы на уменьшенной опоре (несложные). Техника соскока. Соскок с последующим расслаблением как подготовка техники падения с высоты.

**Тема 5. Акробатические упражнения**.

Развитие силы в акробатических упражнениях (увеличение мышечного пласта и мышечной иннервации). Тренировка воли, смелости и решительности. Тренировки вестибулярного аппарата. Навыки распределения движений тела в заданном пространстве и в заданное время. Тренировка скорости реакции в упражнениях с переменным темпом исполнения. Навыки мышечного восприятия темпоритму движения. Навыки физического взаимодействия с партнером (в парных упражнениях). Подготовка к усвоению техники пластических трюков.

**Упражнения:**

- Переворачивание вперед и назад. Переворачивание вперед с опорой на одну руку. Переворачивание назад через одно плечо,

- Боковые перекаты, "мост", стойка (на лопатках, на руках),

- Переворачивание и перекаты через препятствия. Опорные и безопорные, прыжки. "Каскад",

- Акробатические комплексы - сбор акробатических элементов, объединенных в одну цепочку последовательным выполнением,

- парная акробатика.

**Тема** **4. Навыки культурно-двигательной и вокально-двигательной координации**.

Сценическое действие как единый психофизический процесс. Словесная и телесная действие. Невольная координация языка и движения в реальных жизненных обстоятельствах. Взаимодействие работы речевого и двигательного центров головного мозга. Сложность непроизвольной координации речи и движения в профессиональной работы актера.

Построение движений по логической схеме, созданной в воображении образ движения (мнимость о нем) и возникновения идеомоторных движений.

* Динамический стереотип и процесс его создания.
* Пластическая партитура роли.
* Тренировка многоплановой внимания, память движений совершенствования ритмичности, регулирования мышечных напряжений (преодоление "скованности") в упражнениях на развитие культурно-двигательной координации.
* Тренировка скорости реакции в упражнениях, выполняемых "за неожиданными сигналами".

**Упражнения:**

* Сочетание движений рук и ног в различных рисунках, направлениях и темпах различной сложности (таблица умножения, стихи)
* Сочетание ритмизированные (стихотворного) вещания с аритмичным движением, с изменением скорости и расстояния;
* Координация движений с пением. Сочетание различных ритмических рисунков и различных темпов в движении и пении. Сочетание пения с танцевальными движениями и аритмичным движениями;
* Упражнения, выполняемые за "неожиданным сигналом" (сочетанием языка с движением, затруднено необходимостью пресекать и возобновлять движение или вещания по сигналу преподавателя в любой момент выполнения.

**Раздел IV. пластичность**

**Тема1. Скульптурность тела в движении и статике.**

Понятие скульптурности, по определению К.С.Станиславского. Эстетические требования к телосложения и осанки актера. Самые распространенные недостатки осанки и средства их ликвидации Характерность ходы и статических положений тела. Возрастные, национальные, профессиональные и др. свойства человеческой пластики как одно из средств создания пластики, внешнего вида персонажа.

Непрерывность движений - одна из общих навыков, характеризующие пластическую культуру актера.

"Крупный план движения" - локальное движение одной части тела при общей статике.

Композиционные приемы построения движения - эксцентричный и концентрический, их содержательный и эмоциональный эффект (концепции Ф.Дельсарта и Вс.Мейерхольда).

**Упражнения:**

* Корректирующие упражнения (исправление осанки и походки). Тренировка ходьбы по прямой, с поворотами на ходу, с остановками, вверх и вниз по лестнице, с изменением направления и темпа;
* тренировка навыков прерывности и непрерывности в движениях (в медленном и очень медленном темпах, в небыстром и в очень быстром, с неожиданным и постепенным переходом от движения к статике и наоборот);
* тренировка умений выполнять движения отдельными частями тела (рукой, ногой, шеей, глазами, пальцами и т.п.) при полной неподвижности других. Тренировка умений локализовать движение в отдельных группах мышц и переводить его из одной группы в другую;
* упражнения, построенные по принципу эксцентричной и концентрической направленности движения и техника их выполнения**.**

**Тема 2. Пластическая выразительность действующих рук.**

* Жест как одно из средств выражения действия. Единство формы и содержания жеста. Жест-иллюстративный, семантический, эмоциональный.
* Сила, скорость, амплитуда движения. Зависимость содержания жеста от силы, скорости и амплуа движений. Качественная характеристика движений и эмоциональная выразительность жеста.
* Пути совершенствования пластики рук в свете учения К.С.Станиславского. Е.Б.Вахтангов о зависимости движения от значимости текста и о выразительные возможности их сочетания. Концепция «психологического жеста" Михаила Чехова.

**Упражнения:**

* Развитие подвижности пальцев, кисти, локтей, плеча, суставов и всей руки .
* Симметричные и асимметричные движения правой и левой рук (моторного, танцевального или стилизованного характера);
* Упражнения, построенные по принципу взаимодействия обеих рук или их противодействия (сжать - растянуть обеими руками, привлечь - оттолкнуть, или правой рукой - к себе, левой - от себя и др.);
* - Движения с изменением силы, размера, темпа одних и тех же движений как проявление зависимости содержательного и эмоционального значения жеста.

**ТЕМА3. Развитие ритмичности.**

* Ритм как закономерное соотношение частей, создают органическое единство целого.
* Ритмичность как способность человека создавать, выявлять и воспринимать ритм. Метр, ритм и темп в разных видах искусства (музыка, поэзия, изобразительное искусство, театр).
* Темпоритм сценического действия. Определение К.С. Станиславского "условного" и "органического" темпоритму.
* Темп и ритм движения. Слуховое, зрительное и мышечное восприятие темпоритму. Ритмичность как навыки пространственно-временной организации движения. Ритмическая память.
* Движение ритмичный и ритмизированный. Ритмический рисунок роли (ритмическая партитура). Ритмическая структура сценического действия большого объема (сцены, действия, представления). Темпоритм массовой сцены и технические приемы его организации.
* Условность пластики в драматическом театре и стилизация движений в пантомиме.
* Внутренняя характерность роли и ее пластический проявление. Стилевая и жанровая очерченность движений. Отбор пластических средств по признакам стиля и жанра.

**Тема 4. Стилистика движений, манер и этикета в разных исторических эпохах.**

Историческая конкретность в изображении эпохи и мера художественной условности в реалистическом театре. К.С. Станиславский о вероятном воспроизведения быта в спектакле.

Особенности бытовой пластики движений различных эпох. Этикет внешнего поведения. Социальный смысл этикета и формы его проявления. Конкретное содержание этикетность действия и его стилизация в пластике.

**Упражнения:**

* усвоение стилевых особенностей пластики испанского дворянства XVII в. (Осанка, походка, обращения с оружием, плащом, шляпой, веером, характерные позы и жесты). Мужские и женские поклоны. Элементы религиозного ритуала католической церкви. Шествие с поклонами, позами, жестами, походка в парах (кавалер с дамой) и без партнера. Движения с плащом, веером, шляпой во время шествия и в позах, стоя и сидя;
* усвоение стилевых особенностей пластики французского дворянства XVIII в. (Осанка, походка, поведение с треуголкой, тростью, веером). Поклоны и гостиной жесты. Шествие с поклонами и позами. Сочетание жестов с походкой, движение парами (кавалер с дамой) и без партнера. Пользование аксессуарами;
* усвоение стилевых признаков пластики русского боярства XVI-XVII вв. (Осанка, походка, поклоны, характерные позы и жесты). Элементы религиозного ритуала православной церкви. Сочетание ходы с позами, жестами, поклонами, с применением аксессуаров;
* усвоения стилевых признаков пластики различных слоев общества в России XIX в. Особенности пластики светского человека, военного, чиновника, священника (осанка, походка, жестикуляция, способы воплощения). Особенности женской пластики (осанка, походка, жесты, поклоны). Шествие с поклонами, рукопожатием, позами. Походка парами (кавалер с дамой) в различных обстоятельствах (балл, прогулка). Пользования при общении с партнером аксессуарами (головным убором, тростью, веером, перчатками).

**Раздел V. Трюковая постановление пластики (борьба без оружия и различными бытовыми предметами**)

**Тема 1. Способы падения.**

Основные технические приемы падения на сцене: подготовительные движения, приземление на его «подушки» из мышц, предохранения от повреждения головы и суставов.

Создание эффекта падения (порядок и направленность движения, его размер и скорость) при ограниченном затрате силы. Самострахование. Воспроизведение положений тела после падения в соответствии с аналогии с реальным падением, расслабление в момент приземления, имитация удара.

**Упражнения:**

1. Падение на полу - на спину (от удара в лицо и при потере сознания), вперед согнувшись (от удара в живот), вперед и назад через голову (от подножки и сильный удар), падение на сторону скручиваясь, падение вниз лицом с разворота (страховка ладонями рук)

2. Падение со стула вперед, назад, в сторону;

3. Падение вниз с определенной высоты (из положения лежа и стоя);

1. Падение назад через препятствие;

5. Падение по лестнице (из положения стоя и лежачего положения) на верхнюю площадку, на следующую ступеньку т.п.).

**Тема 2. Способы переноса партнера.**

Основные приемы переноса: физическое взаимодействие партнеров, имитация "потери сознания".

**Упражнения:**

* Перенос одного партнера другим (на груди), техника поднятия с пола "неживого тела", возложение партнера после его переноса, шествия с грузом на руках;
* Перенос одного партнера другим на плечи, техника подъема с пола на плечо, возложение после переноса или сброс "тела" с плеча на пол;
* Перенос вдвоем друга с помощью составленных "стульчиком" руках и лежащего - на плечи, за ноги;
* Групповые перенос одного лежащего, техника подъема с пола «тела», распределение точек опоры "тела", техника переноса на выпрямленных вверх руках.

**Тема 3. Приемы сценической борьбы без оружия.**

Условность сценического боя без применения оружия: воспроизведение формы движения при отсутствии реального попадания удара в цель. Точность реакции актера при создании эффекта получения удара как условие создания зрительной иллюзии. Отношения партнеров, страхование и самострахование. Способы озвучивания ударов. Ограничения мышечных усилий, четкое управление инерции тела, недопустимость болевых ощущений как обязательное правило техники безопасности. Методика усвоения трюка: сознательное запоминание технических деталей в их последовательности, постепенное увеличение силы и скорости движения, использования при выполнении подготовительных упражнений и страхования (гимнастические маты, поддержание партнера, увеличение расстояния между партнерами).

**Упражнения:**

- Пощечина, способы озвучивания;

- Удары кулаком и ребром ладони, имитация получения ударов и их озвучивания;

- Защита от ударов кулаком (уклонение, заслоны, отбивы). Удары после защиты;

- Удары ногами, получения ударов и защита от них;

- Бросание, защита от захватов, контр приемы;

- Сюжетные композиции (сцены драки) на основе драматургии или импровизированного характера.

**Раздел VI. сценическое фехтование**

**Тема 1. Боевая стойка**.

Боевая стойка - основное положение тела фехтовальщика. Стойка правой ногой вперед как типичное приспособление для боя шпагой. Исходное положение для боевой стойки. Разновидности боевой стойки в предыдущие исторические эпохи.

**Тема 2. Перемещение и позиции в фехтовании шпагой (прокалывающего и разрубающего характера).**

Перемещение в бою:

* Шаги - вперед, назад, вправо, влево;
* Двойные шаги - вперед и назад;
* Прыжок назад и подскок вперед;
* Поворот кругом;
* Перемена стойки вперед и назад;
* Выпад.
* Способ держать шпагу в положении боевой руки - позиции. Боевая линия противников и боевая дистанция (ближняя, средняя, ​​дальняя). Боевые соединения при перемещениях.

**Тема 3. Бытовое и этикетное орудования шпагой.**

Способы обнажение шпаги и вызова на бой. Поздравления обнаженной шпагой. Вложение шпаги во влагалище. Отказ от боя. Передачи шпаги при плену и аресте. Клятва на оружии.

**Тема 4. Боевые действия шпагой**

Уколы в ногу, живот, плечо. Укол прямой и укол переводом. Показ укола. Круговой укол после защиты. Уколы со стойки левым плечом вперед.

Удары:

- Сверху по голове, круговые удары после защиты;

- По правой стороне, по ногам и шее;

- По левой стороне, по ногам и шее;

- Круговые удары по правому и левому бокам, защита:

- Шпагой - простой и круговой;

- Движением - отклонение вниз и в стороны, подскоки;

- Защита без оружия - левой рукой, при помощи плаща и т.п.

- Действие на оружие:

- Батман, контрбатман;

- Толчок гардой и плавный толчок завязывания:

- С шестого сообщения в шестой;

- С четвертого в другое;

- Круговое завязывания после второго защиты. Уколы и удары после защиты. Повторная атака в разных темпах.

**Тема 5. Приемы обезоруживания. Бой безоружного протиозброеного**

Обезоруживания после защиты шпагой: Стамбул, плавным толчком, захватом шпаги или боевой руки противника. Обезоруживания после уклонов и после защиты невооруженной рукой (или двумя руками). Обезоруживания с помощью плаща, шляпы и других предметов. Бой безоружного против вооруженного.

**Тема 6. Особенности фехтования другими видами холодного оружия**

* Бой на мечах со щитами.
* Бой на двуручных мечах. Бой на двойной оружия: шпага и дата, шпага и кинжал. Бой на кинжалах. Бой на саблях.
* Типы стойки, стилистические особенности перемещений. Двойная атака и бой на двойной оружия. Характерные приемы атак и защит. Темпоритмичное характеристики боя в разные исторические эпохи.

**Тема 7. Режиссура фехтовальных сцен**

* Батальные сцены в спектакле. Анализ действующего содержания сцены боя, режиссерский замысел и его решения. Принципы отбора изобразительных средств.
* Историческая конкретность изображения и степень художественной условности.
* Жанровое решение фехтовальной сцены, выявление ее стилистики. Темпоритмичное структура сцены боя. Особенности работы над фехтовальной сцены в пьесе, написанной стихами.
* Некоторые способы композиции массовых сцен боя в спектакле: параллельный, последовательный, комбинированный, монтажный.

**Раздел VII. Историческое фехтование на всех видах холодного оружия**

**Тема 1. Основные положения и движения в бое на саблях.**

Разнообразие и специфика техники и приемов, применяемых в сценических боях, требует основательной специальной подготовленности актеров. Усвоение приемов "школы сценического боя" дает актеру возможность сравнительно быстро овладевать техникой сценического боя любой эпохи, воспроизводить в спектакле.

Сценические, бои должны быть подобными реальным боям в каждом из которых определенный вид оружия имеет соответствующее действенное задачи. Для реального боя пригодны любые средства, для него не существует этических или эстетических ограничений. Понятно, что он невозможен в театре, где сценический бой только имитирует реальный.

В спектакле на историческую тему не может применяться современное спортивное фехтование, хотя владение им и необходимо актеру.

**Тема 2. Основные положения и движения в бою со шпагой и дагой.**

* Фехтовальное стойка, передвижения (атака и защита).
* Шаг вперед, двойной шаг вперед. Изменение стойки вперед.
* Изменение стойки назад, двойной шаг назад, шаг назад.
* Защиты (1, 2, 3, 4, 5, 6 - позиции).
* Атаки (1, 2, 3, 4, 5, 6 - позиции.)
* Повороты в движении (180-360 градусов).
* Повороты в движении (180-360 градусов) с плащом и шпагой.

**Тема 3. Основные положения и движения в бою с кинжалом и ножом.**

Большой разницы в защите, перемещении, обезоруживания между кинжалом и ножом не имеет. Поэтому «школа» владения кинжалом и ножом проводятся по одной программе.

Основные позиции атак и защиты: 1) удары сверху, 2) слева, 3) снизу, 4) выпадом левой и правой ноги. 5) защита вооруженной но не вооруженной рукой от удара сверху, слева, справа и защиту обоим руками ( «вилкой»)

**Тема 4. Основные положения и движения в бое на копьях.**

* Передвижения (атака и защита) копьем.
* Повороты с копьем в движении (180-360 градусов).
* Защиты (1, 2, 3, 4, 5, 6 - позиции) в поворотах (180 градусов).
* Атаки (1, 2, 3, 4, 5, 6 - позиции) в повороты на (360 градусов).
* Защиты копьем в падении (1, 2, 3, 4, 5, 6 - позиции).
* Различные варианты обезоруживания (копье - ухват - Оглобля)

**Структура учебной дисциплины**

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Название содержательных модулей и тем | Количество часов | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| дневная форма | | | | | | | | | | | заочная форма | | | | | | | |
| **1 семестр**  **І Раздел**  **Анализ психических и психофизических качеств** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Введение. |  | 2 |  |  | |  | 12 | |  | |  | | |  | |  | |  |  |
| Действие. |  | 2 | 8 |  | |  | 12 | |  | |  | | |  | |  | |  |  |
| Движения. |  | 2 | 8 |  | |  | 12 | |  | |  | | |  | |  | |  |  |
| Всего: |  | **6** | **16** |  | |  | **36** | |  | |  | | |  | |  | |  |  |
| Форма контроля |  |  |  |  | |  |  | |  | |  | | |  | | **экзамен** | | | |
| **2 семестр**  **ІІ Раздел**  Разновидности скоростей | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Скорость. |  |  | 6 |  | |  | 12 | |  | |  | |  | |  | | |  |  |
| Ускорение. |  |  | 6 |  | |  | 12 | |  | |  | |  | |  | | |  |  |
| Медлительность. |  |  | 6 |  | |  | 12 | |  | |  | |  | |  | | |  |  |
| Скорость и инерция. |  |  | 8 |  | |  | 12 | |  | |  | |  | |  | | |  |  |
| Напряжение |  |  | 8 |  | |  | 12 | |  | |  | |  | |  | | |  |  |
| **Всего:** |  |  | **34** |  | |  | **60** | |  | |  | |  | |  | | |  |  |
| **Форма контроля** |  |  |  |  | |  |  | |  | |  | |  | | **--------** | | | | |
| **3семестр**  **ІІІ Раздел**  Развитие и воспитание психических и психофизических качеств. | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Развитие гибкости. |  |  | 10 |  | |  | 16 | |  | |  | |  | |  | | |  |  |
| Упражнения на равновесие. |  |  | 8 |  | |  | 16 | |  | |  | |  | |  | | |  |  |
| Акробатические упражнения. |  |  | 12 |  | |  | 16 | |  | |  | |  | |  | | |  |  |
| Навыки физкультурно-двигательной и вокально-двигательной координации. |  |  | 8 |  | |  | 16 | |  | |  | |  | |  | | |  |  |
| **Всего:** |  |  | **38** |  | |  | **64** | |  | |  | |  | |  | | |  |  |
| Форма контроля |  |  |  |  | |  |  | |  | |  | |  | | **Диф.зачет** | | | | |
| **4 семестр**  **ІV Раздел**  **Пластичность** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Скульптурность тела в движении и статике |  |  | 8 | |  |  | 14 |  | |  | | |  | |  | | |  |  |
| Пластическая выразительность действующих рук. |  |  | 8 | |  |  | 12 |  | |  | | |  | |  | | |  |  |
| Развитие ритмичности. |  |  | 10 | |  |  | 12 |  | |  | | |  | |  | | |  |  |
| Стилистика движений, манер и этикета в разних исторических похах. |  |  | 10 | |  |  | 12 |  | |  | | |  | |  | | |  |  |
| **Всего:** |  |  | **36** | |  |  | **58** |  | |  | | |  | |  | |  | |  |
| **Форма контроля** |  |  |  | |  |  |  |  | |  | | |  | |  | | ----- | |  |
| 5 семестр  V Раздел  Трюковое постановление пластики (борьба без оружия и различными бытовыми предметами) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Способы падения. |  |  | 10 | |  |  | 10 | |  |  | | |  | |  | | |  |  |
| Способы перенесения партнера. |  |  | 10 | |  |  | 10 | |  |  | | |  | |  | | |  |  |
| Приемы сценической борьбы без оружия. |  |  | 10 | |  |  | 10 | |  |  | | |  | |  | | |  |  |
| Всего: |  |  | **30** | |  |  | **30** | |  |  | | |  | |  | | | | |
| Форма контроля |  |  |  | |  |  |  | |  |  | | |  | | **Диф.зачет** | | | | |
| 6 семестр  VI Раздел  Сценическое фехтование | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Боевая стойка. |  |  | 6 | |  |  | 14 | |  |  | | |  | |  | | |  |  |
| Перемещения и позиции в фехтовании шпагой (Прокалывающего и разрубающего характера). |  |  | 10 | |  |  | 14 | |  |  | | |  | |  | | |  |  |
| Бытовое и етикетное орудования шпагой. |  |  | 10 | |  |  | 14 | |  |  | | |  | |  | | |  |  |
| Боевые действия шпагой. |  |  | 8 | |  |  | 14 | |  |  | | |  | |  | | |  |  |
| Приемы обезоруживания. Бой безоружного против вооруженного. |  |  | 8 | |  |  | 14 | |  |  | | |  | |  | | |  |  |
| Особенности фехтования другими видами холодного оружия |  |  | 8 | |  |  | 14 | |  |  | | |  | |  | | |  |  |
| Режиссура фехтовальных сцен. |  |  | 8 | |  |  | 12 | |  |  | | |  | |  | | |  |  |
| **Всего:** |  |  | **58** | |  |  | **96** | |  |  | | |  | |  | |  | |  |
| **Форма контроля** |  |  |  | |  |  |  | |  |  | | |  | | **Диф.зачет** | | | | |
| **7 семестр**  **VII Раздел**  **Историческое фехтование на всех видах холодного оружия** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Основные положення и движения в бою на саблях. |  |  | 14 | |  |  | 12 | |  |  | | |  | |  | | |  |  |
| Основные положения и движения в бою со шпагой и дагою. |  |  | 14 | |  |  | 12 | |  |  | | |  | |  | | |  |  |
| Основные положения и движения в бою с кинджалом и ножом. |  |  | 14 | |  |  | 12 | |  |  | | |  | |  | | |  |  |
| Основные положения и движения в бою на копьях. |  |  | 14 | |  |  | 12 | |  |  | | |  | |  | | |  |  |
| **Всего за семестр** |  |  |  | |  |  |  | |  |  | | |  | |  | | |  |  |
| **Всего часов** |  |  |  | |  |  |  | |  |  | | |  | |  | | |  |  |

**Методы контроля**

Текущий контроль, межсессионный аттестация, зачет, экзамен.

**Рекомендованная литература**

1. Варпаховский Л.В. Наблюдения. Анализ. Опыт. - М., 1978.
2. Вахтангов Е.Б. Материалы и статьи. - М., 1959. - 467 с.
3. Встречи с Мейерхольдом: Сб, статей. - М., 1967.
4. Гершензон М. Грибоедовская Москва. - М., 1928.
5. Головина и ее время (1701-1791): Ист. очерк по архив. документам / Сост. М.Д. Хмаровим. - СПб.: Изд-во С.В.Звонарева, 1867.
6. Гоппе Г. Правила советского этикета для мужчин. Графиня Екатерина Иванова.-СПб., 1973.
7. Гринев В.А. Ритм в искусстве актера. - М., 1966.
8. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. - М., 1964. - 287 с.
9. ЗбруеваН.П. Ритмическое воспитание. - М., 1935.
10. Иванов И.С., Шимарева Е.Н. Воспитание движения актера. - М., 1937.
11. Иванов И.С. 250 гимнастических упражнений. - М., 1952. - 94 с.
12. Кнебель М.О. Школа режиссуры Немировича-Данченко. - М., 1966.- 167 с.
13. Кох И.З. Основы сценического движения. - М., 1970. - 566 с.
14. Кудашева Т.Н. Руки актера. - М., 1970. - 188 с.
15. Кулановский Л.В. Музыка как искусство. - М., 1960.
16. Лестгафт П.Ф. Основы естественной гимнастики. - М., 1976.
17. Михевич В. Исторические этюды русской жизни. - СПб., 1882.
18. Морозова Г.В. Сценический бой. - М., 1975.
19. Попов А.Д. О художественной целостности спектакля. - М., 1959. - 195 с.