

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ГОРОДА МОСКВЫ
"МОСКОВСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКОЛА ОЛЕГА ТАБАКОВА
ПРИ ГОСУДАРСТВЕННОМ БЮДЖЕТНОМ УЧРЕЖДЕНИИ КУЛЬТУРЫ
ГОРОДА МОСКВЫ "МОСКОВСКИЙ ТЕАТР ОЛЕГА ТАБАКОВА"

Рассмотрены и согласованы
на заседании кафедры
творческо-исполнительской деятельности
Протокол № 1 от 31.08.2021 г.

МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ
по дисциплине СЦЕНИЧЕСКОЕ ФЕХТОВАНИЕ

- *основные методические*
принципы изучения дисциплины
- *примерный вариант проведения*
зачетного занятия

Специальность – 52.05.01 Актерское искусство

Уровень подготовки – специалитет

Форма обучения – очная

г. Москва
2021

Общие сведения

К. С. Станиславский подчеркивал необходимость специально приспособленных упражнений в профессии актера. Целенаправленность упражнений в дисциплине «Сценическое фехтование» удовлетворяет запросы профессии, так как их техника соответствует требованиям, а методика обучения данному предмету помогает обучению актеров и режиссеров.

Специальная методика преподавания сценического фехтования выражается в выполнении шести принципов, пользуясь которыми можно совершенствовать пластичность в необходимом для сцены направлении и в более короткие сроки.

Первый принцип: выполнение упражнений студентами по показу и рассказу преподавателя

В смешанном методе сочетаются показ приемов с объяснением их техники и указаниями, где и когда такой прием может быть применен. Показ воздействует на зрительный анализатор. В первой сигнальной системе человека остается некое внешнее представление о показанных движениях, которое, в процессе осмысления увиденного, создает образ этого движения. Педагог может требовать исполнения показанного, когда у студентов возникнет потребность воплотить внутреннее видение приема во внешней форме. Совмещенное с показом слово формирует двигательный навык в сознании обучающегося. Во второй сигнальной системе на основе рассказа и показа формируются нужные условные связи. Двигательные навыки возникают в процессе осмысления задания. Однако на практике почти у каждого студента появляются индивидуальные нюансы. Артист в спектакле самоценен. Без воображения, без ассоциативного ряда (термин К. С. Станиславского), без привнесения в творческий процесс личностного момента, без собственного жизненного опыта (я чувствую — я выражаю) нельзя найти ту индивидуальную выразительную форму, которая и отличает одного артиста от другого. Это наиболее важный момент в воспитании пластики актера. Показ должен быть только возбудителем стремления к техническому совершенству. Рассказ — побудитель включения фантазии, что чрезвычайно важно для воспитания индивидуальности в студентах. Такая методика наиболее оправдана с точки зрения воспитания общей пластичности. Если преподаватель, желая добиться лучшей техники, будет неоднократно прибегать к показу одного и того же приема, то актер потеряет индивидуальность, став абсолютным подобием педагога. Таким образом, форма станет формальностью. При тренинге психофизических качеств основополагающим является внутреннее содержание, индивидуальная нюансировка, чего в условиях групповых занятий добиться непросто. В результате такого метода студенты сохраняют индивидуальность, содержательность, но несколько теряют в технике, так как любая техника требует очень большого времени. В театральной педагогике старый методический прием «делай как я» порочен не только в обучении практическим дисциплинам. Это общая проблема в обучении драматическому искусству. Однако существует ряд приемов, когда невозможно только рассказать о необходимом действии. Например, как на словах обучить круговому завязыванию из «третьей» в «третью»? Показ и разъяснение здесь необходимы, и повторять этот показ придется не один раз. Показ необходим также в случаях, когда педагог совершенствует стиль фехтовальных действий, причем речь здесь идет об общем стилевом впечатлении. Действия бутафорским мечом внешне должны быть тяжелы и медлительны, а фехтующего шпагой XIX столетия — легки и грациозны. Эти оттенки при выполнении приемов надо показать. После того как у учащихся появился некоторый фехтовальный опыт и знания, надо создавать фехтовальные фразы только методом рассказа. Создание представлений возбуждает фантазию студентов, а это — наиважнейший процесс. Последовательность в обучении с применением принципа объяснения такова: педагог объясняет содержание приемов нападения той шеренге, которая будет нападать. При этом в обороняющейся шеренге у фехтующих возникает цепочка собственных образов и представлений об оборонительных действиях. Это верная методика

для того, чтобы учить логически мыслить. Практика начинается с медленного выполнения полученного задания, при котором есть возможность обнаружить ошибки в технике приемов. Указание на исправление этих ошибок — тоже словесное задание. Это воспитывает у студентов самоконтроль и взгляд со стороны, что повышает уровень обратных связей. Это исключительно важно при воспитании сценической пластичности. Студенты могут выполнить задания, если у них есть опыт правильного выполнения необходимого приема. Это означает, что выполнение фехтовальных фраз должно опираться на технику, освоенную ранее. Если техники нет, нельзя требовать осмысленного и безопасного исполнения комбинаций. Путь воспроизведения действий по словесному заданию аналогичен поиску логики поведения в роли.

Второй принцип: контрастность в подборе упражнений и внутри каждого упражнения

Принцип контрастности легко применим, если упражнения на занятии взяты из разных разделов программы. Они развивают способность быстро изменять темпоритм поведения, а значит, и эмоциональную подвижность. В любом драматическом произведении существует конфликт между действующими лицами. В фехтовальной драматургии конфликт всегда привносится. На глазах зрителей он только разрешается. Это всегда конфликт в крайне обостренной форме. У актера должна быть очень высокая быстрота реакции. Это позволяет, при изменении ситуации, быстро переключаться с одного объекта на другой. Примером такого переключения является финальный поединок в трагедии «Гамлет», в котором ситуация изменяется четыре раза, или последний бой в «Макбете», где в критической ситуации изменяется поведение Макбета в бою, то есть внешние обстоятельства меняют внутреннее содержание персонажа. Человек быстро привыкает к определенному темпоритму и с трудом переключается на другой. Развитие эмоциональности как актерского качества требует специальной методики. Долгое изучение одного и того же навыка и тяжелая тренировка утомляют не только мускулатуру, но в еще большей степени нервную систему. Почти все упражнения в предмете «Сценическое фехтование» повышено эмоциональны. При однообразном повторении одних и тех же движений возникает эмоциональная усталость, которая приводит к исчезновению такого важнейшего фактора в искусстве театра, как радость. Любая отдельно отработанная дисциплина или технический прием, группа приемов, даже доведенных до совершенства, становятся только неким внешним поверхностным признаком, неминуемо ведущим к зажиму. Разученное техническое умение не освобождает, а загоняет в форму и ведет к формализму (кроме, пожалуй, такого предмета, как танец). С другой стороны, чем шире педагогические задачи, чем активнее идет процесс взаимопроникновения специальных предметов не по формальному признаку, а по сути, чем сложнее технические задания, скоординированные с психотехникой, тем свободнее становится студент. Удовольствие, полученное им на занятии, в том числе и от преодоления технических трудностей, переходит в радость творчества, которая, в свою очередь, становится потребностью творчества. Следует отметить, что на первых 4-5 занятиях воплотить в жизнь этот принцип не удастся. Еще не накоплен учебный материал, для того чтобы можно было переключаться с одних действий на другие. Идет довольно скучный процесс овладения первичными фехтовальными навыками. Включение в тренинг упражнений из раздела «Бытовые действия» позволяет в пределах одного комплексного упражнения переключаться с боевых действий на бытовые или стилевые навыки. В разделе исторического фехтования есть возможность соблюдать принцип контрастности, если поменять оружие и в пределах одной композиции переключать бой со шпаги на кинжал, а затем и на рукопашную схватку. Если в занятие ввести обстоятельства, заставляющие переключаться на бытовое поведение, то принцип контрастности будет соблюден. Это может быть в тренировочной части занятия, когда одна и та же композиция выполняется в разных темпах. Принцип контрастности есть и при переходе обучения от одного вида технических приемов на другие или когда от

изучения новой техники возвращаются к ранее пройденной. Особенно удачно это проявляется в парных упражнениях.

Третий принцип: комплексность задач на занятии и в каждом упражнении

Принцип комплексности выражается в разнообразии тем и поставленных задач. Если на одном из занятий студенты фехтуют только на шпагах, на другом — на шпагах, кинжалах и древковом оружии, то с точки зрения разнообразия второй урок будет значительно полезнее первого по всем видам воздействия. Однако такое занятие возможно только во втором полугодии, когда фехтуют на историческом оружии. В первом полугодии комплексность возникает в пределах одного упражнения, например, в упражнениях на координацию или на ощущение пространства; при смене партнера и возникающей при этом перемене темпоритмов; при «ударе по голове» и точно взятой «пятой защите». Убедительно и безопасно можно выполнить это задание только при условии повышенного внимания друг к другу, точнейшей координации, верного расстояния между противниками и ощущения сценического пространства.

Оказывается, что любое упражнение в сценическом фехтовании есть комплексное воздействие на организм даже тогда, когда упражнения выполняются в одношеренговом построении, то есть без партнера. Такая сложнейшая координация возникает при нанесении укола или удара даже по воображаемому партнеру. Чем большее количество задач возникает в упражнении, тем оно полезнее, поскольку создает разнообразную нагрузку на нервную систему. Комплексные упражнения, составленные из комбинаций приемов, тренируют моторную память, многоплоскостное внимание, обучают умению в ограниченное время выполнять различные по содержанию действия, которые требуют изменений и в темпоритме поведения.

Четвертый принцип: переход от легких упражнений к более трудным

На занятиях по сценическому фехтованию предлагаются упражнения той степени трудности, которые на данный момент доступны студентам, при некоторой затрате физических и психоэмоциональных сил. Они должны полностью сосредоточить внимание на необходимости контролировать свои действия. Упражнения совершенно новые по своему биомеханическому содержанию требуют от обучающихся полноценной и точной координации. Правильная методика обучения состоит в том, чтобы возможно скорее перевести изучаемые приемы на полуавтоматическое выполнение. Это необходимо для того, чтобы техника не отвлекала от творческих задач и не мешала творчеству. Для быстрого освоения приемов качество моторной памяти имеет первостепенное значение. Как только прием или комбинация приемов усвоены, педагог должен усложнять выполнение упражнений, вводя дополнительные задачи. Первый способ — смена партнеров в парных упражнениях. Новый партнер — это всегда трудности, к нему надо приспособиться. Второй способ — усиление тренировочного воздействия, связан с постепенным увеличением скорости исполнения. Этот тренинг необходим, поскольку воспитывает скоростные действия фехтующего. Обучение начинается с освоения простейших бытовых навыков в обращении со шпагой. Они доступны, однако не сразу осваиваются, поскольку требуют точной сценической формы. Доступность упражнений — залог успеха для верного освоения техники и достижения выразительного поведения. Если упражнения настолько просты, что при повторении у занимающихся возникает скука, урок в целом принесет мало пользы и постепенно вызовет неприязнь к предмету, а затем и понижение посещаемости занятий. Если педагог торопится с прохождением программы, то излишне трудные упражнения чрезвычайно вредны, так как студент разочаровывается в своих возможностях и «закомплексовывается», что недопустимо. Возникает негатив к предмету — и в этом виноват преподаватель, который не учел психофизические возможности учащегося. Существенна также ошибка, когда студенты на уроке получают упражнения более простые, чем те, которые были даны на предыдущем занятии. Это

относится, главным образом, к тренировочному разделу, где созданная комбинация порой оказывается более легкой, чем предыдущая. Такая неверная методика приводит к несогласованности и потере учебного времени. Освоение возможно большего количества навыков и должный уровень их освоения — две параллельные задачи, стоящие перед педагогом сценического фехтования. От опытности преподавателя зависит количество упражнений, планируемых на весь курс, на каждый семестр, месяц и каждое занятие. Это количество должно устанавливаться для каждой группы рабочим планом преподавателя. Его объем зависит от особенностей каждой учебной группы, ее одаренности, работоспособности, скорости освоения нового, от отношения студентов к учебному процессу. Для достижения результата необходимо последовательно, без скачков, выполнять программу. Постепенность в обучении есть правильное выражение важного принципа педагогической методики — от легкого к трудному и сложному.

Пятый принцип: целенаправленность, экономичность и точность

Содержание этого методического принципа изложено в первой части данного учебника — «Теория». Появление этого принципа в театральной педагогике во многом обязано предмету «Сценическое фехтование». Если наблюдать за поведением работающего человека, подлинного мастера своего дела (любой профессии), то сразу обнаруживается строгий отбор движений, с помощью которых он выполняет свою работу. Эти движения направлены на скорейшее достижение нужного результата при минимальной затрате времени и сил. У такого работника нет «движенческого мусора», его тело не отвлекается на выполнение лишних движений. Движения, не направленные на достижение победы, фехтующему не нужны. Он предпочтет состояние готовности действовать, а не двигаться вообще. Как показал анализ, точное выполнение движений влечет за собой потребность действовать экономично и точно. Например, в приеме «вторая защита» надо сделать всего одно полукруговое движение, в «первой защите» их три: два подготовительных и только третье — отбивающее нападение. Это означает предпочтительность «второй защиты», однако в некоторых ситуациях невозможно обойтись без «первой». Использование нужного приема, а значит, и нужного количества движений для достижения цели — признак высокой техники фехтующего. Под точностью понимается такое выполнение каждого движения, при котором его скорость, размер и мышечное напряжение адекватны достижению цели. Если противник стоит на средней дистанции и пытается атаковать уколом в грудь, то наиболее целесообразно защититься четвертой защитой. Выполнение этой защиты требует минимального передвижения плоскости клинка влево при небольшом мышечном напряжении, поскольку защищающийся отобьет шпагу противника, воздействуя своей сильной частью на его слабую. Если дистанция близкая, то, защищая грудь, придется взять защиту с уклоном — более крупным движением; удар двуручным мечом требует большой силы и огромного размаха, а скорость исполнения будет явно заниженной по сравнению с ударом шпагой или кинжалом. Отработка точности в фехтовальных приемах произвольно оказывает влияние на выполнение всех действий бытового типа. Если оружие направлено не в актера, а несколько в сторону, то у того нет потребности и необходимости защищаться. Если фехтмейстер требует оправдания сценического приема, то поводом к этому может быть только реально созданная угроза. Точное направление удара или укола создает правду сценической жизни. Эти качества важны и в связи с техникой безопасности в сценическом фехтовании. Ведь она заключается в точном расчете амплитуды нападения, чтобы не допустить реального поражения партнера. Такое выполнение скоростных действий есть выражение высокой пластической подготовленности актера.

Шестой принцип: скульптурность

При отборе точных и экономичных действий необходимо позаботиться о скульптурной выразительности. Выразительность на сцене может проявляться как в движении, так и в статике. Скульптурность — это выразительная статика, где фиксируется,

заостряется эмоциональное состояние. Здесь очень важно выработать как бы «взгляд со стороны», научиться укрупнять жест, доводить его до гротеска, до символа. В скульптуре нет слов, но всегда есть внутреннее действие и прерванное движение.

Примерный план проведения промежуточной аттестации

В процессе зачета следует отметить: технику исполнения приемов на всех видах оружия, точность в сохранении верной дистанции, общение партнеров и технику безопасности.

В программу зачета входит демонстрация приемов и исполнения четырех сцен.

После исполнения этой программы в заключение дается упражнение на скорость освоения новой композиции боя на колюще-рубящей шпаге.

Вводная часть

1 шеренга

1. Три шага вперед — к бою!

2 шеренга

1. Четыре шага вперед, скачок назад — к бою!

Основная часть

1 шеренга

2. Шаг вперед с переменной.
3. Шаг вперед с переменной.
4. Голову — руби!
5. Первой — закройсь и отступи.
6. Второй — закройсь!
7. Стойку вперед перемени, левой рукой схватить правую руку партнера.
8. Кругом справа по шпаге — бей!
9. Первой — закройсь, меняя стойку назад.
10. На пробежке партнера — пауза и поворот кругом.
11. Кругом слева голову — руби!
12. От столкновения шпаг — скачок назад.
13. Стучать.

2 шеренга

2. Шаг назад.
3. Шаг назад.
4. Пятой — закройсь!
5. Кругом левый бок — руби!
6. Повторно в бедро — коли!
7. Пауза.
8. Отдернуть руку, скачок назад, не дать выбить шпагу.
9. Двойной шаг вперед и в туловище — коли!
10. Три шага вперед (по инерции) и поворот кругом.
11. Кругом слева голову — руби!
12. От столкновения шпаг — скачок назад.
13. В ответ стучать.

Финал

Выполняют оба синхронно: сбор, приветствие и поклон в манере XVII столетия. Подходят друг к другу, пожимают предплечья.

Вначале вводную часть исполняет только первая шеренга — один раз, затем то же делает противник. Далее водную часть выполняют обе шеренги. Надо сказать, что размеры шагов должны быть такие, чтобы бойцы оказались на средней дистанции. Повторять упражнение следует 2-3 раза. При 4-кратном повторении разучиваются первые 7 темпов

основной части, потом также разучивается фраза от 7-го до 12-го темпа. Финал выполняется отдельно два раза.

Выполнить полностью композицию сцены в медленном темпе два раза под музыкальное сопровождение. Сделать то же, но в ускоренном темпе под музыкальное сопровождение. Предложить играть сцену, причем каждая пара действует в своем темпоритме. Музыкальное сопровождение звучит только как фон.

На выполнение всего этого задания должно быть затрачено не более 15-20 минут. Если сцена будет сыграна убедительно, это свидетельствует о достаточно высокой подготовленности студентов.