

Объединение «Лицедеи»

Дополнительная общеобразовательная (общеразвивающая) программа театрализованной деятельности детей среднего и старшего школьного возраста «Лицедеи».

Консультация для родителей «Сценическое движение».

Задачи:

- познакомить родителей с понятием «сценическое движение»;
- дать информацию об основных направлениях в изучении мастерства сценического движения.

1. Организационный момент:

- составление списка присутствующих на консультации;
- обозначение темы, целей консультации.

2. Основная часть.

Ответ на вопрос, что такое сценическое движение, следует искать как в истории театральной педагогики, так и в современной театральной практике.

Сегодня достаточно оснований считать предмет "Сценическое движение" ведущим в формировании пластической культуры актера. Это базовая дисциплина, освоение которой обеспечивает активное и интересное существование актера на сцене

Не всякое движение на сцене становится знаком, выражающим состояние души и мысли актера-персонажа, а лишь то, которое осознанно выстроено в процессе репетиций и освоено актером как необходимое действие. Сознательный уход от автоматизма в движении, ощущение развития движения как единого процесса, точность и оригинальный колорит жеста, умение выстраивать пластическую фразу и пластический диалог с партнером на основе хорошо освоенных навыков - вот слагаемые актерской техники, делающие движение на сцене выразительным.

Часто молодой актер находится в противоречии между незнанием своих профессиональных возможностей и тем, как ему хотелось бы сыграть роль. Причиной невыразительной игры часто становится "невоспитанное" тело, находящееся не в ладах с сознанием актера, противоречащее ему, протестующее против непривычного и необычного. Отсутствие в нашей повседневной жизни естественных ситуаций, требующих активной работы тела, ведет к потере способности координировать движение, нарушению баланса оптимальных энергетических затрат, связанных с новым физическим действием. Проблема тела и сознания актера сродни проблеме материи и духа. Степень творческого совершенства актера определяется тем, насколько успешно эта проблема решается, насколько ясно, ярко и адекватно актер может выразить в движении и жесте эмоции и мысли персонажа, насколько сознательно Гармония движения и сознания, бесспорно, является результатом длительного труда, требующего, прежде всего, времени. Но хотелось бы, чтобы молодой актер уже в начале своей карьеры стремился сделать свое тело мудрым, то есть гибким и подвижным, смелым и ловким, послушным и отзывчивым, умным и образованным.

Мудрое тело можно отправить в "свободное путешествие", довериться ему в своей игре. Мудрое тело допускает ту меру контроля, которая не уничтожает творческую инициативу в импровизации. Оно дает ощущение внутреннего баланса между собственными возможностями и творческими импульсами.

Легкость сознательного управления телом особенно важна в экстравагантной пластике, которая, как и простое движение, конструируется в репетиции, и должна быть исполнена актером с минимальной долей контроля, присущей и выполнению простого движения. Главная задача актера - при оптимальных энергетических затратах достичь максимальной выразительности. Выразительность актера на сцене зависит от его способности чувствовать движение. Чувство движения - это слияние ряда психофизических качеств актера, которые проявляются в видимой форме и могут и должны быть проконтролированы через амплитуду, скорость, силу и четкость линий движения. Чувство движения -

это навык, который формируется в процессе "переживания" движения, то есть сознательного освоения его структуры, и совершенствуется через сознательное отношение к процессу построения движения.

Чувство движения всегда индивидуально: в гибком теле - одно, в теле с перекачанными мышцами - другое; у актера, способного к быстрой и точной пластической реакции на определенный сигнал - один мышечный тонус; актер, не способный реализовать свой собственный внутренний импульс в движение, имеет ощущения иной окраски.

Чувство движения невозможно без контроля, тогда как формальный внешний контроль вполне возможен и без чувства. Способность чувствовать движение зависит от скорости движения, и это необходимо учитывать, осваивая как простые, так и сложные пластические формы.

От микро жеста до "жеста" всем телом - вот путь, который нужно проделать актеру, чтобы выйти за границы чисто внешнего ощущения движения и почувствовать свое тело как материю, наполненную энергией, находящейся в постоянном движении. К чувству движения мы приблизимся через воспитание чувства ракурса, где главная задача - научиться ощущать изменение позиции тела по миллиметрам. Трудно достичь желаемого молекулярного ощущения движения. Но, поставив именно такую задачу, мы значительно расширим творческое пространство предмета "Сценическое движение" актер подходит к процессу творчества.

Предмет "Сценическое движение" предполагает понимание и освоение движения как структуры; его терминология основана не только на театральной лексике, но и на понятиях точных наук (центр тяжести, статика, динамика, инерция, импульс, энергия, амплитуда, скорость и т. д). Однако результаты творческих опытов могут быть зафиксированы лишь впечатлениями, ощущениями, эмоциональной и мышечной памятью актера, то есть чувствами, а не какими-то универсальными знаками. Ученику каждый раз необходимо делать усилие, наполняя свою мышечную память новыми впечатлениями, полученными от хорошо знакомых упражнений, таким образом, воспитывая в себе чувство движения. Эти впечатления могут быть приятными и неприятными, положительными и отрицательными.

Страшась самих себя, мы добровольно отказываемся от творчества. Актеру важно изменить представление о своих возможностях. "Разобрать" свой "образ", чтобы "сложить" его заново. Следует играть в этот "конструктор" как можно чаще. На УРОК надо приходить с мечтой измениться. Самый коварный и труднопреодолимый - страх перемен. Увы, завтра мы будем хуже, чем сегодня. Потому что наши природные качества постареют. Чтобы не стать хуже, надо уже сегодня что-то сделать, это требует времени и усилий. Чтобы стать лучше, надо удвоить эти усилия. Это не столько физический, сколько нравственный труд.

Подготовка актера к работе со своим телом предполагает внимание к процессу движения и его контролю, где результатом будет реализация своих возможностей опять же в процессе игры. Для разогрева мышц актера на уроке сценического движения существуют специальные упражнения, а не игра в футбол или "догонялки". И если ему предлагается что-то повторять, то лучше это называть словами "пробовать", "репетировать", а не "тренировать".

Существуют некоторые проблемы актерской техники, и, одновременно, принципиально важные темы предмета "Сценическое движение", объединенные проблемой и темой чувства движения.

Чувство баланса - умение сохранять устойчивую позицию на различных видах конструкций, зависящее от способности актера управлять центром тяжести, удерживая равновесие в непривычных для тела положениях. Каким телом должен управлять актер? - Таким, какое у него есть. Каким телом может обладать актер? - Таким, которое он себе сделает. Но, независимо от того, с каким телом актер выходит на сцену - гармонично развитым и сбалансированным, или имеющим комплекс недостатков, - перед ним стоит задача грамотно использовать свое тело в творчестве и добиваться положительного результата.

Чувство координации - умение координировать движения в заданном рисунке и, прежде всего, управлять периферией тела, включая мышцы лица. Развитая способность к координации - это гарантия оптимальной затраты времени и энергии при выполнении движения в условиях сцены. Легкость

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

Чувство скорости - умение управлять скоростью движения, играть скоростями, способность к взрывной реакции, рождающей активное движение. Чувство инерции - умение мягко и быстро тормозить и управлять процессом изменения действия. Управлять скоростью движения в нестандартных сценических ситуациях возможно лишь тогда, когда не только в сознании, но и в мышечной памяти актера присутствует готовность сдерживать инерцию и регулировать процесс ускорения и замедления движения в соответствии с пространством и временем.

Есть две крайности, в которые легко впадает молодой актер: или он работает на удобной и привычной для него темповой середине, или делает все слишком быстро, когда в этом нет надобности. Когда же действительно возникает сценическая необходимость действовать быстро, актеру в скорости движения прибавить уже некуда, все усилия тратятся на бесконтрольную эмоцию, и процесс управления движением сводится к нулю. Работа со скоростью начинается с обычной ходьбы. Средняя скорость сценической ходьбы - это скорость привычного для нас движения, когда мы не спешим, но и не замедляем шаг специально. С освоения разных скоростей начинается работа с темпо - ритмом. Нельзя сказать, что игра в одной скорости интереснее, чем в другой. Это зависит от ситуации. Любое ускорение и замедление движения должно быть подчинено контролю напряжения и инерции. Умение управлять инерцией движения должно перейти в умение управлять инерцией мысли и эмоции, рождающих и движение, и слово

Чувство напряжения - умение управлять своим актерским напряжением и играть напряжением персонажа. Интересная актерская игра всегда связана с проявлением воли, то есть с напряжением - психическим и физическим. В неизменяемых постановочных условиях спектакля только артист является непостоянной величиной и источником неожиданных эмоциональных и смысловых импульсов. Поэтому только от актера зависит, станет ли его сегодняшняя игра оригинальной или только повторением того, что было вчера. Учиться контролировать свое тело в экстремальной ситуации нужно с первых уроков, когда для некоторых учеников сложной формой движения будет обыкновенное падение со стула или кувырок. В актёрской игре нередко присутствует суэта в движениях и отдельном жесте, а это, прежде всего, лишняя трата энергии, которая влечет за собой перенапряжение, то есть стремление энергию удержать. Чтобы избежать этого, необходимо научиться отдавать творческую энергию разумно, и тогда она, сделав круг, вернется к вам, приумноженная.

Взаимодействие с музыкой на занятиях сценическим движением может быть в трех вариантах: когда музыка-фон для движения; когда движение - фон для музыки; когда движение - это музыка.

Важно, чтобы у актера было музыкально образованное тело, способное не только слышать музыку, но впустить ее в себя и удержать, чтобы вместе с ней эмоционально окрасить движение.

Если на уроках утилитарно использовать музыку как организующее ритмическое начало, то она может превратиться из партнера, который помогает, в соперника, подавляющего индивидуальные возможности актера и даже разрушающего их.

Музыка- партнер коварный, не прощающий небрежного взаимодействия с нею. Небрежность может возникнуть от неподготовленности актера к работе с музыкой. Поэтому включение музыки в занятия должно произойти в тот момент, когда для этого есть необходимая готовность. Начало работы с музыкой момент ответственный и деликатный. Чем интереснее и серьезнее музыка, тем сложнее использовать ее в занятиях. Использование случайной музыки, вместе с неточно поставленной задачей,

может разрушить ранее освоенные формы движения. Кроме того, любое музыкальное произведение диктует тип, а часто и стереотип движения, и, когда придет время отделиться от музыкальной основы, актер может быть эмоционально не подготовлен к такому шагу и оттого беспомощен и уязвим.

На уроках важно пробудить "музыкальность" тела, его "внутренний слух", научить тело исполнять свою "внутреннюю" музыку. Вначале необходимо найти свою гармонию движения, без музыки, в "пустом пространстве", заполненном тишиной, где все импульсы и пластические мелодии рождает только тело актера.

Есть музыка снаружи, и есть музыка внутри, сочинителем которой является актер, и только актер. Совершенствование своей внутренней музыкальности и должно стать основной задачей в работе с музыкой; это залог творческой самостоятельности и оригинальности, а также хорошего актерского "слуха", когда слышит не только ухо, но все тело откликается на музыкальный импульс.

3. Ответы на вопросы.

Список использованной литературы:

1. Л. Бондаренко. Методика хореографической работы в школе и внешкольных заведениях.
2. М. Васильева-Рождественская. Историко-бытовой танец.
3. В. Гранер. Ритм в искусстве актера.
4. А. Немеровский. Пластическая выразительность актера.
5. И. Рутберг. Пантомима: движение и образ.
6. Т. Ткаченко. Народный танец.
7. К.С. Станиславский «Работа актёра над собой».