



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

«Методика преподавания основ сценического движения в театральном
образовании Казахстана»

Выпускная квалификационная работа по направлению
44.04.01 Педагогическое образование

Направленность программы магистратуры
«Артпедагогика в социокультурной среде»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

1478 % авторского текста

Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована

«24» 01 2026 г.

зав. кафедрой хореографии

А.Г. Чурашов Чурашов А.Г.

Выполнил:

Студент группы ЗФ-307-287-2-1

Тлеукенов Ербол Есенович

Научный руководитель:

к.п.н., доцент

Л.А. Клыкова

Клыкова Людмила Алексеевна

Челябинск

2026

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ОСНОВ СЦЕНИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ В ТЕАТРАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ...	10
1.1 Театральное образование: основные тенденции развития, (исторический аспект).....	10
1.2 Становление предмета «Сценическое движение» в структуре театрального образования.....	21
ГЛАВА 2. ПРЕПОДАВАНИЕ ОСНОВ СЦЕНИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ СТУДЕНТАМ ТЕАТРАЛЬНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ В КАЗАХСКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ УНИВЕРСИТЕТЕ ИСКУССТВ им. К. БАЙСЕИТОВОЙ (г. АСТАНА, КАЗАХСТАН).....	31
2.1 Театральное искусство и система театрального образования в Казахстане.....	31
2.2 Структура построения и содержание программы предмета «Основы сценического движения».....	43
2.3 Методика преподавания основ сценического движения: техники, проблемы и рекомендации.....	52
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	67
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	72

ВВЕДЕНИЕ

Современное театральное искусство предъявляет свои, порой завышенные требования к актерам. В репертуаре драматических театров есть мюзиклы, водевили, пластические, теневые, интерактивные и иммерсивные спектакли, спектакли с элементами мистерий и буффонад. Работа над различными произведениями со сменой жанров, стилей, эпох требует от актеров готовности к воплощению любого замысла режиссера, универсальности и умению создавать яркие образы, обладать такими качествами, как память, внимание, выносливость, гибкость, координация и т.д., а также владеть специальными навыками и техникой для выполнения различных элементов трюковой пластики. Все это предполагает наличие не только определенных творческих способностей и развитых внутренних эмоционально-чувственных психических качеств, но и высокого уровня физической и двигательной подготовки. Степень профессионального мастерства актера находится в зависимости от его умения пользоваться внешними средствами выразительности.

К.С. Станиславский обращал огромное внимание на жест, походку, позу актера, пластическое решение образа, мизансцены. В спектаклях Е.Б. Вахтангова психологическая разработанность роли сочеталась с графической четкостью пластического рисунка. Идеалом В.Э. Мейерхольда была свободная пластика итальянской комедии масок, пластика балаганного актера, цирковой пантомимы. А.Я. Таиров – реформатор театрального искусства XX века, создавал целостный пластический образ спектакля.

Современные режиссеры также часто прибегают к пластическому решению того или иного сюжета, иногда с помощью пластики режиссер решает основную мысль спектакля. Ярким примером могут служить драматически-пластические спектакли Романа Виктюка, Марка Захарова. В Казахстане своими экспериментальными постановками, построенными

на синтезе слова, музыки и пластики выделяются ТЮЗ им. Н. Сац и театр «ARTиШОК в Алматы, молодежный театр «Жастар» в Астане.

Сегодня актерский талант формируется на уроках актерского мастерства, а превратить будущего актера в выразительного и пластичного сценического исполнителя возможно с помощью специальных комплексов упражнений, тренирующих необходимые двигательные навыки, т.е. «системы психофизического воспитания артиста».

Основными компонентами этой системы являются дисциплины пластического цикла, а именно «Сценическое движение».

Актер, прекрасно знающий текст, совершенно не знает порой, куда деть руки, ноги, как использовать тот реквизит, который есть на сцене – как присесть на стул, как встать к зрителю, как развернуться, как пройти по сцене, как показать внутренний настрой героя. В итоге, зритель не верит актеру, а значит, не погружается в творческую атмосферу и не ощущает сценической правды героев и событий. Недооценка важности занятий сценическим движением зачастую является одной из основных причин неуспеха актера на сцене.

Как театральный предмет «Сценическое движение» оформилось в трудах Е. Шишмаревой, И. Коха, А. Немеровского и др., и представляет собой достаточно сформированную методику развития умений и навыков, необходимых актеру в сценической деятельности. Прежде всего, это развитие навыков координации движений, реакции, динамичности, решительности, прыгучести, гибкости и пластичности; это сценические падения, сценический бой с оружием и без оружия, это физическая тренировка, где осваиваются элементы акробатики и улучшаются двигательные способности учащихся. К.С. Станиславский советовал: «Стремитесь так усовершенствовать свое тело, чтобы ничто не могло помешать выразить вам свою внутреннюю жизнь роли четко и точно».

Нами замечено, что некоторые учащиеся, имея хорошую физическую подготовку, владея многими акробатическими элементами, умея соединять

их в двигательные схемы, распределять движения в пространстве и времени (т.е. быть ритмичным), не всегда могут перейти от физического исполнения к актерскому. То есть на сцене тело остается скованным, работает механически, и вместо проявления эмоций и чувств персонажа, актер поглощен только технической стороной исполняемого элемента. И наоборот – учащийся с низкими показателями физических качеств бывает сценически выразительнее. Это говорит о том, что развитие физических качеств и двигательных способностей у будущих актеров, еще не гарантирует умения выразительно двигаться, т.е. органично и художественно существовать в пластической форме.

Ситуация осложняется еще тем, что все чаще физическое состояние молодых людей, поступающих в театральную школу, слабое, и перед педагогами встает задача не столько совершенствования психофизических качеств и развития их в сторону пригодности для сценической деятельности, сколько задача восстановления хотя бы нормального с бытовой точки зрения состояния телесного аппарата будущего актера.

Но, делая постоянно акцент на развитие физических и двигательных качеств, зачастую не рассматриваются более специфические вещи, такие как пластика, пантомима, выразительность позы, жесты. Хотя, очевидно, что в воспитании актера весь физический тренинг должен быть определен задачами, которые ставит специфика сценической выразительности.

Понимание студентами необходимости образной пластики является фундаментом творческой работы над любым произведением, начиная с учебного этюда и заканчивая целостным спектаклем. Поэтому на занятиях необходимо создавать такие условия и атмосферу, которые бы, одновременно с освоением необходимых двигательных элементов, формировали художественно-образное, рефлексивное и ассоциативное мышление. Именно высокий уровень развития психофизических качеств, а не владение большим количеством двигательных навыков повышает выразительные возможности актера, гарантирует ему мышечную свободу

и богатство пластических форм, то есть, превращает, по выражению К.С. Станиславского, его телесный аппарат в «аппарат воплощения».

В результате мы видим противоречие между традиционными формами работы подготовки профессионального актера и необходимостью организации творчески ориентированного процесса обучения.

В этой связи отмечается проблема формирования выразительной пластической культуры студентов – будущих актеров драмы и разработки интегрированных программ, где основы сценического движения изучаются в комплексе с основами актерского мастерства и другими дисциплинами профессионального блока.

Таким образом, выявленные противоречия и проблемы в аспекте возросшего уровня требований к подготовленности актерских кадров в стране, послужили основанием для выбора темы диссертационного исследования «Методика преподавания основ сценического движения в театральном образовании».

Объект исследования: система профессионального театрального образования.

Предмет исследования: содержание учебной дисциплины «Основы сценического движения» и методика его преподавания в театральных ВУЗах Казахстана.

Цель исследования: совершенствование методики преподавания предмета «Основы сценического движения» как основы формирования пластической культуры у студентов театральных специальностей.

Задачи исследования:

- изучить психолого-педагогическую, методическую и специальную литературу по проблеме исследования;
- раскрыть специфику актерской профессии и обозначить проблемы формирования пластической культуры актера;
- показать процесс становления и значимость учебной дисциплины «Основы сценического движения» в структуре театрального образования;

– представить программу по сценическому движению для студентов театральных специальностей и раскрыть основные методические приемы.

Гипотеза исследования.

Мы предположили, что направленное развитие физических способностей в сочетании с формированием пластических и эмоциональных качеств повысит успешность обучения выразительным сценическим движениям.

Теоретико-методологической основой исследования явились:

- система актерского воспитания К.С. Станиславского;
- концептуальные положения профессионального обучения в области театрального искусства (Е.Б. Вахтангов, А.А. Гончаров, Б.Е. Захава, Ю.А. Завадский, В.С. Мейерхольд, В.И. Немирович-Данченко, А.Я. Таиров, Г.А. Товстоногов и др.);
- методические аспекты профессиональной подготовки студентов театральных специальностей в учебных заведениях (Н.К. Бакланова, Н.С. Белая, Л.Г. Горюнова, А.Д. Жарков, Л.С. Жаркова, А. Г. Казакова, С.В. Левицкая, В.И. Флори, Т.В. Христидис и др.);
- современные представления о содержании, средствах и методах формирования двигательных способностей в процессе физического воспитания (С.Х. Архангельский, В.В. Бойко, Л.П. Матвеев, А.Д. Новиков, И.Н. Столяк, К.Л. Чернов, С.В. Янанис и др.);
- концепции комплексного подхода к формированию пластической культуры актера в структуре профессионального образования (Ю.И. Громов, Г.В. Морозова, А.Б. Немеровский, В.А. Нижельский, А.И. Севостьянов, В.Н. Торгашов, и др.);
- учебные пособия по сценическому движению И.С. Иванова и Е.С. Шишмарева, М. Чехова, И.Э. Коха, А. Дроздина, Н.В. Карпова и др;
- образовательные программы и методики преподавания основ сценического движения ведущих отечественных и зарубежных театральных ВУЗов.

В процессе исследования мы использовали следующие методы:

- теоретические: изучение литературы и других источников по теме;
- обобщение, систематизация; сравнительный анализ различных научных взглядов в понимании проблемы;
- практические: изучение педагогического опыта, наблюдение, экспертные оценки, собеседования, анкетирование, анализ результатов.

Теоретическая и практическая значимость заключается в конкретизации теоретических и методических подходов театральной педагогики; в актуализации проблемы совершенствования методики преподавания «Сценического движения» как основы формирования пластической культуры будущего актера в структуре профессионального театрального образования. Материалы и результаты, полученные в ходе исследования, а также рекомендации могут быть использованы в практике преподавателей колледжей и высших учебных заведений, готовящих кадры в области театрального искусства, в работе специалистов сферы дополнительного образования и культуры.

База исследования: Казахский национальный университет искусств имени Куляш Байсеитовой (КазНУИ), г. Астана, Республика Казахстан. В исследовании принимали участие преподаватели и студенты колледжа и факультета «Театральное искусство», направление подготовки СПО и бакалавриата «Актер драматического театра».

Апробация материалов исследования отражены в сборнике статей XI Международного форума и научно-практической конференции «Артпедагогика в современном образовательном пространстве: методика обучения, воспитания и развития личности», г. Челябинск, 2026 г.:

- статья «Система профессионального театрального образования в Республике Казахстан»;
- статья «Сценическое движение как основа формирования пластической культуры профессионального актера драмы».

На защиту выносятся следующие положения.

1. Театральное образование – это система профессиональной подготовки специалистов в области театрального искусства. Становление театрального образования как системы прошло долгий путь развития, начиная с античных времен и заканчивая нашим временем, и напрямую зависело от становления и развития непосредственно театрального искусства и актерской профессии.

2. Театральное искусство Казахстана по праву считается одним из основных видов искусства, для него характерно жанровое многообразие и массовость (по количеству существующих театров в республике). Создана сеть высших и средних специальных учебных заведений, организованы театральные факультеты, где готовят профессиональных актеров драматических, музыкальных, кукольных театров и кино, режиссеров, руководителей самодеятельных художественных коллективов и народных театров. Одним из ведущих учебных заведений Казахстана по подготовке специалистов в области театрального искусства является Казахский национальный университет искусств имени Куляш Байсеитовой г. Астана.

3. Подготовка студентов театральных специальностей обусловлена спецификой актерской профессии. Наиболее актуальной проблемой является воспитание пластической культуры актера. Разработаны правила, принципы, требования, основанные на переосмыслении теоретического и практического опыта под влиянием театральных традиций, общественных условий и современных тенденций развития театрального искусства.

4. «Сценическое движение» является основной дисциплиной среди предметов пластического цикла в структуре театрального образования, это единственный предмет, специально созданный несколькими поколениями педагогов-практиков для телесной подготовки актера и его физического развития, и, как следствие, он напрямую выполняет функцию воспитания «телесного аппарата воплощения» (термин К.С. Станиславского).

Структура исследования: введение, две главы, заключение, список использованных источников.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ОСНОВ СЦЕНИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ В ТЕАТРАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

1.1 Театральное образование: основные тенденции развития (исторический аспект)

Театральное образование – это система профессиональной подготовки специалистов в области театрального искусства: артистов, режиссеров, художников, театроведов и др.

Становление театрального образования как системы прошло долгий путь развития, начиная с античных времен и заканчивая нашим временем, и напрямую зависело от становления и развития непосредственно театрального искусства и актерской профессии.

Театральное образование зародилось в театре Древнего Рима (школа Росция, I в. до н. э.). В древнегреческих трагедиях и комедиях актеры играли богов, героев и мифических существ. Использование масок, скрывание лица, позволяло одному актеру играть в одной пьесе несколько ролей, причем не только мужские, но и женские, так как в то время на сцене могли выступать только мужчины. Римляне развивали театр, создавая новые жанры. Кроме трагедий и комедий, давались ателланы, мимы, пантомимы, пиррихий, причем актерами (при сохранении масок) были и женщины, и рабы, и вольноотпущенные. В VIII в. н. э. первое театральное учебное заведение появилось в Китае [1].

Эпоха итальянского ренессанса это время возрождения актерского искусства и театра. Развитие шло в двух направлениях: «ученой комедии» и народной комедии-импровизации – «комедии дель арте». Осмысление канонов драматургии стало важной тенденцией становления нового театра. Теоретики разрабатывают принципы профессионального театра, делаются попытки выработки методики обучения актерскому мастерству. В странах Европы в эпоху Возрождения актерскому мастерству обучали в театрах актеры и драматурги, стоящие во главе трупп [1].

В период классицизма в театр возвращается актерская торжественно-возвышенная, ритмически акцентированная, с напевным произнесением текста и широким, статичным жестом игра. Этот стиль игры назывался «декламация», однако включал всевозможные актерские выразительные средства и приемы. Эмоции контролируются разумом, речь подчиняется законам музыки, движения – законам пластики. Создаваемые сценические образы становятся многообразнее, отличаются индивидуальностью, приобретают психологическую глубину и правдоподобность.

С XIV-XVI вв. в учебных заведениях стран Европы, с XVII в. – в России становятся популярными школьные театры, деятели которых выработали стройную педагогическую систему подготовки актеров. Первая российская театральная школа была основана в Москве в 1673 году. Важную роль в истории театрального образования сыграл Петербургский шляхетский корпус, где актерской игре обучал А.П. Сумароков [7].

Персонажи романтической драмы того времени наделены бунтарским порывом, напряженностью и эмоциональностью, создавая образ трагической уникальной личности и требуя от актера сильного эмоционального накала и высоких страстей. Критерием оценки актерского искусства стала искренность переживания. В новой драматургии четко прослеживается синкретизм драмы в целом, где «безобразное существует рядом с красивым, уродливое – с грациозным, смешное – с величественным, где соединены зло с добром и тень со светом». Это давало возможность актерам играть двойственные образы, которые имели полярные качества [7].

Возникновение публичных театров в середине XVIII века вызвало необходимость организации постоянной театральной школы. В 1738 году в Петербурге была учреждена придворная танцевальная школа, на основе которой в 1779 году создается театральная школа. В 1773 году открылись классы изящных искусств (драматический, балетный, вокальный, класс инструментальной музыки) при Московском воспитательном доме, а в

1784 году они перешли в ведение Петровского театра. В 1809 году классы изящных искусств были преобразованы в Московское театральное училище (ныне Театральное училище имени М.С. Щепкина) [7].

На протяжении большей части XIX века в искусстве наблюдалось формирование реалистического движения. Венцом этого процесса стало появление таких авторов, как Г. Ибсен, Б. Шоу и А.П. Чехов, произведения которых требовали совершенно иных подходов к актерской игре. Большую роль в развитии театрального образования в XIX в. сыграла театрально-педагогическая деятельность Превиля и Ф.Ж. Тальма во Франции, Ч. Маклина и Д. Гаррика в Великобритании, Ф.Л. Шредера, И.В. Гёте в Германии, В. Богуславского в Польше. В это время в диалогах персонажей появляется подтекст, который усложнил актерам работу. Теперь слова становились маской, а мимика и интонация – настоящими переживаниями.

Прогрессивные деятели театра активно выступали за специализацию обучения будущих актеров в театральных школах, за изучение ими истории и теории театрального и смежных видов искусств, за совершенствование методики преподавания. Режиссер Александрийского театра и педагог Е.И. Воронов в своем проекте подготовки драматического актера отстаивал необходимость последовательного развития внутренних и внешних данных актера. Драматург А.Н. Островский в записках «О театральных школах» (1882) требовал от актеров всесторонней профессиональной подготовки и эстетического вкуса [42, с. 156-157].

В 1888 году по его проекту открылись драматические курсы при Московском театральном училище, где преподавали И.В. Самарин, А.П. Ленский, Г.Н. Федотова и др. В эти же годы появились театральные школы, созданные общественными организациями и частными лицами. Среди этих школ выделялось Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества (1883), где драматический класс вел В.И. Немирович-Данченко, обратившийся к воспитанию артистической молодежи, на которую возлагал надежды, связанные с обновлением театра.

Кризис буржуазного театра (со 2-й половины XIX в.) отразился и на театральном образовании, которое в основном сводилось к обучению традиционным, во многом условным приемам актерского мастерства. Обновлению методов обучения актеров способствовали Э. Золя и А. Антуан, которые подвергли критике традиционные приемы.

На рубеже XIX и XX веков эксперименты и теоретические работы реформатора театрального искусства К.С. Станиславского создадут настоящий метод искусства актера, известный во всем мире как «система Станиславского». Целью режиссера было научить актера существовать на сцене естественно, избегая зажимов и преувеличенной наигранности, то есть проживать эмоции своего персонажа по-настоящему [1].

В актерском искусстве XX века отсутствует какой-либо ведущий принцип или метод сценической игры. Театр строится на различных течениях и философских школах. Так, театр Брехта должен был заставить зрителя думать и слушать, а не наслаждаться сюжетом. Принципы актерской игры театра абсурда заключались в необычном сочетании противоречивых, но взаимосвязанных качеств. Современное актерское мастерство отличается богатым разнообразием стилей. Главная задача – обеспечение эстетического и стилевого единства представления, а также гармоничное сочетание индивидуальных творческих задач актеров с задачами их коллег на сцене, то есть профессиональное взаимодействие с партнёром, граничащее с импровизацией.

Существо актерского творчества точно обозначила Т. Шах-Азизова: «Современному актеру приходится учитывать объективные требования театра, и чувствовать себя свободно на сцене в окружении многих видов искусств. С другой стороны, работая в театре, актер в себе самом закрепляет союз этих искусств, в лице актера во взаимодействии с ними выступает основная, исконная сила театра» [68].

Становление и развитие театрального образования связано с именами таких мастеров театра, как К.С. Станиславский, В.И. Немирович-

Данченко, Е.Б. Вахтангов, В.Э. Мейерхольд, В.Г. Сахновский, В.О. Топорков, и др. Много сделали для подготовки театральных кадров в союзных республиках В.М. Аджемян, В.М. Балюна, А.А. Васадзе, А. А. Хорава, М.М. Крушельницкий, С.А. Ишантураева, В.М. Скляренко, Г.П. Юра и другие деятели национальных театров страны.

За годы Советской власти создана сеть высших и средних специальных театральных учебных заведений, организованы театральные факультеты в ряде консерваторий, вузов искусств и др. Помимо актеров драматического театра и кино, режиссеров, театроведов, в 60-е гг. XX века началась подготовка театральных техников, художников-скульпторов, актеров и режиссеров для театров кукол, цирка, эстрады и массовых представлений, организаторов театрального дела. В институтах культуры открываются отделения, где готовятся руководители самодеятельных художественных коллективов и народных театров, режиссеры клубных массовых представлений. Специально для народных театров выпускает режиссеров Театральное училище имени Б.В. Щукина при Театре им. Евгения Вахтангова (Москва). В Государственном институте театрального искусства им. А.В. Луначарского (ГИТИС, Москва) есть национальные актерские студии; во Всесоюзном государственном институте кинематографии (ВГИК, Москва) организована подготовка специалистов для телевидения. В театральных художественно-технических училищах готовят работников гримерных, бутафорных, костюмерных и осветительных цехов, художников-декораторов [28].

Для совершенствования системы театрального образования много сделали известные мастера театра и педагоги Ю.А. Завадский, Б.Е. Захава, М.Н. Кедров, В.А. Орлов, Б.А. Покровский, Г.А. Товстоногов, М.И. Царев, И.М. Туманов, А.А. Хорава, и др.

Различные аспекты театрального образования освещались в работах К. Станиславского, Н. Демидова, М. Кнебель, М. Чехова, О. Табакова и др. В частности, А.С. Кузин в своей работе «Театральная школа» указывает на

то, что любой серьезный театральный процесс «пронизан педагогикой», потому что в ней и «теория актерского искусства, и методика обучения, и стратегия, и тактика, и психология...» [29, с. 175].

Особенности профессиональной подготовки студентов театральных специальностей обусловлены специфическими целями профессиональной деятельности выпускников как творческих специалистов.

Современная педагогическая наука творчески переосмысливает многовековой опыт по созданию теории и методики образования, воспитания и развития специалистов творческих специальностей. В этом контексте разработаны многообразные принципы, правила и требования, способствующие развитию личности выпускника. Концептуальные и методические аспекты профессиональной подготовки студентов театральных специальностей в учебных заведениях рассматривались в научных исследованиях Э.Б. Абдуллина, Ю.П. Азарова, Н.К. Баклановой, Н.С. Белой, Л.Г. Горюновой, А.Д. Жаркова, Л.С. Жарковой, Л.В. Зотовой, Л.С. Зориловой, А.Г. Казаковой, Л.С. Майковской, А.В. Наумовой, П.Ю. Тарасова, В.И. Флори, Т.В. Христидис, В.И. Черниченко и других авторов.

Процесс профессионального обучения студентов театральных специальностей – явление живое, протекающее в русле множества воздействий и влияния театральных традиций, общественных условий и современных тенденций развития театрального искусства [18].

Одним из обязательных условий эффективной профессиональной подготовки специалистов в области театрального искусства является формирование его как творческой личности. В этом процессе особое место занимает проблема активизации и развития творческого воображения, художественно-образного мышления, так остро необходимого актеру и режиссеру для создания целостного сценического образа спектакля, передачи образа, рождённого в сознании драматурга. Однако, в процессе стандартизации образования эти особенности профессиональной подготовки будущих актеров не всегда поддаются жесткой стандартизации.

Для успешной работы на сцене актеру необходим комплекс техник, навыков и умений, которые помогают актеру эффективно и убедительно передавать эмоции, характер и мотивацию персонажа, то есть уметь перевоплощаться и создавать образ.

«Какие качества и навыки важны для актера?» – этот вопрос мы задали преподавателям факультета театрального искусства Казахского национального университета искусств и актерам молодежного театра «Жастар» города Астана. Приведем наиболее яркие ответы.

– Главное качество актера – это умение концентрировать и держать внимание, а также свободное воображение. Без этих качеств невозможно развитие, хотя и они развиваются. Главное, смелость.

– Этих качеств миллион. Прежде всего, актер должен обладать талантом. Потому что, если нет таланта, ничего не получится. Но талант бывает очень часто и, главное, не бояться этого, а идти и заниматься. А все остальные качества, необходимые для актера, тренируются и для этого созданы занятия, встречи, интенсивы.

– Хороший актер должен обладать техникой и все время ее пожизненно совершенствовать. Он должен также личностно расти, осознавать свое эго, уметь держать свое сознание здесь и сейчас. И все время бросаться в неизведанное, преодолевая страх.

– Смелость, реактивность, мышление, открытость, заразительность, воля, умение быть новым, доброта, обаяние. Очень важно любить это дело, страстно желать этим заниматься. Если это присутствует, то все остальное легко нарабатывается.

– Самое главное качество – это жизненный опыт. Если есть вещи, о которых ты просто не знаешь, то сыграть ты это не сможешь, либо сыграешь так, что тебе не поверят. Как сказал М. Чехов: «Если хотите заниматься творчеством, сначала займитесь жизнью».

– Актерская профессия – это не эзотерический какой-то духовный путь, это ремесло. Ремесло трудное и требующее ежедневной практики.

– Самое важное – это развить актерское мышление. Оно сильно отличается от стандартного. Внимание, концентрация, постоянный анализ.

– Хороший актер убедителен. Одно из важнейших качеств актера – внимательность. К себе и ко всему вокруг.

– Важный момент в актерской профессии – гибкость. Нужно быть гибким, готовым к любым переменам, к любым рекомендациям режиссера, просто быть готовым ко всему. Очень важна импровизация, отзывчивость ко всему тому, что происходит вокруг тебя и, только если ты гибкий, ты сможешь под это подстроиться, принять это и выдать обратно зрителю.

– Для людей, увлеченных актерским мастерством, развитие артистизма мощный инструмент для личностного роста и самовыражения.

Полученные ответы доказывают, что актер – это многогранная личность. И с первых дней обучения важно обозначить для студентов необходимость разностороннего развития в рамках освоения профессии.

В свое время К.С. Станиславский обращал внимание на формирование таких качеств, как: творческая фантазия и воображение, широкий кругозор, художественный вкус, наблюдательность, сценическое внимание и сценическая свобода, сценическое самочувствие, самоконтроль, умение перевоплощаться, характерность, органичность, сценическое общение, эмоциональная память, чувство правды [58].

Н.В. Рождественская подчеркивала важность таких черт личности актера, как эмпатия, эмоциональность, пластичность эмоциональных реакций, социальная смелость и способность к саморегуляции, внутренняя свобода, артистичность, независимость, доброжелательная общительность, новаторство, работоспособность и творческая воля [48]. Изучая диагностические аспекты актерских способностей, Н.В. Рождественская пишет о профессионально значимых качествах психомоторике, творческом потенциале, сценическом темпераменте, пластическом воображении [49].

На наш взгляд, с учетом современных требований, можно также выделить важность формирования таких качеств, как харизматичность,

эрудированность, органичность, демонстративность, стрессоустойчивость, работоспособность, музыкальность, лидерство, честолюбие и стремление к успеху, развитое чувство наблюдательности, актерская память, гибкость мышления и тела, ораторские способности, хорошая дикция, логическое, ассоциативное, художественно-образное мышление.

Как показывает практика, студенты театральных специальностей чаще всего глубоко и целенаправленно изучают предметы профильного цикла, формирующие профессиональные компетенции. Преподаватели отмечают, что у многих студентов низкие способности к теоретическому обучению, отсутствует желание вникать в проблематику философии, культурологии, педагогики, психологии. С позиции студентов, педагоги перегружают информацией, дают сложные для усвоения научные понятия и термины или большое количество концепций и теорий. Такое недостаточно четкое определение профессиональных целей, слабое рефлексивное осмысление общекультурных компетенций приводят к тому, что студенты осознают только после окончания вуза, какие качества и знания необходимы для профессиональной самореализации. Между тем, по утверждению одного из ведущих ученых в области дидактики высшего профессионального образования А.Г. Казаковой, обучение в вузе должно строиться на основе таких принципов, как сознательность, активность и мотивированность, которые являются важным условием продвижения к вершинам мастерства, ориентируют студентов на собственные усилия в учебном процессе [19].

В учебные планы театральных специальностей включены специальные дисциплины: мастерство актера, сценическая речь, музыкальное воспитание, танец, сценическое движение, грим, фехтование и пр. Общенаучная подготовка складывается из изучения общественно-политических дисциплин, истории отечественного и зарубежного театров и литератур, истории музыки, специальных курсов по основным проблемам развития современной драматургии, режиссуры и актерского

мастерства. Учебными планами предусмотрены учебная, производственная практики. Студенты изучают организацию производственных процессов в профессиональном театре, участвуют в спектаклях. Завершается учебный процесс спектаклем.

К.Р. Лосаберидзе отмечает существующее несоответствие между требованиями к творческому развитию студентов театральных специальностей в учебно-воспитательном процессе и способами его стимулирования. Традиции отечественной театральной школы основаны на четкой самоорганизации и требовательности, точности, коллективности, систематичности. Методам стимулирования (похвала, поощрение), как правило, преподаватели отводят наименьшее значение. Ни в моральном, ни в материальном отношении не заметно поощрение одаренных студентов, которое помогает им успешно решать профессиональные задачи. Реализуя функцию управления, преподаватели не отступают от привычной модели педагогических воздействий, что приводит к снижению интереса, ослаблению мотивации, к отсутствию активности и стремления совершенствовать свое профессиональное мастерство [31].

Система образования преимущественно ориентирует студента на мотивацию достижения – популярности, успеха, получить главные роли в отрывках, получить хорошую отметку, сдать экзамены и т.п. и вне внимания оказывается необходимостью развития познавательной мотивации. В тоже время, именно познавательная мотивация, являясь основой развития склонностей человека, «запускает» процессы перестройки психических, внутриличностных процессов, в том числе процессов «самости», трансформируясь при благоприятных педагогических условиях в профессиональную мотивацию. Часто бывает так, что мотивы творчества или деятельности, не имея основ профессионального мастерства, оказываются несостоятельными [19; 31].

Для успешного обучения студентов театральных специальностей, помимо внешних и физических данных, необходим довольно высокий

уровень общего интеллектуального развития, в частности – восприятия, памяти, гибкости и ассоциативности мышления, внимания и эрудированности, широты познавательных интересов и т.п. Для этого необходима организация творчески ориентированного процесса обучения, создания условий и атмосферы, формирующих рефлексивное, художественно-образное мышление. В этом случае студенты научатся анализировать и адекватно оценивать процесс становления в вузе и степень сформированности профессиональных компетенций [24].

Для каждого актера смысл профессиональной самореализации состоит в том, чтобы найти свой уникальный способ, свой стиль актерской игры. Это одно из важных условий театрального творчества.

Формирование профессиональной компетентности выпускников театральных специальностей необходимо начинать с освоения художественно-образного языка театрального искусства. Язык любого вида искусства своеобразен и уникален. Художественно-символический язык театра синтетичен, многообразен. По словам В. Мейерхольда, театр – «внутренний синтез эпохи». Это вид искусства, который отражает содержание классических и современных эстетических принципов, различных традиций и театральных школ [34].

Понимание художественно-образного языка театрального искусства немислимо вне драматургии, сценографии, музыки, пластики. Театр находит свое воплощение с помощью различных выразительных средств, символов, жеста, иронии, семантической игры слова, костюмов, декорации, грима, мимики, иконических знаков. Знание структуры, языка художественно-знаковых систем помогут актеру найти зерно образа и стилистическую интерпретацию отрывка или пьесы. Художественно-образное мышление в данном случае становится коренным вопросом в познании глубинных процессов художественного творчества, решение которого зависит от эрудированности, креативности, таланта, культуры человека. Все эти качества формируются в процессе обучения в вузе.

Усилиями выдающихся российских, зарубежных и отечественных педагогов создана система подготовки актеров, общепризнанная во всем мире. Одной из составляющих этой системы является методика воспитания пластической культуры, основу которой составляет овладение сценическим движением.

1.2 Становление предмета «Сценическое движение» в структуре театрального образования

«Сценическое движение» является основной дисциплиной среди предметов пластического цикла в театральной школе, так как это единственный предмет, специально созданный для телесной подготовки актера несколькими поколениями педагогов практиков и как следствие он напрямую выполняет функцию воспитания «телесного аппарата воплощения» (термин К.С. Станиславского) [55].

Современное драматическое искусство предъявляет свои, порой завышенные требования. Работа над различными произведениями со сменой жанров, стилей, эпох, требует от актера умений создавать яркие образы, обладать такими качествами, как память, внимание, выносливость, гибкость, координация, и т.д., а также владеть специальными навыками и техникой для выполнения различных элементов трюковой пластики, все это предполагает не только определенные творческие способности, но и высокий уровень двигательной подготовки.

Как было сказано в предыдущем параграфе, для будущего актера, должен быть присущ достаточно широкий спектр качеств, умений и навыков, начиная от внутренних чувственных, эмоциональных, психических, и заканчивая, внешними – телесными. Поэтому необходимо профессиональное физическое воспитание, особенно на начальном этапе формирования и становления творческой личности. «Тело потенциально становится предметом интереса и внимания – прежде всего, как необходимый инструмент человеческой деятельности, который должен

«содержаться в порядке» и быть приспособлен для её выполнения» [4, с. 2-5]. «Необходимо овладеть секретами техники, для того, чтобы, овладев ими, оказаться сильнее техники» [5, с. 19-27].

Заниматься и совершенствовать свое тело, чтобы постоянно находиться в хорошей физической форме – это часть профессиональной деятельности актера. Без работы над собой, сценический образ становится неполноценным, что вынуждает сознательно избегать того, чего актер не умеет делать, и как следствие – пластический рисунок роли стерт и малоинтересен для зрительского восприятия. «Актер – это человек, работающий своим телом и делающий это публично» [11, с. 68].

Однако, для физического воспитания актера недостаточно занятий общей физкультуры. Но и методика различных видов спорта не может быть механически перенесена в школу драматического искусства, прежде всего потому, что посредством психофизического аппарата создается художественный образ. Именно поэтому для театра была создана особая дисциплина «Сценическое движение».

Говоря, о проблематике предмета на современном этапе, рассмотрим исторические аспекты, предшествующий опыт, а также предпосылки, связанные с возникновением дисциплины «Сценическое движение».

Становление предмета имеет долгую историю. Еще в 1883г. известный театровед С.А. Юрьев в своей статье «Значение театра, его упадок и необходимость школы сценического искусства», дает подробный план организации театральной школы с четырехлетним обучением. В список общеобразовательных предметов включены: развитие голоса, работа над телесной пластикой и мимикой. Автором отмечается необходимость постановки процесса обучения на научную основу [7].

Далее проекты реорганизаций многочисленных частных драматических школ возникают одни за другими. Педагоги призывают пересмотреть программы с целью их приближения к актерской профессии, то есть создать ряд специализированных дисциплин, которые определяли

бы направленность драматической школы. Известно, что русский драматург А.Н. Островский (1823-1886), говоря о театральных школах, отмечал, что их задача должна состоять в том, чтобы доставлять для сцены специально подготовленных артистов, которые в процессе обучения развили бы свои способности и таланты [42, с. 159].

В то время, единственным предметом, который отличал будущих актеров драмы от других учащихся, было «актерское мастерство». «Актер есть пластический художник, и, не изучив техники своего искусства или ремесла, он не может быть не только художником, но и порядочным ремесленником» – писал А.Н. Островский [42, с. 310]. В своей программе «приготовительной драматической школы» для 2-го и 3-го курсов, он называет обязательными: «танцы, позы сложные и группировка на сцене, небольшие пантомимы и пантомимы в костюмах» [42, с. 310].

Театральные деятели XIX в. обращают свое пристальное внимание на несоответствие обучающих программ самому предмету обучения, а именно, на потребность театральных школ в специальных пластических дисциплинах, рассчитанных на будущих актеров драмы. Так, в 1900 году князь С.М. Волконский [8] – директор императорских театров, вносит новые изменения в программы, вызванные неудовлетворительным состоянием пластической подготовки учащихся. По его предложению исключают французский язык и пение и увеличивают количество практических занятий и репетиционных часов. Критики писали, что во времена Островского, актер должен был уметь «...быстро двигаться, прятаться, вовремя залезать под стол, выпрыгивать из окна и т.д. Все это требовало ловкости и акробатичности» [34].

Одним из первых, кто последовательно попытался осмыслить и изучить форму в ее сценическом проявлении, а также выделить важнейшую проблему, связанную с телесностью, был В.Э. Мейерхольд. В 20-е годы прошлого столетия, проводя в своей студии занятия, он исходил из двух фундаментальных положений [34]:

1) в театре, в принципе, все должны уметь делать всё – из-за универсальности этого вида искусства, а история театра должна строиться, исходя из балагана, а не литературы;

2) пьеса – часть театрального представления, а не раздел словесности.

Студийцы осваивали разные способы ходьбы, бега, учились прыгать, жонглировать, садиться и вставать, падать и кувыркаться, изучали элементы акробатики, цирковой клоунады и т.п. «Вы не имеете права поступать на сцену, если у вас не сильные руки и ноги», – восклицал В.Э. Мейерхольд [34]. Он пытался проверить и обосновать свою программу обновления театра, он искал новые сценические формы.

Для своего времени это была новаторская система обучения драматического актера. В Петрограде, в Школе Актерского Мастерства, В.Э. Мейерхольд вместе с Л.С. Вивьеном разработали проект программы, в которой для начального обучения актера они предложили курс «Движение на сцене». Одними из составляющих курса стали:

- гимнастика;
- фехтование;
- жонглёрство;
- танцы: классический экзерсис;
- сценические движения;
- рекомендуемые виды спорта: бег, метание диска, верховая езда, парусный, лыжный спорт [36].

Сергей Эйзенштейн, ученик В.Э. Мейерхольда, в своей «Программе преподавания теории и практики режиссуры», в разделе «Работа над собой», в первую очередь, обращает внимание на развитие необходимых физических данных: 1) физическое укрепление здоровья и организма; 2) общая физкультура; 3) воспитание правильных основ движения.

В конце 30-х годов XX века известные московские педагоги ГИТИСа (ныне РАТИ) И.С. Иванов и Е.С. Шишмаревой, исходя из опыта работы с режиссерами самых различных направлений, разработали на базе

физической культуры и различных систем движения учебный предмет «Воспитание движения актера». В 1937 г. выходит в свет книга с таким же названием [18]. Это первая работа, в которой даны методические указания и необходимые теоретические сведения, а также общие установки по вопросу воспитания движения актера. До этой книги, никаких подобных специальных работ в данной области ни в России, ни за рубежом не было.

Практический материал авторы разбивают на следующие разделы:

1. Коррекция.
2. Общеразвивающая гимнастика.
3. Сценические навыки.
4. Акробатика.

И.С. Иванов и Е.С. Шишмаревой основное внимание уделяют развитию и воспитанию важнейших актерских качеств: гибкости, силы, выносливости, координации, равновесия, внимания и быстроты, выработке мышечного чувства, а в итоге достижения мышечной свободы, т.е. «мастерству владения всем своим нервно-мышечным аппаратом и умению рационально использовать его во всяких сценических условиях» [18].

Специфика физического воспитания актера, согласно авторам, заключается в «...относительной дозировке различных видов и средств физического воспитания, которое диктуется требованием актерского искусства; специального подбора материала и особой формы упражнений и все это с учетом условий, в которых проводятся эти упражнения» [18]. Проблему воспитания движения актера авторы рассматривают как неотъемлемую часть творческого процесса, и на основе опыта работы в различных театрах и с режиссерами различных направлений выстраивают методику пластической подготовки актера.

Это ценная и важная работа имела большое практическое значение – она систематизировала процесс преподавания в театральной школе.

Великим реформатором русской театральной школы, повлиявшим на ее дальнейшее развитие и на состояние мирового драматического театра в

целом, был К.С. Станиславский. Созданная им система воспитания драматического актера явилась основой театральной педагогики.

«Система» распадается на две части: 1) внутренняя и внешняя работа артиста над собой; 2) внутренняя и внешняя работа над ролью.

Внешняя работа над собой заключается в приготовлении телесного аппарата к воплощению роли и точной передаче ее внутренней жизни. Введенная автором терминология – «жизнь человеческого духа» и «жизнь человеческого тела», достаточно распространена в театральной практике и по сей день. По мысли Станиславского – «...все элементы внешнего сценического самочувствия должны быть превосходно упражнены, подготовлены, для того, чтобы сделать физический аппарат воплощения, то есть телесную природу артиста, тонким, гибким, точным, ярким, пластичным...» [55, с. 113].

В поисках путей повышения пластической культуры актера К.С. Станиславский пробовал все известные ему методы физического совершенствования. Изначально в «систему психофизического воспитания артиста» были включены: гимнастика, фехтование, атлетика, акробатика, жонглерство, выправление индивидуальных физических недостатков, танец, ритмика, походка, пластика, элементы анатомии и физиологии (дыхание), класс манер, сценическое движение, под которым подразумевался ряд приемов сценической техники, требующих особой тренировки (драка, борьба, перебежки, падения и т.д.).

Однако, практика педагогической и режиссерской работы К.С. Станиславского выявила ограниченность возможностей каждой из этих дисциплин. Известны отдельные критические высказывания режиссера о танце, жонглировании, боксе, атлетике, гимнастике с точки зрения их пригодности в деле воспитания актера. Каждая из этих дисциплин развивает лишь отдельные необходимые актеру качества: танец – музыкальность, определенность и законченность движений, осанку; гимнастика – скульптурность тела, гибкость; акробатика – решимость,

отвагу, мобилизованность и т.д. Ощущалась нехватка такой движенческой дисциплины, которая бы вобрала в себя самое ценное из всех смежных, учитывая специфику театра.

В 1938 году вышла книга К.С. Станиславского «Работа актера над собой», посвященная творческому процессу переживания, формированию внутренней техники актера [58]. Проблемы телесного характера отошли на второй план и только в 1948 году материалы о внешней технике актера увидели свет. В результате несколько поколений актеров воспитывалось в лучших традициях школы переживания. За такой долгий срок не было поставлено ни одного педагогического эксперимента в области сценического движения в театральных школах, не написано ни одного учебника, который основывался бы на данных такого эксперимента.

В дальнейшем, ученики К.С. Станиславского в своих работах все же обращаются к теме пластической выразительности актера. М. Чехов, понимая важность проблемы телесной формы образа, а также его характерных деталей, и пытаясь дополнить систему учителя, предлагает ряд упражнений, которые, по его мнению, должны открыть творческую природу актера, его «органику» [66].

В тоже время, с одной стороны, М. Чехов говорит, что есть тип актеров, глубоко чувствующих свои роли, но они не могут выразить и передать зрителю со сцены своих переживаний, так как их внутренняя жизнь скована непроработанным и негибким телом, и что всякий актер в большей или меньшей степени страдает от сопротивления, которое оказывает ему его тело. С другой стороны, М. Чехов предлагает развивать тело не физическими упражнениями, а другими средствами, то есть упражнениями, в которых «вибрация мысли (воображения), чувства и воли, пронизывая тело актера, делают его подвижным, чутким и гибким» [66].

Но упражнения с «воображаемым центром» не сделают тело актера на самом деле гибким, сильным, ловким и выносливым. Возможно, для развития внутренней техники эти упражнения и могут послужить

благодатной почвой, однако гибкости и податливости у актера при этом не прибавится. Поэтому система М. Чехова пригодна только для людей талантливых и чрезвычайно способных, которые уже прошли театральную школу и имеют в своем багаже серьезный профессиональный опыт.

Особую роль в становлении методологии театрального образования сыграл Иван Эдмундович Кох (1901-1979). Выдающийся российский театральный педагог, он создал предмет «Сценическое движение», который постепенно был введен в учебные планы многих театральных школ. В совершенстве владея техникой фехтования, в 1933 году Кох преподавал физкультуру и фехтование в Петроградском институте сценических искусств. Супруга педагога, Надежда Стурова, была ученицей швейцарского педагога Жана-Жака Далькроза, создателя системы ритмической гимнастики. В Свердловске (ныне Екатеринбург), куда в 1942 году был эвакуирован петроградский институт искусств, соединив ритмику с физическими движениями, приемами сценической борьбы и фехтования, с техникой падения и речедвигательной координацией, Кох вместе с женой разработал новый курс.

Этот симбиоз и получил название «сценическое движение».

Задача нового предмета была сформулирована столь же четко, как и у И.С. Иванова: «Он в первую очередь готовит базу, т.е. психофизическую основу сценических действий».

По мнению Коха, «если степень подготовленности к сценическому движению отстает от запросов профессии, это, в первую очередь, результат низкого уровня психо-физических качеств, отсутствие необходимых для движения на сцене навыков, ... в случаях недостаточной подготовленности актеров, даже при верной репетиционной работе, в спектакле трудно добиться верной и выразительной формы поведения. У хорошо тренированных учащихся, в связи с изменениями сценической ситуации мгновенно рождаются соответствующие приспособления для выполнения задания в новых условиях» [26].

Позже, вернувшись в Ленинград (ныне Санкт-Петербург), И.Э. Кох обогатил технику сцендвижения «этикетно-стилевыми навыками». Отныне студенты должны были осваивать этикет Испании (XVI век), Франции (XVII-XVIII века) и России (XIX век).

В 1962 году Кох возглавляет кафедру сцендвижения и в этом же году выходит его учебник «Основы сценического движения. 38 уроков» [27]. Это первая работа, в которой нашли отражения основные положения его программы. В 1970 году издается вторая книга И.Э. Коха – «Основы сценического движения» [27], где обобщены не только творческие разработки и опыт К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда, но и достижения психофизиологии в области двигательной деятельности человека, а также художественные практики современного театра.

С точки зрения практической значимости интересна также работа И.С. Иванова «250 гимнастических упражнений. Индивидуальная гимнастика актера» [19]. Это руководство, также выстроено с учетом достижений науки в области психофизиологии и предназначено для ежедневной, индивидуальной гимнастики актера.

Со второй половины XX века предмет «Основы сценического движения» коллективными усилиями многих педагогов обогатился новыми идеями, новыми разделами, новыми упражнениями. Все стало направлено на решение одной задачи – актер должен уметь выразить содержание через позу, жест, движение, поворот головы, и это станет возможным в том случае, когда актер научится управлять своим телом.

Для реализации этих целей необходимо решить ряд задач. Первой из таких задач является всестороннее развитие тела путем разнообразной тренировки. В процессе обучения будущих актеров на занятиях по дисциплинам пластического цикла решение этой задачи предполагает:

- 1) устранение индивидуальных физических и психофизических недостатков студента;
- 2) совершенствование физических и психофизических качеств;

- 3) расширение диапазона двигательных возможностей;
- 4) повышение общего тонуса, развитие легкости движения, ловкости и подвижности.

Будущий актер в начале профессионального физического образования учится решению двигательных задач, стоящих перед ним, правильности движения и его целесообразности. Это то, что он должен освоить на первом этапе обучения, а затем постепенно перейти к выразительному, правдивому и естественному действию на сцене.

Таким образом, мы попытались в историческом аспекте отразить становление предмета «Сценическое движение», процесс осмысления и разработки методической основы преподавания. В настоящее время, в своей профессиональной деятельности мы реально можем опираться на эти основные источники.

ГЛАВА 2. ПРЕПОДАВАНИЕ ОСНОВ СЦЕНИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ СТУДЕНТАМ ТЕАТРАЛЬНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ В КАЗАХСКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ УНИВЕРСИТЕТЕ ИСКУССТВ им. К. БАЙСЕИТОВОЙ (г. АСТАНА, КАЗАХСТАН)

2.1 Театральное искусство и система театрального образования в Казахстане

Республика Казахстан имеет огромный государственный ресурс управления культурными процессами, большой опыт проведения национальной культурной политики. Она обладает достаточно развитой базой культурной инфраструктуры и кадровым потенциалом.

Театральное искусство по праву считается одним из основных видов искусства, для него характерно жанровое многообразие и массовость (по количеству существующих театров в республике).

На сегодняшний день в Казахстане функционирует 65 театров, из них 52 государственных театра (в том числе 4 национальных (этнических) театра: уйгурский, корейский, немецкий и узбекский), работающие в разных регионах страны и в разных профилях:

- театры оперы и балета – 3,
- театры для детей и юношества – 5,
- театры кукол – 7,
- драматические театры – 24,
- музыкально-драматические театры и музыкальной комедии – 11,
- театр молодежи – 1,
- театр сатиры – 1 (Таблица 1).

Таблица 1 – Театральное искусство Казахстана (по областям)

Название театра	Год основания	Город
Национальный театр оперы и балета им. Абая	1934	Алматы
Казахский государственный академический театр драмы им. М.О. Ауэзова	1925	Кызылорда с 1928 - Алматы
Русский театр драмы им. М.Ю. Лермонтова	1933	Алматы

Государственный академический театр для детей и юношества им. Г. Мусрепова	1944	Алматы
Государственный академический русский театр для детей и юношества им. Натальи Сац	1945	Алматы
Государственный республиканский театр музыкальной комедии им. К. Кужамьярова	1934	Алматы
Республиканский корейский театр музыкальной комедии	1932	Алматы
Республиканский немецкий драматический театр	1975	Алматы
Театр «АртиШОК»	2001	Алматы
Театр «Жас Сахна» им. Байтена Омарова	2006	Алматы
Государственный театр кукол	1935	Алматы
Театр традиционного искусства «Алатау»	2016	Алматы
Театр «Жана гасыр» учеников народного артиста СССР Асанали Ашимова	2018	Алматы
Национальный академический театр оперы и балета «Астана Опера»	2013	Астана
Государственный театр «Астана Балет»	2016	Астана
Русский драматический театр им. М. Горького	в к. XIX в.	Астана
Казахский музыкально-драматический театр им. К. Куанышбаева	1991	Астана
Театр «Жастар»	2007	Астана
Театр кукол города Астаны	2010	Астана
Государственный театр «Astana Musical»	2016	Астана
Атырауский областной академический казахский драматический театр им. Махамбета	1938	Атырау
Актюбинский областной театр драмы им. Т. Ахтанова	1935	Актобе
Актюбинский областной театр кукол «Алакай»	1985	Актобе
Мангистауский областной музыкально-драматический театр им. Нурмухана Жантурина	2003	Актау
Мангистауский областной театр кукол	1981	Актау
Аркалыкский Казахский театр юного зрителя	2001	Аркалык
Жезказганский казахский музыкально-драматический театр им. С. Кожамкулова	1972	Жезказган
Жетысайский музыкально-драматический театр им. К. Жандарбекова	1969	Жетысай
Карагандинский областной казахский драматический театр им. С. Сейфуллина	1932	Караганда
Карагандинский областной русский драматический театр им. К.С. Станиславского	1930	Караганда
Карагандинский театр музыкальной комедии	1973	Караганда
Костанайский областной русский драматический театр	1922	Костанай
Костанайский областной казахский театр драмы им. И. Омарова	2000	Костанай
Костанайский театр кукол	1986	Костанай
Акмолинский областной казахский музыкально-драматический театр им. Ш. Кусаинова	1996	Кокшетау

Акмолинский русский драматический театр	1977	Кокшетау
Павлодарский театр драмы им. А.П. Чехова	1945	Павлодар
Казахский музыкально-драматический театр им. Ж. Аймауытова	1990	Павлодар
Кызылординский областной казахский музыкально-драматический театр им. Нартая Бекежанова	1955	Кызылорда
Северо-Казахстанский областной казахский музыкально-драматический театр им. С. Муканова	2000	Петропавловск
Северо-Казахстанский областной русский театр драмы им. Н. Погодина	1887	Петропавловск
Северо-Казахстанский областной театр кукол	1990	Петропавловск
Семипалатинский областной казахский драматический театр им. Абая	1934	Семей
Русский драматический театр им. Достоевского	1937	Семей
Молодежный театр «Даригаи»	1999	Семей
Театр песни «Еураз-шоу»	1995	Семей
Темиртауский театр для детей и юношества	1989	Темиртау
Талдыкорганский казахский драматический театр им. Бикен Римовой	1975	Талдыкорган
Жамбылский областной казахский драматический театр им. А. Токпанова	1936	Тараз
Жамбылский областной русский драматический театр	1967	Тараз
Туркестанский музыкально-драматический театр им. Р. Сейтметова	2000	Туркестан
Туркестанский музыкально-драматический театр	2021	Туркестан
Уральский русский драматический театр им. А.Н. Островского	1858	Уральск
Уральский казахский драматический театр	1993	Уральск
Восточно-Казахстанский драматический театр им. Жамбыла	1902	Усть-Каменогорск
Шымкентский городской казахский академический драматический театр им. Жумата Шанина	1934	Шымкент
Шымкентский городской русский академический театр	1958	Шымкент
Шымкентский городской театр оперы и балета	2007	Шымкент
Шымкентский городской театр сатиры и юмора	2008	Шымкент
Шымкентский городской театр кукол и юного зрителя	1983	Шымкент
Шымкентский городской узбекский драматический театр	2003	Шымкент

Из таблицы видно, что истоки национального театра берут начало с Кызылорды, которая на тот момент была столицей КазССР, с 1925 года.

Официальное открытие театра состоялось 13 января 1926 года большим концертом и постановкой третьего акта спектакля «Еңлік-Кебек»

по одному из ранних произведений классика казахской литературы Мухтара Ауэзова, созданном на основе бытующей в народе легенды о трагической судьбе двух влюбленных. Это был первый спектакль на казахском языке. Написанная более ста лет назад пьеса и сегодня не сходит со сцены и входит в репертуар многих известных театральных коллективов.

С. Садуакасов (нарком просвещения КазССР) в своей книге «Ұлт театры» («Национальный театр») кратко и очень емко определил место и роль театра в жизни общества: «Искусство театра доступно каждому, кто может видеть и слышать. Театр – это живое искусство, которое обладает широкими возможностями» [2].

Как свидетельствуют архивные документы, в театре вначале не было соответствующей материально-технической базы. Не хватало сценических костюмов, один и тот же костюм одевали поочередно несколько актеров; предметы быта, необходимые для постановок, брали на время у местных жителей; не было пошивочных и бутафорных цехов, специалистов для изготовления декораций и реквизитов. Все работы на сцене во время постановок выполняли сами актеры. Многие актеры совмещали игру на сцене с основной работой – на начальном этапе им не платили зарплату.

Тем не менее за три года деятельности в Кызылорде театр поставил более полусотни спектаклей. Это «Еңлік-Кебек», «Қаракөз», «Бәйбіше-тоқал» М. Ауэзова, «Бракосочетание», «Хитрый мулла» Б. Майлина, «Торсықбай», «Айдарбек», «Арқалық батыр» Ж. Шанина, «Малдыбай» И. Мендиханова, «Қызыл сұңқарлары» С. Сейфуллина, и другие [2].

Творческий путь и становление национального театра связаны с именем Жумата Шанина – талантливого режиссера и драматурга, ученика К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, создателя сначала любительского, а затем и профессионального театра. К.С. Станиславский называл Ж. Шанина «пионером великого искусства для целого народа».

Человек творчески одаренный, Жумат Шанин умел распознавать в людях таланты, сам подбирал актеров, учил их играть, прививая любовь к

сцене, воспитывал зрителя. В состав труппы первого театра вошли около трех десятков актеров, с именами которых связаны история и становление казахского кино и театрального искусства: Елубай Омирзаков, Калибек Куанышбаев, Капан Бадыров, Серке Кожамкулов, Курманбек Жандарбеков, Амре Кашаубаев, Иса Байзаков, Абылка Абдуллин, певицы Шамсия Алибекова и Далила Онгарсынова, палуан Кажымукан Мунайтпасов.

Надо отметить, что диапазон творческих возможностей первых актеров был широким. Они одновременно были актерами, прекрасными музыкантами, выступали в оригинальных жанрах, пели, танцевали, играли на инструментах. В первых театральных постановках, в основе которых лежали народные песни, кюи, обычаи и традиции, уже прослеживается синтез искусств. Корифей сценического искусства, нар. арт. СССР К. Жандарбеков в своей статье «Гордость сцены» писал: «Первый казахский театр представлял собой синтез разных видов искусств. Мы и пьесы ставили, и концерты давали, и даже показывали цирковые номера [2].

Мухтар Ауэзов в статье «Жалпы театр өнері» («Общее искусство театра») отметил два пути, по которым должен развиваться театр. Первый путь – это передвижные театры, ориентированные на жителей сельских местностей и опирающиеся на национальные традиции. В их репертуаре должны преобладать национальные игры, произведения народного творчества, такие как айтыс, произведения сатирического жанра, понятные и близкие неискушенной сельской публике. По второму пути должны развиваться городские театры, отражающие жизнь казахского общества. Именно по второму пути в каждом городе каждой области (это видно из таблицы) открываются театры.

Действительно, профессиональный театр (независимо от направленности) – это всегда атрибут именно городской культуры. Город аккумулирует в себе все экономические, политические, финансовые, культурно-образовательные ресурсы, то есть является тем «двигателем», который определяет направление развития всего региона [45]. Город как

социокультурный центр притягивает к себе интеллектуальные и творческие силы, развивает и закрепляет новые социальные отношения. Развитость научной, образовательной и культурной инфраструктур города создает условия для вовлечения горожан в различные виды культурно-образовательной городской деятельности. Коммуникативный эффект, возникающий в процессе взаимодействия городских общностей в сфере культуры и образования, способствует выполнению информационно-коммуникативной функции. Город является «хранителем» целого пласта ментальностей – групповых, индивидуальных, этнических, национальных. Театральный сегмент при этом рассматривается как специализированная подсистема духовно-культурной жизни общества, призванная обеспечить трансляцию духовных ценностей и норм, преемственность поколений и передачу традиций. Посредством ценностей происходит процесс ориентации и регуляции поведения людей в городском пространстве [54].

Выделим показатели «театрального города»:

- оптимальное число разножанровых театров, способных удовлетворить запросы и ориентации всех культурных групп населения как в репертуарном отношении, так и частоте посещений;
- театры включены в общественную жизнь города, участвуют в социальных инициативах, в ряде случаев сами становятся инициаторами различных акций и культурных проектов;
- существует мощная «обратная связь» города и театров, осуществляемая через СМИ, радио, ТВ, различные отзывы зрителей [54].

Наблюдения показывают, что активные посетители театральных спектаклей – это люди, сформированные преимущественно городской средой, городской культурой, люди, которые провели в городе свои детские и юношеские годы или прожили здесь значительную часть своей жизни. Безусловно, посетителями спектаклей являются также жители области, сельской местности, других регионов республики (как правило, это специально организованные группы в рамках культурного туризма). В

этом случае, посещение театра мы рассматриваем как один из факторов приобщения данной публики к развитой городской культуре [64].

Одним из целевых индикаторов по направлению «Культура» определен показатель «Среднее число посетителей организаций культуры на 1000 человек» по четырем направлениям: библиотеки, музеи, театры, концертные организации. Расчет производится на основании официальных статистических данных, которые публикуются ежегодно на сайте Департамента статистики города Астаны.

Так, по итогам 2025 года среднее число посетителей (посещений) организаций культуры на 1000 человек составил:

- библиотек – 221,4 человек;
- театров – 285,6 человек;
- концертных организаций – 304,5 человек;
- музеев – 188,5 человек (рис. 1).

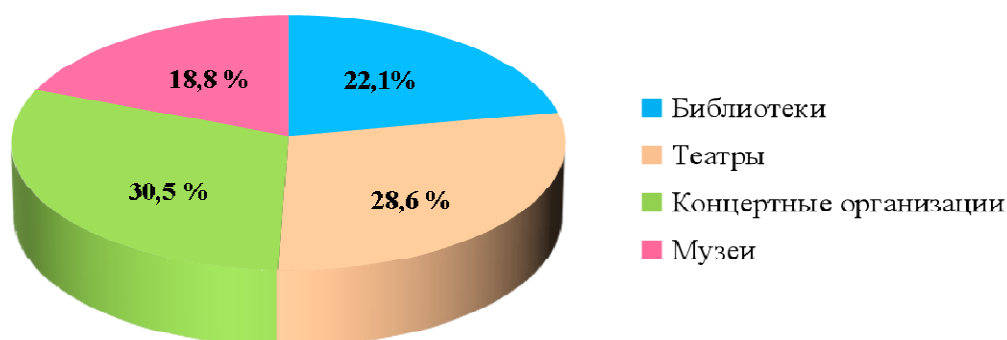


Рисунок 1 – Среднее число посетителей (посещений) организаций культуры по итогам 2025 года

Как видно из диаграммы, посещение театров стоит на втором месте после концертных организаций. Это достаточно неплохой показатель, учитывая, что по сравнению с периодом прошлых лет этот показатель значительно выше. Так, среднее число посетителей театра в 2022 году (3 года назад) составляло всего 115,8 человек [2].

Особенностью современного социокультурного пространства являются процессы глобализации: интеграция экономической,

политической, культурной, духовно-информационной сфер жизни большинства стран мира, возрастающие межкультурные связи, стремительный рост различного вида технологий и коммуникаций, формирование единого для всех информационного пространства [54].

Однако, наряду с плюсами глобализации, мы видим и ряд проблем:

1) снижаются показатели духовной жизни общества; происходит значительная переориентация общественного сознания с духовных, гуманистических ценностей на ценности материального благополучия, личного комфорта и гедонизма;

2) телевидение и интернет вытесняют посещение театров, библиотек, музеев; формы массовой культуры становятся более популярными и на сегодняшний день являются одной из приоритетных сфер создания и распространения культурных инноваций;

3) усиливаются процессы отрицания традиций, ориентации на западные моральные и жизненные образцы, отличные от нравственных устоев и национального уклада казахского народа, что в итоге ведет к потере национальной самобытности и этнокультурной идентичности;

4) на уровне государственной политики еще встречаются факты недооценки театрального искусства как важнейшего ресурса духовно-нравственного и культурного формирования личности, особенно это актуально в вопросах воспитания подрастающего поколения [45].

И тем не менее, современный казахстанский театр, унаследовавший лучшие традиции российского и советского искусства и достигший новых вершин, благодаря интеграции в мировое культурное сообщество, является предметом культурного и даже внешнеполитического престижа, продолжает восприниматься в качестве конвертируемого экспортного преимущества: театральные труппы выезжают на гастроли в другие регионы постсоветского пространства, страны мира, демонстрируя не только достижения национального искусства, но и пропагандируя образ жизни и специфику казахстанского менталитета [2].

Таким образом, театр Казахстана сегодня – это синтез традиций и новаторства, обращение к культурным корням и поиски новых форм.

В Казахстане обучение по специальности «Актерское искусство» предлагают в следующих высших учебных заведениях:

- Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (КазНАИ), г. Алматы;
- Казахский национальный университет искусств им. К. Байсеитовой (КазНУИ), г. Астана. ВУЗ также готовит специалистов по направлению «Артист инклюзивного театра» и «Артист кино»;
- Павлодарский государственный университет им. С. Торайгырова;
- Западно-Казахстанский университет имени Махамбета Утемисова;
- Университет «Туран», частный ВУЗ, г. Алматы;
- Алматы менеджмент университет (AlmaU), г. Алматы: программа «Актерское мастерство в кино».

Автор магистерской диссертации является преподавателем КазНУИ, поэтому практическая часть исследования осуществлялась на базе данного учебного заведения.

Казахский национальный университет искусств им. К. Байсеитовой был основан в 1998 году как Казахская национальная академия музыки, а в 2009 году получил статус университета и новое название. В январе 2025 года университету было официально присвоено имя выдающейся казахской оперной певицы Куляш Байсеитовой, что символизирует признание ее вклада в развитие казахского искусства.

Университет предлагает многоуровневое непрерывное образование:

- начальное (школа 1-4 классы),
- среднее профессиональное (школа-колледж 5-9 классы, 1-3 курсы),
- высшее – бакалавриат (1-4 курсы),
- послевузовское – магистратура и докторантура.

КазНУИ является одним из ведущих учебных заведений Казахстана по подготовке высококвалифицированных специалистов в таких

направлениях, как музыка, театр, кинематография, изобразительное искусство, дизайн, теория искусства, арт-менеджмент и других. Благодаря пятиступенчатой системе образования, а также академической мобильности, стажировкам в ведущих ВУЗах мира, обмену мастер-классами формируются профессиональные компетенции выпускников.

Факультет «Театральное искусство и искусствоведение» берет свое начало с создания в 2002 году кафедры «Актер драматического театра и режиссуры». В структуре факультета есть еще кафедра «Искусство музыкально-драматического и кукольного театра» и кафедра «Искусствоведение».

В настоящее время факультет готовит бакалавров по направлению подготовки 6В021 – «Искусство» по образовательной программе 6В02171 – «Артист драматического театра и кино». Срок обучения – 4 года.

Нормативно-правовое обеспечение:

- Закон РК «Об образовании»;
- ГОСО высшего образования от 31.10.2018, № 604;
- Профессиональный стандарт «Педагог» Национальной палаты предпринимателей РК «Атамекен» от 08.06.2017, № 133;
- Типовые правила организации образования, реализующих образовательные программы высшего и (или) послевузовского образования (30.10.2018, № 595);
- Правила организации учебного процесса по кредитной технологии обучения (12.10.2018, № 563);
- Классификатор направлений подготовки кадров с высшим и послевузовским образованием (13.10.2018, № 569);
- Национальный классификатор профессий РК от 11.05.2017, № 130.

Цель образовательной программы «Артист драматического театра и кино» – подготовка высококвалифицированного бакалавра в сфере театра и кино, обладающего профессиональными знаниями, умениями и навыками актерского искусства.

Профессиональная подготовка будущих актеров ведется с опорой на компетентностный подход в контексте личностно-деятельностного образования, ориентируясь на личность обучаемого, на проявляемость и проверяемость компетенций в будущей профессиональной деятельности. Основы компетентностного подхода разработаны в трудах Н.Н. Абакумова, А.В. Астахова, А.В. Баранникова, И.А. Зимней, Д.А. Иванова, А.Г. Казаковой, В.А. Сластенина и некоторых других исследователей.

Компетентностный подход, предъявляя свои требования к содержанию, педагогическим технологиям, средствам контроля и оценки, прежде всего ориентирован на новое видение целей и оценку результатов профессионального образования. Введение понятия образовательных компетенций в нормативную и практическую составляющую театрального образования позволяет решать проблему, типичную для казахстанской высшей школы, когда студенты, хорошо владея набором теоретических знаний, испытывают значительные трудности при необходимости использования этих знаний в решении практических задач [65].

Среди педагогов-практиков творческих вузов существует мнение, что применение компетентностного подхода, формирование компетенций для творческих профессий неприемлемо, так как этот подход устанавливает жесткие требования, которые не подходят для творческих специальностей. Но профессиональная компетентность не ограничивается узкопрофессиональными рамками.

Профессиональная компетентность выпускника театрального ВУЗа представляет собой совокупность опыта, теоретических знаний, практических умений и значимых для актера качеств творческой личности.

В составе профессиональной компетентности выпускников театральных специальностей мы выделяем, с одной стороны, физическую, психологическую, психофизиологическую готовность к профессиональной деятельности, а с другой – научно-теоретическую и практическую готовность как основу профессионализма [53].

В то же время компетентностный подход позволяет развивать у студентов те универсальные способности и компетенции, которые востребованы современным рынком труда. Это такие компоненты, как критичность мышления, способность к анализу литературного и музыкального материала, креативность, ориентация на самоопределение, самоактуализацию, социализацию и развитие индивидуальности в целом.

Это возможно, если:

1) в учебно-творческом образовательном процессе устанавливаются равноправные отношения между преподавателем и студентом, основанные на взаимном уважении и диалоге;

2) совместное творчество преподавателя и студентов способствует обогащению отдельного индивидуума творчеством других;

3) прослеживается целостное системное видение студентом будущей профессиональной деятельности, понимание практических и творческих компонентов в ней;

4) опыт решения творческих театральных задач формируется через выстраивание относительных алгоритмов творческой деятельности [65].

Иными словами, компетентностный подход выдвигает на первое место не информированность, а готовность к профессиональной деятельности.

Мы считаем, что компетентностный подход не отрицает академического образования, а углубляет, расширяет, дополняет его, дает возможность приобретения студентами познавательного, практического, творческого и эмоционального опыта деятельности. И здесь необходимо «персонализированное» обучение, гибкий подход, основанный на учете способностей, индивидуально неповторимых качеств, достижений и устремлений каждого студента как уникальной творческой личности.

Сама по себе система театрального образования не создает новый продукт, как это происходит в сфере экономики или управления, но она качественно преобразовывает студента в выпускника вуза – специалиста в

области театра, наделяя его новыми личностными качествами, развивая его индивидуально неповторимые способности и умения [39].

Именно по такому принципу разрабатывалась образовательная программа «Основы сценического движения».

2.2 Структура построения и содержание программы предмета «Основы сценического движения»

Факультет «Театральное искусство и искусствоведение» КазНУИ им. К. Байсеитовой готовит бакалавров по направлению подготовки 6В021 – «Искусство» по образовательной программе 6В02171 – «Артист драматического театра и кино». Срок обучения – 4 года.

Дисциплина «Основы сценического искусства» изучается на 3 и 4 курсах (5-6 и 7-8 семестры). На каждом семестре объем кредитов – 3, количество часов – 60. общее количество часов – 240.

«Основы сценического движения» – это одна из важнейших дисциплин пластического воспитания актера, на котором готовят тело будущих актеров, рассматривая его, согласно системе К.С. Станиславского, как аппарат внешней выразительности.

Все театральные традиции преследуют своей целью отражение внутреннего мира персонажа, его переживаний, чувств, мыслей, характеристики через внешнюю выразительность актера, его поведение на сцене. У каждого сценического образа свой неповторимый характер и своя особая манера: ходить, говорить, жестикулировать, т.е. видимые движения, позы и действия. Каждая роль для актера – это детальный поиск характерных стилизованных и поведенческих особенностей изображаемого персонажа, новых пластических форм исполнения.

Часто в практике, актер, особенно молодой, прекрасно знает текст, но совершенно не знает, куда деть руки, ноги, как использовать тот реквизит, который есть на сцене – как присесть на стул, как встать к зрителю, как развернуться, как пройти по сцене, как показать

внутренний настрой героя. В итоге, зритель не верит актеру, не погружается в атмосферу действия.

Недооценка важности занятий сценическим движением зачастую является одной из основных причин неуспеха актера на сцене.

Подготовка внешних средств выразительности не менее важна, чем развитие техник актерского мастерства и повышение уровня теоретических знаний в области театрального искусства.

На уроках по сценическому движению студенты изучают важные для творчества актера темы: способы разминки, тренинг психофизических качеств, основы акробатики. Но это только предваряющий этап к освоению специальных навыков, необходимых актеру для сценической деятельности: умения выразительно и ярко расположить себя в сценическом пространстве и передвигаться в нем, искусство жеста, пантомима, а также техника сценических падений, техника сценического боя и сценического фехтования. Это формирование начальных навыков координации движений, физической силы, реакции, решительности, динамичности, прыгучести, гибкости, пластичности и т.д.

Немаловажное значение имеет развитие и совершенствование у студентов ряда основных психических качеств, которые необходимы в их будущей профессиональной деятельности, таких как: внимание, память, воображение, фантазия, креативность, быстрота реакции и др.

Это продиктовано повышенными профессиональными требованиями к современным артистам, которые должны уметь пользоваться всем арсеналом выразительных художественно-знаковых средств, верно понять жанровое решение спектакля, перевести текст в образную форму, а язык эмоций и чувств – на язык действий.

Основная цель дисциплины «Основы сценического движения» в широком понимании – формирование у обучающихся профессиональных компетенций в области драматического театра и кино, комплексного представления о роли пластики и пластической культуры в творчестве

актеров. В более узком понимании – это подготовка физического аппарата актера к сценической деятельности.

В результате изучения дисциплины обучающийся должен обладать следующими компетенциями (Таблица 2).

Таблица 2 – Взаимосвязь планируемых результатов обучения по дисциплине с формируемыми компетенциями

Коды компетенций	Индикаторы	Планируемые результаты обучения по дисциплине		
		Знает	Умеет	Владеет
ПК-3 владеет сценической пластикой, способен использовать свой развитый телесный аппарат при создании и исполнении роли	ПК-3.1. Использует в работе над ролью разнообразные средства пластической выразительности	- основы теории сценического движения	- использовать при подготовке и исполнении ролей свой телесный аппарат; - свободно выполнять двигательные задачи в сочетании высокого уровня координации, пластичности, выразительности, гибкости, силы, равновесия	- основами сценического движения; - приемами работы с предметами, работы над координацией, самостоятельной работы для владения своим телом.
	ПК-3.2. Выполняет базовые элементы индивидуальной и парной акробатики, сценического боя и фехтования	- базовые элементы индивидуальной и парной акробатики; - основы сценического боя и фехтования	- свободно выполнять двигательные задачи, включая базовые задачи индивидуальной и парной акробатики, сценического боя без оружия и с оружием, манеры и этикет основных культурно-исторических эпох	- методами защиты в сценическом бое, широкой и разнообразной палитрой движения; - сценическими трюковыми техниками; - способностью выполнять приемы сценического боя с применением реквизита(шеста, палки и т.п.)
ПК-6 способен поддерживать свою внешнюю форму и необходимое психофизическое состояние	ПК-6.1. Управляет своим состоянием с помощью пластического и психофизического тренинга	- методы тренинга и самостоятельной работы	- настраивать свой психофизический аппарат, управлять им в соответствии с особенностями работы над ролью; - самостоятельно поддерживать физическую форму	-навыками техники безопасности в решении творческих задач средствами пластики, сценического боя и

				фехтования
--	--	--	--	------------

Для достижения поставленных целей решаются следующие задачи:

- в совершенстве овладеть своим телом;
- быть оснащенным специальными сценическими навыками;
- научиться использовать свое тело как одно из основных средств выразительности профессионального актера;
- выработка обостренного внимания к партнеру и совершенствование ориентации в пространстве;
- дальнейшее повышение реактивных возможностей тела, координации движений и ритмичности; развитие логического мышления и приобретение навыков анализа структуры двигательного действия.

Программа разбита на два основных блока:

1. Основы сценического движения.
2. Специальные навыки и приемы ведения сценического боя.

Каждый раздел включает изучение программного материала в соответствии с целями и задачами раздела.

Структурирование по разделам и темам:

Раздел 1. Основы сценического движения.

1.1. Тренинг подготовительный.

Цель – подготовка костно-мышечного аппарата актера и определение степени его готовности к активной работе на занятии.

Упражнения:

- в потягивании, скручивании, прогибе, вращении;
- в ходьбе, прыжках, беге;
- в равновесии: наклоны, прогибы, прыжки, .

1.2. Тренинг развивающий.

Цель – развитие и совершенствование качеств, обеспечивающих гармоничное состояние костно-мышечного аппарата актера.

Упражнения:

- на мышечную память, освобождение мышц;
- на гибкость и растяжку;
- на силу (укрепление мышц рук, плечевого пояса, шеи, спины, брюшного пресса и ног, динамические упражнения);
- на прыгучесть и подвижность стопы;
- на координацию (повышение точности организации движений во времени и пространстве, совершенствование многоплоскостного внимания, повышение скорости освоения новых движений, умений и навыков);

1.3. Тренинг пластический.

Цель – развитие внутреннего ощущения движения.

Упражнения:

- на напряжение и расслабление;
- на подвижность и выразительность рук;
- на подвижность и ловкость;
- на чувство непрерывного движения, формы, жеста, пространства;
- на освоение различных типов и характеров движения.

1.4. Тренинг специальный

Цель – развитие психофизических качеств актера, когда упражнения становятся средством познания своих возможностей при решении двигательной задачи, имеющей свое оправдание и внутренний импульс.

Упражнения:

- на развитие чувства равновесия;
- чувства пространства и формы;
- чувства инерции движения;
- чувства партнера.

1.5. Сценическая акробатика.

Цель – освоение акробатических навыков и развитие комплекса психофизических качеств, когда акробатический навык трансформируется из спортивного в сценический и исполнение его предполагает свою причинно-следственную связь.

Упражнения:

- подготовительные упражнения;
- индивидуальная акробатика;
- парная акробатика;
- акробатические композиции и вариации.

1.6. Взаимодействие с предметом.

Цель – развитие ловкости и координации движений.

Упражнения:

- навыки обращения с предметами, базирующиеся на высоком уровне координации движений и на точном учете пространства и времени;
- развивающие фантазию и находчивость актера при обыгрывании предмета в сценическом действии.

1.7. Взаимодействие с партнером.

Цель – развитие способности видеть, чувствовать, понимать и контролировать движения партнера с учетом его индивидуальных особенностей и возможностей в соответствии с задачей упражнения.

Упражнения:

- гимнастические и акробатические;
- на сопротивление и борьбу;
- с предметами;
- на бесконтактное взаимодействие и распределение в пространстве;
- композиция, импровизация.

1.8. Время, пространство, темпо-ритм.

Цель – развитие чувства ритма в движении и способности сохранять и изменять данный темпо-ритм, точно понимая его составляющие.

Содержание темы:

- понятие темпа (движение в разных скоростях);
- понятие чувства времени (распределение движения во времени);
- понятие ритма (движение в ритмических рисунках).

1.9. Движение и речь.

Цель – развитие способности свободно и уверенно соединять движение и речь при выполнении активной задачи в действии.

Содержание темы:

- дыхание и звучание в активной позиции (упражнения на перераспределение мышечного напряжения для обеспечения дыхания и звучания в движении и статике);
- соединение непрерывности движения и звука;
- звуковой посыл как продолжение движения;
- чередование и соединение движения и слова.

1.10. Работа над этюдами.

Цель – проверка готовности актера использовать знания и умения, приобретенные на уроках сценического движения, для решения творческой задачи.

Содержание темы:

- понятие пластического этюда на уроках сценического движения;
- этюды на заданную тему, музыку, ситуацию;
- эксцентрический этюд;
- этюды на основе драматургии.

Раздел 2. Специальные навыки и сценический бой.

2.1. Сценические падения.

Цель – освоение техники различных падений, развитие способности управлять мышечным напряжением и расслаблением, инерцией движения, контролировать процесс движения, вызванного потерей равновесия.

Содержание темы:

- подготовительные упражнения;
- падения на полу, с высоты,
- падения через явные и воображаемые препятствия;
- падения с предметом в руках;
- падения во взаимодействии с партнером;
- цепочка падений в декорации;

– оригинальные и трюковые падения.

2.2. Специальные навыки сценического движения.

Освоение специальных навыков сценического движения требует от актера комплекса определенных качеств и способностей.

Цель – выявить то качество, которое недостаточно хорошо развито или плохо используется; наметить перспективу перехода от навыка движения к осмысленному действию.

Содержание темы:

- распределение движения в сценическом пространстве;
- различные способы преодоления препятствий;
- реакция и развитие движения после толчка, броска, удара и других сигналов;
- трюковая пластика.

2.3. Сценический бой без оружия.

Цель – освоение навыков сценической борьбы и драки, а также проверка способности использовать приобретенные ранее навыки в острой конфликтной ситуации физического противодействия.

Содержание темы:

- техника нанесения и приема ударов;
- техника защиты и озвучивания ударов;
- принципы построения и исполнения сценической драки;
- драка с использованием предметов;
- жанр и стиль в сценической драке.

2.4. Особенности стилового поведения и этикет.

Цель – освоение особенностей поведения различных стилей, исторических эпох и умение применять полученные навыки в сценической практике в соответствии с содержанием спектакля.

Содержание темы: особенности стилового поведения и правила этикета, в зависимости от менталитета, традиционной культуры тюркских,

азиатских, восточных и других народов, русского и западноевропейского общества, включающие:

- общие сведения;
- осанки и походки, поклоны;
- костюм, аксессуар костюма и обращение с ним;
- манеры, этикет и хороший тон в разных обстоятельствах;
- пластика военного, светского общества и низшего сословия;
- оружие, правила вызова на дуэль, церемония обетов и клятв и т.п.;
- импровизация, этюды-задания.

Для освоения программного материала имеется все необходимое оборудование: маты страховочные гимнастические, столы и стулья (предназначенные для акробатики), лавка гимнастическая, обручи, мячи гимнастические и теннисные, палки гимнастические, шпаги спортивные, плащи, шляпы и т.п. Также в наличии звуковоспроизводящая аппаратура, видеопроектор + ПК (по требованию), маркерная доска.

Обучение начинается с выполнения достаточно простых физических упражнений, постепенно задачи усложняются, и студенты переходят к выполнению учебных сценических этюдов и драматических эпизодов.

Занятия в классе сценического движения строятся таким образом, что упражнения направлены не только на развитие физических навыков, но и, используя накопленный опыт передачи образов, пробуждали психофизическую природу студентов, активизировали чувства, создавая эмоциональный фон, необходимый для дальнейшего поиска образа.

Основными формами получения и закрепления знаний по данной дисциплине являются практические занятия, самостоятельная работа обучающегося, в том числе под руководством преподавателя.

Преподаватель помогает студентам организовать совместную и самостоятельную деятельность, во время которой они приобретают опыт творческой деятельности, взаимодействия и взаимопонимания,

распределения ролей и обязанностей, установления временных рамок выполнения работы, достижения требуемого результата.

Оценивание результативности освоения программы проходит в форме экзамена на каждом семестре.

Экзамен включает теоретическую часть и практическую (демонстрация этюдов). Перенос акцента с оценки знаний на четко обозначенный результат в виде демонстрирования владения полученными навыками активизирует и мотивирует студентов, что повышает эффективность учебно-творческого процесса.

2.3 Методика преподавания основ сценического движения: техники, проблемы и рекомендации

Программа «Основы сценического движения» предусматривает освоение основных педагогических театральных методик для воспитания пластической культуры будущего актера, развития специальных двигательных качеств, формирования необходимых для профессиональной деятельности специфических сценических умений и навыков.

Среди всех видов сценических движений выделяют [43]:

1. Локомоторные – простые, бытовые, автоматические. Это основная часть практически любого действия. Актеры в первую очередь учатся управлять бытовыми, повседневными движениями.

2. Рабочие или профессиональные. Приобретаются в процессе работы на определенной должности. К примеру, учителя часто непроизвольно показывают что-то карандашом или рукой в процессе дружеской беседы. Такие неуловимые жесты актеры замечают и копируют, чтобы каждое движение выглядело легко и непринужденно.

3. Семантические (знаковые) – восклицания, вопросы, утверждения, отрицания. Они отражают определенный смысл и понятны окружающим, к примеру, «Пойдем» – взмах руки.

4. Иллюстративные – показать качества предмета жестами, движением тела. Используются редко на сцене, чтобы не отвлекать внимание зрителя от содержания текста.

5. Пантомимические или эмоциональные – произвольные жизненные движения, которые должны передать эмоции героя. Несмотря на то, что пантомима является самостоятельным видом искусства, профессиональные актеры стараются освоить ее, как расширяющую область пластической культуры.

Обучение технике движения строится на выполнении учащимися сначала простейших заданий моторного типа, позже – простых физических упражнений и полноценных сценических этюдов в конце.

Основополагающими и обязательными принципами в процессе любого обучения являются базовые дидактические принципы педагогики:

- сознательности и активности;
- систематичности и последовательности;
- доступности и индивидуализации обучения;
- прочности или повторности [44].

Однако, каждая из дисциплин имеет свою специфику, определяющую конкретные пути, формы и нюансы реализации этих принципов. Например, принцип доступности можно дополнить принципом соизмеримости тренировочных нагрузок с реальными возможностями и потребностями человека. Найти свой реальный предел можно эмпирическим путем, соблюдая принцип постепенности – постепенно повышая нагрузку и анализируя реакцию своего организма.

Одним из значимых является соблюдение принципа минимализации помощи, когда педагог побуждает студента к собственным поискам решения проблемы, постепенно уменьшая помощь. Чем больше «открытий» совершит сам актер, тем лучше. Помогать можно в открытой форме подробных разъяснений или показа, или в виде квалифицированных комментариев, что студент делает не так, и как это нужно изменить.

Созданию условий, позволяющих актерам искать собственную стратегию, служит и соблюдение принцип темпо-ритмической свободы. Педагог предлагает упражнение, не навязывая счет, музыку, темп.

Специфический принцип актерского тренинга – контрастность в схеме урока и в подборе упражнений. Контрастность распространяется не только на темпо-ритмический рисунок, но и на характер движений – от непрерывных к прерывистым, от мелких к широким и т.д.

В физическом тренинге важен «исследовательский» по отношению к своему телу аспект занятий. Повтор не должен быть механическим, а целенаправленным на достижение нового результата. Поэтому здесь мы говорим о принципе гибкости и вариативности приобретаемых навыков.

Принцип свободы.

На курсе уже на этапе вступительных испытаний всегда найдутся 2-4 человека, которые выше прочих. Мы никого не заставляем делать сложное. Кто-то начинает делать сложное – мы поощряем, кто идет за лидером – мы поддерживаем. Мы создаем атмосферу и ситуацию, в которой человек не боится ошибки, не боится осуждения, не боится неудачи. Первая вещь, если мы хотим чему-то научить человека, это право студента на ошибку, право на неумение. А во-вторых, это максимализм планки. Высокие требования в актерской профессии, и они заставляют всех подтягиваться.

Принцип партнерства рассматривается как основной, исходя из специфики профессиональной актерской деятельности, где партнерство является неотъемлемой частью действия на сцене. Формирование «чувства партнера» вырабатывается через приемы работы в парах.

Освоению элементов сценической пластики способствуют тренинги – подготовительные, развивающие, пластические и специальные. Каждый тренинг решает определенные задачи, которые мы отразили в программе.

Любое движение, жест – результат деятельности мозга. Именно в тренингах происходит освоение сложной двигательной координации, где внимание сосредотачивается на ней как устойчивой динамической форме.

В этот период ведущим становится тот канал центральной нервной системы, которому ближе всего данный характер деятельности.

Связь, вернее, зависимость движений от центральной нервной системы убедительно показана А.Ц. Пуни: «...Все многообразие мозговой деятельности сводится окончательно к одному лишь явлению – мышечному движению». В процессе ряда последовательных и многократных повторений, при выполнении определенных действий вследствие импульса, исходящего из центральной нервной системы, движения становятся привычными, вырабатывается автоматизм исполнения и образуется двигательный навык [47, с. 29-39].

Если работа ведется на специальном материале, а это обычно так и бывает, то образуется полезный сценический навык. При использовании для тренажа специально подбираемого материала у актера со временем накапливается активный запас сценических навыков, которым он всегда может воспользоваться, доводя исполнение до интуитивного действия.

Органика физического поведения возникает непроизвольно, когда актер действует, черпая из своей памяти ранее изученные и тренированные специальные сценические навыки и умения. Движения могут быть резкими или медленными, комичными или серьезными, может меняться их интонация. Только в том случае, если студент много раз репетирует комбинацию движений, его тело их «запомнит» и сможет автоматически воспроизвести на сцене.

При отсутствии повторений, доведенное до уровня навыка, исполнение приема качественно снижается. Поэтому совершенно необходимо осваивать весь материал и постоянно тренироваться, то есть тренинг актера должен носить систематический характер.

На подготовительных тренингах мы используем различные техники.

1. Техника совершенствования тела по Пилатесу.

Хороший актер должен владеть каждой группой мышц, поддерживать мышечный тонус, понимать, как «работает» тело.

Пилатес – это уникальная система упражнений на растяжку и укрепление мышц, разработанная немцем Джозефом Пилатесом. Она направлена на укрепление и тонизирование мышц, улучшение осанки, гибкости и чувства равновесия, на единение тела и разума, на достижение баланса физического, умственного и духовного аспектов.

Использование зрительных образов для вовлечения разума в процесс тренировки сближает ее с предметом «Сценическое движение».

Метод Пилатеса ориентируется на работу с глубокими мышцами тела, создавая сильный корпус без болей. В основе всех упражнений – нагрузка на все мышцы одновременно с плавным переключением движений как наиболее эффективный способ повышения выносливости организма. При выполнении упражнений по системе Пилатеса исчезает риск неправильного разогрева мышц и травм, для каждого движения определено максимальное количество повторов и нет необходимости «надрываться», добиваясь лишь видимого результата.

Метод Пилатеса вобрал в себя элементы различных направлений и стилей от китайской акробатики до йоги, но при этом имеет принципы, которые сводят все эти элементы в единую систему (Таблица 3).

Таблица 3 – Принципы метода Пилатеса

Принцип	Назначение
Концентрация	Это ключ к установлению связи между телом и сознанием. Сознание побуждает тело к действию, поэтому необходимо концентрироваться на выполняемых движениях.
Контроль	Никаких небрежных бессистемных движений.
Акцент на центр	Центре. Вся энергия, необходимая для упражнений, зарождается в центральной области нашего тела, где сосредоточено несколько крупных групп мышц – брюшные, поясничные, ягодичные. Это зона «источника энергии», которая распределяется по конечностям и служит для координации движений.
Плавность движений	Приоритетом над скоростью движений является грация исполнения, в конечном итоге движения должны создавать ощущение плавности.
Точность	Ощущение внутренней ценности упражнения, концентрация на безукоризненно точном выполнении одного упражнения, нежели на нескольких, сделанных неправильно и неуверенно.
Дыхание	Приобретение навыка правильного дыхания. При помощи полного вдоха и выдоха активизируются все процессы организма.

Воображение	Для активизации физических упражнений используются визуальные и словесные метафоры, используется внутренне зрение, человек учится мыслить творчески.
Интуиция	Основывается на идеале хорошего самочувствия, человек учится чувствовать степень эффективности выполняемых упражнений
Интеграция	Способность осознавать свое тело как единую систему, когда каждое упражнение задействует каждый мускул тела от кончиков пальцев рук до кончиков пальцев ног. Отсутствует изолированная разработка определенных мышц. Равномерно развитые мышцы – ключ к хорошей осанке, пластичности, естественной грации и умению синхронного использования мышц для достижения целей.

Метод Пилатеса позволит не только лучше справляться с возможными трудностями физического воплощения роли, но и бороться с повседневным автоматизмом движений, который неуместен на сцене.

Включение упражнений по системе Пилатес подтверждает слова Н.В. Карпова: «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» [22].

2. Техника «Кайдзен дэнс» португальского хореографа Квенда Лима для снятия мышечного и нервного напряжения. Японское слово «кайдзен» обозначает непрерывное совершенствование. Работа с телом начинается с обращения внутрь себя, с внимательного наблюдения своих эмоций, ощущений и мыслей, а не с заучивания базовых шагов. Урок Квенда больше похож на веселую переменку в школе, когда каждый волен топать, прыгать, показывать язык, в общем, выражать себя так, как хочется. Основная идея – разбудить спонтанность, которая есть в каждом, но которая активно подавляется. Когда мы действуем искренне и спонтанно, что бы мы ни делали, это получается красиво и естественно [21].

3. Физический тренинг А.Б. Дрознина

А.Б. Дрознин – профессор, заведующий кафедрой «Пластическая выразительность актера» в Театральном институте им. Б. Щукина, автор многочисленных книг, пособий, методических разработок по воспитанию пластической культуры актеров.

Театр – это «самостоятельный вид искусства и у него должна быть своя тренинговая система. И это сценическая пластика, в рамках которой создается форма жеста, которую ты или чувствуешь, или не чувствуешь. Некий действенный каркас, внутри которого актер и может жить» [14]. Именно на этом положении строится уникальная система воспитания пластической культуры актера Дрознина.

В основе системы – гармоничное единение элементов танца и пантомимы с вполне обыденными жестами. Особое внимание уделяется пластическому воображению, с помощью которого абстрактные идеи, эмоции и ощущения трансформируются в конкретные пластические формы, способные существовать во времени и пространстве и в неразрывной связи пластики со звуком и светом.

По мнению Дрознина, пластика является высшей формой актерского творчества, через нее можно передать состояние души и чисто биологическую характерность образа. Сначала актер должен постичь внутреннюю сущность образа, а потом начать «настраивать» свое тело на то, чтобы выразить эту сущность посредством пластики. И первой задачей является всестороннее развитие тела путем разнообразной тренировки. Актер должен «доразвить» и подготовить свой телесный аппарат так, чтобы тело непосредственно, четко и очень быстро могла передавать тончайшие, почти неуловимые внутренние ощущения [63].

Начинать учебный курс по сценическому движению необходимо (по рекомендациям А. Дрознина) со снятия блокировки с естественных реакций. Постоянно находясь в социуме, человек привыкает скрывать свои истинные чувства и в результате утрачивает возможность проявления их через органическую пластическую реакцию. Необходимо снять это табу,

вернуть телу человека физическую свободу и естественность. Эти задачи решаются с помощью элементов психофизического тренинга, разработанных К.С. Станиславским.

Если кратко обозначить основные разделы программы по сценическому движению, то можно выделить 4 основных блока:

1. Коррекция.
2. Повышение активности.
3. Осознание тела.
4. Элементы акробатики.

Задачи физического тренинга по методике А. Дроздина:

- устранение индивидуальных физических и психофизических недостатков студента;
- совершенствование физических и психофизических качеств;
- расширение диапазона двигательных возможностей;
- повышение общего тонуса, развитие легкости движения, ловкости и подвижности;
- приобретение опыта интеграции всех психофизических качеств при решении двигательных задач.

Каждое упражнение развивает координацию движений и укрепляет гибкость тела. Например, сочетание движений рук с движениями других частей тела в одном ритмическом рисунке является основой координации движений. Цель других упражнений – развитие пассивной и активной гибкости, которое достигается с помощью резиновых жгутов и гимнастических палок. Чтобы укрепить мышцы рук, плечевого пояса, шеи, спины, брюшного пресса и ног, нужны локомоторные упражнения – например, ползание по полу. Есть упражнения для развития гибкости и подвижности кистей, что особенно важно для воспитания ловкости.

У каждого физического упражнения есть свое название. Одно из лучших упражнений для развития равновесия – «циферблат», когда пара актеров стоит бок о бок, их ноги вместе, и, держась за руки, они начинают

отклоняться в разные стороны. Сила актеров концентрируется в руках и в ногах – центре тяжести. В этой позиции они могут почувствовать, как именно необходимо двигаться, чтобы вместе крутиться, как циферблат. Это получится, если только они прислушаются друг к другу и найдут баланс в этой стойке [63].

А.Б. Дрозниным разработана целая система разнообразных заданий, предназначенных для того, чтобы сориентировать актерские позы и жесты на воссоздание живого естественного действия, на выявление посредством пластики внутреннего состояния героя. Более подробно программа занятий, темы и краткое содержание, описание тренировочных упражнений, рекомендации и т.д. отражены в учебном пособии А.Б. Дрознина «Физический тренинг актера» [63].

4. Техника «Предлагаемые обстоятельства» или метод «Если бы» (по К.С. Станиславскому)

Данная техника связана с решением творческих задач, с развитием творческого воображения и фантазии как возбудителей сценического действия. Условием существования сценического действия (по системе Станиславского) являются предлагаемые обстоятельства. Кодовое слово «если бы» дает импульс актерскому воображению, а предлагаемые обстоятельства развивают и осуществляют этот импульс в действии актера.

Основная цель данной техники – помочь студенту научиться работать с предлагаемыми обстоятельствами, воспринимать их, оценивать, управлять ими, комбинировать их друг с другом, соединять одно с другим. Через простые физические движения, с одной стороны, могут рождаться глубокие смыслы и идеи, а с другой – можно сочинять интересное выразительное физическое действие из конкретной идеи.

Приведем пример из физического тренинга.

Ребятам предлагается сочинить комбинацию, состоящую из трех элементов: прыжок, кувырок вперед через плечо и баланс на одной ноге. Перед этим элементы осваиваются отдельно. Все элементы имеют разную

структуру движения, разную степень управления центром тяжести. Для того, чтобы соединить, скомбинировать эти элементы, студенту необходимо будет перестроить, перераспределить напряжение, центр тяжести, где-то притормозить или ускорить действие, где-то чуть больше согнуть колени на входе или выходе из элемента, так, чтобы не остановиться, не нарушить непрерывную линию движения.

Можно изменить последовательность этих элементов в связке. Если поставить первым прыжок, потом баланс на одной ноге, а после кувырок – напряжение, темпо-ритм, динамика комбинации будут совсем иными. И исполнять эти элементы студенты будут по-другому.

Любой элемент физического тренинга может стать предметом игры, но только тогда, когда в задание будут включены определенные условия выполнения этих физических элементов.

Например, ввести обстоятельства места или пространства: попросить выполнить комбинации на ограниченном пространстве в 1,5-2 метра или распределиться по площадке так, чтобы начать работать в одной точке класса (сцены), а закончить в другой, либо поменять плоскости направления (диагонально, фронтально, перпендикулярно).

Далее можно вводить в задание обстоятельство времени: сделать первый элемент в быстром темпе, второй – в очень медленном, а третий – в среднем. Или начать связку в медленном темпе, затем постепенно ускориться и закончить «фразу» в быстром темпе. Таким образом, введенное обстоятельство времени (в данном случае – темпа) влияет на процесс движения, и студентам опять нужно перестраиваться, что-то менять в своем исполнении этой «фразы» так, чтобы выполнить задание.

Еще один вариант – работа с физическими объектами: стул, стол, входная дверь в аудиторию и т.д. Студент, выполняя свою «фразу», должен сфокусировать свое внимание на объекте. Объект может меняться, студент может переключать свое внимание с одного предмета на другой, с объекта – на своего партнера, с которым он работает на площадке, и т.д.

Мы заметили, что даже в таких формальных заданиях, когда студент выполняет одну и ту же комбинацию, но в разных обстоятельствах, исподволь, опосредованно в его работу включаются воображение и фантазия, он пытается эмоционально откликаться на любое изменение, предложенное ему извне.

В итоге, студент учится воспринимать, перерабатывать, присваивать эти обстоятельства и по-своему реагировать, откликаться на них в процессе физического действия.

На определенном этапе работы в качестве усложняющего момента мы включаем в задание такие обстоятельства, как эмоциональная окраска (выполнить пластическую связку яростно, нежно, тревожно, весело), или – конкретное действие (я преследую кого-то, прячусь от кого-то, страстно желаю чего-то), или – событие (предательство, встреча, потеря, триумф), или атмосфера (таинственная, радостная, тяжелая, безразличная). И тогда простая комбинация из 3-5 элементов физического тренинга превращается в сценическое действие, в котором студент развивает не только свои телесные способности и технологические приемы, но и актерскую природу.

Упражнение «Диалог» (могут участвовать не 2, а 3 и более человек).

Двое студентов выходят на площадку и выполняют сочиненную ими связку, состоящую из прыжка, кувырка вперед через плечо и баланса на одной ноге. Сначала они держат внимание на каком-либо внешнем объекте.

После окончания «фразы» они перемещают фокус с объекта на своего партнера и еще раз повторяют свою связку, но при этом им необходимо «услышать» друг друга, установить внутреннюю связь друг с другом, вступить в диалог. Потом один из студентов повторяет свою «фразу», а другой импровизирует, сочиняет движения, возникающие как отклик, реакция на движения партнера. То есть он должен «услышать», почувствовать то, что проявляется через движения его партнера, и пластически откликнуться на воспринятое. И по тому, как они

взаимодействуют друг с другом, «зрители» должны понять, почувствовать характер их диалога.

Как новое предлагаемое обстоятельство можно ввести в это упражнение музыку, причем заранее оговорив условие ее восприятия: музыка как атмосфера, как эмоциональная окраска, как событие и т.д. В этом случае через простые элементы физического тренинга можно наблюдать рождение особых смыслов во взаимодействии двух людей.

Данную технику можно применять не только с элементами раздела «Физический тренинг», но и с другими разделами пластического цикла.

Благодаря такому подходу, можно сохранить тонкую грань и равновесие между развитием и воспитанием телесного аппарата актера и его психотехники. Важно с самого начала рассматривать движение не только как средство развития телесных и пластических способностей актера, но и как элемент и условие актерской игры.

Творческую задачу, как способ обучения, инициирует преподаватель.

Задача студента (с помощью педагога) – постараться приспособить актерские действия к выполнению какой-нибудь живой задачи, к выявлению внутреннего переживания. Тогда жест перестанет быть жестом и превратится в подлинное, продуктивное и целесообразное действие.

В результате возникает нечто, воспринимаемое зрителем как особый язык – «язык» жестов. Тело превращается в важнейший инструмент создания сценического образа. Только когда воображение и желание объединены, можно достичь на сцене поставленной цели. Эмоция – внутренняя форма движения – перерастает в действие, действие – в движение. Система движений рождает пластическое искусство.

При всей разработанности программы и сложившейся методики преподавания мы можем отметить проблемные моменты, связанные, прежде всего, с развитием театрального искусства на современном этапе.

В настоящее время мы наблюдаем стремление театра разомкнуть свои границы, расширить арсенал выразительных средств за счет

обращения к художественным приемам смежных сценических форм. Актер должен быть универсальным и быть готовым к воплощению любого замысла режиссера. Это накладывает отпечаток и на содержание образовательных программ подготовки артиста. Необходимо выстроить методику преподавания так, чтобы материал, который включает программа сценического движения, осваивался, как того требует сложившаяся профиограмма универсального актера.

Мы считаем, что необходимым условием обучения и воспитания будущих актеров являются органическое соединение и переход одного предмета в другой, их взаимопроникновение и взаимодействие, т.е. четко отработанная система интеграций элементов педагогического процесса.

Интеграция в театральном образовании определяется спецификой театральной деятельности, объединяющей слово и сценическое движение, музыку и танец, графику и живопись, грим и костюмы. Межвидовое взаимодействие искусств побуждает к нестандартному подходу, поиску новых решений, сопоставлению разных художественных языков. Это формирует гибкость мышления, умение видеть привычное под новым углом и создавать оригинальные творческие продукты.

Синтез искусств, понимание актером возможностей различных видов и жанров искусства, их выразительно-смыслового потенциала делает творчество актера интересным и оригинальным, а обучение более направленным на получение реальных профессиональных навыков.

На макроуровне при создании общего учебного плана применяется интегральный подход, потому что основные профилирующие предметы, такие, как мастерство актера, сценическая речь, сценическое движение, танец, ритмика очень связаны между собой. Например, часто первый основной раздел предметов «Актерское мастерство» и «Сценическое движение» называется «психофизический тренинг». Нередко на предмете «Сценическая речь» пользуются акробатическими элементами, пройденными на «Сценическом движении», и наоборот: одной из тем,

изучаемых на сценическом движении, является тема «Движение и речь». А изучение особенностей стилевого поведения и этикета различных эпох становится более доступным и понятным во взаимосвязи с хореографией (историко-бытовые танцы) и музыкой, способной создать образно-эмоциональную атмосферу того или иного времени.

Но на деле, профилирующие предметы не являются самоценными, а становятся придатками основного предмета – «Актерского мастерства». Основная задача каждого предмета сводится к тому, чтобы научить учащихся делать как можно больше сценических элементов.

Такая позиция вполне обоснована: профилирующие предметы развивают телесные или речевые способности студента, его сценические, технологические навыки и умения, а на занятиях актерским мастерством все это должно соединиться в целостную систему актерской игры.

Сколько раз приходилось наблюдать такую картину: студенты замечательно исполняют те или иные упражнения и композиции на занятиях, в классе, но как только появляется зритель, когда актер оказывается в условиях сцены, все меняется, все вдруг забывается, теряется. На процесс его игры влияют совершенно иные факторы, и очень часто те психофизические связи, которые были установлены на занятиях по движению, разрушаются, ломаются. И мы в качестве оправдания ссылаемся на нехватку времени, что ребята не совсем стабильны и уверены в тех элементах, которые были сочинены на занятиях и репетициях и т.д.

Это подтверждают также наблюдения и опыт работы автора данного исследования в профессиональном театре. Так, отсутствие конкретного двигательного навыка у актера с высоким уровнем развития пластической культуры может быть преодолено разовой консультацией специалиста. Но преодоление низкого уровня развития двигательных качеств нельзя осуществить кратковременным усилием. Изменение физических качеств сформировавшегося человека требует гораздо длительного времени и больших затрат энергии, чем предполагают многие педагоги по

сценическому движению. Обычно на это выделяется всего 15-20 минут урока, а сами уроки проводятся один-два раза в неделю, что категорически недостаточно для того, чтобы добиться качественных изменений в состоянии телесного аппарата будущего актера.

По нашему мнению, чтобы придать предмету «Основы сценического движения» универсальность и самодостаточность, желательно ускорить период освоения материала, тем самым освободив время для творчества. Делая постоянный акцент на развитие физических и двигательных качеств, зачастую просто не рассматриваются более специфические вещи, такие как пластика, пантомима, выразительность позы, жесты. Хотя, очевидно, что в воспитании актера весь физический тренинг должен быть определен задачами, которые ставит специфика сценической выразительности.

Эту проблему можно решить, либо увеличив период обучения, то есть ввести данную дисциплину с 1 курса (что мало вероятно в связи с устоявшимися традициями обучения актеров и учебным планом), либо перестроив материал и изменив подход к его освоению.

Проведенное исследование показало, что пластическое воспитание будущего актера не ограничивается физическим совершенствованием учащихся. Важно формирование смыслового компонента физической деятельности на сцене.

Для этого требуется специальная тренировка, которая содержит два компонента:

- 1) исполнение каждого движения должно быть с первых шагов направлено на соответствие условиям, при которых возникает смысл движения, что требует осознанного подхода к двигательной деятельности, напряженной работы внимания и фантазии;

- 2) средства и методы физического воспитания: хорошее владение своим телом возможно только при высоком уровне развития физических качеств, координационных способностей, ловкости.

Именно сочетание этих компонентов приведет к формированию точного, хорошо скоординированного и выразительного движения.

Целенаправленно развивая пластические и выразительные возможности учащихся, надо учитывать эту особенность и строить методику так, чтобы эти компоненты усваивались, интегрируя и дополняя друг друга. Чем больше физические возможности, тем более объемное содержание может быть выражено в движении.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель нашей работы заключалась в рассмотрении методики преподавания предмета «Основы сценического движения» студентам театральных специальностей и возможности ее совершенствования.

В соответствии с темой были выдвинуты следующие задачи:

- изучить психолого-педагогическую, методическую и специальную литературу по проблеме исследования;
- раскрыть специфику актерской профессии и обозначить проблемы формирования пластической культуры актера;
- показать процесс становления и значимость учебной дисциплины «Основы сценического движения» в структуре театрального образования;
- представить программу по сценическому движению для студентов театральных специальностей и проанализировать методические приемы.

Методологической основой исследования стали концептуальные положения профессионального обучения в области театрального искусства К.С. Станиславского, В.И. Немировича-Данченко, Е.Б. Вахтангова, В.Э. Мейерхольда, Ю.А. Завадского, А.Я. Таирова, Г.А. Товстоногова; учебные пособия по формированию пластической культуры актера А.А. Гончарова, Ю.И. Громова, Б.Е. Захавы, Г.В. Морозова; образовательные программы и

методики преподавания основ сценического движения И.С. Иванова и Е.С. Шишмарева, И.Э. Коха, А. Дрознина, Н.В. Карпова, М. Чехова и др.

Проведенный теоретический анализ по данной теме позволил уточнить такие понятия, как: актерское мастерство, профессиональная компетентность, пластика и пластическая культура, сценическое движение.

На основании изученной теоретической литературы, интернет-источников, используя практический опыт преподавательской работы по сценическому движению, мы можем сделать следующие выводы.

1. В структуре актерского образования блок пластических дисциплин занимает важное место, обеспечивая формирование профессиональных умений и навыков у будущих актеров. Основным предметом этого блока является дисциплина «Основы сценического движения».

2. Все театральные традиции преследуют своей целью отражение внутреннего мира персонажа, его переживаний, чувств, мыслей, характеристики через внешнюю выразительность актера, его поведение на сцене. У каждого сценического образа свой неповторимый характер и своя особая манера: ходить, говорить, жестикулировать, т.е. видимые движения, позы и действия. Каждая роль для актера – это детальный поиск характерных стилизованных и поведенческих особенностей изображаемого персонажа, новых пластических форм исполнения. Актер должен уметь выразить содержание через позу, жест, движение, поворот головы, и это станет возможным, когда актер научится управлять своим телом.

3. Основные задачи, решаемые на уроках по сценическому движению:

- устранение индивидуальных физических и психофизических недостатков студента;
- совершенствование физических и психофизических качеств;
- расширение диапазона двигательных возможностей;
- повышение общего тонуса, развитие легкости движения, ловкости, гибкости и подвижности;

– приобретение опыта интеграции всех психофизических качеств при решении двигательных задач.

Актер должен хорошо познать свое тело и его возможности для сценической работы, довести умения до автоматизированных навыков, чтобы они стали частью повседневных действий и автоматически переносились на сцену. Правильно подготовленный актерский аппарат позволяет безупречно выполнять физические действия на сцене. Недооценка важности занятий сценическим движением зачастую является одной из основных причин неуспеха актера на сцене.

4. На уроках по сценическому движению студенты изучают: способы разминки, тренинги психофизических качеств, основы акробатики.

Осваивают специальные навыки координации движений, физической силы, реакции, решительности, динамичности, прыгучести, гибкости, пластичности и т.д., необходимых актеру для сценической деятельности:

- умения выразительно и ярко расположить себя в сценическом пространстве и передвигаться в нем,
- искусство жеста и приемы пантомимы,
- технику сценических падений, сценического боя и сценического фехтования,
- приемы работы с партнером.

Немаловажное значение имеет развитие и совершенствование у студентов ряда психических качеств: внимание, наблюдательность, память, творческое воображение и фантазия, креативность, быстрота реакции и др. Студент должен приобрести и уметь пользоваться достаточно широким спектром качеств, умений и навыков, начиная от внутренних психических, эмоционально-чувственных, и заканчивая внешними – телесными.

5. Основополагающими и обязательными принципами в процессе обучения являются базовые дидактические принципы педагогики:

- сознательности и активности;
- систематичности и последовательности;

- доступности и индивидуализации обучения;
- прочности или повторности;
- и специфические, обусловленные профессиональными особенностями:
- принцип соизмеримости тренинговых нагрузок с реальными возможностями и потребностями студента;
- принцип минимализации помощи педагога студенту;
- принцип темпо-ритмической свободы;
- принцип контрастности в схеме урока и в подборе упражнений;
- принцип гибкости и вариативности приобретаемых навыков,
- принцип творческой свободы, право на ошибку;
- принцип партнерства и др.

6. Освоению элементов сценической пластики способствуют тренинги – подготовительные (физические), развивающие, пластические и специальные. Каждый тренинг решает определенные задачи.

Упражнения тренинга направлены не только на развитие физических навыков, но и на активизацию чувств, создание эмоционального фона. Сначала студент должен постичь внутреннюю сущность образа, а потом начать «настраивать» свое тело на то, чтобы выразить эту сущность посредством пластики, чтобы тело непосредственно, четко и очень быстро могло передавать тончайшие, почти неуловимые внутренние ощущения.

7. Одной из важных задач тренинга сценического движения является формирование смыслового компонента физической деятельности, то есть исполнение каждого движения (связки) должно быть не абстрактным, пусть и технически точным, а изначально иметь смысл, направленность на решение творческой задачи.

Мы включаем в задание такие обстоятельства, как эмоциональная окраска (выполнить пластическую связку яростно, нежно, тревожно, весело), или – конкретное действие (я преследую кого-то, прячусь от кого-то, страстно желаю чего-то), или – событие (предательство, встреча, потеря, триумф), или атмосфера (таинственная, радостная, безразличная).

Как новое предлагаемое обстоятельство вводим в упражнение музыку, заранее оговорив условие ее восприятия: музыка как атмосфера, как эмоциональная окраска, как событие и т.д.

Мы заметили, что даже в таких формальных заданиях, когда студент выполняет одну и ту же комбинацию, но в разных обстоятельствах, исподволь, опосредованно в его работу включаются воображение и фантазия, он пытается эмоционально откликаться на любое изменение, предложенное ему извне. И тогда простая комбинация из 3-5 элементов физического тренинга превращается в сценическое действие, в котором студент развивает не только свои телесные способности и технологические приемы, но и актерскую природу.

8. При всей разработанности программы и сложившейся методики преподавания мы можем отметить проблемные моменты.

Обособленность изучаемого материала дисциплин пластического блока: каждый преподаватель – по танцу, сценической речи, фехтованию, сценическому бою, пантомиме, старается научить учащихся делать как можно больше двигательных элементов. Но не всегда наработанные в учебной аудитории навыки реализуются в полном объеме в условиях решения сценических задач (при постановке, например, учебного спектакля). Часто психофизические связи, которые были установлены на занятиях, разрушаются, ломаются, студенты вдруг все забывают, теряются.

Мы считаем, что необходимым условием обучения и воспитания будущих актеров является органическое соединение и переход одного предмета в другой, их взаимопроникновение и взаимодействие, т.е. четко отработанная система интеграций элементов педагогического процесса, согласованность рабочих планов по каждой дисциплине.

Актуальной проблемой является и низкий уровень физического развития поступающих. Педагог вынужден решать задачи восстановления нормального состояния телесного аппарата будущего актера, что требует время. Эту проблему можно решить, увеличив период обучения, то есть

ввести данную дисциплину с 1 курса. Либо ускорить период освоения материала, тем самым освободив время для творчества.

Таким образом, проведенное теоретическое и практическое исследование подтвердило значимость предмета «Основы сценического движения» в вопросе воспитания пластической культуры актеров драматического театра. Направленное развитие физических способностей в сочетании с формированием пластических и эмоционально-смысловых качеств повысит успешность обучения выразительным сценическим движениям, что подтвердило нашу гипотезу.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Авдеев А.Д. Происхождение театра / А.Д. Авдеев. – Ленинград-Москва: Искусство, 1959.
2. Балмаганбетова Ж. У истоков казахского театра / Ж. Балмаганбетова // Кызылординские вести от 15.10.2020 г. – URL: <https://kzvesti.kz/kultura/u-istokov-kazahskogo-> (дата обращения 14.02.25)
3. Беседы К.С. Станиславского. Труд актера / под ред. В.Ю. Поповой // В помощь художественной самодеятельности. – Москва, 1990. – № 11. – Вып. 37, 38.
4. Быховская И.М. «Быть телом» – «Иметь тело» – «Творить тело»: три уровня бытия «Номо somatus» и проблемы физической культуры / И.М. Быховская // ТиПФК. – 1993. – №7. – С. 2-5
5. Быховская И.М. Физическая культура как практическая аксиология человеческого тела: методологические основания анализа проблемы / И.М. Быховская // Физическая культура: воспитание, образование, тренировка. – 1996. – № 2. – 19-27с.
6. Вильсон Г. Психология артистической деятельности: таланты и поклонники / пер. с англ. – Москва: Когито-Центр, 2001. – 384 с.

7. Вишняков С.А. Культура России в историческом ракурсе: архитектура, литература, живопись, музыкальное искусство, театральное искусство, кинематограф, современное искусство / С.А. Вишняков. – Москва: Флинта, 2012. – 64 с.
8. Волконский С.М. Выразительный человек: Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту) / С.М. Волконский. – Москва: ЛИБРОКОМ, 2012. – 135 с.
9. Выготский Л.С. Психология искусства: анализ эстетической реакции / Л.С. Выготский. – Москва: Лабиринт, 1997. – 416 с.
10. Гиппиус С. Актерский тренинг. Гимнастика чувств / С. Гиппиус. – Санкт-Петербург: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2008.
11. Голубовский Б.Г. Пластика в искусстве актера / Б.Г. Голубовский. – Москва: Искусство, 1986. – 188с.
12. Григорьянц Т.А. Семиотика сценического текста / Т.А. Григорьянц // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2007. – № 304. – С. 66-69.
13. Громов Ю.А. Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера / Ю.А. Громов. – СПб.: Планета музыки; Лань, 2011.
14. Дрознин А.Б. Дано мне тело... что мне делать с ним? / А.Б. Дрознин. – Москва: Navona, 2011. – 462 с.
15. Железняк Ю.Д., Портнов Ю.М. Спортивные игры: техника, тактика, методика обучения. – Москва: Академия, 2004. – 378 с.
16. Закиров А.З. Семь уроков сценического движения для самостоятельной работы / А.З. Закиров. – Москва: ВГИК, 2009
17. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера: Учебное пособие. 5-е изд. / Б.Е. Захава. – Москва: РАТИ – ГИТИС, 2008. – 432 с. – ISBN 978-5-91328-004-6
18. Иванов С.И. Воспитание движения актера / С.И. Иванов, Е.С. Шишмарева. – Москва: Художественная литература, 1937. – 512 с.
19. Иванов И.С. 250 гимнастических упражнений. Индивидуальная гимнастика актера / И.С. Иванов. – Москва: Госкиноиздат, 1951. – 94 с.

20. Казакова А.Г. Кафедры и их роль в методическом обеспечении образовательного процесса в вузе // Вестник Московского государственного университета культуры. – 2016. – № 6 (74). – С. 151-159.
21. Кайдзен дэнс Квенда Лима – URL: <https://www.b17.ru/article/> (дата обращения 29.01.2025)
22. Карпов Н.В. Уроки сценического движения / Н.В. Карпов. – Москва: ГИТИС, 1999; Санкт-Петербург: Сова, 2000. – 179 с. – ISBN 5-7196-0295-х
23. Кипнис М.Ш. Актерский тренинг: Более 100 игр, упражнений и этюдов, которые помогут вам стать первоклассным актером. – Москва: АСТ; Астрель; Санкт-Петербург: Прайм-Еврознак, 2011. – 249 с.
24. Клыкова Л.А. Теоретико-методологическая основа развития художественно-эстетической компетенции студентов вузов / Л.А. Клыкова. – Челябинск: Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2009. – № 1. – С. 48-62.
25. Клыкова Л.А. Теоретико-методологическая основа развития художественно-эстетической компетенции студентов вузов / Л.А. Клыкова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2009. № 1. С. 48-62.
26. Кох И.Э. Основы сценического движения / И.Э. Кох. – Издательство «Лань», «Планета музыки», 2021. – 512 с. – URL: <https://e.lanbook.com/book/161544> (дата обращения 29.01.2025)
27. Кох И.Э. Основы сценического движения. 38 уроков / И.Э. Кох. – Ленинград: Искусство, 1970. – 568 с.
28. Круглова А.Г. Сценическое движение в структуре профессиональной физической подготовки актёра: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 / Круглова Алла Геннадьевна. – Москва: Российский государственный университет физической культуры, 2006. – 18 с.

29. Кузин А. С. Театральная школа: современные смыслы: учебное пособие / А.С. Кузин. – Ярославль: Ярославский государственный театральный институт, 2013.
30. Кундакбаев Б.К. Основные этапы развития казахского театра: автореф. дис... д-ра. искусств / Б.К. Кундакбаев – URL: <http://konf.x-pdf.ru/18iskusstvovedenie/> (дата обращения 09.04.2025)
31. Лосаберидзе К.Р. Педагогические противоречия профессиональной подготовки студентов театральных специальностей / К.Р. Лосаберидзе // Вестник МГУКиИ. – 2017. – № 3(77). – С. 206-213.
32. Лотарева Т.Ю. Методика развития гибкости у будущих актеров на занятиях по дисциплине «Профессиональная физическая подготовка» / Т.Ю. Лотарева // Физическая культура: воспитание, образование, тренировка. – 2022. – № 6. – С. 42-44.
33. Маслоу А. Самоактуализация личности и образование / А. Маслоу. – Москва; Донецк, 1994. – 52 с. – ISBN 5-318-00597-7.
34. Мейерхольд В.Э. К истории творческого метода: Публикации. Статьи / В.Э. Мейерхольд. – Санкт-Петербург, 1998.
35. Мелик-Пашаев А.А. О состоянии и возможностях художественного образования. Аналитическая записка / А.А. Мелик-Пашаев. – URL: <http://art-inschool.ru>. (дата обращения 09.04.2025)
36. Морозова Г.В. Пластическая культура актера: Толковый словарь терминов. – Москва: ГИТИС, 1999. – 254 с.
37. Немеровский А.Б. Пластическая выразительность актера: Учебное пособие / А.Б. Немеровский. – Москва: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2013. – ISBN:9785913280947
38. Нижельской В.А. Пластическое воспитание будущих актеров как фактор культурного преобразования физических действий в семиотический текст / В.А. Нижельской // Вестник Кемеровского гос. университета культуры и искусств. – 2016. – № 35. – С. 189-193.

39. Никитина Н.Н. Основы профессионально-педагогической деятельности: учеб.пособие / Н.Н. Никитина и др. – Москва: Мастерство, 2002. – 288 с.
40. Огарев А. Театр «Школа драматического искусства». – URL: <https://sdart.ru/ogarev/> (дата обращения: 13.05.2025).
41. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: 100000 слов, терминов и выражений/ под общ. ред. Л.И. Скворцова. – 28-е изд., перераб. – Москва: Мир и образование, 2015. –1375 с. – ISBN 9785946666572
42. Островский А.Н. Статьи, записки, речи / А.Н. Островский. – Москва: Искусство, 1978. – С. 156-157,159, 310.
43. Пави П. Словарь театра / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
44. Педагогический словарь: для студентов высш. и сред. пед. учеб. заведений / Г.М. Коджаспирова, А.Ю. Коджаспиров. – 2-е изд., стер. – Москва: Academia, 2005. – 173с. – ISBN 5-7695-2145-7
45. Порозов Р.Ю. Город как социокультурный феномен: монография / Р.Ю. Порозов. – Екатеринбург: УГПУ, 2016. –174 с.
46. Профессионально-педагогические понятия: словарь / сост. Г.М. Романцев, В.А. Федоров, И.В. Осипова; под ред. Г.М. Романцева. – Екатеринбург: Изд-во РГППУ, 2005. – 456 с. – ISBN 5-8050-0168-3
47. Пуни А.Ц. Психологическая характеристика двигательных навыков на основе учения И.П. Павлова о сигнальной деятельности коры больших полушарий / А.Ц. Пуни // ТиПФК – 1953. – №1. – с.29-39.
48. Рождественская Н.В. Диагностика актерских способностей / Н.В. Рождественская. – Санкт-Петербург: Речь, 2005. – 180 с.
49. Рождественская Н. В. Проблемы сценического перевоплощения: учебное пособие. – Ленинград: Изд-во ЛГИТМиК, 1978. – 130 с.
50. Савостьянов А.И. Использование пластических тренингов в подготовке студентов музыкальных факультетов педагогических вузов / А.И. Савостьянов // Методология и методы музыкального образования. – Москва: МГПУ, 2016. – С. 154-164.

51. Савостьянов А.И. Основы актерского искусства: учеб. Пособие / А.И. Савостьянов. – Москва: Экон-Информ, 2008
52. Симонов П.В. Метод Станиславского и физиология эмоции / П.В. Симонов. – Москва: АН СССР, 1962. – 122 с.
53. Сластенин В.А. Педагогика: Уч. пособие для студентов пед. уч. заведений / В.А. Сластенин, И.Ф. Исаев, А.И. Мищенко, Е.Н. Шиянов. – 3-е изд. – Москва: Школа-Пресс, 2000 – 512 с. – ISBN 5-88527-171-2
54. Сокоиков С.С. Театр и город // Город и культура: коллект. монография / отв. Ред. В.С. Цукерман. – Челябинск: ЧГИИК, 1993. – С.99
55. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Часть 2. Работа актёра над собой в творческом процессе воплощения // Станиславский К. С. – Собр. соч.: в 9 т. – Москва: Искусство, 1990. – Т. 3. – 508 с.
56. Станиславский репетирует: Записи и стенограммы репетиции / сост., предисл., вступ. ст. И.М. Виноградская. – Москва, 2000.
57. Станиславский К.С. Актерский тренинг: учебник актерского мастерства / предисл. сост. Г Кристи. – Москва: АСТ, 2010. – 448 с.
58. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика / К.С. Станиславский. – Санкт-Петербург: Прайм-Еврознак, 2008. – 480 с.
59. Таиров А.Я. Записки режиссера / А.Я. Таиров. – Москва: ГИТИС, 2000. – 160 с.
60. Тарасов Б. Движение – эта великая сила / Б. Тарасов. – URL: www.peoples.ru/art/theatre/ballet/ (дата обращения 02.11.2024)
61. Товстоногов. Г.А. О профессии режиссера / Г.А. Товстоногов. – Москва: ВТО, 1957. – 260 с.
62. Торгашов В.Н. Методы пластического воспитания актера / В.Н. Торгашов. – Орел: ОГИК, 2023. – 67 с.
63. Физический тренинг актера по методике А. Дрознина. («Я вхожу в мир искусств»). – Москва, 2004.

64. Филановская Т.А. Современный зритель и культурные смыслы театра / Т.А. Филановская. – Тамбов: Грамота, 2019. – Том 12. – Выпуск 9. – С. 172-175. – ISSN 2618-9690.

65. Флоря В.И. Особенности реализации компетентностного подхода в процессе профессиональной подготовки студентов театральных специальностей / В.И. Флоря, К.Р. Лосаберидзе // Вестник МГУКиИ. – 2017. – № 2 (76). – С. 172-180.

66. Чехов М.А. О технике актера / М.А. Чехов; предисл. О.А. Радищевой // Артист. Режиссер. Театр, 2010

67. Чурашов А.Г. Творческий проект как полифункциональная педагогическая технология арт-педагогики в процессе подготовки кадров креативной индустрии / А.Г. Чурашов, В.А. Белов // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2025. – № 1 (185).

68. Шах-Азизова Т. Синтетизм драматического театра / Т. Шах-Азизова // Взаимодействие и синтез искусств. – Л., 1978.