**И. Э. Кох**

**Основы сценического движения**

**часть 2**

Основы сценического движения автор рассматривает в тесной связи со сценическим действием, т.е. мастерством актера. Теоретическую и практическую стороны своей работы, методику преподавания он основывает на учении Станиславского и трудах современных психологов и физиологов.

**Глава тридцать первая**

**СЦЕНИЧЕСКИЕ ПЕРЕНОСКИ**

Иногда в пьесе возникает ситуация, когда необходимо поднять на руки человека, перенести и положить его на что-нибудь или опустить на землю. Этот трюк может быть выполнен группой актеров, а иногда — и одним. Бывают ситуации, когда герой тащит врага, иногда он несет друга или любимую. Различные обстоятельства в постановочной практике породили технику различных способов переносок. Эти упражнения, помимо того, что они являются сценическими навыками, прекрасно тренируют чувство темпо-ритма партнера, силу и скульптурность. Упражнений на восприятие темпо-ритма партнера через мышечные ощущения не столь уж много, и потому переноски приобрели особую ценность. Если совместные действия неправильны, несогласованны, удачно выполнить такой трюк нельзя. В переносках по одному мужчины могут носить женщин и мужчин. В групповых переносках одного могут нести семь, пять, четыре, три человека. В переносках по одному имеется три способа: несу друга, несу врага на плече, несу врага на обоих плечах. Изучение групповых переносок следует начинать во втором семестре курса, когда ученики физически и ритмически достаточно подготовлены. Переноски по одному надо начинать сразу же после того, как усвоена техника групповых, т.е. примерно с середины ноября, если группа имеет по учебному плану 170 часов.

Упр. № 233. Семь человек несут одного.

Один из учеников изображает тело мертвого героя, его будут переносить семь воинов.

Построение группы — один ложится спиной на пол, вытягивается, руки скрещивает на груди, сильно напрягает мускулатуру. Семеро несущих становятся в четырех шагах от него: трое — с правой стороны, трое — с левой и один — за головой. Музыкальное сопровождение для всех упражнений этого раздела — медленный торжественный марш минорного звучания. Техника исполнения. Все несущие делают под музыку четыре шага по направлению к лежащему (ходьба в четвертях). Во втором такте они медленно (за %) опускаются на правое колено и подставляют свои ладони иод лежащего: один — под голову, двое — под лопатки, двое — одной рукой -под поясницу, другой — под бедра и двое — под стопы (рис. 182). В третьем такте несущие одновременно встают, поднимают лежащего (поворачиваясь по направлению к его стопам) и подставляют под тело свои плечи. Первый поддерживает голову под затылок (рис. 183). В четвертом такте несущие медленно поднимают тело вверх на вытянутые руки (рис. 184). Затем воины медленно и ритмично идут вперед 8 или 16 шагов; движение начинается с правой ноги; потом они останавливаются и, сгибая руки, кладут тело себе на плечи (это выполняется за один такт); далее несущие, поворачиваясь к телу, опускаются на правое колено, разгибают руки и кладут тело на пол (за один такт), затем медленно поднимаются, отходят назад и стоят, опустив голову, до конца музыкального отрывка.

Методические указания. Несущий голову должен быть самым высоким в группе, несущие тело за плечи — несколько ниже его, спину поддерживают люди еще меньшего роста, а ноги — низкорослые. Ноги могут нести и девушки. Необходимо, чтобы при подъеме, переноске и опускании голова была выше туловища и ног: обратное положение тела вызывает у зрителей смех. Необходима точная согласованность действий несущими. Синхронность диктуется не только тем, что нужно добиться определенного сценического эффекта, но и техникой безопасности. При несинхронности действий воинов актеру, изображающему труп, неловко, а иногда и страшно лежать, и у него непроизвольно возникают движения, а это, как правило, приводит к полному нарушению упражнения. Техника этого вида переносок не требует от несущих больших усилий, на каждую руку приходится не более 5—6 килограммов.

Упр. № 234. Пять человек несут одного,

Переноска впятером труднее, чем предыдущая, не только потому, что возрастает нагрузка на каждого, но и потому, что несущие будут стоять в колонне по одному, а не парами, как в предыдущем упражнении, — это уменьшает боковую устойчивость. В переноске при таком и еще меньшем количестве несущих требование к силе актеров, их ритмичности и точности все больше возрастает. Построение группы: желательно, чтобы несомый был высокого роста, но худощавый юноша. Он ложится на пол, скрестив руки на груди, вытягивается и напрягает мускулатуру. Несущие становятся в четырех шагах от него: первый — со стороны головы, второй — справа от него по линии плеч, третий — слева по линии поясницы, четвертый — справа против бедер, пятый — слева по линии стоп. Техника исполнения и разритмовка в этом упражнении те же, что и в предыдущем {рис. 185). Методические указания. Когда несущие поднимают тело на вытянутые руки, они должны оказаться в колонне по одному. Сделать это надо минимальным количеством движений и так, чтобы лежащий не ощущал перестроения. Важно также точно синхронное начало движений вперед, ритмичность при ходьбе и остановке. Начинать движение надо правой ногой.

Упр. № 235. Четверо несут одного,

Для этого вида переноски ученик, изображающий мертвого, должен быть еще более легким, а несущие — еще сильнее. Голову и плечи несут самые сильные. Построение группы — несущие в четырех шагах от лежащего: первый — слева от головы, второй — справа от плеч, третий — слева от поясницы, четвертый — справа от стоп. Техника исполнения — та же, что и в предыдущем упражнении (рис. 186).

Методические указания. Этот способ значительно эффектнее уже описанных. Желательно, чтобы вес тела несомого не превышал 60—65 килограммов. Лежащий должен быть смел, должен уметь сильно напрягаться: если он расслабится, товарищи могут уронить его. В одном уроке одни и те же ученики не должны нести более двух раз.

Упр. № 236. Трое несут одного.

Построение группы — несущие размещаются в четырех шагах от лежащего: первый — справа против плеч, второй — слева против поясницы, третий — справа против стоп. Техника исполнения та же, что и в предыдущем упражнении. При подеме и в самой переноске голова лежащего свешивается вниз, так как ее не поддерживают, его глаза должны быть закрыты (рис. № 187).

Методические указания. Для этого упражнения надо выбрать самого легкого ученика или ученицу. Следует учитывать, что наибольшая нагрузка при подъеме тела будет у стоящего слева — он один; при переноске же наибольшая нагрузка у того, кто поддерживает плечи — ведь на его руки приходится и вес головы.

Этот трюк, как правило, удается с первой попытки, потому что ко времени изучения переносок втроем студенты уже получили достаточную физическую и техническую подготовку. Желательно, чтобы в этих упражнениях постепенно все ученики были как в ролях несущих, так и в роли несомых.

Упр. № 237. Переноски по одному на плече.

Надо объяснить, что этот способ применим в тех случаях, когда надо нести тело «врага». Построение группы — в двух шеренгах, встать лицом друг к другу, паря от пары на расстоянии 125—150 см, не меньше. Техника исполнения — изучение элемента кподъем на плечо». Несомый поднимает обе руки вверх. Несущий подходит к нему, слегка приседает и наклоняет туловище вперед, подставляя свое правое плечо под правую сторону тела несомого на уровне его таза так, чтобы, сгибаясь вперед в тазобедренном суставе и опуская руки вниз, он мог оказаться на плече и спине несущего. Несущий обнимает руками ноги лежащего на нем партнера, затем, медленно разгибаясь, поднимает его на своем правом плече (рис. 18. Тело лежащего должно быть расслаблено, руки и голова свободно опущены вниз. Затем несущий сгибает колени к, наклоняясь, бережно опускает ноги лежащего на пол. При повторении ученики меняются ролями. Сильные девушки легко выполняют это упражнение. Повторять его без музыки 3—4 раза.

Изучение элемента «взять на плечо с полая. Несомые ложатся па пол, вытянув ноги к центру зала. Несущие подходят к ним со стороны ног, наклоняются, берут за правую ногу, сгибают ее в колене, ставят стопой на пол и подставляют под нее в виде упора свою правую стопу (носком наружу), затем делают небольшой выпад вперед и двумя руками берут лежащих за руки (рис. 189). Благодаря этому положению можно резким движением вверх на себя поднять тело лежащего в вертикальное положение. Естественно, что лежащий незаметно правой ногой помогает выполнению этого действия. Руки лежащего при подъеме тоже поднимутся вверх, но, как только несущий их отпустит, упадут вниз; затем начинает клониться вперед-вниз тело поднятого. Несущий должен в этот момент так подставить свое туловище, чтобы «падающее» тело попало на его правое плечо. Теперь нужно поднять тело на плече — этот элемент уже разучен. Упражнение повторить 2—4 раза. Затем ученики меняются ролями.

Изучение элементов внести на плече \* и ^сбросить с плеча». Несущие, подняв указанным способом своих партнеров, несут их к противоположной стене. Идти плавно, не покачиваясь и не подпрыгивая: это может быть болезненно для тех, кого несут. Партнеры, по мере усвоения техники, сами определят наиболее удобные и безболезненные места, которыми должны соприкасаться их тела. Если ученики, которых несут, пытаются выпрямиться, напрягают мускулатуру, дрыгают ногами и т. п., от этого им будет еще неудобнее лежать на плече несущего. Дойдя до противоположной стены, несущие опускают ноги несомых на пол, а затем меняются с ними ролями.

Изучение элемента «сбросить врагах. В метре от противоположной стены положить маты. Количество пар должно соответствовать числу матов. Техника сбрасывания состоит в том, что при переноске на правом плече несущий поворачивается правым боком к мату, затем приседает, наклоняя туловище вперед, и достаточно резко выпрямляется. Это и создает движение сбрасывания. Сброшенный должен попасть ногами на край мата, а затем выполнить падение Ns 5 (сверху вниз).

Полная схема упражнения такова: подойти к телу врага, поднять его на себя, перенести и сбросить.

Методические указания. Каждый из этих элементов можно исполнять на сцене как самостоятельный трюк, но возможны и варианты: «Вынес тело врага и сбросил его». «Поднял тело врага и унес его», «Перенес тело врага с одного места на другое» и т. п. Эти переноски и сбрасывания доступны девушкам. При разучивании техники необходимо подбирать в пары учеников примерно одинакового веса и роста. Этот навык тренирует силу, ритмичность, ловкость, смелость и легко переходит в форму этюда — в этом его ценность.

Упр. № 238. Переноска одного на обоих плечах.

Методика разучивания и построение группы такие же, как в предыдущем упражнении.

Техника исполнения элемента «поднять стоящего на оба меч». Тот, кого будут нести, становится левым боком к середине зала на расстоянии одного метра от стены, и поднимает правую руку вверх. Его партнер подходит к нему и становится рядом с ним справа. Техника исполнения. Несущий берет правой рукой за лучезапястный сустав поднятую вверх правую руку несомого, наклоняется к нему так, чтобы можно было левой рукой обхватить его правую ногу. Несомый должен оказаться правым боком к плечам несущего, тело его должно быть достаточно закрепощено. После этих подготовительных действий несущий медленно .поднимает тело партнера на плечах, поддерживая его руками (рис. 190), через несколько секунд бережно ставит его на пол. Затем партнеры меняются ролями.

Методические указания. Этот способ требует обычной силы, если вес партнеров примерно одинаков. Мужчины могут поднимать женщин и мужчин, женщины — только тех, кто весит значительно меньше их. Опасно наклоняться вперед. Большой вес на плечах может в результате перегрузки у несущего вызвать расслабление мускулатуры, и тогда падают оба партнера. Несущий должен так наклониться, чтобы несомый опирался на его шею и затылок и не сползал вниз по спине. Это помешает уронить партнера. Сбрасывать тело нужно способом, описанным в предыдущем упражнении, следует помнить, однако, что теперь тело лежит значительно выше, чем в первом способе, и потому сбрасывать его следует осторожнее. Нельзя нести так любимую, но раненого или ослабевшего человека — можно. В этом случае его следует бережно опустить на ноги, а не сбрасывать. Этот способ переноски можно давать только после тщательной подготовки падения № 5.

Упр. № 239. Переноски по одному на руках.

Объяснить, что этот способ применяется в случаях, когда надо бережно нести тело дорогого человека. Это наиболее трудный способ переноски. Здесь очень большое значение имеет, насколько правильно действуют те, кого несут. Трюк состоит из трех элементов. Вначале разучивается второй элемент, затем третий и в конце — первый, как наиболее трудный.

Подготовительное упражнение. Построение — парами в круге, лицом к центру один за другим. Девушки стоят в переднем круге. Если есть пара, состоящая только из мужчин, то передний исполняет роль девушки. Если в группе нечетное количество учеников, то лишний также стоит в круге. И вначале действует с воображаемым партнером. Техника исполнения. Стоящие сзади расставляют ноги на ширину плеч, руки кладут на талию своего партнера так, чтобы большие пальцы были сзади. На счете роз стоящие впереди поднимаются на носки, на два приседают (стоящие сзади приседают вместе с ними), на счете три передние прыгают вверх, задние им помогают, приподнимая их, на счете четыре передние опускаются, задние стараются, поддерживая их, смягчить приземление. Такой прыжок исполнить три раза подряд, после чего передние переходят к следующему партнеру, стоящему справа. Музыкальное сопровождение — импровизация в размере 4/4 с акцентом на третьей четверти, т.е. в момент прыжка. Повторить упражнение не менее 4—6 раз.

Методические указания. В этом упражнении должно выработаться ощущение синхронности прыжка и поддержки. Смена партнеров обостряет внимание и тренирует темпо-ритм через ощущение движений тела партнера. В парах, где действуют двое мужчин, один учится помогать прыжку, другой прыгает. При смене партнеров переходит передний, но становится назад у своего нового партнера. Это полезно для освоения техники прыжка с поддержкой. Важно, tiTodbi ученики прыгали точно вверх, не сгибая спину и не поднимая вперед ноги. Приземление должно быть мягким и бесшумным.

Основное упражнение.

/ этап. Взять партнера на руки.

Несущие стоят в положении ноги врозьлицом к центру. Несомые поворачиваются к ним правым боком. Надо рассказать, что зритель должен видеть «безжизненность» человека, который будет находиться на руках. Несомый должен уметь помочь взять себя на руки и уметь держаться на теле несущего. Если трюк исполняется правильно, оба партнера могут выглядеть скульптурно и в позах и в динамике, а несущий сможет говорить и даже петь. Сказать, что несущий впредь будет называться первым номером, а несомый — вторым. Техника исполнения. Первый берет правой рукой за запястье правую руку второго и кладет ее себе на шею. Для этого ему приходится наклониться вперед — подсесть, подставляя второму под мышку свое левое плечо. Второй передвигает кисть своей правой руки под мышку правой руки первого: благодаря этому он сможет крепко держаться на теле первого. Когда первый подставляет свое плечо под второго, он одновременно обнимает второго за талию левой рукой. Затем он ставит свою согнутую правую руку перед туловищем так, что получается нечто вроде подставки для ног второго. Второй сам кладет на эту подставку согнутую правую ногу, затем оба партнера приседают, и второй, отталкиваясь от пола левой ногой, прыгает вверх. Первый помогает ему в этом прыжке, поддерживая за поясницу. Второй, оттолкнувшись от пола, сам кладет левую ногу рядом с правой на руку первого. Левая нога тоже согнута (рис. 191). Если усилия обоих партнеров синхронны, то такой подъем на руки затруднения не представит. Оказавшись на руках, второй расслабляет шею, опустив голову к щеке первого, а левую руку вниз — изображает «безжизненность». Важно, чтобы опущенные вниз голени второго также были расслаблены. По команде «опустить ноги на пол!» первые, наклоняясь, опускают на пол ноги вторых, те сами снимают правую руку с шеи первых и за четыре шага переходят вправо к следующему партнеру. Музыкальное сопровождение — в размере \*/4, громкое, торжественное, минорное. Темп 40—60.

Методические указания. Вторые должны прыгать вверх так, чтобы первые только помогли им оказаться на руках. Первые не должны поднимать партнеров. Часто возникает такая ошибка: первый подхватывает второго под обе ноги и сам тянет его вверх. Тело второго должно быть в таком положении на руках, чтобы его таз был на уровне нижней части груди первого; надо, чтобы первый стоял несколько выгнувшись назад. При такой технике второй лежит на груди первого, а не висит на его руках — это помогает первому затрачивать немного силы. Правильное положение тела дает возможность произносить текст и даже петь. Чтобы проверить, правильно ли положение тела второго, педагог подает команду: «Первые опустите руки». Если при этом второй не будет сползать по телу первого— значит, положение верно. Проверка длится не более 8—10 секунд. Когда прием освоен, первый должен пройти со вторым на руках вправо по кругу 4—6 шагов. После этого второй встает на пол и переходит к следующему партнеру. В этой технике для первого главное — поднять партнера на руки, а для второго — суметь удержаться на теле первого. Тренировать этот навык следует, меняя партнеров.

// этап. Положить партнера на пол.

Техника исполнения. Первый делает четыре шага по кругу вправо и останавливается. Вес его тела перенесен на левую ногу. Затем он поворачивается так, чтобы голова второго была направлена к центру круга, медленно опускается на правое колено, кладет предплечье левой руки себе на левое бедро и опирается на него — благодаря этому он легко поддерживает тело второго. Голень левой ноги должна стоять вертикально, бедро — в горизонтальном положении. Когда первый опускается на колено, второй переносит кисть своей правой руки на правое плечо первого (это подсобное движение зритель не должен видеть). Как только стопы второго коснутся пола, он сам вытягивает ноги вперед, опираясь пятками о пол. В это же время он опускает вниз назад голову, а туловище выгибает вверх. Его левая рука и голова «безжизненны». Затем первый берет правую руку второго (лежащую у него на правом плече) и, перенеся ее через свою голову, опускает на грудь второго. Далее первый берет своей правой рукой голову второго, приподнимает ее и наклоняет вперед. Это сигнал для второго, обозначающий, что ему следует, расслабляясь, медленно опуститься на пол, т.е. сесть. Затем первый, поддерживая спину второго, помогает ему лечь на пол (рис. 192). Первый, отодвигая левую голень в сторону, освобождает место для второго. Второй, медленно разгибаясь, ложится на пол и расслабляет мускулатуру. Первый поддерживает второго только для создания верного впечатления — это сценическая игра. «Уложив» второго на пол, первый встает и отходит. Тело второго, потерявшее опору о голень первого, качнется и ляжет всей спиной на пол. От этого движения правая рука лежащего по инерции откинется в сторону.

Методические указания. Этот элемент сложнее, чем первый. Тренаж проводится в виде смены партнеров. К новому партнеру в этом элементе переходят стоящие. После разучивания техники в этом же уроке можно давать не более четырех переносок, а в тренировке — не более 6—8 переносок. В тренировке следует связать второй элемент с третьим. Первый берет второго на руки, несет и укладывает на пол. Упражнение хорошо тренирует силу, умение партнеров приспосабливаться друг к другу и к общему темпо-ритму, создаваемому музыкой.

/// этап. Поднять тело, лежащее на полу.

Необходимо точно выполнять эти действия, для того чтобы удачно обмануть зрителя. Дробные действия партнера, которого поднимают, наиболее ответственны. На сцене лежит человек, «потерявший сознание» или «мертвый». Его надо поднять, на руки, перенести и положить на пол или унести за кулисы. Если бы подобная ситуация возникла в жизни, то подъем на руки безжизненного тела — очень трудное действие, требующее большой силы. Если же, подхватив лежащего под мышки, подтянуть его к ложу и пытаться положить на него, то придется выполнить ряд некрасивых действий: "поддерживать туловище или ноги коленом, когда надо будет класть плечи и голову. Это вызывает смех у зрителей. А наш герой должен действовать в героико-романтическом стиле: он силен, ловок, дружелюбен, он любит того, кого несет на руках.

Построение группы — вторые ложатся (по кругу) ногами наружу, первые подходят к лежащим со стороны их левого бока, подставляют левую стопу под левую стопу лежащего так, чтобы она была для того упором. Техника исполнения. Первый делает выпад правой ногой рядом с телом второго, наклоняется к нему и берет за запястья. Правой рукой надо взять левую руку партнера, а левой — правую. Затем первый выпрямляется, сгибает руки, чтобы посадить второго. Голова второго должна наклониться вперед (рис. 193). Когда освоен переход в положение сидя, надо, несколько выпрямляя руки, чуть откинуть тело сидящего назад.

Это движение подготовительное—оно нужно для последующего рывка вперед-вверх. Первый с силой выполняет это действие. В момент рывка второй, опираясь пяткой левой ноги, подвигается туловищем вперед по полу (рис. 194). Затем, поскольку рывком было создано движение не только вперед, но и вверх, второй, выпрямляя левую ногу, встает рядом с первым, и в это время первый отпускает его поднятые вверх руки. Когда второй поднимался, его левая нога перешла через подставленную левую стопу первого, и теперь вес тела второго переходит на выдвинувшуюся вперед его правую ногу (рис. 195). Тело второго, как бы взлетевшее вверх от рывка, должно начать падать: «падают» руки вперед-вниз и в то же время начинают «подгибаться» ноги; туловище сгибается вперед. Первый сразу же после рывка, оставив руки второго, подставляет свою полусогнутую левую ногу под его падающее тело. Правая рука второго должна попасть на плечи и шею первого (рис. 196).

Получается уже знакомое ученикам положение второго элемента. Правая кисть второго сразу переносится за подмышку первого, стопы его ног упираются в пол, туловище садится на подставленное колено. Из этого положения тело поднимают на руки. Для этого второй резко отталкивается стопами от пола, а первый в это время подхватывает обе ноги второго, помогая себе еще и левой рукой, которая поддерживает его за талию.

Методические указания. Технику первого элемента надо учить обстоятельнее всего. Соединять упражнение в комплекс можно только после того, как все элементы техники освоены, выполняются легко и почти непроизвольно. Тогда есть смысл, соединив эти дробные действия, превратить упражнение в этюд. В этюде, где партнеры меняются, можно проверить, насколько студенты ловки, ритмичны, как они приспособляются к разным партнерам — т.е. важнейшие признаки пластической тренированности.

В заключение, чтобы создать ощущение верной позы, следует дать вспомогательное упражнение: посадить всех на пол, предложить откинуть тело назад до угла в 120 градусов, упереться руками в пол за туловищем; руки в локтях не сгибать, ноги согнуть в коленях так, чтобы угол между бедрами и туловищем был больше прямого; стопы отделить от пола и голову откинуть назад. Сказать, что в таком виде тело должно быть на руках у партнера. Состояние «потери сознания» или «смерти» играют: левая рука, откинутая голова и свешивающиеся голени второго.

Глава тридцать вторая

ПРИЕМЫ СЦЕНИЧЕСКОЙ БОРЬБЫ БЕЗ ОРУЖИЯ

Как уже указывалось, актер должен освоить такую технику приемов нападения и защиты без оружия, чтобы у зрителя создавалось впечатление рукопашной схватки, в то время как исполнители лишь легко касаются друг друга. Приемы этих боев безопасны, они должны отображать схватки бытового типа (драки) и только в редких случаях — сцены бокса или самбо (тогда надо обращаться к сценической технике этих видов спорта, но обязательно приспособленных для сценического действия).

Упр. Х° 240. Сценическая пощечина.

Рассказать, что если у актера нет сценической техники этого трюка, то на сцене он может ударить по-настоящему. Получивший такую пощечину актер в следующем спектакле боится повторения этой неприятности и правильно действовать в роли уже не может. Чтобы избежать этого, надо знать технику сценической пощечины.

Первое подготовительное упражнение. Построение — в одну или две шеренги, в одном направлении. Техника исполнения. По команде «замах» все поднимают примерно на уровне лица воображаемого партнера согнутую в локте правую руку ладонью вперед и отводят ее назад. По команде «бей» они бьют по щеке воображаемого партнера с таким расчетом, чтобы локоть остановился прямо перед туловищем, предплечье было вертикально, а ладонь остановилась там, где могла быть левая щека партнера (рис. 197). Повторить несколько раз.

Второе подготовительное упражнение. Поставить правую руку в положение замаха и выполнять предплечьем частые колебательные движения так, чтобы кисть свободно и быстро качалась в передне-заднем направлении. Теперь следует рассказать, что при ударе кисть правой руки должна свободно качнуться вперед, а затем назад. По команде «замах» и «бей» выполнить сочетание первого и второго подготовительных упражнений. Умение остановить руку в том месте, где предполагается лицо партнера, — основа в технике безопасности этого трюка.

Третье подготовительное упражнение. Это упражнение обучает, как воспринимать пощечину. Исходное положение: свободная стойка, ноги на ширине плеч. Левую руку надо поставить около левого бока на уровне живота, ладонью вверх, а правая — должна быть готова выполнить хлопок. По команде «бей» все ударяют правой рукой по ладони левой и сразу же хватаются правой рукой за левую щеку, т.е. за то место, куда был нанесен сценический удар (рис. 19. Звук хлопка должен совпадать с моментом, когда партнер «бьет» по щеке. Когда этот прием освоен, надо предложить в момент хлопка откидывать голову назад вправо, как это бывает при настоящей пощечине по левой щеке; затем одновременно с этим движением кричать «ай!»; и в заключение следует добавить небольшое движение вперед с репликой «За что?» При этом вопросе правая рука еще продолжает держаться за левую щеку.

Основное упражнение. Построение группы — в две шеренги друг против друга, на расстоянии в 3—4 м. Преподаватель объясняет, что группа, стоящая к нему спиной, в этом и в последующих упражнениях приемов борьбы будет называться «Моя», а стоящие напротив — «Противник». По команде «Моя — замах!» ученики в этой шеренге замахиваются правой рукой, а во второй — приготовляются отыграть пощечину. Они внимательно наблюдают за партнером, который собирается ударить. По внезапной команде «бей» ученики одной шеренги дают «пощечину», а другой — изображают тех, кто получил ее, закапчивая вопросом: «За что?» В таком виде упражнение повторяется несколько раз. Затем учащиеся меняются ролями. После освоения этой техника расстояние между шеренгами, сокращается до 70—100 см. Это дистанция боевая. Надо предупредить, что если бьющий не остановит руку чуть ближе лица партнера, а тот не отклонит голову вовремя назад, то может быть подлинный удар. Надо командовать «Моя — замах», а затем внезапно — «бей». Противник должен отыграть полученную им воображаемую пощечину точно так же, как это происходило в подготовительных упражнениях. После того, как упражнение выполнено несколько раз подряд, партнеры меняются ролями.

Методические указания. Часто ученики шеренги, отыгрывающей пощечину, плохо воспроизводят звук удара, не отклоняют голову в нужном направлении или отклоняют с опозданием, забывают, что нужно вскрикнуть «ай» и в конце спросить «За что?» Эти недостатки — результат того, что техника еще не освоена.

Тренаж следует вести, сменяя партнеров: правофланговый одной шеренги уходит на левый фланг, а вся его шеренга передвигается к следующему партнеру вправо — и так до тех пор, пока не произойдет полный обмен партнерами.

Заключительное упражнение (этюд). В этом варианте должны быть следующие реплики. Один партнер спрашивает другого: «Ты украл?» Тот угрожающе говорит: «Что?» — и, возмущенный, дает пощечину; получивший пощечину, спрашивая «За что бьешь?», отнимает свою правую руку от левой щеки, прикрывается левой рукой, а правой дает ответную пощечину. Противники, держась за щеку, смотрят друг на друга.

Методические указания. Это упражнение не может выполняться по команде преподавателя. Указав, какая шеренга должна начать этюд, преподаватель говорит: «Приготовились — начали». Далее каждая пара исполняет этюд в темпо-ритме, который ей свойствен. После нескольких повторений занимающиеся меняются ролями. В конце ученики играют этот этюд только парами — остальные превращаются в зрителей. Приведенные реплики не обязательны, могут быть и другие. Если среди учеников есть левша, то он бьет левой рукой, а его партнер отыгрывает пощечину по правой щеке. Очень важно обязательно замахнуться, потому что только замах вводит зрителя в содержание действия; кроме того, благодаря этому и получающий пощечину актер легко входит в темпо-ритм трюка —а противном случае он непременно опоздает. Упражнения всей этой темы выполняются без музыки.

Упр. № 241. Изучение техники боевой стойки.

Человек, собирающийся драться, почти всегда принимает такое положение, чтобы удобно было бить и защищаться от ударов. Наиболее типична боевая стойка боксера. Ее надо освоить. Построение — стайкой. Техника исполнения. По команде «к бою» занимающиеся должны выставить вперед на один шаг левую ногу носком внутрь вправо и чуть согнуть колено. Правая нога при этом поднимается на носок, колено тоже несколько сгибается. Туловище и голова чуть наклонены вперед. Важно, чтобы вес тела был на левой ноге. Левая рука несколько вытянута вперед, кисть сжата в кулак, кулак на уровне лица в положении, промежуточном между вертикальным и горизонтальным. Правая рука, тоже сжатая в кулак, согнута в локте, ее предплечье прикрывает низ груди, она почти прижата к туловищу (рис. 199). Несмотря на то, что кулаки сжаты, обе руки должны быть в состоянии мгновенно защититься. Быть готовым к действию — характерно для дерущегося человека, особенно если он обучался боксу. По команде «вольно» ученики принимают положение свободной стойки.

Упр. № 242. Передвижения в боевой стойке.

В боевой стойке выполняются различные шаги. По команде «шаг вперед» ученики делают небольшой шаг вперед левой ногой, а правую подставляют к ней так, чтобы оказаться в положении «к бок». Эти движения должны быть короткими и быстрыми. По команде «шаг назад» надо быстро передвинуть правую ногу немного назад, а затем подставить к ней левую в положение «к бою». По команде «шаг вправо» надо сделать правой ногой небольшой шаг вправо, левую подставить в положение «к бою». По команде «шаг влево» сделать то же влево.

Методические указания. Когда разучена техника шагов, надо командовать передвижения по разным направлениям — это хорошо тренирует координацию, ориентацию в пространстве.

Упр. № 243. Прямой удар левой рукой.

Это наиболее безопасный на сцене удар. От него легко защититься, уклониться, его легко «получить».

Техника исполнения. Стоя в положении «к бою», по команде «левой прямым бей!» занимающиеся должны резким движением разогнуть до отказа свою левую руку, так, чтобы кулак был направлен в лицо воображаемого партнера (рис. 200). По команде «закройсь» надо поставить левую руку в положение «к бою». Проделать несколько раз. На сцене одновременно с этим ударом надо шагнуть вперед, а закрываясь — шагнуть назад. Это движение выразительнее, чем действие одной рукой.

Методические указания. Учащиеся по команде должны выполнять удары, переходить в стойку. Важно, чтобы левая рука действовала только по направлению вперед — но не сверху вниз. От того, насколько четко нанесен удар, будет зависеть безопасность последующего действия.

Упр. № 244. Прямой удар правой рукой.

Этот удар применяется как заключительный после удара левой. У него большой замах, физически он мощнее и потому производит большее впечатление. Техника исполнения. В момент, когда левая рука наносит прямой удар, правая отодвигается назад в положение замаха. По команде «правой бей» надо нанести прямой удар правой рукой точно в лицо партнера, при этом левая оттягивается назад в положение замаха (рис. 201). Одновременно с ударом правой рукой правая нога должна несколько передвинуться вперед. Это большое по амплитуде движение выразительно передает смысл случившегося. По команде «вперед за-кройсь» или «назад закройсь» занимающиеся принимают положение боевой стойки с соответствующим движением левой ноги вперед или назад.

Методические указания. Сочетая прямые удары с шагами вперед, назад и в стороны, можно совершенствовать координацию и скорость реакции на технике нужных актеру сценических навыков. Когда освоена техника прямых ударов, на этом же уроке следует изучить технику защиты от них.

Упр, № 245. Защита блоком от прямого удара.

Техника исполнения. Из положения боевой стойки по команде «блок» занимающиеся, приподнимая кисти, ставят раскрытые ладони перед лицом, накладывая одну руку на другую. Обе руки должны быть очень напряжены, т. к. должны сдержать прямой удар (рис. 202), если актер по неопытности нанесет его по-настоящему. Когда складывают руки, тыльная часть одной бьет по ладони другой, и это озвучивает действие прямого удара. Сила прямого сценического удара должна быть ничтожна, однако по точности направления и интенсивности движения он должен создавать нужное впечатление. Одновременно с движением блока делают шаги назад. Для того, чтобы партнер мог ударить во второй раз, защищающийся должен создать для этого логически верные условия — после первого блока чуть опустить руки. В момент второго удара блок ставится вторично.

Методические указания. Тренировать защиту следует не меньше ударов: ведь безопасность сценического боя зависит от того, и от другого.

Упр. № 246, Парное упражнение в прямых ударах и защитах.

Построение — в две шеренги, друг против друга. Желательно подбирать учеников в парах по полу и росту. Расстояние между шеренгами — 3—4 ж. Подача команд и методика изучения — те же, что в упражнении «Пощечина». По команде «Моя — левой бей!» ученик одной из шеренг наносит левой рукой прямой удар по направлению к лицу партнера; а те, в свою очередь, сами (без команды педагога) ставят руками блок и делают шаг назад. Повторить упражнение несколько раз. Затем партнеры меняются ролями. Когда ученики овладеют техникой, надо подвести шеренги на боевое расстояние и повторить упражнение с реальным партнером.

Методические указания. Надо требовать, чтобы направление ударов было точно в середину лица — удары, неверные по направлению, неожиданны для партнера и грозят травмированием.

Упр. № 247. Парное упражнение в двух прямых ударах и защитах.

После команды «Левой прямо — бей!» должна последовать команда «Правой прямо — бей!». Обороняющиеся ставят первый блок, затем, отходя назад, приоткрывают лицо, и, когда преподаватель подает вторую команду (ударить правой), они также блокируют удар, отходя назад.

Методические указания. Когда ученики начнут выполнять упражнение правильно и смело, его можно делать как этюд. Перед началом подаются команды: «внимание — бой». Атакующие начинают прямым ударом левой руки, затем наносят удар правой. В каждой паре возникает свой темпо-ритм действий. Если первый удар был принят на блок так, что зритель его видел и был убежден, что человек действительно защитился, то при втором ударе блок должен быть выполнен и снят так быстро, чтобы зритель не заметил его и поверил, что второй удар достиг цели. В этом этюде сзади за каждым обороняющимся должен лежать гимнастический мат — на него нужно упасть, «получив» в лицо второй удар. В этом случае логично выполнить падение № 3, т. е. «назад наспину».

Упp. JSf» 248. Удары сбоку.

В сценических драках применяются и удары сбоку. Чаще всего они являются логическим продолжением после прямого удара, но могут применяться и отдельно, например когда надо первым ударом «уложить» противника.

Первое подготовительное упражнение. Исходное положение — руки на пояс, стопы параллельны и на ширине плеч. Техника исполнения. По команде «вперед правой» учащиеся делают небольшой шаг вперед вправо. По аналогичной команде делают такой же шаг левой — и так несколько раз подряд. То же самое надо делать в движениях назад.

Методические указания. Необходимо, чтобы ноги сохраняли положение боевой стойки, чтобы вместе с ногами поворачивалось и туловище.

Второе подготовительное упражнение. Исходное положение — ноги на ширине плеч, руки согнуты в локтях, так, чтобы правая была около правого бока,

левая — около левого. Предплечья не следует прижимать к бокам. Кулаки находятся на уровне живота. Техника исполнения. По команде «для удара правой — замах!» учащиеся поворачивают туловище вправо. По команде «бей» учащиеся быстрым движением поворачиваются влево, ноги остаются на месте. Правая рука при повороте влево двигается наклонно снизу вверх, нанося удар по левой стороне челюсти воображаемого партнера (рис. 203); теперь тело приняло исходное положение, чтобы можно было нанести такой же удар левой рукой по правой стороне челюсти партнера (рис. 204).

Методические указания. Надо добиваться, чтобы удар наносился всем туловищем. Необходимо научиться останавливать кулак непосредственно перед челюстью противника — гасить инерцию. Только тогда эти удары будут безопасны.

Основное упражнение. Построение — стайкой. Исходное положение — боевая стойка. Техника исполнения. По команде «замах для удараправой» ученики, поворачивая туловище вправо, отводят руку для замаха; по команде «бей» исполняют удар, поворачиваясь туловищем влево и одновременно продвигая правую ногу вперед (первое подготовительное упражнение). Затем по команде «левой — бей» то же выполняется левой рукой. Сделать подряд 4—6 ударов.

Упр. № 249. Защита рукой от ударов сбоку.

Построение — стайкой. Исходное положение — боевая стойка. Техника исполнения. По команде «с боку левой—закройсь» надо поставить предплечье левой руки в вертикальное положение левее головы. Защита состоит в том, что предплечье становится преградой на пути бьющей руки (рис. 205). То же самое следует выполнить правой рукой. При этих защитах необходимо слегка отступить назад: при левой — правой ногой, при правой — левой.

Упр. № 250. Защита телом.

Построение — стайкой. Исходное положение — боевая стойка. Надо наклониться головой и туловищем так, чтобы удар не попадал в цель. Техника исполнения. Преподаватель, стоя против группы, изображает удар правой рукой по левой челюсти своих учеников. В момент, когда наносится такой удар, ученики должны, сгибая колени, наклонить вперед туловище и голову. В это время бьющая рука проходит над наклонившимся телом. В тот момент, когда рука будет двигаться над телом, защищающиеся должны передвинуть туловище и голову влево и затем выпрямиться (рис. 206). При ударе левой рукой по правой челюсти такое же движение следует выполнить в правую сторону.

Методические указания. Учащиеся выполняют уклонение в соответствующую сторону по команде педагога «удар справа» или «удар слева». Сделать несколько раз подряд. При уклонении вправо назад должна отходить правая нога, влево —. левая. Часто возникает ошибка, когда при ударе правой ученик, наклонившись, вместо того чтобы передвинуться влево, двигается вправо. Когда он поднимается, то или получает удар в челюсть, или снизу ударяется головой о предплечье партнера.

Упр. JVa 251. Парные упражнения в боковых ударах и защитах от них.

Построение — в две шеренги, друг против друга на расстоянии в три метра. Техника исполнения. По команде «Моя правой — замах» соответствующая шеренга делает движения замаха; «Противник» в это время только наблюдает. По команде «Моя бей \* «Противник» сам ставит левое предплечье вертикально, одновременно передвигая назад правую ногу. По команде «Моя левой сбоку — бей» «Противник» защищается правой рукой, одновременно отходя назад левой ногой. Выполнить подряд 2—4 раза. Затем учащиеся меняются ролями. Потом следует поставить шеренги на боевую дистанцию в 120—150 см. Педагог предварительно объясняет комбинацию: «Моя» исполняет прямой удар левой рукой и боковой — правой; «Противник» защищается блоком с отходом назад от прямого и предплечьем от бокового, затем подается команда «к бою»: «Моя прямой левой бей, боковой правой — бей». «Противник» должен защищаться соответствующим образом. После разучивания и тренировки ученики меняются ролями.

В следующем упражнении будут те же приемы нападения, но надо уклоняться от бокового удара.

Первая тренировочная комбинация. «Моя — прямой левой» — защита блоком, «Моя — прямой правой»—защита блоком; «Моя—боковой левой» — защита предплечьем; «Моя — боковой правой» — защита уклонением.

Методические указания. После разучивания комбинации упражнение выполняется по команде «Начали», и каждая пара действует в своем темпо-ритме.

Вторая тренировочная комбинация. «Моя — прямой левой» — защита блоком; «боковой правой» — защита предплечьем; «боковой левой» (защита предплечьем); «прямой правой» — защита блоком.

Методические указания. Надо создавать различные тренировочные комбинации, выполнять их в замедленном темпе, но технически правильно. В этих комбинациях обороняющийся может и упасть, получив последний удар; от прямого надо падать «назад на спину» (падение № 3); от бокового — «скручиваясь на бок» (падение № 2). Оно выполняется в сторону, противоположную удару. Падать нужно на мат. После того, как техника ударов, защит и падений отработана, надо перевести тренаж на непокрытый пол.

Упр. № 252. Удары снизу

Исходное положение — ноги поставить на ширине плеч или в положение боевой стойки.

В комбинации этот удар является заключительным, но может применяться и как единичное, внезапное действие. Техника исполнения. По команде «левой прямым — бей» и далее «правой снизу бей», при выполнении прямого удара левой рукой надо согнуть в локте правую руку, оттягивая локоть назад вниз, и повернуть кулак ладонью вверх. В этом положении рука напоминает крюк. По соответствующей команде надо ударить крюком снизу по челюсти противника (рис. 207). Чтобы нанести подобный удар, нужно научиться мгновенно тормозить, чтобы кулак останавливался примерно в 10 см от подбородка партнера. При ударе надо делать небольшой шаг вперед правой ногой, при ударе левой — шаг левой ногой, при этом стопой стукнуть в пол — озвучить удар.

Упр. № 253. Защита блоком от удара снизу.

Блок от.ударов снизу аналогичен блоку от прямых ударов, но ставится на расстоянии 10 см под челюстью. Кисти рук сложены так, чтобы ладони были направлены вниз, а локти чуть разведены в стороны. Обе руки должны быть предельно напряжены, так как в противном случае можно ударить своими же руками снизу по челюсти. Защищаться от ударов снизу можно и отходами назад; тогда зритель увидит, что удар не попал а цель.

Упр. № 254. Парные упражнения в ударах снизу и защитах от них.

Построение — в две шеренги на боевой дистанции. Схема комбинации. «Моя — прямой удар левой» — защита блоком; «прямой удар правой» — защита блоком; «боковой удар левой» — защита предплечьем; «удар снизу правой» — защита блоком. После разучивания комбинации и тренировки учащиеся меняются ролями.

Первая тренировочная комбинация. «Моя — прямой удар левой» — «Про тивник» блок с шагом назад; «Прямой удар правой» — блок с шагом назад; «боковой левой» — уклонение влево и «Противник» дает ответный удар снизу («Моя — падение № 3»).

Вторая тренировочная комбинация. «Моя — прямой левой» — блок, «боковой правой» — защита предплечьем, и «Противник» дает ответный боковой правой. «Моя — уклонение влево» и «Моя — бьет снизу» — защита с шагом назад.

Третья тренировочная комбинация. «Моя — прямой левой» — защита шагом назад; «прямой удар правой» — блок, и «Противник» дает ответный боковой правой — «Моя» — уклонение вправо и в момент выпрямления получает удар снизу— «Моя» — блок и падение № 3.

Методические указания. По примеру этих комбинаций легко составляются и другие с любым количеством боевых темпов. Темпом называется соединение действий обоих партнеров, в котором один нападает, а другой защищается. Как показала практика, комбинации не должны иметь более шести-восьми темпов. Но в сценической драке может быть несколько комбинаций, логически соединенных друг с другом разнообразными подготовительными действиями: наблюдениями, погонями, приготовлениями, разведкой.

Упр. № 255. Захват за горло, освобождение и бросок ударом под колено.

Построение в две шеренги, друг против друга. Техника исполнения.

I элемент: «Захват за горло». Объяснить, что на сцене нельзя реально хватать партнера за горло, нельзя нажимать на кадык. Надо положить обе кисти вплотную к основанию шеи. Четыре пальца обеих рук сзади, большие впереди (рис. 20. По команде «Моя — захват» учащиеся, выпадая вперед-правой ногой, накладывают руки на шею партнера (рис. 209). Выпад можно делать и левой ногой, но тогда вся дальнейшая техника изменится по направлению.

Руки нападающего должны быть прямыми.

II элемент: «Освобождение от захвата». По команде «Противник» поднимает правую руку правее рук партнера, потом по команде же поворачивается налево; по команде «сбей руки» — наклоняется туловищем вперед вниз. Это движение обязательно скинет руки нападающего с горла (рис. 210).

Методические указания. Учить технику надо медленно и обязательно раздельно, добиваясь точности, так как только тогда действия будут безопасными. Сбивать руки с шеи следует только наклоном вперед вниз и ни в коем случае не руками обороняющегося — это опасно.

1 Техника заимствована из школы самбо.

III элемент: «Подготовка к броску». По команде «Противник на колено» ученики, повернувшись и освободившись от захвата, отводят назад левую ногу и опускаются на левое колено (рис. 211). Это движение освобождает место для того, чтобы нападавший упал.

IV элемент: «Бросок партнера через голову». После того, как защищающийся опустился на колено, он должен по команде «положить руки» положить кисть правой руки под правое колено партнера, а левую на его затылок сверху (рис. 212). По команде «Бросок» он должен потянуть нападавшего вперед, нажимая левой рукой на его шею сверху. Благодаря этим движениям нападавший легко исполняет падение «вперед через голову» (№ 4).

Методические указания. Как только бросающий сделал последние движения вперед вниз, он должен мгновенно оттянуть назад свои руки, чтобы не препятствовать падающему вперед телу партнера. Если этого не сделать, можно сломать предплечье правой руки. Движения «броска» должны быть легкими. Однако зритель должен увидеть усилие, его надо сыграть: захват, и толчок под колено и за голову якобы были настолько сильны, что актер действительно перевернулся через голову. Зритель обязательно должен видеть захват за горло, действие освобождения и бросок, причем в таком темпе, чтобы была полная иллюзия подлинности действий. Этот прием изучается в течение двух-трех уроков. В одном уроке следует изучить I, II и III элементы, в следующем IV, затем тренироваться. В тренировках надо менять партнеров.

Тренировочный комплекс Ученики «моей» шеренги спрашивают партнера: «Ты украл?» «Противник» отвечает: «Что?» — и дает оскорбителю пощечину. «Моя», отвечая «Ах, так!», хватает партнера за горло. «Противник» освобождается от захвата и бросает партнера на землю через голову (падение № 4). «Моя» — вскакивает на ноги, поворачивается к «Противнику» и дает ему прямой удар левой — тот ставит блок; затем прямой удар правой и боковой левой — тот защищается блоком и уклонением (вправо) и дает в ответ прямой удар правой. «Моя», получив прямой удар в лицо, падает назад (падение № 3).

Методические указания. Для зрителя только последний удар должен достичь цели. Актер должен подставить блок, но так, чтобы зритель его не видел; для этого надо мгновенно, после того как удар был отражен, поднять обе руки вверх, что усиливает впечатление от «полученного» удара, который и опрокинул актера назад. Сначала падают на мат и, только освоив технику, — на пол. Схватка с новым партнером всегда опаснее, потому что к нему нужно приспособиться, оценить его силу, рост, вес и темпо-ритм движений. Все это тренирует подлинную ловкость актера.

Упр. J№ 256. Удар кулаком (ножом) сверху, защита и бросок.

Один из партнеров по ходу драки выхватывает нож из-за пояса слева.

Первое подготовительное упражнение. Построение — стайкой. Преподаватель последовательно называет цепь дробных действий, из которых складывается удар ножом. Учащиеся должны выполнять эти действия по соответствующим командам, но так, как умеют: «схватиться за рукоять ножа», «вынуть нож». Зритель должен видеть готового к бою человека, но не должен понимать, будет он наладать или защищаться. «Замахнуться ножом для удара сверху», подсказать, что предполагается удар в грудь воображаемого партнера. Подается последняя команда: «В грудь бей!» Ученики должны исполнить удар сверху вниз.

Методические указания. После первого выполнения этих дробных действий надо подсказать, что имеет смысл выполнять первый элемент, одновременно двигая левую ногу назад и слегка поворачиваясь влево, а второй элемент, двигая левую ногу вперед и слегка поворачиваясь вправо. Третий надо сделать так, чтобы в замахе принимало участие туловище. При ударе сверху вниз надо сделать выпад правой ногой вперед. Указать, что при увеличении амплитуд действие выглядит более широким и энергичным. Когда схема разучена, надо рассказать, что нападающий может промахнуться, если противник отскочил, и тогда нож прорежет воздух или может попасть в тело, или может попасть на защиту. Таким образом, заключительное действие удар сверху вниз может в конце иметь три варианта.

Первый вариант. Схватился за нож, вынул его, замахнулся, ударил и промахнулся. (Ничто не задержало руку.)

Второй вариант. Те же первые три действия, но в последнем надо попасть в грудь противника. Как это сделать, если нож не уходит лезвием в рукоять? — таких ножей сейчас в театрах нет. Следует подсказать, что этот удар надо играть двумя дробными действиями: удар быстрым движением руки вниз (в грудь) и мгновенным обратным движением (выдернуть нож из тела). Надо уметь в одно мгновение сыграть удар и выдергивание ножа. Это трудно.

Третий вариант. Исполняются те же первые три дробные действия, но в четвертом рука с ножом должна остановиться в положении наклонно вверх — так, как если бы она встретилась с преградой.

Четвертый вариант требует разучивания специальной техники защитных действий. Надо сложить руки в положение, которое называется «Малой вилкой» (рис. 213). По команде «Вилка» следует принять это положение и отодвинуть правую ногу назад (рис. 214). По команде «Подножка» надо выйти вперед правой ногой носком влево (рис. 215); одновременно с этим сжать пальцы рук. По команде «бросок» надо повернуться туловищем и руками влево вниз. Это движение должно «броситьэ нападающего через подножку (рис. 216).

Методические указания. Сначала надо разучить всей группой нападающие движения, а затем — движения защиты, подножки и броска. После этого упражнение можно исполнять парами. Построение парами, между противниками 3—4 метра. Когда «моя» шеренга будет выполнять движения нападения, «Противник» должен только наблюдать за ними, даже не поднимая рук. Последовательно подаются команды: «Моя —за ножи», «Вынуть нож», «Замахнуться», «Бить». Шеренга заканчивает действие в положении выпада с поднятой наклонно вверх правой рукой. Далее действует «Противник». Последовательно по командам ученики выполняют защиту в вилку, сжимают пальцы, ставят подножку и бросают. После двукратного исполнения этого же упражнения надо перейти на боевую дистанцию и выполнять то же с партнером. Подаются те же команды.

Методические указания. Предварительная дистанция в 150—170 см. Надо рассказать, что если в момент удара ножом сверху вниз будет подставлена «вилка», то нож может попасть актеру в ладони или в пальцы. Техника безопасности требует, чтобы «вилка» выполнялась тогда, когда партнер ужеокончил свои движения. Пауза между движением нападения и защиты должна быть обязательно, но она столь ничтожна по времени, что зритель ее не видит. Такое выполнение приема вполне безопасно. После того, как «Противник» правильно защитился, он должен, сжав пальцы, поставить правой ногой подножку так, чтобы его нога оказалась за ногой партнера, но не перед нею (это опасно). В правильной подножке у бойцов должны совпадать коленные впадины. Подставленная нога — это подножка-препятствие, через которое должен выполняться бросок. Бросая партнера, надо потянуть его вниз налево. Он не должен сопротивляться, наоборот, опираясь на подставленную ногу, он сам должен выполнить технику падения № 1, т. е. «с выпада, скручиваясь». После этого падения он не оглушен и может мгновенно вскочить на ноги.

Когда техника освоена, занимающиеся должны поменяться ролями.

Учебная комбинация. Ученики «моей» шеренги спрашивают: «Ты украл?» «Противник» в ответ говорит: «Что?» — и дает пощечину. «Моя» — «Ах, так!» — и наносит удар ножом. «Противник» ставит защиту в «вилку», затем подножку и бросают партнеров. «Моя» — падение № I, вскакивает и хватает противника за горло; «Противник» освобождается от захватов и бросает партнера вперед захватом за затылок и ударом под колено; «Моя» — падение № 4, вскакивает и идет к партнеру в положении боевой стойки, затем наносит ему удар прямой левой, боковой правой; «Противник» в боевой стойке — защищается блоком, затем предплечьем и отвечает ударом по челюсти снизу. «Моя» — блок, но так, чтобы было впечатление, что удар получен; в результате — падение «назад на спину» (№ 3). Методические указания. Все три падения выполняются в одном направлении. Для каждой пары надо положить мат, она должна передвигаться так, чтобы ученик падал только на мат. Это затруднение тренирует ориентацию в пространстве. Партия «противника» доступна девушкам, поскольку они, активно обороняясь, сами бросают партнера. В тренировке с меняющимися партнерами надо сложить маты так, чтобы образовалась площадка, на которой будет выполняться схватка только одной пары.

Упр. № 257. Удар сверху, защита и бросок через себя.

Построение в две шеренги друг против друга. Если разучивание техники исполняется всей группой, то падение не выполняется. Техника исполнения. Подается команда — «Моя — замах». Соответствующая шеренга поднимает «камень» и замахивается им для удара сверху. По команде «бей» — удар сверху вниз с полувыпадом правой ногой вперед. Руку надо остановить на уровне головы «Противника» (рис. 217). В это время «Противник» только наблюдает за действиями партнера, и при ударе он предплечьем правой руки отводит руку нападающего вправо, делая выпад левой —влево (рис. 217). По команде «захват» «Противник» быстро поворачивается на правой ноге спиной к партнеру, одновременно захватывая руками его лучезапястный сустав. Он кладет эту руку партнера себе на левое плечо в положение, исходное перед броском (рис. 21. Бросок начинается с опускания на колено отставляемой назад левой ноги. Когда бросающий опускается на колено, нападавший должен нагнуться вперед (рис. 219). После трехкратного повторения этой техники надо приступить к выполнению всего трюка.

Размещение матов. Положить поперек зала маты — столько, сколько будет борющихся пар. «Моя» шеренга стоит лицом к матам, «Противник» — спиной к ним. Техника исполнения. По команде «удар» «Моя» шеренга наносит удар «камнем» по голове, но останавливает руку, «Противник» исполняет разученную технику защиты. По команде «поворот» «Противник» поворачивается, захватив руку партнера. По команде «бросок» «Противник» опукается на левое колено и, наклоняясь, тянет партнера к себе на спину. Нападавший наклоняется вперед, ставит ладонь правой руки на, мат, выходят вперед правой ногой (чуть правее стоящего на колене партнера), а затем падает «вперед через голову» (№ 4), (рис. 220).

Методические указания. Этот трюк безопасен, если хорошо знать технику четвертого падения. Тренировать надо, меняя партнеров. Счедует составить небольшую комбинацию, в которой этот прием будет заключительным.

Упр. № 258. Захват, за горло, бросок через себя и падение каскадом.

Перед изучением приема надо повторить технику каскада с места. Он исполняется отталкиванием правой ногой. Из матов надо сделать дорожку в 3—4 м. Разучивают прием парами. Предложить первой паре подойти к матам. Это упражнение легко выполняется девушкой и юношей. Она выполняет функции обороняющейся и становится спиной к мату, а он лицом к ней. По команде «захват» он хватает ее «за горло», выпадая правой ногой вперед; эту ногу он ставит справа от ее ног. Как только он положит руки ей на горло, она хватает его снизу за руки около подмышек (рис. 221). Этот первый элемент надо тщательно выучить. Далее она без партнера учит свои последующие движения. Она должна так. поднять согнутую правую ногу, чтобы иметь возможность поставить ее на живот партнера, одновременно с этим она, сгибая левую ногу, садится на мат. Затем из положения сидя ложится на спину, оставляя правую ногу поднятой вверх в полусогнутом 1 положении. После разучивания этой техники можно приступить к парному исполнению. После того, как он схватил ее за горло, а она его руки снизу, она быстро садится, упираясь правой стопой в его живот, и затем опрокидывается на спину, как бы бросая его через себя. В момент, когда она садится, он подтягивает левую ногу вперед (рис. 222). Это создает ему возможность сделать еще один небольшой шаг вперед правой ногой. Когда она опрокидывается на спину, он, снимая руки с ее горла, ставит ладони на мат за ее головой и выполняет акробатический каскад (рис. 223). После броска она, быстро вскакивая, поворачивается к нему, а он лежит в положении после падения № 4.

Методические указания. Этот прием разучивается последним в серии захватов и бросков, поскольку он наиболее сложен. Необходимо, чтобы во время каскада ноги его были достаточно высоко подняты и не задели ее лица. Она должна только подставлять правую ногу под живот, но не толкать его. Ногу надо ставить точно на середину живота, не ниже. Он должен выполнять каскад смело и в достаточно быстром темпе, иначе можно упасть на нее или приземлиться на шею, а это опасно. Для первого исполнения следует выбрать наиболее точных в движениях и смелых учеников. Трудность заключается в том, что от страха часто замедляют темп или невольно делают неверные движения — все это опасно. В комбинации драки этот прием, как наиболее трудный, следует ставить первым.

Упр. № 259. Удар кулаком в лицо из положения лежа.

Прием изучается каждой парой отдельно под руководством педагога. Маты разместить в виде квадрата. Исходное положение. Один исполнитель ложится на спину, второй подходит к нему со стороны головы и наклоняется для того, чтобы обыскать карманы на его груди. Правую ногу, обыскивающий ставит возле правого уха лежащего, левую — за его головой так, чтобы стопа была под прямым углом к правой. Это даст возможность оказаться в верном положении перед падением «назад на спину». Техника исполнения. Когда обыскивающий встал на колено и наклонился к лежащему, тот «бьет» его кулаком снизу. От этого удара «обыскивающий» поднимается вверх, разгибая правую ногу, затем подворачивает левую стопу и падает назад. При «ударе кулаком в лицо» предварительно сгибают руку в локте — это замах. Затем резким движением лежащий «бьет» в лицо обыскивающего, но не прикасается к нему. «Обыскивающий» должен начать подниматься вверх и отклонять голову назад чуть раньше того мгновения, когда рука бьющего может его тронуть. Но этот обгон в скорости не должен быть заметен зрителю: нужно создать впечатление, что был удар в лицо. От удара человек поднялся почти в рост, а затем упал, потеряв сознание. Этот трюк могут исполнять и девушки в роли обыскивающих.

Методические указания. Такие приемы являются связующими звеньями в композициях драк. Описанный прием тогда выполняется, когда один из участников упал на спину в почти бессознательней состоянии. Прием требует самой тщательной тренировки, потому что, если удар недостаточно активно выполнен, он не создает верного внечатления, как и удар, направленный мимо (кстати, самые частые ошибки). Необходимо научиться останавливать руку в нужном месте после резкого и сильного удара — это возможно при отличной координации и внимательности. Так же точно нужно отклонять голову и падать назад.

Упр. № 260. Удар ногой из положения лежа.

Этот прием аналогичен предыдущему. Схема исполнения. Один из учеников ложится на спину; его левая нога должна быть подогнута, как после падения Ли 4. Подходить к лежащему со стороны его левой ногн. Обыскивающий ставит левую ногу около голени левой ноги лежащего и делает правой йогой выпад вперед около его левого бока. Затем нападающий наклоняется, чтобы обыскать, и в этот момент получает удар ногой в живот. Этот удар настолько силен, что обыскивающий падает назад — падение № 3. Сила этого удара столь велика, что упавший при падений по инерции переворачивается назад через голову или плечо в ложится на грудь. Техника исполнения. Удар ногой в живот состоит в том, что, как только обыскивающий наклонится, лежащий, согнув правую ногу и поставив стопу ему на живот, резко разгибает ногу — этот толчок «опрокидывает» обыскивающего.

Методические указания. Этот прием, как и предыдущий, является звеном, соединяющим удары бокса, захваты и броски. Роль лежащего может исполнять и девушка. Техника безопасности такова: удара кет, а есть только толчок, и если мышцы живота напряжены, то такой толчок будет безопасным и безболезненным. Недопустимо ставить ногу ниже живота. Из положения лежа на груди упавший может легко вскочить и продолжить бой.

Упр. № 261. Композиция драки.

В драке участвуют девушка и юноша. Надо рассказать, что она окончила школу разведчиков и владеет приемами рукопашной борьбы. Поводом к драке послужило оскорбление, которое он нанес ей, чтобы вызвать конфликт. Установка снаряда. На середине зала должна быть площадка, составленная не менее чем из четырех матов. Учить композицию и тренироваться на ней можно только по одной паре. Схема композиции. Она стоит спиной к мату, он напротив. Он говорит: «Ты воровка?» Она: «Что?» и дает ему пощечину. Он: «Ах, так?» и хватает ее за горло. Она подхватывает его подмышки и бросает через себя, вскакивает, поворачиваясь к нему, готовая драться дальше. Он на секунду задерживается и, вскакивая, достает из-за пояса нож, приближается к ней и бьет ножом сверху в грудь. Она ловит его руку в «вилку», ставит подножку и бросает его на мат (падение № 1). При падении он теряет нож; медленно поднимается, а затем довольно быстро вновь хватает ее за горло. Она сбивает его руки с горла, опускается на левое колено и бросает его вперед через голову (падение № 4). Она подходит к нему со стороны головы, с тем, чтобы обыскать карманы на его гимнастерке. В этот момент он бьет ее снизу кулаком в лицо. Она падает назад на спину (№ 3). Он медленно встает, приближается к ней со стороны ног, наклоняется, чтобы обыскать ее. Она наносит ему удар ногой в живот. Он падает с такой инерцией, что переворачивается через голову и лежит лицом вниз 2—4 секунды, затем еще медленнее поднимается и приближается к ней. Она идет ему навстречу. Он бьет ее прямым ударом левой в лицо, она ставит блок; он наносит ей удар сбоку правой рукой, она уклоняется вправо и, поднимаясь, дает ему правой рукой удар по челюсти снизу. Он падает. на спину. На этом приеме композиция кончается.

Методические указания. Необходимо оправдать ситуацию. Смысл в том, что она должна «замотать» его бросками настолько, чтобы его удары стали неточными. Это дает ей возможность в последний раз удачно ударить его по челюсти, Композицию можно вынести на зачет. Последовательность приемов может быть и иной, но обязательно логичной.

Упр. № 262. Композиция драки (второй вариант).

В этом варианте участвуют только мужчины. Для удобства описания стоящий спиной к мату будет называться первым номером, стоящий напротив — вторым. Второй спрашивает: «Ты украл?» Первый: «Что?» и дает пощечину. Второй хватает с земли бутылку и бьет ею первого по голове. Первый хватает левой рукой правую руку второго за лучезапястный сустав и ударом левой ладони по бутылке выбивает ее из рук второго. Второй мгновенно хватает первого за горло, и тот бросает его через себя (первый выполняет каскад и падение № 4). Затем первый вскакивает, вынимает из-за пояса нож и идет ко второму, замахивается и бьет ножом в грудь. Второй защищается «вилкой», делает подножку и бросает первого (падение № 1). В падении первый теряет нож, но мгновенно вскакивает и снова хватает второго за горло. Второй сбивает правой рукой его руки, опускается на колено левой ноги и, подбивая первого под колено правой ноги, тянет его другой рукой вниз за шею. Первый падает вперед через голову (падение № 4), лежит на спине, второй идет к нему для того, чтобы обыскать, наклоняется и в это время получает снизу удар в лицо. Второй падает назад на спину (падение № 3); тогда встает первый и подходит к нему со стороны ног. Он наклоняется, чтобы осмотреть карманы второго и в это время получает сильный удар ногой в живот, падает на спину, и переворачивается через голову в положение лежа на груди. Далее бой продолжается с помощью ударов, Первый поднимается и приближается ко второму в положении боевой стойки. Он наносит второму прямой удар в лицо левой. Второй ставит блок. Первый наносит боковой удар правой. Второй стазит защиту предплечьем и делает шаг назад, далее он отвечает боковым ударом правой рукой (первый уклоняется); затем, поднимаясь, он отвечает прямым правой, второй ставит блок, но падает на спину (№ 3). Затем второй, поднимаясь, берет камень и наносит первому удар по голове — сверху вниз. Первый защищается предплечьем правой руки, поворачивается спиной ко второму с захватом его руки и бросает его через себя. На этом композиция кончается.

Методические указания. Создание таких композиций возможно только после того, как разучена техника отдельных приемов нападения и защиты: тогда на создание любой новой композиции не затрачивается более двух-трех уроков. При изучении композиции нельзя выходить за пределы площадки. Приближаясь к партнеру или отходя от него, надо ориентироваться на площадке и заботиться не только о себе, но и о падающем партнере. После достаточной подготовки можно постепенно выходить за пределы площадки, с тем чтобы к зачету быть в состоянии «драться» на полу. Наиболее сложной после разучивания техники будет работа над оправданием действия.

Указанные приемы не исчерпывают ассортимента. На основе разученной уже техники безопасности можно создавать и новые. В связи с тем, что при выполнении композиции в боевом темпе затрачивается много энергии, одни и те же ученики не должны повторять ее в уроке более двух раз.

ОСОБЕННОСТИ СТИЛЕВОГО ПОВЕДЕНИЯ И ПРАВИЛА ЭТИКЕТА (ОБХОЖДЕНИЯ),

ПРИНЯТЫЕ В ЕВРОПЕЙСКОМ И РУССКОМ ОБЩЕСТВЕ В XVI-XIX И НАЧАЛЕ XX СТОЛЕТИЯ Молодые актеры и режиссеры должны знать особенности стилевого поведения русского и западноевропейского общества - это совершенно необходимо в спектаклях классического репертуара.

Материалы, содержащие сведения о быте, этикете и поведении людей в Древнем Египте, Греции, Риме, Византии и раннем средневековье Европы, пока настолько незначительны, что могут быть использованы только как консультационный материал. Режиссерам и актерам предлагается краткое изложение уклада боярского общества XVI и XVII столетий и описание осанки, походки, жестов и манер представителей этого общества.

Обилие исторических материалов, живопись, графика, скульптура, художественно-прикладное искусство и литература ярко и образно освещающие жизнь, быт и нравы западноевропейского общества XVI, XVII и XVIII веков и обстоятельные правила "хорошего тона" русского светского общества XIX столетия, позволили разработать соответствующие упражнения и ввести их в практический курс предмета. С помощью этих упражнений педагоги, актеры и режиссеры имеют возможность практически осваивать пластические особенности поведения феодального, аристократического и буржуазного общества.

Глава тридцать третья

ОСОБЕННОСТИ В ПОВЕДЕНИИ РУССКОГО БОЯРСТВА XVI-XVII ВЕКОВ

Боярское обхождение XVI-XVII столетий частично заимствовано из дворцового этикета Византии, но во многом сохранило народные обычаи.

Россия этого периода была феодальным государством. Крепостное крестьянство жестоко угнеталось, зато крупные феодалы (и в частности бояре) неслыханно обогащались. В политическом и экономическом отношении боярство России никогда не было монолитным - этому мешала постоянная родовая вражда, столкновение личных интересов. Любой ценой бояре старались добиться наибольшего влияния на царя и его родню, шла борьба за захват самых выгодных должностей, неоднократно предпринимались попытки дворцовых переворотов. В этой борьбе все средства были хороши, лишь бы они приводили к поставленной цели, - клевета, доносы, подложные письма, наушничество, поджоги, убийства. Все это оказало огромное влияние на жизнь боярства. Яркой внешней стороной боярского быта оказались особенности в правилах этикета - обхождении.

Основное в облике боярина - его крайняя внешняя сдержанность. Боярин старался меньше говорить, а если и позволял себе пространные речи, то произносил их так, чтобы не выдать настоящей мысли и не раскрыть своих интересов. Этому обучали боярских детей, и так же вели себя слуги боярина. Если слугу посылали по делу, то ему наказывали не смотреть по сторонам, не разговаривать с посторонними (хотя ему не возбранялось подслушивать), а в разговоре по делу сказать только то, с чем он был послан. Замкнутость в поведении считалась достоинством. Основой красоты боярина (среднего и пожилого возраста) считалась дородность. Чем толще был боярин, чем пышнее и длиннее были его усы и борода, тем большего почета он удостаивался. Людей с такой внешностью специально приглашали к царскому двору, особенно на приемы иностранных послов. Дородность свидетельствовала о том, что этот человек не работал, что он богат и знатен. Для того чтобы еще больше подчеркнуть свою толщину, бояре подпоясывались не по талии, а под животом.

Особенностью в пластическом стиле поведения было стремление к неподвижности. Общий характер движений отличался медлительностью, плавностью и широтой. Боярин редко торопился. Он соблюдал достоинство и величавость. Такому пластическому стилю помогал костюм.

"На сорочку и штаны, - пишет Олеарий, - они надевают узкие одеяния вроде наших камзолов, только длинные до колен и с длинными рукавами, которые перед кистью руки собираются в складки; сзади у шеи у них воротник в четверть локтя длиной и шириной... выступая над остальными одеждами, он поднимается на затылке. Это одеяние они называют кафтаном. Поверх кафтана некоторые носят еще длинное одеяние, которое доходит до икр или спускается ниже их и называется ферязью...

Над всем этим у них длинные одеяния, опускающиеся до ног, таковые они надевают,

когда выходят на улицу. У этих наружных кафтанов сзади на плечах широкие вороты,

спереди сверху вниз и с боков прорези с тесемками, вышитыми золотом, а иногда жемчугом, на тесемках же висят длинные кисти. Рукава у них почти такой же длины, как и кафтан, но очень узки, их на руках собирают во многое складки, так что едва удается просунуть руки: иногда же, идя, они дают рукавам свисать ниже рук. На головы все они надевают шапки... из черного лисьего или собольего меха длиной в локоть... (на ногах) короткие, спереди заостряющиеся сапоги..."1 Дородный боярин держался очень прямо, живот выставлял вперед - это типичная осанка. Для того чтобы тело не падало вперед, боярину приходилось отклонять верх спины назад, что приподнимало грудь. Шею следовало держать вертикально, так как наклонять ее мешала высокая боярская шапка ("Горловка"). Боярин плотно и уверенно стоял на земле - для этого он широко расставлял ноги. Наиболее типичными положениями рук были:

1) руки, свободно висящие вдоль туловища; 2) одна свободно висела, другая упиралась в бок; 3) обе руки упирались в бока. В положении сидя ноги чаще всего были расставлены, туловище держали прямо, кисти рук лежали на коленях или упирались в них. Сидя за столом, бояре держали предплечья рук на краю стола. а кисти на столе.

Туалет боярина (три верхних платья, длинных, шитых золотом и украшенных драгоценными камнями, жемчугом и мехами) был тяжел, он очень сковывал тело и мешал движениям (есть сведения, что парадный костюм царя Федора весил 80 (?!) килограммов, столько же весил выходной костюм патриарха). Естественно, в таком костюме двигаться можно было только плавно, спокойно, идти небольшими шагами. Во время ходьбы боярин не говорил, а если ему надо было что-то сказать, - останавливался.

Боярское обхождение требовало, чтобы к другим представителям своего сословия обращались приветливо, но всегда в соответствии с родовой гордостью - Не следовало обижать другого человека пренебрежительным к нему отношением, но лучше обидеть его, чем принизить себя. В зависимости от ситуации этикет XVI-XVII столетий давал возможность приветствовать и отвечать на приветствия четырьмя способами:

1) наклоном головы; 2) поклоном в пояс ("малым обычаем");

3) поклоном до земли ("большим обычаем"), когда сначала левой рукой снимали шапку, затем правой рукой касались левого плеча, а вслед за тем, наклоняясь, касались пола правой рукой; 4) падением на колени и касанием лбом пола ("бить челом"). Четвертым способом пользовались редко, только беднейшие из бояр и только при встрече с царем, а тремя первыми в быту пользовались очень часто. 1 А, Олеарий. Описание путешествия в Московию и через Московию а Персию и обратно, СПБ., 1906, стр. 174-176. эоо Поклоны были не только приветствием, они служили формой благодарности. При благодарности количество поклонов не ограничивалось и зависело от степени признательности того, кому была оказана услуга. Для примера можно указать, что князь Трубецкой за милость царя, отправившего его в Польский поход 1654 года, благодарил "большим обычаем" тридцать раз. Челядь также пользовалась разными формами поклонов, и выбор зависел от ситуации. Крестьяне приветствовали своего боярина, только падая на колени, то есть били "челом". Поведение крестьянина при встрече с боярином должно было выражать смирение, а облик боярина - власть. В боярских семьях тщательно подчеркивалось (но иногда это было фикцией) полная и непрерывная власть главы семьи - отца. Отец в боярской семье был полновластным хозяином над женой, детьми и слугами. То, что мог позволить себе боярин, не дозволялось никому в семье. Выполнялась любая его прихоть, жена была его послушной, беспрекословной рабой (так воспитывались боярышни), дети-слугами. Если шла боярская семья, то впереди шел боярин, следом за ним жена, затем дети и, наконец, слуги. Но иногда боярин разрешал жене идти рядом с собою. Для окружающих это было проявлением благосклонности и милости боярина к жене. Считалось неприличным ходить пешком, ездили на самые незначительные расстояния. Если приходилось пройти какое-то расстояние, то боярина поддерживали под руки двое слуг, а третий сзади должен был вести его коня. Сам боярин никогда не трудился, но делал вид, что старается собственноручно кормить свой скот; это считалось почетным занятием.

Когда боярин съезжал со двора, его должны были сопровождать слуги, и чем больше их было, тем почетнее был выезд; никакого установленного порядка в таком выезде не придерживались: челядь окружала своего господина. Степень достоинства боярина зависела не от того места, которое он занимал на государевой службе, а от его "породы" - знатности рода. По породам рассаживались бояре в Государственной думе: кто знатнее, тот ближе к царю, а кто похуже - тот подальше. Этот этикет выполнялся при размещении на пиру: более знатные садились ближе к хозяину.

На пиру полагалось как можно больше есть и пить - в этом проявлялось уважение к хозяину. Ели руками, но пользовались ложкой и ножом. Пить полагалось "полным горлом". Отхлебывать вино, пиво, брагу и меды считалось неприличным. На пирах были развлечения - челядь хозяина пела и плясала. Особенно любили пляски девушек. Иногда плясали и молодые бояре (из неженатых). Большим успехом пользовались скоморохи.

Если хозяин хотел оказать гостям самую высокую честь, он выводил к ним перед

обедом свою жену для совершения "поцелуйного обряда". Жена становилась на

невысокий помост, рядом с ней ставили "ендову" (бадью зелена вина) и подавали чарку. Только при очень дружелюбных отношениях с гостями хозяин иногда раскрывал двери терема, чтобы показать его сокровище - хозяйку дома. Это был торжественный обычай, в котором женщина - жена хозяина или жена его сына, или замужняя дочь - чествовалась с особым поклонением. Войдя в столовую, хозяйка кланялась гостям "малым обычаем", т.е. в пояс, становилась на невысокий помост, рядом с ней ставили вино; гости кланялись ей "большим обычаем". Затем кланялся гостям хозяин "большим обычаем" с просьбой, чтобы гости изволили целовать его жену. Гости просили хозяина, чтобы он сам наперед целовал жену. Тот уступал этой просьбе и первый целовал жену, а за ним все гости один за другим кланялись хозяйке в землю, подходили и целовали ее, а отойдя, опять кланялись ей "большим обычаем". Хозяйка отвечала каждому "малым обычаем". После этого хозяйка подносила гостям по чарке двойного или тройного зелена вина, а хозяин кланялся каждому "большим обычаем", прося "вино выкушать". Но гости просили, чтобы первыми пили хозяева; тогда хозяин приказывал наперед пить своей жене, потом пил сам, а затем с хозяйкой обносил гостей, каждый из которых снова кланялся хозяйке "большим обычаем", пил вино и, отдав посуду, снова кланялся ей до земли. После угощения хозяйка, поклонившись, уходила к себе на беседу к своим гостям, женам мужчин, пировавших с боярином. В самый обед, когда подавали круглые пироги, к гостям выходили жены сыновей хозяина или его замужние дочери. В этом случае обряд угощения вином происходил точно так же. По просьбе мужа гости выходили из-за стола к дверям, кланялись женщинам, целовали их, пили вино, снова кланялись и садились по местам, а те удалялись на женскую половину. Дочери-девицы на подобную церемонию никогда не выходили и никогда мужчинам не показывались. Иностранцы свидетельствуют, что поцелуйный обряд выполнялся крайне редко, причем целовали только в обе щеки, но ни в коем случае не в губы.

Женщины тщательно наряжались к такому выходу и часто меняли платья даже во время церемонии. Выходили они в сопровождении замужних женщин или вдов из служащих боярских барынь. Выход замужних дочерей и жен сыновей бывал перед окончанием пира. Подавая вино каждому гостю, женщина сама пригубливала чарку. Этот обряд подтверждает разделение дома на мужскую и женскую половины и вместе с тем показывает, что личность женщины - хозяйки дома приобретала для дружеского общества высокий смысл домодержицы. В обряде земного поклона выражалась самая высокая степень уважения к женщине, ибо земные поклоны были почетной формой чествования в допетровской Руси.

Пир заканчивался подношением подарков: гости одаривали хозяина, а хозяин - гостей. Гости уходили все сразу.

Только на свадьбах женщины (и в том числе девушки) пировали вместе с мужчинами. На этих пирах было гораздо больше развлечений. Пели и плясали не только дворовые девки, но и боярышни. На свадебном пиру и в аналогичных торжественных случаях боярин выводил жену за руку следующим способом: протягивал свою левую руку ладонью вверх, она накладывала на эту руку свою правую ладонь; боярин прикрывал кисть руки боярыни большим пальцем и, почти вытянув руку вперед влево, вел жену. Весь его облик показывал, что он властелин жены, семьи и всего дома. Иностранцы утверждали, что религиозность русского боярства была кажущейся; однако бояре придавали большое значение выполнению церковных обрядов, традиций, тщательно соблюдали посты и отмечали специальные церковные даты и праздники. Боярин и члены его семьи старательно показывали свои христианские добродетели в различных внешних проявлениях, но соблюдая личное достоинство. Так, несмотря на утверждение религии, что перед богом все равны, поместный боярин даже в церкви стоял на особом месте, впереди других молящихся, ему первому подносился крест при благословении и освященная просфора (белый, особой формы хлеб). Никакого смирения в делах и поступках у боярина не было, однако в поведении он стремился напомнить о своей близости к религии; так, например, любили ходить с высокой и тяжелой тростью, напоминавшей монашеский или митрополичий посох, - это свидетельствовало о степенстве и религиозности. Идти во дворец или в храм с посохом было обычаем и почиталось благочестием и порядочностью. Однако этикет не позволял боярину входить в комнаты с посохом, его оставляли в сенях. Посох был постоянной принадлежностью священнослужителей высоких званий, они с ним почти никогда не расставались.

Внешне религиозность боярства выражалась в неукоснительном соблюдении ряда правил. Так, например, после вечерней церковной службы или домашнего моления ни пить, ни есть, ни говорить уже не полагалось - это грех. Перед тем, как лечь в постель, надо было отдать богу еще три земных поклона. Почти всегда в руках были четки, чтобы не забывать сотворить молитву перед началом любого дела. Даже домашние дела следовало начинать с поясных и земных поклонов, сопровождаемых крестным знамением. Каждое дело следовало делать молча, а если и была беседа, то только о том деле, которое исполнялось; в это время было недопустимо развлекаться посторонней беседой и тем более петь. Перед едой совершался обязательный обряд - монастырский обычай возношения хлеба в честь богородицы. Это было принято не только в боярском доме, но и в царском быту. Все поучения Домостроя сводились к одной цели - сделать домашнюю жизнь почти непрерывным молением, отвержением от всяких мирских удовольствий и развлечений, так как веселье греховно.

Однако правила церкви и Домостроя часто нарушались боярами, хотя внешне и: старались подчеркнуть благочиние домашнего быта. Бояре охотились, пировали, устраивали и другие развлечения; боярыни принимали гостей, давали пиры и т. д.

Красота женской пластики выражалась в сдержанности, плавности, мягкости и даже некоторой робости движений. Для женщин и девушек правила этикета были особыми. Так, например, если мужчины довольно часто кланялись "большим обычаем", то этот поклон для боярыни и боярышни был недопустим. Он выполнялся только в случае беременности, когда боярыня не могла при надобности "бить челом". В этом случае движения "большого обычая" были скромны, сдержанны и медлительны. Женщины никогда не обнажали голову. Вообще оказаться простоволосой в обществе для женщины - верх бесстыдства. Боярышня всегда носила кокошник, а замужняя - кику. Голова простой женщины также всегда была прикрыта: у молодой - платочком или наколкой, у пожилой - повойником.

Типичная поза боярыни - статная осанка, глаза опущены, особенно при разговоре с мужчиной; смотреть ему в глаза - неприлично. Опущены были и руки женщины. Помогать в беседе жестом - категорически запрещалось. Допускалось держать одну руку около груди, но вторая должна была быть внизу. Складывать руки под грудью - неприлично, так могла делать только простая, много работавшая женщина. Походка девушки и молодой боярыни отличалась легкостью и грациозностью. Идеалом считалась грациозность лебедя; когда хвалили внешний вид девушки и ее пластику, то сравнивали ее с лебедушкой. Женщины ходили мелкими шагами, и казалось, что стопу ставили с носка; такое впечатление создавали очень высокие каблуки - до 12 см. Естественно, на таких каблуках надо было идти очень осторожно и медленно. Основным занятием женщин были различные рукоделия - вышивания и плетение кружев. Слушали рассказы и сказки мамушек и нянюшек и много молились. При приеме гостей в тереме развлекались беседой, но считалось неприличным, если хозяйка в то же время не была занята каким-нибудь делом, например вышиванием. Угощение в таком приеме было обязательно.

Теремное затворничество было ярким проявлением отношения к женщине на Руси в XVI-XVII веках. Но есть сведения, что в более ранний период положение женщины было свободнее. Однако степень этой свободы неизвестна, хотя можно догадываться, что женщины все же редко принимали участие в общественной жизни.. В XVI-XVII столетиях женщина в боярской семье была полностью отделена от мира. Единственное, что ей было доступно, - это молитва. Заботу о личности женщины взяла на себя церковь.

Только в редких случаях, да и то в более ранний период истории, женщина появлялась наравне с мужчинами. Это случалось, 304 когда после смерти мужа вдова получала вотчинные права. Есть описание того, как Новгородка боярыня Марфа Борецкая пировала в обществе мужчин, новгородских бояр. Пригласив к себе преподобного Зосиму, она не только пожелала получить его благословение для себя и дочерей, но посадила его вместе с ними за стол. На этом же пиру были и другие мужчины. Правда, нравы новгородских бояр были более свободными, чем нравы бояр московских.

Подобное положение "матерой вдовы" типично для Руси

XIV-XV веков, когда укреплялось вотчинное владение землей. Матерая вдова на своей вотчине полностью заменяла покойного мужа и справляла за него мужские обязанности. По необходимости эти женщины являлись общественными деятелями, они бывали в мужском обществе, сидели в думе - совете с боярами, принимали послов, т.е. полностью становились на место мужчины.

В XV веке Софья Палеолог принимала у себя "венецейского" посланника и любезно с ним беседовала. Но Софья была иноземка, и этим можно объяснить некоторую свободу ее поведения, однако известно, что и наши княгини придерживались тех же обычаев: так. в начале XVI века к рязанской княгине были посланы послы, которые должны были передать ей лично послание великого князя. Но эта свобода постепенно исчезала, и к середине XVI века затворничество женщины стало обязательным. С развитием самодержавия и единодержавия мужчины не давали возможность женщине приоткрыть двери терема. Постепенно ее затворничество становится необходимостью. Домострой даже не предполагал, чтобы жены, не говоря уже о дочерях, могли входить в мужское общество. Положение женщины к середине XVI века стало совсем плачевным. По правилам Домостроя женщина честна только тогда, когда сидит дома, когда она никого не видит. Ей весьма редко позволялось ходить в храм, еще реже - на дружеские беседы.

Начиная со второй половины XVI века и в XVII веке знатные люди даже в семейном быту не показывали своих жен и дочерей не только посторонним людям, но даже самым близким родственникам мужчинам.

Именно поэтому русскому боярству казались столь невероятными предпринятые царем Петром I реформы в общественной жизни. Требование носить короткое европейское платье, брить бороды и подстригать усы, вывозить своих жен и дочерей в открытых платьях на ассамблеи, где женщины садились рядом с мужчинами, танцевали невероятные по бесстыдству (с точки зрения Домостроя) танцы, - вызывали огромное сопротивление бояр.

При всех трудностях в проведении этих реформ русское дворянское общество в XVII

веке все же принимает новые формы светской жизни, начинает подражать Западной

Европе в модах, .обхождении и домашнем быту.

Однако многое из установлений Домостроя XVI века упорно держалось в купеческой и мещанской среде в XVIII и даже XIX столетиях.

Глава тридцать четвертая

ОСОБЕННОСТИ СТИЛЕВОГО ПОВЕДЕНИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ОБЩЕСТВА XVI-ХУП СТОЛЕТИЯ

Общие сведения XVI-XVII столетия в Западной Европе были периодом активного развития феодального общества. Невысокий уровень науки и материальной культуры, беспрерывные войны и тирания католической церкви нашли отражение в формировании личности правящего класса этой эпохи.

Идеалом мужчины этого класса был сильный, смелый, ловкий, и закаленный воин, умевший сносить различные трудности походной жизни. Эти люди подчиняли силой всех, кто был беднее, менее знатен и хуже вооружен. ^Французы, - писал посол герцога Урбинского в 1525 году, - не знают другой заслуги кроме воинской и все прочее не ставят ни во что; они не только не уважают науки, но даже гнушаются ею и всех ученых считают самыми ничтожными из людей, по их мнению, назвать кого-либо "клерком", грамотеем - значит нанести ему оскорбление".2 Такое представление о мужском идеале относится в равной степени к Франции, Англии, Германии, Южной Италии, но явилось оно порождением испанской культуры. XV и XVI столетия характеризуются военно-экономическим значением королевской Испании. Удачные поработительные войны и развитие торговли привели к проникновению испанского влияния в другие европейские страны, в частности и в модах, а также светском этикете.

Алчность королей и феодальных властителей, стремившихся к обогащению, вела к захвату богатых земель, что требовало почти беспрерывных войн. Светская власть была военной. Феодал и его приближенные, представляющие немногочисленную, но хорошо подготовленную силу, были основой в армиях. Стремление к власти и угнетение народа порождали войны и внутри страны. Феодалы вынуждены были подавлять многочисленные восстания населения, 1 В обзорной части использованы материалы из разработок Г. В. Морозовой и В. В. Калинки. Кафедра сценического движения ЛГИТМиК.

'Юрьев и Владимиров. Светская жизнь и этикет. СПБ., 1896, стр. 16. 306 и, кроме того, враждовали между собой. Потребность в военной подготовке становилась все большей. Это обстоятельство влияло на воспитание молодого поколения. В знатных семьях была непрестанная забота о подготовке юношей к военной профессии.

Воспитание мужской молодежи, начинавшееся с детского возраста, сводилось к овладению военными навыками, закалке организма и созданию привычек к тяготам походной жизни. В основе этого воспитания лежал средневековый завет из семи страстей рыцаря. Обучали верховой езде, стрельбе из лука, позднее и из огнестрельного оружия, владению холодным оружием (фехтованию), охоте, игре в шахматы и светскому обхождению. Попутно с освоением этих "наук" молодые люди получали небольшие знания в гуманитарных науках и почти никаких в точных. С точки зрения морали феодала не следует затрачивать время на словесное доказательство своей правоты. "Дела делаются не словами, а шпагой". Идеалом замужней женщины считалась полная подчиненность мужу в сочетании с властностью, высокомерием и силой воли в отношении всех тех, кто стоял ниже по социальной принадлежности. Муж-воин проводил много времени вне дома и семьи, он участвовал в различных походах или был при дворе короля (герцога). Управление хозяйством и воспитание детей находились в руках жены феодала. В общественном быту соблюдался формальный культ женщины - дамы сердца, однако в присутствии мужа жена была только незначительной тенью супруга. Но, если муж погибал, вдова становилась полновластной хозяйкой всего наследства и ее первейшей обязанностью была личная месть убийцам мужа.

Дочь также находилась в полной зависимости от отца, а в случае его отсутствия зависела от воли братьев и даже более дальних родственников мужчин, лишавших девушку какой бы то ни было самостоятельности. Несколько свободнее было положение вдов, но и они должны были очень считаться с мнением окружающего общества.

Очень почетным для жены феодала было состояние беременности. Длительные войны уничтожали мужчин. Огромное количество жизней уносили эпидемии. Уничтожались целые семьи, вымирали целые роды. Необходимость пополнять семьи привела к тому, что рождение детей превратилось не только в почетное занятие, но стало модой. Эта мода нашла отражение в туалете и осанке женщины. Быт и требование светской жизни породили соответствующие конструкции мужского и женского костюмов XVI-XVII столетий. Несмотря на то, что моды в деталях менялись весьма часто, общий тип конструкции все же был неизменен в течение ста пятидесяти лет.

Женский костюм

Своеобразное положение женщины в обществе и требования церкви нашли отражение в ее одежде. Характерной чертой светского костюма дамы (особенно в Испании) была его скромная расцветка. Носили главным образом платья черного цвета, в парадных случаях только белого. Во Франции и Англии применяли блеклые тона различных цветов, в Италии носили ткани ярких цветов - Конструкция парадного платья была сложна, и надеть его можно было только с помощью служанки. Женский костюм выражал величие, пышность и высокомерие. Поскольку церковь боролась против всего того, что несла эпоха Возрождения, она требовала не открывать грешное тело. Платье полностью закрывало тело, юбка была такой длины, что подал лежал на полу, рукава закрывали даже кисти рук, а воротник фреза - шею. Женский костюм этой эпохи состоял из нижней рубашки и панталон, доходивших до середины голени. На ноги натягивали чулки, чаще всего шерстяные или шелковые, и обувь в виде лолутуфл и - полу ботинка на довольно широком и очень высоком каблуке. На туловище поверх рубашки надевали корсет - тонкую металлическую пластину, соответствующую размерам туловища женщины, закрывавшую ее спереди и с боков. Корсет держался на теле с помощью тесемок, охватывавших спину. Он придавал фигуре своеобразный выгиб и поддерживал грудь. Характерной принадлежностью этой конструкции костюма был так называемый вертюгард. Это холстяная юбка, прошитая конским волосом. Камышовые или металлические пластинки, вшитые в эту юбку по длине, придавали ей вид конуса. Конус покрывался нижней шелковой юбкой. И на нее надевали парадное платье. В домашних условиях ни корсета, ни вертюгарда не носили.

Парадное платье имело также две юбки. Первая, изготовлявшаяся из цветного шелка или легкой парчи, доходила до щиколоток. Вторая - из плотной парчи, бархата или сукна, пришивалась к лифу по талии в сборку или в складку. Спереди эта юбка имела расширявшуюся книзу прорезь, в нее проглядывала юбка, находившаяся снизу. Длина верхней юбки в зависимости от моды несколько менялась, но всегда была до пола, а иногда подол свешивался настолько низко, что его приходилось подбирать двумя руками и подтягивать на уровень живота и даже груди. Часто такая юбка имела шлейф. В некоторых странах длина шлейфа знатной дамы была столь велика, что его несли на руках пажи или молодые девушки из дворянских семейств. Отличительной принадлежностью костюма этой эпохи была фреза, специального типа воротник, изготовлявшийся из длинного куска гофрированного и накрахмаленного полотна, сложенного в виде гармошки. Надевалась фреза отдельно. Позднее, когда стали носить декольте, фреза уступила место очень высокому 308 и жесткому воротнику, вследствие чего женщины вынуждены были носить высокие подобранные сзади прически.

Голова женщины и девушки не могла быть открытой, поэтому носили тонкие парчовые или волосяные сетки, украшенные жемчугом или камнями. Подобный парадный наряд вынуждал к определенной манере поведения. Тяжесть туалета не позволяла делать быстрые движения, скованное корсетом туловище было очень неподвижно, фреза позволяла только поворачивать голову, но не позволяла ее наклонять. Поскольку беременность была "модной", это состояние подчеркивалось при появлении в обществе. Для того, чтобы подчеркнуть ее или симулировать (когда женщина была в нормальном состоянии), она надевала поверх корсета на уровне живота толщинку, так называемый вульстенрок. Это приспособление было настолько тяжело, что заставляло женщину выгибать туловище, для того чтобы его уравновесить. Девушки держались прямо, но в положениях рук подражали женщинам; вульстеирок они не надевали.

Выходя из дома, обязательно надевали головной убор. В XVI веке им был берет, в XVII - широкополая шляпа, украшенная перьями. Представители знатной крови тщательно оберегали кожу лица и рук от ветра и загара. Поэтому ношение перчаток было обязательным, а лицо, если на голове не было большой шляпы, покрывали мантильей. Мантилья - покрывало типа шали из легких дорогих кружев или тонкого шелка - прикреплялась к волосам гребнем и, прикрывая лицо, опускалась на плечи и грудь.

В эту эпоху в моде было приспособление к туалету - пластинка с футлярчиками для маленьких ножа и вилки. Они служили для сладостей и фруктов. Это приспособление на тесьме подвешивалось к поясу примерно на уровне качена. Ручки вилки, ножа и пластинка украшались.

На платьях вышивались различные, собственного сочинения, эмблемы; парадные перчатки у женщин были светлых тонов, но куртизанки носили только черные. Косметика в виде румян, жидкостей для освежения лица и духов употреблялась в небывалых размерах. Духами поливали даже экипажи, лошадей и мулов, письма и деньги. Надо отметить, что мужчины-модники также обильно пользовались косметикой. Они подкрашивали щеки, брови, глаза, губы, обильно пользовались духами и эссенциями.

Типичной принадлежностью эпохи были четки. Четки - это бусы довольно крупного размера, круглые или овальные, надетые на крепкую нитку, закрепленную в виде петли. Эта принадлежность типична для католичек всех возрастов и мужчин пожилого возраста. Женские четки, так же как у лиц духовного звания, оканчивались небольшим католическим крестом. Четки, как правило, носили на левой руке повыше кисти. Это позволяло удобно перебирать их пальцами правой руки. Четки применялись и при молитве, и в быту, как предмет, который по привычке перебирали 309 пальцами. Женщины-католички почти всегда имели под руками небольшой молитвенник в переплете - это книжечка с крестом на обложке. Молитва дома и в церкви выражалась в чтении молитвенника и в крестном знамении, для чего складывали четыре пальца правой руки, прикладывали к ним большой и подносили руку ко лбу, к груди, к левому плечу, затем к правому. Крестились при начале каждой молитвы и в конце ее; мужчины молились также.

Светской принадлежностью девушки и женщины был веер. Веер представлял из себя вертушку, сделанную по принципу флюгера, К небольшой палочке из полированного дерева прикреплялась на свободном шарнире пластинка. Иногда это была проволока, обтянутая легкой тканью. Желая создать дуновение воздуха, женщина крутила эту палочку так, чтобы пластинка вертелась. В Европу с Востока попала конструкция веера в виде опахала, который, будучи более удобным, быстро распространился по разным странам. Ручки вееров имели кольцо или отверстие, куда продевалась тонкая цепочка, шнур или лента в виде петли, с помощью которой веер подвешивался к руке. На этой петле было небольшое колечко, затягивавшее ее над кистью. Веер держали в любой руке. Изнеженные молодые люди в жаркую погоду тоже пользовались веерами.

В дождливую и солнечную погоду пользовались большими зонтами. В эту эпоху зонтики не складывались, и носили их слуги, сопровождавшие господ на прогулках. Появление знатной дамы на улице без охраны или хотя бы одного лакея не могло иметь места. Женщины, так же как мужчины, пользовались плащами. Женский плащ имел капюшон. Им покрывали голову в плохую погоду или когда хотели остаться неузнанными.

Носовые платки были двух родов. Обычные, для обтирания лица, рта, шеи и носа, и нарядные из дорогих кружев, их держали в руках и применяли вместо веера. Несмотря на общее стремление к роскоши, в некоторых городах Италии шла борьба с роскошью в костюмах, это относилось главным образом к женской одежде. В ней декретировалось количество украшений и определялась длина шлейфа. Знатная аристократка должна была носить шлейф не более полутора метров, а дворянка до полуметра. В некоторых местностях шлейф не допускался вообще, а вырезы на платьях были запрещены специальными постановлениями церкви. В тех местностях, где шлейфы носили, они были запрещены публичным женщинам, так же как шелковые шнурки или сетки на голове (такая женщина должна была быть простоволосой). В некоторых городах при появлении на улице эти женщины должны были иметь желтый плащ.

Путешествия из-за плохих, дорог и несовершенства экипажей предпочитали совершать

верхом. Длительное пребывание в дамском седле было утомительно и не очень

удобно. Женщины путешествовали верхом в мужском костюме, а чтобы не быть

узнанными, надевали маску. Постепенно обычай носить полумаску настолько вошел в быт, что им стали пользоваться мужчины. Путешествуя верхом и в мужском платье, женщина попадала во все те обстоятельства, с которыми сталкивались мужчины, а так как дороги были опасны, то женщины испытывали те же опасности, что и мужчины. Многие женщины и девушки знатных семейств обучались владеть шпагой, стрелять из лука и арбалета, умело пользовались кинжалом, являвшимся обязательной частью их костюма. Стилет в ножнах подвешивался к поясу на платье с левой стороны, а иногда женщины (особенно испанки и итальянки) носили второй кинжал на круглой подвязке, надетой на левую ногу. Для того чтобы выхватить этот кинжал из ножен, нужно было поднять подол юбки левой рукой.

Поединки, типичные для мужчин, иногда возникали и среди женщин. Вооруженная борьба довольно часто возникала между женщиной и мужчиной, когда дама была одета по-мужски. Мужской костюм и полумаска давали возможность знатной женщине относительно безопасно посещать народные увеселения, а на это были падки многие женщины средневековья. Ношение маски типично для Испании, Италии и в меньшей степени для Франции, оно почти не бытовало в Англии и Скандинавии. Общий облик средневековой девушки должен был являть женственность, приветливость, благочестие и послушание. Замужние женщины держались в обществе высокомерно, блюдя честь хозяйки дома и жены владетельного дворянина.

Мужской костюм

Необходимость в постоянном ношении холодного оружия оказала влияние на конструкцию мужского костюма. Он состоял в основном из трико, колета и ботфортов.

Рыцарский доспех XV столетия требовал такой конструкции костюма, которая позволяла его удобно носить. Этому помогали обуженные по всей длине штаны и обтягивающая тело куртка. Поскольку в XVI и даже в XVII веке еще носили части доспеха, платье этой эпохи сохраняло конструкцию более раннего периода. На тело надевали рубаху, поверх которой даже в быту часто носили кольчугу, а сверху кожаный или суконный колет. В XVII веке колет шился из сукна, а более богатые - из бархата, шелка или парчи. Обычный колет имел застежку сбоку или сзади, парадный - спереди. Иногда эта куртка имела рукава. По линии талии колет был обужен, ниже талии пришивалась довольно широкая полочка - баска. Колет по талии стягивался ремнем. Часто этим ремнем была портупея - приспособление для ношения оружия. Рукава колета внизу были обужены, что позволяло удобно надеть перчатки с крагами. К концу XVII столетия колет постепенно заменяется камзолом с рукавами -

буфами, не позволяющими свободно опускать руки вниз. На ноги натягивали трико. Зимой трико вязали из шерсти, летом из шелка или льняной нитки. Поддерживалось трико на поясе ремешком или тесьмой, в трико заправлялась рубашка. Рубашка имела воротник и манжеты, иногда с кружевами. На трико летом надевали очень короткие штаны в обтяжку, в холодную погоду панталоны, они были длиннее и выделывались из бархата, сукна или парчи. Когда носили рукава буфами, то буфы были и на штанах. Отличительным признаком знатных молодых мужчин были панталоны двух цветов, шитые золотом, серебром и даже жемчугом. В середине XVI столетия было принято носить панталоны с внутренней стороны пунцовые, а снаружи лиловые с серыми полосами. Они были вздуты на бедрах, прорезаны и подбиты цветным шелком, а также оторочены галуном.

В эту эпоху люди различных деловых профессий носили установленные цвета. Так, например, городские бургомистры и судьи носили черное платье, их верхняя одежда была из золотой парчи и подбивалась горностаем. Они носили пунцовую шапку и белые перчатки с красными кистями, пользовались тростью из черного дерева с серебряным или из слоновой кости набалдашником. Адвокаты носили одежду пунцового цвета; нотариусы и писцы голубого и светло-фиолетового. Ученые носили черное или серое платье и синий или фиолетовый плащ; лица медицинских профессий - красное или лиловое платье и черный плащ, врачи имели еще и горностаевую опушку. Священники носили черную сутану, а монахи цвета своего ордена. На ноги надевали туфли различных фасонов, в зависимости от моды. В начале XVI столетия носили туфли типа "медвежьей лапы", а до этого, наоборот, с очень длинными носками. Фасону этой обуви соответствовали формы рыцарских сапог. С середины XVI столетия и позднее стали носить туфли типа лодочки, иногда остроносой, иногда тупоносой. Это была обувь для дома, прогулки и на выход в гости. В поход, на охоту, в длительное путешествие надевали ботфорты. Ботфорты - грубые сапоги доходили до верха бедра. Для того чтобы ботфорты не сползали с ног, они пристегивались к поясу специальными ремнями, являвшимися продолжением голенищ. В таком виде эти сапоги были хорошо приспособлены для верховой езды. Головки ботфортов украшались большой пряжкой, а к каблукам приделывались с помощью ремней шпоры. Шпоры были размером в 10-15 см и имели на конце шарик с шипами, кольцо или звездочку. Подтянутый к поясу ботфорт стеснял движения при ходьбе. В обычной обстановке ремешки отстегивались, и верхняя часть сапог, в виде раструбов, спускалась к коленям, образуя довольно широкие складки. В XVII веке обувь стала легче, потребность подтягивать ботфорт исчезла, раструбы стали меньше, и, чтобы быть наряднее, украшались кружевами. В таком виде ботфорты были парадной обувью.

Наличие шпор и раструбов затрудняло ходьбу и привело к возникновению своеобразной мужской походки. Трико, колет, штаны и ботфорты были удобны при верховой езде, но затрудняли передвижение в обычной жизни, а потому постепенно заменились более легким костюмом.

В XVI веке были три основных типа головных уборов: тока, береты и котелки. Ток - маленькая круглая шапочка украшалась пером сокола или цапли. Токи носили главным образом в Италии. Береты более широкие, чем современные, выделывались из парчи, бархата и шелка. Береты также украшались пером. Котелки этой эпохи представляли шляпу с высокой тульей, овальной или круглой формы с твердыми, небольшими полями. В XVII веке молодые мужчины предпочитали широкополую шляпу, украшенную страусовым пером. Такая шляпа выделывалась из плотного фетра, тулья имела овальную форму и крепкие широкие поля. Как правило, левая сторона поля отгибалась вверх. Обязательной принадлежностью костюма был большой плащ. Покрой плаща был разнообразен. Плащами пользовались все слои населения. К поясу приделывался кошель - кожаный, бархатный или парчовый мешок квадратной или прямоугольной формы. Он служил для складывания различных мелких предметов и денег. Мелкие деньги хранили в кошельках - небольших мешочках, запиравшихся двумя колечками. Обычай передавать при оплате услуги весь кошелек применялся весьма редко. Обычно человек вынимал нужную сумму и отдавал ее. Типичной бытовой принадлежностью был хлыст для верховой езды (так называемый стэк). Это небольшая и гибкая палка длиной в 60-80 см с рукоятью набалдашником. Рукоять часто украшали. Привычка к стэку была столь велика, что он часто бывал в руках мужчин и женщин даже тогда, когда они не собирались ехать верхом.

Оружие

В XVI веке мужчины пользовались частью рыцарского до-спеха - кирасой. Кираса имела две доски - переднюю и заднюю; скреплялись доски с помощью специальных застежек или ремешками. В XVII веке употребляли главным образом переднюю доску. На голову надевался шлем типа каски с гребнем и небольшими полями. У начальников кирасы были нарядны, имели резьбу и тиснение, а на гребне шлема красовались перья.

Необходимейшей принадлежностью дворянского быта было оружие. Шпага - длинное

колюще-режущее боевое оружие, обязательно вложенное в футляр - ножны

подвешивались к левому боку с помощью системы ремней - портупеи. Портупеи были

наплечные и поясные. Наплечная портупея представляла ременную или матерчатую петлю такого размера, чтобы ее нижний конец был на уровне тазобедренного сустава. В этом месте к петле прикреплялся кусок кожи в виде кольца, с тем чтобы вдетые в портупею ножны вошли в это кольцо и находились в наклонном положении. Наплечные портупеи носили только военные. К середине портупей на груди прикреплялась круглая или овальная розетка, которая определяла принадлежность военного к тому или иному полку. Военный имел собственного коня, отбывал службу в своем костюме, и только по розетке люди узнавали его принадлежность к той или иной воинской части.

Кирасы и каски пехотинцев предоставлялись правителями, но в этих частях служили только простые люди. Оружие и части доспехов у дворян были свои. Форма была только у мушкетеров и гвардейцев.

Дворяне, не служившие в войсках, носили поясную портупею. Этот тип был разнообразен по конструкции, но во всех случаях она прикреплялась к поясу на колете или под ним (рис. 224). Оба типа портупеи прикреплялись так, чтобы рукоять шпаги была немного выше тазобедренного сустава и обязательно чуть за ним. Подвеска ножен перед бедром или на боку мешала движениям. Шпага - обязательная часть костюма дворянина представляла не только предмет для боя, но была ритуальной принадлежностью. Право носить шпагу было предоставлено только дворянству. Человек мог быть в драном костюме, рваной шляпе и плохих сапогах, но старался иметь хорошее оружие. В то время холодное оружие изготовлялось вручную и стоило большие деньги. Наличие хорошей шпаги обеспечивало сохранение жизни в боях и дуэлях, которыми так изобиловал быт европейских стран этой эпохи. Высокомерие, заносчивость, утрированное представление о дворянской чести приводило к тому, что участие в дуэлях считалось проявлением героизма, а это порождало, в свою очередь, совершенно нелепые обычаи, применявшиеся в поединках того времени. Так, например, если кавалер приглашал себе в секунданты двух мужчин, а то же самое выполнял и его противник, то в дуэли дрались не только противники, но и их секунданты.

Естественно, что отсутствие вражды между секундантами, как правило, не приводило к смертельному исходу. Но существовавший в то время обычай допускал оказание помощи своему приятелю, что приводило к тому, что иногда в такой дуэли боец, ранивший или выбивший шпагу у своего противника, помогал драться своему другу. Они вдвоем ранили или убивали второго противника, а затем втроем приканчивали третьего. Правила, определявшие порядок проведения боев, были только в соревнованиях на холодном оружии, которыми часто развлекалась феодальная молодежь. Устраивались также соревнования в верховой езде, стрельбе из лука и арбалета, в бое на копьях, алебардах и рогатинах, а в Англии даже на дубинках. Шпагу - необходимый дворянину предмет - очень берегли (особенно ее острие) - никому никогда не приходило в голову втыкать ее в пол или в землю, ее никогда не обнажали зря. Подобного рода действия совершенно несовместимы с представлениями о манерах дворян описываемой эпохи. С помощью шпаги произносились клятвы и давались обещания. Выражение и соответствующий жест "Клянусь своей шпагой" были типичными для эпохи. Процедура такой клятвы выражалась в том, что кавалер приподнимал обнаженный клинок наклонно вверх, произнося слова клятвы (рис. 225). Если это была клятва нескольких человек, то предлагавший клятву держал обнаженное оружие горизонтально, остальные с небольшим ударом накладывали свои клинки сверху, одновременно произнося слова клятвы (рис. 226). Клятва в религиозной манере, идущей еще от рыцарских времен, когда эфес оружия был подобен кресту, осуществлялась специальным жестом. Дворяне держали оружие за клинок, выставляя перед собой эфес (шпагу держали вертикально), и произносили слова клятвы: "Клянусь этим крестом" и т. д. (рис. 227).

Длинная тяжелая шпага употреблялась только на войне. В быту предпочитали носить укороченное, легкое, гибкое оружие с тонким клинком и красивой рукоятью, в изящных ножнах, называвшееся рапирой. Такая шпага служила кавалеру в случайно возникавших дуэлях. В основном ею кололи, нанося достаточно тяжелые раны, и только иногда применяли удары режущего типа. Смертельного удара такой шпагой нанести нельзя.

Шпагу надевали только выходя из дома. Появляясь в гостях, кавалер-обязательно снимал шпагу, оставляя ее в передней. Появиться в жилых комнатах при шпаге считалось оскорблением хозяина, так как это выражало недоверие. Однако, являясь к королю или герцогу, дворянин обязательно был при шпаге. Бытовым видом оружия был кинжал, представлявший плоский обоюдоострый нож, имевший острие и два лезвия. Он был снабжен небольшой рукоятью и крестообразной гардой - перекладиной. Его размеры и форма были очень разнообразны - от плоского широкого ножа, предмета обихода простолюдина, до изящного-стилета знатной дамы. Кинжал всегда был в ножнах. Они были заткнуты за пояс или подвешены к поясу на коротких ремнях спереди с левой стороны. Кинжал - необходимая принадлежность быта, им разрезали пищу, применяли при разведении огня, пользовались на охоте и при других обстоятельствах. Кинжалом пользовались как оружием на войне и в дуэли. С ним не расставались ни дома, ни в гостях. Предполагая возможность вооружен-ноп" столкновения, кавалер прятал второй кинжал (без ножен) в раструб правого ботфорта.

Третьим видом холодного оружия в XVI и начале XVII столетия была дага. Дага - удлиненный кинжал с плоским или квадратным клинком - предназначалась только для укола. Дагу брали с собой только в тех случаях, когда схватка была неизбежна. Носили дагу спереди или сзади за поясом эфесом наклонно, так, чтобы ее можно было удобно выхватить из-за пояса левой рукой (рис. 228). При обнажении оружия сначала правой рукой вынимали шпагу,. а затем левой - дагу. Развитие огнестрельного оружия в XVII веке привело к тому, что кавалер имел при себе и пистолет. Поскольку в огнестрельное-оружие не очень верили, предпочитали стрелять левой рукой, оставляя шпагу в правой. Пистолет закладывался за пояс рукоятью влево. Второй небольшого размера пистолет прятали в раст- 316 рубе левого ботфорта. Имея при себе такой набор оружия, кавалер действительно был вооружен "до зубов".

Необходимой принадлежностью костюма и женщин и мужчин были перчатки. В начале XVI века мужские перчатки были подобны облегченным перчаткам рыцарского доспеха, когда на их тыльную поверхность прикреплялись металлические пластинки. Крага такой перчатки представляла железную трубку, в которую входила рука. В зависимости от моды и вкуса краги иногда достигали локтевого сустава. Позднее перчатки изготовлялись из крепкой оленьей или лосиной кожи, они также имели доходившие до локтя краги. Перчатки были необходимы при пользовании боевым, охотничьим и соревновательным оружием, поскольку самой ранимой частью тела в боях и на охоте были руки. Парадные перчатки изготовлялись из замши и украшались по краге и пальцам шитьем, позументами и даже драгоценными камнями.

Нравы и обхождение

Желание противопоставить свой национальный быт тому, что принесли в жизнь испанского народа завоеватели-мавры, привело к тому, что созданный испанским дворянством этикет и условности поддерживались в самой Испании весьма тщательно. В результате частичного слияния испанского и мавританского народов возникло своеобразное слияние этих двух культур. Против этого слияния упорно боролась испанская знать, стремившаяся любой ценой сохранить чистоту европейской крови. Это обстоятельство породило большое количество правил, диктовавших определенные манеры поведения. Постепенно эти манеры как признак знатного происхождения проникли в другие страны Западной Европы, где оказали большое влияние на быт и нравы светского общества. Наибольшее влияние они оказали на быт французского и итальянского дворянства. В тех кругах английской знати, которые придерживались католической религии, светский этикет был таким же, как во Франции, а в кругах, принявших протестантство, он ограничивался ханжескими, пуританскими нормами этой религии. Следует отметить, что нормы светских отношений между мужчинами и женщинами в разных странах несколько отличались друг от друга, но общий стиль их был схожим. Эти нормы в Испании и Англии были строги, в Италии и Франции более свободны, а во второй половине XVII столетия приобретали весьма легкомысленный характер. Следует отметить, что различные страны Европы в указанный период истории, кроме общих типичных обычаев, имели много частностей, перечислить которые на страницах учебника практически невозможно, но для примера приведены некоторые правила так называемого хорошего тона эпохи XVI-XVII столетий.

Этикет и хороший тон

Среди множества дворцовых правил этикета почти во всех стра-^1 нах уделялось большое внимание возможности сидеть и носить головной убор в присутствии коронованных особ.

Так, во Франции в присутствии короля можно было сидеть, но все присутствующие были без шляп и только король во всех обстоятельствах светской жизни был в шляпе (даже на балу и во время еды).

В Англии на головной убор не обращали внимания, однако правом сидеть в присутствии короля пользовались только королева и вдова короля. Этим правом в особых случаях короли награждали наиболее отличившихся дворян. В Испании правом сидеть в присутствии короля пользовалась вся знать, и если король был без шляпы, то испанские гранды при входе короля надевали шляпу на голову.

Интересен испанский обычай не подавать женщине обнаженную руку. Рука мужчины (кроме руки мужа) должна быть в перчатке; за неимением перчатки она накрывалась плащом или хотя бы носовым платком. Если женщина предлагала протянуть ей обнаженную руку, это выражало ее стремление к близости. Во Франции, Германии и Италии была большая свобода нравов, и прикосновения мужчины и женщины друг к другу не считались нарушением приличия, им не придавали большого значения. В Англии была большая строгость в обращении между лицами разного пола. В Испании в отношениях между знатным мужчиной и женщиной в присутствии посторонних соблюдалась очень большая строгость. Простому народу Италии и Франции свойственна огромная живость поведения, как результат проявления южного темперамента. Поведение светского общества этих стран иногда было таким же игривым и даже шутливо-легкомысленным. В этом поведении была быстрая смена настроений, находившая выражение в физическом поведении людей. Она отражалась в очень подвижной мимике, широкой, быстрой и разнообразной жестикуляции. Однако поведение испанской знати было совершенно противоположным: ей была свойственна замкнутость, чопорность, высокомерие, статуарность.

Этикет в приветствиях

Дворянин, приветствуя женщину из правящего дома, должен был становиться перед ней на одно колено, а дворянка, склонившись в поклоне перед владетельным лицом, имела право смотреть ему в лицо, что было недопустимо для мужчины. Считалось неприличным приветствовать гостя сидя, независимо от его возраста и положения. Навстречу гостю вставал даже герцог, однако герцогиня имела право сидеть.

Приветствуя старшего, нельзя улыбаться. При приветствиях поцелуи допускались только среди родственников, причем родители целовали сына в висок, а дочь в лоб, а дети родителей - в плечо. Поцелуй высокопоставленной особы - редчайшая милость, а выполнялся он как родительский. Поцелуи между женщинами считались безнравственными. Приветствуя дворянина, горожанка выполняла поклон. Дворянин не кланялся, если его приветствовал человек простого происхождения. При встрече с дамой целовали ее пальцы. Этот поцелуй мог быть повторен несколько раз, но задерживать губы на руке дамы считалось недопустимым. Целуя руку высокопоставленной женщине и подхватив ее снизу своей рукой, следовало накрыть тыльную часть ее кисти своим большим пальцем и прикасаться только к нему. Если дама хотела оказать особую милость, она сама вторично клала пальцы сверху, тогда следовало целовать их. Дворяне, приветствуя друг друга, обменивались поклонами, военные приветствовали друг друга специальным жестом, в котором левая рука накладывалась на эфес шпаги, правая поднималась вверх и голова наклонялась вперед-вниз. Ногой при этом не стучали. Во всех остальных случаях военные делали обычный светский поклон.

Этикет в беседе

Дворянин в беседе с высокой особой не смотрел ему (ей) в глаза. Однако голову следовало держать с достоинством и наклонять ее только в знак согласия. Горожанин, беседуя с дворянином, наклонял голову. Беседуя с дамой, считалось неприличным повышать гелос и играть какой-либо частью костюма, но считалось галантным как бы невзначай коснуться руки дамы. Рассказывая женщине о своих подвигах, не следовало иллюстрировать это жестами и показом; в беседе с мужчинами именно это было принято. Начинать беседу с дамой следовало стоя, сесть можно было только в разгар беседы. Воспитанная женщина сама приглашала кавалера сесть рядом с ней, кавалер не должен был рассматривать это как проявление интимности.

Не следовало приносить стул даме, надо было подвести ее к месту, где она могла бы сесть. Мебель переставляли слуги.

Очень болезненно воспринимали насмешки. Они часто служили поводом для дуэли. Кавалер предпочитал быть нечестным в деле, грубым в любви и жестоким с близкими, чем смешным в любом из этих трех случаев. Улыбаться некстати недопустимо, а иногда опасно. Нельзя улыбаться, поднося даме подарок, ибо неизвестно, как он будет принят. Улыбки в ту пору принимались за насмешку. За такую улыбку во время любовного объяснения Лукреция Борд-жиа отравила своего фаворита, а один из кавалеров, улыбнувшись при сватовстве, утратил богатую и знатную невесту из дома Медичи.

Хороший тон во время еды

Обычный обед состоял из семи-восьми блюд. Считалось ппринятым много есть и пить. Каждое блюдо подавалось отдельно каждому гостю, и только фрукты и сладости подавались на общем блюде, откуда гость брал еду себе на тарелку. За столом размещались тройками две дамы и кавалер между ними, но часто этот обычай нарушался. Каждую тройку обслуживал отдельный слуга. Более знатная дама сидела справа от кавалера. Мужчина подавал дамам блюда, беря их у слуги, а также воду для мытья рук после еды. Во время обеда дамы могли вставать из-за стала и подходить к другим тройкам, тогда кавалер этой тройки уступал ей свое место. Сигнал к окончанию трапезы давал король, герцог или наиболее знатный гость мужчина. Во время пира было принято читать стихи в честь гостей. Музыка начиналась с середины обеда.

Хороший тон в музыке, танцах и пении

Общество много и часто развлекалось танцами. Танцев было много; с удовольствием изобретали новые танцы. Танец часто сопровождался песней-такая канцона посвящалась красоте какой-либо девушки. Танцы бывали двух родов: ритуальные и развлекательные. Ритуальные танцы были медлительны; первый танец бала был торжествен, его обязательно танцевали все присутствующие. Кавалеры танцевали при шпагах, в шляпах и плащах. Когда танцевали быстрые развлекательные танцы, эти принадлежности снимались. Развлекательные танцы иногда носили характер игры, и тогда они сопровождались поцелуями. Завершающим танцем был танец с факелами. Кавалеры в конце танца тушили факелы, и на этом бал кончался. К числу светских развлечений относятся серенады. Они активно культивировались в романских странах и почти не применялись в Англии. Особенно любили серенады флорентийцы, венецианцы и испанцы.

Певцы и музыканты были в черных плащах и в масках. Как правило, исполнители старались быть невидимыми. Исполнителями могли быть наемные лица, а заказчик мог вообще отсутствовать. По числу исполнителей можно было судить о звании "воздыхателя". Дворянин приводил троих музыкантов, граф - пятерых, а герцог - девять человек. В одиночку петь мог только сам поклонник. Темами серенад было описание прелестной дамы, жажда свиданий или грусть по поводу разлуки. Имя дамы не называлось. В аристократической серенаде участвовали только смычковые инструменты. Одним из предметов серенады была вереввчная лестница, которая могла быть заброшена на балкон к возлюбленной или спущена ею сверху. Искусство изготовления таких лестниц достигло совершенства. Лестница, сделанная из веревок и палочек, складывалась гармошкой, благодаря чему незаметно помещалась под плащом. Эти лестницы имели специальную веревку, с помощью которой можно было собственноручно отцепить ее, предварительно спустившись, и уйти, не оставляя следов.

Церемония обетов и клятв

Клятва выражалась в накладывании руки на Евангелие или распятие с последующим целованием этих предметов.

Церемония клятвы в преданности правителю произносилась, стоя на одном колене со склоненной головой. В завершение целовали правую руку правителя. Простолюдин стоял на двух коленях и целовал полу его платья. Церемония обета дружбы состояла в том, что мужчина, положив свою левую руку на сердце друга, поднимал вверх правую, как при клятве. Сказав нужные слова, он клал руки своего друга к себе на грудь, придерживал их руками и в это время целовал его левое плечо. Женщины никогда не клялись в дружбе, так как считалось, что дружба не женское чувство.

Обет любви мужчина произносил, стоя на колене перед дамой (но можно было клясться и стоя). Он прижимал своей левой рукой правую руку дамы к своему сердцу, правой же активно жестикулировал, желая наиболее убедительно выразить свои чувства. При этом полагалось смотреть даме прямо в лицо, дабы не показаться излишне скромным, т.е. не мужественным.

Церемония обетов и клятв в случаях отмщения зависела от фантазии клянущегося. Так, например, рвали и ломали подарки тех, кому обещали мщение, давали обещание не стричься до исполнения клятвы или отрывали пуговицы одежды, обещая не пришивать их, пока не будет осуществлена клятва и т. п.

Правила вызова на дуэль

Самим тяжким оскорблением считалось оскорбление фамильного имени и герба. Это могло быть даже разрыванием бумаги с именем оскорбляемого.

Если человек нарушил слово, данное девушке (женщине), с ним на дуэли дрался кто-нибудь из родственников семьи, но если нарушением слова была задета честь мужчины, последний сам вызывал на дуэль оскорбившего.

Третьим поводом для официальной дуэли было нарушение обета дружбы, при условии, что пострадала честь бывшего Друга.

Во всех остальных случаях дуэли официально были запрещены. Но при любовном оскорблении, насмешках, проявлении неуважения и прочих обстоятельствах, когда правила требовали обращения в суд, на практике умудрялись приравнивать эти оскорбления к смертным и вызывали на бой.

В случаях не смертельного оскорбления дворянин имел право, без урона для своей чести, делать попытки для примирения, однако отказываться от поединка, если удовлетворения требовали, нельзя.

В случаях вызова на дуэль был обычай бросать левую перчатку. Учитывалась необходимость во время боя иметь правую руку в перчатке, В случае, если противники перед боем обменивались левыми перчатками, то слуги приносили их обратно, чтобы можно было безопасно держать дагу в левой руке. Знаками вызова на поединок были и следующие действия. Надо было поднести к лицу кавалера руку и щелкнуть у него перед самым носом пальцами, или, наклонив голову, постучать косточками сжатых пальцев себе по передним зубам, или задеть ногтем большого пальца за передние зубы и резким движением, как бы срывая что-то с зубов, двинуть эту руку по направлению к вызываемому, толкнуть его плечом и не извиниться, пренебрежительно похлопать его по плечу или пренебрежительно задеть рукой портупею на его груди. Кроме указанных форм, применялась записка, посылаемая с лакеем, или приглашение, передаваемое через приятеля или секунданта.

Если время дуэли было заранее оговорено, она происходила на шпагах одинаковой длины и гибкости. Был ритуал, когда перед дуэлью выбранными шпагами обменивались. Следует отметить, что ограничения в дуэлях (правила) выполнялись только в официальных дуэлях.

Если в момент боя оскорбивший терял шпагу, оскорбленный имел право наступить на нее ногой. Этим он рассчитывался за оскорбления, и часто встреча на этом заканчивалась. В аналогичном случае оскорбитель не имел права наступать на упавшую шпагу. Он был обязан прекратить бой, пока оскорбленный не поднимет свое оружие. Бывали случаи, когда выбитое из рук оружие подавал противник, сознательно выбивший шпагу из руки противника. Это считалось усилением оскорбления. Нарушивший установленные правила дуэли считался оскорбившим все дворянство. Случайно возникающие поединки и драки происходили вне всяких правил. "Дворянин первой причины", т.е. бреттер, принимающий вызов с первого слова или сам навязывающий поединок при удобном случае, даже в ту эпоху осуждался обществом. Однако неприятие вызова было несовместимо с представлением о дворянской чести, и кавалер, оказавшийся трусом в глазах общества, не только терял уважение, но подвергался общественному осуждению.

Осанки и походки

Женская осанка характеризуется откинутой назад спиной и выставленным животом (рис. 229). Беременная женщина почти всегда стоит на несколько расставленных ногах. Подобная осанка нужна для сохранения устойчивости тела. В тех случаях, когда женщина не была беременной, она подчеркивала линию живота специальным положением рук, которые ладонями как бы поддерживали отяжелевший живот (рис. 230),

Девичья осанка. Полной противоположностью женской осанке была осанка девушки. Девушка старалась отличаться стройностью и прямой фигурой. Передвигалась ловко, легко и быстро. Этим она старалась подчеркнуть свою девичесть. В тех случаях, когда девушка в угоду моде была вынуждена одевать корсет, он не оказывал влияния на естественность ее осанки.

Мужская осанка. Характерными признаками мужской осанки являются несколько наклоненное туловище и расставленные ноги (рис. 231). Ботфорт со спущенными раструбами и большие шпоры заставляли мужчин ходить на параллельных и несколько расставленных ногах. Эти люди ходили по двум линиям, причем в зависимости от роста расстояние между ногами колебалось от 20 до 40 сантиметров. Получалась грубая, раскачивающаяся походка. После рассказа педагог должен показать схему осанки и походки светского мужчины, жившего в эпоху XVI-XVII столетий. Присутствующие на уроке девушки должны изучать и мужскую манеру, поскольку в репертуаре имеются пьесы, где актрисам приходится действовать по-мужски, многим придется играть пажей, лакеев и слуг, а юноши всегда подражали мужским движениям.

Упр. № 263. Мужская походка.

Построение-стайкой. Исходное положение-стойка на расставленных ногах, руки

свободно опущены. Музыкальное сопровождение - приложение №39. Шаги выполняются в

четвертях. Техника исполнения. Сохраняя чуть наклонное туловище и развернутые

плечи, идти вперед большими шагами. Стопы надо ставить по двум параллельным линиям. У противоположного конца зала надо выполнить поворот по дуге и продолжить движение, затем сделать снова поворот и снова идти вперед. Так надо действовать до команды "стой". После освоения этой техники следует сказать, что, чем быстрее будет темп, тем шире должны быть шаги. Это вызовет еще большее раскачивание тела и увеличит раз-махи рук, благодаря чему походка станет еще грубее, Методические указания. Освоение верной техники важно, потому что оно создает представление о пластике даже в таком простом навыке, как ходьба. Предложенная походка будет труднее девушкам, поскольку обычно они ходят небольшими шагами. Надо рассказать, что Виола могла обмануть Герцога и его двор тем, что, выдавая себя за юношу, она уподоблялась ему пластически. Упр. № 264. Мужская походка (второй вариант).

Первое подготовительное упражнение. Надо рассказать, что благодаря наличию шпаги и кинжала, а также специального покроя костюма мужчины почти не опускали руки вниз. Показывая типичные положения рук, педагог предлагает учащимся повторять за ним эти положения. Руки могли быть соединены ладонями внизу под животом; скрещиваться на груди, упираться в бока, сложены за спиной; правая рука ставилась на поясницу, опираясь на нее тыльной стороной ладони, а левая-на воображаемый эфес; обе руки могли быть положены на эфес (рис. 232). Для запоминания надо по команде несколько раз повторить положения рук. Второе подготовительное упражнение. Следует рассказать, чго в эту эпоху не пользовались положением ног по стойке "смирно". Стопы ног почти никогда не сводились (мешали шпоры). Типичны были широко расставленные параллельные стопы; стойка с опорой на правую ногу, при этом левая ослаблена и несколько выставлена вперед или в сторону (рис. 233). Вес тела может быть и на левой ноге, тогда будет выставлена правая нога. Надо повторить и запомнить типичные положения ног. Основное упражнение. Построение - стайкой. Исходное положение - любая свободная стойка. Техника исполнения. Сохраняя руки в одном из стилевых положений, сделать семь шагов вперед, на восьмом остановиться, принимая какое-нибудь другое, только что освоенное положение руками и ногами. Так получаются своеобразные стилевые позы. Музыкальное сопровождение - марш из восьми четвертей, темп средний, характер - тяжелый.

Методические указания. Надо стремиться к свободной, но тяжелой по характеру ходьбе. Следует настойчиво добиваться верных стилевых характеристик 324 в осанке, походке и позах. Заниматься этими элементами, когда ученики наденут плащи, шляпы, портупеи со шпагами, будет гораздо труднее, поскольку принадлежности костюма вообще затрудняют движения. Упр. № 265. Поклон, середины XVI! столетия.

Как уже указывалось, возникшее в XV веке усиление королевской власти в Испании породило сложный и строгий дворцовый этикет. Он нашел отражение в поклонах мужчин, заимствованных из ритуального танца "Паванна". В несколько упрощенном виде эти поклоны прочно вошли не только в этикет, но и в бытовые манеры феодального общества. Они получили к середине XVII столетия пышное развитие. Знатные женщины, отойдя от формы ритуального поклона, также начали пользоваться техникой светского поклона, приспособив его к особенностям женского костюма. Надо рассказать, что поклон служил выражением приветствия при встрече в прощании, он выражал согласие и благодарность. Присутствующие на уроке ученицы должны изучать технику мужских приветствий.

Следует рассказать, что конкретные формы поклонов зависели от многих причин:

степени воспитанности, привычек, положения в обществе, возраста, отношения к лицу, которому кланялись, и других обстоятельств. Выполняя поклон, свойственный испанскому этикету, вооруженные мужчины отодвигали назад только левую ногу. Если в этом поклоне сделать движение назад правой ногой, то длинная шпага попадала в неудобное для человека положение. Лица, не носившие шпаги, при поклоне могли отодвигать любую ногу.

Первое подготовительное упражнение. Построение - стайкой. Исходное положение - свободная стойка и выставить вперед-вверх указательный палец правой руки. Техника исполнения. Нарисовать указательным пальцем правой руки в воздухе в вертикальной плоскости большой рисунок цифры два. Этот рисунок следует поделить на четыре отрезка. Первый - рука описывает небольшой полукруг вправо, локоть при этом сгибается и опускается вниз. Во втором отрезке кисть двигается вниз налево, к сердцу. В третьем отрезке - рука отводится в сторону, кисть свободна и ладонью вверх. В четвертом - рука опускается вяиз. После окончания движения надо поднять руку в исходное положение. Под команду преподавателя и вместе с ним надо несколько раз выполнить рисунок, чтобы хорошо его запомнить.

Второе подготовительное упражнение. Надо выполнить этот же рисунок движений, но в горизонтальной плоскости. Исходное положение - рука вперед, кисть опущена (рис. 234). Техника исполнения. Рука двигается вправо по полукругу, затем влево (подносится к сердцу), потом отодвигается направо так, чтобы кисть оказалась правее правого плеча и ладонью вверх (рис. 235), затем она опускается вниз. Сделать несколько раз-Третье подготовительное упражнение. Объяснить и показать, что первые два отрезка этого рисунка выполняются в горизонтальной плоскости, а третий в вертикальной. Рука в последнем движении как бы раскрывается, кисть должна быть свободна. В заключение рука опускается вниз и сразу же поднимается в исходное положение. Рисунок следует повторить несколько раз под музыку. Четвертое подготовительное упражнение. Надо показать и объяснить, что когда правая рука подойдет к левой стороне груди, то к этому месту должна подойти кисть левой руки (рис. 236). Движение левой руки исполняется по самому короткому пути. В третьем отрезке обе руки разводятся в стороны. Выполнять движения надо без напряжения, кисти должны быть свободны. Разведение рук в стороны выполняется за счет разгибания их в локтевых суставах. Кисти все время должны отставать от движения предплечий. Левое плечо должно быть несколько позади правого. При исполнении третьего отрезка следует наклонить голову (рис. 237). Пятое подготовительное упражнение. Исходное положение то же, что в предыдущем упражнении, но руки на поясе. Техника исполнения. На счете раз отодвинуть левую ногу назад на большой шаг, на счете два присесть на левой ноге, правая должна быть прямой (рис. 238). На три, стоя в положении полувыпада, наклонить туловище и голову вниз, на четыре подтянуть правую ногу к левой, туловище и голову выпрямить. Поклон надо повторить несколько раз. Основное упражнение. Рассказать и показать, как сочетаются движения рук, ног и туловища, предложить пианисту исполнять музыкальный отрывок (приложение № 40), под который ученики в очень медленном темпе выполняют полный рисунок поклона. Должны получаться следующие сочетания: на раз правая рука отходит в сторону, левая нога делает шаг назад; на два руки подходят к сердцу, на левой ноге надо присесть, а в это время туловище и голова несколько откидываются назад; на три туловище и голова наклоняются вперед, руки разводятся в стороны; на четыре туловище выпрямляется, правая нога приставляется к левой, руки опускаются вниз. Поклон надо выполнить несколько раз, добиваясь автоматизма. Затем надо учить концовку поклона. При счете четыре, подставляя правую ногу к левой, надо предварительно, немного согнув колено, ударить стопой в пол так, чтобы зазвенела шпора. Левая рука при этом ложится на эфес шпаги, а правая ставится на пояс (рис. 239), После разучивания этих движений сделать несколько поклонов с правильным окончанием. Далее следует рассказать, что концовка с ударом выполнялась при поклоне кавалеру и даме и не применялась при общении с высокопоставленными особами, лицами старшими по возрасту или по положению. Приставляя ногу, ее следует поворачивать влево так, чтобы шпора правой ноги не ударила по левой стопе.

Упр..№ 266. Осанка, походка и поклон.

Построение - стайкой. Музыкальное сопровождение - приложение № 40. Техника исполнения. Сделать семь шагов вперед, остановиться, поклониться и встать в позу. Ходьба начинается с правой ноги, руки находятся в одном из стилевых положений. В момент остановки правая рука поднимается вперед, как бы к знакомому, кисть при этом свободна, правая нога впереди левой, правое плечо выдвинуто вперед. Взгляд направлен к лицу, которому обращено приветствие. После поклона надо встать в одну из разученных ранее стилевых поз. Далее эта схема повторяется еще раз. Двукратное исполнение схемы считается за полное выполнение этого упражнения.

Методические указания. Подъем руки не должен особо выделяться, это только промежуточное движение. Фантазия должна подсказать каждому ученику, кому и по какому поводу направлен его поклон. В зависимости от отношения к этадму лицу поклон может быть почтительным, нежным, вызывающим, любовным и т. п. Только при такой точной ориентации поклон из абстрактной схемы превратится в действие.. Упр. № 267. Двойной мужской поклон. Когда мужчина хотел быть более почтительным, он выполнял двойной поклон. Построение - стайкой. Исходное положение - свободная стойка, правая рука поднята вперед. Техника исполнения. Выполнив первый поклон так же, как в предыдущем упражнении, следует остаться в положении выпада левой ногой назад с наклонением вперед туловища и руками, разведенными в стороны, выдерживая в этом положении паузу вместо выпрямления. Для выполнения второго поклона необходимо, выпрямляясь, подвести руки к сердцу и подтянуть правую ногу клевой. Затем, отступая левой йогой назад и сгибая колено, разводя руки в стороны, надо наклонить туловище и голову вперед-вниз. Выполнив второй поклон, следует закончить его в одной из поз, приставляя ногу с ударом в пол или без него. После разучивания этой техники надо приступить к выполнению под музыку. Разритмовка первого поклона уже известна - все его движения выполняются в половинах, но вместо четвертого отрезка выдерживается пауза. Это соответствует моменту, когда в пьесе можно сказать текст. Эта пауза в движении совпадает с 7-й и 8-й четвертями музыкального сопровождения. Второй поклон выполняется за последующие восемь четвертей. Для тренировки можно предложить следующую схему: поза, семь шагов вперед, остановиться (как бы увидев знакомого), в момент остановки правая рука поднимется вперед, затем выполняется двойной поклон, после его окончания надо сделать еще семь шагов и остановиться для беседы. Все шаги выполняются в четвертях, движения поклона в половинах. Методические указания. Для того, чтобы связать поклон со словесным действием, стоит предложить текст; "Сударь, здравствуйте, как ваше здоровье?" Выгодно следующее распределение слов и движений. Слово "сударь" говорится в момент подъема руки при встрече. После того, как приветствующий склонился, он говорит (на паузе) "здравствуйте", а после финального движения второго поклона продолжает: "как ваше здоровье?" Далее следует подойти для беседы.' Подобные упражнения приучают учащихся к темпо-ритмическому совпадению и правильному сочетанию слов и движений. Понятно, что эти упражнения приближены к коротким драматическим этюдам. Их объем можно легко расширить, если позволит учебное время.

Упр. № 268. Тройной поклон.

Этот поклон исполнялся в очень торжественных случаях и по отношению к высокопоставленным лицам.

Первое подготовительное упражнение. Исходное положение - ноги расставлены на ширину большого шага, правая впереди. На счете раз поставить носок правой за пятку левой, на счете два левую ногу надо переставить назад на расстояние одного шага. (Эта техника соответствует фехтовальному двойному шагу назад). Колени ног должны быть несколько ослаблены. Музыкальное сопровождение - импровизация в 2/^. Выполнить это упражнение следует несколько раз. Второе подготовительное упражнение. Выполняется упражнение из положения поклона, когда левая нога сзади, ее колено согнуто, голова и туловище наклонены, а руки разведены в стороны. Предложить выполнять движения первого подготовительного упражнения прыжком. Для этого надо, передав вес тела на левую ногу и чуть отделив правую от пола, оттолкнуться левой, прыгая по направлению вверх-назад. Приземлиться надо на правую ногу и только после этого поставить левую за правой на расстоянии одного шага (техника соответствует фехтовальному скачку назад). Третье подготовительное упражнение. Это упражнение является повторением второго, но на каждом прыжке следует совершенно распрямить туловище и руки 328 Приложить к сердцу. При приземлении снова поклониться, разводя руки в стороны (рис. 240). Надо сделать серию прыжков для освоения техники этого поклона, Основное упражнение. Преподаваюль показывает полную схему и разрит-МОВКУ тройного поклона. После того, как выполнен двойной поклон, следует в пределах третьей и четвертой четвертей второго такта выполнить поклон прыжком и встать в позу. После показа этой техники ее должны выполнять ученики. Затем следует выполнять тренировочную схему: семь шагов вперед, тройной поклон, еще семь шагов вперед и один поклон. После освоения схемы рассказать, что эта схема может быть пластическим решением такого этюда. Кавалеры вошли в зал и поклонились королю, выполняя полный этикет, получив приглашение Приблизиться, они подошли и после поклона остановились для беседы. Музыкальное сопровождение. Рыцарский танец из первого акта балета С. Прокофьева "Ромео и Джульетта" (приложение №41). Методические указания. Это упражнение следует выполнять, меняя темпы музыки, добиваясь широты, слитности и мужественности движений. В целях еще большего приближения к эпохе надо предложить выполнять эти действия, надев портупеи со шпагами. Это будет большим затруднением. Предварительно следует указать, что при передвижениях кавалер всегда придерживал эфес оружия или держал его за ножны. Для этого ладонь левой руки или накладывается сверху на противовес оружия и слегка прижимает к нему пальцы, или берет ножны за середину и приподнимает их. При выполнении поклонов идущие сзади должны так располагаться в пространстве, чтобы ножны впереди им не угрожали, При остановках руки должны принимать любую стилевую позу.

Школа большого плаща

Надо рассказать о том, как кроился большой плащ. Правильный покрой и размер плаща давали возможность правильно пользоваться им как частью туалета. Покрой мужского и женского плаща одинаков.

Для того чтобы выкроить плащ, следует измерить рост человека от нижнего шейного позвонка до пола. Это будет размер нужного для кроя радиуса. Половина площади круга, описанного этим радиусом, будет размером плаща. Затем от середины диаметра вправо и влево отмеряется расстояние, равное расстоянию от позвоночника до плеча человека. К этим двум точкам пришиваются полуметровые шелковые ленты или шнуры. Между лентами делается небольшого размера овальный вырез. Вырез обеспечивает удобное прилегание плаща к телу. Чтобы верно набросить плащ на плечи, следует взять его за завязки так, чтобы подкладка была сверху. Надо рассказать, что женщины, слуги, народ и священнослужители носили плащ, застегнутый вокруг шеи. Мужчины дворяне носили плащ наброшенным на левое плечо. Это было удобно для жеста шляпой и шпагой. По манере носить плащ окружающие узнавали кавалера.

Упр..№ 269. Надеть плац и снять плащ.

Построение группы в этом и последующих упражнениях - стайкой. Занимающиеся, выбрав плащ себе по размеру, расстилают его на полу лицевой стороной вниз. Плащ берется за завязки. По команде "надеть плащи" педагог, а с ним вся группа выполняют следующие движения: левая рука кратчайшим путем набрасывает плащ себе на левое плечо, а правая обводит завязку над головой, пропускает ее направо под мышку, а затем шнурки завязываются на груди, обязательно узлом в одну петлю, благодаря чему один конец будет значительно короче другого (рис. 241). Этот способ дает возможность быстро снять плащ. Чтобы это сделать, надо взять правой рукой короткую завязку и потянуть ее вниз. затем движением большого пальца правой руки сверху вниз следует расправить завязки. Одновременно с этими действиями надо просунуть левую руку между плащом и телом и захватить кистью материал плаща на уровне поясницы (рис. 242). После того, как завязки развязаны, кавалер должен подтянуть плащ левой рукой вниз (он снимается с плеч), а затем этой же рукой поднять его в сторону (рис. 243). Затем плащ можно сбросить в нужном направлении, накинуть на плечо, подхватить на предплечье. Выполняются все эти действия по команде "снять плащ".

Несколько раз выполнить это упражнение для того, чтобы навык стал привычен. Методические указания. Рассказать, что плащ с бархатного или парчового колета снимается с трудом и потому он должен быть на шелковой подкладке. Если кавалер будет набрасывать плащ через правое плечо, то обязательно зацепится за шпагу. Упр. № 270. Основные положения с плащом (позы). Рассказать, что если на человеке был плащ, его всегда придерживали руками. Для того, чтобы освоить эту манеру, следует, выставив обе руки вперед, опустить обе кисти сверху на полы плаща и зажать их пальцами. Держать полы снизу нельзя, это будет мешать действовать плащом. Все типичные стилевые положения тела должны выполняться с полами плаща в руках. Такими положениями будут: руки, сложенные под животом, скрещенные на груди, поставленные на бока, сложенные за туловищем, правая рука, поставленная набок, а левая на эфес (рис. 244); обе руки на эфесе шпаги. Наблюдая друг за другом, занимающиеся могут убедиться, как удобно и красиво плащ драпирует их фигуры, создавая верный силуэт эпохи. Упражнение выполняется под команду преподавателя.

Упр. № 271. Ходьба в плаще.

Это упражнение является повторением упражнения в стилевой походке XVI-XVII столетий. Перед началом движения надо сказать, что в медленных темпах руки могут находиться в одной из разученных позиций, но всегда с полами плаща. С убыстрением ходьбы руки начинают колебаться в ритме шагов; на большом темпе они должны активно махать, что создает верный пластический рисунок ходьбы. Упр. № 272. Ходьба и остановки. В плаще.

Упражнение надо выполнять по схеме: семь шагов вперед и остановка. При ходьбе в зависимости от темпа руки находятся или в одном из разученных положений вместе с полами плаща, либо они машут. В момент остановки они обязательно принимают одну из поз. Таким образом, плащ связан с движениями рук. Упражнение исполняется под марш. Темп марша следует менять от медленного до быстрого. Количество повторений большое.

Упр. № 273. Походка, остановка и поклон.

Первый вариант. Схема поведения: семь шагов вперед, остановка, поклон и поза, еще семь шагов вперед, еще поклон и снова поза. При исполнении поклонов плащ надо держать руками так же, как при ходьбе.

Второй вариант. Шесть шагов вперед, двойной поклон и поза, еще семь шагов вперед и снова поза.

Третий вариант. Семь шагов вперед, тройной поклон, еще семь шагов вперед, один поклон и поза. Это упражнение выполняется под отрывок из "Рыцарского танца" С. Прокофьева (приложение. Уэ 41).

Методические указания. Эти упражнения следует выполнять в медленных, средних и быстрых темпах, добиваясь стилевых признаков: широты, мужественности, некоторой грубости, ловкости и непринужденности в походке, позах и поклонах. Четвертый вариант. До начала этого упражнения ученики должны надеть портупеи, с ножнами и шпагами. Выполняя этот вариант, надо придерживать эфес шпаги левой рукой, но с зажатой в ней полой плаща (рис. 244). Следует отпускать эфес на остановках и накладывать руку при начале следующего движения. Особенно важно придерживать эфес при поклонах.

Упр. № 274. Подбросить и поймать полу плаща правой рукой, затем ^ левой. ¦ Построение-стайкой. Исходное положение-свободная стойка, руки с плащом в каком-то стилевом положении. Музыкальное сопровождение: импровизация в размере \*/4, темп средний, все движения выполняются в половинах (приложение № 39). Техника исполнения. Надо отвести назад вправо руку с плащом, на счете раз - быстрым движением подбросить правую полу вперед-вверх, на счете два подхватить ее на правое предплечье, на счете три, разгибая локоть назад вправо, надо сбросить полу с руки, на счете четыре левая рука отводит назад влево левую полу, с тем чтобы во время следующего такта выполнить те же движения. Выполнив по очереди обеими руками эти действия, ученики осуществили схему упражнения. После четырехкратного выполнения схемы по команде "вперед" все идут вперед, выполняя на ходу подбросы, подхватывания и сбрасывания плаща то правой, то левой рукой.

Когда ученики дойдут до противоположного конца зала, педагог командует (Правый поворот" (или левый), и учащиеся, выполнив поворот по дуге, идут в обратном направлении и в конце музыкальной фразы останавливаются, принимая положение одной из стилевых поз.

Методические указания. Во всех последующих упражнениях применяется эта последовательность изучения техника. В начале упражнение выполняется стоя на месте четыре раза, затем оно выполняется в ходьбе вперед с поворотом, ходьбой в обратном направлении, еще поворотом и остановкой. Поскольку в этом упражнении занимающиеся впервые осуществляют движения плаща, есть смысл его тщательно освоить и только тогда переходить к следующим упражнениям. Необходимо добиться ритмической точности, широты движений, свободы исполнения, У и р. № 275 - Подбросить правую полу, подхватить, то же сделать елевой, обе сбросить вниз.

Техника исполнения. Подбросить правую полу, поймать ее на предплечье, то же сделать левой рукой (рис. 245), затем, разгибая одновременно оба локтя назад и чуть в стороны, сбросить полы плаща. Затем надо взять полы в руки, накладывая кисти сверху.

Методические указания. После разучивания техники обоих упражнений надо рассказать, что при ходьбе кавалер почти всегда имел правую полу плаща на предплечье. В этом положении пола не волочится по земле. Если надо было подниматься или спускаться по лестнице, бежать, то плащ подхватывался на обе руки. На бегу и при движении по лестнице шпоры могли попасть в подол плаща. При подхвате на обе руки он поднимается высоко.

У и р. № 275. Подбросить правой рукой на правое плечо, левой на пред- Рассказать, что плащ мог быть и большего размера. В этом случае правую полу закладывали за правое плечо. Техника исполнения в том, чтобы сделать большее движение, позволяющее забросить кусок ткани за плечо. Рука может держать ткань на плече, а может опуститься вниз; левая рука должна подхватить полу плаща на предплечье и лечь на эфес шпаги (рис. 246). Затем обе руки должны одновременно сбросить плащ и сразу же взять его полы в пальцы.

Методические указания. После изучения этой техники рассказать, тто средневековый плащ редко закладывали на оба плеча.

Тренировку упражнений в подбросах следует вести на нескольких уроках. В целях тем по-ритмического совершенствования надо перевести исполнение движений из половин музыкального сопровождения на четверти, что гораздо труднее. Упр. № 277, Запахнуться правой к афесу шпаги, раскрыться, запахнуться левой к правому боку, раскрыться.

Следует рассказать, что кроме подбросов имеются движения, названные "запахиваниями". Техника исполнения. Правая рука, в пределах целого такта музыкального сопровождения, медленным и широким движением подносит правую полу плаща к эфесу шпаги или левому боку. Затем таким же медленным движением рука распахивает плащ и в заключение ставит кисть на бок. После этого левой рукой плащ подносится к правому боку, а распахнувшись, надо положить ее вместе с полой на эфес шпаги (рис. 247). После четырехкратного исполнения упражнения на месте по команде "вперед" группа на ходу выполняет разученные движения запахивания. Ходьба выполняется в четвертях. Оканчивая упражнение, следует остановиться в одной из стилевых поз. Эти движения должны быть величавы и торжественны. Они более свойственны людям в возрасте и женщинам. Упр. № 278. Запахнуться правой рукой на левое плечо, раскрыться, запахнуться левой на правое плечо, раскрыться.

Это упражнение аналогично предыдущему. Техника исполнения. Правая рука медленным и широким движением закладывает правую полу на левое плечо. Это движение выполняется в пределах такта, после чего правая кисть ставится на бок. Это выполняется во втором такте (рис. 248, 249). В третьем такте правая рука снимает плащ с левого плеча, в четвертом - правая рука с плащом ставится на бок (рис. 249). Далее следует выполнить то же левой рукой. После разучивания, этой техники обеими руками преподаватель командует "вперед", и те же движения ^выполняются на ходу.

Упр..№ 279. Двойные запахивания

Первый вариант. Правая рука запахивает полу на эфес шпаги, после чего левая рука забрасывает левую полу на правое плечо. Затем левая рука снимает полу с правого плеча и ложится на эфес шпаги, а правая, распахивая плащ, ставится на правый бок.

Второй вариант. Левая рука запахивает плащ на правый бок, а правая закладывает полу на левое плечо. Затем кисть правой руки (без плаща) ставится на бок. Далее следуют движения распахивания, причем левая кисть кладется на эфес шпаги, а правая - на бок.

Методические указания. После разучивания этой техники, в целях тренировки, есть смысл давать упражнение в таком рисунке. Каждое движение запахивания выполняется за одну четверть, и в этом положении выдерживается пауза размером в три четверти. Возможны и другие варианты ритмического распределения этих движений. Чем они будут разнообразнее, тем подвижнее будет навык. Упражнение вначале разучивается на месте, а затем тренируется в ходьбе, поворотах и на остановках в позах. Двойные запахивания выразительны, они легко создают силуэт человека XVI-XVII столетий. При запахивании левой рукой на правое плечо, людям средневековья было неясно, кто находится перед ними (рис. 250). Если же правая пола лежала на левом плече, они сразу узнавали дворянина, поскольку его правая рука и плечо были открыты. Еще ярче вырисуется силуэт кавалера, если нажатием левой руки на эфес шпаги приподнять ее нижним концом подол плаща. Сразу обнаружится вооруженный человек, В целях тренировки и освоения действий с плащом следует давать самые разнообразные сочетания движений запахивания и подбросов. Так, например: левая рука может подхватить плащ на предплечье, а правая запахнет полу на эфес, или правая рука подхватит полу на предплечье, а левая заложит полу на правое плечо.

Из разученных действий с плащом легко создаются простые этюды. Ситуации в этих этюдах должны быть бытовыми. Играть их следует с авторскими или импровизационными текстами, стремясь к тому, чтобы все действия с плащом, поклоны и передвижения были логически и темпо-ритмически связаны с содержанием действия. Важно, чтобы текст не пропадал из-за больших движений исполнителей. Так же следует вести работу с актерами в подготовительном периоде к постановке пьесы XVI-XVII столетий.

-Мантией называется длинный плащ. Мантии изготавливались из парчи и бархата, обшивались горностаем. Это парадная принадлежность костюма правителей: императоров, королей, царей и герцогов. Надевали ее только в самых торжественных случаях. Мантии особ женского пола были несколько короче, чем мужские. Длина мантии достигала 4-б метров. Для облегчения при передвижении ее поддерживали две-три пары пажей или придворных. Такая процессия, возглавляемая правителем, шла медленно и обязательно в ногу. Мантия в той части, где она прикреплялась к плечам правителя, имела две ленты метровой длины. Ленты набрасывались на оба плеча, пропускались под мышки и завязывались на спине двойным бантом (под мантией). Этот способ удобен, если не возникала необходимость внезапно ее снять. Однако этот способ неудобен, если пользоваться плащом как одеждой, как предметом быта, нападения или защиты в бою.

В связи с неверной, но вошедшей в моду традицией, костюмерши в театрах таким способом надевают и завязывают на актерах завязки бытовых плащей. Снять на сцене повязанный таким образом плащ практически невозможно. Кроме того, эта манера создает неверный силуэт.

Школа широкополой шляпы

Надо рассказать, что широкополая шляпа надевалась на голову так, чтобы отогнутое вверх поле было с левой стороны, правая" сторона опускалась к уху (рис. 251). Чтобы снять шляпу, необходимо поднять правую руку над шляпой, положить предплечье спереди сверху на поле. Кисть четырьмя пальцами захватывает поле шляпы снизу, а большим пальцем - сверху (рис. 252). Упр. № 280. Снимание и надевание шляпы.

Построение - стайкой. На занимающихся правильно надетые головные уборы.

Преподаватель, стоя спиной к группе и командуя, сам вместе с учениками выполняет нужные движения. По команде свзять шляпу!" надо правильно поло-ж ить пр ав ую руку и а пол с шл я пы, э а хв ат и в пал ьцам и ее л ев ую сто ро ну. По кома нде "снять шляпу" надо поднять руку со шляпой по направлению вправо вверх и держать ее так, чтобы тулья и перья были направлены вперед, к лицам, которых приветствуют (рис. 253). Считалось неприличным показывать изнанку шляпы. По команде снадеть шляпу \* надо повернуть кисть правой руки так, чтобы она развернулась ладонью вверх; в результате этого движения шляпа окажется с другой стороны предплечья. (Это движение подсобное). Затем шляпа набрасывается на голову в то положение, из которого она снималась. По команде "поправить шляпу" правая рука берет за правую сторону поля, а левая за левую и обе руки правильно надвигают шляпу на голову (рис. 254). Все эти действия следует повторить несколько раз под команду педагога.

Упр. № 281. Поклон со шляпой.

Следует напомнить, что люди средневековья обязательно снимали шляпу при поклоне. Техника исполнения. Кавалер, увидев человека, которого он хотел приветствовать, накладывал правую руку на поле шляпы. По счету раз следует, снимая шляпу разученным способом, поднять правую руку в сторону-вверх, одновременно отодвигая левую ногу назад. По счету два, предварительно выполнив подсобное движение, т. е, забросив шляпу за предплечье, надо приложить шляпу к сердцу (поля должны лечь на грудь так, чтобы тулья и перья были направлены вперед). В это время надо присесть на левой ноге. По счету три необходимо наклонить вперед голову и туловище, разводя руки в стороны. Благодаря этому движению шляпа опустится вниз так, что ее перья скользнут по полу слева направо ("подметая пол пером"). В позе поклона тулья и перья направлены вперед (рис. 255). По счету четыре кавалер, выполнив подсобное движение, набрасывает шляпу на голову, одновременно выпрямляет туловище, подтягивая правую ногу к левой, а в момент, когда поправляет шляпу на голове, ударяет правой ногой в пол. Заканчивается такое действие в любой стилевой позе.

Упр. № 282. Двойной поклон со шляпой.

Техника исполнения. Надо выполнить первый поклон в полном соответствии с предыдущим упражнением до третьего отрезка включительно. В этом положении следует выдержать паузу (так же, как в поклоне без шляпы), а затем перед вторым поклоном надо перебросить шляпу за предплечье, т.е. сделать подсобное движение перед выпрямлением туловища, а в момент выпрямления снова правильно положить шляпу на грудь. При новом наклоне тела надо повторно провести "перьями шляпы по полу". Затем надо, накинув и поправив шляпу на голове, принять финальную позу. Упр. № 233. Тройной поклон со шляпой.

Техника исполнения. Первые два поклона исполняются в соответствии с предыдущим упражнением. При исполнении третьего поклона следует при начале прыжка перенести правую руку со шляпой влево, а в момент приземления и наклоне туловища отмахнуть ее вправо-еще раз "провести перьями по полу".

Методические указания. Не следует затрачивать время на детальную отработку трех последних упражнений. Важно, чтобы у учащихся создалось представление о взаимодействии движений в этих поклонах. Тренировку следует начать после освоения следующего упражнения.

У и р. № 284. Бытозые позы с широкополой шляпой. Рассказать, что когда мужчина входил в жилое помещение, он обязательно снимал головной убор. Что делать со шляпой, если ее нельзя надеть на голову? Типичными были три положения. Шляпу можно было держать у правой ноги или повесить на эфес шпаги, или положить на подставленную левую руку. Первое положение. Шляпа у ноги. После поклона следует оставить шляпу висящей в руке около бедра правой ноги. Если, опуская ее, не переменить положение кисти, то она окажется тульей и перьями к ноге, а изнанкой наружу, что считалось нарушением приличия. Поэтому следует в момент удара ногой перенести указательный палец на поле сверху, а большой - под поле. При таком положении пальцев тулья и перья окажутся в верном положении (рис. 256). При надевании шляпы положение пальцев на полях менять не надо; следует набросить шляпу на голову так, чтобы правая рука оказалась около левого виска, а затем надо поправить ее двумя руками.

Второе положение. Шляпа на афесе. После того, как выполнен поклон, кавалер набрасывает шляпу на эфес шпаги. При этом он придерживает ее пальцами левой руки снизу либо кладет руку сверху на тулью (рис. 257). Стоя на месте, шляпу можно не придерживать.

Методические указания. Это положение шляпы удобно тем, что оно оставляло свободными обе руки.

Третье положение. Шляпа "на подносе". Надо рассказать, что это положение шляпы применялось в торжественных обстоятельствах жизни: на приемах, аудиенциях и богослужениях. В этих случаях положение шляпы диктовалось правилами этикета. После выполнения поклона левая рука, сгибаясь в локтевом суставе, поднималась в горизонтальное положение, но чуть.ниже плеча. На этот "поднос" укладывалась шляпа, тульей и перьями вверх. Для того, чтобы шляпа держалась, ее придерживали пальцами левой руки (рис. 258). Из этого положения шляпу удобно взять правой рукой для выполнения следующих действий.

Методические указания. Наиболее продуктивно тренировать действия со шляпой в сочетании с ходьбой, поклонами и позами. В процессе занятий следует стремиться к быстрому переходу на комплексные упражнения, Упр. № 285 (комплексное).

Предложить ученикам одеться в плащи, портупеи со шпагами и шляпы. Техника исполнения. Предложить принять одну из стилевых поз, затем идти вперед семь шагов, примерно на ПЯТОМ-ШРСТОМ шагу следует распахнуть плащ и или оставить полу свободной, или подхватить ее на предплечье. Затем, остановившись, положить правую руку на шляпу, снимая шляпу и выполнив тройной поклон, поместить ее на эфес или "на поднос", сделать еще семь шагов вперед и закончить одним поклоном. В заключение следует надеть шляпу и запахнуться, в плащ. Методические указания. Объяснить, что занимающиеся должны сами выбрать начальную позу, они свободны в последующем обращении с плащом, но, кланяясь, обязаны снимать шляпу. В комплексных упражнениях должны возникать разнообразные позы в сочетании со стилевыми действиями, и чем разнообразнее они будут, тем больше пользы принесут. Следует отметить, что задаваемая схема, меняться не должна, ибо она определяет логику действия, которая на уроке для всех едина. Детали исполнения, возникающие непроизвольно, будут разнообразны, однако органично это может возникать только в тех случаях, когда занимающиеся будут активно фантазировать на заданную педагогом тему..

Женская осанка и походка

Упр. № 286. Особенности женской осанки и походка. Педагог должен рассказать и показать особенности в женской осанке и походке европейского общества XVI-XVII веков. Построение группы - стайкой. Техника исполнения. Свободная стойка, сложенные ладони под грудью. Туловище и голова несколько откинуты назад. Осанка как бы подчеркивает линию живота (рис. 259), По команде "вперед" занимающиеся, сохраняя указанное положение тела, идут обычным шагом, плавно и медленно. Музыкальное сопровождение - приложение № 42. Шаги выполняются в половинах. У противоположной стороны зала по команде "правый поворот" ученицы выполняют поворот по дуге, вдут в обратном направлении, снова выполняют поворот уже в другую сторону (и останавливаются. Методические указания; следует рассказать, что осанка девушки эпохи (VI-XVII столетий ничем не отличалась от современной хорошей осанки.^ Упр. № 287. Стилевые положения женских и девичьих рук. Первое положение описано в предыдущем упражнении, оно применялось наиболее часто.

Второе положение - кисти держать под грудью, ладонями вниз, локти на- (Правлены в стороны. Это положение придает осанке официальный характер. Третье положение состояло в том, что одна из рук с платочком, цветком, веером, или без них была приложена к одному плечу. Эта манера придавала осанке грациозный вид (рис. 260).

Четвертое положение - кисти рук с развернутыми вверх ладонями находились примерно на уровне нижней части живота, локти при этом несколько согнуты и слегка оттянуты назад. Если женщина сидела, ее кисти лежали на бедрах, причем ладони были вверх (рис. 261).

Пятое положение. Оно является повторением первого положения, но пальцы вытянуты вверх, ладони сложены, руки под подбородком, голова опущена, и локти направлены вниз. Это положение рук применялось на молитве в положении стоя, сидя и стоя на коленях (рис. 262). Оно типично для католичек и протестанток. Руки мужчин на молитве были в этом же положении. Следует отметить также, что на молитве женщины всегда стояли на обоих коленях. Мужчины редко принимали это положение, для них типична стойка на одном колене.

Шестое положение. Это второе типичное положение на молитве, оно является повторением первого, но руки сложены на груди крестом (рис. 263). Методические указания. После разучивания этих положений рук в статике преподаватель предлагает упражнения на сочетай не осанки, походки с поддерживанием юбки и остановками, при которых ученицы применяют описанные положения. Освоение стилевых элементов следует проводить в тренировочных костюмах, в которых пластика хорошо видна и легко проверяется. Упр. № 288. Типичные способы поддерживать юбку. Преподаватель должен рассказать, что положения рук женщины зависели не только от этикетных требований, но и от конструкции ее костюма. Поскольку юбки были длинны, женщины не могли передвигаться в пространстве без того, чтобы не приподнимать их руками.

Этикетная манера поддерживать юбку состояла в том, что, опустив вниз к правому бедру левую руку, а правую к левому, захватив ткань пальцами и слегка сгибая локти, подтягивали ее верх. Получилось крестообразное положение рук, в котором правая была сверху. Прежде чем взять ткань юбки, женщина слегка приседала, но не наклонялась вперед. Приседание позволяло захватить ткань пониже; при выпрямлении ног подол юбки отделялся от пола (рис. 264). Этот прием поддерживания юбки применялся в торжественных обстоятельствах.

Первая бытовая манера приподнимать юбку состояла в том, что, приседая довольно глубоко, женщина захватывала правой рукой подол правой полы, а левой - левую полу, после чего выпрямлялась и, сгибая локти, подтягивала низ подола довольно высоко, иногда даже до груди (рис. 265). Эту манеру применяли тогда, когда верхняя юбка имела спереди разрез по длине сверху донизу. Часто длина верхней юбки была столь велика, что женщина вообще не могла шагнуть без того, чтобы ее не приподнять.

Вторая бытовая манера поднимать юбки применялась в тех случаях, когда была необходимость иметь свободной одну из рук. Для того чтобы поддерживать юбку одной рукой, следовало взять в пальцы довольно большой кусок ткани около бедра и, сгибая локоть, подтянуть юбку вверх. Но поддерживалась юбка чаще всего одной левой рукой. Когда левую руку подавали кавалеру, юбку захватывали правой (рис. 266).

При поднимании юбки любым из описанных способов надо было согнутые локти несколько отодвинуть назад. Руки оставались в этом положении до тех пор, пока женщина не останавливалась. Находясь на месте, женщина юбку не припод-нимала- Приподнимание юбки осуществлялось в момент, когда женщина начинала двигаться (буквально перед выполнением первого шага). Приседание выполнялось с прямой спиной.

Методические указания. Приведенные элементы пластического стиля эпохи, совершенно чуждые современности, с трудом осваиваются актрисами и ученицами. Они требуют значительного времени не только при разучивании, но главным образом для превращения их в привычные действия.

Упр. № 289. Комбинированное.

Первый вариант. Исходное положение - свободная стойка, скрещенные руки поддерживают юбку. Техника исполнения. Надо идти семь шагов вперед, остановиться, отпустить юбку, медленно встать на оба колена, сложить руки ладонями под подбородком и опустить голову, выдержать паузу, поднять голову, взять воображаемую юбку правой рукой за правый подол, левой за левый, под тянуть вверх, затем медленно подняться (для этого следует предварительно поставить одну из ног стопой на пол) и, сделав поворот по дуге, сделать восемь шагов вперед, затем снова повернуться, отпустить подол юбки и, сложив руки крестом на груди, опустить голову.

Второй вариант. Свободная стойка, стилевая осанка, правая рука положена к правому плечу, левая поддерживает юбку. Техника исполнения. Идти вперед семь шагов, остановиться, сложив руки под грудью, выдержать паузу, затем, взяв юбку правой рукой и положив на правое плечо левую руку, идти вперед, выполнить поворот по дуге, двигаться в противоположном направлении, снова повернуться по дуге, остановиться, отпустить юбку и встать в позу с полусогнутыми локтями. Методические указания. Подобные моторные упражнения являются прекрасным средством освоения стилевых элементов и при подготовке к спектаклю. Если в распоряжении педагога или режиссера имеются веера и юбки, то на упражнениях без предметов долго останавливаться не надо, а, разучив технику обращения с этими предметами, надо делать уже этюдные упражнения, с тем чтобы в их содержание входили поклоны.

Поклоны женщин и девушек

Педагог должен рассказать, что женщины и девушки эпохи средневековья пользовались тремя видами поклонов - бытовыми, этикетными и ритуальными. Первый имел значение обычного приветствия и выполнялся при встречах, прощаниях, был выражением благодарности, согласия и т. п. Второй, более вычурный и торжественный, выражал особое почтение, давал возможность женщине показать изысканную грациозность. Третий применялся в различных дворцовых и религиозных церемониях.

Упр. № 290. Бытовой поклон.

Построение - стайкой. Исходное положение - свободная стойка, правая рука вытянута вперед, кисть свободна. Техника исполнения соответствует мужскому поклону, но амплитуды движений, выполняемых правой рукой, должны быть значительно меньше, чем у мужчин, левая рука почти неподвижна. В момент исполнения третьего отрезка поклона дамы, отводя руку в сторону, склоняли только голову, поскольку туалет мешал наклону тела вперед. В заключительном отрезке правая нога подтягивалась к левой (неполную третью позицию), а руки соединялись в позе над грудью или под ней (рис. 267).

Методические указания. После разучивания этой техники следует выполнить поклон под музыку не менее четырех раз подряд. Затем следует дать выполнение следующей схемы: семь шагов вперед, остановка - как бы встреча, поклон, еще семь шагов вперед, поклон и поза. Следить, чтобы женщины при поклоне не нагибались вперед. При исполнении этого упражнения присутствующие на уроке мужчины выполняют эту же схему, но пользуются в поклоне мужскими движениями. В построении стайкой женщины должны быть впереди мужчин.

Этикетный поклон. Педагог рассказывает, что окончательная форма этого вычурного приветствия сложилась в начале XVII столетия. Этот поклон бытовал в Испании, Франции и Англии примерно до середины XVII столетия и не проник в Италию, Германию и Скандинавские страны.

Упр. № 291. Этикетный поклон.

Построение, исходное положение и музыкальное сопровождение те же, что втройном мужском поклоне. Техника исполнения. Поклон начинается исполнением первых четырех движений бытового поклона, на счете четыре следует подтянуть правую ногу к левой в неполную третью позицию, выпрямляя левое колено и поднимая голову, но оставить правую руку отведенной в сторону (рис. 268). Из этого положения начинается выполнение второго поклона. На счете пять (в первой четверти второго такта) следует небольшим полукруговым движением отвести прямую правую ногу на один шаг назад (в неполную четвертую танцевальную позицию) и, одновременно сгибая локоть, приложить кисть правой руки к сердцу. На счете шесть, приседая на правой ноге и разгибая локоть, отвести правую руку в сторону, одновременно наклоняя голову. На счете сель, выпрямляя голову и оставляя правую руку отведенной в сторону, передвинуть левую ногу скользящим полу круговым движением назад за правую (рис. 270). На счете восемь, заканчивая поклон, следует, согнув правый локоть, положить кисть на сердце (рис. 255). Методические указания. Этот сложный поклон требует отдельного разучивания движений ног. Затем отдельно следует освоить движения рук. Потом под счет следует освоить взаимодействие движений ног и рук при втором поклоне. Только после точной координации всех компонентов двойного поклона надо дать его исполнение под музыку, а затем тренировать в схеме: семь шагов вперед, остановка, двойной поклон, еще семь шагов вперед и еще двойной поклон, затем поза.

Ритуальный поклон. Педагог должен рассказать, что время появления этого поклона неизвестно, но в Италии он применялся уже в XIV веке. Поскольку другие схемы ритуального приветствия пока неизвестны, есть смысл пользоваться этим поклоном как выражением бытового приветствия в пьесах более раннего периода. Следует указать, техника ритуального поклона не изменялась в течение шести-семи веков и бытует на дворцовых приемах Европы, даже в двадцатом столетии. Упр. № 292. Ритуальный поклон.

Построение, исходное положение и музыкальное сопровождение те же, что в предыдущих упражнениях. Техника исполнения. На счете раз надо, складывая руки под грудью или над ней, отодвинуть назад левую (правую) ногу на один шаг; стопы при этом должны быть чуть развернуты. На счете два надо, медленно приседая, почти опуститься на колено отодвинутой ноги и склонить голову, а затем так же медленно подняться в рост, подтягивая отодвинутую ногу. Этот поклон можно выполнять, делая шаг вперед. Глубина приседания и пауза в позе поклона зависели от степени почтения к человеку, которому адресовался поклон

Было, например, требование находиться в поклоне до тех пор, пока высокопоставленное лицо не обратится с какими-либо словами, либо пока оно не пройдет мимо дамы. Таким был этикет в большинстве стран Западной Европы. Надо обращать внимание на совершенно вертикальное положение тела при приседании. Обращение с веером (типа "опахало")

Педагог рассказывает, что этим веером выполнялись только медленные движения. Амплитуда колебаний была размером в 15- 20 см. Локоть дамы при этом был почти неподвижек, движения выполнялись в лучезапястном суставе. Упр. № 293. Техника движения веером.

Построение - стайкой. Исходное положение - стилевая поза, веер положен на грудь. Техника исполнения. Поддерживая юбку левой рукой, идти вперед, выполняя на каждом шаге два движения веером. Первое от себя при начале шага и второе к себе при конце этого же шага (рис. 272). Это взаимодействие трудно по координации, поскольку практически шаги нельзя расчленить на два отрезка. Музыкальное сопровождение - любой стилевой отрывок, но в очень медленном исполнении. Методические указания. После освоения техники предложить сочетание ходьбы, остановки и поклона, причем рука с веером делает обычные для поклона движения. Парные упражнения. После того, как была отработана техника всех предыдущих упражнений, следует переходить на парные упражнения. Перед их началом юноши должны надеть шляпы, плащи и портупеи со шпагами, а девушки - юбки и взять веера. Девушки должны выполнять эти упражнения в туфлях на высоких каблуках, Упр. № 294. Первое парное.

Построение - в две шеренги, дамы впереди, мужчины сзади. Упражнение выполняется под отрывок из "Рыцарского танца" С. Прокофьева. Техника испол нения. Все делают семь шагов вперед, как бы входят в королевский зал, видят правителя, останавливаются и выполняют полный этикетный поклон (двойной у дам и тройной у мужчин), затем приближаются еще на семь шагов и, выполнив один поклон, останавливаются в позе для беседы. У мужчин шляпа должна быть та подносе", у женщин сложенный веер положен на ладонь левой руки. Методические указания. Подобные упражнения легко комбинируются педагогом. В них может быть любое количество шагов и поклонов; они могут выполняться с различными предлагаемыми обстоятельствами. При работе в театре следует придумывать самые разнообразные комбинации и этюды.

Упр. Л"в 295. Второе парное.

Построение группы. Шеренга кавалеров с одной стороны зала, шеренга дам - с другой. Надо заранее обусловить, к какой даме будет обращаться каждый из кавалеров. Музыкальное сопровождение - приложение № 41. Шаги в упражнении выполняются в четвертях, а поклоны в половинах. Техника исполнения, Все идут вперед семь шагов, причем дамы обмахиваются веерами, поддерживая юбки одной рукой. Кавалеры идут, запахнувшись в плащи, в шляпах и придерживая эфес. При встрече все выполняют один поклон (при поклоне дамы правильно действуют веером), а кавалеры, распахивая плащи, снимают шляпы. При окончании поклона кавалеры ударяют правой стопой в пол. В это же время они кладут шляпу на эфес шпаги или на "поднос". После того, как кавалер ударил ногой в пол, дама делает к нему два шага, поворачивается левым боком, поднимая левую руку вперед на уровень плеча. Локоть ее руки и кисть чуть ослаблены, ладонь направлена вниз. Когда дама остановилась, кавалер делает к ней тоже два шага и, поворачиваясь правым боком, накладывает свою правую руку сверху на руку дамы так, чтобы согнутыми, наподобие когтей хищной птицы, пальцами сжать ее: лучезапястный сустав. Эта манера была принята в XVI столетии (рис. 273), В XVII столетии манера вести даму стала менее грубой. Мужчина протягивал правую руку ладонью вниз, дама свободно накладывала лучезапястный сустав левой руки на тыльную сторону кисти мужчины, ее кисть при этом свободно свешивалась (рис. 274). Начиная движение правой ногой, оба партнера идут вперед. четыре шага, затем кавалеры, стоя на месте и двигая правую руку влево, как бы вынуждают свою даму за следующие четыре шага выйти вперед и повернуться, к ним лицом. Далее, отпуская руки дам, кавалеры исполняют три поклона, а дамн в это же время (предварительно выставив вперед правые руки) выполняют двойные: поклоны. После второго поклона дамы опускаются на стулья и начинают обмахиваться веерами, а кавалеры после третьего поклона, набрасывая шляпы на головы, поправляют их руками, запахивают плащи и, поворачиваясь налево кругом, уходят. Этюды позволяют использовать не только поклоны, свойственные испанскому стилю поведения, но и разновидности их, свойственные манерам XV-XVI и XVII столетий. Следует указать, что женщины, обмахиваясь веерами, поддерживают юбку только одной рукой. Когда они подают левую руку кавалерам, обмахиваться веерами правой невозможно, так как другой рукой придется приподнимать юбку. Сочетание мужского тройного поклона с двойным женским совершается легко и точно, если партнеры ритмичны и владеют верной техникой. В середине этого действия их движения не будут совпадать. В тот момент, когда мужчины склоняются, женщины выпрямляются, но заканчивают комбинацию они одновременно. В одинарном поклоне действия партнеров точно совпадают.

Методические указания. Этим парным упражнением заканчивается освоение стилевого материала XVII века. Приведенная комбинация не является обязательной, она представляет только образец, по которому педагоги, режиссеры и актеры могут создавать этюды для освоения стиля барокко в пластике соответствующих спектаклей.

Разновидности мужских поклонов

По источникам известно, что в XV веке в Италии существовала более простая форма приветствия. Можно допустить, что этот поклон в XV веке применялся в Европе повсеместно.

Упр. № 296. Мужской поклон XV века.

Схема исполнения. На счете раз кавалер делал правой ногой довольно большой шаг вперед и в это время прикладывал ладонь правой руки к сердцу, направляя взгляд на человека, которому кланялся. На счете два, приседая на левой ноге, сохраняя прямой правую ногу, он наклонял туловище и голову, отводя правую руку вниз-направо, затем выпрямлялся (рис. 275).

Поскольку в Италии в эту эпоху носили токи, а они при приветствии не снимались, форма этого поклона на улице и в помещении была одинакова. Женщины (предположительно) в это и в более раннее время пользовались только ритуальным поклоном.

Методические указания. Есть смысл сначала показать поклон XV века, а затем XVI; надо рассказать, что они примерно одинаковы по схеме, но поздний, как все в барокко, стал более нарядным и пышным. Следует указать, что манера вести даму "когтями орла", видимо, бытовала ранее XVI века. Упр. № 297. Поклон XVI века.

В XVI веке бытовал своеобразный мужской поклон, отличный от поклона танца "Паванна". Техника исполнения. На счете раз кавалер, снимая правой рукой 347 шляпу, подымал ее по направлению вперед-вверх, адресуя жест лицу, которого хотел приветствовать. В это время он делал правой ногой большой шаг вперед. На счете два, отмахивая широким жестом правую руку по направлению вниз-назад, делал большой шаг правой ногой назад. Правая стопа при этом разворачивалась вправо. На счете три, сгибая вперед туловище и голову, он придерживал левой рукой эфес шпаги. При отсутствии шпаги левая рука отводилась в сторону (рис, 276). На счете четыре кавалер выпрямлялся, оставлял шляпу у правого бедра или набрасывал ее на голову. В это время он приставлял левую ногу к правой (рис. 25.6/. При отсутствии шляпы начальное движение выполнялось в виде взмаха руки вперед. Методические указания. Изучая это приветствие, надо обязательно указать его национальную принадлежность. При работе в театре над английской или немецкой пьесой XVI столетия следует пользоваться этим поклоном. Женщины этих стран в это время пользовались ритуальным поклоном. В Европе начала XVII века, во Франции, Англии и северных странах бытовал поклон, в котором правая рука (без шляпы или со шляпой) выполняла движение по моде испанского этикета XVII столетия. Если этот поклон предназначался даме, то правая рука прикладывалась к сердцу, а если кавалеру, то к эфесу шпаги, при этом ноги выполняли движение поклона по схеме, принятой в XVI веке. Получались следующие сочетания движений: на раз правая рука снимала (уже изученным способом) широкополую шляпу, отводила ее в сторону-вверх. В это время левая нога делала большой шаг в сторону. На два правая рука, выполняя полукруговое движение, подносилась к сердцу (или эфесу), а в это время правая нога делала большой шаг назад (туловище и ноги кавалера были выпрямлены), на три правая рука отмахивала шляпой ("перьями по полу") вправо, туловище и голова наклонялись, а правая нога сильно сгибалась в колене. На четыре поклон заканчивали, приставляя правую ногу к левой или левую ставили за правую. Выпрямляясь, оставляли шляпу в руке или надевали на голову.

Упр. № 298. Поклон конца XV!/ и начала XVIII столетия.

Поклон этого типа появился во Франции к концу XVII столетия. Воинственные движения, типичные для поклона XVII столетия, постепенно смягчаются, и если движения ног еще сохраняют полувыпад назад левой ногой, то движения рук уже приобретают вычурную форму стиля рококо. Для того, чтобы учить технику этого поклона, учащиеся должны надеть треуголку, а в левой руке держать высокую трость. Исходное положение - третья танцевальная позиция, трость держать за набалдашник. На счете роз надо, снимая треуголку правой рукой - а она берется пальцами за угол, - поднять руку вправо-вверх. В это же время левой рукой надо подбросить трость, так, чтобы поймать ее за верхнюю треть, Руку с тростью следует сразу же отвести в сторону-влево. Одновременно с этими движениями надо отодвинуть левую ногу назад на большой шаг, носком наружу (рис. 277). На счете два, передвигая руки по направлению вниз, сводя кисти почти до соприкосновения треуголки с тростью, надо, сгибая колено левой ноги, наклонить вперед туловище и голову (рис. 278). На счете три, разворачивая обе руки ладонями вверх, развести руки в стороны, выпрямляя левое колено, но передавая на эту ногу вес тела (рис. 279). На счете четыре подтянуть правую ногу к левой, правой рукой надеть треуголку, в то же время несколько ослабив пальцы левой руки, поднимая руку вверх, дать возможность трости скользнуть вниз. Когда трость упрется в пол, надо положить ладонь на ручку сверху (рис. 280).

Методические указания. Характерной особенностью движений рук в этом поклоне являются широкие амплитуды, особенно правой, которая в первом счете как бы взлетает наклонно вверх-вправо. Аналогичное движение выполняется движением руки вниз и далее по дуге вперед-вверх, что позволяет удобно опустить треуголку на голову.

Этот поклон типичен для пьес Мольера, Он был в моде во Франции незначительное время. Вскоре движения ног перешли на технику полного реверанса XVIII столетия, заимствовав его из вычурного, но быстро вошедшего в моду светского танца менуэт.

Глава тридцать пятая

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ В ПОВЕДЕНИИ ЕВРОПЕЙСКОГО ОБЩЕСТВА XVIII СТОЛЕТИЯ

XVIII век в истории Западной Европы характеризуется постепенным усилением влияния Франции. Военные успехи, удачные договоры, выгодная торговля и непосильные для населения налоги обогащали королевскую власть. В то же время взаимная вражда и борьба за влияние в государстве подрывали силу дворянства. Это привело к еще большему усилению королевской власти. Франция Людовика XIV превратилась в абсолютную монархию. Король стал законодателем не только в управлении государством, но даже в такой внешней стороне быта, какими были моды и правила общественного поведения. Этикет и манеры XVIII столетия характеризуются вычурностью и некоторым сентиментализмом, пришедшими на смену силе и смелости, столь свойственным дворянству XVI-XVII веков.

В царствование Людовика XIV все большее значение придается дворцовому этикету. Главным в нем было подчеркивание значения королевской власти. Этикет породил жесткую субординацию во всех. звеньях придворного, светского и военного общества. Принятый при дворе этикет стал смыслом жизни целой группы людей, вращавшихся вокруг короля и его семьи. Король - "гумаиист" претендовал на главенство даже в искусствах, он "опекал" поэтов, художников и писателей, особенно тех, чье творчество было направлено на возвышение королевской власти и прославление величества. Придворный поэт, написавший удачный мадригал, оду, восхваляющую фаворитку короля, становился более значительной фигурой, чем хороший военачальник. Король не только сам писал стихи, принимал участие в маскарадах, балах, различных увеселениях, он даже танцевал в балетах. Жизнь при дворе превратилась в сплошной праздник; на устройство увеселений тратились огромные народные деньги, страна разоряется, но абсолютистская власть продолжает удовлетворять свои личные потребности.

Меняются интересы общества, меняются и нравы; смена нравов всегда приводила к изменениям в модах. Все это приводило к коренным изменениям и в манерах поведения людей.

Западноевропейский политес, настойчиво вводимый Петром I в быт русского боярства, активно прививался и нашел яркое выражение в царствование Екатерины II, которая усиленно вводила французский этикет в русский дворцовый быт.

Французские моды и манеры поведения получили постепенное распространение в дворя неких семьях, а оттуда проникали в купеческую и мещанскую среду. Смешиваясь со старым домостроевским укладом и обычаями, эти манеры, приобретали весьма искаженные формы. В провинциальном мещанском обществе, а частично и в мелкопоместном дворянстве возникала не только в языке, но и в манерах поведения смесь "нижегородского с французским".

Особенности мужского костюма

Костюм XVI-XVII веков, приспособленный к верховой езде, удобный для ношения вооружения и охоты, сменяется туалетом, более приспособленным для танцев. В мужском костюме начинают преобладать легкие ткани, парча, шелк и кружева. Костюмы выполнялись, как правило, в светлых тонах, украшались бантами, сборками и рюшками. Почти исчезает мода носить ботфорты и шпоры; езде верхом кавалеры предпочитают поездку в карете.

Мужской костюм этой эпохи состоял из шерстяных или шелковых чулок (что зависело от погоды и времени года), обычных туфель из кожи, а парадных из замши, шелка, бархата или парчи, на довольно широком и высоком каблуке. Туфли украшались боль" шимн бантами из материала костюма. Панталоны были короткими, они заканчивались подвязкой под коленом. В зависимости от моды и времени года менялись ткани и покрой, иногда штаны облегали ноги, иногда делались пошире. На туловище надевалась рубашка из белого полотна, украшенная по пластрону и манжетам дорогими кружевами. Поверх рубашки надевали камзол, удлиненный жилет. На камзол в домашних условиях надевали шлафрок - халат. На выход надевался кафтан. Отличительной чертой кафтана были пришитые по талии полы, иногда в сборку, иногда в складку, а в конце столетия гладкие (рис. 281). Детали вокроя кафтана менялись в зависимости от моды. Верхней одеждой кава-' лера был широкий, темный плащ, который, однако, не заменял теплой одежды.

Типичными принадлежностями мужского костюма были: шпага, шляпа, трость и лорнет, носовой платок и табакерка.

Шпага становилась все более короткой, ее клинок приспособился только для укола, она легка и изящна и скорее парадная принадлежность, чем боевое оружие. Манера носить шпагу свидетельствует о ее декоративном назначении. В конце XVII и начале XVIII столетия шпага в ножнах носилась на ленте (облегченной портупеей, которая надевалась на камзол через правое плечо). Позднее шпагу в ножнах помещали в специальную прорезь, сделанную в кафтане с левой стороны на уровне тазобедренного сустава. Рукоять была с левой стороны. Прорезь шла между тканью кафтана и подкладкой, несколько наклонно, и заканчивалась в шлице (разрезе между полами). Таким образом, шпага была сзади и почти поперек туловища. Нижний конец ножен высовывался в шлицу. Снимая кафтан, кавалер вместе с ним снимал и шпагу. Шляпа этой эпохи - треуголка. Если поля широкополой шляпы XVII века загнуть с трех сторон, то получится шляпа XVIII столетия. В зависимости от моды треуголку носили углом вперед или углом назад. Передняя часть треуголки или ее левая сторона украшалась розеткой. На поля вокруг тульи укладывалась лента. Богатые украшали треуголку страусовым пером.

Трость - типичная принадлежность костюма мужчины, не столько помогала при ходьбе, сколько была этикетным предметом. Трости были прямыми, высокими (до подмышки), делались из дорогих сортов дерева, полировались, набалдашник трости украшался резной костью, золотом и серебром и драгоценными камнями. В верхней части трости часто повязывался бант из ткани костюма. С такой тростью появлялись не только на улицах, но пользовались ею и в комнатах. Лорнет - очки на ручке. В первой половине столетия лорнет не закрывался. Позднее стал складным. Ручка лорнета, сделанная из рога, кости или драгоценных металлов, была удобной для держания, на конце имела кольцо, в которое вдевалась длинная тонкая золотая цепочка. Лорнет на цепочке висел на шее и был в руке или висел вдоль туловища. Мужские и женские лорнеты были одинаковы, они служили для исправления зрения близоруких и дальнозорких людей. Это типичная принадлежность людей среднего и старческого возраста.

Носовые платки были двух сортов. Парадный - из тонких, дорогих кружев служил вместо веера, его или держали в руке (чаще всего в раскрытом виде), или укладывали за отворот (манжет) рукава кафтана. Парадный платок мог быть белым или черным. Бытовой платок - полотняный, белый, довольно большой, служил для гигиенических целей. Его носили в верхних боковых карманах кафтана или в карманах, находившихся в его полах.

Лица, нюхавшие табак, пользовались темными цветными платками.

Табакерка - небольшая коробочка с плотной крышкой. Она служила вместилищем для растертого в пыль табака.

Табакерки были модной принадлежностью. Они выделывались из фарфора, серебра, золота, украшались росписью и драгоценными камнями. Такие табакерки часто служили предметом подарка и подношения.

Процедура нюхан и я состояла в том, что табачную пыль брали щепоткой из двух пальцев и поднеся к ноздрям, втягивали в нос. Мода нюхать табак держалась и в XIX веке. Табак нюхали и женщины среднего и особенно пожилого возраста. Желая заложить понюшку табаку, следовало предложить свою открытую табакерку присутствующим. Если высокопоставленное лицо угощало понюшкой из своей табакерки подчиненного, оно показывало ему свое расположение. Обмен понюшками считался выражением дружелюбия.

Особенности женского костюма

Женщины носили белые чулки, туфли мужского покроя, но на несколько более высоком каблуке. Женщина одевалась в белую рубашку, поверх рубашки носили корсет. Корсет - приспособление, снабженное пластинками из китового уса, имел целью приподнять грудь, стянуть талию и подобрать живот. Поверх корсета надевались панталоны. Панталоны были из полотна, доходили до середины голени и снизу были украшены кружевами. Поверх панталон женщины надевали кринолин. Кринолином называется тонкая холщовая юбка, имеющая горизонтально расположенные по всей окружности вздежки. В зависимости от моды и роста делали от двух до трех вздежек. Во вздежки вдевали пластинки китового уса. Такая юбка напоминала колокол. Для того, чтобы скрыть ребра от этих пластинок, поверх кринолина надевали нижнюю полотняную юбку, имевшую шесть-десять оборок. Ширина каждой оборки 5-10 см. Эта юбка опускалась в крахмал, гладилась, а, сборки плоились специальными щипцами. Оборки делали юбку пышной. Поверх этой юбки надевали нижнюю, тонкую, шелковую юбку. Эта юбка нужна была для того, чтобы роба, т.е. платье, хорошо сидело. Верхняя часть платья - лиф плотно облегал грудь, бока и спину женщины. В зависимости от моды и назначения платья были закрытыми или декольтированными. Декольте могло быть овальным или квадратным, оно низко открывало грудь, но мало вырезалось на спине. Лиф имел плечики, к которым подшивались широкие в виде буфов рукава, длинные в обычном платье и короткие в парадном. Считалось модным иметь пышную высокую грудь и узкую талию (рис. 282). Типичными принадлежностями к такому платью были: длинные выше локтей перчатки, веер и лорнет, а на улицу - зонт от солнца. Платье с кринолином почти касалось 353 пола, но редко имело шлейф. В эту эпоху женщины носили и кринолины типа панье - представлявшие эллипс, растянутый в стороны и уплощенный спереди и сзади. Ближе к XIX столетию в моду вошли турнюры. Турнюр представлял собой утолщение - подушечку, которую подвязывали повыше крестца. Для увеличения размеров турнюра к робе нашивалось большое количество материала и широкий бант. Кринолин - (крайне неудобное приспособление) женщины надевали только на приемы и при выездах в общество. В домашнем быту, по утрам, женщины носили пеньюары - богатые светлых тонов широкие халаты, обильно украшенные кружевами, - в которых чувствовали себя свободно. Перед приездом гостей и обязательно к обеду дамы одевались в парадный костюм, Прически отличались величиной и вычурностью. В моде были пудреные парики, накладные волосы и пр. Они были обязательной частью парадного туалета. Перчатки при длинных рукавах - обычные - обязательно надевались до выхода на улицу. Это делалось даже в сельской местности. Кожа на руках не должна была обветриваться и загорать. В парадном платье перчатки были значительно выше локтей. Такие перчатки надевали дома до выезда и снимали после приезда. Женщины надевали на перчатки кольца. Перчатки надо было туго натягивать, чтобы они нигде не морщили. Молиться в перчатках было недопустимо. Веер - типичное женское и девичье приспособление. Он выполнялся из тонких пластин, скрепленных на одном конце тонкой металлической осью. К верхней части этих пластинок подклеивался шелк. Этот шелк украшался вышивкой, мелким бисером, блестками, а иногда расписывался художником. Передняя и задняя планки веера были несколько шире, чем средние, и украшались. Многие веера были образчиками искусства и стоили больших денег. У богатой женщины было несколько вееров, и подбирались они к туалету дамы по цвету и материалу платья. Веерами пользовались весьма часто, исключая молитву, похороны и посещение храмов. Шаль - довольно широкое и длинное полотнище из тончайшего шелка или дорогих кружев, была любимой принадлежностью женщины XVIII столетия. Ею прикрывали сильно декольтированные руки, шею и грудь, а при выходе на улицу - голову. Простоволосой женщина-христианка на улице не появлялась даже в своем дворе или в саду. Пользовались также носовыми платками - парадными и бытовыми, лорнетами и табакерками.

Мужская осанка и походка

В мужском костюме, состоявшем из обуженных панталон и натянутых чулок, поддерживавшихся круглой подвязкой из тесьмы, было затруднено сгибание ног в коленях. Вместо свободных поз, столь свойственных XVI-XVII столетиям, появляется необходимость стоять с выпрямленными коленями, и нет причины широко расставлять ноги в стороны, хотя свободная стойка еще бытует. Движения мужчины становятся строгими и подтянутыми, а к середине и концу столетия приобретают изысканность и грациозность. Обтягивавший тело камзол и кафтан стесняли движения. Рукава, имевшие широкие манжеты, мешали держать руки опущенными вниз. Если все же руки опускали вниз, то их держали немного разведенными в стороны. Кисть и пальцы в этом положении были свободны. Спину и голову держали прямо - так же, как в современной правильной осанке. Типичны руки, сложенные на груди или за спиной; мужчины любили держаться за полы кафтана на уровне груди, закладывать большие пальцы в нижние карманы камзола (рис. 283). Облик мужчины этой эпохи был несколько женствен. Этому способствовали накладные волосы, пудреные парики, локоны, да и весь костюм. Походка. Стопы ставились по одной прямой, но с сильно разведенными в стороны носками. Носок вытягивался, когда нога для шага опускалась на землю. Естественно, что такая походка была типична только для светской жизни, в быту эти люди ходили нормально. При вытягивании носка вперед, если он не напряжен, стопа будет касаться земли мизинцем и только после этого обопрется на весь след. Движение должно быть плавным, без скачков и покачиваний.

У и р. № 299. Осанка и походка.

Построение в этом и последующих упражнениях - стайкой. Музыкальное сопровождение - гавот (приложение № 44). Техника исполнения. Приняв верную осанку, надо идти вперед в половинах, имея руки опущенными вниз, но слегка отведенными от туловища. Затем ио команде педагога ученики принимают одну из описанных выше поз. После остановки надо идти назад, причем ноги следует двигать за себя по полукругу с вытянутыми носками и коленями. Переход от движений вперед на движения назад можно выполнять и без остановок. Указать, что такой вид ходьбы применялся в обществе XVIII столетия, где по этикету было принято отходить от человека, не поворачиваясь к нему спиной.

Женская осанка и походка

Надо рассказать, что корсет в большой степени обеспечивал осанку женщин и девушек. Если у актрисы нет корсета, его должны заменить верные навыки, полученные на уроках по движению. Играя роль светской женщины XVIII столетия, актриса должна создать верную пластическую характеристику героини, учитывая особенности туалета.

Типичной характерностью была малоподвижная фигура женщины. Корсет мешал движениям туловища. Затянутая талия затрудняла дыхание, а отягощенная большой прической голова была почти неподвижной и чуть откинутой. Кринолин мешал женщине опустить руки вниз, поэтому их держали довольно высоко. Кисти рук, поддерживавшие шаль, державшие веер, лорнет или зонт, почти всегда были чуть выше локтей. Если женщина уставала держать приподнятые руки, она опускала их в полусогнутом положении так, чтобы кисти свободно свешивались вниз, а пальцы расслаблялись (рис. 284). Руки как бы обтекали кринолин, но не прикасались к нему. Изучение осанки и походки следует вести, поставив руки в это положение.

Осанка характеризуется несколько выгнутой назад линией спины, подтянутым животом и приподнятой грудью. Плечи должны быть свободно опущены, а шея вертикальна. Походка женщины соответствует мужской, но шаги несколько короче и носок активнее вытягивается вперед; женщина как бы вышагивает, стараясь показать грацию и элегантность. Упражнение для совершенствования осанки и походки такое же, как у мужчин. Эту часть тренажа следует вести совместно. У и р. № 300. Ходьба и положение сидя.

Построение по кругу, лицом наружу; каждый занимающийся должен поставить перед собой стул на расстоянии четырех шагов. Музыкальное сопровождение - гавот (приложение № 43), все движения выполняются в половинах. Техника исполнения.

Надо начать движение к стулу правой ногой. Четвертый шаг должен быть на таком расстоянии от стула, чтобы после поворота занимающийся мог удобно и естественно сесть. Если движение начато правой ногой, то четвертый шаг будет левой, в этом случае надо повернуться правым плечом назад и сесть. Ноги сами окажутся в правильном положении. Выполнив это упражнение несколько раз, надо предложить начинать ходьбу с левой ноги, и тогда поворот к стулу придется выполнять левым плечом назад. Далее следует рассказать, что женщины, перед тем как опуститься на сиденье, должны двумя руками с боков приподнять верхний обруч кринолина сзади, с тем чтобы не сесть на него. Второй обруч при этом обязательно упрется в передние ножки стула и займет пространство впереди сидящей. Если кринолин большой, то невозможно близко подойти к женщине, не наступив ей на платье. Сидящая женщина не протягивала мужчине руку. У мужчин переход в положение сидя аналогичен женскому. Если шпага была в кафтане, то надо было приподнять сзади полы кафтана для того, чтобы не сесть на нее. Перед тем как сесть в кресло, надо было вынуть шпагу из кафтана. В кресло садились редко. Все эти стилевые движения надо учить с воображаемым костюмом. Для того чтобы встать со стула, надо слегка наклонить тело вперед, и тогда ноги легко приподнимут тело.

Сидящие любили вытягивать ноги вперед, складывая их "бантиком \* - класть стопа на стопу; держали ноги "бантиком", слегка или довольно близко подтянутые к стулу (рис, 285). Последнюю позу принимали только в поношенных панталонах. В новых так не сидели, чтобы не вытягивать их в коленях.

Никогда не сидели в позе "нога на ногу" - женщины потому, что при таком положении ног кринолин поднимался и сидящие напротив видели ее белье, а мужчины, чтобы не портить штаны и чулки. Типичны были положения, когда стопы стояли на небольшом, но разном расстоянии от ножек стула. Носки всегда были чуть развернуты. Сидящие с широко расставленными коленями мужчины выглядели некрасиво, а для женщин такая поза безобразна.

Упр. № 301. Осанка и походка.

Построение-стайкой. Музыкальное сопровождение-гавот, все движения выполняются в половинах. Исходное положение - стопы по одной прямой, носки чуть врозь. Руки у женщин над кринолином, у мужчин - над кафтаном. Техника исполнения. Сделать восемь шагов вперед, остановиться в одной из поз, затем сделать восемь шагов назад. Надо рассказать, что плавность движения должна быть такова, что если бы на голове был поставлен стакан с водой, то вода в нем не колыхалась.

Методические указания. Следует по ходу исполнения менять направление движения то вперед, то назад, добиваясь ритмичности и плавности. Рассказать, что люди в этих костюмах передвигались очень медленно. В освоении стиля походки XVIII столетия замедленность и слитность движений наиболее трудные элементы. У и р. № 302. Приветственный жест.

Надо рассказать, что этот жест типичен для светского общества вне зависимости от его национальной принадлежности. По отношению к вышестоящим 357 лицам выполнялся реверанс, а с равными или нижестоящими - приветствия выполнялись только жестами рук и головой.

Первое подготовительное упражнение. На раз, поднять вперед правую руку, на два отвести ее в сторону, на три выдержать паузу и на четыре опустить ее вниз. Далее надо то же выполнить левой рукой. Музыкальное сопровождение в размере '/4, медленное, плавное. Движения выполняются в половинах. Второе подготовительное упражнение. Упражнение соответствует первому, но при выполнении второго элемента кисть поворачивается ладонью вверх, а голова в сторону движущейся руки.

Третье подготовительное упражнение. Упражнение соответствует первому подготовительному, но в первом элементе рука должна быть ослаблена в локтевом суставе, а кисть свободна и свисает вниз. При втором элементе локоть начинает отходить в сторону раньше, чем кисть. Распрямление локтевого сустава не должно быть полным, а кисть благодаря отсутствию напряжения в лучезапястном суставе свободно свисает ладонью вверх (рис. 286). В четвертом элементе голова поворачивается вправо (или влево) вместе с правой (левой) рукой. Методические указания. Надо тренировать это до автоматизма и в разных темпах. Надо постепенно добиваться, чтобы в жесте возникало определенное отношение к воображаемому партнеру. Надо добиваться, чтобы глаза сопровождали руку, чтобы они "увидели" человека, которому направлено приветствие. При выполнении этих жестов ноги и туловище должны помогать свободному их исполнению подсобными движениями. Это упражнение следует выполнять под мелодию гавота. Требование к выполнению слитного, легкого и изящного движения будет труднее тем мужчинам, которые обладают большой мышечной массой, она мало приспособлена к выполнению тонких движений. Поэтому работу над освоением различных стилей есть смысл начать с освоения XVIII столетия, как наиболее трудного. У и р. № 303. Ходьба с приветственным жестом.

Построение - стайкой, женщины впереди. Музыка - гавот, разритмовка в половинах (приложение № 44). Техника исполнения. Стилевая походка шестнадцать шагов вперед. Движение начинает правая нога. За каждые четыре шага выполняется один жест приветствия. На первом шаге правая рука поднимается вперед. На втором шаге рука и голова отодвигаются вправо, на третьем шаге - пауза в движении рук, но голова наклоняется, в четвертом шаге - голова выпрямляется, рука опускается вниз. На последующих четырех шагах то же выполняет левая рука. Жест снова исполняется вправо и в заключение влево. Окончив упражнение, группа поворачивается к, двигаясь обратно, вновь выполняет упражнение в жестах.

Методические указания. Надо добиваться непрерывности движений. Это упражнение создает нужный актеру навык и является прекрасным средством совершенствования координации движений. Наиболее типичная ошибка возникает в нарушении стиля ходьбы. Если у занимающегося неверная походка в быту, она обязательно скажется в момент исполнения им этой стилевой находки и жестов руками и головой. В таком случае следует, не двигая руками, вновь заняться техникой походки. Если при выполнении этого упражнения у учеников сохранится правильная осанка и походка, то можно утверждать, что верные навыки превратились в нужные привычки.

Упр. № 304. Реверанс.

Рассказать, что схема этого поклона для мужчин и женщин почти одинакова. Этот поклон применялся в танцах XVIII века, где его техника была еще более вычурной, чем в быту.

Первое подготовительное упражнение. Исходное положение - стилевая стойка XVIII столетия. Техника исполнения. На счете раз отодвинуть правую ногу на шаг в сторону, передавая на нее вес тела. На счете два отвести назад в четвертую позицию левую ногу, на счете три присесть на обеих ногах, на счете четыре выпрямить колени, передавая вес тела на левую ногу, туловище слегка откинуть назад, причем правая нога должна носком касаться пола. На счете пять подтянуть правую ногу к левой в неполную третью позицию. Упражнение выполняется под команды. После освоения этих отдельных элементов надо сказать, что при выполнении под музыку придется, отводя левую ногу назад в четвертую позицию, одновременно сгибать колени (присесть), а затем выпрямить ноги, передавая вес тела на левую. В заключение следует правую ногу приставить к левой. Таким образом, реверанс выполняется за четыре счета. Все движения делаются в музыкальных половинах. После реверанса вправо следует сделать второй влево, затем снова вправо и в заключение влево. Полная схема упражнения состоит из четырех реверансов.

Второе подготовительное упражнение. Схема движений руками. Исходное положение - стилевая стойка. Техника исполнения. На счете роз надо приподнять с сторону полусогнутые руки со свободными кистями. На счете два обе руки почти сводятся в положении внизу перед туловищем. При этих движениях кисти должны отставать от предплечий. На счете три обе руки приподнимаются вверх до уровня груди (одна кисть в 10-15с.я от другой). Затем они мягким движением разводятся в стороны так, чтобы кисти оказались на уровне плеч, а локти были чуть согнуты. Ладони при этом повертываются вверх. На счете четыре кисти поворачиваются ладонями вниз и руки опускаются в исходное положение. Методические указания. Для того чтобы руки верно выражали стиль эпохи, необходимо добиваться абсолютной непрерывности движений при минимальных напряжениях мускулатуры, кисти должны быть совершенно свободны. Чем вычурнее будут движения рук, главным образом кисти и пальцев, тем точнее они передадут нужный характер поведения.

. Основное упражнение. Техника исполнения. На раз шаг правой ногой в сторону, руки в стороны; на счете два полуприседание, отставляя левую ногу в четвертую позицию, туловище слегка наклоняется вперед, руки опускаются вниз. На счете три туловище и колени выпрямляются, вес тела передается на левую ногу, а руки разводятся в стороны. На счете четыре переход в исходное положение (рис. 287). Далее следует выполнить все то же, но в левую сторону. Полная схема упражнения состоит из выполнения четырех реверансов.

Методические указания. Для тренировки навыка и совершенствования ловкости надо предложить исполнение реверансов в четвертях, а затем постепенно убыстрять темп исполнения гавота.

Упр. № 305. Комплексное.

Построение-стайкой, женщины впереди. Музыкальное сопровождение- гавот, все движения выполняются в половинах (приложение № 44). Техника исполнения. Стилевая стоика, упражнение начинает правая нога. Надо сделать восемь шагов вперед, затем еще восемь шагов с приветственными жестами рук, затем два реверанса - правый и левый. После этого выполняется восемь шагов назад (первый шаг начинает левая нога) и два реверанса (левый и правый), потом поворот на 180 градусов и еще восемь шагов на уход. Надо рассказать, что это упражнение может быть превращено в этюд. Например, первые восемь шагов - придворные подошли к дверям парадного зала, двери распахнулись, входящие, продолжая движение вперед, приветствуют жестами руд находящихся в зале гостей, затем, подойдя к высокопоставленным лицам, выполняют два реверанса. Представившись, вошедшие пятятся назад, затем делают присутствующим два прощальных реверанса, поворачиваются и уходят. У и р. Кч 306. Воздушный поцелуй, поворот, детали мужского и женского реверансов, поклон, направленный одному человеку, поклон многим. Воздушный поцелуй. Сложить кончики большого и среднего па.тьцев правой руки, поднести их к губам, затем, поворачивая руку ладонью вперед и чуть вскидывая ее вверх, мягко раскрыть пальцы, как бы говоря; <(Мой поцелуй вам" (рис. 288). После этого рука опускается. Надо несколько раз проделать это действие, затем выполнить под музыку два реверанса-первый влево, второй вправо. При выполнении правого реверанса послать воздушный поцелуй. Выполняется он после того, как сделан третий элемент реверанса, но до поворота. Выполнить его надо так быстро, чтобы по времени не опоздать в повороте, т.е. в пределах только одной восьмой музыкального времени.

Поворот. Выполнив правый реверанс по третий элемент включительно, следует вместо подтягивания ноги начать поворот обязательно в сторону сзади стоящей ноги, в данном случае левой. Стопы при этих движениях от пола не отделяются - они только скользят по нему. При окончании поворота вес тела должен быть передан на левую ногу. Шаги на уход должны выполняться без потери темпа. Детали мужского и женского реверансов. Поскольку тело мужчин было свободно от корсета, они имели возможность достаточно низко наклонить туловище вперед. Глубина поклона зависела от отношения к партнеру. При выпрямлении туловище несколько откидывалось назад (рис. 289).

Женщина из-за корсета и тяжелой высокой прически не имела возможности наклоняться вперед, а только, приседая, чуть наклоняла голову (рис. 290). Поклон одному и поклон всем. Если при исполнении правого реверанса правую руку и глаза направить к определенному лицу, то сразу возникнет впечатление, что реверанс направлен только этому лицу (рис. 291). При левом реверансе то же самое выполняется левой рукой. Если, выполняя реверансы, развести руки в стороны, то получится жест, обнимающий всех присутствующих (рис. 292), Необходимо, чтобы при выполнении комбинаций учащиеся пользовались обоими видами жестов. Вначале он может быть направлен только конкретным лицам, а при уходе всем.

Упр. Хв 307. Комплексное (второй вариант).

Схема этого упражнения является повторением упражнения № 305, но мужчины должны кланяться, сгибая тело, а женщины, наоборот, только с прямыми спинами. Первые два реверанса направляются конкретным лицам, два вторых - общие. Музыка - гавот в среднем темпе, вначале все движения надо выполнять в половинах, а затем в четвертях (приложение № 43), Методические указания. Это упражнение основное из серии тренировочных. Некоторая замедленность в темпе создает наиболее полные возможности совершенствования не только стилевой техники, но повышает уровень ловкости, ритмич-' ности и музыкальности движений.

У и р.]\"а 308. Тренировочное.

Первый вариант. Техника исполнения - восемь шагов вперед, два реверанса, восемь шагов назад, два реверанса, воздушны и поцелуй, поворот и уход. Музыкальное сопровождение - гавот в среднем темпе. Все движения выполняются в половинах. Второй вариант. Все то же, что в первом, но движения в ходьбе выполняются в четвертях, а реверансы-в половинах.

Методические указания. Указать, что при убыстрении шагов надо приподниматься на полупальцы, особенно при движении назад. Если скорость будет высокой, то надо сокращать величину шагов. Это создаст еще большее впечатление грациозности. Третий вариант. Схема упражнения аналогична первому варианту, но все движения выполняются в четвертях.

Методические указания. Убыстрения потребуют своеобразной мышечной мобилизации. В то же время нельзя терять легкости и ритмической точности. В целях усиления тренажа преподаватель должен постепенно увеличивать скорость исполнения гавота, с тем чтобы выход и уход были приближены к пробежке. Несмотря на увеличенную скорость, форма этого движения все же не должна быть бегом. При скоростном выполнении будут затруднения в жестах рук и исполнении воздушного поцелуя и тем не менее следует добиваться верного выполнения. Эта форма тренировки совершенствует приспособляемость навыков на материале стилевого поведения.

Обращение с треуголкой и веером

У пр. № 309. Обращение с треуголкой.

Треуголка надевалась на голову так, чтобы от бровей до полей шляпы было расстояние в толщину указательного пальца. Для того, чтобы верно снять треуголку, надо положить указательный и третий пальцы на ее поле сверху в переднем или правом углу, а большой, безымянный и мизинец подложить снизу (рис. 277 а). Пальцы надо сжать. Такая манера позволяла удобно снять и надеть шляпу. Рассказан и показав эти приемы, педагог предлагает за нилающимся несколько раз их проделать. Далее надо рассказать и показать, что снятая с головы треуголка могла быть опущена вдоль по ноге (первое бытовое положение) или положена на левый бок и прижата к нему левой рукой на уровне тазобедренного сустава (второе бытовое положение) (рис. 293), или взята на споднос", так же как широкополая шляпа XVII столетия. Это положение парадное. После показа учащиеся тренируются в исполнении этих движений под команду преподавателя. Надо пояснить, что жест приветствия руками выполнялся без снимания шляпы, а при реверансах ее обязательно снимали. Предложить выполнить схему: восемь шагов вперед, снимая шляпу, сделать два реверанса, затем восемь шагов назад, снова два реверанса, поцелуй, поворот и уход. Руку надо подносить к шляпе на восьмом шаге, при исполнении первого элемента поклона рука снимает треуголку с головы и отводит ее вверх в сторону, второй и третий элементы выполняются руками, как обычно, а в момент, когда ноги делают заключительные движения, треуголку следует надеть на голову. При выполнении левого реверанса можно снимать шляпу правой рукой, а можно и левой. Тренировать следует наиболее разнообразные варианты этих стилевых действий. При уходе надо положить треуголку "на поднос", а кланяясь, взять ее в руку для выполнения реверансов. Мужчины вместо воздушного поцелуя, имея (треуголку в руке, выполняли ею своеобразный прощальный жест. Перед поворотом, после прощального реверанса, кавалер поднимал правую руку с треуголкой вверх так, чтобы кисть вскинула ее свободным жестом. После этого рука свободно опускалась вниз - полукруговым движением и далее вверх так, чтобы опустить шляпу на голову.

363 Упр. № 310. Обращение с веером.

Надо рассказать и показать, что веер имеет лицевую, т.е. парадную сторону и изнанку, показывать которую присутствующим не следовало. У шелковых вееров на изнанке были опорные планки, а если веер сделан из рога или кости, то парадная сторона его была украшена.

Для того, чтобы веер оказался в правильном положении, его надо взять указательным и большим пальцами за крайнюю планку так, чтобы лицевая сторона была обращена к себе, Ось, соединяющая планки, должна находиться в середине ладони. Для того, чтобы закрыть веер, ладонь следует повернуть взерх, опуская кисть резким движением. Это движение подберет все планки веера к той, которая в пальцах. Три остальных пальца должны зажать оставшиеся планки в сложенном положении (рис. 294). Эти движения следует выполнить несколько раз. Техника раскрывания веера в том, что, ослабив средний палец, безымянный и мизинец, надо, придерживая веер за переднюю планку большим и указательным гальцами, довольно резким движением опрокинуть кисть вниз-налево. При таком движении веер обязательно раскроется, и тогда надо зажать его всеми пальцами. Затем следует развернуть кисть ладонью вверх и, сгибая локоть, приложить раскрытый веер к груди (рис. 295). Эти элементы техники надо выполнять также несколько раз.

У и р..№ 311. Раскрыть и закрыть веер.

Исходное положение - свободная поза, закрытый веер в правой руке, левая над кринолином. Музыкальное сопровождение - медленный вальс. Техника исполнения. В первом такте веер раскрывается и зажимается пальцами, во втором раскрытый веер разворачивается кистью вверх, в третьем веер кладется на грудь и в четвертом складывается движениями кисти от себя. Эти движения следует выполнить также несколько раз. То же следует выполнить и левой рукой. Обмахивания веером. Надо рассказать и показать, как пользоваться медленными и быстрыми обмахиваниями, создающими нужное движение воздуха. На вечерах, балах и в театрах было жарко из-за свечного и лампового освещения, а туалеты настолько тяжелы, что потребность в опахивании веером была настоятельна. Надо сказать, что некоторые мужчины также пользовались маленькими веерами.

Медленное обмахивание состояло в том, что женщина, не отодвигая в сторону локоть и плечо (они должны быть у туловища), слегка разворачивала кисть наружу, а затем медленно поворачивала ее к себе. Эти движения веера создавали нужное течение воздуха. Быстрое обмахивание состояло в том, что кисть руки выполняла мелкие вибрационные движения, по направлению "от себя и к себе". Эта вибрация также создавала поток освежающего воздуха.

Хороший тон допускал любой вид обмахивания, если женщина была одна или в приятельской компании, и не допускал движений веером в случаях, когда велась официальная беседа или происходила какая-либо церемония. В этих случаях, так же как при поклонах и приветственных жестах, веер был закрыт. Кроме того, веер служил для выполнения бытовых жестов. Например, чтобы позвать служанку, ударяли два раза сложенным веером по левой ладони, показывали веером направление; им можно было позвать, остановить, пригласить сесть, ударить и т. п. Во всех указанных случаях выполняли обычные жесты, а веер служил только продолжением руки, что делало жест более широким и выразительным. Открытым веером часто прикрывали грудь или часть лица. Закрытый был опущен вниз, иногда его держали в двух руках, иногда же он висел на ленте. В движениях веером активно проявлялись эмоциональные признаки героини - покой, радость, раздражение, гнев и т. п. Веер был постоянной принадлежностью светской женщины и девушки. У и р. № 312. Медленные и быстрые обмахивания.

Построение - стайкой. Исходное положение - свободная стойка и веер открыт. Музыка - вальс в среднем темпе. Техника исполнения. В первом такте веер медленно отклоняется от тела, во втором медленно наклоняется к телу. После освоения этой техники надо предложить ускорить движения кисти так, чтобы оба движения от себя и к себе выполнялись в пределах одного такта. После освоения этой техники надо предложить следующую схему упражнения: сделать семь шагов вперед и остановиться. Остановка совпадает с восьмым тактом, и в этот момент веер надо закрыть. Как только начинается исполнение следующей музыкальной фразы, веер открывается с одновременным выполнением первого шага. Эту схему следует повторить несколько раз.

Техника быстрого обмахивания состоит в том, что женщина должна прижать снаружи к предплечью нижнюю планку веера, а затем выполнять кистью быстрые небольшие движения - вибрировать. Эти движения произвольны по темпо-ритму, они возникают и прекращаются как бы случайно. После освоения этой техники надо дать упражнения по схеме: семь шагов вперед и остановиться, сделать снова семь шагов и снова остановиться и т. д. При ходьбе раскрытый веер вибрирует, при остановках он закрывается.

Наконец, повторяя эту же схему ходьбы и остановок, надо несколько.раз подряд менять движения веером, исполняя их то быстро, то медленно. Кроме того,. надо тренировать в этой технике левую руку.

Упр. № 313. Ходьба, приветственные жесты веером. Исходное положение - дамы в свободной стойке, левая рука над кринолином, правая держит открытый веер, закрывая им грудь. Техника исполнения. Восемь шагов вперед (начиная правой), медленно обмахиваться веером на каждом шаге. При выполнении последующих восьми шагов выполнить приветственные жесты руками. Веер следует закрыть при первом элементе приветствия, на втором и третьем он закрыт, при выполнении четвертого - раскрывается и кладется на грудь. При последующих шагах, когда жест выполняется левой рукой, веер сложен и неподвижен. Эту схему следует выполнить несколько раз подряд. Музыкальное сопровождение - гавот. У и р.;№ 314. Реверанс с веером.

Техника исполнения. Выполняя первый элемент реверанса, женщина закрывала веер (это движение удобно выполняется при отведении руки в сторону), второй и третий элементы реверанса выполняются с закрытым веером. Пока выполняется четвертый элемент, веер раскрывает и закрывает грудь. При первом же шаге женщина раскрывает веер и на ходу обмахивается им. При выполнении следующего реверанса веер снова закрывается.

При выполнении двух реверансов подряд веер раскрывается при окончании первого и вновь закрывается в начале второго.

Методические указания. Это упражнение следует повторять до полного освоения навыка. При отходе назад веер должен быть закрыт; он может висеть на ленте, может лежать на ладони левой руки. Все движения веером следует выполнять и левой рукой.

Обращение с тростью

Трость XVIII столетия была предметом щегольства. Надо рассказать и показать две манеры держать трость. Первая в том, что ладонь руки клали сверху на набалдашник, пальцы его охватывали. Вторая в том, что пальцы держали трость в 10-15 см ниже набалдашника. Манеры обращения с тростью были грациозны. Такой тростью слегка подпирались при ходьбе, иногда ее несли в руках, применяли для указания направления, для отдачи распоряжений, для приветственных жестов и т. п. У и р. № 315. Типичные позы с тростью.

1. Трость в правой руке, держится за набалдашник, ее нижний конец около правой стопы, рука отставлена в сторону, локоть почти выпрямлен, трость оказывается в положении небольшого наклона. 2. То же положение, но рука выставлена вперед. 3. Кисть на набалдашнике, нижний конец трости упирается в землю, локоть почти или совсем согнут (рис. 296). 4, Трость держится в горизонтальном положении в двух руках перед туловищем или за туловищем. 5. Трость под мышкой правой или левой руки. Иногда перекладывали трость непосредственно из руки в руку, иногда делали это небольшим броском. 6. Стоя опирались на трость двумя 366 руками (рис. 297). Надо практически под соответствующие команды выполнить эти положения несколько раз подряд, запомнить их для того, чтобы при остановках в упражнениях принимать ту или иную позу. Надо дать упражнение в ходьбе, требуя выполнения соответствующих движений и поз с тростью. В XVIII веке, когда трость была светской принадлежностью при ходьбе, на нее опирались только поперемен посторонне, т.е. если первый шаг выполнялся левой ногой, то правая рука выносила трость чуть вперед, а при шаге левой на нее опирались (рис. 298). Таким образом, одни цикл движений тростью совпадал с двумя шагами. Надо тренировать до свободного исполнения этой техники.

Затем следует изучить выполнение приветственных жестов с тростью. Начало такого жеста состояло в том, что в момент подъема руки для приветствия кавалер слегка подбрасывал трость вверх, ловил на уровне трети или половины и выполнял обычный жест, имея трость в руке (рис. 299). Если жест приветствия выполнялся левой рукой, то правая держала трость на весу. После того, как приветствие было выполнено, пальцы слегка разжимались, полированная трость легко скользила вниз и упиралась в землю. В этот момент пальцы перехватывали ее за набалдашник. Затем эти движения разучиваются левой рукой.

Упр. Л'" 316. Комбинированное.

Построение-стайкой, женщины впереди. Музыкальное сопровождение- гавот, движения выполняются в половинах. Техника исполнения: восемь шагов вперед (мужчины подпираются тростями, женщины обмахиваются веерами), еще восемь шагов вперед с приветственными жестами рук, затем два реверанса, далее восемь шагов назад, два прощальных реверанса, воздушный поцелуй у дам и приветственный жест треуголкой у мужчин, на повороте дамы распахивают веера, мужчины надевают шляпы и все уходят. Методические указания. Учащиеся должны сами создавать детали в предложенной схеме. Так, например, наиболее удобно будет нести трость в левой руке, а если она будет в правой, то ее придется переложить в левую перед тем, как кавалер начнет выполнение реверансов, во время которых снимание треуголки обязательно. Поскольку в схеме указано, что при отходе назад треуголка "на подносе", кавалеру придется либо передать трость в правую руку, либо взять ее под мышку левой руки. Возможен вариант, когда треуголка будет "на подносе", но и трость в левой руке. Подобные детали прекрасно тренируют стилевые действия XVIII столетия и ловкость, поскольку навыки наслаиваются один на другой и затруднены ходьбой. Все это требует быстрой и правильной реакции.

Создание различных схем подобного поведения необходимо при работе над спектаклем и в уроках по повышению квалификации актеров.

У и р. № 317. Кавалер и дама.

Построение группы - мужчины в шеренге с одной стороны зала, дамы в шеренге с другой. (Желательно такое расстояние между шеренгами, чтобы ученики могли сделать по восемь шагов друг другу навстречу. Если помещение небольшое, можно ограничиться четырьмя шагами). Музыкальное сопровождение - гавот, движения выполняются в половинах. Занимающиеся без принадлежностей к костюму. Техника исполнения. Восемь шагов навстречу друг другу. Каждый кавалер двигается по направлению к своей даме. Встретившись, они выполняют правый реверанс, после чего дама останавливается в позе, а кавалер, делая еще два шага, поворачивается к ней правым боком, поднимая правую руку на высоту ее плеч а -Его рука должна быть почти прямой, кисть вытянута? ладонь направлена вниз, большой палец слегка отставлен. Этот жест обозначал просьбу подать руку. Кавалер стоит в позе, пока дама не примет эту руку. Прием руки состоял в том, что дама, делая по направлению к кавалеру два шага, поворачивалась к нему левым боком и накладывала на его пальцы свою левую руку так, чтобы ее безымянный палец и мизинец могли захватить указательный палец кавалера. (Рука женщины накладывалась сверху, округлым и довольно широк им движением) (рис. 300). Кавалер слегка сжимал пальцы женщины своими. Так образуется колонна по два. Эту часть упражнения следует выполнить несколько раз подряд, добиваясь ритмичности, легкости, грациозности исполнения.

Вторая часть этого упражнения состоит в том, что кавалеры должны подвести дам к стульям (их надо предварительно расставить по помещению). Техника исполнения. Кавалеры ближайшим путем ведут даму к стулу, делая всего четыре шага, а затем, остановившись, продолжают выполнять правой рукой такое движение, чтобы за следующие четыре шага дамы оказались спиной к стулу и на расстоянии от него примерно в один метр. Далее партнеры выполняют сначала правый, а затем левый реверансы, и дамы, делая один-два шага назад, опускаются на стулья. Кавалеры уходят от них, не поворачиваясь спиной. После восьми шагов назад они выполняют два реверанса, посылают им приветствие рукой, те отвечают воздушным поцелуем, после чего кавалеры поворачиваются и уходят. Женщины принимают свободные позы, открывают веера и обмахиваются ими. Вторую часть упражнения следует повторить также несколько раз, а затем выполнять упражнение целиком. Музыкальное сопровождение- приложение № 44.

Упр. № 318. Кавалер и дама (второй вариант). Построение группы, музыкальное сопровождение, рисунок поведения точно соответствуют предыдущему упражнению, но мужчины в треуголках и с тростями, женщины - в кринолинах и с веерами.

Методические указания. Схема этого упражнения уже разучена и не требует к себе внимания, кроме того, у учащихся имеются навыки верного обращения с принадлежностями к костюму. Это дает возможность отрабатывать детали в стилевом поведении, что особенно важно в последних упражнениях этого раздела. Надо тщательно поправлять мелкие ошибки, возникающие в обращении с предметами. Если в учебном заведении нет нужных принадлежностей, следует только рассказать занимающимся о том, как следует ими пользоваться, для того чтобы у молодых актеров были хотя бы знания, пользуясь которыми они могли в театре выполнить верные действия. В таких уроках не следует требовать выполнения стилевых действий с воображаемыми предметами. Молодой актер не может выполнять то, что им практически не освоено, например, как можно верно выполнять движения по открыванию и закрыванию веера, если девушка никогда не держала в руках веер конструкции XVIII столетия. Движения с воображаемыми предметами, как правило, приводят к искажению стилевых действий.

Если указанные выше принадлежности имеются, то в тренаже надо подсказать, что ученики имеют право разнообразно пользоваться ими, комбинируя дробные действия так, как это диктует логика и фантазия в придуманных обстоятельствах. В заключение раздела следует показать и практически обучить манере целования женской руки. Поскольку кринолин занимал большое пространство, стоящая женщина протягивала почти прямую руку, кавалер делал шаг вперед, но так, чтобы не наступить на подол ее платья. Он подкладывал свою ладонь под руку женщины, наклонялся и слегка касался губами ее пальцев. Ритуал XVI-XVII веков постепенно превратился в светский обычай, признак галантного отношения к женщине. Если женщина понимала, что дотянуться до ее руки невозможно, не наступив на юбку, она вовсе не протягивала свою руку мужчине. Руки женщинам целовали даже в тех случаях, когда на них были перчатки.

Глава тридцать шестая

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ В ПОВЕДЕНИИ РУССКОГО И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ОБЩЕСТВА XIX И НАЧАЛА XX СТОЛЕТИЯ

Основная драматургия русской и советской классики отражает уклад жизни общества XIX и начала XX столетия, эпоху наиболее сильных общественных потрясений. В результате Великой Октябрьской социалистической революции в корне изменились общественные отношения в бывшей царской России, Октябрьская революция, сохранившая духовные ценности, созданные народами страны, объявила беспощадную борьбу укладу буржуазной и аристократической жизни. В частности, она активно боролась и с ее внешними проявлениями. Идеологическая борьба находила выражение даже в таких признаках быта, как костюм и манеры поведения. Борьба с буржуазным и аристократическим бытом привела к тому, что из создаваемого уклада нового советского общества ушли ненужные и противоречащие социалистической морали условные правила поведения, диктуемые кодексом так называемого хорошего тона.

С укреплением быта советского общества, с ростом потребностей населения и развитием экономики в стране, все более возрастала борьба с пережитками прошлого, но в то же время возникло активное стремление к удовлетворению эстетических потребностей в укладе жизни населения. Начинается борьба за развитие и укрепление норм коммунистической морали и ее проникновение в бытовые отношения людей. Постепенно вырабатываются новые нормы отношений и поведения. В них находят отражение те черты уклада, которые соответствуют национальным признакам народов, живущих в Союзе, отражаются исторические черты уклада этих народов, в том случае, если они не противоречат нормам советской морали. Именно поэтому были отвергнуты многие правила "хорошего тона" русского аристократического и буржуазного общества, но "хороший тон" советского общества заимствовал из них все то, что соответствует социалистическому укладу, то, что действительно делает нашу жизнь прекраснее.

Предлагаемая тема "Стилевые особенности в поведении русского и западноевропейского общества XIX и начала XX столетия" должна дать режиссеру, актеру и педагогу знания и навыки, которые, в первую очередь, помогли бы верному пластическому решению русской классической пьесы. Наиболее необходимые актеру стилевые действия, типичные для этой эпохи, нашли отражение в соответствующих упражнениях.

Следует отметить, что в предмете пока нет упражнений, отражающих особенности в поведении таких колоритных персонажей, как купечество и служители религиозных культов. Этот учебный материал пока находится в состоянии разработки. Имеющиеся 371 упражнения отражают особенности пластического поведения офицерства, мужчин, женщин и девушек светского общества и чиновничества. Учитывая, кроме того, необходимость в справочном материале по быту и этикету XIX столетия, в этой же главе кратко раскрывается содержание понятия "хороший тон" в виде изложения правил поведения, принятых в светском и буржуазном обществе указанной эпохи.

Все то, что оказалось в этих правилах полезным для советского общества, было этим обществом критически переосмыслено и постепенно вошло в его уклад.1 В поведении человека "избранного общества" по отношению к нижестоящим лицам кодекс считал обычным проявления любого пренебрежения, даже грубости. Так, например, требовалось, чтобы, здороваясь с хозяйкой дома, гость обязательно приложился к ее ручке, а лакея и горничную, которые принимали его платье, этот же гость просто не замечал. Пожать руку дворецкому или какому-нибудь другому слуге - факт в "обществе" невероятный!

Если представить поведение русского светского общества по этим правилам (вне их критического анализа), то может сложиться впечатление о высокой морали: честности, порядочности, доброте и отзывчивости, а на самом деле оно было далеко не таким, каким изображали его придворные бытописцы. Правила "хорошего тона" выполнялись только по отношению к лицам своего круга или занимающим еще более высокое положение. В этом обществе поведение было почти точно установлено, обязательно выполнялось и даже тщательно подчеркивалось.

Хороший тон в костюме

В светском обществе весьма большое значение придавалось внешнему виду человека, и потому туалету уделялось большое внимание. Несмотря на то, что мода довольно быстро менялась, кодекс правил в отношении костюма почти не менялся.

1. Одеваться слишком модно- признак дурного вкуса. Отставать от моды недопустимо. Нужно быть одетым по моде, но так, чтобы туалет не бросался в глаза.

2. Все части мужского туалета должны представлять ансамбль. Мужчине нельзя одеваться больше, чем в два цвета, хотя это не относится к цвету галстука. Весной и летом надо одеваться в более светлые тона, чем зимой и осенью. Соблюдается порядок даже в течение дня, так утренний костюм может быть более светлых тонов, к вечеру темнее. В конце XIX столетия и позднее ' Принягые советским обществом правила и манеры отмечены в последующем тексте звездочкой ( \*).

372 вечерний туалет мог быть только черным. Все принадлежности туалета должны были ему соответствовать: так, в частности, менялись украшения, кольца, цепочки, брелоки. "Хороший тон" не разрешал носить ткани ярких расцветок; в цветном костюме можно быть в домашней обстановке или приехать с дружеским визитом, но в остальных случаях одевались только в черное.

Туалет женщин менялся до пяти раз в течение дня: утром, к прогулке, к полднику, с визитом, к обеду или ужину.

Замужняя женщина одевалась в соответствии с костюмом мужа. Утром он в шлафроке, она в пеньюаре, затем оба в скромном выходном туалете, далее оба в визитных костюмах, к обеду он в смокинге г. или фраке, она в открытом платье.

Хороший тон в поведении на улице

Появление на улице без головного убора издавна считалось в России нарушением коренного обычая и было признаком отсутствия воспитания. Женщины при выходе на улицу в городе летом надевали шляпки различных фасонов, зимой же носили теплые шапочки и капоры. На прогулке за городом голову покрывали шалью, тщательно закрывая лицо от действия солнца, а кроме того пользовались зонтами. Женщины из простонародья, выходя на улицу, накрывали голову платочком, большим темным платком или шерстяной шалью.

Мужчины, в зависимости от вкуса и достатка, носили цилиндры, котелки и фетровые шляпы. Летом предпочитали твердую соломенную шляпу (канотье) или мягкую светлую соломенную панаму. Только в поле или в приусадебном саду можно было носить фуражку.

Чиновники и военные в обычной жизни пользовались фуражками, офицерство в парадных случаях носило кивера и каски, а знатное чиновничество - треуголки. Мелкое купечество и мастеровой люд носили картузы и поярковые шляпы. В зимнее время в ходу были различные теплые шапки: боярки, кубанки, папахи, треухи и ушанки. В зимнее время офицерство носило меховые шапки установленного для данного полка образца. Учащаяся молодежь носила фуражки, а зимой, кроме того, башлыки. Зимой башлыки были у солдат и офицеров. Воспитанные люди не появлялись на улице, даже летом, без пальто или накидки. В жаркую погоду их носили на руке.

Типичными принадлежностями женского костюма были зонты и веера, а мужского - зонты или трости.

1 Смокинг появился в конце XIX столетия. Нарядный вечерний пиджак, с шелковыми реверами, обязательно с черным фрачным жилетом, крахмальным пластроном и манжетами белой рубашки, черным галстуком-бабочкой, фрачными брюками и лакированной обувью.

На прогулке пешком или в экипаже женщина всегда была по правую руку от мужчины. Если шло двое мужчин и одна женщина, а мужчины были ее родственниками, она была между ними; если один из мужчин был только ее знакомым, он шел со стороны мужчины. Если шел один мужчина и две женщины-родственницы, он находился между ними; если же одна из женщин была посторонней, она шла рядом с женщиной. Это правило особенно тщательно выполнялось в купеческой среде.

Более знатной даме или старшей по возрасту предлагалась правая рука, а менее знатной или более молодой - левая.

В XIX веке возникла манера ходить под руку. Эта манера состояла в том, что мужчина предлагал даме свою правую руку в полусогнутом положении, а она, принимая приглашение, клала свою левую ладонь на его предплечье (рис. 301). Замужняя женщина ходила под руку только с мужем или старшим по возрасту родственником. Девушка только с отцом, дядей или старшим братом. Ходить под руку с посторонним мужчиной считалось недопустимым. Дамы "полусвета", т.е. женщины легкого поведения, афишируя свое свободное отношение с мужчинами, нарушали это правило.

Посторонний мужчина мог поддержать женщину под локоть в случаях, когда надо было помочь ей подняться на тротуар, перейти через какое-либо препятствие, сесть в экипаж и т. п. случаях.

Если мужчина и женщина шли под руку, она находилась чуть сзади, при беседе ему приходилось поворачивать к ней голову. Он обязательно соразмерял величину своих шагов с шагами своей дамы. Шли они медленно и обязательно "в ногу". Если шли порознь, то он находился с ней рядом и мог идти не в ногу. При подъеме или спуске с горы, при движении по лестнице, если она держала его под руку, то находилась чуть сзади (рис. 302); если они шли раздельно, то он двигался с ней рядом.

При входе в экипаж кавалер помогал даме войти в него, если не помогал лакей (или если он хотел быть любезным), после чего мужчина садился в экипаже напротив или, обойдя его сзади, садился так, чтобы дама была от него справа. В случае дурной погоды или грязной мостовой это правило не выполняли. При выходе из экипажа дверь открывал лакей, и он же помогал выйти сначала даме, а затем кавалеру. В случае отсутствия лакея это выполнял мужчина. Если экипаж был узок, он выходил в сторону улицы, открывал правую дверцу и помогал ей выйти. Считалось возможным, протянув руку к правой дверце, открыть ее, в этом случае дама шла первой, а он помогал ей, поддерживая сзади под локоть.

Если у кого-либо оказывался непорядок в костюме (что уже было нарушением хорошего тона), его старались исправить незаметно. Хороший Тон требовал умения сказать человеку о непорядке в костюме, но предварительно извинившись и самыми тактичными словами. Мужчине об этом мог сказать только мужчина, женщине - женщина. Человек, которому оказали такую услугу, обязательно благодарил. Но сказать: "У вас на чулке дырка" - недопустимо, а "У вас чулки не в порядке" совершенно приемлемо. В умении подобрать нужные слова проявлялся хороший тон.

Считалось недопустимым останавливаться для беседы на панели, тем более собираться группами. Мужчины при необходимости срочного разговора на улице отходили в сторону к стене дома, чтобы не мешать идущим. Воспитанные женщины и тем более девушки никогда на улице не останавливались. Это правило не соблюдали в парках, садах и сельской местности. Стоять на панели в городе могла только женщина легкого поведения.

Считалось нарушением приличия, встретив знакомых на улице, пытаться подозвать кого-либо из них, особенно женщину или девушку, но можно было, извинившись, подойти к ним и попросить разрешения пройтись с ними.

Большим нарушением приличия считалась неловкость, когда один человек толкал другого, даже при большом скоплении народа. При необходимости пройти в тесноте следовало обращаться к стоящим с соответствующими словами, а не толкать. Если совершалась подобная или какая-нибудь другая неловкость, следовало немедленно принести извинение лаконично, скромно и ке назойливо. Тот, у кого просили извинения, отвечал соответствующими вежливости словами. Умение тактично извиниться и так же ответить на извинение было проявлением "хорошего тона". Следует отметить, что все виды просьб и ответы на них воспитанный мужчина на улице обязательно сопровождал приподниманием головного убора и легким поклоном. В помещении выполнялся только поклон. Женщины в подобных обстоятельствах обращались только словесно.

Во время беседы с высокопоставленным человеком мужчина снимал шляпу и надевал ее только после прощания.

Хороший тон в приветствиях

Приветствуя на улице родственника или знакомого, мужчины кланялись, обязательно приподнимая головной убор. Женщины, здороваясь, только кланялись. Если встреча происходила на близком расстоянии, то поклон дополнялся какой-нибудь любезной фразой, Это обращение не было обязательным, если знакомство было дальним и в официальных отношениях.

Военнослужащие, приветствуя штатских мужчин и женщин, отдавали им такую же, как военным, честь. У русского офицерства был обычай, приветствуя человека, которому они хотели оказать повышенное уважение, снимать фуражку (вместо того, чтобы отдать честь).

Считалось совершенно недопустимым, вместо того чтобы обнажить голову и поклониться, - помахать рукой. Подобный жест мог быть только при отъезде и приезде.

Сопровождая женщину, головной убор снимали левой рукой. Если же мужчина оказывался справа от дамы, то он снимал шляпу правой рукой, то есть всегда так, чтобы не махать шляпой перед лицом женщины. Это правило соблюдали по отношению к пожилым мужчинам.

Если на улице встречался знакомый женщины и она отвечала на его приветствие, то сопровождавший ее мужчина, даже если он и не был знаком с этим человеком, также снимал головной убор и кланялся. Если встречался знакомый кавалера, то его дама на приветствие незнакомого мужчины не отвечала. Если при встрече людям приходилось остановиться, то мужчины, как правило, подавали друг другу руки для рукопожатия (но это было жестом дружелюбия и им не всегда пользовались). Подавая руку, одновременно приподнимали левой рукой головной убор. Женщины почти никогда на улице не протягивали руку мужчинам, а тем более друг другу, но иногда целовались в щеку. Хороший тон требовал соблюдения некоторых условностей при подаче руки. Считалось выражением пренебрежения, даже оскорблением протягивание левой руки. Это еще и признак плохой воспитанности. Право подать руку принадлежало человеку вышестоящему по социальной лестнице. Так, например, молодая графиня протягивала руку пожилой женщине - простой дворянке, ведь графиня была титулована. Эта субординация тщательно соблюдалась. При равенстве социального положения право подать руку принадлежало старшему по возрасту, а при видимом равенстве возрастов женщины протягивали руку мужчинам.

Хороший тон допускал возможность при большом количестве знакомых ограничиваться общим поклоном, но если пожималась рука одного человека, то надо было пожать их всем. В обществе не принято выделять людей.

Рукопожатие применялось часто как выражение благодарности.

Поцелуи

Когда женщина протягивала руку мужчине, он всегда целовал эту руку (рис. 303). Когда руку целовал родственник или близкий знакомый, женщина могла целовать его в голову (рис. 304). Этот славянский обычай был принят в светском обществе. Мужчину целовали в висок, а плешивого или лысого - в темя. Этикетный поцелуй руки всегда был выражением почтения и бытовал в народе. В обществе рук у девушек не целовали, кроме самых торжественных случаев, вроде окончания института, поздравления с днем рождения, на Новый год и т. п. обстоятельствах. Допускалось это только мужчинами пожилого и старческого возраста. В обычных обстоятельствах поцелуй руки у девушки (даже у пожилой) был признаком невоспитанности мужчины. Он в какой-то степени опорочивал ее. Выражение почтительности в поцелуе руки состояло в том, что мужчина наклонялся к руке, а не притягивал руку к себе. Целуя руку, следовало слегка прикоснуться губами к тыльной части кисти или пальцам. Поцелуй должен быть беззвучен и не оставлять мокрых следов на женской руке.

При религиозных церемониях рук не пожимали и не целовали, ограничиваясь только поклоном.

Светский обычай "целовать дамские ручки", как выражение ласки, нежности, - полупочтительное, полулюбовное проявление. В этих случаях мужчины целовали руки женщин по-настоящему, а не для вида, целовали им обе руки и старались делать это по каждому удобному поводу. Иногда женщина сама протягивала мужчине руки для поцелуя. Эта фривольная манера общения допускалась обществом и относилась к категории "легкого флирта". Флиртовали для заполнения праздного времени. Флирт состоял из ухаживания, развлечения дамы приятными комплиментами, мелких услуг, повышенного внимания, встреч и проводов, подарков и намеков на свои чувства.

"Целуя ручки", мужчина не сгибался, а наоборот, подносил женские руки к своим губам. Он мог взять любую женскую руку, задерживал ее в своих руках, старался задержать губы в поцелуе" словом, всячески подчеркивал, что дама ему нравится. Проявлением вольности считалась манера, когда мужчина расстегивал перчатку женщины и, отодвинув крагу, целовал обнаженную руку. Поцелуй в ладонь, выше кисти, выше локтя и тем более в плечо и шею был недопустим в обществе и опорочивал женщину., Подобные действия могли иметь место только тогда, когда муж~ чина и женщина оставались наедине.

Мужчины, приветствуя друг друга, тоже часто целовались. Поцелуй выполнялся только в щеки. В Западной Европе мужчины не целовались, но, обнимая друг друга, слегка похлопывали руками по спине. При этом иногда прикладывали щеки. Дружелюбно настроенные женщины обнимались и прикладывал" щеки. Такая манера называлась "ликованием".

Взрослые целовали детей в темя, лоб или щеку, при этом ребенка иногда брали руками за голову.

Дети целовали руку или плечо отцу и матери, а также старшим по возрасту родственникам.

В славянском обществе был принят так называемый ритуаль,ный поцелуй, имевший в своей основе обычай "христосоваться"" Этот троекратный поцелуй бытовал только у православных христиан. Люди одновременно целовали друг друга в одну щеку, затем в другую и снова в первую. Все "христосовались" в праздник. пасхи. Со словами "Христос воскресе" мужчина мог обратиться, даже к незнакомой женщине (девушке) и в доме и на улице, и та, - отвечая ему "Воистине воскресе", трижды с ним целовалась. Молодежь широко пользовалась этим религиозным обычаем иногда" для знакомства, выражения любви и даже из озорства. Ритуальный поцелуй настолько проник в быт народа, что потерял религиозное значение и применялся в случаях, когда надо. было отметить большое событие: встречу, прощание перед долгой, разлукой, поздравление и т. п. обстоятельства. В светском обществе ритуальный поцелуй применялся в исключительных, случаях но был принят в купеческой и крестьянской, среде. Поцелуй как форма любовного общения между супругами в присутствии людей был недопустим. В присутствии других людей. (прислуги, детей, родственников и в обществе) супруги держались сдержанно, как хорошо воспитанные люди и только. Нарушений этого правила было недопустимо в "Хорошем тоне".

Принадлежности костюма и обращение с ними

Перчатки делались из замши и лайки. Они плотно облегала руки (если перчатки морщили, это считалось нарушением хорошего тона). Грубые нитяные, шерстяные, суконные или шелковые перчатки были недопустимы. Женские перчатки не обогревали рук (для этого были муфты), но предохраняли кожу от действия ветра, дождя и солнца. Женщины и девушки светского общества гордились белизной, и нежностью кожи рук. Светская женщина не работала и потому могла тщательно ухаживать за руками. К визитному платью надевались перчатки, закрывавшие только кисти. К бальному платью полагались перчатки выше локтей. В жаркую погоду надевали митенки-перчатки из дорогих кружев. Они покрывали только кисти и третьи фаланги пальцев. Женщины и мужчины надевали перчатки до выхода на улицу и никогда их вне дома не снимали. При официальном визите - перчатки на руках, при обычном снимали только с правой руки. Завтракать, обедать и ужинать следовало без перчаток.

У мужчин перчатки обогревали руки и защищали их в непогоду. Парадные белые перчатки надевали на официальных приемах, в театрах, на концертах и обязательно на балах. Офицерство носило только белые перчатки. Снятые с рук перчатки клали в карманы фалд фрака или мундира. Был обычай надевать только одну левую перчатку, а правую держали в руках. Снятые перчатки часто убирали в шляпу. К фраку были необходимы белые перчатки (на похоронах - черные), так же как жилет и галстук; под смокинг перчатки те же, что к фраку, но можно быть и без них; к визитке и сюртуку надевали перчатки цветные, светлых тонов. У мужчин перчатки служили еще и средством вызова на дуэль. Бросить перчатку к ногам противника означало вызов драться до первой крови, в лицо - драться до смертельного исхода.

Кашне. Мужской шарф, одевавшийся при выходе на улицу. Почти всегда из белого шелка, оно накидывалось на шею или обматывалось вокруг нее. Снимали кашне после пальто, надевали раньше, чем пальто. В начале XX века носили кашне поверх летней накидки, причем один конец забрасывали за спину. Шаль. Парадная легкая шелковая или кружевная довольно большая ткань. Накидывалась на декольте бального платья. Иногда ее держали в руках или носили за спиной, поддерживая руками. Летом при выходе на улицу за городом шалью покрывали голову, защищая лицо от ветра и солнца. Очки. Деловые люди носили очки в металлической оправе. Пенсне - очки, державшиеся на носу с помощью пружинки, начали носить в конце XIX столетия. В XX столетии они постепенно вышли из употребления и в маду снова вошли очки, но уже в роговой или пластмассовой оправе.

Лорнет. Приспособление, заменявшее в XIX веке у людей светского общества очки. Лорнетами пользовались не работавшие люди и с ослабленным зрением. Лорнет держали в руке. В начале столетия лорнеты представляли приспособление из ручки и убиравшихся в нее очков. Ручка лорнета украшалась резьбой или инкрустировалась перламутр см. В конце столетия появились лорнеты с пружинкой, которая при нажиме на нее выдвигала очки. Лорнеты на длинной золотой цепочке вешали на шею, В сложенном виде женщины убирали их за пояс платья, мужчины - в верхний внутренний карман фрака, визитки или сюртука. Лорнет иногда висел вдоль туловища и находился примерно на уровне бедра.

Лорнировать, т.е. разглядывать человека вблизи, считалось нарушением приличия. Особенно неприличным это было в отношении незнакомых людей среднего и пожилога возраста. Тем более считалось непозволительным лорнировать на близком расстоянии женщин и девушек. Такой поступок выражал неуважение и мог быть причиной ссоры и даже дуэли.

Светские молодые люди носили лорнеты с простыми стеклами,. и пользование ими было данью моде. В сложенном виде лорнетом пользовались при различных жестах, как указкой.

Монокль. Мужская принадлежность конца XIX и начала XX века. Монокль редко применялся в России, он был в моде у членов дипломатического корпуса и западноевропейского офицерства. Монокль - круглое или овальное стеклышко, подбирался по размеру глазной впадины. Он приставлялся к глазу так, чтобы внизу опереться на щеку, а его верхний край придерживался под бровью. Иногда монокль имел отверстие для тонкого черного шнурка, который прикреплялся под лацканом одежды. Считалось шиком умение быстрым движением поставить монокль на место и движением щеки и брови выронить его. Падающий монокль ловили рукой или в шляпу. Как правило, монокль изготовлялся из простого стекла и являлся только модным дополнением к костюму мужчины.

Кольца. Обязательной принадлежностью женатых людей были обручальные кольца. Их носили на безымянном пальце правой руки и никогда не снимали. После смерти одного из супругов второй переодевал обручальное кольцо на левую руку. В мещанской и купеческой среде вдовы носили кольцо умершего мужа на безымянном пальце.

В большом ходу были перстни. Перстень - большое кольцо с крупным драгоценным камнем. Женщины носили перстни на любых пальцах, мужчины - на мизинце. В дворянских семьях были фамильные перстни-печатки. Мужчины носили их на указательном или большом пальце правой руки. Такой перстень имел плоскость, на которой был вырезан герб владельца. Этими перстнями припечатывались письма и пакеты.

Были кольца, которые надевали на перчатки. В светском обществе в обычной жизни носили мало драгоценностей. Их надевали только в особо торжественных случаях. Купечество и мещанство, выставлявшие богатство напоказ, требовали, чтобы женщины богато одевались и носили обильные украшения.

Носовой платок. Обращение с ним точно такое же, как в XVIII столетии.

Хороший тон в беседе

Хорошим собеседником считался человек, умевший до конца выслушать своего партнера. Перебивать говорящего неприлично. Рассказывающий должен помнить, что в беседе люди говорят по очереди, т.е. обмениваются мнениями. Когда говорящий, окончив мысль, делает логическую паузу, можно начать ему отвечать. При обмене мнениями не обязательно соглашаться с собесед-яиком, ему можно возражать. Спорить допустимо, если собеседники убеждают друг друга знанием темы и логикой мысли. В споре недопустимо излишне усиливать громкость речи, пользоваться многочисленными и широкими жестами, если собеседник рядом, или -применять бранные слова. Проиграв спор, следует признать себя побежденным, выразив это без обид, но и без унижений, а победителю после такого признания не следует показывать радость победы, надо быть деликатным. Хороший тон требовал такой громкости, лри которой слова слышат только те, к кому они обращены. Говорить излишне тихо и заставлять собеседников прислушиваться девежливо. Считалось недопустимым вмешиваться в беседу двух людей <)ез приглашения, особенно предлагая им новую тему.

Перешептывание, секреты на ушко, увод человека в сторону, чтобы другие не слышали, - нарушение правил хорошего тона. Недопустимо применение иностранного языка, если известно, что среди присутствующих имеется человек, не знающий этого языка. Такой человек может подумать, что говорят о нем. Однако, если среди присутствующих имеется иностранец, не знающий языка, принятого в этом обществе, а кто-то из присутствующих его знает, он должен быть добровольным переводчиком. Еще лучше, если все общество начнет говорить на языке этого иностранного гостя. В обществе всегда ценились люди, умевшие интересно рассказывать. Рассказчик должен помнить о чувстве меры. Он должен прекратить рассказ, если заметил, что его перестали внимательно слушать.

Считалось неприличньм отойти от собеседника, даже по делу, не окончив темы, без того чтобы не извиниться и не договориться о продолжении беседы. Несовместимо с хорошим тоном употребление в беседе бранных слов, допускаемых в литературном тексте, необходимых для характеристики того или иного образа.

Пикантные рассказы и анекдоты, допустимые во взрослом обществе, даже если они остроумны, совершенно недопустимы в присутствии подростков и детей. Анекдоты, "остроумие" -которых связано с употреблением бранных слов, совершенно недопустимы в обществе.

Сплетни несовместимы с хорошим тоном.

В компании приняты только такие темы, которые могут заинтересовать всех присутствующих, а не отдельных лиц. Умение предложить такую тему, увлечь общество беседой, заинтересовать ею людей - признак хорошего тона.

Хороший тон в визите

Визитом называлось кратковременное посещение семьи или отдельного человека с целью навестить, завести знакомство домами, поздравить, а также с деловой целью. Визиты делились на светские к деловые.

Приехать с визитом, когда хозяева едят, неприлично. Надо было немедленно прощаться и уехать, как бы ни упрашивали остаться. Визит к родным мог быть в сюртуке или визитке при черном или цветном галстуке. Девушки не ездили с визитами вообще; а дамы ездили друг к другу, но женщина могла быть с визитом у мужчины только в сопровождении своего старшего родственника или родственницы. Приглашение прибыть с визитом после состоявшегося кратковременного знакомства выражалось примерно такой фразой: "Мы принимаем по четвергам". Выслушавший такую фразу получал право явиться в этот дом с дружеским визитом. Визитными днями был любой будний день недели. Визитным временем считался промежуток между 15 и 17 часами. Длительность светского визита не превышала 10-15 минут, кроме случаев, когда заранее приглашали на чай. Визитер мужчина прибывал с букетом или коробкой конфет, которые вручались самой старой женщине из членов этой семьи, бабушке или матери дочки, которой интересовались, или самой даме, которую поздравляли. Приняв цветы, хозяйка отдавала распоряжение поставить их в воду, иногда делала это сама. Конфеты не раскрывались.

Приехав с дружеским визитом, гость раздевался в передней, оставляя там трость, зонтик; военные холодное оружие не снимали. Визитер входил с головным убором и расставался с ним только по приглашению хозяйки. Пришедший с визитом здоровался прежде всего с хозяевами дома, а затем с присутствующими, приветствуя в первую очередь женщин. Можно было ограничиться только общим поклоном. Приехавшие с визитом женщина и девушка оставались в шляпке, накидке, перчатках и даже с солнечным зонтиком. По ¦ приглашению хозяйки гостьи могли снять шляпки, перчатки и накидки, а военные оружие, но могли и не снимать эти принадлежности, что свидетельствовало о предполагаемой кратковременности визита. Дамскую шляпку, перчатки, солнечный зонтик и оружие можно было положить на любой стол, кроме того, за которым ели. Мужской головной убор на стол никогда не клали, его можно было положить на любое сиденье, цилиндр можно было поставить на пол. Если военный принимал приглашение к чаю, он снимал оружие и перчатки, а женщины могли остаться в шляпе и перчатках. В этом случае они ели, пользуясь столовыми принадлежностями, Пирожные, конфеты и печенье могли оставить сальные пятна на светлых перчатках, а это нарушение хорошего тона. На чайный стол подавался кипящий самовар, на него ставился чайник с заваркой чая, и считалось почетным, если сама хозяйка или старшая дочь разливали чай для гостей. Разносили посуду официанты и горничные. Мужчинам подавались стаканы (часто в подстаканниках), женщинам - чашки.

В светском визите гость мог уйти в любое время, при этом он извинялся. Задерживать гостя, отбывающего после визита, не принято. Иногда человек в день совершал несколько визитов. Если гость уходил из гостиной, он ограничивался общим поклоном.

Если гость уходил из столовой, после чаепития, он подходил к хозяйке дома, благодарил ее и уходил в сопровождении дворецкого. Если прием осуществлялся хозяином, то последний провожал гостя до двери. Сидящим за столом уходящий кланялся с соответствующей репликой. Хороший тон все же требовал не уходить ранее окончания чаепития, лучше было уехать до его начала. Во время приема хозяева не могли заниматься посторонними делами. Все внимание было только к гостям. При приеме в гостиной наиболее почетным было место сбоку от камина, а наименее почетным напротив. Визитер мужчина никогда не садился на диван рядом с хозяйкой. Но это могли сделать ее родственницы, приятельницы и старики. Если во время визита входил новый гость и хозяева вставали для встречи, то присутствующие мужчины также поднимались и не садились, пока не сядут хозяева. Женщины продолжали сидеть. ч Деловой визит применялся в тех случаях, когда нужно было явиться для переговоров. Различали два типа таких визитов: первый - когда проситель был явно ниже по положению, чем хозяин дома, и второй - когда визитер был явно знатнее, богаче, чем принимающий.

В первом случае являвшийся с визитом просил слугу доложить о приходе и просьбу принять его. Если следовал отказ, визитер уходил. Иногда принимавший выходил в переднюю и спрашивал о причине визита. Такой прием носил недружелюбный, пренебрежительный характер. Посетитель кратко излагал цель прихода и, получив ответ, удалялся с извинениями. В этом случае визитеру даже не предлагали снять верхнее платье, шляпу он держал в руках.

В случае приглашения в комнаты визитер-проситель снимал с себя верхнее платье, оставляя в передней трость, зонт и оружие, если это был военный. После этого он направлялся в сопровождении идущего впереди слуги в соответствующую комнату. Войдя в помещение после доклада слуги, гость обращался к хозяину со словами извинения за причиненное беспокойство. Если хозяин принимал гостя стоя, это свидетельствовало о подчеркнутой официальности, даже неприязни и требовало от посетителя лаконичного изложения просьбы и ухода. Если хозяин после приветствия приглашал гостя сесть, то соблюдались следующие правила. Если пришедший был одних лет с хозяином или старше его, то садился одновременно с ним. Если посетитель был моложе, он благодарил за приглашение, но ждал, когда сядет хозяин. Если принимала женщина, то вне зависимости от возраста гостя или гостьи она всегда садилась первой.

Когда хозяин поднимался, это было знаком окончания такого визита. Гость немедленно вставал, благодарил за прием и уходил. Уход сопровождался вызовом слуги и приказанием проводить гостя. Если гость успевал понравиться и хозяин хотел это отметить, он сам провожал его до двери комнаты и крайне редко в переднюю.

Деловой визит знатного гостя. Пришедший по делу знатный гость на приглашение хозяина раздеться и пройти в комнату мог ответить отказом. Обязательно сняв головной убор, он излагал дело, чуть откланивался и уходил.. Иногда гость, сняв шляпу и боты, входил в комнату в пальто или шубе, в перчатках и с тростью, держа шляпу в руке. Такого гостя хозяин уговаривал присесть. В случае согласия хозяин ждал, когда гость сядет, затем в зависимости от положения вел беседу стоя или, чаще всего уже по приглашению гостя, садился. Так подчеркивалась разница в положении и субординация. После окончания визита хозяин провожал гостя не только в переднюю, но иногда даже до экипажа.

Если во время затянувшегося визита хозяин предлагал гостю раздеться и тот принимал приглашение, то вызывалась прислуга, которая помогала пришедшему снять верхнее платье. Гость последовательно передавал прислуге трость и головной убор, затем пальто или шубу, кашне и в последнюю очередь снимал перчатки. Получив эти вещи, горничная или лакей уносили их в переднюю. Если у хозяина не было прислуги, эти вещи принимал он сам. Когда по окончании визита гость собирался уходить, то вызывался слуга, приносилась одежда, тут же в комнате совершался обратный туалет, и гость уходил, сопровождаемый хозяином дома. Если у принимавшей визитера женщины не было прислуги, гость раздевался и одевался сам.

Как бы ни был знатен человек, он, войдя в дом, всегда снимал боты, галоши и шляпу. Шляпу снимали как выполнение религиозного ритуала - не входить с покрытой головой туда, где имелось изображение бога. А оно было во всех жилых помещениях. Постепенно этот религиозный обряд превратился в форму бытующего обычая, выражавшего вежливость вошедшего, уважение к дому и его хозяевам. Этот обычай свойствен всем европейским народам.

Если христианин хотел войти в церковь, он обнажал голову до входа, еще на паперти храма, и прикрывал ее, когда выходил на паперть церкви, В передних, коридорах, сенях и кладовых шапки и шляпы не снимали. При визите к высокопоставленному лицу (на аудиенцию) вошедший в зал должен был поклониться три раза: в дверях, затем дойдя до середины зала и в трех шагах от "особы". Уходя после аудиенции, надо было пятиться назад и сделать те же три поклона и около двери можно было повернуться и выйти из помещения.

Хороший тон в поведении за столом

При размещении гостей за столом во время званого обеда или ужина соблюдалась субординация. Этот обычай в какой-то мере повторял порядок, принятый и при распределении мест в царской думе допетровской Руси. Наиболее знатные бояре сидели ближе к царю.

Во время такого обеда и ужина соблюдали не только субординацию, но старались, чтобы рядом сидели люди интересные друг другу, одинаковых интересов и кругозора. Рассаживали так, чтобы женщины сидели между мужчинами, супругов в разные места, но помолвленных и обрученных сажали рядом. Наиболее почетные гости сидели ближе к хозяевам дома, а молодежь подальше.

Обычный обед в петербургском доме происходил с 18 до 20 часов (в Москве и провинции обедали значительно раньше). В письменном приглашении указывалось точное время обеда и костюм мужчины (опаздывать считалось крайне неприличным). Если был указан фрак для мужчин, то женщины должны быть в открытых платьях, если визитка или сюртук, то женщины были в полуоткрытых платьях. Главой стола считалась хозяйка дома. Никто не садился прежде, чем сядет хозяйка. \* Ее место было в красном углу столовой, т.е. с торцовой стороны, там, где висела икона. Рядом с хозяйкой с левой стороны от нее сажали самого почетного гостя. Далее сидел хозяин с самой почетной гостьей. Для того чтобы гости быстро сели за стол, на каждом приборе лежала карточка с именем, отчеством и фамилией приглашенного. Прибывшие почти всегда были знакомы друг с другом, но если появлялся новый гость, его обязательно представляли присутствующим. \* При встрече гостей хозяин сообщал каждому мужчине, 385 которая из присутствующих женщин является его дамой. Хозяйка заранее определяла размещение приглашенных, и по ее распоряжению именные карточки гостей заранее раскладывались на приборы. \* О начале обеда сообщал дворецкий, который докладывал: "Кушать подано!", после чего хозяйка говорила: "Прошу к столу". Мужчины подходили к своим дамам, предлагали им руку и вели их в столовую. Пары шли в столовую спокойно и без соблюдения субординации. Войдя в столовую, гости расходились вправо и влево, находили свой прибор, и если хозяйка села, то занимали свои места не ожидая повторного приглашения. Никто не обращал внимания на хозяина, если на приеме была его жена. За столом вдовца хозяйкой стола часто бывала его старшая дочь или он сам (как и за столом холостяка).

Подошедший к месту мужчина отодвигал за спинку стул своей дамы, женщина проходила к столу, кавалер пододвигал ей стул, и дама садилась. Затем садился мужчина. \* В богатом доме количество обслуживающих официантов соответствовало количеству пар за столом. Предназначенный для обслуживания данной пары официант отодвигал стул кавалера и после прохода того к столу подставлял его. Если обслуживающих не было, то кавалер сам выполнял всю процедуру. Хозяйка подавала знак официантам разливать вино.

Еда начиналась с закусок. Кавалер предлагал своей даме хлеб, узнавал, надо ли ей подать масло и какую закуску она будет есть. Этикет требовал, чтобы кавалер занимал свою даму беседой, и если мужчина слева не был достаточно внимателен к своей даме, то хорошо воспитанный кавалер старался втянуть в беседу и даму, сидящую слева. Он обслуживал также и ее подачей различных блюд. Если мужчина был общителен, весел и остроумен, то незаметно втягивал в беседу ближайших соседей, сидящих напротив, и даже весь стол, т, е, делал разговор общим. Такие люди в обществе очень ценились.

После того как закуска положена на тарелки и рюмки наполнены, наиболее почетный гость произносил тост. В таком тосте были поздравления по тому или иному поводу, тост сопровождался возгласами присутствующих и обычаем чокаться. В особых случаях при произнесении тоста вставали все присутствующие. В случае поздравления хозяйки или хозяина мужчины подходили к ним для того, чтобы лично чокнуться. Обычай чокаться типичен для славянского общества и не бытовал у романских, скандинавских и англо-саксонских народов. Чокаясь, надо было посмотреть человеку в глаза. Посуду следовало держать правой рукой. Чокаясь с женщиной, мужчины подносили свою посуду ниже края женской рюмки. Обычай пить до дна типично мужской и был принят только в студенческой и офицерской компании. Указание, что недопитое вино "зло" - выдумка пьяниц.

Хороший тон состоял в том, чтобы не обращать внимания на то, кто, сколько и что пьет. Некоторые осушали посуду полностью, другие отпивали немного, а кое-кто чуть пригублял. Все зависело от желания, настроения и здоровья. Тост считался принятым, если человек чокался и отпивал вино.

В русском обществе вино не наливали без приглашения хозяйки. Хозяйка могла, таким образом, регламентировать его потребление, а так как закуски были обильны, разнообразны и вкусны, люди много ели и потому хмелели мало и медленно. Хороший тон указывал, что каждый может пить, что хочет, сколько хочет и когда хочет, но при этом человек не должен терять дара логической речи и правильного движения в пространстве. Таким образом, дело не в том, сколько выпил человек, а в его поведении - оно всегда должно быть благопристойным. Закуски следовало есть по очереди, не устраивая у себя на тарелке "ассорти". Ели не торопясь, чередуя еду с беседой. После закусок официанты убирали использованную посуду, и хозяйка приступала к разливанию супа, который разносили гостям официанты. Обычай разливать суп был выражением уважения к собравшимся. Если за столом бывало много гостей, суп разливали в буфетной и гостям его разносила прислуга. Хороший тон требовал, чтобы присутствовавшие не начинали еду, пока этим блюдом не были снабжены все гости. Слишком быстрая еда была признаком плохого воспитания, впрочем, как и опоздание в ней. Ели размеренно и неторопливо.

После супа подавалась рыба, а после рыбного блюда - жаркое, затем сладкое и, наконец, десерт - как правило, фрукты. вчиталось неприличным выходить из-за стола даже с разрешения хозяйки. Извинением был служебный вызов или какое-нибудь чрезвычайное происшествие. Хозяйка сама приглашала встать из-за стола, когда еда была закончена. Вставали сначала мужчины, которые затем помогали своим дамам, отодвигая их стулья. После еды хозяйка уводила дам к себе, мужчины или оставались в столовой, или уходили в комнаты хозяина. В этом обычае был большой смысл, поскольку люди за столом проводили много времени. После стола гости подходили к хозяйке дома со словами благодарности, женщины иногда выражали это поцелуем, мужчины "прикладывались к ручке". Хозяина благодарили, если не было хозяйки дома. В кабинет, куда удалялись мужчины, подавался коньяк, сыр, острые соления, маринады, пряные сладости и принадлежности для курения. После 15-20-минутного перерыва общество собиралось в гостиной, где развлекалось беседой, импровизированным концертом, иногда выступали приглашенные артисты, молодежь танцевала, а пожилые люди садились за карточные столы. В гостиную подавали кофе, его разносили на подносах или развозили на специальных столиках, здесь же подавались и ликеры. Обьпай пить кофе давно вошел в быт русского общества. Иногда кофе подавали в кабинет хозяина и в будуар хозяйки.

Пользование салфеткой. В XIX веке пользовались только полотняными салфетками. Светская манера в том, чтобы развернуть ее у себя на коленях. Деловая мужская манера состояла в том, чтобы заложить угол салфетки за воротник и расправить ее на груди. Эта манера типична для клубных обедов, мужских пирушек и свидетельствовала о бережливости, а иногда о скупости человека, чаще же всего о неаккуратности в еде. Третья манера - завязывание салфетки вокруг шеи применялась только для детей.

После еды несложенную салфетку оставляли на стуле. В семейном быту каждый член семьи сам или прислуга сворачивали салфетку плотным валиком и надевали на него костяное или серебряное кольцо, на котором были выгравированы инициалы его владельца. Когда накрывали стол для следующей еды, то к прибору каждого члена семьи клали его салфетку.

Салфетки предназначались для вытирания рта и рук, ими нельзя вытирать шею, лоб и щеки, для этого служили носовые платки.

Пользование столовыми принадлежностями. В еде применялись три вида ложек:

столовые, десертные и чайные. Столовыми (большими) ложками ели все виды супов. Десертными - несколько меньшего размера - кисели, муссы и компоты. Чайные ложки употреблялись для горячих напитков и сладких блюд (рис. 305). Съедая суп, тарелку не наклоняли ни к себе, ни от себя. Большие столовые ножи служили для разрезания мяса и дичи, закусочные, поменьше, для закусок и маленькие, специального фасона, для фруктов (рис. 306). Иногда подавались специальные рыбные ножи, отличавшиеся от обычных расширенным на конце лезвием. Подача рыбных ножей-обычай западноевропейский.

Столовая вилка применялась для горячих блюд. Иногда к прибору подавали две такие

вилки, одну - для рыбы, другую - для мяса. Закусочные вилки, несколько меньшего размера, применялись при еде всех видов закусок (рис. 307). Их иногда подавали две. Тогда одной пользовались при еде рыбных закусок, а второй - мясных. Иногда к прибору подавался специальной формы рыбный нож.

Все сорта рыбы (в закусках и горячих блюдах) следовало есть с помощью вилки. Ее держали в правой руке, помогая левой с помощью корочки хлеба (рис. 308). Правильно приготовленные рыбные закуски и горячие блюда заранее очищались от кожи и больших костей, поэтому они не требовали применения ножа. Попавшие в рот крупные и средние кости языком и губами выталкивали из сомкнутых губ и рукой клали на край тарелки. Мелкие кости выталкивали на вилку языком и губами, а с вилки на край тарелки. На званых обедах и ужинах не подавали рыбу с большим количеством костей.

Все виды мяса, домашнюю птицу и дичь ели вилкой и ножом. Нож держали в правой руке, вилку в левой (рис. 309). Никогда не разрезали весь кусок мяса, лежавший на тарелке, с тем, чтобы переложив вилку в правую руку, есть разрезанную пищу. Эта манера пригодна для детей. Взрослые отрезали от целого куска небольшие кусочки, накалывали их на вилку, затем накладывали на вилку гарнир и приготовленную порцию подносили ко рту. Вилка служила для накалывания и для подхватывания пищи. Подхватывать мясо или гарнир на нож и есть с ножа неприлично.

Котлеты, ромштексы, тефтели и прочие виды рубленого мяса, пельмени, вареники ели с помощью одной вилки. Помогали при этом корочкой хлеба. Голубцы в зависимости от того, насколько они протушены, ели без ножа и с ножом. Сосиски ели с помощью вилки и ножа.

Пироги, кулебяки и пирожки крупного размера ели с. помощью вилки и ножа, так же ели и бутерброды. Для того чтобы доесть оставшееся на косточках птицы и дичи мясо, можно было взять косточку в руку. Однако в русском светском обществе только раков ели руками, так как не было обычая подавать каждому гостю после еды чашку с теплой водой для омовения пальцев. Этот обычай принят в романских странах Европы.

Большое внимание уделялось правильной манере держать принадлежности для еды.

Держать зажатыми в кулаке - манера недопустимая. Она безобразна (рис. 310). Держать в пяти пальцах не рекомендовалось (рис. 311), поскольку такие небольшие предметы, как столовые, требуют усилия только трех пальцев (рис. 312). Правильное умение держать вилку в трех пальцах позволяет удобно накалывать еду на острие (рис. 313). Когда надо, вилкой удобно и подхватывать пищу (рис. 314). Ложку следует подносить ко рту сбосу и чуть спереди или сзади (рис. 315). Если подносить с носика, то будет приподниматься локоть, а если сбоку, то часть жидкой пищи проливается мимо рта.

Во время еды руки можно держать предплечьями на кромке стола (рис. 316), тогда кисти будут низко над тарелкой, можно держать и на весу. Локти во время еды должны быть около туловища, но не прижаты к нему (рис. 317). Поднимать локти в стороны при разрезании пищи или в момент поднесения ее ко рту не принято. Это манера некрасивая и мешающая соседям по столу. Держать вилку в правой руке и в трех пальцах просто, это умеют все, умеющие писать. Но левую руку надо обучать этой правильной манере. Она нужна, когда нож держали в правой, а вилку в левой руке; при этом отставлять безымянный палец и мизинец в сторону не следует, это свидетельствует о дурном вкусе человека, придает манерам нарочитость. Как ели хлеб. К столовому прибору слева от него и чуть впереди ставилась маленькая хлебная тарелка. Взятый из хлебницы кусок клали на эту тарелочку. Себе хлеб брали рукой, соседям передавали хлебницу. Иногда кусок хлеба передавали, наколов его на чистую вилку.

Хлеб обильно ели при закусках и с супами и почти не ели при вторых блюдах. От лежащего на тарелочке большого куска отламывали небольшие куски и целиком клали их в рот (рис. 318). Так выполнялось правило "не откусывать". Вторая манера состояла в предварительном разрезании ножом на квадратные кусочки куска хлеба. Каждый такой кусочек целиком помещался во рту. Если при этом ели масло, икру или паштеты, то их намазывали на эти маленькие кусочки.

Как брать приправу. Соль, горчицу, разные соусы, икру и пр. надо класть себе на тарелку теми принадлежностями, которые в них положены. Если в каком-либо блюде не оказывалось такой принадлежности, то пользовались своим чистым ножом. Неприлично, взяв специальным ножом из масленки кусок масла, размазывать его на своем куске хлеба. Следовало взять порцию масла, паштет и т. п. себе на тарелку, а затем своим ножом размазывать их на хлебе.

Как ели фрукты. Яблоко брали рукой, разрезали по вертикали ножом пополам и каждую половинку снова пополам. Четвертинку очищали от кожуры и вынимали косточки, затем разрезали ее поперек. Таким образом, полностью очищенное яблоко было разрезано на восемь небольших кусков. Каждый кусок клали в рот целиком. С грушей поступали так же, но не очищали ее от кожуры. Куски фруктов накалывали на острие специального ножа и подносили ко рту.

Крупный персик разрезали на четыре части, освобождали от косточки; абрикосы и сливы резали пополам. Вишни и виноград целиком клали в рот. Косточки, а если надо, то и виноградную кожуру, губами и языком опускали на ложку, а с нее на блюдце. Так же поступали с косточками из компотов. Если куски арбуза или дыни были размером в четвертушку или восьмушку плода, их ели с помощью чайной ложки. Если плод был разрезан по горизонтали и на тарелке лежал плоский кусок, то его ели с помощью фруктового или десертного ножа. Предварительно вынимали косточки, затем надрезали вдоль кожуры так, чтобы последующим вертикальным надрезом отделить нужный кусок. Этот кусок накалывался на острие ножа и подносился ко рту.

Ананасы резали по горизонтали и подавали на блюдцах; их ели с помощью чайной ложки.

Мандарины очищали руками от кожуры, мякоть делили дольками пополам или на три-четыре части. Апельсин следовало надрезать ножом по вертикали на шесть-восемь частей, руками очистить кожуру, мякоть поделить на дольки. Каждая долька съедалась целиком.

Хороший тон требовал, чтобы кавалер очищал фрукты для своей дамы. Что из чего и как пили. Водки и водочные настойки пили из рюмок. Женская рюмка была емкостью в 25-35 граммов, мужская - 35-50 граммов. Держали рюмку за емкость тремя пальцами (рис. 319) и пили одним глотком. Водки пили под закуски. Вина - крепленые, полусухие и сухие - пили из рюмок емкостью до 100 граммов. Рюмки (по славянскому обычаю) держали за ножку тремя пальцами, по западному обычаю -тремя-четырьмя пальцами за емкость (рис. 319, б), пили небольшими глотками или цедили сквозь зубы. Хорошее вино принято было смаковать, ощутить его крепость, запах, вкус и вязкость. Коньяки пили так же, как вина. Если к столу подавались вина лафитного типа, а они не прозрачны, то для них ставились специальные лафитные рюмки из дымчатого или цветного хрусталя. Крепленые вина подавались под дичь и мясо, а полусухие под рыбные блюда. Шампанское пили из высоких узких фужеров. Такие фужеры были приняты под тосты. Их держали (по славянскому обычаю) тремя пальцами за ножку; в Западной Европе - за емкость. Шампанское - парадное вино, но его подавали и под сладкое, и под десерт. В этих случаях употреблялись плоские фужеры. Ножку такого фужера пропускали между третьим и безымянным пальцами, емкость при этом оказывалась на ладони. Этими фужерами не чокались. Шампанское можно было пить как угодно. Ликеры пили только под черный кофе из рюмок емкостью в 10-15 граммов. Ликерную рюмку на обеденный стол не ставили. Ликер сладок, душист и очень крепок, его не пьют, а только пригуб-ляют, запивая затем небольшими глотками черного кофе без сахара.

Пиво и брагу пили из специальных пивных стаканчиков емкостью в 150-200 граммов, имевших конусообразную форму. При отсутствии этнх стаканчиков пиво наливали в бокалы. Минеральные воды и лимонады пили из бокалов. Бокал - большая рюмка емкостью в 175-200 граммов на высокой ножке. Держали их пальцами за емкость. Прохладительные воды и столовое вино пили во время всего обеда и ужина, По славянскому обычаю из недолитой посуды не пыот и ею не чокаются. Пивными стаканчиками, бокалами и ликерными рюмками не чокались вообще. Держать посуду, отставив безымянный палец и мизинец (рис. 320), признак дурного воспитания.

Как разливать вино.

Если вино наливал из бутылки сидящий за столем мужчина, то сначала он отливал немного вина в свою рюмку, затем наливал дамам, потом мужчинам и затем доливал себе. При втором наливе сразу наливали рюмки дам. Если вино наливал официант, то и он сначала наливал немного вина в посуду мужчине, затем полную рюмку даме и потом доливал мужчине. При розливе из графина сначала наполнялись рюмки дам, затем мужчин. Наливать следует столько вина, чтобы пьющий его не проливал. Перелив вина - неловкость, а слова "жить сполна" - прикрытие совершенной неловкости. В Западной Европе наливают четверть, треть емкости в большую посуду, у нас - наполняют полностью небольшую посуду.

Если в результате неловкости при наливе или кто-то из присутствующих случайно опрокидывал посуду и вино заливало скатерть, то виновник сдержанно извинялся, а хозяйка и сидящие на это не обращали внимания. Отмечать чужие неловкости - нарушение хорошего тона. При наливе вина бутылку следует держать за емкость, графин - за горло (рис.

321).

Считалось недопустимым наливать вино "через руку", т.е. правой рукой вправо от себя (рис. 322). Наливать вино можно только "к себе" (рис. 323); наливание через руку считалось выражением пренебрежения и могло вызвать не только ссору, но даже дуэль.

Поведение при чаепитии. Мужчинам было принято подавать напитки в стаканах или подстаканниках, женщинам - в чашках. Мужская манера пить горячие напитки состояла в том, что подстаканник стоял на столе, если мужчина пил ложкой; после глотка из стакана он ставил стакан на стол.

Женская манера состояла в том, что блюдце с чашкой подносились левой рукой к груди. Взяв ложку, женщина удобно пила напиток, и если прямо из чашки, то чашку всегда ставила на блюдце (рис. 324).

Женщинам и девушкам из-за корсета было неудобно наклоняться к столу, а при прямой позе проносить ложку с напитком или чашку над грудью не следует, случайные капли могли попасть на платье.

Сахарный песок клали ложкой, положенной в сахарницу; куски сахара брали специальными щипцами, если же их не было, - пальцами. Можно было наколоть кусок сахара щипцами на небольшие кусочки и пить вприкуску; откусывать от большого куска неприлично, но так было принято в купеческой и мещанской среде. Размешивая сахар, не стучали ложкой, после размешивания ложечку надо положить на блюдце. Пить напитки с блюдца считалось нарушением воспитанности, но было принято в купечестве и мещанстве.

Лимон, предварительно нарезанный ломтиками, брали специальной вилочкой. Лимон в посуде не мешал пить с ложки, если же пили прямо из посуды, то кусок лимона следовало предварительно вынуть. Мякоть лимона, побывшего в напитке, не съедали. Печенье, пирожное, кусок торта клали на десертную тарелку. Небольшие печенья брали в рот целиком, от большого отламывали кусочки; пирожные и торты ели чайной ложкой.

Хороший тон при курении

В обществе не закуривали без разрешения присутствующих, это разрешение в первую очередь спрашивали у хозяйки дома. На обеде было принято закуривать перед подачей сладких блюд, на ужине - после закусок. Хозяйка сама предлагала закурить, говоря: "Прошу курить!" Никогда не выходили из-за стола, чтобы курить. Закуривающий первым обязательно предлагал другим курящим свой открытый портсигар. Никто не брал больше одной папиросы. Подать папиросу рукой было признаком неуважения. В доме, где никто не курил, перед тем как закурить, следовало спросить, где это можно сделать. Однако хозяева, если они знали, что приглашенный ими человек - курильщик, были должны подвинуть ему пепельницу (сами или через слугу) и предложить курить.

Если курящего не устраивал вкус чужих папирос, он мог от них отказаться, под предлогом, что привык курить только определенный сорт. Держать папиросу следует между указательным и третьим пальцами.

Перед тем как предложить огонь, следовало дать спичке немного прогореть; подносить огонь надо на высоте лица закуривающего, так, чтобы он не наклонял лицо вниз. "Угостить" огнем следовало сначала курящих женщин, а затем предлагали прикуривать мужчинам. Обычай, что третий не прикуривает, в обществе не соблюдался; он был типичен для военных и только во фронтовых 394 условиях. Этот обычай появился в английском обществе после англо-бурской войны. Стряхивать пепел на пол совершенно неприлично. Его не стряхивали даже в бывшую в употреблении посуду. Для этого были пепельницы. Совершенно неприлично жевать мундштук папиросы. Курящие женщины не должны оставлять на окурках следы губной помады. Женщины в России начали курить только в самом конце XIX столетия. И все же, если курение считалось обычным занятием мужчин, то у женщин оно всегда считалось пренебрежением к правилам хорошего тона. Девушки никогда не курили. Если не имевший спичек просил огня, ему следовало подать горящую спичку, но не подставлять горящую папиросу. Если просили огня у курящей женщины, она подавала коробок. В XIX веке для закуривания применялась горящая свеча, она горела постоянно там, где собирались курящие люди. Она подносилась гостям и хозяину лакеем, официантом или мальчиком-слугой.

Считалось недопустимым разговаривать, имея во рту папиросу или трубку. Нельзя курить, сопровождая женщину или девушку и старшего по должности или возрасту мужчину; совершенно недопустимо танцевать с папиросой во рту. Здороваясь, следовало вынуть изо рта папиросу.

В XIX веке мужчины курили главным образом трубки, и только в конце столетия в моду вошли сигары. Обращение с трубкой и сигарой требовало своеобразного этикета. От трубок и сигар никто не прикуривал. Недопустимо чистить трубку в присутствии посторонних. Не принято просить чужую трубку или предлагать свою другому курильщику. Но у богатого хозяина всегда имелся набор различных трубок, которыми он сам не пользовался, но мог предложить их гостям. При курении сигары ее следовало предварительно подрезать с одного конца. Для этого применяли специальный ножичек или щипцы. Откусить зубами кончик сигары и выплюнуть его совершенно неприлично. Обрезанный конец зажигали. В курении трубки ценилось, если она не гасла, а это требовало умения правильно набить ее табаком и своевременного потягивания дыма. Сплевывать слюну и бросать окурки в неположенное место было признаком крайней невоспитанности. Угощение сигарой выполнялось подачей открытой коробки, взять более одной сигары - неприлично. Было принято преподносить мужчинам в виде подарка хорошие трубки или коробку дорогих сигар.

Хороший тон на балу

В русском обществе были приняты два типа балов - большой и малый.

На больших балах танцевали в специальных залах и почти всегда под военный

оркестр. Особенностью большого бала было его позднее начало. В столицах и губернских городах большой бал начинался после театрального представления, т.е. около 12 часов ночи. Заканчивался такой бал к 8 часам утра. Большой бал типичен для официальных приемов (царского, губернаторского, дипломатического). Если было известно, что на бал приедет высокопоставленное лицо, гости съезжались до его появления и не уезжали с бала до тех пор, пока это лицо было на балу. На таком балу женщины и девушки были в парадных декольтированных светлых туалетах с большим количеством драгоценностей. Военные и чиновники в парадной форме, штатские мужчины во фраках. Если большой бал устраивался в частном доме, то хозяин и хозяйка встречали гостей в комнате перед залом - Хозяин здоровался с гостем рукопожатием или целуясь, целовал руку гостье, хозяйка, как правило, ограничивалась поклоном, иногда протягивала мужчине руку, с гостьей ликовалась (т.е. прикладывались щечками).

При входе в зал мужчина с хорошо знакомыми обменивался рукопожатием, с мало знакомыми и дамами только раскланивался.

Если бальное платье женщины имело трен, то, танцуя, женщины подхватывали его на руку; в конце XIX столетия на нижнюю сторону трена стали пришивать специальную петлю, за кеторую женщина поддерживала подол юбки во время танцев. Как только танец заканчивался, трен опускали на пол.

Офицеры никогда не танцевали с оружием, его оставляли в передней. Танцевать надо было в мундирах, но без шпор. Русское офицерство игнорировало это правило, все танцевали в парадной форме и обязательно со шпорами, которыми гордились и лихо звенели при танцевальных движениях.

Танцевать без перчаток считалось недопустимым. В помещениях из-за свечного или лампового освещения было очень жарко. Мужские фраки, крахмальное белье и быстрый темп танцев делали руки потными, а влажные руки быстро загрязняли светлые лифы дам. Притрагиваться к влажным рукам также неприятно. Большой бал состоял из пяти отделений, в каждом отделении было по четыре танца. Между танцами были промежутки для отдыха, а затем антракт, во время которого помещение проветривалось, а общество уходило в гостиные, где пили прохладительные напитки и ели мороженое. После третьего отделения полагался ужин.

Подбор танцев был традиционен и менялся очень медленно. Это давало возможность молодому человеку заранее письмом пригласить девушку на тот или иной танец. Она письмом отвечала ему согласием или сообщала, какой танец у нее свободен. Таким образом, кавалер мог заранее пригласить на танец интересующую его девушку. Девушки также заранее знали, на какие танцы они уже приглашены. Танцуюдей девушке было неприятно, если хотя бы в одн; м танце у нее не было партнера.

Неявка на бал по болезни или из-за чрезвычайного происшествия освобождала

кавалера от его обязательств в приглашении на танец, но требовала последующего письменного или личного извинения. Если же кавалер, заранее пригласивший девушку на танец, не подходил к ней, считалось, что он нанес оскорбление не только ей, но и членам ее семьи. Подобное оскорбление могло быть поводом к дуэли. За девушку и честь семьи вступался ее брат, дядя и даже отец. Общество подвергало оскорбителя общественному осуждению вплоть до отказа ему от дома. Общественному осуждению подвергалась и девушка, если она, обещав тот или иной танец определенному кавалеру, вдруг ему отказывала и принимала приглашение другого. В этом случае оскорбленный считал своим оскорбителем не девушку, а того мужчину, который нарушил этикет. Возникала ссора, а иногда и дуэль. Малый бал состоял из трех отделений. Он начинался в 8-9 часов вечера и заканчивался к полуночи. На таком балу танцевали под клавесин, позднее под рояль, для чего приглашался музыкант-тапер. Люди среднего возраста и пожилые вели беседы, играли в карты, мужчины часто уходили играть на бильярде. Малый бал походил на вечеринку; было принято в середине такого вечера устраивать небольшой импровизированный концерт. В перерывах между танцами разносили прохладительные напитки, мороженое и сладости. В столозой устраивался буфет и ставились столики. На балах подобного типа женщины могли быть в полуоткрытых платьях, мужчины во фраках, военные в мундирах. Перчатки и тут считались обязательными. Распорядок на танцах. Бал начинался полонезом. В полонезе принимали участие все присутствующие, независимо от их возраста. Пары выстраивались вслед за дирижером танцев. Это был опытный танцор, отлично знавший бальный этикет и обладавший громким голосом. Он шел в первой паре с хозяйкой дома, а во второй шел хозяин с самой именитой дамой. Но, если на балу присутствовало высокопоставленное лицо, то оно возглавляло полонез и, как правило, шло с хозяйкой дома. Остальные танцы в основном танцевала только молодежь, но среди них были и молодые дамы. Женатые мужчины танцевали редко.

Хороший тон требовал, чтобы в перерывах танцующие мужчины не садились, они стоя беседовали с сидящими дамами и девушками. Если в танцевальном зале холостой мужчина сидел, то общество за кавалера его уже не принимало. По команде распорядителя1 мужчины направлялись к дамам, которых они заранее пригласили на данный танец, кланялись им и, предлагая руку, вводили в танцующий круг. Танцевали чинно, соблюдая очередность, не толкались и выполняли распоряжение руководителя.

Во время танцев кавалер всегда старался начать беседу с девушкой. Балы были

местом, где молодежь могла познакомиться. Танец прекращался, если дама изъявляла к тому желание, но все же было принято танцевать, пока играет музыка. По окончании танца кавалер провожал даму (девушку) к ее месту, благодарил и уходил, если не следовало приглашения остаться для беседы. Это приглашение могло исходить от лица, сопровождавшего девушку на бал, или от самой женщины. В случае, если сопровождавшего девушку человека на месте не оказывалось, кавалер оставался с неюпока не объявлялось о начале следующего танца. Тогда он извинялся и направлялся к другой приглашенной им даме. На вечеринках совершались новые знакомства, возникало ухаживание, что часто приводило к желанному сватовству. Если молодой человек в течение бала танцевал с одной и той же девушкой несколько танцев, это давало повод ее родным думать, чтокавалер - будущий претендент на ее руку. Главкой заботой большинства девушек было стремление к удачному браку, а наиболее подходящим местом для знакомства был бал и посещение церкви.

Если молодой человек был близок к сватовству или был уже помолвлен с девушкой, то сопровождал ее и спутницу в переднюю, где помогал им одеться, а иногда помогал сесть в экипаж. Так как девушка садилась последней, это давало возможность передать ей записку, поцеловать руку, словом, оказать нежности и внимание.

Маскарад. На маскарадах присутствующие были скрыты различными маскарадными костюмами. Это позволяло им, будучи неузнанными, общаться друг с другом весьма свободно. К маске обращались на "ты", что было невозможно в обычной жизни. В танцах и антрактах допускались вольности не только в беседе к жестах, но даже в поступках. В разговорах изобиловали намеки на интимные стороны жизни, говорились пикантности, присутствующие вовсю флиртовали и интриговали. На маскараде не было полонеза, не соблюдался установленный порядок танцев. Эти вечера были шумными и веселыми. Присутствующие кричали, скакали, толкались; маска преследовала маску, бегали друг за другом, словом, развлекались, как могли. Высокопоставленные особы также надевали маскарадные костюмы и такие маски, чтобы быть узнанными. Этим они избавлялись от возможных недоразумений, а окружающие только делали вид, что они их не узнают.

В домашнем маскараде перед окончанием было принято снимать маски. Это выполнялось по команде распорядителя. Остаться в маске после такого приглашения считалось нарушением приличия, и потому лица, желавшие остаться неузнанными, уезжали пораньше.

Общественные костюмированные балы посещались женатыми и неженатыми мужчинами и замужними женщинами; на них не бывали девушки. Иногда костюмированный бал устраивался для молодежи и детей. Он всегда проходил в присутствии родителей.

Как приготовить карточный стол

Карточные игры были весьма распространенным занятием в русском обществе. Играли в разнообразные и даже азартные игры. Иногда специально собирались поиграть в карты, но чаще игра приурочивалась к какому-нибудь торжеству. Поскольку игра шла на деньги и ставки часто бывали высоки, постепенно выработался своеобразный этикет, который охранял интересы игроков. Ломберный (карточный) стол был квадратным и имел суконную поверхность. На стол клали две нераспечатанные колоды карт, два мелка для записи ставок и одну-две небольших круглых щетки для стирания написанного. Вокруг стола ставилось четыре стула. Каждый игрок во время игры мог положить на стол свои деньги. Никаких посторонних предметов на карточном столе быть не могло. Для угощения недалеко от игрального стола ставился столик с посудой и принадлежностями для еды, закуски и вина, горящая свеча для курильщиков и принадлежности для курения. Комната для игры в карты не имела зеркал.

Хорошие манеры

Под манерами подразумевается подбор движений, которыми человек осуществляет обычные бытовые действия. Манеры могут быть правильными и неправильными. Правильные мадеры украшают поведение человека, неправильные - его портят. Общество постепенно выработало представление о правильных манерах поведения и старается привить его молодежи в процессе воспитания. В первую очередь хорошие манеры находят выражение, как было отмечено выше, в осанке, походке, позах сидя и жестах. Следует отметить, что в XIX веке манеры поведения различных классов и слоев общества сильно отличались друг от друга. Представление о правильных манерах постепенно претерпевает изменение вместе с развитием общества, но основные положения тела, движения и жесты не меняются в течение длительного времени.

Следует помнить, что в манерах стоять, сидеть и в основных жестах всегда в какой-то степени отражалось то, что ранее было принято в данном обществе. Так, например, своеобразное положение рук, диктовавшееся костюмом XVIII столетия, привело к широкой жестикуляции. Эта манера в XIX столетии стала еще разнообразнее. В частности, пригласительные жесты стали ограниченными по размеру, но могли быть и очень большими.

У и р. № 319. Приглашение малым жестом.

Построение - стайкой. Исходное положение - свободная стойка, руки полусогнуты в локтях так, чтобы свободно опущенные кисти находились на уровне 399 живота, справа и слева около туловища. Ладони и пальцы направлены вниз, причем большие пальцы должны слегка касаться тела. Техника исполнения. Немного сгибая локти, надо медленно провести большим пальцем правой руки снизу вверх до уровня нижней части груди и развернуть кисть ладонью вверх. При отсутствии напряжения в лучезапястном суставе и пальцах кисть свободно опустится (рис. 325). Надо рассказать, что эти движения могут быть жестом, иллюстрирующим приглашение, соответствующим словам:

"Прошу вас", или "Садитесь", или "Пожалуйста", при условии, если эти движения будут наполнены соответствующим отношением к партнеру. После того, как техника отдельного жеста разучена, следует в целях тренировки выполнить несколько серий, состоящих из этих четырех движений. После того, как рука сказала "Прошу вас", надо, медленно поворачивая предплечье в обратном направлении, опустить кисть ладонью вниз и, слегка разгибая локоть, поднести ее к животу, прикоснувшись к телу большим пальцем, т.е. поставить руку в исходное положение. Эта техника позволяет исполнить второй, третий и четвертый жест подряд. После разучивания техники и тренировки правой рукой следует то же проделать левой; Серия из восьми жестов является целым упражнением. Музыкальное сопровождение - приложение № 47. Разритмовка движений: на затактовой триоли выполняется движение подъема кисти с проведением большим пальцем по животу снизу верх. На правой четверти такта кисть поворачивается ладонью вверх, на второй и третьей четвертях-выдерживается пауза, в четвертой выполняется движение поворота ладони вниз (для перехода в исходное положение), после чего сразу же начинаются движения второго жеста.

Методические указания. Надо рассказать, что подобные жесты можно выполнять движениями различных размеров. Для систематизации их надо считать выполненные одной кистью - малым жестом, выполненные от локтя - средним, всей рукой, но без полного выпрямления суставов - большим, а с полным вытягиванием всей руки - огромным. Только что описанный малый жест очень ограничен по амплитуде при совершенно свободных движениях рук. Упражнение выполняется стоя на месте, причем необходимо скорейшее включение подсобных движений туловищем и ногами для более свободного действия рукой.

У и р. № 320. Приглашение средним жестом.

Исходное положение. Музыкальное сопровождение ч разритмовка в этом и последующих упражнениях соответствуют предыдущему. Техника исполнения. В момент, когда кисть в соответствии с упражнением в малом жесте разворачивается вверх, надо увеличить движение в локтевом суставе. Это дает возможность зрителю увидеть руку актера от локтя. Благодаря такому увеличению жест становится более широким, а значит, и более активным (рис. 326). Для тренажа выполняется серия из восьми жестов. У и р..№ 321. Приглашение большим жестом.

Техника исполнения. В момент, когда кисть разворачивается ладонью вверх, амплитуда еще более увеличивается за счет движения в плечевом суставе. Зритель будет видеть всю руку актера. При этом жесте рука не должна быть вытянута до предела, все суставы несколько ослаблены (рис. 327).

У и р. № 322. Приглашение огромным жестом.

Техника исполнения. В момент, когда кисть разворачивается ладонью вверх, вся рука активно выпрямляется, причем кисть и пальцы должны быть напряжены. В тренировке выполняется восемь жестов (рис. 328). Методические указания. После освоения техники во всех размерах следует указать, что до тех пор, пока эти движенияне будут наполнены правильным отношением к воображаемому или реальному партнеру, они еще не жесты, ибо бездейственны, а только их принципиальные схемы. Но, прежде чем приступить к переводу их на уровень действия, необходим предварительный тренаж в различных темпах исполнения. Надо указать, что если музыкальный темп 60 будет одинаковым для всех четырех упражнений, то благодаря увеличению амплитуд - скорость движений руки должна будет увеличиваться, а это вызовет естественное повышение мышечного усилия. Для превращения формальной схемы в действенный жест следует создать для учеников самые простые предлагаемые обстоятельства. Это вымышленный партнер, но даже вымышленный партнер должен быть определенной личностью. Он вызовет соответствующее к себе отношение. Это отношение вызовет вполне определенную физическую выразительность движений, что и превратит формальную схему в конкретный действенный жест.

Поэтому так важно подсказать ученикам сценическую задачу, например:

"Надо поклониться человеку, который вам очень приятен", или "Надо приветствовать высокопоставленное лицо, от которого зависит ваша карьера", или "Надо поклониться человеку, с которым у вас натянутые отношения" и т. п. Подобные предложения должны вызывать у занимающихся соответствующие непроизвольно возникающие детали, находящие выражение как в жесте руки, так и в том поклоне, которым будет сопровождаться этот жест. Так постепенно происходит переход от технической формы к жесту приветствия.

У и р. № 323. Тренировочное.

Первый вариант. Техника исполнения. Надо выполнить четыре малых жеста приглашения стоя на месте, а затем, продолжая выполнение, пойти вперед. Сочетание одного жеста должно совпадать с четырьмя шагами. Сначала жест выполняется правой рукой, затем левой. Все упражнение надо сделать за восемь шагов. Следует тренировать ходьбу в сочетании с малыми, средними, большими и огромными жестами.

Методические указания. Так возникают четыре разновидности этого упражнения. Далее надо предложить выполнять эти жесты в сочетании с двумя шагами, а затем с одним. Эти сочетания гораздо труднее, они выполняются одной рукой, потом другой, и, наконец, учащиеся должны сами выбирать размер жеста и руку, которая его выполняет в данный момент.

Второй вариант. Это упражнение выполняется стоя на месте. Преподаватель дает задание обратиться по очереди с приветственным жестом (в малой амплитуде) к восьми разным (воображаемым) лицам. Это требует активного воображения. Необходимо возникновение представления о характеристике каждого такого лица и своего отношения к нему. Эти предлагаемые обстоятельства должны вызывать конкретную пластику жестов. Вначале четыре жеста выполняются правой рукой, затем левой.

Методические указания. Это упражнение должно ставить конкретную сценическую задачу, выполнение которой полностью зависит от фантазии ученика. Увидеть воображаемого человека, к которому будет обращено приветствие, оценить этого человека и определить свое отношение к нему следует раньше, чем начнется выполнение самого жеста. Этот процесс требует какого-то времени. Он должен совершиться в то время, когда жест приветствия к предыдущему лицу находится в фазе окончания. Этот промежуток совпадает со второй и третьей долями музыкального такта. По качественному выполнению такого упражнения можно судить о степени яркости творческой фантазии и о пластической выразительности учеников. Третий вариант. Упражнение выполняется на месте. Техника исполнения. В первом жесте надо пользоваться малыми амплитудами, во втором - средними, в третьем - большими и в четвертом - огромными. Все четыре жеста адресуются одному и тому же лицу. Занимающийся сначала вежливо говорит жестом "прошу вас", во втором - поскольку партнер не сел - жест должен стать более настойчивым "присядьте", в третьем-"садитесь" и в четвертом уже в форме приказания "сядьте!". Просьба, превратившаяся в форму приказа, вызовет при произнесении указанных реплик (вслух или про себя) соответственные эмоции и как их результат верную интонационную окраску. Оба эти обстоятельства вызовут нужную выразительность и в жестах исполнителя.

Методические указания. В этом упражнении удобно исправлять ошибки, ¦ которые типичны для уроков драматического искусства. Значительно труднее будет упражнение, в котором словесное приказание "сядьте!" надо выполнить малым жестом, а вежливое приглашение "прошу вас" огромным жестом. В тренаже для получения полной свободы во всей этой пригласительной жестикуляции надо делать различные по размеру жесты с разнообразными сценическими заданиями. Хорошие манеры в позах сидя. Для того чтобы ловко сесть, надо подойти к стулу (дивану или креслу) не ближе, чем на шаг. При этом одна из ног обязательно будет чуть сзади другой (это получается непроизвольно), затем следует повернуться к сиденью спиной, выполняя поворот обязательно в сторону сзади стоящей ноги, и, чуть наклоняя туловище, сгибая ноги, сесть. При этом стопы не следует переставлять; поза, в которую попадут ноги после того, как человек сел, всегда будет пластически приятна.

Когда садятся женщины или девушки в широкой юбке, то, поворачиваясь, перед тем как опуститься на сиденье, они отводят ткань юбки руками в стороны. Это позволяет сесть так, чтобы не смять платье и красиво расположить ткань. Если юбка узкая, то, перед тем как сесть, надо легким движением рук огладить ткань от тали и вниз и сесть.

Если садится мужчина, то он выполняет такой же поворот, как женщины, также чуть наклоняется вперед и опускается на сиденье. Мужчина, одетый во фрак, после поворота, перед тем как сесть, слегка ударяет рукой по фалдам, с тем чтобы передвинуть их в сторону и не сесть на ткань. Если он поворачивается левым боком, то подбивает фалды левой рукой вправо. Если поворачивается правым боком, то правой рукой подбивает ткань влево. Мужчины XIX столетия, постоянно носившие фраки, фалд не отбрасывали, однако на них не садились. Это достигалось резким поворачиванием туловища спиной к стулу и небольшим наклоном туловища вперед в момент поворота. При таких движениях фалды сами отлетали в противоположную сторону. Такая манера была признаком мужского шика. Мужчины, одетые в сюртуки или визитки (костюм XX столетия), перед тем как сесть, обеими руками раздвигали полы одежды в стороны.

Все эти действия хорошо воспитанные люди выполняли совсем незаметными движениями. Актеры, в зависимости от пластических характеристик изображаемых ими лиц, иногда вынуждены нарочито, напоказ выполнять подобные действия, чтобы подчеркнуть дурную воспитанность персонажа. Это приходится выполнять в ролях мещан, приказчиков, лакеев и таких лиц, которые, не получив правильного воспитания, пытались подражать светским манерам. Положения ног в позах сидя были разнообразны, но ограничивались эстетическими требованиями. Так, например, в каком бы положении ни находились ноги, стопы не могли быть поставлены параллельно или, что еще хуже, носками внутрь (рис. 329). Мужчины могли сидеть с расставленными коленями (рис. 330); для женщин подобное положение недопустимо, оно весьма некрасиво (рис. 331). Некрасиво сидеть, зацепившись носками ног за ножки стула.

Считалось недопустимым сидеть, положив нога на ногу. Если такую позу принимала женщина, то подол ее юбки приподнимался, и сидящие напротив могли увидеть нижнее белье. Узкие брюки (по моде того времени) имели штрипки - перетяжки под стопами, а наверху держались на помочах (холщовых подтяжках). Это натягивало брюки в трубочку. Подобное натяжение ткани диктовало необходимость держать ноги прямыми, потому что при сгибании их могли оторваться штрипки, а если это не случалось, то на коленях вытягивались некрасивые мешки, что портило костюм элегантного кавалера.

Мужчины и женщины в утренних туалетах свободно пользовались позой нога на ногу.

Считалось недопустимым сидеть в обществе с вытянутыми вперед прямыми ногами. Однако положение "стопа на стопу", т.е. ноги, сложенные "бантиком" и чуть подтянутые к себе, были излюбленными позами мужчин и женщин (рис. 332). Свободно сидели в приятельской компании, на отдыхе, в садах, в концертах и театральных залах и прочих бытовых обстоятельствах. Но свободные позы считались нарушением воспитанности, когда между людьми были официальные отношения, однако и тут находила выражение субординация. Более знатный, более богатый или старший по возрасту человек мог позволить себе более свободную позу, но она все же считалась нарушением хорошего юна.

Подобные соображения подсказывали воспитанному человеку допустимые положения ног. Так, например, пластически красива поза, когда одна из ног чуть выставлена вперед (рис. 333). Поставленные таким образом стопы могут быть под стулом или на уровне передних ножек и даже несколько выставлены вперед. Хорошо выглядят поставленные рядом стопы.

Во всех официальных случаях и во время еды сидеть следовало с прямой спиной на половине стула, не прикасаясь к спинке мебели (рис. 333). Отдыхая и развлекаясь, сидели в свободных позах, прикасаясь к спинке мебели (рис. 334); разваливаться недопустимо.

Положения рук в позах сидя перечислять невозможно, они крайне разнообразны и всегда соответствуют потребностям человека в каждый момент жизни. Считалось, недопустимым подкладывать руки под себя и закладывать их в брючные карманы. Избегали также параллельных положений, когда каждая рука была положена на колено (рис, 329). Такая поза была излюбленной в купеческой и духовной среде.

Пластика русского офицера

Перед началом практических занятий надо рассказать общую конструкцию офицерского костюма и некоторые особенности в подготовке молодых людей к военной профессии. Эти обстоятельства влияли на формирование пластики офицера. Русский офицер имел парадный мундир, сюртук для повседневной работы и тужурку для дома, а в XX столетии, кроме того, появилась. походная форма. Дома офицеры часто носили суконную или бархатную куртку, расшитую шнуром, так называемую венгерку.

На ногах носили узкие штаны или лосины, только в конце столетия появились довольно широкие шаровары. Узкий покрой обтягивал ноги, это затрудняло свободу движений. Штаны, заправленные в сапоги, лосины и брюки навыпуск имели штрипки - верх держался с помощью помочей. Брюки имели некоторое подобие корсета. Это придавало стройность фигуре, подтягивая живот и подчеркивая талию. Офицер носил рубашку со стоячим, крепко накрахмаленным воротничком и манжетами. На воротничок надевали черный специального покроя галстук. Отличительным признаком офицерской одежды была тщательная подгонка формы под фигуру с соответствующими утолщениями для подчеркивания ширины плеч и груди. Мундир имел высокий, крепкий воротник, мешавший движениям шеи, и сравнительно узкие рукава с довольно широкими обшлагами. За обшлага можно было положить перчатки, записку и деловую бумагу. Парадными головными уборами были кивера и каски, а обычными - фуражки. Верхней одеждой были шинели, плащи и накидки.

Сапоги, так называемые ботфорты, имели довольно высокий и широкий каблук, крепкие, выше колена лакированные голенища, под коленом был вырез, позволяющий сгибать ногу. Почти весь офицерский состав носил шпоры. Шпорами гордились, шиковали, демонстрируя их звон, для чего часто ударяли нога об ногу. Этим ударом, совмещенным с поклоном, офицер благодарил, здоровался и прощался, выражал согласие и т. п. В брюках навыпуск шпоры носили только генералы.

Воспитание офицерского состава начиналось, как правило, в кадетских корпусах и

длилось восемь лет, образование заканчивалось в специальных юнкерских училищах в течение трех лет. В течение одиннадцати лет молодой человек особенно тщательно обучался строевой подготовке, что вырабатывало у него своеобразную осанку, походку, положения рук и даже жесты. Выправка отличалась прямой осанкой, вертикально стоящей шеей и в меру поднятой головой. Общее впечатление подтянутости создавали вытянутые в коленях ноги и постановка стоп при ходьбе на весь след. Такая муштра проникла в русскую армию при Павле I. Ей активно сопротивлялся А. В. Суворов, стремившийся избавить солдат от излишних трудностей чисто внешнего порядка. Но традиции офицерского корпуса, особенно в гвардии, требовали подобной строевой выучки. Наедине, в приятельской компании, в семье офицер в какой-то степени терял эту излишнюю подтянутость. Но общая выправка, превратившаяся благодаря длительной муштре в привычку, сопутствовала офицеру в течение всей его жизни и была для него естественной.

Упр. Л" 324. Осанка и походка.

Исходное положение. Ноги надо поставить так, чтобы пятка левой ноги стояла перед носком правой, вплотную к нему, а ступни были точно по одной прямой линии. Затем надо несколько развернуть носки, так же как в обычной правильной походке, и передать вес тела на левую ногу. Получится поза, при которой хочется пойти вперед. Пальцы обеих рук надо сжать и вытянуть по шву штанин, а локти совершенно прижать к бокам. Туловище и шея должны быть вертикальны, живот подобран, грудь чуть приподнята, плечи развернуты, но не напряжены (рис. 335). Техника исполнения. Надо рассказать, что, выполняя шаг, офицер ставил стопу сразу на весь след. Нога, перед тем как опуститься на землю, недолжна была подниматься вверх (рис. 336). Этим обычная походка офицера XIX столетия отличалась от строевого парадного шага. Ходьба на весь след была типична для строевого офицера этой эпохи, но в конце столетия такая манера почти исчезает, и в быту офицеры начинают ставить стопы с каблука. Несколько свободнее была походка у офицеров кавалерийских частей. Музыкальное сопровождение: марш, темп 80-10& (приложение № 45). Изучение техники походки надо проводить в половинах.

Методические указания. Добиваться правильного положения рук и четкой постановки стоп на пол. Надо довиваться непрерывности движений и отсутствия Соковых покачиваний. Выработка пластики офицера будет успешна в случае, если одновременно с походкой будет осваиваться техника осанки. У и р. № 325. Остановка и удар шпорами.

Построение, музыкальное сопровождение, темп и разритмоека движений в этом и последующих упражнениях те же, что в предыдущем. Техника исполнения. Выполнить правой ногой шаг вперед, стопу поставить на весь след, приставляемая к ней левая нога должна предварительно согнуться в колене, но без подъема бедра вверх, а затем опуститься вниз с ударом каблука о каблук опорной яоги (рис. 337). Так выполняется щелчок шпорами.

У и р. № 326. Шаг, остановка, поворот. Техника исполнения. Сделать шаг правой ногой вперед, левую к ней приставить с ударом шпорами, затем выполнить поворот кругом на левой ноге. Этот поворот выполняется так же, как в Советской Армии. Но перед тем как приставить правую ногу клевой, ее надо слегка согнуть в колене, а приставляя, ударить шпорой о шпору. Далее надо сделать шаг вперед левой ногой, приставить к ней правую и сделать поворот опять-таки на левой ноге. Указать, что строевой поворот выполнялся только в левую сторону.

Методические указания. При повороте руки не должны отделяться от туловища, а тело - терять равновесие. Следить за правильным выполнением сгибаний ноги и ударом шпорами при приставлении.

У и р. № 327. Положения рук.

Рассказать, что в светских и домашних условиях у офицера были обычные движения и положения рук, но были и типичные только для военной профессии. Во время обычного марша руки размахивали в ритме движений ног. Во время медленной ходьбы любили пользоваться специальными положениями (рис. 338). Показывая эти положения, надо предложить их выполнить и запомнить. Техника исполнения. По команде"шагом марш" идти вперед офицерской походкой, скрестив руки на груди. Ходить с руками, заложенными за спину, затем заложив правую руку за кромку полы мундира на уровне лацкана, а левую за спину. Количество шагов произвольное. На остановках руки переходят в положение "смирно". Нога приставляется с ударом шпорами.

Методические указания. Во всех указанных положениях локти должны быть направлены в стороны.

Упр. № 328 (т р с а и; р о в о ч и о е). Осанка, походка и позы рук.

Исходное положение-стойка "смирно", руки скрещены на груди. Техника-исполнения. По команде сшагом марш" надо идти вперед, опуская ногу на весь след. После четырех шагов подать команду сруки за спину", идти вперед с новым положением рук, затем через несколько шагов командовать справая рука за лацкан" и в заключение "руки вниз".

Методические указания. На этом простом упражнении удобно тренировать. верную офицерскую осанку, походку и положения рук. Надо предложить учащимся самим менять положения рук. Для затруднения следует дать ходьбу в четвертях, а затем несколько увеличить темп марша.

' У и р. № 329, Военный поклон XIX столетия.

Исходное положение - стойка "смирно". Музыкальное сопровождение - марш в среднем темпе. Движение поклона выполняется в половинах. Техника исполнения. Слегка согнув правую ногу в колене, поставить стопу на шаг в сторону с легким ударом о пол, затем приставить к правой прямую левую ногу, ударяя шпорой о шпору. Эти два движения выполняются на первой и второй четвертях такта. На третьей и четвертой четвертях надо выдержать паузу. Затем следует выполнить те же движения в левую сторону. Техника поклона включает также движения головой. В момент приставления ноги надо быстрым и коротким движением наклонять голову вперед-вниз, сохраняя при этом совершенно прямую спину, а на счете три и четыре голову следует медленно поднять (рис. 339). Объяснить, что такая манера оставалась привычной у отставных военных.

Методические указания. Добиться четкого взаимодействия движений ног и головы. Необходимо, чтобы руки были прижаты к туловищу. Рассказать, что-этот поклон продержался примерно до 70-80-х годов XIX столетия; позднее перестали выполнять удар ногой о пол. В остальном форма поклона в описанной схеме продержалась все XIX столетие и бытовала в течение XX. Указать, что. этот поклон никогда не выполнялся штатскими мужчинами.

У пр. № 330. Ходьба и поклон,

Построение - стайкой. Исходное положение -по стойке "смирно", во руки скрещены на груди. Музыкальное сопровождение - марш, все движения выполняются в половинах (приложение № 46). Техника исполнения - четыре шага вперед и поклон по направлению вперед-вправо, еще четыре шага вперед и поклон вперед-влево, еще четыре шага и поклон вперед-вправо, в заключение еще четыре шага и поклон прямо. При поклонах руки опускаются и прижимаются к бокам. При ходьбе руки должны быть в том или ином стилевом положении.

Методические указания. В этой схеме легко тренируется пластический стиль офицера. Рассказать, что для некоторых военных XIX столетия строевая выправка была чуть ли не смыслом жизни (Скалозуб), для других же только привычкой, созданной в молодые годы. Подчеркивание выправки или, наоборот, безразличное к ней отношение должны выявляться у актера в работе над пластикой образа. По мере того, как движения становятся привычными, следует подсказывать учащимся о необходимости создания некоторых предлагаемых обстоятельств, которые потребовали бы от них конкретного отношения к воображаемому партнеру, а это отношение нашло бы выражение в деталях поклона. Так это упраж - "ение может перейти в уровень простейшего этюда.

У и р. № 331, Предложить руку даме,

Схема упражнения: сделать четыре шага вперед, поклониться воображаемой даме и предложить ей правую руку. Техника исполнения. Выставляя вперед правую ногу, надо поставить ее на пол с поворотом стопы влево и поворачиваясь правым боком к воображаемой партнерше. Затем прямая левая нога приставляется к правой, ударяя шпорой. Приставляя ногу, офицер немного сгибается вперед в тазобедренном суставе, но сохраняя прямую спину; его голова должна находиться на линии спины и быть повернутой к женщине (рис. 340). Эти движения должно заменить или дополнить словесное приглашение - "разрешите предложить вам руку". Одновременно с этим поворотом офицер подает даме руку, поставленную тыльной стороной кисти на бок. В этом положении к даме будет повернут локоть и предплечье-это и есть жест, приглашающий пройтись под руку.

После того, как дама положит кисть на обшлаг рукава, офицер выпрямляется и идет вперед. Надо указать, что предлагали только правую руку, кроме случаев, когда шли с двумя дамами.

Методические указания. В таком приглашении пластический стиль должен найти выражение в осанке, умении верно повернуться, в ударе шпорой, в правильном сгибании тела, а также в верной подаче руки и взгляде на даму- У и р. № 332. Отойти чт военного, отойти от штатского. Рассказать, что отход от военного и старшего по чину выполнялся строевым поворотом. Этого требовал устав. Правильный отход от штатского мужчины, девушки и женщины был соблюдением правила, утверждавшего, что спину показывать уважаемому человеку не принято. Это правило вежливости состояло в том, что после прощания офицер делал несколько шагов назад и только тогда поворачивался. Схема упражнения. Сделать четыре шага вперед, поклониться и выдержать паузу в один такт (условно это время для реплики), снова сделать поклон (попрощаться), затем сделать три шага назад, повернуться и уйти. Техника исполнения. Шаги назад выполняются небольшим сгибанием ног в коленях, отставлением их постановкой на пол, с очень легкими ударами. Если третий шаг выполнялся правой ногой, то поворот делали на ней, поворачиваясь левым плечом назад. Это позволяло двигаться без остановки. Если третий шаг выполнялся левой ногой, то поворот исполнялся на ней и правым пленом назад. Указать, что количество выполняемых шагов назад было произвольным, но не менее двух; в уроках их количество устанавливается педагогом. Указать, что отход можно начинать любой ногой. Упр. № 333, Отдавание чести.

Рассказать, что отдавание чести состояло в прикладывании к голове двух пальцев правой руки-указательного и третьего (остальные были подогнуты к ладони) (рис. 341). Честь отдавалась, когда военный был в головном уборе. В конце столетия честь стали отдавать пятью пальцами, так, как в Советской Армии.

Надо рассказать, что каждое юнкерское училище имело свои детали в манере

отдавания чести. Это позволяло офицерам, служившим в разных полках, по выходе из

училища узнавать однокашников по манере выполнения этого действия. Жест прост, и

после двукратного выполнения на месте его надо включить в предыдущее упражнение, предварительно разъяснив, что все условно имеют на голове фуражку или кивер. При отдавании чести выполняется обычная схема поклона, но голова не наклоняется. Рука отходит от головы только после поклона, с первым шагом. Надо рассказать, что после поклона женщина протягивала офицеру руку, и он эту руку обязательно целовал, снимая фуражку левой рукой (рис. 342). Фуражка снималась за козырек. Хорошо воспитанная женщина не подавала руки офицеру, имевшему на голове кивер или каску. Эти тяжелые головные уборы укреплялись на голове с помощью проходящего под подбородком ремешка. В жилых помещениях военные (кроме дежурных), никогда не носили головных уборов. Дежурный офицер имел при себе полный набор оружия.

У и р. № 334. Как носить шпагу, шашку, палаш, саблю. Надо рассказать, что, выходя из дома, офицер всегда имел при себе холодное оружие; огнестрельное носил только на посту и в военное время. Оружием высших чинов была шпага. Это небольшое легкое оружие было обязательно при генеральской форме. В кавалерийских частях носили шашки, палаши и сабли. Шпага XIX и начала XX столетия имела небольшой позолоченный эфес, неудобный для держания и тем белее для боя. Шпага вдевалась в ножны, которые висели на левом боку. Ножны из плотной лакированной кожи имели внизу позолоченный наконечник, а наверху кольцо с крючком, которым ножны прикреплялись к портупее. Ножны вдевались в наплечную портупею, сделанную из черной муаровой ленты такого размера, чтобы эфес находился несколько выше тазобедренного сустава. Портупея надевалась под мундир или сюртук. В этой одежде, сбоку вместо кармана, была прорезь, в которую снизу продевался эфес шпаги.

На эфесе полагалась лента - темляк, который выпускали поверх прорези. \ В домашнем быту оружие не носили. Являясь к обеду, ужину или на бал, оружие оставляли в передней. Если офицер приходил с визитом, то оружие не снимал.

Офицеры, в зависимости от рода войск, носили шашки, сабли, палаши и кортики. Все виды холодного оружия носили обязательно в ножнах; ножны прикреплялись к кожаной портупее, которую надевали, пропуская под погон на правом плече; оружие висело на левом боку, рукоять была чуть выше тазобедренного сустава. Оружие носили паверх сюртука или мундира, застегивая пряжку портупеи на груди. В шинели вместо левого кармана делали прорезь, в которую входил эфес оружия, темляк выпускали наружу. Такая манера ношения холодного оружия применялась в мирное время. На Дежурстве и в военное время оружие носили поверх шинели. Чины полиции и жандармерии всегда носили шашку или палаш поверх шинели, а на паяее справа-сзади имели в кобуре револьвер.

В случаях, когда оружие было на поясной портупее, например сабля у гусар, и нижний конец ножен слегка волочился по полу, офицер мог поддерживать саблю двумя способами. Первый состоите том, чтобы, подхватив саблю за гарду (за душку эфеса), безымянным пальцем и мизинцем левой руки приподнять ее до уровня поясницы (рис. 343). Этим приемом пользовались все офицеры на официальных приемах и аудиенциях. Оружие при этом способе висит вертикальн", что удобно и при медленной ходьбе. При быстрой ходьбе пользовались вторым способом - подхватывали оружие за середину ножен так, чтобы эфес был направлен назад-вверх" а нижний конец вперед-вниз (рис. 344).

Пластика русской барышни

Перед началом практических занятий необходимо рассказать о туалете барышни XIX столетия. На тело поверх рубашки надевали корсет. Корсет был довольно жестким, поскольку в нем быль вшиты вертикальные пластинки из китового уса. Он приподнимал грудь, стягивая талию, охватывал бедра. Сзади корсет имел шнуровку, которой туго стягивали тело. Затем надевали белые и длинные панталоны. Их кружева доходили до лодыжек. На панталоны надевалась нижняя шелковая юбка. На эту юбку надевали платье.

Для XIX столетия характерен (хотя моды часто менялись) обтянутый лиф. В начале и середине столетия платье имело высокую талию. В фасоне "Татьянка" юбка начиналась сразу под грудью. К концу столетия талия в платье несколько опустилась. В зависимости от назначения туалеты были закрытыми и декольтирован, ными, с рукавами и без них. Парадное платье имело декольте, у девушки оно покрывалось газом. Оставляли обнаженными плечи; и шею. Вокруг шеи девушки часто носили черную узенькую бархотку. В последней четверти столетия визитный костюм состоял из кофточки с длинной узкой юбкой и кожаным поясом. Типичным украшением визитного туалета были золотые часики на тонкой золотой цепочке, которую надевали на шею. Часы закладывали за пояс или прикалывали на груди брошью.

В зависимости от моды, юбки были обуженными, фонариком; или расклешенные, доходили они до лодыжек.

Летом на улице носили различного рода накидки и шали, зимой - шубки, салопы, манто.

Для приобретения верной осанки, походки, поз сидя и правильных положений рук, актрисы должны знать, что на форму этих навыков весьма влиял корсет. Стягивая туловище, он затруднял его движения, но оставлял свободными шею и руки. Движения ног могли быть быстрыми, но они не были широкими; даже бегая, девушки старались меньше сгибать колени, чтобы эти движения не приподнимали юбки; показывать ноги считалось неприличным.

Обувь девушек почти не имела каблуков. Типичными принадлежностями туалета были шали и веера. Ими пользовались на балах, в театрах и летом при прогулке. Упр. № 335. Осанка и походка барышни.

Построение в этом и последующих упражнениях - стайкой. Исходное положение. Руки свободно опущены, каблук правой ноги перед носком левой по одной прямой, носки чуть развернуты, вес тела на передней ноге. Для верной осанки следует выпрямить спину, не поднимая плеч, шею надо держать вертикально, голову следует чуть откинуть назад (рис. 345). Такое приподнятое положение головы как бы удлиняло шею, уничтожало морщинки на ней и придавало девушке несколько высокомерный вид (типично для осанки русской барышни). Такая манера держать тело подтягивала живот, слегка выделяла тур и вынуждала вытягивать ноги в коленях. Это важно для придания стройности фигуре (рис. 346). \* Типичной позой была стойка на двух сомкнутых ногах со сведенными пятками и чуть разведенными носками, а также свободная стойка, когда одна из ног <ыла ослаблена в колене. Эта нога могла быть несколько отставлена в сторону или назад (рис. 347). Ногу вперед не выставляли -это поза мужская.

Барышни не скрещивали рук на груди, не складывали их за спиной и под грудью предплечье на предплечье. Последнее положение характерно для работающих и уставших женских рук - оно бытовало в народе. Для барышни были типичны свободно висящие руки, они могли быть сложены пальцами перед туловищем (рис. 348). В официальных случаях руки держали под грудью, их складывали так, чтобы направленные вниз ладони лежали одна на другой. Локти были направлены в стороны, а не опущены. Такая поза придавала девушке несколько аффектированный вид

Музыкальное сопровождение - приложение № 46А. Техника исполнения. По команде и надо двигаться вперед в половинах, соблюдая непрерывность движений, плавность и добиваясь полного отсутствия покачиваний. После того, как будет пройдено 12-16 шагов, командовать "назад" и после освоения этого простого движения (его детали уже разучены ранее) надо рассказать, что, поскольку туфли не имели каблуков (что не способствовало стройности фигуры), девушки XIX столетия, будучи в обществе, передвигались, приподнявшись на носки (на полупальцы). Надо предложить ученицам ходить вперед, а затем назад небольшими шагами на невысоких пол у пальцах.

Методические указания. Это упражнение надо повторять до тех пор, ж" а не будет достигнуто плавное движение.

Упр. № 336. Книксен.

Рассказать, что книксен - укороченный реверанс. Книксен прусского происхождения, он был введен в дворцовый этикет в России при Павле I, продержался все XIX столетие и в XX до революции. В настоящее время книксен бытует в школах танца Дании, Скандинавии и Финляндии. В СССР используется как выражение благодарности только в балете. Исходное положение и музыкальное сопровождение - те же, что в предыдущих упражнениях. Техника исполнения. На раз сделать правой ногой небольшой шаг в сторону, передав на нее вес тела, левая должна касаться пола вытянутым носком. На два, приседая на правой ноге, отодвинуть левую ногу на небольшой шаг за правую, но оставить ее стоящей на носке. Во время приседания наклонить голову, а руки поставить в положение под грудью. Туловище надо держать по возможности вертикально, имея вес тела на передней (правой) ноге. На счете три, поднимая голову, выпрямиться, на счете четыре выдержать паузу, при этом левая нога остается сзади на носке (рис. 349). После выполнения книксена вправо надо сделать то же в левую сторону.

Методические указания. Надо рассказать, что глубина приседания зависела от отношения к человеку, которому кланялись. Чем больше почтения хотела выразить девушка, тем ниже она приседала и тем дольше оставалась в этой позе. Такое же значение имела и скорость выполнения поклона. Его можно было церемонно растягивать, а можно было выполнять быстрыми и небольшими движениями.

Эти разновидности легко тренируются посредством изменения темпов музыки и выполнением заданий педагога. Выполнение может быть в половинах и в четвертях. Подчеркнуть, что, поскольку девушка носила корсет, она не сгибалась впе- ред. Это трудно современной актрисе, не имеющей привычки носить корсет. Необходимо, пользуясь этим упражнением, создавать верный стилевой навык. При выполнении книксена важное значение имел взгляд. Отставляя ногу в сторону, барышня смотрела в лицо человека, которому предназначался поклон, но при приседании опускала веки, а когда приподнималась, то поднимала глаза. Подобная манера могла быть весьма кокетливой.

Женская прислуга выполняла этот же поклон, но, не имея корсета, сгибалась вперед. Руки горничной всегда оставались внизу. При вызове к хозяйке и получении распоряжения горничная, выслушав приказание, перед уходом делала книксен, как бы говоря; "Слушаюсь, сейчас исполню".

У и р. № 337. Ходьба и книксен.

Техника исполнения. Сделать четыре шага вперед и книксен вперед-вправо (там находится "знакомый"), сделать еще четыре шага вперед и книксен вперед-влево, еще четыре шага и книксен вперед-вправо, в заключение четыре шага вперед и книксен прямо. После выполнения и освоения этой схемы надо рассказать, что занимающиеся "живут" в XIX веке, что они попали на великосветский бал. Справа и слева знакомые. Надо, двигаясь вперед, здороваться с ними и в конце движения приветствовать хозяйку дома. Идущие молоды, они недавно окончили институт и приехали на свой первый в жизни бал. После выполнения этого упражнения надо учить технику поворота для ухода. Следует рассказать, что в эту эпоху женщины и девушки не пятились назад, а поворачивались и уходили, кроме случаев встречи с представителями царской фамилии. Техника состояла в том, что, приподнимаясь после книксена, девушка поворачивалась в сторону той ноги, которая была сзади, и сра-зу после выпрямления начинала движение вперед с той ноги, которая оказывалась стоящей сзади. Это должно быть легким изящным движением. Методические указания. Это стилевое упражнение может превратиться в простейший этюд, если учащиеся смогут наполнить технику движений отношением к воображаемым знакомым. Если ученицы хорошо фантазируют, они сами начнут 415 разнообразить предлагаемые обстоятельства и их движения непроизвольно приобретут верную эмоциональную окраску.

У и р. № 338. Обращение с длинной юбкой.

Напомнить, что юбка барышни не доходила до пола, это позволяло видеть ее стопы. Манера поддерживать юбку не имела практического значения, а носила только этикетный характер. Исходное положение. Опустив руки вдоль туловища и поставив кисти перед бедрами, девушка легко брала в пальцы ткань юбки и чуть сгибала локти. Это слегка приподнимало подол. Манеры требовали, чтобы мизинцы были направлены вперед (рис. 350). Подобная вычурность диктовалась требованиями хорошего тона. Нельзя оттопыривать безымянные пальцы и мизинцы - это дурной тон. Так могла сделать мещаночка и купеческая дочь, подчеркивающие свою "воспитанность". Воспитанность напоказ - "галантерейность" не имела ничего общего с хорошим тоном. Можно было поддерживать юбку и одной рукой, особенно если другая была занята. Техника исполнения. Семь шагов вперед, остановка, снова семь шагов вперед и остановка, и т. д. При остановке руки опускают юбку, при начале движения вновь ее подхватывают. Музыкальное сопровождение. Импровизация в размере \*/4, медленная, плавная, шаги выполняются в половинах. Методические указания. После того, как разучена техника этих манер, дальнейшее совершенствование осанки и походки желательно проводить так, чтобы девушки были одеты в длинные платья или юбки. Верные ощущения тела и техника навыков не появятся, если упражняться с воображаемыми предметами. У и р. № 339. Книксен с веером.

Рассказать, что веер XIX столетия по конструкции и манере обращения с ним ничем

не отличался от веера XVIII столетия. Эта техника уже известна учащимся. В конце

XIX столетия появились веера, в которых вместо шелка применялись' страусовые

нерья, окрашенные в разные цвета. Цвет веера подбирали к туалету. Рассказать,

что при официальной беседе и в разговоре со старшим "по возрасту или положению человеком опахиваться веером не полагалось. Это правило диктовалось этикетом.

Исходное положение. Свободная стойка, веер открыт и доложен на грудь. Техника исполнения. На счете роз, отодвигая правую ногу в сторону и передавая на нее вес тела, надо передвинуть правую руку в сторону ладонью вверх так, чтобы веер закрылся (рис. 351 а). Это совпадало с моментом, когда девушка видела человека, с которым надо поздороваться. При выполнении приседания и выпрямления тела рука с веером была неподвижна, на счете четыре, когда в движениях ног пауза, правая рука опрокидывалась ладонью вниз и веер раскрывался, ладонь разворачивалась вверх с открытым веером и он подносился к груди (рис. 351 б, в, г). Веер как бы начинал движения книксена и его заканчивал. При книксене влево правая рука выполняет те же движения.

Методические указания. Держать веер надо не только в правой, но и в левой руке.

У и р. № 340. Книксен с веером (второй вариант). Это упражнение повторяет предыдущее, но в момент приседания правая рука кладет закрытый веер на ладонь левой руки. Только при начале нового движения вперед рука открывает веер, другая в это время приподнимает подол юбки. Методические указания. Надо рассказать, что веер не раскрывался двумя руками, даже если он висел на ленте. Следует показать, а затем обучить движению подбрасывания веера вверх так, чтобы его можно было ловить пальцами правой руки. Надо тренировать раскрывание и складывание веера, совмещая эти действия с выполнением книксена. Обмахивание веером в этом упражнении производится только в движении вперед; на остановках и поклонах веер закрывается или кладется на грудь. Подобные упражнения хорошо совершенствуют пластику актрисы. У и р. № 341. Парное упражнение. Офицер и девушка. Рассказать, что в этом упражнении действуют офицер и светская барышня. Девушки как бы в бальных платьях, офицеры в парадных мундирах. Построение группы. Девушка в шеренге с одной стороны зала, офицеры в шеренге стоят на другой стороне зала. Схема упражнения. Все делают четыре шага вперед и кланяются знакомому, сидящему справа, делают еще четыре шага и кланяются знакомому, сидящему слева, затем еще четыре шага и здороваются друг с другом. Офицер делает девушке офицерский поклон, она ему книксен. После поклона он предлагает ей руку, она кладет свою руку на обшлаг его мундира, и оба идут вперед. После выполнения двух-трех шагов упражнение прекращается. Техника исполнения. Надо рассказать, что в XIX веке мужчина никогда сам не брал девушку "под руку". После того, как он предлагал ей свою руку, она делала небольшой шаг к нему, поворачивалась левым боком и накладывала пальцы левой руки на обшлаг его мундира. При этом она оказывалась чуть сзади него. Как только ее рука была положена, офицер выпрямлялся, и они шли вперед. Он обязательно шел с ней в ногу. Ее лицо было направлено вперед, он, беседуя с ней, поворачивал голову вправо. На ходу она могла обмахиваться веером или поддерживала юбку правой рукой. Музыкальное сопровождение - приложение № 46. Этот марш следует исполнять мягче и медленнее, чем при выполнении офицерских движений.

Методические указания. Стиль офицера в подтянутости тела, четкости шага, вытянутых коленях и ударах шпорами. У девушки движения должны быть мягкими, как бы певучими. Только в выполнении книксена была допустима некоторая острота. Преподаватель может создавать различные варианты подобных упражнений, включая и приглашение на танец с тем, что ученики выполняют небольшой танцевальный отрывок размером в восемь тактов. В этом случае используются танцы, пройденные на первом году обучения; вальс, галоп, полька, элементы мазурки. После исполнения танца пары останавливаются, кавалер благодарит за танец поклоном, она отвечает ему, делая книксен, он предлагает ей руку и отводит к стулу для отдыха. Она садится, он кланяется, она отвечает ему, наклоняя голову, и офицер, сделав несколько шагов назад, поворачивается и отходит к следующей даме. Поменяв дам, офицеры начинают повторное исполнение этого этюда. Проникновение элементов танца в другой предмет крайне полезно в целях совершенствования общих двигательных навыков; это создает необходимую стилевую подготовку, освоение светских манер XIX столетия и общую пластичность. С помощью подобных упражнений легко создается этюд "Светский бал XIX - начала XX столетия".

Пластика светской дамы

Отличие женского костюма от девичьего было в том, что он наряднее и пышнее; юбка обязательно доходила до пола и часто имела шлейф. Приподнимать такую юбку при ходьбе было необходимо. Если женщина забывала приподнять юбку, она могла наступить на собственный подол (рис. 352). Женская фигура считалась красивой, если она имела тонкую талию, покатые плечи, высокую пышную грудь и достаточно широкий тур (рис. 353). Для создания такой фигуры корсет был крайне необходим.

Женщины носили его постоянно. Исключением был только утренний туалет. Девичья осанка типична и для женщины, только при ходьбе женщина ставила ногу сразу на весь след. Ей не для чего было стремиться к показной стройности, и она ходила обычным способом. Упр. № 342. Походка и поклон.

Рассказать, что походка была плавной, без покачивания, кручения и вихляний.

Женщина должна была как бы плыть в пространстве. Техника такой походки обычна. Женщины не делали книксена, кроме случаев, когда надо было показать повышенное почтение. Книксеном обязательно приветствовали представителей царской фамилии и лиц их заменявших.

В быту женщины кланялись только наклоном головы, сохраняя прямое туловище. Этот же поклон выполнялся при ходьбе. Техника поклона. На счете раз надо сделать шаг вперед правой или левой ногой, взгляд направлен к тому, кого надо приветствовать. На счете два голова плавно наклонялась вперед, а левая нога (правая) в это время плавно подтягивалась к правой (левой), но оставалась в положении свободной стойки, то есть с ослабленным коленом и чуть сзади (рис. 354). Затем на счете три и четыре голова медленно поднималась, взгляд снова обращался к человеку. Степень наклона головы и скорость движений были индивидуальны и зависели от отношения к лицу, которого приветствовали, но могли быть продиктованы и этикетными требованиями.

Техника исполнения. Сделать четыре шага вперед и поклониться вперед-вправо (знакомому), сделать еще четыре шага (движения начинает левая нога) и поклониться вперед-влево, снова четыре шага (с правой ноги) и поклониться вперед-вправо, сделать последние четыре шага и поклониться прямо. Музыкальное сопровождение - приложение № 47.

Методические указания. Надо добиваться полной непрерывности и плавности всех движений. По ходу выполнения упражнения ученицы должны сами фантазировать отношение к тем лицам, которым они кланяются. Надо изучать эти действия, так же как светский поцелуй и подачу руки для поцелуя. Полное освоение стиля поведения и тренаж возможен только при наличии реквизита, длинных юбок или платьев. Упр. № 343. Обращение со шлейфом.

Ученицы должны быть в длинных юбках. Следует рассказать, что женщина в таком туалете не могла повернуться современным способом, т. к. при этом она завернулась бы в ткань юбки. Для поворотов на ходу применялась ходьба по дуге. Надо сделать четыре шага вперед и по команде "правый или левый поворот" обойти собственный шлейф примерно за четыре шага, выполняемых по небольшой дуге, и продолжать движение в обратном направлении. Надо тренировать эти повороты в обе стороны. Поворот на месте выполнялся с движением ноги, которым шлейф откидывался назад. Это движение совершенно необычно для женщины нашего времени. Техника исполнения. Надо сделать дв" шага вперед, остановиться и повернуться на месте в сторону той ноги, которая сзади. Сразу после поворота надо, передав вес тела на сзади стоящую ногу, стопой впереди стоящей ноги отбросить шлейф за себя (рис. 355).

Методические указания. Надо сказать ученицам, что с этого момента, если в репетиции или на уроке придется поворачиваться в платье со шлейфом, для создания верного навыка следует выполнять это или по дуге, или отбрасывая шлейф йогой. Недопустимо брать шлейф в руки, растягивать юбку в стороны и пятиться назад (это наиболее частые ошибки), но можно брать петлю шлейфа на руку (рис. 356). В тренировках надо создавать такие схемы, где были бы повороты на месте и на ходу. Шлейф подбирался на руку только на балах. Упр. № 344. Обращение с юбкой для улицы.

Надо рассказать, что юбка для улицы и прогулки не имела шлейфа, но все же была столь длинна, что сзади волочилась по земле. Возникла своеобразная манера обращения с такой юбкой. Техника исполнения. Перед тем как начать движение вперед, женщина слегка приседала, чуть поворачивалась вправо (или влево), подхватывала рукой материал юбки у себя под коленом. Это грубоватое движение позволяло захватить рукой довольно много ткани. Затем женщина выпрямлялась, это подтягивало подол вверх ровно настолько, чтобы он не волочился по земле. Женщина начинала движение вперед в момент выпрямления, но как только останавливалась, так отпускала юбку (рис. 357). Безразлично, какой рукой поддерживать юбку, но чащеэто выполняли левой, оставляя правую свободной. Методические указания. Следует указать, что показывать ноги выше лодыжек считалось крайне неприличным. Однако, исполняя роли легкомысленных женщин, актрисы могут приподнимать подол выше, т.е. нарочно показывать ножки. Это помогает давать верную пластическую характеристику персонажей. Упр. № 345. Походка, поклоны, обращение с юбкой и веером. Рассказать, что техника обращения с веером такая же, как у девушек. Техника испвлнения. Перед упражнением веер раскрыт и дама им обмахивается (рис. 358). Надо сделать четыре шага вперед и, увидев знакомого впереди-справа, поклониться ему, закрывая веер (рис. 359), затем, начиная движение левой ногой, идти вперед, причем веер открывается с первым шагом (рис. 360). Сделав четыре шага, дама видит новую знакомую впереди-слева и кланяется ей (закрывая веер) (рис, 361); открывая снова веер, делает четыре следующих шага. Увидев родственницу, кланяется ей (по направлению вперед-направо). Наконец, сделав еще четыре шага, кланяется хозяйке дома, после чего уходит, открыв веер.

Методические указания. В тех упражнениях, где тренируется пластика светской женщины, мужчины повторяют и тренируют технику офицера. Преподаватель при работе в театре создает различные схемы подобных упражнений, он должен стараться разнообразить не только подбор движений, но и предлагать занимающимся простейшие обстоятельства, которые могут помочь игре воображения.

Пластика светского мужчины

Стилевое поведение мужчины несколько разнообразнее женского. В нем находили отражение образ жизни и характер занятий человека. Мужчины среднего и пожилого возраста отличались медлительностью в движениях, важностью в обращении и даже некоторой спесивостью. Многие гордились знатностью рода, богатством, но выставление этих признаков напоказ все же считалось нарушением хорошего тона. Следует указать, что приведенные характеристики только самого общего порядка; в среде знатных и богатых людей были люди скромные, занимавшиеся наукой и искусством и много работавшие. Но число их было незначительно, оно не откладывало большого отпечатка на общую характеристику общества XIX столетия.

Упр. № 346. Осанка, походка а положение рук.

Осанка и походка светского мужчины отличались широтой, свободой и мужественностью (рис. 362). Вначале следует изучить основные положения рук. Было принято держать руки скрещенными на груди, складывать кисти внизу за спиной, держаться пальцами за лацканы одежды (рис. 363). Одна рука могла быть в одном положении, другая в другом. При расстегнутом сюртуке (и в пиджаке XX столетия) одну или обе руки закладывали большими пальцами в карманы жилета. " Типичными были опущенные руки со сложенными ладонями или пальцами <рис. 364). В этих положениях руки совершенно не напрягались.

Надо тренировать походку и осанку, сочетая их с разученными положениями рук. Музыкальное сопровождение (приложение А° 47). Техника исполнения. Идти вперед шестнадцать шагов, затем выполнить правый поворот, идти столько же в обратном направлении и сделать снова поворот. Во время ходьбы ученики меняют положения рук по команде педагога. Вначале эти положения меняются через восемь шагов, затем через четыре.

Упр. № 347. Мужской поклон.

Поклон светского мужчины отличался от военного тем, что наклонялась не только

шея, но и верхняя часть туловища. Все движения были плавными и медлительными. При наклоне туловища и головы сзади стоящая нога подтягивалась к передней, но без стука каблуков. Движения были мягки и непринужденны. Техника исполнения. На счете раз сделать правой ногой шаг вперед, взгляд направлен к человеку, которому предназначено приветствие, на счете два левая нога мягко подтягивается к правой, каблук к каблуку, при этом колени обеих ног должны быть совершенно прямыми, а шея и верхняя часть туловища наклонялись вперед. Руки, если были опущены, то лишенные напряжения - свободно свешивались. На счете три и четыре голова и туловище выпрямлялись, а колено одной из ног освобождалось от напряжения (рис. 365). Музыка - та же, что в женских упражнениях. Поклон исполнялся за четыре такта.

Методические указания. Тренировка ведется путем выполнения серии поклонов. После освоения этой техники надо выполнять ту же схему, но, делая поклоны, отставлять ногу в сто рок у, а затем назад.

Упр. Л'а 348. Походка, осанка, поклоны.

Техника исполнения. Сделать четыре шага вперед и поклон вперед-вправо (там находится знакомый), еще четыре шага (движение должна начать левая нога), и поклоны вперед-влево, снова четыре шага (движение должна начать правая нога) и поклон вперед-вправо, последние четыре шага вперед и поклон прямо. Рассказать, что наклон туловища и головы зависел от степени почтительности к тому лицу, которому кланялись. Русскому царю кланялись в пояс.

Методические указания. Следить за верными положениями рук. При начале каждого следующего движения вперед они ставятся в положение, соответствующее стилю XIX столетия. Следует требовать выражения отношения к партнеру в выполняемом поклоне. Сказать, что только такое исполнение будет иметь право в сценической жизни. В поклоне офицера такое выражение затруднительно. Его поклон отражал технику, предусмотренную уставом. В поклонах штатских находило выражение самых разнообразных взаимоотношений между людьми. Если схема поклона стала ученикам привычной и при выполнении их занимающиеся будут активно и верно фантазировать, сами придумывая различные обстоятельства, действия обязательно приобретут логику в станут эмоциональными,

Школа обращения с цилиндром

Надо рассказать, что основным головным убором светского мужчины был цилиндр.

Цилиндр у молодого мужчины был предметом щегольства, он стоил большие деньги. Фрачный костюм требовал обязательного ношения цилиндра. Другие виды одежды допускали ношение панамы, мягкой шляпы, канотье и др. Цилиндр имеет две части - поля и тулью (тулья -вместилище для головы). Все части цилиндра очень твердые. До 70-х годов цилиндры были цветными, позднее стали носить только черные, на юге и белые. Внутренность цилиндра красиво выделана. Тулья изнутри покрыта белым шелком, часть, прикасавшаяся к голове, тонкой светлой кожей.

Надо дать каждому ученику цилиндр, подобранный по размеру головы. Объяснить, что движения с цилиндром помогают создать пластический стиль эпохи. Упр. № 349. Надеть и снятой цилиндр.

Надо положить сверху на правую сторон у пол я дн.чиндр а указательный и третий пальцы, а остальные под поле снизу. Все пальцы сжать. Это необходимо для надевания и снимания цилиндра. Бант на ленте тульи должен быть слева. Взяв цилиндр правой рукой, надо поднести нижнюю кромку тульи почти к бровям и опустить на голову. При такой технике от кромки цилиндра до глаз будет пространство в толщину пальца, нижняя часть затылка не будет закрыта. Этим манера отличается от современной, в которой головной убор надевается с затылка и полностью его закрывает. Если цилиндр надет верно, то его днище будет почти горизонтально (рис. 366), Это требовал хороший тон. Сдвигание цилиндра на бок или на затылок считалось проявлением плохой воспитанности, легкомыслия, нетрезвого состояния и т. п., т.е. всего того, что нарушало правила воспитанности (рис. 367). В спектаклях эти отступления от правил следует использовать как пластические характеристики персонажей. Цилиндр снимали и надевали правой и левой рукой. Руку следует подносить к цилиндру так, чтобы она была чуть сбоку и не загораживала глаза. Высота подъема цилиндра над головой была произвольной, она определялась настроением персонажа, его отношением к лицу, которому кланялись и прочими обстоятельствами. Упр. № 350. Приятельский поклон.

Исходное положение - цилиндр на голове. Техника исполнения. Надо, наложив на правую сторону поля цилиндра пальцы правой руки, приподнять его над головой или в сторону, выполняя небольшой поклон готовой и верхней частью туловища (рис. 368). Точно установленного положения и широты жеста быть не может, он произволен. Поднятый цилиндр можно держать тульей к партнеру, несколько боком и даже повернутым нутром вперед. Свободный и широкий жест служил выражением приязни, радости при встрече и т. п. Он применялся в отношении близких, приятелей, знакомых, с которыми встреча была приятна. Техника исполнения. Надо сделать четыре шага вперед и, снимая цилиндр правой рукой, по-приятельски приветствовать знакомых, находящихся впереди-справа, затем, покрывая голову цилиндром, начать движение вперед левой ногой. Через четыре шага, увидев знакомых слева, снять иилиндр лев с и рукой и выполнить такой же поклон, затем, покрыв голову, сделать еще четыре шага и приветствовать люден, находящихся впереди-справа, и, наконец. пройдя еще четыре шага, приветствовать приятеля - хозяина дома. Во время исполнения поклонов то правая нога, то левая должны правильно подтягиваться-Надо указать, что опущенный на голову цилиндр держался плохо. Следует разучить три приема, которыми цилиндр углублялся на голове. Первый состоял в том, что цилиндр надвигали на голову легким ударом кисти сверху по днищу тульи (рис. 369). Этот легкомысленный жест считался недопустимым в солидном обществе. Но в приятельской компании он был принят. Особенно много им поль' зовались молодые люди из числа прожигателей жизни. Второй состоял в том, что, после того, как цилиндр был надет на голову, его надвигали на голову мягким движением сверху (рис. 370). Этим жестом пользовались очень часто. Третий состоял в том, что, не отделяя руку от поля спереди, вторую накладывали на поле-сзади, а затем двумя руками надвигали цилиндр (рис. 371). Этим жестом пользовались в основном солидные, медлительные люди, а молодежь в тех случаях, когда в угоду моде тулья была очень высока. У молодежи в моде был также жест, когда по тулье ударяли сверху рукоятью трости. Методические указания. Эти способы разучиваются без музыки по командам преподавателя, который сам образцово их выполняет. В заключение надо дать любую схему, в которой было бы сочетание походки с поклонами, сниманием и надеванием цилиндра. Музыкальное сопровождение - приложение № 47.

Упр. № 351. Официальный поклон.

Надо рассказать, что этот поклон применялся при встрече с начальством или мало знакомыми лицами. Кроме того, подобное действие было типично для выражения натянутых отношений между людьми. Техника исполнения. Снять. цилиндр правой рукой, опустить предплечье на уровень нижней части груди, цилиндрпри этом должен быть днищем вниз. Предплечье в этом положении почт" прижато к боку туловища, а локоть согнут (рис. 372). Кланяющийся, в зависимости от отношения к человеку, приветствовал его, чуть сгибаясь или, наоборот, низко наклоняя туловище и голову. Иногда этот жест был только намеком на поклон, иногда выражал почтительность и подчиненность. После такого поклона, надевая цилиндр, его надвигали вторым или третьим способом.. "

Упр. № 352. Почтительный покяон.

Этот поклон применялся при необходимости выразить большое почтен"с, признательность лицу, которого приветствовали. Техника исполнения. Счяэ цилиндр с головы, надо опустить его на вытянутой руке вдоль по бедру так, чтобы поля были прижаты к ноге. Это движение сопровождалось глубоким сгибаж.ем туловища и головы (рис. 373). Затем кланяющийся выпрямлялся, надевая и надвигая цилиндр на голову, вторым или третьим способом. После разучивания этой техники выполнять упражнения с почтительными поклонами.

Упр. № 353. Обращение со снятым цилиндром.

Надо рассказать, что снятый цилиндр держали у бедра правой или левой ноги (рис. 374). Это наиболее часто применявшееся положение. В том случае, если надо было освободить правую руку, цилиндр подкладывали под левую руку, на уровне поясницы, полями к себе. Для того, чтобы цилиндр не упал, левая рука накладывалась сверху на тулью предплечьем, прижимая его к боку (рис. 375). Это положение очень удобно и не утомляет руки. В тех случаях, когда надо было иметь свободными обе кисти, надо, сняв цилиндр с головы правой рукой, поднести его влево к боку - днищем вниз. Это давало возможность, опустив в тулью сог:;у-тыи левый локоть, прижать цилиндр к телу (рис. 376). Такая манера была удобнл. когда надо было снять перчатки. Эти три приема были бытовыми. В сугубо официальных и торжественных обстоятельствах цилиндр клали на подогнутую левую руку, как "на поднос". Кисть левой руки, повернутая ладонью вверх, давалд возможность придержать его за поля пальцами (рис. 377). Это положение применялось в дворцовых приемах, различных аудиенциях и при богослужениях. Оно было установлено официальным этикетом. Объяснив и показав эти положения, преподаватель предлагает исполнить следующую схему: сделать четыре шага вперед, поздороваться в приятельской манере и, опустив цилиндр к ноге, начать движение вперед, надевая цилиндр. После следующих четырех шагов поздороваться в официальной манере и положить цилиндр "на поднос". Надевая цилиндр, двигаться вперед, поздороваться в почтительной манере, после чего положить цилиндр себе под локоть. Двигаясь еще вперед, снова поздороваться в приятельской манере и, надев цилиндр, ударить по тулье кистью сверху..

Методические указания. Для тренировки следует создавать схемы подобных упражнений, комбинируя различные поклоны и обращение с цилиндром, когда он в руках. Все эти действия выполнялись обеими руками, кроме положения сна поднос", при котором цилиндр обязательно лежал на левой руке. Целуя женскую руку, мужчина снимал цилиндр левой рукой, так как только правую он мог протянуть женщине.

Школа обращения с тростью

Надо напомнить, что типичной принадлежностью костюма XIX и начала XX столетия была трость. Трости имели ручку в виде набалдашника или крючка. Высота трости была индивидуальна и доходила до тазобедренного сустава мужчины. Трости изготовлялись из дорогих сортов дерева, полировались и украшались монограммами. Трость носили в любой руке. Ею пользовались для указания направления, подачи того или иного знака и даже для обороны и нападения. В домашних условиях тростью пользовались только больные. В передних квартир для тростей ставились высокие урны, служившие подставкой и для зонтов.

Упр. № 354. Типичные положения трости в руках.

1. Трость в правой руке упирается в землю около правой стопы нижним концом, держится вертикально, кисть положена на набалдашник. 2. Нижний конец около стопы, правый локоть выпрямлен и отставлен в сторону. 3. Нижний конец на земле между стопами, верхний перед туловищем, обе руки лежат на набалдашнике (рис. 378). 4. Правая рука держит верхний конец трости, левая нижний, трость держится горизонтально перед бедрами. 5. То же самое, но за бедрами. 6. Трость на плече подобно ружью (рис. 379). 7. Правая рука держит набалдашник, трость заложена под мышку, нижний конец ее на-зад-вверх (за спиной). 8. Трость в горизонтальном положении положена на плечи за шеей, придерживается обеими руками (рис. 380). 9. Правая рука закладывает трость налег.о под мышку. При этом положении кисти обеих рук свободны.

Методические указания. Эти положения изучаются под соответствующие команды и показы преподавателя. После запоминания всех положений надо проделать то же, взяв трость в левую руку.

У и р. № 354 а. Параллельная ходьба с тростью. Этим способом пользовались, если была больная нога. Трость держали со стороны больной ноги. Трость надо вынести немного вперед, и в момент, когда тело впирается на больную ногу, рука опирается на трость, ослабляя нагрузку на ногу {ркс. 381). Такая ходьба называется параллельной. Построение - по кругу. Техника исполнения: идти вперед под медленный марш (а половинах), опираясь на трость сначала правой рукой, затем левой.

Упр. № 355. Попеременносторонняя ходьба с тростью. Рассказать, что этим видом ходьбы с тростью пользовались здоровые мужчины. Она состояла в том, что, когда выполнялся шаг левой ногой, то находившаяся в правой руке трость выносилась вперед. Техника исполнения. На раз - когда левая нога выносится вперед, правая рука выдвигает нижний конец трости, опуская его на землю не далее середины левой стопы. В момент, когда тело опирается на левую ногу, правая рука опирается на трость. Это движение совпадает с выносом правой ноги вперед. В момент, когда левая нога начинает новое движение вперед (для следующего шага), правая рука также начинает вынос трости вперед (рис. 382). Нижний конец трости выносится вперед с небольшим подъемом от земли либо проволакивается по земле. Второй способ более применим при быстрой ходьбе. При этом движении рука, сгибаясь в локте, опиралась на палку, или прямая отодвигалась в сторону. После разучивания этой техники надо выполнять то же с тростью в левой руке. Тренировать группу надо в ходьбе по кругу, под марш в среднем темпе. Шаги выполнять в четвертях.

Упр. № 356. Ходьба с выносом трости, вперед.

Этим приемом пользовались молодые и средних лет мужчины, идущие быстрым шагом. Построение - стайкой. Техника исполнения. На раз следует шагнуть девой ногой вперед, в то же время правая рука отодвигается немного назад. 428 причем кисть приподнимает нижний конец трости до уровня колен. На два нижний ".онец трости опускается на землю вместе с шагом вперед правой ногой; при двух последующих шагах трость упирается в землю, а рука на нее. Получается, что за четыре шага рука выполняет тростью один цикл (рис. 383). В последующих четырех шагах цикл повторяется.

Методические указания. Этот трудный навык следует разучивать сначала по элементам я без музыки. По мере освоения движения исполнение ходьбы следует постепенно убыстрять и довести до темпа, при котором можно будет ходьбу к движения тростью выполнять слитно. Тренировать следует в ходьбе по кругу под марш в темпе 80-100. После освоения этой техники правой рукой все то же надо сделать, имея трость в левой руке. Первый шаг при этом обязательно должна делать правая нога. Техника движений будет несколько иной. Упр. № 357. Обращение с тростью и цилиндром в сочетании с ходьбой и поклонами.

1. Мужчины в цилиндрах и с тростями, дамы в уличных юбках и с веерами-Построение

- шеренгами, дамы с одной стороны зала, мужчины с другой. Трости и веера в правых руках, цилиндры надеты. Техника исполнения. Сделать навстречу. четыре шага, начиная левой ногой с попеременно сторонним движением тростью, дамы обмахиваются веерами. Увидев справа от себя знакомых, занимающиеся кланяются им в приятельской манере. При продолжении движения дамы открывают веера, мужчины надевают цилиндры, ударяя по тулье ручкой трости. Идут еше четыре шага вперед и, увидев слева знакомых, снимая цилиндр правой рукой, выполняют почтительный поклон, затем, положив цилиндр на "поднос", делают еще четыре шага вперед, встречаются, здороваются по-приятельски и останавливаются для беседы.

2. Цилиндры надеты, трости и веера в левых руках. Надо сделать восемь шагов друг другу навстречу, мужчины идут с попеременносторонним движением трости, веера у дам в быстром движении, при встрече выполняют официальный поклон, затем кавалер, взяв под локоть цилиндр, и дама, открыв веер и положив его на грудь, ведут беседу; он слушая ее снимает перчатки.

3. Цилиндры надеты, трости в правых руках. Мужчины делают четыре шага вперед с поперемен посторонним движением тростью, встречаясь, почтительно кланяются. Затем они перекладывают трости под мышку левой руки, а цилиндр под локоть. Стоя в свободных позах, они разговаривают друг с другом. По команде-свперед" и начиная ходьбу, надевая цилиндры правой рукой, они надвигают их ударом по тулье. Затем, переложив трости в правую руку, идут по кругу, постепенно убыстряя темп, подпираясь тростью с выносом ее вперед. Методические указания. Создание подобных комбинаций не представляет труда. При работе с актерами надо создавать более длинные и разнообразные сочетания. Эти упражнения следует переводить на уровень этюдов. Примером такого этюда является следующее упражнение.

Упр. № 358. Дама и господин на прогулке. Этюд. Рассказать, что летом на аллее Летнего сада в Петербурге встречаются светский мужчина и дама из общества. Справа и слева на скамейках сидят знакомые-им люди. Построение группы - шеренгами, дамы с одной стороны зала, мужчины с другой. Мужчины в цилиндрах и с тростями, женщины в юбках для улицы и с веерами. Техника исполнения. Начиная движение правой ногой, все идут навстречу четыре шага. Увидев справа на скамейке знакомых, кланяются им. Делают снова четыре шага вперед (начиная левой ногой) и видят слева на скамейке других знакомых, здороваются и с ними, далее делают еще четыре шага, они встречаются друг с другом. Мужчины снимают правой рукой цилиндры, кланяются каждый своей даме и надевают цилиндры. Женщины кланяются (каждая своему партнеру, закрывая веер), затем, подняв голову, медленно протягивают ему правую руку для поцелуя (не выше груди), кисть расслаблена, ладонь направлена вниз. Каждый мужчина, увидев протягиваемую ему руку, перекладывает трость налево под мышку, левой рукой снимает цилиндр, а правой, поддерживая руку дамы снизу, целует ей тыльную сторону ладони. Затем мужчина надевает цилиндр, берет левой рукой трость за набалдашник, опускает конец на землю и, поворачиваясь к даме правой стороной, предлагает полусогнутую правую руку, как бы говоря: "Прошу вас, пройдемтесь".

Женщина опускает руку после поцелуя, поворачивается левым боком к партнеру и кладет пальцы левой руки на предплечье руки мужчины, подхватывает юбку под коленом правой рукой, и оба медленно идут вперед. Когда женщины принимают руку мужчин, они как бы отвечают: "С удовольствием \*. Идут они обязательно в ногу; он подстраивается под нее. Мужчины подводят дам к стульям так, чтобы женщины оказались спиной к сиденьям на расстоянии одного шага от них. Женщины отпускают руки мужчин и садятся на стулья. Мужчины приподнимают цилиндры, кланяются, отступая на несколько шагов, затем поворачиваются и уходят. Женщины, принимая свободные позы, обмахиваются веерами. Продолжая движение, мужчины встречают друг друга, здороваются, применяя различные поклоны. В конце этюда каждый подходит к наиболее близкому знакомому, протягивает ему правую руку для рукопожатия, снимая цилиндр левой рукой. Техника исполнения. Когда мужчина наклонился для поцелуя руки, женщина кладет на его правое плечо левую ручу. делает шаг вперед и целует в левый висок (если есть прическа) или а темя (если волос нет). Музыкальное сопровождение - лирический вальс, исполняемый в среднем темпе. Вся первая часть упражнения выполняется по установленной схеме, а вторая, начиная с прогулки "под руку", выполняется импровизационно.

Поцелуй в висок. В этот же этюд при повторных исполнениях следует включить элемент, когда женщины целуют мужчину в висок или темя. Надо напомнить, что это только славянский обычай и выполнялся он в отношениях между близкими людьми, Методические указания. Стилевые действия в этом этюде подбираются самими учащимися, преподаватель делает указания только в случае нарушения правил вежливости и этикета.

Пластика чиновника

Надо рассказать, что среди типичных персонажей дореволюционного общества яркой пластической характеристикой отличались лица из мелкой чиновничьей среды.

Характерными чертами поведения этой среды было угодничество, как средство

сделать карьеру, и спесивость, заносчивость, чванливость в отношении подчиненных. Не овладев своеобразной техникой движений, свойственной этим персонажам, актеру трудно пластически верно играть в комедиях Гоголя, пьесах Салтыкова-Щедрина и Островского, в произведениях тех авторов, где показан мелкий русский чиновник. Их пластика характеризуется своеобразием походки, осанки, жестами рук и поклонами. Типичен в этом плане образ чиновника Юсова, который в среде подчиненных ему людей ведет себя надменно, требуя угодливости и подчинения, а попадая к Вишневскому, сам становится угодником. Следует указать, что поведение чиновников высоких классов не отличалось от пластического стиля русских господ.

Упр..№ 359. Осанка и походка.

Построение - стайкой. Музыкальное сопровождение - приложение № 48. Исполняется в среднем темпе.

Подготовительное упражнение. Преподаватель рассказывает и показывает, что для освоения стиля чиновничьей осанки надо сомкнуть стопы и вытянуть колени, чуть наклонить прямую спину, причем лицо должно быть направлено вперед, а глаза на "начальство" (рис. 384). В этой позе руки могут свободно свешиваться вниз. Для верного исполнения такой позы необходимо освободить от напряжения плечевые суставы. Надо несколько раз перейти из положения современной нормальной осанки в предлагаемую. В этой стилевой осанке надо выполнять последующие упражнения, помогающие освоению походки чиновника.

Освоение 1 элемента стилевой походки. При выполнении шагов надо, вытянув подъем правой ноги, легко шаркнуть подошвой по полу и, поставив стопу на пол, быстрым, но мягким движением приподняться на пальцах этой ноги и сразу же опуститься на весь след. Момент опускания должен совпадать с выносом левой ноги вперед, которая двигается тем же способом. Колебательные движения вверх и вниз следует выполнять только за счет голеностопных суставов, исключая такие же движения в коленных. Этот вид ходьбы выполняется под музыку сначала в половинах, а затем в четвертях.

Методические указания. Надо добиться, чтобы момент подъема на полупальцы совпадал с сильной долей такта. Когда группа пройдет зал, преподаватель командует "правый поворот \*. Каждый ученик, выполняя поворот по дуге, идет в обратном направлении. Когда пространство зала будет вновь пройдено, педагог командует "левый поворот", и учащиеся, выполняя поворот вокруг левой руки, идут "гуда, откуда было начато движение.

Освоение II элемента стилевой походки. Колебательные движения в этом упражнении должны выполняться только за счет коленных суставов. Исходное положение - стопы должны быть параллельны и сомкнуты, колени немного согнуты, прямое туловище чуть наклонено, лицо направлено вперед, руки свободно висят. Техника исполнения. По команде и занимающиеся делают небольшой шаг вперед правой ногой сразу на весь след при чуть согнутом колене (это легко, поскольку колени предварительно согнуты). После того, как нога встала на весь след, следует в момент передачи на нее веса тела совершенно разогнуть колено, не приподнимаясь на полупальцы и сразу же опять чуть согнуть коленный сустав. Момент сгибания должен совпадать с выносом левой ноги, начинающей выполнять шаг, Совершенно расслабленные кисти и локти и отсутствие напряжения в плечевых суставах дадут возможность создавать руками верные ритмичные колебания, совпадающие с шагами, В движениях рук должны сгибаться не только локти, яо и лучезапястные суставы. Общая схема движения та же, что в предыдущем упражнении.

Методические указания. В этих упражнениях отрабатываются стилевые признаки будущей походки. Эти признаки еще и в совершенно прямой спине с чуть наклоненным туловищем и приподнятом лице, как бы говорящем: ". Что угодно-с?" В ходьбе должны быть колебательные движения только вверх и вниз и полное отсутствие качаний в стороны. Тем более совершенно недопустимы какие-либо боковые движения тазом. Неверные движения образуются либо за счет неправильной постановки стоп, либо за счет излишнего расслабления тела. Необходима подтянутость в мускулатуре туловища и шеи; движения ног должны быть мягко скользящими по полу, несмотря на вертикальные колебания. Еще более свободными должны быть колебания рук. Эта разнообразная напряженность в мускулатуре тела может быть выполнена только на базе ранее подготовленной координации. Работа над стилем движений чиновника, как наиболее трудная, должна быть завершающей в общем комплексе навыков стилевого поведения.

Основное упражнение. Надо рассказать, что на основе подготовительных упражнений можно создать стилевую походку, типичную для молодого чиновника. Такой тип походки не будет соответствовать пластике забитого, бедного канцеляриста. Не будет он соответствовать и движениям пожилого чиновника. Ноу этих люден в какой-то мере сохранялись движения, свойственные им в молодые годы. Чувство меры должно подсказать актеру, что и как можно использовать в роли из подобных движений. Надо рассказать, что многие выдающиеся актеры советского театра с помощью этой техники выполняли пластические характеристики таких образов, как Хлестаков, чиновники в "Ревизоре", персонажи в "Тенях", в "Деле", характеризовали некоторых героев в произведениях Тургенева, Грибоедова, Достоевскэго и др. Так, например, народный артист СССР И. В. Ильинский, прекрасна играя Загорецкого, пользуется пластикой этого типа.

Преподаватель должен рассказать, что подготовительные упражнения нужны для того, чтобы дать возможность почувствовать технику движений, определяющих осанку и походку этого типа. Если при каждом шаге тело будет приподниматься и опускаться за счет одновременных движений в голеностопных и коленных суставах, то получится самая приблизительная, грубая схема нужной походки. Учащиеся вместе с преподавателем выполняют схему такой походки. Далее дается указание, что если уменьшить колебательные движения примерно в четыре-пять раз, то получится требуемая форма ходьбы. Преподаватель показывает, как, постепенно уменьшая колебания, он придает движениям нужное правдоподобие. В этой своеобразной походке будет возможность выразить угодничество, старание услужить начальству, произвести впечатление "галантерейного" кавалера. После такой демонстрации учащиеся стараются выполнить эту походку под специальную музыку - приложение Л° 48.

Методические указания. Должна получиться слегка танцующая походка с прямой, но чуть наклоненной вперед спиной, при свободных и ритмически качающихся руках. Если движения будут утрированы, возникнут недопустимые признаки внешнего комикования. Если разученные движения явятся только легкими намеками в поведении персонажа, они будут соответствовать походкам крупнейших актеров, исполнявших такие роли, как Кречинский, Миловзоров, Коко и Вово, и др. Необходимое освоение схемы такой осанки и походки требует длительного времени и настойчивой тренировки. Тогда в них могут начать появляться соответствующие сценическому действию эмоциональные особенности, без которых все эти телодвижения носят чисто формальныйхарактер.

Упр. № 360. Поклон.

Предлагаемая схема чиновничьего поклона типична только для тех случаев, когда действующее лицо хочет выразить повышенное почтение, услужливость к другие подобные чувства. Выполнялся он молодыми людьми и адресовался лицам, которые могли представлять для них какой-то интерес. Привычки, возникавшие на службе, приводили к тому, что указанные манеры проникали в общественный и семейный быт. Подобный стиль в поведении был также свойствен официантам, приказчикам, парикмахерам. Схема стиля этого поведения дает возможность пластически ярко играть ряд образов, типичных для быта царской России. Первое подготовительное упражнение. Техника исполнения. На счете раз следует отодвинуть правую ногу на один шаг в сторону, передавая на нее вес тела. На счете два быстрым движением приставить левую стопу вплотную к правой. В момент приставления ноги следует, сохраняя прямую спину, согнуться в тазобедренном суставе; при этом лицо должно быть направлено вперед ("надо есть глазами начальство"). Руки, прижатые к бокам, в момент поклона должны свободно повиснуть (рис. 386). На счете три и четыре следует медленно выпрямиться, далее надо то же самое сделать влево. Музыкальное сопровождение-приложение № 48. Каждое движение выполняется в половинах.

- Методические указания. Следить, чтобы не было опущенных плеч, сутулой спины, ослабленных колен и лица, направленного в пол. Второе подготовительное упражнение. Техника исполнения. На счете раз надо медленно отодвигать в сторону правую ногу, одновременно чуть приседая 434 на левой. Когда правая стопа обопрется о пол, вес тела на полусогнутых коленях передвигается на эту ногу. На счете два в момент приставления левой стопы к правой колени обеих ног выпрямляются, туловище держится вертикально и руки свободно опущены вниз (рис. 386). На счете три и четыре те же движения выполняются в левую стороку.

Методические указания. Эти неудобные движения нужно хорошо освоить, поскольку из сочетания I и II подготовительных упражнений возникает схема нужного поклона.

Третье подготовительное упражнение. Исходное положение. Стойка на прямых ногах, стопы сомкнуты. Техника исполнения. На счете раз надо ослабить правое колено так, чтобы стопа не отделялась от пола, на счете два колено надо выпрямить, на счете три и четыре следует то же сделать левой ногой (рис. 387). Надо сказать, что эти движения войдут в поклон чиновника в виде заключительного элемента. Основное упражнение. Построение группы, музыкальное сопровождение и разритмовка - те же, что в предыдущих упражнениях. Исходное положение - стилевая стойка, описанная в упражнении "Осанка чиновника". Техника исполнения. На счете раз следует, совершенно выпрямляя туловище, отодвинуть правую ногу в сторону, выполняя приседание, описанное во II подготовительном упражнении, на счете два, приставляя левую ногу к правой и выпрямляясь, как указано в том же подготовительном упражнении, согнуть туловище вперед так, как это было разучено в I подготовительном упражнении (рис. 388). На счете три и четыре надо медленно выпрямиться. Затем следует то же исполнить в левую сторону. Методические указания. Надо добиваться исполнения этого поклона в разных скоростях и амплитудах. Чем почтительнее и угодливее хочет быть кланяющийся, тем активнее он должен выполнять приседание в начале поклона и тем ниже наклонять спину в самом поклоне. Тренируя занимающихся в последовательном исполнении ряда поклонов, надо предложить им фантазировать обстоятельства, вынуждающие кланяться. Предлагаемые обстоятельства должны придать по клонам совершенно конкретные окраски.

Упр. № 361. Осанка, походка и поклон.

Первый вариант. Схема проведения. Сделать четыре шага вперед и поклониться воображаемому лицу, еще четыре шага вперед и поклониться влево, еще четыре шага вперед и поклониться вправо, выполнив последние четыре шага вперед, поклониться прямо.

Методические указания. После освоения этой схемы требовать выполнения поклонов с различными характеристиками, напоминая занимающимся, что они должны точно представлять партнера, которому направлено их приветствие. Упражнение следует тренировать в медленном темпе. Ходьба и поклоны выполняются в четвертях. Таким образом, после каждого поклона в пределах 2/^ такта туловище будет выпрямляться и занимающийся сможет "увидеть" нового партнера, которому он направит следующий поклон. Преподаватель должен тщательно следить за выполнением верной последовательности в действии, при которой следующий поклоа может возникать лишь после того, как кланяющийся "увидел" чело \* века, которого он собирается приветствовать.

Второй вариант. В этом варианте к поклону добавляются пригласительные жесты руками. Такой^жест (в малой или средней амплитуде) выполняется после того, как "чиновник" склонился, т.е. на третьей четверти такта (рис. 389). Выпрямление туловища придется выполнить за четвертую четверть, для того чтобы с первой четвертью следующего такта начать ходьбу вперед. В упражнении этот рисунок выполняется (четыре раза подряд). На выполнение всей схемы потребуется восемь тактов музыки.

Методические указания. Если упражнение было начато правой ногой, то первый поклон будет вправо, и жест приветствия удобно выполнить правой рукой. При повторении, начатом левой ногой, поклон будет влево, что создаст удобное положение для жеста левой рукой. После третьего поклона жест приветствия выполнит правая рука, в последнем - одновременно обе руки.

Третий вариант. В этом упражнении после выполнения поклона и приветственного жеста рукой надо ослабить колено одной ноги. При правом поклоне после жеста правой рукой ослабляется правое колено (рис. 390). Это как бы точка в действии приветствия. При поклоне влево следует ослаблять левое колено. Если в финале этой схемы приветственный жест выполняется сразу двумя руками, то в заключительном движении ног следует ослабить сразу оба колена. Методические указания. Движения поклона требуют музыкального времени в две четверти, жест приветствия рукой - одной четверти, на движение в колене остается четвертая четверть такта. Начало повторного выполнения поклона должно произойти на первой четверти следующего такта. Это начало должно выполняться левой ногой, а так как на ней вес тела, то необходимо в отрезке времени между четвертой четвертью первого такта и первой четвертью второго выпрямить туловище и передать вес тела на правую ногу. Только выполнив эти подсобные движения, можно точно и своевременно начать повторное исполнение. Без этих вспомогательных движений начать ходьбу с левой ноги не удастся. Эти подсобные движения следует тренировать отдельно. На их выполнение, как указано, отводится отрезок только между двумя четвертями. Это требует мгновенного убыстрения в темпо-ритме движений, что создает впечатление о ловкости молодого человека. Когда педагог ведет тренировочную работу с актерами применительно к пьесе XIX или начала XX столетия, приведенные схемы упражнений должны изменяться, увеличиваться в размерах, предлагая самые различные сочетания и варианты действий. Так, например, легко создается упражнение, в котором действуют девушка и молодой чиновник, офицер и чиновник, светская дама и молодой чиновник, старый господин и девушка и т. п. Можно легко создавать различные стилевые картинки быта общества XIX столетия, и чем они разнообразнее, тем больше пользы будет для актеров.

Обязанности и поведение домашней прислуги

Прислугой назывались: дворецкие, камеристки, лакеи, горничные, камердинеры, официанты, кучера, кастелянши, повара и дворники. Эти люди были заняты обслуживанием своих господ. Наиболее значительной фигурой и начальником над прислугой в доме был дворецкий (в Западной Европе мажордом). Это были пожилые люди из выслужившихся лакеев, добившиеся доверия господ. Такой человек хорошо знал порядки в семье, тщательно их поддерживал, соблюдал семейные обычаи и традиции.

Камеристкой называлась личная горничная хозяйки, часто она была доверенным: лицом хозяйки, руководившая работой горничных, распоряжавшаяся женской прислугой. Камердинером назывался личный лакей хозяина или его сына, обслуживавший их не только в доме, Он сопровождал барина на прогулках и в путешествиях. Эти люди знали интимные стороны жизни своих господ и довольно часто имел" на них влияние.

Горничные выполняли различные обязанности, но главной было обслуживание женской части семьи. Иногда они привлекались для обслуживания мужской половины. Это часто приводило" к любовным связям. В небогатых домах горничные выполняли; обязанности официантов. В крепостное время из среды дворовых девушек выбирались наиболее способные к вышиванию, плетенью кружев, тканью, шитью одежды и белья, перчаток. Все они совместно с сапожниками, портными, кучерами, псарями и дворниками объединялись под названием дворни.

Несколько обособленное положение занимали кормилицы и няни - растившие и воспитывавшие барских детей до того возраста, когда в доме появлялись воспитатели. Женщина, кормившая своим молоком барское дитя, была для хозяйки поневоле близким человеком. Как правило, она превращалась в няню и часто проживала в барском доме до старости.

Воспитатели детей, как правило из иностранцев, были промежуточным звеном между господами и прислугой. В обычной жизни они приглашались к барскому столу, но никогда не принимали, участия в званых обедах и ужинах. В большинстве случаев эту категорию людей обычная прислуга недолюбливала. От прислуги требовалась опрятная одежда (она, как правило,. выдавалась господами), обязательная чистота тела, рук и лица-В зависимости от моды, мужчины были или бриты, или носили бакенбарды. От мужской прислуги требовалась солидность поведения, от женской - веселость и миловидность. Господа не любили сидеть перед собой скучные, больные или заплаканные лица. Хорошая прислуга должна быть бесстрастной, что считалось признаком хорошего тона. Женская прислуга носила темную одежду,. но в меру кокетливую, никогда не обнажалась, имела фартучек или нарядный белый крахмальный передник, на голове белую крахмальную наколку. По этим признакам горничная легко узнавалась. Мужская прислуга, в зависимости от принятого в доме обычая, могла носить ливреи или фраки. В начале XX столетия официанты начали носить смокинги. Ливрея - одежда специального, иногда довольно вычурного покроя для данного дома, она выделывалась по единому образцу и представляла нечто вроде 438 формы. Фрачная одежда этих людей отличалась от господской тем, что в ней обязательно был черный жилет и черный галстук бабочкой. Лакей-официант имел в руке довольно большую белую салфетку. Желание услужить господам и тем добиваться различного рода подачек (чаевых) привело к тому, что люди этих профессий постепенно приобрели своеобразную осанку, походку и жесты, которые выдавали их профессию. В этих действиях и движениях проявлялась приниженность человека.

В поведении горничной ценилась скромность и быстрота обслуживания. Если лакей был стар или занимал пост дворецкого, то некоторая медлительность и важность в поведении оценивались как солидность дома. Эта характеристика обслуживающих людей типична не только для России, но и для Западной Европы. Когда в комнаты к господам вызывался повар, он приходил в профессиональной одежде. Выездные кучера и лакеи имели форму, принятую в доме. Она всегда соответствовала стилю выезда. Упряжка могла быть русской, французской или английской. Одежда кучеров и лакеев была в соответствии с этим стилем, так требовал хороший тон.

В обязанности слуг входила уборка помещений, мебели и утвари, чистка костюмов и обуви господ, приготовление еды, приготовление стола. Слуги помогали одеваться и раздеваться своим господам. Они выполняли самые различные распоряжения; именно они создавали господам возможность осуществлять праздную жизнь. В послекрепостное время хороший тон требовал, чтобы барин оплачивал любую услугу, оказанную ему слугой из другой семьи или посторонним, если этот человек стоял ниже по социальной лестнице. Так, например, уходя, гость давал горничной и лакею деньги в руку, после того как они помогли ему одеться. Также давались чаевые швейцару, открывшему двери, и лакею, помогавшему сесть в карету. Стоит отметить, что при расчете с врачом ему при рукопожатии незаметно передавали сумму, полагающуюся за визит, вместо того чтобы открыто вручать деньги. Оплата услуг стряпчих, доверенных лиц, нотариусов, актеров, художников, строителей носила открытую форму. Видимо, это происходило потому, что в оплате лиц этих профессий сумма была достаточно солидна и происходила в основном по окончании дела, в то время как большинство врачей получали за каждое посещение больного и сумма была незначительной.

Упр. № 362. Господин и горничная (лакей). Этюд.

Построение - шеренгами. Одна мужская - господа, вторая женская - прислуга. Господа одеты в пальто, цилиндры, кашне, перчатки и с тростями. Техника исполнения. Входит господин и жестом правой руки (с тростью) говорит Прислуге:

"Доложите". Горничная делает книксен, как бы говоря: "Слушаюсь" - и быстро уходит. Она появляется и говорит (небольшой поклон): "Вас просят". Господин, проходя мимо горничной, отдает ей трость, делая еще несколько шагов, 439" снимая цилиндр, кланяется хозяйке дома, затем передает цилиндр горничной, снимает пальто - передает горничной, затем кашне. Далее он снимает перчатки,. бросает их в цилиндр и подходит к хозяйке. Действия горничной (лакея): она берет или ловит трость, кладет ее себе налево под мышку, затем, принимая п.ч-линдр правой рукой, кладет его на левый бок, прижимая левым локтем, затем помогает пришедшему снять пальто. Для этого она берет правой рукой за правук" полу его пальто около воротника, а левой кистью за низ левого рукава. Это положение позволяет удобно снять пальто с плеч человека. Пальто кладется на предплечье левой руки. Затем она вынимает из-под локтя правой рукой цилиндр" гостя и, протягивая, держит его тульей вниз - это приглашение отдать перчатки; снив перчатки, он бросает их в цилиндр, туда же бросает снятое кашне. Возможен вариант, когда гость сначала снимет кашне, тогда, взяв кашне правой: рукой, горничная вешает его себе на плечо, а затем подает цилиндр под перчатки. Получив верхнюю одежду гостя, горничная делает книксен и быстро уносит все - в переднюю.

Методические указания. Этот этюд требует ей-циальной сноровки у актера-слуги и темпо-ритм и ческой сработанности обоих партнеров. Второй этюд. такого же плана состоит в обратном действии, когда слуга приносит верхнее-платье и помогает гостю одеться. Естественно, что исполнители должны сыграть обе роли в уроке.

Глава тридцать седьмая

ЭТЮДЫ

Этот заключительный раздел курса по содержанию близок к этюдам первого семестра предмета "Драматическое искусство". Этюды имеют вполне законченный сценарий. В отличие от цикличных упражнений "Воспитание выразительной руки", где короткое и примитивное по содержанию действие повторяется несколько раз подряд, этюды этого раздела имеют определенную драматическую ситуацию, краткую предысторию, логически развиваются, имеют кульминацию и окончание. Они создают для учеников достаточную свободу в проявлении актерских способностей и пластической подготовленности. Получив конкретный по содержанию сценарий, ученик сразу анализирует его по логике действия, для того чтобы тут же приступить к физическому осуществлению этого задания.

Эта небольшая серия упражнений является очень важной, так как по качеству выполнения этюдов у педагогов имеется возможность судить о подготовленности учеников. Сами учащиеся также получают впечатление об уровне своих двигательных возможностей.

Предлагаемые ученикам этюды не заставляют их фантазировать в качестве авторов. Эту функцию выполняет педагог. Он ставит и режиссерские задачи, предлагая ученикам только конкретизацию самих действий путем создания их дробных частей и движений. В этюдах занимающиеся действуют в зоне молчания. К этому их вынуждают предлагаемые обстоятельства. Все действия в этюдах 440 должны быть абсолютно реалистичны, в них должны полностью отсутствовать элементы условного изображения.

Но содержание этих упражнений разнообразно, и каждое из них по-разному влияет на аппарат актера. Темпо-ритмы этюдов находят выражение в движениях с различными скоростями, амплитудами, характерами, повторениями и мышечными нагрузками. Этим они не только повышают уровень подготовки учеников, но активно выявляют разнообразные стороны этой подготовки. Ограниченность времени, диктуемого музыкой в каждом таком этюде, и необходимость выполнения в нем большого количества дробных действий не позволяют исполнителям излишне психологизировать, а требуют экономичного и точного действования. Упр. № 363. Учитель и ученики.

Первое подготовительное упражнение. Построение - стайкой. Предложить аюанисту исполнить ритмический рисунок.

Ученикам выполнить этот рисунок в движении вперед. Посте разучивания рисунка надо предложить каждому взять стул и поставить перед собой так, чтобы его можно было удобно поднять за спинку.

Второе подготовительное упражнение. Предложить выполнять под музыку разученный ритмический рисунок. Делать это следует, перенося стул, для чего эдадо поднимать его за спинку. После первого исполнения надо сказать, что когда нет движения вперед, то стул должен стоять на полу. Это может быть только в тех случаях, когда ноты длиннее, чем четверти. Ставить стул на пол и поднимать его можно любым способом. Надо добиваться точного ритмического совпадения остановок с опусканием стула на пол. После разучивания всей комбинации предложить выслушать только последний такт отрывка, пропеть его ритмический рисунок, очень точно тататируя, а затем предложить садиться на стул таким количеством движений, которое соответствовало бы количеству звуков в этом такте.

Обходить стул и садиться на него можно любым способом, но обязательно беслиумно. Предупредить, что в последнем такте поднимать стул и нести его вперед не надо. После выполнения этого упражнения следует сделать всю комбинацию. так, чтобы в последнем такте сесть на стул только что разученным способом. упражнении должен получаться такой рисунок: ходьба - пять шагов вперед, затем одну четверть надо держать паузу, затем бежать пять шагов вперед (под восьмые ноты) и держать паузу размером в три четверти, далее обойти стул и сесть на него и выдержать еще паузу в одну четверть. Получается фраза размером в четыре такта по четыре четверти в каждом. Движения должны точно укладываться в ритмическую сетку этого упражнения.

Третье подготовительное упражнение. Следует рассказать, что теперь будет разучиваться логика действий учителя. Построение - стайкой, все сидят на своих стульях. В этом упражнении надо нарисовать на воображаемой школьной, доске воображаемым куском мела - квадрат. Затем следует вписать в него две диагонали, далее подписать чертеж и поставить возле подписи точку. Когда это 44Г будет разучено, предложить выполнять действие под уже известную музыку" В первом такте рисование сторон квадрата должно совпадать с четвертями музыки, на первой половине второго такта следует повернуться (не вставая со ступав на 180 градусов, как бы желая объяснить своим ученикам нарисованное, затем-на протяжении четырех восьмых второго такта вписать в квадрат две диагонали. На целой ноте третьего такта снова повернуться для объяснения к ученикам - и на первой половине четвертого такта подписать чертеж. В момент звучания последней половины поставить точку и снова повернуться к ученикам. Все движения "учителей" должны точно совпадать с музыкой. Рисунок этой комбинаций, следует повторить не менее 3-4 раз.

Четвертое подготовительное упражнение. Надо выбрать наиболее внимательного и ритмичного ученика и предложить ему в этом этюде исполнять действия учителя геометрии, который рисует и объясняет ученикам содержание чертежа-Он должен выполнять это воображаемым мелом по воображаемой доске на какой-нибудь стороне зала так, чтобы группа учеников могла расположиться от него не менее чем в восьми шагах.

Перед началом выполнения учащиеся должны стоять за спинками своих. стульев, а учитель наблюдать за ними. Упражнение состоит в том, что пианист-исполняет установленную музыку, а учитель чертит квадрат и поворачивается, с объяснением, затем вписывает в квадрат две диагонали и ставит точку, а затем. поворачивается с объяснением, далее он подписывает чертеж и снова поворачивается к ученикам. Что касается учеников, то им педагог, ведущий урок, предварительно рассказывает, что они как бы опоздали на урок, но, взяв по стулу,. решили так подойти к учителю, чтобы он не заметил их приближения и момента,. когда они садятся на стулья. Для этого они передвигаются вперед только тогда,. когда учитель поворачивается к ним спиной, когда же он поворачивается с объяснением, то они, стоя неподвижно, внимательно его слушают. Наконец, когда он,. подписав чертеж, поворачивается к ним последний раз, они все сидят на стульях возле него. Для большего оправдания ситуации можно сказать ученикам, что перед, ними старый профессор начертательной геометрии, что он близорук, читает тихим голосом, а кроме того, им стыдно за опоздание. При повторении упражнения надо-предложить учителю не ждать команды к началу, а начинать самому, предварительно окинув взглядом тех, кто уже сидит. Поворот учителя к доске является, сигналом для пианиста к началу исполнения отрывка, а для опоздавших к началу движения. Но так надо выполнить только один раз. Затем надо рассказать, что это-исполнение не представляет трудности, потому что действия учителя и учеников. ритмически связаны музыкой.

Основное упражнение. Надо назначить нового учителя. Ученикам следует занять места на противоположной стороне зала. Учитель смотрит на учеников,. сидящих возле него. Как только он начнет действовать, рисуя квадрат на доске, так опоздавшие должны начать приближение. В этом варианте упражнения все-осталось без изменения, по сравнению с предыдущим, но отсутствует музыкальное сопровождение. Это обстоятельство создает основное затруднение, потому что-теперь только активное наблюдение за поведением учителя дает возможность ученикам своевременно начинать движение и прерывать его, когда учитель на них. Смотрит. Общение с учителем совершается теперь в основном через наблюдение.

Действие учеников оказывается в полной зависимости от темпо- ритма поведения учителя.

В тренаже следует менять учителей после каждого исполнения. Если при этом не будет общения и ученики нарушат логику действия, упражнение следует повторить. Каждый новый учитель обязательно непроизвольно создает новый темпо-ритм, если только он будет органично действовать. С ритмичным учителем выполнение такого упражнения не представит боль-эших трудностей, если ученики внимательны и точны в движениях. С неритмич-яыми исполнителями все станет неизмеримо сложнее. Понадобятся многие повторные исполнения.

Методические указания. Этюд "Учитель и ученики" готовит и проверяет качество зрительного восприятия действий партнера. Надо объяснить играющим учителям, что у них нет задачи поймать учеников, но они должны замечать передвигающихся не вовремя и говорить об этих ошибках сразу по окончании упражнения. Делать это надо после каждого повторения.

Затем следует объяснить, как можно помочь партнерам в исполнении такой "сцены. Надо добиться такого исполнения, чтобы зритель поверил, что учитель действительно не мог видеть передвигающихся учеников. Следует рассказать, что достигнуть этого можно только приспособлением, в котором у учителя должна быть едва заметная задержка перед поворачиванием для объяснения, а у учеников, наоборот, - чуть более раннее выполнение остановки. Размер этих люфт-пауз не должен быть длиннее 1/^ доли такта каждая, при переводе их на музыкальный размер. Две шестнадцатых вполне достаточный люфт между движениями учени- ков и учителя, при котором ученики успеют совершенно остановиться, а учитель весьма убедительно для зрителей не увидит их движений. Такое исполнение будет свидетельствовать о верном исполнении упражнения и высокой ритмичности .занимающихся.

Упр. № ЗбЗа. Письмо.

Надо рассказать занимающимся следующую предысторию: "Вы пришли домой. Из почтового ящика вынули письмо и положили его в какой-то карман. Войдя в комнату, вы о нем вспомнили. Исполнение этюда начинается с момента, когда вы начали его доставать. Вам необходимо сыграть следующие действия с этим письмом: достать конверт, вскрыть его, вынуть бумагу, развернуть, читать текст и не понять содержания, читать второй раз и понять содержание, разораать бумагу, скомкать куски и бросить их". Предложить ученикам выслушать эту цепь действий еще раз и постараться ее запомнить. Если надо, то повторение цепи глаголов можно выполнить третий раз.

Предложить пианисту исполнить, а занимающимся внимательно выслушать '.специально написанный для этого этюда отрывок (приложение № 49). Он лирического содержания и исполняется медленно. Предложить сыграть этот отрывок еще раз. Сказать занимающимся, что при третьем исполнении отрывка они должны будут, внимательно слушая музыку и одновременно преподавателя, понять, как перечисленные глаголы совпадают с мелодией. Когда пианист исполняет отрывок третий раз, педагог называет глаголы, придерживаясь следующей разритмовки. На протяжении первой музыкальной фразы (а она состоит из дву-лгакта) следует сказать: "Взял конверт, вскрыл его, вынул бумагу, развернул ее".

443

На протяжении второй фразы (это тоже двутакт) произнести слова: "Читал текст и не понял содержания". На протяжении третьей фразы (двутакт): "Читал текст снова и понял содержание". Затем на протяжении первого такта последней фразы, точно ритмуя по четвертям, сказать "рвать, рвать, рвать, рвать". На протяжении, двух половин последнего такта сказать "смять, бросить \*. Этот рассказ, сопровождаемый музыкой, следует повторить второй раз^ Затем предложить построиться по кругу и повернуться лицом наружу, чтобы, стоя на месте, сыграть этюд с письмом в точном соответствии с предложенным музыкальным отрывком. После первого исполнения сказать, что надо создать только-приблизительную схему этих действий. После двукратного исполнения схемы надо повернуть людей лицом в круг и, подойдя к кому-нибудь из учеников, спросить-о том, что было написано в полученном ими письме. Как правило, ответ занимающегося будет лишен конкретности, чаще всего можно слышать, что о тексте нет даже приблизительного представления. Это свидетельствует о том, что навыки,. полученные в упражнениях драматического искусства, не переносятся учениками в смежный предмет, хотя обстоятельства упражнения дают к тому полную возможность. Пользуясь тем, что у большинства учеников еще не возникло точного. представления о содержании текста, им следует рассказать о конкретности обстоятельств и явлений в жизни, напомнить, что жизнь на сцене требует такой же конкретизации, только тогда она может становиться подобием подлинного. Надо. рассказать, как в зависимости от того или иного психологического мотива меняются поступки людей. Следует напомнить, что одно и то же событие вызывает у разных люден разное отношение к действительности. Можно рассказать такой пример. В последнем акте пьесы "Егор Булычев и другие" за окнами слышны, звуки революционной песни. Услышав песню, Шурка подбегает к окну и распахивает его, ее интересует новое в жизни людей и революции. Егор Булычев требует, чтобы дочь немедленно закрыла окно, и выполняет это сам, потому что ему революция ненавистна. Только абсолютная конкретность фантазии дает возможность актеру действовать целенаправленно, что ведет к сценической выразительности. Это означает, что ученики должны совершенно точно вообразить; форму конверта, его" размер и цвет, даже фактуру бумаги и как она сложена, наконец, они должны, "прочесть" совершенно точно текст. Этот текст по размеру должен быть таким,. чтобы его можно было успеть прочесть за предоставляемое музыкой время. Этот текст должен вызвать конкретное отношение к полученному письму. Первое прочтение должно создать впечатление о нелепости содержания. В связи с этим возникает потребность внимательно его прочесть второй раз. Например, может обнаружиться, что письмо анонимное. Неприятности, написанные в письме, вызывают возмущение, прочитавший рвет письмо, мнет обрывки и бросает их. После такого разъяснения предложить, заранее фантазируя совершенно конкретные обстоятельства, выполнить этюд еще раз. Затем следует повторить исполнение 3-4 раза, для того, чтобы действие стало привычно органичным.

Далее следует рассказать, что поскольку этюд выполняется в тренировочном, предмете, есть смысл затруднить его исполнение условной ритмической ходьбой.

Рисунок этой ходьбы по смыслу не связан с содержанием этюда. Перед разучиванием

ходьбы следует исполнить музыкальный отрывок еще раз, а

ученикам-проанализировать его ритмический рисунок.

Глава тридцать девятая

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ПРЕДМЕТА

Общие цели и задачи

Предмет «Основы сценического движения», как и остальные дисциплины, должен воспитывать в первую очередь актера-гражданина. Студентов художественных учебных заведений нужно готовить к деятельности пропагандистов высокой морали и культуры поведения средствами своего искусства. Эта деятельность должна находить воплощение в отличном сценическом исполнении, в соблюдении актерами и режиссерами правил поведения в театре, в повседневной общественной работе.

Роль преподавателя сценического движения весьма ответственна. От того, на каких теоретических позициях он стоит, в какой степени методика его работы соответствует системе обучения драматическому искусству, принятой в данном учебном заведении, будет зависеть многое в успехе правильной подготовки пластического аппарата занимающихся,.

Предмет «Основы сценического движения», изложенный в этом учебнике, готовит базу — основу для создания осмысленного и выразительного физического действия в роли, и эта задача является второй педагогической целью предмета. Она положена в основу упражнений и методику применения этих упражнений.

Комплекс движенческих дисциплин следует рассматривать как органическую часть всего учебного процесса воспитания актера, певца и режиссера. Педагог должен воспитывать средствами своего предмета выразительное, пластически подвижное тело актера. Благодаря такой концепции из художественного вуза выходят художники, а не акробаты или спортсмены, ибо на сцене нужен «выразительный потенциал актерского тела»,1 а не спортивный результат.

Педагог по движению должен быть продолжателем традиций борьбы за реалистическое искусство, за единство содержания и формы, сущности и явления, т. е. «выражаемого и выразительного».

Человеческое тело всегда привлекало внимание художников, как материал, обладающий богатством выразительных возможностей. Естественно, что в драматическом и оперном искусстве, где исполнитель — не только создатель художественных ценностей, но сам — «материал и художник», изучение выразительных возможностей своего тела крайне важно, так же как и его совершенствование. Помочь актеру в этом процессе в первую очередь должен педагог по движению. Именно поэтому столь важно понять все содержание воспитания и обучения актера и режиссера.

Поскольку подготовка по движению есть создание сценической пластичности в самом широком понимании, в методике, исходя из требований «системы» К. С. Станиславского, необходимо опереться на физиологию, психологию и биомеханику — это поможет вначале осуществить верную «настройку тела», а в дальнейшем физически правильно действовать в роли.

Практика и методика движенческого предмета не могут быть выдумкой одного педагога, основанной лишь на его индивидуальном опыте, т.е. созданной вне научного обоснования. Однако на практике мы встречаемся с весьма различными точками зрения как на природу самого сценического движения, так и на систему воспитания этого движения.

Если теория и практика предмета построены на научно объективных знаниях и педагог пользуется научно обоснованной методикой, то такой учебный процесс обязательно даст нужный и верный результат.

Одна из основных трудностей в познании выразительных возможностей актера состоит в том, что в сценической деятельности, имеющей в основе своей сложнейшие процессы высшей нервной деятельности, возникают специфические закономерности, пока еще не раскрытые наукой до конца. Но можно уже утверждать, что при верном взаимодействии между сознанием и движениями правильно подготовленного организма актер может выполнить в физических действиях все то, что ему задается обстоятельствами пьесы, творчеством режиссера и своей собственной фантазией.

Сложный процесс воспитания этого взаимодействия также можно верно понять и правильно усовершенствовать только исходя из научных данных. И в первую очередь разработки требует вопрос о природе движения на сцене, т.е. нужна научно обоснованна» теория сценического движения»

Как указал И. М. Сеченов, вся сложность психической жизни человека «сводится в конце концов к мышечному движению».

Театральная педагогика по движению должна основываться на научном положении.

Воспитание пластической культуры актера — это воспитание движения как внешней части действия. Иначе говоря, основным критерием, определяющим качество двигательной культуры актера, является уровень целенаправленности, последовательности и точности в исполнении движений, составляющих физическое действие в роли.

Конкретная форма каждого такого действия зависит от того, как актер воспринимает сценическую среду, какая стоит перед ним задача, насколько он одарен, каковы свойства его нервной системы, наконец, какова подготовленность его организма.

Движения, как уже говорилось, — это функция скелетной мускулатуры; они и есть те кирпичики, из которых строится физическое действие в роли.

Воспитывая движение актера, педагог все время должен помнить о важнейшем условии правильного поведения на сцене — об единстве психического и физического начал. О назначении и значимости движений в профессии актера К. С. Станиславский сказал:«... артист нашего толка должен гораздо больше, чем в других направлениях искусства, позаботиться не только о внутреннем аппарате, создающем процесс переживания, но и внешнем, телесном аппарате, верно передающем результаты творческой работы чувств, — его внешнюю форму воплощения».

Внешнее выражение чувств, т.е. эмоциональные жесты и эмоциональная окраска всех движений, вообще невозможно, если не учитываются факторы, определяющие деятельность психики актера в каждый момент сценического действия. Необходимо помнить, что физическое действие, лишенное эмоциональных признаков, не будет подобием подлинной жизни. Это означает, что вся тренировочная работа по подготовке актера к сценическому движению должна быть поставлена в полную зависимость от психических факторов, которые и обусловят конкретные формы упражнений.

«Надо ли учиться пластике, акробатике? — спрашивает С. М. Ми-хоэлс и тут же отвечает: — Само по себе такое мастерство никому на сцене не нужно. Нужно другое, нужна готовность нашего тела выполнить любой ваш приказ, продиктованный мыслью».

Готовность тела выполнить приказ, продиктованный мыслью, и выполнение этого приказа есть результат функции двигательных центров высшей нервной деятельности. Таким образом, проявление хорошей физической выразительности в движении на сцене — это, в первую очередь, показатель того, насколько развита область движения высшей нервной деятельности актера. Следовательно, задача подготовки актера по движению заключается, в первую очередь, в достижении высокого уровня деятельности двигательных центров, К. С. Станиславский говорил, что основной фактор, определяющий пластичность актера в роли, есть не «видимое внешнее, а невидимое, внутреннее движение энергии». Но это «невидимое, внутреннее движение энергии» обязательно находит внешнее выражение в функции скелетной мускулатуры.

Тренировка двигательных центров невозможна, если их деятельность не воспроизводится движениями тела. Крайне важно, чтобы эта тренировка всегда была целенаправленна. Даже в разделе общеоздоровительных упражнений — а это всегда гимнастика — педагог должен ставить конкретные действенные задачи: подтянуться на руках так, чтобы голова оказалась выше рук; согнуться так, чтобы лоб коснулся коленей; поднимать при ходьбе колени так, чтобы они ударяли снизу по поставленным на уровне поясницы ладоням, и т. п. Стремление к достижению цели всегда верно мобилизует организм, причем значительно лучше, чем пространные объяснения, что упражнение необходимо выполнять как можно более активно. Такой методикой следует пользоваться во всех упражнениях предмета, после того, как учащиеся создали их верную схему.

Таким образом, в воспитании пластической культуры актера функции скелетной мускулатуры должны быть не самоцелью подготовки, а только средством решения конкретной задачи. Такое применение упражнений приучает к целенаправленности действий.

Методика двигательной подготовки актера, опираясь на достижения физиологической школы И. П. Павлова и его последователей в области совершенствования двигательных центров, и на эмпирический опыт использования этих достижений последователями К. С. Станиславского, сводится к развитию нервных процессов, управляющих движениями тела, — процессов возбуждения и торможения. Если развить их, актер будет физически активен — и это поможет ему верно и своевременно найти нужные движения в каждый момент действия. У такого актера техника движений и их последовательность никогда не станет стандартной, так как она всегда будет успевать изменяться, приспосабливаясь к тончайшим переменам- в темпо-ритме сценической ситуации. У такого актера исполнение физических действий никогда не будет штампованным. Что касается интуитивных действий, то совершенствовать их педагог по движению может только одним путем: воспитывая у студента способность мгновенной реакции на тончайшие изменения, происходящие в творческом процессе воплощения. Интуиция, с этой точки зрения, представляет собой настолько повышенную скорость протекания нервных импульсов, создающих нужные движения, что эти движения недоступны самоконтролю исполнителя. Осознание этих движений наступает позднее самого исполнения.

Методика предмета «Основы сценического движения», наряду с общими педагогическими задачами воспитания, выполняет и свои специфические. Стремление получить максимальный результат в короткое время, сделать процесс наиболее продуктивным привело к созданию своеобразных методических принципов и приемов, возникших в педагогическом опыте.

Очень важно, чтобы методика предмета «Основы сценического движения» связывала его с другими предметами кафедры. Так, например, главной цели при подготовке актера по движению — умения переносить навыки из тренировочных предметов в драматическое искусство — можно достичь только усилиями всех движен-ческих предметов и стремлением педагогов драмы использовать эти навыки. А как часто у преподавателей драматического искусства нет даже самого приблизительного представления об этих навыках!

Многое зависит также от слаженной совместной работы всех членов кафедры движения, основанной на взаимопонимании и доверии, на единстве взглядов по общим и частным вопросам пластической подготовки актеров и согласовании этих взглядов с задачами кафедры драматического искусства. Чтобы студенты умели переносить навыки из тренировочных предметов в сценическое действие, правильно использовали их, они должны осознавать полезность работы кафедры и активно освоить каждую движенческую учебную дисциплину — только тогда они станут настоящими профессионалами.

Конкретные педагогические задачи

Задачи предмета «Основы сценического движения» вытекают из необходимости создать такой педагогический процесс, в котором могли бы сочетаться: воспитание воли, тренировка психофизических качеств и обучение двигательным навыкам. Для этого разработан комплекс специальных упражнений, которые систематизированы по темам, а в темах — по степени возрастающей трудности.

В подготовке актеров и режиссеров следует выделить, в первую очередь, четыре главные педагогические задачи, успешное выполнение которых обеспечивается не упражнениями, а главным образом правильной методикой, и пятую, где наряду с верной методикой необходимы и специальные упражнения.

I. Научиться создавать физическое действие по тексту пьесы. Этот навык находит применение при работе актера над каждой новой ролью, овладение им — одна из задач предмета драматического искусства. В предмете «Основы сценического движения» это умение приобретается только благодаря верной методике.

II. Воспитать у учащихся потребность увлеченно и целеустремленно выполнять любое, самое простое физическое задание. Такая увлеченность необходима, чтобы предупредить и исключить боязнь

показаться смешным, неловким. Освободиться от самой боязни и зажимов, как результата этой боязни, можно только воспитав способность увлеченно действовать при выполнении любой сценической задачи. В предмете «Основы сценического движения» эта цель может быть достигнута также благодаря правильному применению принципов основной методики.

Увлеченность действием делает актера настолько сосредоточенным, что на него не действуют посторонние влияния, и потому он становится правдоподобным и органичным. Кроме того, смелое и свободное исполнение роли начинается тогда, когда актер уверен в правильности того, что он играет. Такая уверенность появляется при овладении «содержанием» и формой действия. Это возможно, когда актер одарен, когда у него есть знания, когда организм его подготовлен психофизически. При этих условиях физическое действие будет полноценно (но сами действия появляются только в результате верно направленного репетиционного процесса).

Продуктивность репетиций очень во многом зависит от того, насколько ответственно к ним относятся.

III. Привить актеру чувство ответственности за каждое выполняемое им на сцене действие и даже отдельные движения. И опять-таки, нет специальных упражнений для воспитания этого важнейшего качества. Требовательность педагога на уроках по «Основам сценического движения» приучает занимающихся к точному, активному выполнению движений, а эта привычка помогает выработать чувство ответственности, столь необходимое для точного выполнения каждого задания.

Однако, даже если есть свобода и уверенность в том, что действия выполняются правильно, актер все же может быть маловыразителен и неярок. Если актер человек одаренный, то этот недостаток вызывается, в первую очередь, плохим знанием своих выразительных возможностей, неумением ими пользоваться.

IV. Довольно часто занимающиеся слабо представляют свои потенциальные двигательные возможности, даже на том уровне развития, с которым они приходят в учебное заведение. Этот недостаток в большей степени наблюдается у девушек.

Как правило, двигательные возможности у большинства учеников уже в самом начале работы по воспитанию движения раскрываются быстро и активно, сразу создавая верную психологическую настройку, увлеченность предметом, вызывая веру в свои силы. Если активность и повышенный эмоциональный тонус будут на каждом уроке в течение всего учебного периода, то и фактические результаты окажутся весьма высокими; у учащихся появится потребность в ярком, многокрасочном выполнении всех упражнений и убежденность в возможности двигаться и действовать именно так.

V. Научиться связывать между собою словесные и физические действия. Отсутствие такой взаимосвязи является тормозом при создании и исполнении роли. Известно, что когда нет координации между движениями речи и движениями скелетной мускулатуры, то нет и возможности создавать верный темпо-ритм словесного и физического действий. Если темпо-ритм физических действий и речи был верно создан другими исполнителями, то плохо подготовленный в этом навыке актер может разрушить его — и ансамбль распадется.

Навык взаимодействия между словом и движением создается специальными упражнениями, но успех подготовки решается не самими упражнениями, а главным образом верной методикой их применения. Неверная методика, наоборот, приводит к разрушению этой важнейшей в профессии актера природной способности.

В театральном учебном заведении правильное взаимодействие между речью и движением является важнейшими и труднейшими педагогическими задачами при обучении драматическому искусству. На овладение всем этим уходит значительное время.

«Основы сценического движения» вырабатывают навыки, необходимые актеру, и создают верную «настройку» тела, пользуясь собственными оригинальными упражнениями. Этюды исполняются только в заключительном периоде обучения и главным образом как средство проверки степени пластической подготовленности занимающихся.

Упражнения курса, систематизированные по темам подготовки, объединены необходимостью достигать высоких результатов в кратчайшее учебное время. Эта необходимость диктуется насыщенностью учебного плана различными предметами и большой ежедневной нагрузкой студентов различными групповыми и индивидуальными занятиями.

Плотность учебного процесса должна быть такой, чтобы ни одна минута урока не проходила напрасно. Для этого нужно образцово организовать занятия, требовать дисциплинированности учащихся, точно продумать подбор упражнений и умело использовать основные принципы и разнообразные методические приемы.

Перед тем как приступить к их изложению, необходимо отметить, что подготовка певцов и режиссеров имеет некоторые специфические особенности, требующие предварительного определения и уточнения задач.

Особенности подготовки актеров-певцов. Общий учебный план подготовки певцов включает ряд таких музыкальных предметов, которые облегчают работу по воспитанию движения. В частности, это касается подготовки ритмичности и музыкальности в той части, где разрешаются задачи верного метрического и темпо-ритмического восприятия музыки. Облегчается процесс обучения и в той части, где педагогу по движению приходится использовать элементы мувыкальной грамоты.

Педагогические наблюдения показали, что подвижность процессов высшей нервной деятельности в области движения у вокалистов в среднем несколько ниже, чем у студентов драматических учебных заведений. Видимо, это объясняется более старшим возрастом (чем в театральных вузах) учащихся, а также меньшей увлеченностью и меньшим желанием совершенствовать свой двигательный аппарат. Кроме того, процесс пения очень сложен и требует целенаправленного внимания. У певцов наблюдается также некоторое отставание в координации движений и уровне двигательной памяти — это значительно понижает их возможности во внешних выразительных средствах.

Анализ двигательных навыков, необходимых в музыкальных театрах, показывает, что наиболее сложным и самым необходимым является навык вокально-двигательных координации. Соединение вокала с физическими действиями в роли требует не только полного взаимодействия между органами речи и движения, но и особой подготовленности дыхательного аппарата. Однако подготовка дыхания певца — задача сложная, требующая специальных знаний педагога-вокалиста. Поэтому подготовка вокально-двигательных координации должна начинаться только на втором году обучения и с согласия специалиста-вокалиста. На первом году обучения следует вырабатывать соответствие между речью и движениями тела, что будет базой для последующих упражнений в вокально-двигательных координациях.

Искусство музыкального актера требует от исполнителя огромного напряжения творческих сил, воли, памяти, внимания и психофизических качеств, и потому его подготовка по движению принципиально не отличается от подготовки драматического актера. Однако следует отметить, что общая физическая нагрузка в уроке вокалистов должна быть несколько меньше, чем у актеров драмы, нужно исключать упражнения сидя и лежа на полу, а также упражнения, вызывающие излишний нагрев тела (потливость). Совершенствование движения у певцов должно быть более осторожным, так как нужно учитывать сложность подготовки по вокалу и хрупкость самого певческого аппарата. Процесс закалки организма певца также должен быть более осторожным и постепенным, чем у актера драмы.

Певцы много выступают в концертах, и им часто приходится выходить на эстраду; поэтому подготовку с ними в разделе общих навыков следует начинать с исправления осанки, походки и воспитания правильных жестов, и продолжать эту работу надо в течение всего учебного процесса.

Певцы, так же как и драматические актеры, должны хорошо владеть навыками стилевого поведения; уметь носить костюмы разных эпох, знать особенности бытового поведения в этих костюмах, уметь обращаться с принадлежностями к ним и, наконец, знать правила поведения в различных этикетах и уметь выполнять их.

Поскольку стилевые действия опираются на основные элементы пластичности, будущие актеры музыкального театра должны овладеть общими навыками, создающими пластику тела.

Частные навыки (за исключением падений) в деятельности оперного актера почти не встречаются, поэтому с ними студентов нужно только ознакомить; в театре оперетты они должны быть полностью и тщательно освоены, поскольку оперетта — искусство синтетическое: там в едином драматическом действии соединяются пение, речь, движение и танец.

Педагог, занимающийся воспитанием актеров музыкального театра, должен создать специальную программу, определить количество часов по темам предмета в соответствии с потребностями профессии, правильно подобрать упражнения для каждого урока, заранее определив зачетные требования.

Особенности подготовки режиссеров. Режиссер в профессиональном театре должен быть всесторонне образованным и отлично воспитанным человеком, прекрасным специалистом, человеком творческим, хорошо знающим процесс создания спектакля, отвечающего высоким требованиям социалистического искусства.

Режиссер в работе с актерами должен помочь им понять содержание пьесы и роли, установить их взаимодействие с партнерами и найти выразительные средства для сценического действия. Чтобы сделать это, режиссер сам должен уметь выполнить любую сценическую задачу, которую он ставит перед исполнителями. Такие учебные предметы, как «Сценическая речь» и «Основы сценического-движения», называемые по традиции вспомогательными, по существу являются узкоспециализированными областями режиссуры. Онк помогают режиссеру овладеть возможностями широкого использования сценического движения во всем его многообразии.

. Обучение будущего режиссера профессии начинается с изучения им элементов актерского мастерства. Нельзя начинать обучение режиссуре прежде, чем занимающиеся не овладеют психофизическими законами актерского творчества; с этой же точки зрения будущему режиссеру следует познать и законы движения на сцене.

Содержание курса «Основы сценического движения» у режиссеров в настоящее время таково:

I. Изучение «Теории движения на сцене» (лекционный курс). В лекциях предлагается содержание определений и требований, предъявляемых к правильной «настройке» тела. Режиссер должен знать о значении психофизических качеств в создании и исполнении роли, должен быть ознакомлен с основными психофизическими законами, управляющими физическими действиями при исполнении, роли. Особенное внимание следует уделить условиям, при которых, возникают интуитивные действия.

II. Практическое и теоретическое освоение упражнений предмета, повышающих уровень психофизических качеств, и ознакомление с методикой преподавания этих упражнений.

III. Практическое освоение техники общих и частных сценических двигательных навыков, ознакомление с методикой обучения. Режиссер должен иметь четкое представление о процессе формирования двигательных навыков у актеров, их приспособляемости к ситуации и взаимодействии между речевым и двигательным аппаратом.

IV. Изучение методики постановочной работы по стилевому поведению, по использованию сценических трюков, по постановке массовых движенческих сцен.

V. Изучение темы «Русское обхождение и этикет XIX — начала XX столетия» (лекционный курс).

В связи с этими специальными задачами режиссеру предлагается несколько сокращенный курс упражнений, совершенствующих психофизические качества, упражнений на общую координацию движений и специальных упражнений, развивающих выразительность рук. Вместе с тем благодаря экономии времени значительно тщательнее отрабатывается техника двигательных навыков, даются практические сведения по методике их освоения и применения.

Курс обучения режиссеров заканчивается работой над двумя-тремя отрывками из пьес, дающими возможность практически применить изученные навыки. Кроме того, режиссер получает сведения о библиографическом и иконографическом материале, по быту и этикету стран Западной Европы и России, имеющемся в музеях и библиотеках.

Учащиеся режиссерского отделения должны получить такие знания и навыки по движению, чтобы в производственной работе они могли создавать верные схемы физического поведения даже в том случае, если в этом поведении необходимы сценические трюки. Этот вид действий всегда наиболее труден для режиссеров и требует привлечения различного рода консультантов. Правильно обученный режиссер должен поставить все сам.

Обучая навыкам, педагог должен добиваться, чтобы студенты понимали их назначение и технику. Здесь решительно недопустимо чисто механическое заучивание и натаскивание.

Режиссеры должны знать принципы наиболее продуктивной методики в освоении навыков и специальные правила техники безопасности, если навык того требует.

Педагог по движению на основании личного или заимствованного опыта должен рассказывать о применении различных частных навыков и показывать, как это делается. Следует широко привлекать в качестве примеров эпизоды из виденных учащимися спектаклей и кинофильмов — это активно расширяет кругозор студентов, привлекает их внимание к пластической выразительности сценических действий.

Крайне необходимо, чтобы учащиеся на режиссерском отделении, консультируясь с педагогом по движению, применяли полученные умения и навыки в своих курсовых и выпускных работах. Необходимо, чтобы учащиеся все время понимали и чувствовали связь процесса обучения движению в целом и в каждом отдельном

упражнении с будущей профессией режиссера-постановщика и педагога.

Почти всегда в своей профессиональной деятельности режиссеру приходится вести педагогическую работу, воспитывать будущих актеров. В этом случае он отвечает за весь процесс формирования будущего актера. Режиссер должен знать программу всех предметов, входящих в учебные планы, и в частности программу движенческих предметов; он должен знать основные принципы методики воспитания движения, для того чтобы иметь возможность правильно контролировать результаты пластической подготовленности учащихся. Если режиссер может обучать студентов и драматическому искусству и пластике — на базе предмета «Основы сценического движения», — то такое совмещение в театральной педагогике было бы наиболее передовой системой воспитания актера, поскольку этот путь наиболее продуктивен.

Режиссер должен-дать актерам такие знания и умения, которые помогли бы им полноценно использовать свой аппарат воплощения, создавая ансамблевый, яркий, впечатляющий спектакль. Для выполнения этой сложной работы режиссер должен обладать и следующими тремя качествами: I) уметь создавать, обосновывать и защищать идейно-художественную концепцию спектакля, 2) владеть педагогическими навыками в работе с актерами и 3) обладать организаторскими способностями.

Глава сороковая

ОСНОВНЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

К. С. Станиславский указывал, что упражнения по движению необходимо специально приспособлять к требованию профессиональной подготовки актеров и режиссеров.

Такая целенаправленность упражнений может быть достигнута лишь благодаря определенной методике, которая основывается на пяти важнейших принципах и специальных методических приемах, применяемых на уроках. Эти принципы и приемы появились в результате обобщения опыта многих педагогов, ведущих занятия по программе, принятой в ленинградском институте.

I. Выполнение упражнений по словесному заданию преподавателя.

II. Контрастность в подборе упражнений, составляющих урок., и в каждом упражнении.

III. Комплексность задач в уроке и в каждом упражнении.

IV. Последовательный переход от легких упражнений (если они хорошо выполнены) к трудным.

V. Выполнение упражнений целенаправленно, экономично, точно и с верным мышечным напряжением.

Выполнение упражнений по словесному заданию

Во многих учебных заведениях, где занимаются воспитанием движения, применяется смешанный метод ведения занятий. В этом методе сочетается показ движений с объяснением их техники.

Показ вначале воздействует только на первую сигнальную систему учащихся (на зрительный анализатор). Зрительное впечатление показанных движений оставляет след в центральной нервной системе, и при осмыслении показанного он создает представление об увиденных движениях. В свою очередь эти представления порождают соответствующие нервные раздражения.

Однако педагог не должен требовать воспроизведения упражнения, если у учащихся еще не возникло о нем конкретного представления; а возникнуть наиболее быстро и точно оно может лишь после соответствующего объяснения того, что занимающиеся увидели. Слово как раздражитель нескольких анализаторов является фактором обобщающим и разъясняющим увиденное, и в этом его значение — при формировании двигательного навыка.

Двигательные навыки формируются в процессе осмысления задания. Во второй сигнальной системе при словесном раздражении образуются нужные условные связи. Уже на основе этих связей формируется необходимый двигательный навык. Точное соответствие показа его словесному объяснению способствует не только созданию правильного представления о навыке, но и его точному воспроизведению, а это порочно, поскольку ведет к движенческому штампу, да еще навязанному со стороны.

Следует отметить, что в этих случаях ученики будут повторять технику, показанную педагогом. Такое повторение необходимо при изучении точной техники танцевальных движений, сценического фехтования, некоторых упражнений ритмики, а также в предмете «Основы сценического движения» при изучении моторных упражнений, в воспитании выразительной руки, стилевых и этикетных навыках, при создании хороших манер. Во всех этих случаях смешанный метод ведения занятий наиболее продуктивен.

Но применительно к другим темам предмета «Основы сценического движения» смешанный метод непригоден, поскольку он не способствует образованию основного навыка в подготовке актера и не позволяет достаточно полноценно и в нужном направлении готовить психофизические качества актера. Поэтому при проведении занятий по остальным темам рекомендуется пользоваться только методом объяснения упражнений (без применения показа вообще).

Опыт работы показал, что, выполняя упражнения по словесному показу, студенты научаются создавать физическое поведение в соответствии с устными указаниями (или текстом). Этот сложный и непривычный для людей процесс подобен созданию физического действия по тексту роли.

Независимо от того, является ли форма поведения только моторным упражнением, решает ли она примитивную сценическую задачу., или это драматический этюд — принцип подбора движения по словесному заданию вынуждает ученика начать его выполнение, только полностью осмыслив задание.

Педагог по движению должен вести занятия, пользуясь этим принципом методики; это воспитывает в ученике потребность внимательно оценивать задание, внимательно действовать и обязательна контролировать свои действия.

Чтобы правильно понять преимущества методики объяснения, следует выявить недостатки, свойственные смешанному методу применительно к профессии актера.

Как уже говорилось, смешанный метод состоит в том, что педагог вначале показывает упражнение и предлагает учащимся его запомнить. В этом случае педагог стремится показать упражнение образцово, чтобы учащиеся составили себе представление об отличном исполнении. Затем, делая это упражнение, учащиеся стараются повторить его технически правильно и незаметно для себя усваивают манеру исполнения преподавателя. Это лишает ученика индивидуальности в выполнении задания, сковывает его инициативу, у него не развиваются логическое мышление и творческая фантазия. Все ученики становятся похожими на учителя, а потому и друг на друга. Показ лишает их умения действовать самостоятельно" и не только не способствует освоению данного навыка в обучении драматическому искусству, но даже тормозит это развитие. Сценические навыки общего и частного типов, если их техника выучена с показа, не становятся активным запасом выразительных средств» артиста. При освоении техники с показа у студента не возникают ассоциативные связи, и потому актер почти никогда не применяет эту технику в аналогичной сценической ситуации. И наоборот, навык., созданный самим актером, запоминается им на всю жизнь, он откладывается в его сознании в связи с конкретной ситуацией и, как правило, непроизвольно проявляется в физическом действии, если сценические обстоятельства подобны или близки тем обстоятельствам., в которых этот навык был создан. Ясно, что ценна лишь та методика., которая создает у актера запас активно действующих выразительных средств.

Последовательность обучения с использованием принципа объяснения такова: педагог, излагая задание, ставит перед учащимися точную действенную задачу, даже в том случае, если она приведет только к созданию моторного упражнения; осмыслив задание, уча~ щиеся начинают подбирать нужные действия для его выполнения.. Так создается схема упражнения (или действия). В этой схеме почти всегда будут ошибки. Их можно исправлять только в том случае, если они изменяют логику упражнения, а не являются личнымиг приспособлениями ученика. Исправляют ошибки только устно., словом, но не показом.

Первый принцип общей методики активно тренирует область высшей нервной деятельности и таким образом выполняет основную задачу в подготовке сценического движения. Возникновение в создании ученика представлений о предполагаемой технике упражнения аналогично возникновению представлений о движениях, осуществляющих физическое поведение в роли.

Учащиеся смогут начать физически действовать при двух условиях: если у них есть представление о том, что и как они должны делать, и желание действовать. Кроме того, как уже говорилось, необходимо правильно отбирать движения. Процесс их выполнения обычно протекает непроизвольно и становится сознательным только тогда, когда интуиция не подсказывает верных движений. Однако непроизвольное выполнение возможно лишь в том случае, когда исполнитель осмыслит всю совокупность предлагаемых обстоятельств, когда у него в сознании возникнет потребность начать -физически действовать.

Итак, путь воспроизведения упражнений по словесному заданию педагога аналогичен пути, по которому идет актер, создающий тех-яику физического поведения в роли по тексту пьесы. В этом ценность первого принципа общей методики предмета.

Контрастность в подборе упражнений, составляющих урок, и в каждом упражнении.

Под контрастностью в уроке понимается такой подбор упражнений, при котором учащиеся вынуждены очень разнообразно действовать: то медленно и плавно, то быстро и отрывисто, то быстро и плавно, непрерывно, то — остро, прерывисто и т. п. Указанные характеристики невозможны в упражнениях моторного типа, поскольку в них нет элементов действия, но они легко выполнимы в упражнениях образных, в этюдах и импровизациях.

В пределах одного урока могут быть упражнения: «Смола», «Муха», «Пушинка» (из раздела совершенствования выразительности рук), упражнения в вычурном и виртуозном стиле действий XVIII столетия, а затем грубая драка с ударами, бросками, захватами и падениями. Принцип контрастности легко применим, если упражнения в уроке взяты из разных разделов программы.

Принцип контрастности полезен тем, что он развивает эмоциональность и способность быстро менять темпо-ритмы поведения.

Драматическое произведение (опера) всегда содержит столкновение интересов действующих лиц. Эти столкновения, выражаемые через конфликтные действия, иногда постепенно, а иногда и быстро, меняют взаимоотношения между героями пьесы. Эти изменения находят отражение в постепенных или резких изменениях темпоритма физических действий. Поэтому у актеров должна быть хорошая реакция, их организм должен быть способен почти мгновенно, переключаться с одних по характеру действий на другие, с одних эмоций на другие, часто противоположные. Однако известно, что-актеры не всегда легко переключаются с одного темпо-ритма на другой, особенно когда творческая природа артиста молчит, когда интуиция не помогает. Вообще говоря, человек привыкает к определенному темпо-ритму движений и с трудом его изменяет. Поэтому бывает., что актеру нелегко действовать в новом темпо-ритме, даже если, внутренняя жизнь его в роли верна. Для тренинга этой способности педагог по движению дает учащимся (в пределах одного урока) такие упражнения, которые основываются на резких изменениях, в темпо-ритме движений. Подобные упражнения совершенствуют способность учащихся легко переходить от действий одного типа к другим — а это необходимо будущим актерам в их сценической, работе. Ясно, насколько важно значение второго принципа общей, методики.

Развитие подвижной эмоциональности, которая должна быть, свойственна учащимся театральных учебных заведений, также требует специальной методики. Долгое изучение одного и того же-навыка и тренировка его утомляют не только мускулатуру, но и, нервную систему. Почти все упражнения активно воздействуют на эмоции, поэтому при однообразном повторении одного и того же-или похожего упражнений студент сначала теряет интерес к ним, а затем у него появляется эмоциональная усталость.

Педагогическая наука в любой отрасли знаний свидетельствует, что если учащиеся занимаются с интересом и удовольствием, то они значительно лучше усваивают упражнения и пользы от занятий, значительно больше, нежели тогда, когда упражнения выполняются безразлично или, что еще хуже, под нажимом педагога. Чередование-во время урока упражнений, различно воздействующих на организм, позволяет педагогу вести занятия разнообразно и интересно, благодаря чему учащиеся тренируются с полной отдачей в течение всего урока. Такая методика оказывает благотворное влияние не только на эмоции, но на весь организм будущего актера.

С этой точки зрения урок, построенный по принципу контрастности, более продуктивен, чем урок, созданный из упражнений одного типа.

Принцип контрастности может проявляться не только в подборе разнообразно действующих упражнений, но и при выполнении почти каждого отдельного упражнения. Однако следует отметить, что специальных упражнений, тренирующих способность контрастно менять характер действий, в предмете нет.

Под понятием «контрастность в упражнении» подразумевается такое его исполнение, когда одни и те же действия выполняются большими, средними и малыми амплитудами, с одновременным, изменением темпа.

Как уже говорилось, в жизни люди выполняют обычные действия, как правило, полуавтоматически; на сцене же актер вынужден сознательно подбирать дробные действия.

Так, например, светская женщина XVIII—XIX столетий могла в зависимости от потребности делать самые разнообразные движения веером: обмахиваться им быстро и медленно, большими, средними и малыми движениями. Характер этих движений почти всегда передавал ее эмоции: покой или волнение, иногда гнев, а иногда настороженность и пр. Предположим, что актрисе, играющей роль такой женщины, режиссер говорит: «Героиня внешне спокойна, и только движения веера выражают ее волнение. Веер бьется в ее руке, как крылья бабочки...» Хорошо, если актриса интуитивно сделает верные движения, но гораздо чаще такое задание оказывается невыполнимым, потому что необученные руки не могут правильно действовать. Актриса, почувствовав затруднение, отказывается от движений веером, обедняя тем самым пластический рисунок роли. Выясняется, что надо не только уметь держать веер, правильно закрывать и открывать его, выполнять им различные по смыслу действия (позвать, показать, пригласить, выгнать, спрятаться за него и т. п.), но движения при этом должны быть самыми разнообразными по характеру. Аналогичны требования и к другим бытовым действиям. Поэтому на уроках следует делать различные упражнения в меняющихся темпах, амплитудах и характерах. Кроме того, лри подборе упражнений для урока нужно учитывать принцип контрастности. Это означает, что если первое упражнение было медленным по темпу, то второе должно быть быстрым; если первое

состояло из малых по амплитудам движений, то второе должно «быть выполнено большими; если первое требовало малых мышечных напряжений, то в следующем они должны быть предельно большими...

В одном и том же уроке необходимо делать упражнения, в которых были бы различные по характеру движения: округлые, мягкие, непрерывные, а также острые, напряженные, прерывистые. Надо добиваться умения мгновенно или постепенно переходить от движения одного типа к движению другого.

В моторных упражнениях подобный тренаж не представляет трудностей для педагога — нужно только поставить перед учениками соответствующую задачу; упражнения, где уже есть некоторое смысловое содержание, требуют педагогического опыта и знаний о допустимых изменениях в темпо-ритмах исполнения (важно не нарушить логику); в упражнениях этюдного типа подобный тренаж девозможен, поскольку физические действия в них, как выражение логики жизни героя, сами диктуют совершенно определенный темпо-ритм поведения. Именно поэтому учебник предлагает педагогам как обязательный учебный материал разнообразные по содержанию этюды, отличающиеся друг от друга по тематике, а значит, я по темпо-ритмам физического поведения.

Комплексность задач в уроке и в каждом упражнении

Комплексность задач и соответствующий им подбор упражнений возможны только тогда, когда на каждом уроке разрабатывается несколько тем. Этим методика предмета «Основы сценического движения» принципиально отличается от методики других движен-ческих дисциплин. Так, если в пределах одного урока по сценическому фехтованию студенты обучаются фехтовать на шпагах, потом на ножах, а затем на двуручных мечах, то разница только в технике приемов, а тема будет всегда одна — бой. То же и на уроке по танцу: можно разучивать и совершенствовать технику любого количества танцев, но смысловая тема остается одна — танец.

В занятиях по основам сценического движения почти всегда учащимся предлагается комплекс, состоящий из 5—8 различных тем. Так, например, в пределах одного урока учащиеся занимаются гимнастикой, совершенствованием рече- и вокально-двигательных. координации, совершенствованием пластичности в навыках походки и осанки, воспитанием выразительной руки, тренируются в равновесии на высоте, изучают стилевые действия и приемы борьбы без оружия. В таком уроке воздействие на организм актера будет весьма разнообразным — благодаря этому развиваются различные стороны двигательных возможностей актера, и в этом отличительная черта предмета. Именно такую комплексность предполагал в нем К. С. Станиславский.

Предмет «Основы сценического движения» как обязательный введен в учебный план вузов, театральных училищ, в культпросвет-школах не случайно: студенты получают полноценную подготовку, которая обусловлена разнообразием тем на каждом занятии. Это совсем не означает, что танец, ритмика и сценическое фехтование недостаточно воздействуют на специальную пластическую подготовку актера. Наоборот, каждый из этих предметов своеобразно и активно влияет на совершенствование пластического аппарата актера. Но в предмете «Основы сценического движения» та же задача выполняется комплексом бытовых действий — в этом основная полезность его для актера. Нельзя достигнуть всестороннего воспитания пластичности в бытовых движениях, позах и жестах, если не выполняется принцип комплексности.

Второй стороной этого принципа является подбор таких упражнений, которые сами по себе также должны разрешать одновременно или последовательно наибольшее количество педагогических задач: только такие упражнения, оказывая самое разностороннее воздействие на организм, приносят учащимся максимальную пользу Так, например, упражнение «Пружина» (из раздела общеразвива-ющей гимнастики) активно совершенствует гибкость и подвижность тела, тренирует непрерывность движений и дыхание, отчасти воздействует на развитие ритмичности. Упражнение «Переноска одного партнера другим» способствует развитию гибкости и подвижности тела, силы, непрерывности движений, зрительного и мышечного восприятия ритма партнера, учит взаимодействию с ним, требует экономичности в подборе нужных движений и точности при их исполнении, скульптурности в позах и динамике, и при всем том студенты осваивают нужную для сцены технику своеобразного навыка. Упражнение «Переноска» значительно разностороннее воздействует на организм, чем упражнение «Пружина», поэтому оно полезнее. Однако в предмете имеются упражнения, решающие только две-три частные задачи, например «Приседания», где при минимальных требованиях к ритмичности исполнения и равновесию тела в основном тренируется мускулатура ног. Но подобный тренаж необходим, особенно на первых уроках. Постепенно количество подобных упражнений уменьшается, уступая место более комплексным. Чем больше задач разрешается в упражнении, тем большую нервно-мышечную нагрузку оно создает.

Комплексное упражнение всегда активно тренирует многоплоскостное внимание, моторную память, обучает умению в ограниченные отрезки времени выполнять различные по содержанию действия. Принцип комплексности значительно ускоряет процесс «тренинга и муштры».

Последовательный переход от легких упражнений (если они хорошо выполнены) к трудным

Этот принцип состоит в том, что учащимся предлагаются упражнения такой сложности, которые могут быть ими выполнены только с некоторым трудом; они требуют повышенного внимания для наблю: дения за собственными движениями, чтобы верно воспроизвести заданную преподавателем технику, т.е. требуют сознательной координации. После того, как схема упражнения выполнена учениками и исправлены основные ошибки, комплекс движений, осуществляющий эту схему, должен быть выучен настолько, чтобы он стал полуавтоматизмом. После этого техника упражнения при повторениях используется как тренировочный учебный материал. Таким образом, создание схемы — только первый этап в обучении. На этом этапе уже совершенствуются различные качества организма актера, главным образом внимание и координация. Но на этом тренировка с помощью упражнения не заканчивается, наоборот: с того момента, как его техника изучена, оно становится активным средством воздействия на организм, поскольку с его помощью теперь осваивается больший комплекс качества и навыков. Иначе говоря, освоение техники упражнений — не самоцель в занятиях, но лишь база для более трудного и полезного тренажа. Но на более высокий уровень подготовленности нельзя подняться, если трудность упражнения не будет постепенно возрастать. Как только упражнение станет привычным, оно превратится в обычную гимнастику, тренирующую скелетную мускулатуру, а это задача, самая незначительная из всех, вырабатывающих пластичность актера. Следовательно, как только создана правильная схема и упражнение усвоено, при его повторениях педагог должен постепенно усложнять задачу. Благодаря этому учащиеся всегда будут предельно внимательны и активны; им придется беспрерывно дополнительно координировать движения; кроме того, у них будет тренироваться память, поскольку они должны все время следить за каждой новой деталью. Активным средством воздействия являются темпо-ритмические изменения. Они диктуются ученикам сменой темпо-ритмов музыкального сопровождения и требуют от учащихся быстрой реакции, т.е. мгновенных приспособлений к меняющимся условиям.

Как же, начиная с первых уроков, педагог может регламентировать правильную физиологическую и эмоциональную нагрузку?

В первых уроках нужно стремиться к созданию только приблизительно верной техники каждого упражнения. Сами первые упражнения должны быть просты, даже примитивны, но все же представляют определенную трудность, поскольку педагог не покажет их, а только расскажет, что нужно делать. Эти упражнения не должны предъявлять больших требований к психофизическим качествам учеников. Доступность упражнений — залог успеха первых уроков. Если же учащиеся слишком быстро и правильно справляются с заданием, можно предложить им сразу же или в следующих уроках более трудные по технике упражнения. Основная сложность в данном случае заключается в изменениях темпа и амплитуд движений, благодаря чему педагог всегда может держать группу в состоянии нужной психофизической мобилизации. Если такое состояние сохранится в течение каждого урока, то у занимающихся постепенно выработается стойкая внимательность и в какой-то мере — нервная выносливость, столь важная для молодых актеров.

Опыт должен подсказать педагогу такую степень сложности упражнений, чтобы они были несколько трудны для исполнения, но все же доступны ученикам при соответствующем напряжении воли.

Излишне легкие упражнения никогда не увлекают студентов; заниматься такими упражнениями скучно, заинтересованность уроками будет падать — ив результате снизится качество подготовки.

Излишне трудные упражнения также недопустимы: ученики теряют веру в свои способности, а иногда и разочаровываются. Степень активности на уроках также будет падать.

Существенной ошибкой, нарушающей принцип «от легвого к трудному», будет положение, когда в последующих уроках будут предлагаться более легкие упражнения или их варианты, чем в предыдущих. Это явление допустимо только в том случае, когда предложенное педагогами новое задание оказалось настолько трудным, что учащиеся не смогли его выполнить. В этом случае, понижая

сложность упражнения, преподаватель должен отметить для себя, что им была допущена педагогическая ошибка.

Другая сторона принципа «от легкого к трудному» заключается в следующем: учащиеся должны освоить возможно большее количество упражнений, входящих в разнообразную программу предмета. Уже известно, сколь обоснованно стремление к наиболее разнообразному подбору навыков, входящих в обучение актера (это один из путей для проявления интуиции), однако навык только тогда входит в запас выразительных средств, когда он выполняется полуавтоматически, а для этого необходимо изучать его довольно долго.

Педагогический процесс (в любом предмете) всегда ставит перед собою две важнейшие цели: во-первых, учащиеся должны освоить как можно больший материал и, во-вторых, освоить его хорошо.

От опытности педагога зависит, насколько правильно будет спланирован учебный материал по семестрам, с тем чтобы студенты освоили возможно большее число навыков. Планирование должно основываться на следующем принципе: студента нужно не ознакомить с различными навыками, но обучить им; просто информация, знание о навыке только расширяют кругозор ученика— актер же должен уметь пользоваться навыком в своей сценической практике. Поэтому подготовка актера по движению должна быть одновременно и разносторонней, и углубленной.

Нужно, чтобы навык стал полуавтоматизмом — от формы, носящей чисто технический характер, до полноценного сценического действия с возможными изменениями в темпо-ритме. Выполнение этого принципа методики обязательно приведет к верному результату в подготовленности организма актера.

Выполнение упражнений целенаправленно, экономично, точно и с верным мышечным напряжением

Основной тренаж в предмете «Основы сценического движения» начинается с момента, когда создается возможность требовать от ученика целенаправленного, экономичного и точного исполнения каждого упражнения, т.е. после того, как учащиеся выполнят схему нового упражнения. В этой схеме еще могут быть технические ошибки — педагог дает указания, как их исправить. В результате учащиеся отбирают лишь самые необходимые движения. Постепенно упражнение становится не только целенаправленным, но и экономичным по форме, как в каждой фазе, так и в целостном исполнении задания. Стремление правильно сделать самое незначительное, хотя бы моторное упражнение свидетельствует о потребности учащихся серьезно и вдумчиво выполнять поставленную педагогом задачу. Важно воспитывать и постоянно поддерживать

эту потребность. Учащиеся должны знать, что все лишние движения — «мусор».

Преподаватель может влиять на скорость исполнения, меняя темп музыки, и на амплитуды движений, меняя размеры и расположение тренировочной площадки. Так тренируются пространственно-временные ощущения движений, уже в какой-то степени определяющие темпо-ритм движений. В начале обучения они вызывают чисто механический характер исполнения. Благодаря им ученики, во-первых, знакомятся с двигательными возможностями своего организма и практически убеждаются, что можно сознательно управлять телом; во-вторых, в процессе совершенствования качества движений они добиваются точности и скорости двигательных реакций приспособительного типа. Совершенствование приспособи-тельных реакций начинается с того, что, оценивая звук и размеры пространства, занимающиеся стараются подчинять скорость своего поведения музыке, а размеры движений — габаритам пространства. Наиболее просто это достигается в упражнениях моторного типа, где есть возможности активно, разнообразно, а когда надо, то и избирательно, т.е. в нужном направлении, развивать всю сложную цепь процессов, составляющих систему двигательных анализаторов организма.

Основа культуры любого движения, а значит и физического действия актера в роли, в первую очередь, зависит от качества деятельности двигательных анализаторов исполнителей. Совершенствованием этих анализаторов должен заниматься каждый педагог вне зависимости от того, какой предмет движения он преподает.

Однако тренаж этого типа — только начало работы по совершенствованию пластичности актера. Двигательные анализаторы, получившие предварительную настройку в упражнениях моторного типа, начинают верно обслуживать учеников и на более высоком, приближенном к творчеству актера уровне. Эта настройка должна оказывать влияние как в репетиционном процессе, так и на уроках по драматическому искусству. В уроках по движению правильные функции двигательных анализаторов должны быть активно выражены и в упражнениях с беспредметными действиями, где главным затруднением для деятельности сознания в управлении скелетной мускулатурой будет вымышленная ситуация.

Поскольку дисциплина «Драматическое искусство» включает в свою программу беспредметные действия на первом курсе (когда изучаются основные элементы сценического искусства), заниматься параллельно подобными же упражнениями в предмете «Основы сценического движения» совершенно недопустимо, поскольку нельзя дублировать основной процесс воспитания актера; но можно и должно на втором курсе использовать полученные в обучении драматическому искусству навыки для совершенствования культуры движения на более высоком уровне. Преподаватели по движению на втором году обучения получают практическую возможность включать в свои уроки упражнения смыслового и этюдного типа.

Как показала практика, переходить от моторных упражнений к этюдам целесообразно не скачком, а постепенно, через такие упражнения, в которых педагог имеет возможность, подсказывая некоторые дополнительные условия, подводить занимающихся к состоянию, когда у них начинает пробуждаться воображение, и они сами, фантазируя обстоятельства по ходу исполнения упражнения, часто незаметно для себя превращают механическую схему в осмысленное поведение. Последующий процесс перерастания такого упражнения в этюд значительно проще. Если упражнение по своей технике это допускает, педагог вводит учеников в некоторые предлагаемые обстоятельства, которые позволяют занимающимся начать конкретно действовать.

Педагогический опыт показал, что наиболее выгодно для тренажа двигательных возможностей актера использовать упражнения, которые из уровня моторной подготовки постепенно переходят, как бы перерастают в уровень осмысленного поведения. Естественно, что упражнения вводные и оздоровительные, т.е. в гимнастике, имеющей задачей избирательно тренировать мускулатуру актера, его сердечно-сосудистый и дыхательный аппарат, не могут быть превращены в смысловые упражнения — они всегда останутся на уровне моторной тренировки. Но и в упражнениях этого типа педагог должен вести работу над совершенствованием приспособительных реакций так же, как в основных упражнениях предмета.

В моторных упражнениях реакция тренируется путем темпо-ритмических изменений, сопряженных с изменениями в амплитудах движений. Но основу предмета составляет не гимнастика, а специальные упражнения. В тех из них, которые имеют смысловую задачу, изменения в движениях могут быть результатом верной игры фантазии ученика, и потому их нельзя навязать. Что же касается этюдов, то в них тренировка приспособительных реакций возможна только через изменения в предлагаемых обстоятельствах, которыми определяется и организуется существо физического поведения и его конкретный темпо-ритм.

Значительно труднее педагогу по движению влиять на уровень мышечных напряжений и тем более проверять их точность. Бытовавшая в этом плане методика сводилась в основном к чисто субъективному впечатлению педагога, наблюдавшего за выполнением упражнений, а затем на основе этих наблюдений дававшего ученику тот или иной совет.

Выяснить недостаточность мышечного напряжения довольно просто: если усилие недостаточно, то ученик вообще не выполнит упражнение. Мышечное перенапряжение определить сложнее, потому что в этом случае упражнение, как правило, получается. Не отвергая возможности использования субъективных впечатлений педагога, хотелось бы для проверки правильности функционирования мускулатуры найти такие упражнения, в которых сам факт их исполнения свидетельствовал бы о верных напряжениях мышц. Как известно, это легко сделать на упражнениях в равновесиях на высоте и уменьшенной опоре. Неустойчивое положение тела порождает зажимы, и человек или прыгает вниз, или падает. После соответствующей тренировки ученики начинают правильно исполнять упражнения — а это свидетельствует о правильной работе мышц, несмотря на то, что страх подавляет верную координацию. Если в такие упражнения включать произнесение логических текстов или пение, то это не только усложнит задание: удачное выполнение будет свидетельствовать о верном мышечном состоянии, самообладании и контроле, поскольку при зажимах говорить и тем более петь — невозможно.

Вторая группа упражнений, в которых верные мышечные напряжения являются ведущим фактором, — акробатические прыжки; здесь всякое мышечное несоответствие механически приводит к неудаче. Следует, однако, отметить, что акробатический прыжок длится секунду-две, а упражнения в равновесии — минуту и больше, и, конечно, для тренировки напряжений мускулатуры эти послед ние предпочтительнее.

Мышечные напряжения хорошо контролируются в упражнениях, где необходимо взаимодействие с партнером — приемы борьбы, переноски живого тела. Только благодаря правильным мышечным напряжениям можно достигнуть нужного результата. Наиболее активный тренаж начинается при смене партнеров, поскольку новый партнер отличается от предыдущего и размерами тела, и весом, и силой, и темпераментом, и прочими психофизическими признаками; все это вызывает другой темпо-ритм действий, а значит, и соответствующих мышечных приспособлений. Удачное выполнение таких упражнений с каждым новым партнером свидетельствует о быстрой мышечной приспособляемости.

Если у актера выработана привычка правильно напрягать мускулатуру в момент действия, то он всегда добьется сценической правдивости в исполняемых действиях. Такой актер в совершенстве овладевает техникой разнообразных простых и сложных двигательных сценических навыков общего и частного типов: он не ушибается при падениях, умело помогает партнеру нести себя на руках, в сценах драк создает полноценное впечатление, едва касаясь партнера и т. п.

Педагог должен исправлять ошибки, уточняя требования к данной физической задаче. Эти указания, приближающие учеников к обстоятельствам действия, способствуют нужной мобилизации сознания, а оно верно направляет функции скелетной мускулатуры.

Если скульптурность есть высшее выражение физической формы актера в роли, то на уроках по движению физическая подготовленность занимающихся, в первую очередь, должна проявляться в точном напряжении мышц. («Не больше и не меньше» — К. С. Станиславский). Правильное напряжение мышц делает актера органичным в сценической жизни.

Именно поэтому в каждом упражнении, перешедшем в тренинг, педагог в первую очередь должен следить за правильностью мышечных напряжений, поскольку от этого зависит гармоничная деятельность органов движения — основная цель всей методики предмета «Основы сценического движения».

Глава сорок первая

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ

Большие задачи, стоящие перед предметом, разрешаются в течение всего учебного периода. Этот период состоит из уроков, по времени отдаленных друг от друга на неделю, в лучшем случае на три-четыре дня, но программно и методически связанных между собой. В свою очередь, каждый урок состоит из серии различных упражнений. Общий уровень подготовки учеников зависит от того, насколько успешно идет тренаж в каждом отдельном упражнении. Если упражнение будет верно преподано, то и результаты подготовки будут высокими.

В воспитании движения актера превращение техники упражнения в самоцель подготовки — принципиальная ошибка. Движение актера в роли — только средство раскрытия образа, а не самоцель сценического поведения. Педагог по движению, не понимающий принципиального отличия физкультурной подготовки от тренажа для сцены, никогда не будет верно готовить актера. Так, например, совершенствование техники акробатического кувырка вперед — полезное занятие, с точки зрения задач физического воспитания. Самая примитивная техника этого кувырка в уроках по основам сценического движения вполне достаточна для верного распределения двигающегося тела в установленном пространстве и в разных отрезках времени. Это начало работы по смене темпо-ритмов в движениях тела, и именно это нужно в подготовке актера, а потому незачем тратить время на освоение техники кувырка — этот навык на сцене не пригодится. Все упражнения должны совершенствовать психофизические качества; кроме того, некоторые из них превращаются в сценические навыки. Но навыком должно становиться только то, что может иметь реальное применение на сцене. Обучение ненужным актеру навыкам — бессмысленная трата дорогого учебного времени, ничего общего не имеющая со сценической подготовкой.

Как уже известно, одно и то же упражнение может решать разные задачи. При этом важна правильная последовательность выполнения задачи, от нее зависит уровень подготовки. Например: если в беге изучать его технику, то в основном это будет упражнением на совершенствование координации и создание спортивного навыка. Если же, используя разученную технику, предложить учащимся бежать две, три минуты, стараясь сохранить правильное дыхание, то в первую очередь это будет тренировкой сердечнососудистого и дыхательного аппаратов. И понятно, что сначала следует освоить верную технику бега, а затем с ее помощью вести нужный тренаж. Такая последовательность этапов должна быть соблюдена во всех упражнениях — это один из важнейших методических приемов.

Разнообразие задач и упражнений, разрешающих эти задачи, велико, сами задачи меняются по мере того, как совершенствуется предмет. Поэтому методические приемы не есть нечто застывшее, наоборот, они меняются и беспрерывно совершенствуются. Это подвижная система, связывающая отдельные темы предмета в единое целое и направляющая тренаж по верному пути подготовки к драматическому искусству.

Методические приемы есть частные способы наиболее продуктивного применения того или иного упражнения. Поскольку тем и упражнений много (около 360), естественно, что приемы методики также разнообразны.

Методические приемы используются избирательно, и почти невозможно предугадать, каким из них воспользуется педагог в тот или иной момент обучения. Каждый методический прием следует применять лишь тогда, когда в этом есть конкретная необходимость. Трудность методики предмета состоит в том, что не только сами упражнения очень разнообразны, но разнообразны задачи, которые они разрешают. Кроме того, и ученики очень отличаются друг от друга: чертами характера, личными интересами, творческой направленностью, возрастом, общей предварительной подготовленностью, состоянием здоровья, физической тренированностью, степенью одаренности.

Овладеть методикой можно только в процессе педагогической практики и в творческих поисках самого педагога. Степень овладения методикой зависит от многих качеств преподавателя, в частности от его знаний, общей культуры, от его педагогических способностей и т. д. Только тогда, когда педагог овладеет основными принципами методики, когда он сумеет верно и вовремя применить нужный прием, можно говорить о полноценном знании предмета. Обладая памятью и настойчивостью, выучить технику упражнений нетрудно, но для умелого проведения занятий этого совершенно недостаточно. Только в педагогической практике учитель осваивает методику во всей ее сложности, и тогда у него вырабатывается свой собственный стиль работы, свидетельствующий о педагогической зрелости. Овладение методическими приемами — процесс медлительный и постепенный.

Чтобы освоить уже накопленный и предлагаемый учебником опыт, необходимо, проводя уроки, наблюдая за ходом занятий, свободно экспериментировать: применять тот или иной прием методики и пытаться создавать новые. Только так педагог может в совершенстве овладеть предметом.

Следует предостеречь начинающих преподавателей от чрезмерного насыщения уроков применением разнообразных методических приемов. К ним следует прибегать постепенно и только в конкретных случаях.

Правильная последовательность задач в упражнении

Как уже было показано, прежде чем начать тренироваться в каком-либо упражнении, нужно изучить его технику — это естественно. В сложных упражнениях имеет смысл изучать технику по этапам, причем начинать с наиболее сложных частей, чтобы лучше их усвоить, поскольку позднее они будут повторяться при работе над более простыми элементами. При этом важно сохранять логическую связь между отдельными звеньями, для того чтобы у учащихся все время было целостное впечатление об упражнении. Если это невозможно, то перед началом изучения сложной техники необходимо показать упражнение в целом, но не более одного раза и только для того, чтобы создать представление о том, что надо будет изучать.

Создание логической схемы при разучивании упражнения

После объяснения упражнения учащиеся самостоятельно создают схему упражнения так, как они ее поняли. При повторении эта схема обрастает различными деталями, индивидуальными приспособлениями.

Этот прием дает возможность видеть, насколько точно и быстро у студентов возникает впечатление о необходимых движениях, а также судить о внимании учеников, их воображении, точном мышлении и, по качеству выполнения, — об уровне координации.

Если в вольных упражнениях гимнастики и танцах кордебалета единая для всех схема должна диктовать единство исполнения (единую форму), то в предмете «Основы сценического движения» такого слияния быть не должно. Выполнение схемы индивидуально, и чем более она детализируется, тем более учащиеся приобретают свою собственную форму. Это правило применимо к пластической подготовке актеров.

Необходимость четырехкратного повторения упражнений при разучивании

Учащихся на первом же уроке предупреждают, что создание и освоение техники упражнения им придется выполнять в пределах четырехкратного повторения. При первом исполнении создается самая приблизительная техника упражнения. При втором — первичная техника уточняется, создается схема; в третьем — схема обрастает деталями, а в четвертом — техника упражнения выполняется в законченном виде. Естественно, что при четвертом исполнении свободы и точности еще нет.

Если за четырехкратное повторение техника все же не выполнена, студент должен повторять упражнение до тех пор, пока результат не будет хорошим. Однако учащемуся нужно указать на отставание. Кроме того, следует подумать и о степени трудности предложенного упражнения, разобраться, соответствует ли оно двигательным возможностям данной учебной группы.

Занимающимся нужно рассказать, что хорошо двигающийся актер при первом исполнении в репетиции ищет схему физического поведения в роли, при повторном — создает его детали, в третьем как бы репетирует, а в четвертом уже органично действует. Это идеал подготовленности, к которому следует стремиться.

Объяснение значения каждого упражнения в двигательной подготовке актера

Необходимо, чтобы студенты знали назначение каждого упражнения в их подготовке к сценической деятельности — только тогда они будут тренироваться сознательно. Приступая к изучению упражнения, объясняют только его предполагаемую технику; тогда педагог еще не дает ему названия и не рассказывает, для чего оно применяется в тренаже. Только после того, как разучена схема, когда у ученика возникло полное представление о содержании упражнения, преподаватель рассказывает о влиянии упражнения на качество движения актера вообще, а если оно представляет собой сценический навык, то объясняет, в каких обстоятельствах этот навык может найти применение в роли.

На первом уроке преподаватель говорит о том, что необходимо знать содержание упражнений, а также задачи, которые они выполняют в подготовке к движению на сцене; кроме того, педагог отвечает на вопросы студентов. Важно пробудить любознательность учеников.

Если выполняя задания, студенты начали уставать, то педагог должен прервать практические занятия и рассказать о назначении упражнений в движении на сцене.

Постепенное сокращение объяснений по мере усвоения техники упражнения

Когда появляется уверенность, что техника осваивается верно, педагог постепенно сокращает свои объяснения. Сперва он лишь кратко напоминает упражнение, а затем произносит только его название. Так экономится время и тренируется память. Излишние объяснения утомляют, распыляют внимание. Лаконизм обостряет внимание, будит воображение, требует сообразительности и скорости реакции.

Словесное исправление ошибок. по ходу выполнения упражнения

Когда в процессе исполнения упражнений педагог дает дополнительные указания, чтобы исправить или уточнить технику, то у учеников появляется еще один объект внимания; исполнение следует сделать полуавтоматизмом, на ходу изменить подбор движений, а это возможно только при условии, если студенты правильно оценили указание и быстро, правильно отреагировали на него. Прием хорошо тренирует ловкость. Применять его следует только тогда, когда есть уверенность, что упражнение уже может выполняться полуавтоматически. Если этого нет, то вмешательство преподавателя с дополнительными указаниями только разрушит схему и приостановит выполнение, т.е. принесет вред.

Своевременно примененный прием обостряет состояние психики, он тренирует многоплоскостное внимание, активно совершенствует координацию движений и реактивность исполнения. Для того, чтобы педагог мог успешно пользоваться этим приемом, его указания должны быть кратки и точны.

Типичным проявлением лаконизма в применении этого приема могут служить указания, которые даются во время поточного исполнения моторных упражнений во второй части урока (в гимнастике), где переход от одного упражнения к другому совершается без остановок на объяснение. В других разделах по ходу упражнения могут быть указания об изменении темпа или пространства, на котором выполняется задание. Прием применяется начиная со второй половины первого семестра.

Собеседование как средство проверки знаний студентов о назначении упражнений

Этот прием применяется в паузах между упражнениями. Благодаря ему выясняется, насколько сознательно относятся студенты к упражнениям, а также знают ли они о возможности использования упражнений в тренинге и в работе над ролью. Например, при выполнении этикетных и стилевых действий есть смысл проверить знание эпохи, к которой они относятся, или назначение того или иного сценического трюка и т. п.

Бывает, что ученик не выполняет какого-то упражнения вообще, ук гоняется от него — следует узнать о причинах этого явления. Прием помогает выявить знания студентов, степень их общего развития, даже интересы; кроме того, он поднимает их активность, требует, чтобы они осознавали задания, которые получают от педагога. Все это оживляет занятия и одновременно дает небольшую передышку во время урока.

В такой беседе педагог стремится вызвать у студента желание научиться. Между учителем и учениками должно быть полное доверие. Прием требует от педагога хорошего знания группы и добрых отношений с ней. Очень важно, чтобы, давая урок, педагог видел не только его общее содержание, но умел бы наблюдать каждого ученика и в зависимости от тех или иных отклонений находил бы причины и поводы для беседы. Такое конкретное собеседование всегда приносит большую пользу. Беседовать вообще — нет смысла.

Особенно важно пользоваться этим приемом в работе с режиссерскими группами.

Исправление типичных ошибок на показе неверного индивидуального исполнения

Прием состоит в том, что учащиеся по предложению педагога наблюдают за одним из своих товарищей, который неверно выполняет упражнение. Предложить студенту выполнить упражнение нужно просто, спокойно, ни на что не намекая. После исполнения следует спросить остальных об их впечатлении. Когда студенты назовут замеченные ими ошибки, нужно объяснить причину этих ошибок, указать способ их исправления.

Этим приемом можно пользоваться еще и для того, чтобы расшевелить, подтолкнуть нерадивого ученика. В этом случае последующему объяснению ошибки можно придать иронический характер. В таком виде прием действует на самолюбие ученика как своеобразный «хлыст». Им можно и иногда должно пользоваться, но не терять при этом чувства меры.

Пока;, неверного исполнения упражнения самим педагогом (показ «от противного»)

Преподаватель, выполняя упражнение, сознательно и несколько подчеркнуто демонстрирует наиболее типичные ошибки, для того чтобы обратить на них внимание группы. При этом не надо показывать персонально на тех, кто делает такие ошибки. Они это быстро поймут сами.

Как надо делать верно, педагог не показывает, а лишь объясняет это. Занимающиеся должны самостоятельно найти способ исправления ошибки; обычно эти исправления индивидуальны по технике.

Использование подготовительных упражнений в изучении сложных двигательных навыков

Некоторые навыки, сложные по технике, трудно осваиваются, другие — опасны при первых попытках их сделать. В этих случаях педагог должен давать вспомогательные упражнения, рассказав о них как о подсобной технике и отметив, что они нужны для страховки или для получения верных физических ощущений. Тут же надо указать, что в подобных случаях необходимо соблюдать технику безопасности, затем объяснить ее и заставить студентов потренироваться. В режиссерских группах обратить внимание на ответственность режиссера при постановке подобных действий в спектакле. Режиссер, поставивший опасный трюк, несет за него ответственность не только в репетиционном периоде, но и в спектаклях, Поэтому все опасные для здоровья актеров действия должны быть тщательно продуманы, с точки зрения их техники безопасности, и тщательно отработаны. Если по каким-либо причинам отработать не удалось, лучше отказаться от их выполнения в спектакле.

Контрольные упражнения как средство проверки

Занимающимся дается упражнение несколько более сложное, чем предыдущее. Они не смогут его выполнить, если вся предыдущая техника не была правильно освоена. Усложнение задания основано на принципе «от легкого к более трудному». Подобные упражнения следует давать внезапно.

Иногда, чтобы проверить память, можно вернуться к старым упражнениям. Для этого на время надо отказаться от упражнений, в которых уже получено необходимое качество, а затем предложить выполнить такое упражнение сразу и полностью, не тратя времени, чтобы вспомнить элементы. Например, упражнение было выучено в сентябре; делается перерыв в два месяца, а затем оно внезапно дается в одном из уроков декабря. Если выполнение будет посредственным, его следует повторить несколько раз для того, чтобы вспомнить и закрепить в памяти, особенно если это нужный сценический навык. Этим приемом следует пользоваться относительно часто.

Внезапное применение новых заданий

Иногда, чтобы обострить внимание, следует внезапно дать совершенно новое, но не трудное задание. Прием тренирует скорость ориентации, скорость реакции, мобилизует весь организм и очень повышает эмоциональный уровень урока. Иногда это может быть трюковое шуточное упражнение.

Смена партнеров

Новый партнер в любом парном упражнении — всегда большое усложнение задания, поскольку нужно быстро приспособиться к нему по ходу исполнения, начать действовать в новом темпо-ритме. Этот прием частично осуществляет принцип контрастности. Умение быстро примениться к различным партнерам очень важно, особенно в массовых сценах; скорость приспособлений — важный фактор развития ловкости. Если эта скорость уже есть, можно отметить достаточно высокую подготовленность группы.

Выполнение упражнения с воображаемым партнером

Этот прием применяется в тех случаях, когда на уроке нечетное количество учеников, а упражнение требует партнера. В этих случаях не имеющий пары выполняет все движения, как если бы у него был партнер. Это помогает ему освоить технику движений, составляющих упражнение, и когда к нему придет партнер, он уже будет знать нужную схему упражнения.

Но этот прием имеет и свое принципиальное назначение: он проверяет точность фантазии, моторную память. Иногда есть смысл поставить учебную группу так, чтобы в предложенном парном упражнении каждый действовал с воображаемым партнером. Это научит выполнять действие, играемое на сцене с партнером, одному у себя в уборной, в любом свободном помещении. Мало того, при известной тренированности актер постепенно овладевает возможностью мысленно проиграть такую сцену, не вставая со стула, даже, лежа, во время отдыха и тому подобных обстоятельствах.

Выполнение упражнения с воображаемым партнером подсказывает педагогу, насколько ярки видения учеников, какова степень веры в то, что создается только в их воображении, насколько они органичны в выполнении техники упражнений, т.е. цепи навыков, насколько непроизвольна координация движений и скорость реакции.

Изучение стилевых и этикетных действий (без разграничений пола)

Прием помогает обогащению студентов знаниями в области исторического движения, что особенно необходимо будущим режиссерам — когда в спектаклях будут необходимы стилевые действия, им придется давать актерам соответствующие консультации.

Выполнение женских действий мужчинами имеет целью увеличить объем их знаний и умений. Изучение мужских действий женщинами необходимо, поскольку им приходится играть мужские роли, соблюдая не только стиль эпохи, но выполняя действия движениями, свойственными мужчинам.

Необходимость обязательно выполнять все упражнения

Иногда бывает, что некоторые ученики уклоняются от трудных или несколько опасных упражнений. Обычно это случается с безвольными или излишне самолюбивыми учениками (из боязни при неудаче показаться неловким, смешным), а иногда — попросту ленивыми.

Пока все присутствующие на уроке не выполнят задание, урок нельзя продолжать. Утверждение ученика, что он сам обстоятельно отработает нужное упражнение, не должно успокаивать педагога: как правило, этого не бывает. Упражнение должно быть выполнено обязательно. Такая требовательность подгоняет трусливого и безвольного ученика, заставляет его добиться успеха. Педагог должен помочь такому ученику выполнить упражнение всеми подсобными средствами.

Иногда причина отказа — плохой характер ученика, его каприз — явления явно нежелательные. Настойчивость учителя в этом случае решает успех. На уроке не может быть «не хочу», «не могу», «не буду» — это не соответствует профессии актера. Ученик может сказать: «У меня не вышло это задание, но сейчас я постараюсь его выполнить». В этом направлении следует воспитывать волевые качества. Надо, чтобы студент заставил себя выполнить то, что для него трудно достижимо в данный момент: в этом процесс подго, товки по движению.

Педагог должен понимать всю сущность происходящего на уроке, правильно оценивать совершающийся у него на глазах процесс воспитания. Для первой оценки необходимо хорошо знать каждого ученика, его особенности и индивидуальные отклонения в здоровье, если таковые имеются. И с этой точки зрения педагог должен быть связан с работой цикла физического воспитания и с врачом, наблюдающим за здоровьем учеников. Если есть отклонения, педагог сам освобождает ученика от выполнения тех или иных упражнений и даже запрещает ему заниматься ими. Вообразите, например, что человек в детстве перенес туберкулез позвоночника, актерски талантлив и потому принят в учебное заведение. Его нужно освободить от всех упражнений, дающих большую нагрузку на позвоночник, но заниматься движением он может и должен.

Индивидуальный подход всегда дает положительный результат, если педагог верно разобрался в происходящем на уроке, если был тактичен, но настойчиво добивался решения поставленной перед учениками задачи. Преподаватель должен понять причину отказа выполнять упражнение, и если она уважительная, с нею надо считаться, а капризы надо немедленно и жестко пресекать.

Привлечение посторонних наблюдателей на уроки

Боязнь игры на зрителе наиболее трудно преодолевается молодыми исполнителями. Поэтому целесообразно давать уроки в присутствии посторонних. Можно приглашать сотрудников учебного заведения, членов своей и других кафедр, гостей, инспектирующих и т. п.

Ученики должны не отвлекаться на дополнительные раздражители, но увлеченно заниматься своим делом. Если во время выполнения упражнения ученик, допустивший ошибку, сумеет ее скрыть и правильно исправить, это признак хорошего самообладания. Педагог, желая тренировать на внезапность, может подать новую и неожиданную команду. Если группа такое внезапное распоряжение правильно выполнит, это свидетельство хорошей тренированности на реакцию.

Все эти обстоятельства воспитывают волю, смелость и решительность, сосредоточенное внимание, целеустремленность в выполнении заданий. Так устраняются зажимы и другая сторона этого же явления — наигрыш, кокетство, излишняя показная свобода и прочие отрицательные явления, непроизвольно возникающие у плохо подготовленных или неверно воспитанных учеников.

Воспитание этических и эстетических норм поведения

Во время каждого урока необходимо вести работу по воспитанию норм культурного поведения и хорошего вкуса. Следует воспитывать сознательную дисциплину, чувство товарищества, чувство ответственности за себя и весь коллектив. Нужно обращать внимание на такие недопустимые явления, как неопрятность или безвкусицу

в костюме, в прическе, на нечистоплотность и прочие признаки нарушения внешней культуры.

Нельзя позволять себе издевку над занимающимися, насмешки, даже в самом прикрытом виде, проявления неприязни и пр. Совершенно недопустимо, если студенты во время объяснения упражнений поворачиваются спиной к педагогу, переговариваются, поглядывают на часы, садятся без разрешения, держатся в небрежных и, что еще хуже, вульгарных позах.

Процесс эстетического воспитания должен начаться, с первого урока и, постепенно разворачиваясь, продолжаться в течение всего обучения. Эта сторона подготовки актера не менее важна, чем его профессиональное обучение.

Требования к преподавателю предмета «Основы сценического движения»

Педагог только тогда успешно воспитывает учеников, когда его собственные моральные качества и внешняя культура на должном уровне.

Выше было указано, какие профессиональные качества необходимы педагогу в театральной школе. Однако, кроме знания предмета, умения вести уроки, профессиональной одаренности, преподаватель, воспитывающий движение, должен обладать еще и некоторыми специальными чертами.

Умение разнообразно, интересно и с большой пользой вести уроки кроется не только в высокой общечеловеческой культуре учителя, но и в его связи с искусством вообще и с театральным искусством в частности. Он должен знать содержание смежных дисциплин, должен быть эрудирован по многим вопросам педагогики, политики и общественно-бытовой жизни. Он должен быть не только руководителем на уроках, но старшим товарищем, советником в бытовой жизни коллектива, с которым он педагогически связан.

Преподаватель обязан вести научную работу по специальности, ибо только наука укрепляет практику и опыт и создает возможности предвидений; она обогащает предмет новыми открытиями. Хорошая научная подготовленность обеспечивает широкий кругозор, умение наблюдать и обобщать явления, позволяет верно научно и методически развивать учебный процесс.

Преподаватель должен обладать актерскими способностями, он должен быть заразителен и убедителен во всем том, что требует от учеников. Необходимо, чтобы он в совершенстве владел всеми упражнениями предмета; во многих из них надо осмысленно и выразительно действовать, что недоступно человеку, лишенному актерских данных, знаний и практического опыта игры. Если упражнение требует показа, то показ должен быть совершенен по форме.

Преподаватель театрального вуза должен не только понимать природу актера; нужно, чтобы он сам практически был профессиональным актером, хотя бы он и не работал в театре.

Преподаватель по движению — всегда режиссер. Он должен уметь видеть и чувствовать объект работы в целом, перспективу развития каждого ученика в процессе воспитания и в его последующей профессиональной работе в театре. Кроме того, совершенно необходимо, чтобы он владел технологией предмета применительно к театрально-постановочной работе, где он может выполнять не только консультационную, но и режиссерскую работу. &га деятельность всегда повышает его квалификацию, держит его в курсе развития драматического искусства и весьма активно повышает его авторитет в глазах учеников.

Преподаватель должен иметь хотя бы начальное музыкальное образование: как минимум нужно знать музыкальную грамоту, уметь хотя бы примитивно анализировать музыкальное произведение и быть абсолютно ритмичным. Желательно, чтобы педагог владел каким-нибудь музыкальным инструментом или пел. Все это позволит ему верно общаться не только с концертмейстером на уроках, но и вести работу тренировочного и постановочного типа в музыкальном учебном заведении и театре.

Авторитет учителя зависит от результатов подготовки учеников. Он создается работой, отношением к ученикам и глубокими знаниями. Однако бывает, когда на уроке — хороший порядок, поддерживается дисциплина, но содержание тренажа ничего общего с будущей профессией не имеет. Тренаж превращается в бессмысленную трату времени и сил учеников, у которых в результате не будет нужной подготовки: такой педагог, несмотря на внешнее благополучие, никогда не будет авторитетен. Пользы учащимся и театру он не принесет. Иногда пытаются создать авторитет общими разговорами, внешне деловой обстановкой и тому подобным педагогическим очковтирательством.

Педагог должен быть образцом поведения с точки зрения внешней культуры. Костюм, прическа, обувь, осанка, походка, жесты и чистота речи, ее лаконизм — все это имеет большое значение. Преподаватель по движению должен давать уроки в обычном костюме, на уроках почти нет показа, а то, что показывается, не требует спортивной формы. Костюм педагога должен быть скромен, современен и выполнен с хорошим вкусом. Педагог должен импонировать студентам своим внешним видом. Преподаватели-женщины должны быть модно, элегантно, но скромно одеты и обязательно хорошо причесаны.

В основе педагогического успеха лежит умение учить профессии, быть в общении с учениками искренним, правдивым и доброжелательным (что на мешает быть строгим), общаться с ними не только на уроках, но и в жизни. Надо уметь быть им старшим товарищем и добрым советником.

Глава сорок вторая

ПЛАНИРОВАНИЕ И УЧЕТ

Качество учебного процесса по воспитанию «пластической культуры актера» зависит от наиболее целесообразного распределения предметов кафедры сценического движения в учебном плане театрального учебного заведения. Практика выявила следующее наиболее удачное распределение часов по предметам и семестрам.

НА АКТЕРСКОМ ОТДЕЛЕНИИ

Предметы Семестры 1 234 5 в Итого

Ритмика 2 2 \_ \_ \_ \_ 68 часов

Основы сценического движения — 2 4 4 — — 168 часов

Танец 4 2 2 2 4 4 312 часов

Фехтование — — — — 2 2 68 часов

Недельная нагрузка 6 часов

Всего за три года обучения 616 часов НА РЕЖИССЕРСКОМ ОТДЕЛЕНИИ

Предметы Семестры 1 23486 Итого

Ритмика 2 2 \_ \_ \_ \_ 68 часов

Основы сценического движения 2 2 2 2 — — 136 часов

Танец — \_ 2 2 2 2 136 часов

Фехтование — — — — 2 2 68 часов

Недельная нагрузка 4 часа

Всего за три года обучения 408 часев

Программа предмета по темам подготовки

Программа предмета состоит из упражнений, распределенных по 16 темам. Каждая тема решает свои специфические задачи в обучении навыкам и совершенствует психофизические качества актера и режиссера.

ТЕМЫ

1. Вводные упражнения.

2. Бег, дыхательные и заключительное упражнения.

3. Общеразвивающие упражнения.

4. Ритмические упражнения.

5. Совершенствование осанки и походки.

6. Совершенствование координации движений с речью и пением.

7. Совершенствование равновесия.

8. Акробатические прыжки.

9. Совершенствование выразительности рук. 10. Прыжки бытового типа. П. Сценические падения.

12. Сценические переноски.

13. Приемы сценической борьбы.

14. Стилевые действия и этикетные навыки.

15. Этюдные упражнения.

16. Импровизационные упражнения.

Чтобы материал перечисленных тем был усвоен наилучшим образом, необходимо предварительно планировать учебный материал по семестровым рабочим планам. Поскольку в III и IV семестрах занятия проводятся по два раза в неделю, есть смысл распределить обучение на пять периодов с таким расчетом, чтобы количество часов в них было одинаковым. Первый период — четыре месяца, а последующие — по два, но с удвоенным количеством часов. В рабочих помесячных планах должны быть указаны часы на теоретические беседы, на практику и на зачеты. Планировать учебный материал нужно так, чтобы в начале подготовки основное время отводилось на развитие качеств и различные подготовительные упражнения к сложным навыкам, а изучались бы наиболее простые двигательные сценические умения. Вторая половина обучения посвящается освоению и тренировке в двигательных навыках сценического типа. В самом конце курса есть упражнения этюдной формы, дающие возможность использовать полученные навыки в сценической ситуации и импровизации, ставящие своей задачей проверить общую подготовленность учеников.

Педагогам, особенно начинающим, рекомендуется взять в основу предложенные учебником типовые рабочие планы, но самостоятельно разработать помесячные. Благодаря этому можно точно определить содержание и количество упражнений, применительно к тому количеству часов, которое отводится на предмет в каждом месяце учебного года. Количество часов в каждом месяце будет разное, если учитывать их для каждой учебной группы. Эта разница образуется из-за неодинакового количества дней в месяцах, праздников, падающих на дни недели, и различных дополнительных причин.

Для точного подсчета следует в феврале изъять семь дней, отведенных на каникулы, в первом периоде — первые два часа

на вводную беседу и последние два часа на зачет, в третьем периоде последние два часа на контрольный урок, в пятом — на зачет.

На вступительной беседе преподаватель должен рассказать учащимся о целях и задачах предмета, дать понятие о его содержании и сообщить организационные требования: о явке на урок, костюме, обуви и распорядке на самом уроке.

Типовые планы на пять периодов

I период. Проводятся двухчасовые уроки по одному разу в неделю. Всего 16 уроков, 32 часа. Период охватывает февраль, март, апрель и май.

Темы: Вводные упражнения. Дыхательные. Общеразвивающие. Ритмические. Совершенствование осанки и походки. Координация движений, равновесие. Развитие выразительности рук. Подготовительные упражнения к падениям и падение № 1. Групповые переноски по 7 и 5 человек. Акробатические упражнения. Заключительные упражнения.

II период. Проводятся двухчасовые уроки по два раза в неделю. Всего 16 уроков, 32 часа. Период охватывает сентябрь и октябрь.

Темы: Вводные упражнения. Дыхательные. Общеразвивающие упражнения. Совершенствование осанки и походки. Координация движений, речи и пения. Совершенствование выразительности рук. Групповые переноски по четыре и три человека. Переноски по одному (подготовительные упражнения). Совершенствование равновесия. Акробатические упражнения. Падения № 2, 3 и 4. Прыжки. Заключительные упражнения.

III период. Этот и последующие периоды имеют также двухразовые занятия в неделю, по два часа каждое. Период охватывает ноябрь и декабрь. Всего 16 уроков, 32 часа.

Темы: Вводные упражнения. Дыхательные. Общеразвивающие. Координации движений, речи и пения. Совершенствование выразительности рук. Совершенствование равновесия. Падения. Переноски по одному. Стилевые навыки XVIII столетия. Приемы сценической борьбы. Прыжки. Заключительные упражнения.

IV период. Период охватывает февраль и март. Всего 16 уроков, 32 часа.

Темы: Вводные упражнения. Координация движения, речи и пения. Совершенствование выразительности рук. Стилевые навыки XVI—XVII столетий и XIX века. Приемы сценической борьбы.

Этюды: заключительные упражнения.

V период. Период охватывает апрель и май. Всего 16 уроков, 32 часа.

Темы: Вводные упражнения. Координация движений, речи и пения. Стилевые навыки и этикетные действия. Приемы сценической борьбы. Этюды. Импровизации. Заключительные упражнения.

Усиление тренинга достигается путем постепенного сокращения тем, поэтому на каждую оставшуюся тему отводится более длительное время; двукратное занятие в неделю дает возможность не затрачивать время на вспоминание техники упражнений, освоенной в предыдущем уроке. На этом экономится не менее трети учебного времени. Техника большинства упражнений к четвертому периоду настолько хорошо освоена, что ею легко и удобно можно пользоваться для активного тренинга.

Типовой конспект первого урока

февраль (Конспект дается в текстовой записи)

Построение в одну шеренгу, ходьба в колонне по одному, ходьба на носках, ходьба на носках и с высоко поднимаемыми коленями, поскоки, переход на бег длительностью в 30—40 секунд, постепенное его замедление, переход на ходьбу, медленная ходьба с глубоким дыханием, остановка и чтение текста: дважды один два; дважды два четыре и т. д.

Построение на гимнастику. Упражнения стоя: руки на пояс, стойка «смирно»; приседание на носках; приседание на носках с сомкнутыми стопами и коленями ног; приседание не отделяя стопы от пола, — руки вперед. (Все упражнения в приседаниях и последующие выполняются по четыре раза).

Положение «смирно», руки за голову: сгибание туловища вперед с прямой спиной; выгибание туловища назад с разведением рук в стороны; руки вверх и сгибание туловища вперед — пальцами рук доставать до пола; руки вверх — повороты туловища вправо с разведением рук в стороны, смотреть на правую ладонь, затем прямо — руки вверх; далее выполнить то же, но влево; быстрое сгибание туловища вперед (упражнение «пружина»), т.е. три толчка пальцами рук в пол и полное выпрямление туловища, руки вверх. «Пружину» можно выполнить восемь раз. Вначале несколько убыстрить темп, затем постепенно замедлять его. Отдых одна минута.

Положение стоя на коленях, руки на пояс. Сгибая колени, медленно отклонять туловище назад, спина и шея прямые, затем выпрямиться; встать «скамейкой» — медленно поднять правую ногу назад-вверх, левую руку вперед-вверх, затем встать в положение «скамейка» и выполнить то же, но противоположными конечностями. Прогибать спину, держать равновесие.

Положение стоя на коленях, руки вниз. Сесть направо на пол, руки влево, встать на колени, руки вниз, затем выполнить то же, но в другую сторону. Отдых.

Ритмические упражнения.1 Построение в круге. Предложить музыканту играть размер 1/4, медленно в четвертях. Объяснить, что такое четверть в музыкальном понимании. Объяснить, что такое такт, дать понятие о тактах в размере \*/4, 8/4, % Предложить хлопать в ладоши четверти под музыкальное сопровождение, затем половины, затем целые ноты. Предложить выполнить то же, но шагами: ходьба в четвертях, затем в половинах, затем в целых нотах. Дать понятие о темпе. Предложить ускорять движение или замедлять его в соответствии с темпом музыкального звучания — ходить в четвертях и половинах. Рассказать, что почти все упражнения предмета исполняются под музыку, и поэтому умение слушать музыку и оценивать ее с точки зрения темпа и ритма — это начало правильного воспитания по предмету. Сказать, что надо научиться подчинять движения своего тела темпам и ритмам музыкального звучания. В заключение дать упражнение, где шаги и хлопки совпадают по длительностям, а затем шаги выполнять в четвертях, а хлопки в половинах и целых нотах.

Исправление осанки и походки. Построение стайкой. Ходьба в четвертях вперед, затем назад. Добиваться точного положения ног при ходьбе, верного положения туловища и головы. При удачном исполнении замедлить движение; предложить ходить в половинах, затем в целых нотах. При всех скоростях движения добиваться его непрерывности. Руки в начале упражнения держать на поясе, затем скрещенными на груди или за спиной и затем свободно опущенными вниз.

Координация движений. Выполнить цепь движений правой рукой: вперед, сжать кулак, открыть кулак, опустить руку вниз. Сделать это четыре раза, запомнить. Выполнить цепь левой рукой: поднять руку в сторону, кулак сжать; открыть кулак, сжать, опустить руку вниз. Выполнить цепь четыре раза, запомнить. Предложить выполнять эти движения руками одновременно. Добиваться точности и свободы. При успешном выполнении затруднить ходьбой вперед в четвертях, затем в половинах. Следить за правильностью осанки и походки.

Упражнения для рук. Выполнить четыре моторных упражнения для рук. «Волна» вперед, в стороны, вверх и вниз. «Рыба» вперед и наклонно вниз, постепенно увеличивая, а затем уменьшая размеры движений. «Змея» с силовой нагрузкой — самосопротивлением в момент исполнения движений. «Кошечка» с постепенным убыстрением темпа выполнения. Все упражнения выполняются по нескольку раз} добиваться хорошего качества исполнения в каждом упражнении.

1 Упражнения даются в том случае, если в учебном плане нет предмета «Ритмика».

Упражнения в равновесии. Поставить параллельно две гимнастические скамейки рейкой вверх на расстоянии 125—150 см одна от другой, группу построить парами перед концом скамеек. Держась за руки и подняв свободные руки в стороны, идти по рейкам, когда они кончатся — разойтись в разные стороны, идти к началу движения и, соединив руки, повторить упражнение. Расстояние между парами — один—полтора шага. Вначале темп ходьбы равен четвертям, затем половинам. Учащиеся должны помогать друг другу; движение пар должно быть точным, в ногу и непрерывным. В заключение дать ту же ходьбу, но связав пары в цепь, для чего следует свободные руки положить впереди стоящим на плечи. Если группа выполняет упражнение точно, предложить затруднение: во время ходьбы петь какую-нибудь известную песню размером в.

Упражнения в акробатике. Положить поперек зала 4—6 матов. Расстояние между матами 150 см. Построить шеренгами перед матами. Первые выполняют кувырок вперед, как умеют. Следить, чтобы не вставали на голову. Далее исполнение идет в сопровождении музыки. Надо выполнять кувырки в темпе музыки. Задания: 1) один кувырок вперед; 2) кувырок вперед, встать, повернуться лицом к мату и выполнить второй кувырок вперед; 3) выполнить тем же способом три кувырка вперед. Положить три мата дорожкой с расстоянием между ними 60—70 см. Выполнить последовательно и под музыку три кувырка вперед. Каждый следующий исполняет после того, как предыдущий отошел от мата. Положить маты под углом друг к другу. Выполнить то же упражнение. Снова изменить расположение матов и расстояние между ними и предложить выполнить то же упражнение.

Упражнение в беге и правильном дыхании. Рассказать до начала бега требования к правильному дыханию. Объяснить значение его глубины и ритмичности, важности полного выдоха. Дать бег длительностью в 30—40 секунд, следить за ним и напоминать о дыхании, перевести на ходьбу, замедлить ходьбу, остановить группу и закончить урок.

Из-типового конспекта ясно, что сложность урока — в его разнообразии. Помнить упражнения начинающему педагогу трудно, да и едва ли следует этим загружать память. Конспект, составленный самим преподавателем, уже создает ему ясную картину урока. Он должен быть положен так, чтобы во время урока его было удобно посмотреть — а это создает уверенность в проведении занятий. Пользоваться конспектом следует в тот момент, когда ученики выполняют упражнение, чтобы заранее напомнить себе о следующем этапе занятий. Упражнения вводной части и общеоздоровительные надо запоминать так, чтобы в конспект не смотреть, иначе работать по поточному методу не удастся.

Есть смысл составлять конспекты сразу на целый месяц. Чтобы правильно расставить упражнения по трудности, планируя четыре

урока сразу, писать их следует по горизонтали т.е. сначала написать вводные в четырех уроках, затем общеоздоровительные, затем ритмические и т. д. Практика показала, что подобная работа всегда экономичнее по времени, чем составление по вертикали, и планомернее, с точки зрения соблюдения последовательной трудности упражнений в каждой теме.

При составлении конспектов на месяц следует делать так, чтобы в уроках нашло отражение все то, что запланировано в рабочих месячных планах. Эту работу преподавателю приходится выполнить телько раз, поскольку конспекты будут обслуживать его в дальнейшем; если что-нибудь и изменится, то только в целях усовершенствования педагогического процесса.

При составлении конспектов следует писать все упражнения, которые войдут в урок, ничего не оставляя в надежде на память. Некоторые упражнения простого типа будут только в одном уроке, некоторые растягиваются на два—три урока, а есть упражнения, которые изучаются в течение пяти—семи уроков, а затем периодически выполняются в целях тренировки; подобные упражнения называются этапными.

Если принять в качестве первого урока — предложенный учебником, а заключительным будет зачетный за первый семестр, то все промежуточные должны отработать упражнения, составляющие программу первого полугодия. Первый урок второго полугодия (конспект № 1 является повторением зачетного урока первого полугодия, между этими уроками пройдет все лето. Повторяя этот урок, учащиеся вспоминают программу, отработанную за предыдущий семестр.

Последующие типовые конспекты даны в номерной записи. Типовые конспекты должны помочь преподавателям в планировании материала. Во второй части учебника каждое упражнение имеет свой порядковый номер, описание техники по этапам обучения » и соответствующие методические указания.

Правильное воздействие упражнений на учеников возможно при выполнении верной методики в изучении каждого упражнения, т.е. применения ее общих принципов и использования методических приемов.

Предлагая типовые конспекты уроков, автор ориентирует педагогов на примерное распределение учебного материала по периодам обучения. В зависимости от специфических особенностей учебной группы возможно и иное распределение часов на каждую тему. Составляя уроки по типовым конспектам, преподаватели должны обеспечить выполнение предыдущих упражнений в каждой теме. Иначе возникнут недопустимые скачки. Наиболее существенной ошибкой является отсутствие последовательности в обучении. Так, например, если в теме «Воспитание выразительной руки» преподаватель вместо того, чтобы тщательно подготовить руки упражнениями моторного типа, сразу включит в уроки упражнения

образного типа или, что еще хуже, — этюды, он в итоге не получит хорошей подготовленности рук у будущих актеров. Недопустимо в теме общеразвивающих упражнений вместо последовательного прохождения комплексов, создающих правильное усиление физической нагрузки, давать их в разбивку. Недопустимо предлагать учащимся увеличение количества повторений и убыстрение темпов при выполнении упражнений. Практика показала, что предлагаемые учебником дозировки являются наиболее правильными. Эти указания можно не соблюдать при работе с актерами в театрах, особенно если занятия носят характер краткосрочного семинара по подготовке к какому-нибудь спектаклю. В этом случае надо сразу давать необходимый для данного спектакля учебный материал. Однако и в этом частном случае наиболее целесообразным будет последовательное его прохождение. Так, например, при освоении стилевых действий надо обучать всем нужным навыкам без костюмов и принадлежностей к ним, для того чтобы не отвлекать внимание занимающихся дополнительными трудностями.. После освоения нужной техники надо выполнять ее в соответствующем костюме и с принадлежностями к нему. Недопустима давать фрагменты приемов борьбы без оружия, если не освоена техника нужных ударов, защит, бросков и падений. Гораздо продуктивнее вначале освоить технику этих элементов, а затем создать из них нужную композицию. Естественно, что такая композиция должна быть заранее продумана.

Типовой конспект урока Л \* 18 (май — последний урок и сентябрь — первый урок)

1. Общеразбивающие упражнения: на гимнастической скамейке. Выполнить подряд все упражнения с № 45 по № 60 включительно.

2. Совершенствование осанки и походки: упражнения № 119 120 и 121.

3. Ритмические упражнения: упражнения № 107, 108 и 109.

4. Упражнения на координацию движений, речи и пения: № 135, 136, 137 и 138 (IV и V этапы).

5. Совершенствование выразительности рук: выполнить упражнения с № 189 по № 198 включительно.

6. Упражнения в равновесии: упражнения № 154, 155 и 156.

7. Падения: подготовительные упражнения № 221, 222, 223 и 224 — первое падение.

8. Групповые переноски: упражнения Ne 233 и 234.

9. Акробатические упражнения: № 178 и 179. 10. Заключительные упражнения: пробежка 40 секунд, остановиться и читать таблицу умножения на «три». Вначале читать громко, постепенно снижать силу звука, перейти на шепот и снова читать в нормальном звучании.

Типовой конспект урока Л° 22 (октябрь)

1. Вводные упражнения: № 13, 14, 15 и 24.

2. Дыхательные упражнения: пробежка 30—40 секунд, остановиться и читать таблицу умножения на «четыре».

3. Общеразвивающие упражнения: выполнить с № 70 по № 76 включительно.

4. Совершенствование осанки и походки: упражнение № 122 (I, II, III и IV этапы).

5. Упражнения на координацию: № 136 (I этап), № 138 (II вариант) и № 139 (пункты «А» и «Б»).

6. Совершенствование выразительности рук.: выполнить упражнения с № 189 по № 198 включительно и № 199 (I, II и III этапы).

7. Упражнения в равновесии: № 157.

8. Акробатические упражнения: № 180, 181 и 182.

9. Падения: упражнения № 224 и 225.

10. Переноски: упражнения № 235 и 236.

11. Прыжки: упражнения № 214 и 215.

12. Заключительные упражнения: пробежка 40—60 секунд, остановиться. Петь «В селе малом». Первый раз в среднем темпе и довольно громко, второй раз — медленно и в средней громкости. Тщательно выговаривать слова и верно интонировать.

Типовой конспект урока № 26 (ноябрь)

1. Вводные упражнения: № 16, 25 и 26.

2. Дыхательные упражнения: пробежка 40 секунд, остановиться, читать таблицу умножения на «пять».

3. Общеразвивающие упражнения: с № 62 по № 69 включительно.

4. Совершенствование осанки и походки: упражнение № 122 (V и VI этапы).

5. Упражнения на координацию: № 136 (II и III этапы) и № 139 (I, II и III этапы).

6. Совершенствование выразительности рук: упражнение№ 199 (IV и V этапы).

7. Упражнения в равновесии: № 158 и 159.

8. Падения: упражнения № 226 и 228 (I и И подготовительные).

9. Переноски: упражнение № 237.

10. Стилевые действия XVIII столетия: упражнения № 299, 300, 301.

11. Прыжки: упражнения № 216, 217 и 218.

12. Заключительные упражнения: пробежка одна минута, остановиться и петь «В селе малом». Садить за верным дыханием, интонацией и дикцией.

Типовой конспект урока № 30 (декабрь)

1. Вводные упражнения: № 11 и 27.

2. Дыхательные упражнения: пробежка 30—40 секунд, построение стайкой и, выполняя упражнение «В селе малом», петь песню.

3. Общеразвивающие упражнения: на стуле с № 82 по № 89 включительно.

4. Совершенствование осанки и походки: № 122 — заключительные этапы.

5. Упражнения на координацию движений, речи и пения: № 137 (I, II и III этапы) и № 140 (VI и VII этапы и заключительный).

6. Совершенствование выразительности рук: упражнение № 201 (V, VI и VII).

7. Упражнения в равновесии: № 160.

8. Падения: № 232.

9. Переноски: № 239 (I, II и III элементы).

10. Стилевые действия: XVIII столетие — с№302по№ 308 вкл.

11. Приемы сценической борьбы: № 249, 250 и 251.

12. Прыжки: № 219 и 220.

13. Заключительное: пробежка 40 секунд, остановиться и петь стоя на месте «В селе малом». Следить за правильным дыханием, дикцией и интонацией.

Типовой конспект урока Л5 34 (февраль)

1. Вводные упражнения: № 12 и пробежка 20—30 секунд.

2. Общеразвивающие упражнения: парные упражнения на гимнастической стенке № 90—95.

3. Упражнения на координацию движений, речи и пения: № 137 (I, II, III и IV этапы), № 141 (I и II этапы).

4. Совершенствование выразительности рук: № 203, 204, 205 и 206.

5. Переноски: № 236 — полностью.

6. Стилевые действия: XVI и XVII столетия — № 263, 264, 265, 266.

7. Приемы сценической борьбы: № 251, 252, 253, 254.

8. Этюды: № 364 — полностью.

9. Заключительное: упражнение «Декорация» — I вариант, пробежка 20 секунд, ходьба, остановка.

Типовой конспект урока № 38 (март)

1. Вводные упражнения; № 16 и 27 (11 вариант) и пробежка 20 секунд.

2. Общеразвивающие упражнения: VIII комплекс — лазания.

3. Упражнения на координацию движений, речи и пения: № 137 (IV и V этапы), № 141 (III, IV, V, VI и заключительный этапы).

4. Совершенствование выразительности рук: Ли 208, 209, 210 211.

5. Стилевые действия: XVI и XVII столетня — № 267 и 268 полностью, № 286, 287 и 288 полностью. Школа большого плаща: с № 269 по 279 включительно.

6. Приемы сценической борьбы: № 255 и 256 полностью.

7. Этюды: № 365 и 366 полностью.

8. Заключительное упражнение: «Декорация» — II вариант. Пробежка 20 секунд, ходьба, остановка. Читать таблицу умножения на пять.

Типовой конспект урока № 42 (апрель)

1. Вводные упражнения: № 12 «Срывать яблоки» и № «139 «Канон» — заключительный этап.

2. Упражнения на координацию движений, речи и пения: № 137 «У лукоморья» — заключительный этап, № 140 «Волга-реченька» — заключительный этап.

3. Стилевые действия: XVI и XVII столетия — с № 280 по № 285 включительно и № 289, 290 и 291; XIX столетия — с № 319 по № 323 полностью.

4. Приемы сценической борьбы: № 257 и 258 полностью.

5. Этюды: № 367 и 368 полностью.

6. Импровизации: № 369, 370, 371 и 372.

7. Заключительное: пробежка, остановка и петь стоя на месте «Волга-реченька». Дыхание, дикция и интонация.

Типовой конспект урока № 46 (м а и)

1. Вводные упражнения: ходьба выпадами с поворотами туловища вправо и влево. Замедленная ходьба.

2. Упражнения на координацию: «Белеет парус одинокий» полностью с управлением группой. «У лукоморья» полностью. «Волга-реченька» полностью. «Мне декабрь» полностью.

3. Совершенствование выразительности рук: «Пушинка», «Муха», «Смола», «Чаша».

4. втилевые действия: XVII, XVIII и XIX столетия — офицер, девушка, дама, господин; упражнения с принадлежностями костюмов и в парике.

5. Приемы сценической борьбы: создание индивидуальных парных и групповых этюдов импровизационного типа.

6. Этюды: «Письмо», «Месть», «За Полярным кругом», «Граната».

7. Импровизация: «Я на канате», «Я на катке», «Баланс тяжелым шестом», «Баланс легким шестом». Импровизация — этюд «Побег».

8. Заключительное упражнение: «Декорация», III вариант (с подползанием и двукратным обеганием партнера).

Типовой конспект зачетного урока

1. Вводные упражнения: попеременное исполнение упражнений «Срывать яблоки» и выпадной ходьбой, и поворотами туловища вправо и влево.

2. Пластичность в осанке и походке: упражнение «Гамлет» с внезапными сигналами.

3. Координация: упражнения «Белеет парус одинокий» с самостоятельным ведением группы занимающимся; «У лукоморья» с внезапными остановками, сменой темпо-ритмов в движении и направлениях движений по сигналам преподавателя; «В селе малом» со сменой скоростей.

4. Выразительность рук: упражнение «Полоскать» и петь. «Красить» — и петь. «Молитва» — со сменой скоростей и внезапными командами. «Пушинка», «Муха», «Смола», «Чаша».

5. Стилевые действия: по XIX столетию парные — господин и дама, офицер и девушка. Этюды выполняются с принадлежностями костюмов. По XVII столетию — сольные и парные упражнения.

6. Приемы сценической борьбы: парные и групповые комбинации, выполненные по экспозициям занимающихся.

7. Этюды: все пройденное в году. Один из этюдов (сценарий) дается на зачете впервые — по две попытки на выполнение.

8. Импровизации: все пройденное в году и «Побег» в сольном или парном импровизационном исполнении.

Учет качества подготовки учеников

Качество подготовки учеников учитывается четырьмя способами: 1. Регулярное наблюдение за качеством выполнения упражнений на уроках. Педагог должен верно оценивать выполнение каждого упражнения группой в целом, а также видеть достижения и недостатки отдельных учеников. Важно обращать внимание на недостатки, ошибки и незаконченность заданий, стараясь понять причины, порождающие отклонения от нормы в каждом отдельном

случае. Необходимо запомнить, а лучше записывать недостатки в пластической одаренности и подготовленности учеников. Если правильно выполнить эту часть учета, то к концу зачетного периода складывается определенная педагогическая характеристика каждого ученика.

Такое знание позволяет правильно подбирать в следующем семестре упражнения. Так, например, за ряд лет было отмечено, что национальные группы северных народностей, при всей своей природной музыкальности, в начале занятий едва справляются с быстрыми темпами и острыми по характеру движениями. Студентам этих групп свойственна некоторая тягучесть, замедленная реакция — отсюда и замедленный темп. Естественно, что в этом случае на уроках должны быть в большом количестве упражнения, исполнение которых требует быстрых темпов, совершенствующих скорость реакции.

Группы кавказских народностей, наоборот, отличаются большой реактивностью и излишним мышечным напряжением. Мужчинам в этих группах свойственны быстрые и резкие движения. На уроках должны преобладать упражнения, создающие широкие амплитуды, замедленные темпы и мягкие, округлые движения.

Группы монгольских народностей имеют такую интересную особенность: их слуховое восприятие темпо-ритмов окружающей среды значительно отстает от зрительного. Последнее же у них очень обострено. Выполнение музыкальных упражнений для этих групп в начале занятий представляет определенную трудность. Эту трудность, в первую очередь, испытывают преподаватели танца и ритмики. Поэтому уроки по предмету движения должны иметь максимальное количество музыкальных упражнений. Замечено, что при медленном и настойчивом процессе совершенствования ритмичности и музыкальности учащиеся этих групп постепенно приобретают нужный уровень этих необходимейших актеру качеств.

Оказывать правильное влияние на развитие учеников можно, только зная причины, вызывающие отклонения от нормы. Это позволяет верно подбирать упражнения, а во многих случаях требует необходимости рекомендовать усиленные занятия в смежных предметах кафедры, а также в той или иной спортивной секции курса физвоспитания. Надо активно использовать средства индивидуальной гимнастики.

2. Зачет, проведенный в конце первого полугодия, имеет целью на основании итоговых достижений учеников и на основании наблюдений за ними в течение зачетного периода вывести заключение о природных пластических способностях каждого. Это заключение должно охарактеризовать важнейшие для пластического воспитания качества учеников: внимание, волю, силу, скорость, ловкость, ритмичность и музыкальность.

Необходимо также установить, каковы возможности для дальнейшего совершенствования у каждого из учеников.

Необходимо сразу же после зачета проанализировать индивидуальные достижения, отметив положительные сдвиги в подготовке учеников: правильная осанка, походка, общий эстетический облик, манера поведения как на зачете, так и вне занятий по движению. Этот анализ выполняется в присутствии педагогов, и главным образом преподавателя драматического искусства, только что просмотревших зачет. Затем результаты анализа сообщаются ученикам, и даются указания о способах дальнейшего совершенствования.

На летние каникулы каждому ученику дается соответствующее задание: заниматься тем или иным видом физических упражнений и для укрепления здоровья и для совершенствования аппарата воплощения в нужном направлении.

В заключение следует оценить каждого по пятибалльной системе, хотя эти отметки в зачетную ведомость не заносятся. Желательно проводить беседу и ставить оценки в присутствии преподавателей по ритмике, танцу и фехтованию. Присутствие педагога драматического искусства на зачете и беседе совершенно необходимо. Беседа и оценка помогают создать верное представление о перспективах развития каждого ученика и об его пластических особенностях.

Просмотр зачета дает возможность иметь методическую беседу об отдельных упражнениях и об общей направленности предмета. Такая беседа помогает слиянию в единый методический процесс дисциплин кафедры движения, дает возможность преподавателям предмета еще больше приблизить подготовку к требованиям, выдвигаемым преподавателями драматического искусства.

3. Контрольный урок за первое полугодие II курса имеет те же цели, что и первый зачет; кроме того, он должен выявить дальнейший рост пластической подготовленности учеников, степень их творческой одаренности, поскольку в курсе были образные упражнения и этюды, дающие возможность определить уровень творческой фантазии, игры воображения, активности воли и внимания, и на этой основе создать выразительные физические действия.

Благодаря этим компонентам педагог может с большой точностью определить достоинства и недостатки в качестве подготовки, а также степень драматической одаренности занимающихся.

После контрольного урока педагог консультируется с преподавателем драматического искусства о содержании той беседы, которую он должен провести с учениками. В этой беседе сообщаются недостатки в подготовке, с тем чтобы добиться исправления их в заключительном периоде обучения по предмету.

4. Заключительный зачет с оценкой в конце курса должен выявить качество профессиональной пластической подготовленности каждого ученика, т.е. уровень психофизических качеств, умение пользоваться большим ассортиментом специальных общих и частных двигательных навыков, знания этикетно-стилевых действий

и общий уровень артистичности в сценическом движении. Это наиболее важное для актера качество относительно легко определяется в исполнении этюдных и импровизационных упражнений.

На основе качества выполнения основных упражнений в зачете ученик оценивается по пятибалльной системе, и эта оценка выставляется в зачетной ведомости и идет в диплом.

После зачета и оценки педагог в заключительной беседе дает анализ пластической направленности и достижений каждого ученика, указывает на необходимость совершенствоваться в смежных предметах кафедры, а также заниматься в той или иной секции курса физвоспитания. Недостаточно подготовленные приглашаются на повторный курс в факультативном порядке.

Кроме перечисленных видов учета, необходимо провести анализ выполнения программы по предмету, обязательно указав, какие упражнения вообще не выполнены, а какие выполнены недостаточно хорошо. Это поможет более верно планировать материал на следующий учебный год.