

Театр детей

Учебно-методическое пособие для руководителей Детских театральных коллективов

Под редакцией Никитиной А. Б.

Авторский коллектив: Белюшкина И. Б., Витковская Ю. Н., Ермолаева Н. В., Зиновьева М. А., Иванов Д. А., Ласкавая Е. В., Луценко А. В., Клубков С. В., Розанов К. В., Салимзянов Д. Х.

Оглавление

Введение. Никитина А. Б.

Часть первая “В школьном театре”

Глава 1. Создание детского коллектива. Луценко А. В., Никитина А. Б.

Глава 2. Театральные игры. Луценко А. В., Никитина А. Б.

Глава 3. Тайны драматургического мастерства и Литературный тренинг. Салимзянов Д. Х.
Витковская Ю. Н., Никитина А. Б.,

Глава 4. Режиссерская работа с драматургией. Салимзянов Д. Х.

Часть вторая “В детской театральной студии”

Глава 5. Режиссура и педагогика театра, где играют дети. Клубков С. В.

Глава 6. Актерское мастерство. Клубков С. В.

Глава 7. Сценическая речь. Ласкавая Е. В.

Глава 8. Пластика. Зиновьева М. А.

Глава 9. Сценическое движение. Иванов Д. А.

Глава 10. Танец. Ермолаева Н. В., Белюшкина И. Б.

Глава 11. История про театр. Никитина А. Б.

Часть третья “Художник и визуальное решение спектакля”

Введение. Салимзянов Д. Х.

Глава 12. Грим. Розанов К. В.

Глава 13. Пастиж. Розанов К. В.

Глава 14. Костюм. Розанов К. В., иллюстрации Кремер Я. Б.

Глава 15. Сценография. Розанов К. В. Иванов Д. А.

Глава 16. Техника сцены. Розанов К. В. Иванов Д. А.

Авторы благодарят за помощь в подготовке книги директора Центра Творчества “На Вадковском” Сумбатову О. С. и педагога театральной студии “Блик” школы № 556 Макаренко О. А.

Введение

1. К кому обращена эта книга

Закончились уроки в школе. И вот в какой-то комнате собрались дети и взрослые, чтобы вместе играть в театр. “Взрослые” могут быть разными: в “другой жизни”, вне этой комнаты, они могут быть профессиональными режиссерами, инженерами-конструкторами, учительницами музыки или домохозяйками. Но, переступив этот порог, все они вступают в единую общность, для которой по существу не выдумано адекватного названия. Детский театральный педагог? Режиссер театра, где играют дети? Все это слишком громоздко и скучно. А, кроме того, ни одно название не способно точно обозначить тот круг деятельности, а правильнее будет сказать - жизни, в который попадает человек, перешагнувший порог этой самой комнаты. “Взрослые” играют с детьми в театр по-разному. Кто-то придает этой игре очень большое значение, а кто-то относится к ней легко. Для кого-то очень важно, что бы эту игру оценили посторонние, а для кого-то нет. И все-таки эти не знакомые друг с другом взрослые составляют единый цех. Именно к ним, мастерам “детского театрального цеха” обращена наша книжка.

2. Как устроена эта книга

Можно было бы построить текст несколькими способами. Например, разделить его на главы, посвященные работе с детьми разного возраста, или поговорить отдельно о музыкальном и драматическом театре. В каждом из вариантов есть своя логика. Мы же решили поступить иначе. И принцип деления, которому мы последовали, требует развернутого комментария.

Обдумывая построение учебного пособия, мы исходили из того, что в реальной практике детские театральные коллективы делятся на два основные вида. Первый условно можно назвать “Школьным театром”, второй - “Детской театральной студией”. В работе этих коллективов есть много различий, но много и общего. И потому первая часть нашей книги обращена, прежде всего, к тем, кто работает в условиях “Школьного театра”, вторая - преимущественно к тем, кто работает в “Студии”, а последняя часть - ко всем в равной степени.

Теперь попробуем объяснить, что мы подразумеваем, когда говорим “Школьный театр” и “Детская театральная студия”.

“Школьный” – ориентированный, прежде всего, на нужды и возможности общеобразовательной школы. Такой коллектив, как правило, собирается для осуществления конкретной работы. Это может быть поэтический вечер, школьный праздник, спектакль или какое-то другое представление, необходимое школе или классу в данный момент. Руководит таким коллективом чаще всего учитель или завуч организатор. В основном, он работает один. В лучшем случае учитель музыки помогает разучить отдельные номера, а учитель изобразительного искусства - нарисовать задник. Постоянного детского коллектива, как правило, нет. На каждую работу собираются дети одного класса или одной параллели. А если театральные программы прижились в школе, то вокруг педагога может образоваться небольшое постоянное ядро.

“Школьный театр” очень не богат: он не имеет специально оборудованной сценической площадки, световой и звуковой аппаратуры, подсобных помещений и много другого, без чего обходиться очень трудно. Основная задача такого коллектива - сделать интереснее, содержательнее, веселее и уютнее школьную жизнь. И работает такой театр в самых трудных условиях.

“Студия” - это такое место, куда дети приходят достаточно сознательно для того, чтобы научиться театральному ремеслу и заниматься театральным творчеством. Студия может жить в разных местах: может поселиться под крышей общеобразовательной школы или школы искусств, может в Центре Детского Творчества или в Досуговом Клубе, может устроиться под крылом профессионального театра или еще в каком-то другом месте. Студией чаще всего руководит профессиональный актер или режиссер. И, как правило, он работает не один. Вместе с ним могут быть преподаватели сценического движения, сценической речи, вокала, реже - балетмейстеры, еще реже - художники, совсем редко - преподаватели истории и теории театра. Не столь важно, кто и сколько, - важно, что это уже “команда”. В “Студии” занимается одна и несколько детских групп, и группы эти относительно стабильны.

Помещения студии минимально оборудованы: затемнение на окнах, несколько театральных фонарей, минимум аудиоаппаратуры, однотонная одежда сцены, гримерки, подсобное помещение. Спектакли и концертные программы студии готовятся достаточно тщательно и играют не единожды.

Само собой разумеется, что непроходимой границы между “Школьным театром” и “Студией” не существует: первое очень часто перерастает во второе, или оба организма сосуществуют внутри одного. Поэтому наш читатель вполне может читать и первую, и вторую часть книги, если ему это интересно. Но может выбрать то, что ему ближе.

Совершенно очевидно, что книга, учебное пособие, не может научить некоего абстрактного, не причастного к делу детского любительского театра, человека режиссерскому и педагогическому мастерству. Она может помочь найти ответы на какие-то профессиональные вопросы только тому, кто уже ищет собственного пути в этом конкретном деле.

В двух первых частях книги мы пытались дать свои варианты ответов на основные вопросы: как увлечь детей театром, как помочь им творчески раскрыться и как ставить с ними спектакль, - если мы работаем в условиях “Школьного театра” или в условиях “Студии”.

Третью часть книги “Художник и визуальное решение спектакля” можно считать прикладной или вспомогательной. Однако она, с нашей точки зрения, равно интересна всем, кто работает с детьми в театре. Главы этой части посвящены оформлению спектакля и оснащению сценической площадки, они расскажут об изобразительных и технических средствах, которые могут оказаться доступными небогатым детским театральным коллективам, и помогут им в создании целостного образа спектакля.

3. О том, чего нет в этой книге

Разумеется, в рамках одного учебного пособия невозможно исчерпать тему педагогического, актерского или режиссерского мастерства. Чтобы овладеть профессией, нужно посвятить этому всю жизнь. Книжки здесь не достаточно.

Чтобы подробно и глубоко познакомиться с элементами профессии: с различными методиками преподавания сценической речи, движения, актерского мастерства и т. д. можно прочесть специальные книжки, посвященные этим проблемам. В последнее время появился значительный пласт литературы, посвященной непосредственно проблемам преподавания театральных дисциплин в детском коллективе. Соединить все богатство театральной педагогики под одной обложкой невозможно. Лучше обращаться к первоисточникам. Поэтому

списки рекомендуемой литературы будут прилагаться к каждому разделу этой книги.

Основная цель нашего пособия - обобщить опыт детской театральной педагогики последних лет; очертить весь спектр дисциплин, преподающихся в детском театральном коллективе; познакомить читателя с теми эффективными методиками, которые до сих пор не были широко известны.

Наши основные задачи:

- кратко рассказать обо всех видах детской театральной деятельности, актуальных для современной культурной ситуации;
- познакомить с особенностями режиссерской работы в детском театральном коллективе;
- познакомить с основами методики преподавания важнейших театральных дисциплин в детском коллективе (театральная игра и актерское мастерство, пластика, танец, сценическое движение, сценическая речь, история театра);
- дать общие представления о современных технологиях детского театрального образования;
- помочь в решении технических проблем, возникающих в процессе постановки спектакля в детском театральном коллективе.

4. Кто, когда и для чего придумал театр, где играют дети

Не многие, даже из самых опытных мастеров, задумывались, как давно начал складываться наш детский театральный цех и как он развивался. А история довольно любопытная. Ведь нашими с Вами прародителями, уважаемый читатель, со всей ответственностью следует признать жрецов древнейших языческих религий: старейшин, шаманов, вождей племенных союзов, - словом всех тех, кто проводил некогда детей через испытания обряда инициации¹, помогая им вступить во взрослую жизнь и открывая тайны племенной культуры.

Обряд инициации - грандиозный спектакль, который вырабатывался тысячелетиями, но в каждом конкретном случае тщательно готовился взрослыми и разыгрывался детьми. У каждого племени и каждого народа он имеет свои модификации, но суть всегда одна: разыгрывается история о том, как ребенок умирает, душа ребенка возвращается в страну предков, получает там новое имя и

¹ Обряд инициации – посвящение детей в полноправные члены племени.

тайные знания, а затем душа возвращается в страну живых - оживает, возвращается к жизни новый человек - взрослый. “Спектакль” разыгрывался, как правило, в сложных, специально выстроенных декорациях. Дети должны пройти через специальное сооружение - дом предков. Этот дом часто изображал контуры животного (тотема), которому племя поклонялось и которого считало своим прародителем. Внутренность дома - утроба животного. Поэтому, войдя туда, ребенок оказывается как бы поглощенным предками, ступившим в страну смерти, а, выйдя вновь, человек считается воскресшим.

Обряд требует и соответствующей костюмировки. Уходя к предкам “посвящаемый” одевается в ту одежду, которая здесь принята в погребальных обрядах. Есть и грим - он призван спрятать настоящее лицо посвящаемого, чтобы оградить его от враждебных духов. А в конце обряда новый грим (например, сплошной белый) может символизировать отсутствие прежнего лица, а его смывание - обретение лица истинного и нового.

Есть в обряде и сложное звуковое оформление. Прежде всего, это “голоса предков”. Подземные жители звучат иначе, чем живые люди. Как? Многие народы считают, что они звучат голосами травы и тростника, которые растут из земли, в которой погребены умершие. Поэтому голоса предков в обряде часто изображают тростниковые гудки и трещотки. Обряд инициации в разных племенах проходили дети разного возраста, в среднем от 9 до 15 лет. Время “спектакля” у некоторых народов исчислялось часами, а у некоторых - годами. В процессе обряда инициации дети приобщались к культуре своего народа, усваивали присущую ему картину мира.

Из “детских обрядов”, доживших до 20 века и распространенных в славянских землях, важно назвать обряд “плювиальной”² (дождевой) магии. Этот “спектакль”, в отличие от обряда инициации внешне очень прост. Маленькую девочку одевают в зеленую одежду, сплетенную из молодых ростков. Она идет от жилища к жилищу, а за ней - хор, состоящий из всех остальных детей селения. Дети поют магическую песенку о дожде и росе, а каждая хозяйка около своего двора должна окатить их водой.

² Плювиальная магия – действия, направленные на то, чтобы вызвать дождь.

Само собой разумеется, здесь не приходится говорить о вычлененных формах искусства. Однако имеет смысл обратить внимание на степень серьезности “детских” обрядов, их значимости для племени или народа. Ребенок, не прошедший обряда инициации, погибал или превращался в изгоя. А если в племени не было детей, способных пройти обряд, это означало конец народа. Обряд вызывания дождя возлагался на детей, поскольку они почитались мистически связанными с молодой растительностью (пришельцы из страны предков, возрожденные). Удачное исполнение обряда гарантировало всему народу вызревание хлебов - обеспечение продолжения жизни.

Мы хорошо знаем, что две идеи: возрождение души в новом качестве и удачное вызревание нового урожая - тесно связанные между собой, базовые идеи любой древней культуры, мифологии и обрядовости. Именно они лежат в основе Дионисийских праздников, из которых позднее возникает великий Греческий Театр.

Культура развивается во времени. Человечество взрослеет. Означает ли это, что дети полностью вытесняются из участия в процессе культурного строительства?

Определить временные и пространственные границы явления, которое мы называем сегодня “театр, где играют дети”, достаточно сложно. Однако нельзя не отметить, что во все века детское театральное творчество было тесно связано с образованием и передачей культурных традиций в самом широком смысле этого слова. В формах театральной игры дети всегда приобщались к основным культурным ценностям своей общины, к ее традициям, вере и мировоззрению в целом.

История театра, где играют дети, непрерывна. Но у нее есть особенно яркие взлеты. Они всегда приходятся на переломные эпохи, на то время, когда становится особенно важно реализовать две тесно связанные идеи. Первая заключается в том, чтобы передать молодому поколению культурные ценности прошлого в наиболее яркой, незабываемой форме, передать так, чтобы они вошли в плоть и кровь, стали личностно значимыми. Вторая идея заключается в том, чтобы воспитать поколение свободных творцов, способных генерировать принципиально новые идеи. Одно без другого, как показывает исторический опыт, невозможно.

Особенное развитие детское театральное творчество получает в Средневековой Европе, откуда на рубеже 16-17 веков перекочевывает в Россию. “Школьный театр” включается в учебные планы всех образовательных учреждений, сперва духовных, а затем и светских. Он играет огромную роль в воспитании и образовании молодого поколения. В Россию “Школьный театр” приходит с Украины. Его судьба здесь причудлива и значительна.

Приучить Россию к театральной культуре задумал царь Алексей Михайлович. Во время путешествия на Украину впервые увидел он величественные театральные представления и привез с собой в Москву их устроителя - Симеона Полоцкого, поручив ему воспитание и обучение собственных детей.

Первый русский просветитель Симеон Полоцкий приобщился к театральному искусству, обучаясь в Киевской духовной академии, а затем продолжив свое образование в духовных учебных заведениях Европы. В Москве Симеон Полоцкий помогал знатым боярам, в том числе главе посольского приказа боярину Артамену Матвееву, в устройстве домашних театров. Не без влияния Симеона Полоцкого и Артамона Матвеева открывается при дворе Алексея Михайловича “Потешная палата”. Там для царя и приближенных играют немецкие и русские дети под руководством пастора Грегори, нанятого в немецкой слободе. Они играют сюжеты из Библии и из древнегреческой мифологии, но что бы ни было положено в основу спектакля, он всегда намекает на политические события современности.

Закрытый, придворный театр, не может выполнить тех задач, которые ставит новое время. Патриархальная Русь заканчивается в царствование Алексея Михайловича. Его сын - Петр Алексеевич - выводит Россию в новую культурную эпоху, превращает в великую державу. Великой державе нужен общедоступный театр. Петр строит на Красной Площади “Комедиальную Хоромину” и приглашает руководить театром немцев. А в качестве актеров набирают туда подростков из мещан и подьячих. Подростки немцами не довольны, поскольку те не знают толком ни русского языка, ни русских нравов. Быстро подрастающие юноши берут, в конце концов, руководство театра в свои руки, пытаются самостоятельно переводить и “перелагать на русские нравы” зарубежную драматургию.

Но по-настоящему петровские замыслы реализуются не в “Комедиальной Хоромине”, просуществовавшей только до 1706 года, а в Школьном Театре Славяно-греко-латинской академии и Медицинской академии на Яузе. Здесь появляются оригинальные пьесы, написанные на русском языке, рассказывающие о русской истории и о современной России. Пишут их преподаватели: Дмитрий Ростовский, Феофан Прокопович, - а играют ученики. В светских учебных заведениях петровской эпохи воспитывается новое поколение, будущее России. Школьный театр Славяно-греко-латинской академии ориентирован, прежде всего, на воспитание самих учеников. Это театр закрытого типа, существующий для нужд самой школы. По праздникам сюда навещается двор. А театр Медицинской академии ориентирован больше вовне. Он дает открытые спектакли, привлекая на театральные представления, прежде всего, нарождающийся средний класс. Театральные представления и в первом и во втором случае формируют новый тип сознания нового поколения.

Двор переезжает в Петербург. Теперь главным учебным заведением страны становится Шляхетный корпус. Здесь, прежде всего, театр начинают использовать для лучшего усвоения иностранных языков. Играют Вольтера в подлиннике. Но Елизавете Петровне представления кадетов интересны сами по себе, интересны как театр. Она приглашает детей играть при дворе, затем издает указ о создании театра в Шляхетном корпусе. А потом в 1756 году создает первый государственный общедоступный театр фактически на базе театра Шляхетного корпуса. Главными актерами театра становятся Федор Волков и его труппа, привезенная из Ярославля. Ярославцы – люди молодые, но уже взрослые. Однако где все начинается? Ярославских актеров отдают учиться в Шляхетный корпус. К театральному делу их приобщают бывшие ученики Шляхетного корпуса, составившие там когда-то первую школьную труппу. Руководит театром Александр Петрович Сумароков, выпускник этого же учебного заведения. Окружение ярославцев, то актерское “подспорье” с которым они должны работать - тоже дети.

Удивительно, что ни театроведческая, ни педагогическая литература никогда не рассматривала феномен рождения русского театра, как театра “детского”. Научные труды фиксируют этот факт, но не пытаются осмыслить его. Мы ничего не знаем об особенностях русского театра 17 - 18 века как театра, где

играют дети. Однако, очевидно, что эти особенности наряду с другими: его политическими задачами, строением драматургии и формированием языка, - определяют его эстетику. Условно говоря: библейская Есфирь, сыгранная тринадцатилетним мальчиком или двадцатилетней женщиной не могут быть эстетическими явлениями одного порядка. Но мы никогда не задумывались об этом всерьез.

Наступает 19 век. Профессиональное искусство взрослеет. Хотя в крепостном и любительском театре по-прежнему часто и много играют дети. Знаменитая актриса Шереметьевского театра Прасковья Ковалева-Жемчугова сыграла свои первые знаменитые трагедийные роли в 13 лет. Ребенком дебютировал на провинциальной сцене и Михаил Семенович Щепкин.

Что же касается профессионального государственного театра, то здесь юность оттеснена в массовку, разумеется, прежде всего - балетную. Она состоит из детей - учеников театральной школы. История театра зафиксировала это, но явление снова не было осмыслено как один из компонентов, составляющих особенности эстетики спектакля.

Всплеском активности детского театрального движения был отмечен рубеж 19 и 20 века. Начало 20 века сложно во всех отношениях. Чего тут только нет? И как следует относиться к разным явлениям? Что тут вообще считать искусством, что наукой, что общественным движением? Размеров вступительной статьи не хватит, чтобы разобраться во всем этом. Однако отметим, что в новых государственных ритуалах, дети играют огромную роль, без них не обходятся физкультурные парады, массовые праздники, партийные съезды. В массовом студийном театральном движении, в том числе в пролеткультах, огромное количество детей и целиком детских студий. В провинциальном театре (в том числе в провинциальных постановках такого крупного мастера как Мейерхольд) в качестве массовки выступают дети, гимназисты.

Все предшествующие формы бытования “театра, где играют дети” как бы на миг возвращаются на рубеже веков. Здесь же, кстати, происходит первая попытка осмыслить “театр, где играют дети” как эстетическое явление. Но это только попытка. Вопрос поставлен на заседании детской секции Всероссийского съезда театральных деятелей в 1916 году. Об этом кратко упоминается в отчете о работе секции.

Проходит три года, и когда секция после революции в несколько измененном составе собирается под крылом НАРКОМПРОСА, речь идет уже исключительно о создании театра для детей, о создании театра, где для юного поколения играют взрослые. В 16 году было иначе, тогда “театр для детей” был только одной из многих форм решения проблемы “Театр и дети”, обсуждавшихся на секции.

Небезынтересно проанализировать, почему “театр, где играют дети” невозможен в послереволюционную эпоху как самостоятельное эстетическое явление. Но здесь нет места для рассмотрения этого вопроса. Остается констатировать факт, что с 20-ых и до 80-ых годов 20-го века “театр, где играют дети” из разряда эстетических явлений выпадает и переходит исключительно в разряд явлений педагогических.

Необычайный всплеск активности детского театрального движения начинается вновь с конца 80-ых годов 20-го века. Набирают силу многообразные формы детской театральной деятельности.

Появляются театры, которые претендуют на то, чтобы их рассматривали в кругу эстетических явлений. Скоро, естественно, появляются и фестивали, которые ориентированы на показ именно таких театров. Можно назвать “Московские каникулы” (г. Москва), “Рождественские встречи” (г. Вологда), “Театральные ладушки”, (г. Глазов) и др.

Театральные формы работы, методики применяемые в воспитании актера, принципы режиссерской работы все чаще проникают в практику общеобразовательной школы, используются педагогами на обычных общеобразовательных уроках. На первой Всероссийской конференции “Дети - театр - образование”, организованной Министерством Образования в 1995 году на базе “Центра-Театр” г. Екатеринбурга работает отдельная секция: “Театральная педагогика в общеобразовательном процессе”. На секции выступают с докладами и мастер-классами учителя литературы, биологии, географии.

“Театры, где играют дети” стали фактором культурной жизни для определенных слоев населения: прежде в провинции (там детское театральное движение развивалось интенсивнее), потом в столицах. В условиях экономического кризиса процесс активизировался по той простой причине, что так называемые “малообеспеченные слои населения” не могут позволить себе

купить билет в профессиональный театр, тогда как “театры, где играют дети” работают бесплатно или за символическую цену. “Театры, где играют дети” гастролируют за рубежом, собирая полные залы и хорошую прессу. В качестве молодежных студий, они принимают участие в международных фестивалях, организуемых АИТА. Но их присутствие в общетеатральном мире пока никак не фиксируется и не осмысливается.

У явления нет даже общепризнанного наименования. В 1990 году в Москве проходит “Первый Московский Международный Фестиваль Театров, где играют дети”. В названии впервые звучит формулировка, которую с удовольствием подхватывает все детское театральное движение: “Театр, где играют дети”. Пройдет еще год и появится “Ассоциация театров, где играют дети”. Название дорого участникам движения, потому что в нем заложена возможность консолидации цеха. Название “Школьный театр”, принятое в системе образования, вычленяет одну категорию, как бы игнорируя все остальные. Название “Детский театр” привычно ассоциируется с ТЮЗом, то есть с профессиональным театром, где для детей играют взрослые. “Пионерские театры” и “Народные ТЮЗы” как-то отошли в прошлое.

“Театр, где играют дети” – название, объединяющее все многообразие движения. Это и театр урока, и детская любительская студия, и школьный праздник, и театральная школа искусств, и театр, стремящийся к ранней профессионализации.

Бурное развитие, стремление цеха к объединению и самоосмыслению на рубеже 20 и 21 веков совершенно очевидно. И очевидно, что развитие и осмысление явления происходит по двум основным направлениям:

- уникальность театра, как обучающей и развивающей среды;
- театр, где играют дети, как осуществление поиска новой театральной эстетики.

Два эти направления могут казаться разными, даже принципиально разными. Режиссеры и педагоги еще совсем недавно, на конференциях, посвященных детскому театральному движению, проходивших в крупнейших ТЮЗах страны в 80 годы, убежденно доказывали, что цели искусства и педагогики в детских театральных коллективах не совместимы. Однако реальная практика своим упорством часто опровергает самую убедительную теорию.

Детские театральные коллективы, идущие совершенно разными путями, снова и снова пытаются совместить решение педагогических и эстетических задач и не желают их разграничивать. Можно на этом основании упрекать детское театральное движение в излишней амбициозности и отсутствии адекватной самооценки. И эти упреки во многих случаях не будут безосновательными. Но можно вспомнить так же эстетическую теорию игры, разрабатывавшуюся Кантом, Шиллером, Хёйзингой и их последователями. Не углубляясь в серьезные философские исследования, скажем только, что здесь смыкаются понятия: “игра” и “прекрасное”, “игра” и “смеховая культура”, “игра” и “свобода”, “игра” и “творчество”. И именно в этом слиянии философы и практики культуры видят залог ее жизнеспособности и саморазвития. Стоит ли говорить, что все эти понятия естественным образом, органически слиты в том явлении, которое мы условились называть “театр, где играют дети”. Однако слиты в потенции, в замысле, в природе явления, но отнюдь не в его общей и повседневной практике. Они заданы, как тот самый идеал и абсолют, достижение которого никогда не возможно, но стремление к которому является определяющим.

Можно спорить о проблемах и успехах детского театрального движения. Можно восхищаться самоотверженностью мастеров, бескорыстно посвятивших себя детям, и одновременно горько сетовать на низкий средний уровень профессиональной подготовки тех, кто занимается с детьми театром. Эти споры и разговоры в печати и на конференциях закономерны и неизбежны. Но, думается, что сегодня крайне важно понять иное. Именно на рубеже 20 и 21 века “Театр, где играют дети”, прошедший сквозь века, осознал себя как целостное и автономное явление. Значит, именно с этой точки начинается его осознанное самостроительство, его движение к идеалу.

Часть первая

“В школьном театре”

Глава 1

Создание детского коллектива

1. Чего мы хотим?

Прежде чем создавать детский театральный коллектив, человеку, решившему заниматься этим делом, необходимо ответить на вопрос: “Чего я хочу?” Возможны, например, такие ответы: хочу подружить детей в классе; хочу сделать праздник; хочу, чтобы жизнь в школе была интересней. Вариантов бесчисленное множество. Но, найдя свой ответ, Вы будете точно знать, чем вы собираетесь заниматься, и это поможет избежать лишних нервных затрат. Всегда легче двигаться к цели, которую ясно представляешь.

Как правило, в начальных классах создание детского театрального коллектива происходит в момент рождения какого-либо конкретного праздника: “Праздник букваря” или всеми любимой “Новый год”. В этом случае цель ясна. Необходимо, чтобы было интересно и весело, и как можно больше ребят принимало участие в действии.

В средней и старшей школе необходимость создать коллектив для проведения конкретного вечера сохраняется (“День Лицея”, “Масленица”, “Последний звонок” и т. д.). И в этом случае задачи остаются все теми же: все участвуют и всем интересно.

Однако в средней школе уже нередко возникает потребность в создании постоянно действующего театрального коллектива. Инициаторами создания такой разновозрастной команды в школе, как правило, бывают учителя гуманитарных предметов: литературы, истории, МХК и т. д. Перед ними, конечно, встают более сложные задачи. Постоянно действующий коллектив - это уже заявка не только на игру, но и на творчество.

Однако, путь, который проходят создатели временного и постоянного коллектива имеет много общего. Ответив на вопрос: “Что я хочу?”, - сразу же необходимо задуматься о том: “Как это сделать?” Нужно ясно понимать, что как в начальной, так и в старшей школе речь идет о создании коллектива, участники

которого не имеют специальной театральной подготовки. Кроме желания “играть в театр” и индивидуального таланта, который предстоит увидеть руководителю, у детей пока ничего нет.

2. Законы детской игры и законы сцены различны.

Способность детей увлеченно играть между собой и их красочная фантазия, проявляющаяся во время такой игры, могут легко обмануть педагога, полагающего, что этого достаточно для создания интересной театральной работы. Дело в том, что **законы детской игры и законы сцены различны**. Играть для себя, “за закрытой дверью” и играть публично - совсем не одно и то же. **Игра “для себя” психологически естественна, игра “на публику” противоречит природе**. Об этом не мало думал и писал К. С. Станиславский.

Законы детской игры подвижны и переменчивы (мы договорились играть так, а потом на ходу передоговорились и стали играть по-другому). А закон, по которому строится художественный образ, задается художником для каждого конкретного произведения единожды. В детской игре много условности, понятной только играющим, в ней возможны любые пропуски фрагментов действия, утрированное обозначение каких-то явлений. В театре все это возможно далеко не всегда. Но при этом **будет совершенно не правильным, создавая детский театральный коллектив, игнорировать законы детской игры и учить детей “играть по взрослому”**. Это сразу омертвит затею, перекроет возможность творческой самореализации детей.

Очень важно попытаться сразу осознать, что “театр, где играют дети” - самобытное явление. Не стоит стремиться к тому, чтобы “все было как у взрослых”. Лучше поискать возможности, присущие именно детской природе, такие возможности, которых, кстати говоря, взрослый театр может быть лишен. Как не трудно догадаться, это, прежде всего, искренность и азарт, являющиеся неотъемлемой частью природы здорового ребенка. Дети физически активнее взрослых актеров, они гибче, и телесно, и психологически. Кроме того, они не обременены так сильно житейскими заботами, которые мешают взрослым вполне отдаваться творчеству. Все это серьезные плюсы. Фокус заключается в том, чтобы найти такую форму построения праздника, спектакля, представления, в которой

законы детской игры и особенности детской природы стали бы определяющими для создания художественного языка.

Прежде всего, цели и задачи, которые педагог ставит перед детьми, должны быть реальны и выполнимы. А это значит, что они должны быть максимально конкретны и понятны. “Метод физических действий” К. С. Станиславского здесь не оценим. Если вы скажете маленькой девочке, играющей Золушку, что она должна тревожиться, ожидая появления мачехи, скорее всего, ничего хорошего у “актрисы” не получится. Или она ничего не будет делать, или станет наигрывать и суетиться. Но если Вы скажете ей, что до того, как мачеха появится на сцене (а это произойдет, скажем, на пять счетов), она должна успеть вымести пол и полить цветочки, “актриса” легко справится с вашим заданием.

3 “Как увлечь театром или Правила игры”

Руководителю детского театрального коллектива не стоит изолироваться от других педагогов: работать в одиночку очень трудно, хорошо бы найти единомышленников среди педагогического состава. Практика показывает, что учителя музыки, ИЗО и труда, если их заразить идеей “театра”, становятся неоценимыми помощниками в решении творческих задач. Нужно только сделать так, чтобы “игра в театр” заинтересовала как “маленьких”, так и “больших” людей. И конечно, главный вопрос - “Как это сделать?”

Как же собрать детей на первое занятие? Мы предлагаем слово - РЕПЕТИЦИЯ: в этом слове есть тайна. РЕПЕТИЦИЯ - что это? **С тайны, с сюрпризности и надо начать.** Чтобы никто ни кому не сказал, что происходит на РЕПЕТИЦИИ, - ”могила”! А на репетиции готовится “подарок” школе и родителям, или что-то еще, что можно показать и всех удивить. Чтобы все воскликнули: “Ай да первый, второй или третий А, Б, В!!! Вроде обыкновенные ученики, а тако-о-о-е-е-е придумали!”. Вот она... т а й н а!

Чтобы устроить первую репетицию, необходимо выбрать день и заранее предупредить ребят, что завтра, те, кто хотят, должны задержаться, так как есть очень важное дело. В назначенный день и час, когда желающие остались, появляется учитель. Важно, чтобы учитель появился как-то необычно, то есть в том, в чем ученики его не привыкли видеть, например, в спортивной форме. Это

удивит, а значит, соберет внимание. Воспользовавшись этим, необходимо сразу задать правила игры:

- сделали круг из стульев, только быстро и тихо, - командует учитель;
- теперь сели и послушали: никто в школе не заметил, что мы двигали стулья?

А в ответ - тишина...

- Кажется все тихо. Я хочу предложить вам сделать подарок школе, хотите?

А в ответ - тишина.

- Тогда так, Володя, Сережа, Таня - вот ваш текст, Марина, Антон, Андрей - ваш текст. Пять минут, чтобы познакомились с текстом, а потом сумели рассказать, о чем он, не подглядывая. Начали!

Конечно, картина получилась идиллической, но суть ее в том, что руководитель своим напором, ставя маленькие задачки, не дает ребенку ослабить внимание, тем самым начинает игру, в которую играет сам и втягивает в нее ребенка. Очень полезно понаблюдать, как играют наши дети. Если их заинтересовало предложение учителя, и они чувствуют, что могут фантазировать, то нехватки идей по поводу того, как лучше сделать тот или иной номер не будет. Это возможно, если дети на репетиции почувствуют, что учитель для них - прежде всего сотоварищ в игре.

“Правила игры” – это те требования, соблюдение которых Вы считаете строго необходимыми. И в то же время, это те “правила”, которые ярко отличают наши, театральные уроки, уроки искусства, от обычных, общеобразовательных.

Чтобы добиться желанного результата, прежде всего, надо отделить школьные уроки от занятий “театром”. Это не значит, что они непременно должны быть вынесены во вторую половину дня или за пределы школьных стен. Отнюдь нет. Важно создать на этих занятиях принципиально другую, отличную от обычного урока атмосферу. На традиционном уроке учитель и ученик разделены. Один знает, другой - учится. Один ведущий, другой - ведомый. Отсюда и мизансцена урока: учитель и ученики находятся против друг друга. Театральный “урок” - совсем иное дело. Здесь все определяется законами коллективного творчества. Следовательно, – все вместе. Функция пространства – объединить всех участников процесса, вне зависимости от возраста. Сдвинутые или поставленные друг на друга парты в классе - это уже изменение пространства любого кабинета.

Для театральных занятий необходимо свободное пространство, возможность беспрепятственного передвижения, смены мизансцен. Если есть возможность проводить занятия в актовом зале, то это тем более "необычный" урок.

На традиционном уроке существуют незыблемые дисциплинарные правила: вести себя тихо, поднятая рука - готовность отвечать, переговариваться нельзя и т. д. На занятиях "театром" эти строгости надо серьезно ослабить. И дело не только в том, что творчество не родится по команде: необходима атмосфера поиска, спора и соревнования, рождающего "творческий шум". Дело еще и в том, что в школьной дневной сетке, как правило, только здесь и можно пошуметь, немного побаловаться, поспорить, а значит и полноценно пообщаться со взрослым. Тут можно не просто побыть самим собой, тут можно с самим собой познакомиться. Творческие уроки, уроки искусства - это именно та стихия, которая способствует росту личности как таковой, а не только приобретению набора знаний и усвоению норм.

Необходимо вспомнить, что создание любого, пусть небольшого театрального действия - коллективный труд. Если ребята, независимо от возраста, почувствуют, что сами являются авторами и исполнителями будущего действия, то любой руководитель получит целый кладезь выдумок и фантазий, на которые неистощимы наши дети. Если всю эту энергию аккуратно направить в нужное русло, то вопросов с дисциплиной на таких занятиях будет значительно меньше. Ведь сами участники действия будут стремиться, как можно скорее увидеть результаты своих "придумок" и потом продемонстрировать их зрителю. Создание доброжелательной, доверительной и деловой атмосферы на занятиях "театром" впоследствии даст возможность решать многие творческие задачи.

Создание творческой атмосферы в группах детей разного возраста, естественно, протекает различно. И задачи при этом решаются тоже не совсем одинаковые, и все-таки родственные. Уроки искусства всегда выполняют компенсаторные функции. Здесь восполняется дефицит движения, общения, личностной реализации.

В начальной школе маленькому человеку особенно трудно после "вольной" домашней жизни сидеть полдня за партой, да еще дома делать уроки. Очень трудно, да и вредно не кричать, не бегать на переменах. А ведь в школе все это

четко ограничено правилами поведения. Потому и возникает проблема “непрития” школы, которая потом, к сожалению, остается до ее окончания. На театральных уроках эту проблему можно в значительной степени решить. “Неуспевающий” на общеобразовательных уроках человек может оказаться незаменимым помощником на театральных занятиях, и это повысит уровень его самооценки, примирит с товарищами и со школой в целом. Это он, “неуспевающий”, быстрее всех готовит кабинет к занятиям. Он уже почти выучил свою роль: в нужное время **ТИХО** переставлять стул из одного места в другое. Разве это не достойно похвалы? Это он, “шалун”, раньше всех догадался, как превратить парты со стульями в горы и леса. А если таких успехов на театральных занятиях у него будет все больше и больше, то есть надежда, что в этом человеке “проснется” интерес к другим урокам. Может, проснется не скоро, постепенно и вовсе не ко всем предметам. Но уже ясно, что один урок в школе он точно любит, на уроках “театра” он “успевающий”. Маловато, конечно, но все же что-то.

В театре дети начинают учиться самодисциплине. Будущий руководитель должен для себя определить свод неких законов, которые, как он полагает, необходимо исполнять всем ребятам. Это те законы, без выполнения которых занятие состояться не может, а так же те, которые обеспечивают “технику безопасности”. Например: приходите на репетиции в рабочей одежде, во время занятий снимать украшения, не опаздывать. Очень важно с первого занятия приучить ребят к мысли, что театр - искусство коллективное. Если ты не пришел на занятие, то в следующий раз всей группе придется “топтаться” на месте, вместо того, чтобы двигать дальше, и объяснять отсутствующему, что было в прошлый раз. Если ты не пришел на спектакль, то ... Но лучше, чтобы такого не происходило. Естественно, все правила прививаются в мягкой и тактичной форме. Ребята сами должны прийти к выработке и принятию этих правил. А для этого можно устроить специальную игру, мозговой штурм, направленный на выработку собственных законов. Диктатурой вряд ли добьешься того, чтобы законы были приняты как свои собственные. А, кроме того, если на занятиях будет интересно, многие дисциплинарные вопросы отпадут сами собой. Но об основных правилах поведения необходимо сказать на самом первом занятии и со временем добиться их выполнения. Если это получится, если возникнет “костяк”

театрального кружка, добровольно подчиняющийся этим правилам, то до окончания школы у Вас будем много концертов, спектаклей и других театральных затей.

4. Быть ребенком прекрасно: творец – всегда ребенок

Средняя школа имеет свою специфику. В 5-7 классах начинать театральные занятия и проще и сложнее одновременно. Проще, потому, что это уже достаточно “взрослые” люди, и сложнее по этой же причине. Малыши, играя, почти никогда не думают о том, как они выглядят со стороны, и что о них подумают посторонние. Подростки же думают об этом постоянно. Они не могут не думать об этом, потому что меняется их тело, голос, мысли и чувства. Они сами не знают, как отнестись к новому в себе и ищут поддержки во внешнем мире. А внешний мир, к сожалению, чаще всего сигнализирует им о том, что выглядят они неважно: “- ты почему сутулишься? - что ты все время суетишься? - это не пение, а какой-то визг! - руки у тебя стали кривые!” - вот, разумеется, утрированный, набор замечаний о своей особе, которые чаще всего слышит подросток. Ясное дело, подобные оценки не воодушевляют его на публичные выступления. Проблема еще и в том, что к средней школе у детей уже складываются стереотипы отношений со сверстниками и взрослыми. Появляются мало приятные слова “всегда” и “никогда”. (“-Он всегда такой рассеянный!”, “- У меня никогда так не получится”.) Если в начальной школе привычных негативных реакций, как правило, еще не сложилось, и театральные занятия помогают предотвратить их, в средней школе дело обстоит иначе.

Здесь много сил нужно потратить на преодоление уже сложившихся предрассудков. Это требует огромного терпения и такта. Методы все те же - помочь найти себя в каком-то виде деятельности, помочь поверить в успешность. Но путь длиннее и труднее. Загвоздка состоит еще и в том, что подростки стесняются “детского” в себе и в “детские игры” они играть уже не хотят. И тут нужно их перехитрить, чтобы они поверили: быть ребенком так же прекрасно, как быть взрослым, любой творец, художник должен сохранить в себе детство.

5. Все творцы, но не все - артисты

Существует устойчивое мнение, что маленькие дети - все артисты. Точно можно сказать: не ВСЕ. Кто-то, и таких большинство, хочет и любит пообезьянничать, стремятся привлечь к себе всеобщее внимание, но есть и такие,

кто не хочет этого. Публичное творчество привлекает далеко не всех. Другое дело - творчество вообще. Вот тут следует согласиться: все дети творцы. Но одни склонны к изобразительному творчеству, другие - к конструированию, третьи - к сочинительству, а четвертые к чему-то еще.

Легко и удобно, когда детские способности и предпочтения в творчестве ярко выражены, когда сам ребенок их в какой-то степени осознает. Тогда можно предложить ему осуществлять ту работу, к которой он сам склоняется. Но бывает и так, что творческие задатки глубоко спрятаны или лежат в такой сфере деятельности, где их никому не приходит на ум искать (например, человек любит и умеет возиться со столярными инструментами или с электрическими приборами). Тут от педагога требуется наблюдательность, внимание и такт.

Нельзя насилловать неокрепшую творческую природу ребенка, заставлять его быть на виду, если он не хочет этого. Нельзя ставить его в ситуацию, где он почувствует себя смешным и нелепым, “хуже других”. Но в то же время, нельзя исключать ребенка из общего дела, забывать, оставлять в стороне. Для каждого нужно найти интересное ему занятие, такое дело, в котором он может творчески реализоваться.

Работая над конкретным представлением можно разделить класс на “артистов” и ”группу обеспечения”. Без “группы обеспечения” спектакль состояться никак не может, поэтому они такие же уважаемые участники действия, как “актеры”. Они помогают изготовить бутафорию, реквизит, костюмы и декорации; рисуют афиши и пригласительные билеты; они проверяют готовность площадки к репетиции, меняют во время спектакля декорации, помогают “артистам” переодеваться и гримироваться; они во время включают звук и свет и делают многое другое, - все, что нужно для данного спектакля. Ясное распределение обязанностей снимет лишние обиды. Естественно, что со времени распределение “ролей” будет меняться. Тот, кто сегодня не мог и не хотел выходить на площадку, завтра проявит небывалую активность. И наоборот, кто-то устанет играть в “артиста” и захочет попробовать себя в чем-то другом.

6. В любом случае переходим к действию

Конечно, приходя на первое занятие, руководитель должен точно знать, что он собирается предложить ребятам. То есть, идея должна быть ясной и

понятной. Это еще не сценарий будущей работы, но уже каркас. Нужно понимать: почему мы выбрали ту или иную тему, а вот о том, как мы будем это реализовывать, можно подумать вместе. Вряд ли ребята начнут выдвигать готовые идеи, если им ничего не предложить. Значит, несколько вариантов идей должно быть заранее подготовлено руководителем. Если предложенные варианты не зажгли ребят, отчаиваться не надо. В любом случае необходимо перейти к действию.

Например, предложить ребятам сыграть историю, любую, самую простую (этюд): передать шпаргалку отвечающему у доски так, чтобы учитель ничего не заметил. Нужно распределить роли, договориться о том, кто есть кто, и, как правило, народ охотно включается в игру.

Пробуем разные варианты: если шпаргалка написана большими буквами, а если мелкими... Если все в классе за одно? А если кто-то вредничает и не хочет передавать шпаргалку? Если учитель занят каким-то своим делом? А если он очень внимательно следит за классом или устраивает какой-то подвох? Какой вариант получился интереснее?

- Не то, еще, не то.

- Какие еще варианты?

- А можно, через инопланетянина? Кто им будет? В чем придумка?

- Ну, это, м-м-м-м, она не видит, а он...

- Понятно, пробуем.

И так далее... Заметили, мы уже играем? Нелепо, наивно, может быть, но играем. Играете Вы, и ваши ребята. Творческий результат таких проб не очень важен, главное, что ребята включились в игру.

Руководитель кружка выступает в игре с младшими подростками в качестве самого главного “шалуна”. На первоначальном этапе сплочения коллектива он является двигателем всех идей. Он предлагает песни, костюмы, грим, движения. Но при этом чутко следит за тем моментом, когда роль лидера можно будет аккуратно уступить. Он главный выдумщик только до тех пор, пока ребята не поверят ему, не поймут, что для главного “шалуна” все это серьезно, что с ним можно играть, причем играть ВСЕРЬЕЗ. Когда ребята увидят, насколько увлечен их руководитель, поймут - все, что он предлагает, делается не для “галочки”, - тогда они пойдут за ним. И уже после этого “понесут” ему свои

идеи и проблемы, о которых им хотелось бы поговорить. Когда наступит такой период и очертится круг проблем, волнующий ребят, тогда можно переходить к более серьезному этапу занятий.

С малышами можно повторять одни и те же упражнения помногу раз. Они будут реагировать на знакомое радостно. Там новое следует вводить очень медленно, незаметно, чтобы не было заметно усилий, но был очевиден положительный результат. Со старшими все обстоит несколько иначе. Топтание на месте здесь неприемлемо. Ребята должны чувствовать, что движутся вперед. И преодоление посильных трудностей доставит им удовольствие, породит законную гордость. **На занятиях со старшими детьми знакомые упражнения надо постоянно усложнять**, ставить новые и новые задачи.

7. Во что мы будем играть?

Итак, предварительный период подготовки к созданию коллектива завершен. Возникает самый главный вопрос: “А что мы будем ставить?”. Руководителей театральных коллективов начальной школы хотелось бы сразу успокоить: ничего “ставить” не надо! Само слово подразумевает что-то глобальное. Давайте его оставим до лучших времен. Вопрос: “Во что мы будем играть?”, - звучит гораздо привлекательней. Задав этот вопрос детям, Вы получите массу ответов. Но мы то с вами, скорее всего, уже знаем, во что играть. Начинается диалог. И в случае, если вдруг возникнет совместный поиск и взаимопонимание, произойдет маленькое чудо: дети станут соавторами будущего театрального “проекта”, который надо реализовать как можно скорее.

Любой самый “глобальный” проект на начальном этапе должен длиться по времени не больше 30-40 минут. Это то время, которое любой ребенок может ”держать” внимание. Хорошо, если работа будет состоять из небольших сценок на двух, трех, или четырех человек. Все эти сценки могут быть объединены одной общей идеей: “Моя любимая большая перемена” или “Вредные советы” или “Новый год”. Но каждая из них может быть самостоятельной, то есть как скетч, иметь начало и конец. Такой набор сценок дает много преимуществ:

- каждую сцену можно репетировать отдельно от других;
- собрать двух-четырех человек проще, чем всех “актеров”, необходимых для исполнения большой сказки (например, “Двенадцать месяцев”);
- каждый участник сценки несет за нее индивидуальную ответственность, чувство ответственности не размывается, как это бывает в массовке, согласитесь, что это очень важно;

- короткие, трех-четырёх минутные сценки позволяют юным актерам максимально сконцентрироваться на площадке, а затем расслабиться; то есть не возникнет перенапряжения, и в то же время “актер” не теряет собранности в процессе выступления.

Если в каждой сценке три - четыре человека, а всего отрывков 6 - 7 на тридцатиминутное представление, то становится понятно, сколько народу будет принимать участие в целом проекте. Когда все фрагменты сделаны в отдельности, достаточно двух - трех сводных занятий, чтобы все представление было собрано.

Чтобы увлечь детей подросткового возраста, можно вспомнить не знакомые им, необычные, “театральные игры” или игры нашего собственного детства, для современных детей – экзотические. Например, “Конкурс инсценированной песни”.

Почему с песни начинать легче и интереснее? Понятно, что одного – двух - трех поющих можно найти всегда. Значит, начинать уже не так страшно: “Пусть в театре мы еще никогда не играли, а вот петь - пели”. Но слова песни в нашей театральной игре - не главное. Главное - то, что происходит на фоне слов. А это может оказаться очень забавно. Вспомним песню: “Я на солнышке лежу”. Львенок и черепаха – солисты. А вот берег, на котором “лежу” - это уже целая пантомимическая группа: кто-то - “пальмы”, кто-то - “волны”, кто-то - “пролетающие птицы” (очень смешно). А если группа танцующих носорогов и бегемотов пройдет в ритме африканского танца, ... представляете, какой восторг испытают и участники и зрители! Если подобрать несколько песен на определенную тематику, то получится маленький музыкально-пластический спектакль.

В старших классах почему-то принято начинать создание театрального кружка с постановок материала в той или иной степени связанного со школьной программой, в основном с программой по литературе. И здесь, кажется, главная ошибка. “Играть” драматургию, чаще всего русскую, старшеклассники, которые понятия не имеют, как себя держать на сцене и что делать, просто не могут. Это задача непосильная для начинающего коллектива.

Старшие дети приходят в театральный кружок достаточно осознанно. Вопрос о “приказных” спектаклях: “будешь играть Онегина или “два” получишь”, - не рассматривается, поскольку из таких затей ничего хорошего не получается.

Старшеклассникам часто хочется “серьезной” работы над “настоящей” драматургией. Однако когда такая работа начинается, у большинства из них скоро опускаются руки, пропадает интерес. И это естественно: **нельзя с удовольствием выполнять работу, к которой совершенно не готов.**

Со старшеклассниками, так же как с младшими, лучше всего начинать с более простых и веселых вещей. Тем более они, в отличие от младших подростков, уже перестали стесняться по-детски шалить, и обладают хорошим чувством юмора. Для первой предстоящей работы можно выбрать какую-нибудь привлекательную тему, например: “Осенняя юморина”, “Новогодние приключения ...”, “Когда тебя я вижу то, ...”. Локальная тема позволит создать представление, состоящее из коротких фрагментов. А это уже существенно облегчит задачу. В процессе сочинения и выполнения этих работ сразу определятся лидеры в разных областях деятельности: те, кто очень хочет на сцену, те, кто хотят, но меньше, те, кто хочет сочинять тексты, пилить, строгать и забивать гвозди, возиться с аппаратурой, и т. д. Если руководителем точно найдена тема, которая “заводит” ребят, подталкивает их к тому, что бы что-то делать, - значит, все получится.

Давно известно, что юмор вызывает бурную реакцию зрителей - смех. Для тех, кто в этот момент на сцене, это будет лучшей похвалой. А, кроме того, позволит решить серьезную проблему - молодые актеры перестанут бояться быть на сцене смешными. Это очень важно. **Тот, кто боится быть на площадке смешным, никогда не обретет настоящей актерской свободы.**

Важно и то, что реакция зрителей будет служить единению членов кружка, потому что смех и аплодисменты - это уже УСПЕХ. У тех, кто хоть один раз пережил этот момент, возникает потребность пережить его еще. А что для этого нужно? Трудиться дальше, сделать что-нибудь веселое, чтобы опять смеялись и хлопали, а потом можно попробовать сделать что-то серьезное, чтобы плакали и не хлопали - это еще более высокая награда.

От руководителя зависит направление работы кружка в целом. Если спектакли и концерты будут разными, появится зрительский интерес: “А что они в этот раз придумали?”

Ну вот, первый этап работы пройден. А дальше - выпуск “пригласительных билетов” на “премьеру”, последние хлопоты, волнение, сама “премьера”, награда за труд - аплодисменты. И ...

хорошо бы после этого чашечку чая с какими-нибудь сладостями. Сладости, как Вы знаете, сильно успокаивают изношенную нервную систему и восстанавливают силы организма исполнителей.

Список рекомендуемой литературы

- Амонашвили Ш. Размышления о гуманной педагогике. – М. Издательский дом Шалвы Амонашвили, 1996
- Выготский Л. Воображение и творчество в детском возрасте. – М., Просвещение, 1991
- Выготский Л. Игра и ее роль в психологическом развитии ребенка. Вопросы психологии, 1996 - № 6
- Дом, который построили “МЫ”. Авторская модель образовательного учреждения. – М., ВЦХТ, 2000
- Ершова А. П., Букатов В. М. Режиссура урока, общения и поведения учителя. – М. – Воронеж, 1995
- Кнебель М. И. Поэзия педагогики. 2-изд. – М., ВТО, 1984
- Родари Д. Грамматика фантазии. – М., 1985
- Театр-студия “Дали” Программы. Репертуар. Уроки. – М., ВЦХТ, 1997
- Эльконин Д. Психология детской игры. – М. Педагогика, 1978

Глава 2

Театральные игры

В школьном театральном коллективе, как правило, нет времени и возможности регулярно и тщательно проводить тренинг, обучать детей всем необходимым театральным дисциплинам отдельно: актерскому мастерству, движению, речи и т.д. И все-таки выходить на сцену, не имея никакой подготовки – невозможно. Поэтому следует определить основные задачи, без решения которых дети просто не готовы к репетиционной работе, и найти способ решить эти задачи самым коротким путем.

Основные проблемы известны всем, кто когда-либо пытался заниматься театром с детьми: рассредоточенность внимания, телесные и психологические

зажимы, низкий уровень мобилизации, неостребованность мышления, фантазии и воображения. Можно описать те же проблемы и более простым, бытовым языком. Дети не умеют внимательно слушать друг друга и педагога, внимательно следить за происходящим на занятиях и на сцене. Они все время думают о том, как они выглядят со стороны, поэтому руки и ноги у них во время репетиции и представления становятся деревянными, лица превращаются в маски, голоса едва слышны или срываются на визг. А о том, чтобы девочка и мальчик на сцене посмотрели друг другу в глаза или дотронулись друг до друга рукой, просто не может быть и речи.

Живые и подвижные в жизни, на репетиции ребята вдруг превращаются в маленьких стариков: у них волочатся ноги, позы вялые, они ничего не могут понять и выполнить с первого раза. Любая мелкая техническая проблема вызывает тысячу вопросов: а свет включить? а магнитофон принести? а листики покрасить в зеленый цвет? Зато ни одного вопроса по существу они ни за что не зададут. И только по чистой случайности Вы вдруг узнаете, что “актер” совершенно не понимает, для чего в той или иной сцене он выходит на площадку, и что он там должен делать.

И, наконец, живой фонтан фантазии на репетиции мгновенно высыхает. Буратино начинает двигаться только так, как в мультфильме. Ничего другого “актер” представить себе не может. На вопрос о том, что окружает его героя, и где он находится “актер” мрачно и упорно отвечает: “на сцене”. И так далее.

Следовательно, задача, которую следует решить до начала репетиций – расшевелить детей, помочь им обрести на сцене все те качества, которыми они в избытке обладают в реальной жизни. Для этого нужно использовать небольшой набор эффективных и многофункциональных упражнений, которые педагог сможет развивать и варьировать по своему усмотрению.

Именно такие упражнения мы и предлагаем Вашему вниманию. Большинство этих упражнений выполняется коллективно, часто в кругу. Все они строятся по нескольким принципам:

- **Первый принцип: необходимость игрового самочувствия.**
- **Второй принцип: развитие упражнения “от простого к сложному”.**
- **Третий принцип: развитие упражнения от элементарного фантазирования – к созданию образа.**

В любом упражнении рекомендуется, кроме того, выделять и фиксировать трехчастную структуру. Это поможет детям впоследствии освоить основной композиционный закон: начало – середина – конец. На языке драматургии: завязка – кульминация – развязка. На языке движения: фиксация – откат – посыл. На языке актерского мастерства: **увидел – оценил – действую**. Эта триада, в идеале, должна войти в привычку, зафиксироваться на уровне подсознания или на уровне автоматике. Выполняя любое действие отдельный “актер” или весь “актерский ансамбль” должен проходить эти три стадии последовательно, не пропуская ни одной, как на уровне элементарного физического движения, так и на уровне исполнения целой пьесы. В жизни мы никогда не опускаем звеньев этой триады: сначала что-то узнаем, потом принимаем решение, потом действуем. На сцене этому надо учиться заново.

А начинать лучше всего со знакомства. На сцене – все по-новому. И сами мы новые, и знакомые люди – другие, и мир – совсем иной.

“Знакомство - дразнилка”

Участники будущей студии знакомятся друг с другом и с возможностями своего инструмента, то есть тела и голоса. А руководитель знакомится с группой, получает возможность увидеть, насколько дети контактны, гибки и подвижны в общении.

Основной принцип игры – постепенное усложнение заданий и соблюдение абсолютной точности их выполнения. Точность выполнения заданий включает внимание и отрабатывает координацию. Сосредоточение на выполнении точности задания, кроме всего прочего, позволяет сразу переключить внимание группы с внутреннего вопроса “Как я выгляжу?” на рабочий настрой.

Все участники игры стоят в кругу. Важно, чтобы каждое движение точно фиксировалось. Первый участник игры делает приставной шаг в центр круга – первое движение. Называет свое имя – второе движение. Возвращается на свое место в кругу – третье движение. Затем весь круг пытается точно повторить всю триаду. В идеале должна возникнуть абсолютная синхронность и абсолютная

точность в манере подачи звука и энергии действия. Далее каждый участник проделывает то же самое, а группа вторит каждому.

На следующем этапе упражнения добавляются новые компоненты. Теперь участники круга вместо имени могут произнести вымышленные прозвища (театральные псевдонимы, то, как им хочется, чтобы их называли). После произнесения этого “имени” нужно сделать самое немыслимое движение и зафиксировать его. А потом встать на место. Все участники круга точно повторяют все движения и звуки.

Упражнение усложняется по принципу нанизывания все новых и новых бусинок на основной стержень. Далее можно добавлять после движения звук: любой, какой родится, от ноты до детских дразнилок губами (тр-р-р! бе-бе-бе!). А потом этот звук можно переводить в коротенькие стишки или скороговорки.

На начальном этапе игра должна идти очень динамично. Она должна приносить радость. Поэтому скорпуплезно следить за абсолютно успешным выполнением всех компонентов задания не стоит. А затем, на последующих занятиях, нужно отрабатывать элементы все более и более тщательно, задерживаясь на них все дольше и дольше.

В последствии это упражнение может развиваться в представление героев. Когда у каждого появилась своя роль, или одна и та же роль появилась у нескольких участников будущего спектакля, в кругу знакомятся герои (Мальвины, Серые волки, Хоббиты и т. д.). Теперь уже они называют свои имена и свои прозвища, делают свойственные им жесты, издают свойственные им звуки, произносят характерные для них фразы. В игре ищется характер и манера поведения будущих персонажей. Это не репетиция, здесь ничего не закрепляется, здесь идет совершенно безответственный творческий поиск.

“Крэо – Кроу”

Все участники игры делятся на две команды. Одной команде присваивается имя “Крэо”, другой “Кроу”. На первом этапе игры команды должны запомнить свое имя и научиться как можно громче и азартнее кричать его, как боевой клич. Это поднимает тонус игры, укрепляет “чувство команды”. Затем пространство класса делится на три части: территория “Кроу”, территория “Крэу” и самая большая – нейтральная территория по середине. Стульями обозначаются “государственные” границы. Противник не может переступить этих границ. Педагог, – ведущий в этой игре. Когда команда слышит от ведущего свое имя, она должна

напасть на противника и взять как можно больше пленных. За счет пленных команда увеличивается. Они становятся гражданами захватившей их “страны”.

По команде педагога жители разных “стран” выходят на прогулку на нейтральную территорию. Услышав неожиданно “имя”, одной из команд, одни должны удирать, а другие – захватывать. При этом педагог может “шалить” со звукосочетанием “Кр”. Он может тянуть его бесконечно долго, чтобы команды не знали, чье имя в итоге будет названо и оставались в максимальной мобилизации. Он может обманывать и после долгого “Кр” выкрикнуть “Крокодил”, “Крупа”, “Крокусы” и так далее. Он может начать неторопливо рассказывать историю: “Однажды вечером жители двух государств вышли погулять. *Кр-р-р-асное* (громко) солнце опускалось в тучу. Пролетающие птицы кричали (очень тихо) *Кроу*”. Таких “обманок”, тренирующих внимание и мобилизацию может быть огромное количество.

Способ прогулки все время усложняется. Здесь можно отрабатывать чувство ритма. Тогда педагог задает ритм шагов. Затем, чтобы усложнить задание на внимание, можно начать двигаться спиной. На ориентировку в пространстве – с закрытыми глазами. На баланс – движение на одной ножке. В ходе прогулки можно начать отрабатывать и “предлагаемые обстоятельства” будущей пьесы: ночь – кромешная тьма; жара: раскаленный песок под ногами и палящее солнце над головой; непролазная чащоба, где ветки все время цепляются и не дают идти и т. д. Вариантов так же – бесчисленное множество, в зависимости от задач и фантазии педагога.

“Поводырь”

На первом этапе упражнения группа разбивается на пары. В каждой паре одному из участников завязывают глаза. Он – “слепой”, второй – “поводырь”. Задача, взявшись за руки, научиться двигаться в пространстве, не сталкиваясь с другими парами, на разных скоростях. Скоростей 10. Средняя – пятая – нормальный шаг. Десятая – бегом. Первая – практически – в замедленной съемке. На первом этапе упражнения сцепка рук плотная, партнер держит партнера полной ладонью, поддерживает локтем. На последнем этапе упражнения сцепка едва уловимая. Партнеры держатся за кончики мизинцев.

“Слепые” и “Поводыри” в игре по команде педагога время от времени меняются. Научившись перемещаться на разных скоростях, не сталкиваясь, оптимально распределяться в пространстве – переходим ко второму этапу.

Появляется опасность – ведущий, он же – “хищник”. Он должен коснуться любого “слепого”. Зрячий не должен позволить ему этого сделать. Спасением от ведущего может быть приседание “слепого” на корточки. Приседание происходит по молчаливому сигналу “поводыря”. Разговаривать в упражнении вообще запрещено. Если же ведущий коснулся “слепого”, то пара тоже становится хищником, который ловит других. Таким образом, хищников становится все больше, а “слепых” и “поводырей” все меньше.

Упражнение направлено, прежде всего, на выработку партнерства. Задача заключается в том, чтобы “слепой” максимально доверился “поводырю” и в то же время научился ловить малейший, исходящий от него импульс. Задача “поводыря” принять на себя максимальную ответственность за партнера, бережно водить его, спасая от столкновений и “хищников”. Кроме того, это упражнение позволяет снять страх перед касанием. Дети начинают спокойно контактировать друг с другом, не боятся взять друг друга за руку. Между ними возникает спайка, доверие. В таких упражнениях постепенно рождается ансамбль и коллектив.

А так же упражнение, разумеется, освобождает мышцы, учит ориентировке в пространстве.

Нужно стараться выполнять упражнение достаточно аккуратно, не следует торопить результат, здесь гораздо важнее – процесс. Но при этом и педагог, и дети должны быть готовы к тому, что ссадин и синяков все равно не избежать.

“Зеркало – ёлочка”

Группа делится пополам. Участники встают друг против друга в шахматном порядке. Первый человек начинает какое-то элементарное движение, в котором сначала участвует только одна часть тела (рука, плечо, голова). Стоящий напротив, начинает копировать это движение. Третий, то есть стоящий в “ёлочке” напротив второго – копирует его движение. И так далее до конца “ёлочки”. Все движения выполняются очень неторопливо, перетекая одно в другое. То есть все построено на принципе непрерывности движения.

Каждый участник упражнения, задавая движение, не должен разворачивать тело больше, чем на 180 градусов, чтобы оба его партнера: тот, кого копирует он, и тот, кто копирует его, - не выпадали из поля зрения.

После того, как ребята научатся точно копировать друг друга, можно добавить речь: стихи или скороговорки. Каждое слово речи повторяется партнером, так же как движение. Возникает звучание каноном.

Упражнение развивает внимание и партнерство. При этом очень важно, что оно происходит глаза в глаза. В этом упражнении отрабатывается два параллельных круга внимания. Каждый держит во внимании двоих партнеров. Возникает адресный посыл действия и звука. Затем, в этюдах и репетициях это поможет наладить подлинное общение.

“Существительное-прилагательное”

Группа делится пополам. Участники “елочкой”, как и в предыдущем упражнении, садятся друг против друга на стулья на некотором расстоянии. Берется небольшой мяч. Такой, чтобы поймать его было не просто. Игра проходит очень динамично. В момент броска называется существительное. В момент захвата – соответствующее ему определение: “Солнце – хрустальное”. Здесь важно не “правильно ответить”, а откликнуться первым возникшим образом.

Упражнение тренирует фантазию и воображение. Высокая динамика нужна для возникновения спонтанности. Иначе образное мышление не проснется, мысль пойдет по привычным, проторенным путям.

Когда возникает конкретный литературный материал, игру можно использовать и для того, чтобы разобраться в своем отношении к персонажам, и для того, чтобы “вскрыть” их внутренний мир. То есть игра может строиться двумя способами. В одном случае мы остаемся сами собой и называем героев и явления “литературного материала”: “Муми мама – теплая”, “Муми Долина – звонкая”, “барометр Хатифнатова – колючий”. В другом случае мы становимся героями и оцениваем мир с их точки зрения. Я – Муми Тролль на слово “кофе” реагирую словом – “мамин”. А моя партнерша – Муми Мама на слово “кофе” реагирует, допустим, словом “утренний”.

Здесь очень важно не обрывать детскую фантазию, дать полную свободу речевой импровизации. Даже прямые шалости с намеками на “запретные” слова,

темы, сравнения, следует обходить мягко. К этому нужно быть готовым, потому что у большинства детей есть потребность в “освобождении”, “вымещении”³. Не нужно акцентировать внимание группы и говорящего на этом, но следует предложить какой-то допустимый аналог в замен.

“Поменяться местами в кругу”

Выбирается один ведущий. Вся группа усаживается на стулья в круг. Ведущий стоит в центре. Участники игры должны связаться друг с другом глазами. Нельзя не только разговаривать, но и подавать друг другу знаки жестами или мимикой. Работает только взгляд. Партнера следует искать не рядом с собой, а только с противоположной стороны круга.

Когда двоим удалось связаться глазами, они должны поменяться местами, обязательно проскочив через центр круга мимо ведущего. Задача ведущего заключается в том, чтобы не дать им поменяться и занять место одного из играющих, как только он встанет. Ведущий внимательно следит за игроками, находясь в центре круга. Он пытается поймать все взгляды и предугадать все перемещения. А задача игроков заключается в том, чтобы обмануть бдительность ведущего. Соответственно тот, кто не успевает занять стул, становится ведущим. Если одновременно поднялись несколько пар, то это не значит, что можно сесть на любой, ближайший стул. Меняться местами можно только со своим партнером. При этом нужно следить, чтобы движения не были жесткими, не производили шума. Важно, чтобы не возникало силовой борьбы за место. Все должно делаться очень мягко.

Есть несколько вариантов усложнения этого упражнения. Один вариант усложнения - увеличение количества партнеров. Теперь уже не два, а три человека связываются глазами. Они должны понять, кто входит в тройку, а потом поменяться местами по часовой стрелке. Увеличение числа более трех партнеров – это уже “высший пилотаж”.

Другой вариант усложнения – изменение “веса” участников игры. Тело становится тяжелым, ноги “железные”. Пятки не отрываются от пола. Если тело легкое – “воздушный шарик” – то мы двигаемся, едва касаясь пола. Но тут

³ См. об этом подробнее в книге Дж. Родари “Грамматика фантазии”.

интересно то, что при столкновении с партнерами или другими препятствиями, мы меняем траекторию движения.

Упражнение направлено, прежде всего, на отработку “бессловесного действия”. Это партнерское взаимодействие на более тонком уровне, чем словесное взаимодействие. А на театре это гораздо более важный способ взаимодействия. Зритель приходит в театр смотреть, а не слушать. Он должен видеть, куда направлено подлинное усилие, действие. А слова в пьесе, как и в жизни, часто служат для того, чтобы это скрыть, а вовсе не для того, чтобы подлинное действие обнаружить. (Мачеха говорит, как она любит Золушку, а на самом деле хочет заставить ее еще больше работать.)

Но, кроме того, естественно, упражнение тренирует внимание, сообразительность, точность выполнения поставленной цели, мышечную свободу.

“Сесть по дням рождения от одного до тридцати одного”

В этом упражнении стулья ставятся полукругом по числу участников. Задача играющих заключается в том, чтобы молча, не обмениваясь ни звуками, ни жестами, не касаясь друг друга, не сигналив друг другу мимикой, а только глядя друг другу в глаза, сесть по числам дней рождений: от 1 до 31. То есть на первом стуле справа тот, у кого день рождения 1 числа любого месяца, а на последнем стуле слева тот, у кого день рождения 31 числа. Если не удастся сесть туда, куда, как ты полагаешь, ты должен сесть, значит нужно без борьбы сесть на то место, которое тебе оставили. Когда все расселись, происходит быстрый опрос. В момент опроса становится очевидно, где произошли ошибки. И тогда дети сами, по ходу опроса, без дополнительной просьбы педагога поправляют положение – меняются местами.

Принцип перестроения в полукруге все время меняется. Можно усаживаться по размеру обуви, по последней букве собственной фамилии, по первой букве маминого имени и т. д. и т. д.

В этом упражнении тренируется пристальное внимание к партнеру и подлинное общение. Дети учатся спокойно и по долгу смотреть друг другу в глаза. Это становится простым осмысленным, активным и целенаправленным действием, поэтому зажимы пропадают.

“Звучащие игрушки”

Все участники игры равномерно распределяются по пространству класса и садятся на пол. Каждый участник упражнения “берет” в руки воображаемую звучащую игрушку: погремушку, машинку, пищалку и т. д. У каждого своя игрушка и свой звук. Все участники упражнения превращаются в маленьких детей и начинают играть со своими игрушками, активно “озвучивая” их. Один, соответственно, тархтит, другой рычит, третий пищит. Задача играющих заключается в

том, чтобы добраться (доползти, как это делают малыши) до своего ближайшего соседа и обменяться с ним “игрушками”, а соответственно и звучанием.

Поменявшись, надо точно воспроизвести манеру игры, а главное звучания того, кто передал тебе игрушку. В идеале, упражнение продолжается до тех пор, пока все участники упражнения не переиграли во все игрушки.

Главная задача этого упражнения – развитие актерской смелости. Начать играть и действовать, как правило, маленьким актерам бывает легче, чем начать звучать. В этом упражнении снимается страх перед звукоизвлечением. Хотя, разумеется, активизируется воображение, внимание и точность.

“Лассо”

Выбирается один ведущий. Он стоит лицом к группе у одной стены класса, а вся группа стоит к нему спиной у другой стены. Глядя точно в затылок, конкретно выбранному партнеру, коротким возгласом “Эй” ведущий должен заставить его развернуться. То есть звук должен захватить партнера, как лассо. Нужно добиться того, чтобы обернулся именно тот, в кого был послан звук.

Может быть и так, что выбранный партнер оказался не восприимчив. Если педагог видит, что “посылающий звук” очень старается, максимально сосредоточен на достижении цели, а партнер не откликается, он может предложить поменять партнера. Если же цель не достигается и при перемене партнера, нужно успокоить ведущего, объяснив ему, что это упражнение редко получается с первого раза, и поставить его в ряд принимающих, выбрав нового ведущего.

Педагог должен занимать такую позицию, чтобы одинаково хорошо видеть того, кто “бросает лассо” и тех, кто принимает бросок. Первое время звук хорошо сопровождать движением руки, которая выбрасывается ладонью вперед, так что пальцы ладони смотрят в затылок тому, кому посылается звук.

При успешном выполнении этого упражнения, можно поставить вначале двух, затем трех и более ведущих. Каждый из них посылает звук “Эй” своему партнеру. А те должны откликнуться, соответственно, только на зов своего ведущего.

Это упражнение на “словесное действие”. Здесь нет никакой мистики и никакого шаманства. Вопрос только в точности. Здесь важна внутренняя сосредоточенность перед словесным броском. Это и есть процесс рождения слова, которому предшествует сначала мысль, внутренняя концентрация, которая потом разрешается в движение, сопровождающее звук.

“Диспетчер”

Это упражнение, по существу, является развитием предыдущего. Начинается упражнение с того, что “играют” только две пары. Остальные наблюдают. В каждой паре один – “диспетчер”,

другой – “машинка”. Диспетчеры встают на стулья в углах класса, так, чтобы хорошо видеть все пространство. “Машинкам” завязывают глаза. Диспетчеры должны управлять движением “машинок”, отдавая им команды: вперед, назад, левее, правее, быстрее, медленнее. Ни в коем случае нельзя называть “машинки” по имени. Задача диспетчеров организовать движение так, чтобы оно было непрерывным, но чтобы при этом не происходило столкновений. “Машинки” должны четко откликаться на голос своего и только своего диспетчера.

Постепенно в игру вводятся новые и новые пары. Их становится три, четыре, пять и так далее. Все больше голосов звучит, все больше машинок движется. И при этом каждый должен точно и четко взаимодействовать со своим партнером.

Другим вариантом усложнения этого упражнения является увеличение числа партнеров. То есть у каждого диспетчера может появиться по две, а затем по три “машинки”. В этом случае диспетчер должен как можно точнее посылать команду, а “машинки” как можно точнее улавливать, кому из них адресован посыл.

В этом упражнении “словесное действие” активизируется. По существу, это уже настоящий маленький спектакль, в котором место действия – игрушечный автодром, а действующие лица: машинки и диспетчеры. Здесь уже есть непрерывность и определенная логика действий.

“Диагональ”

В помещении определяются две точки движения – начальная и конечная. Каждый участник упражнения по очереди выходит на первую точку и принимает какую-то невообразимую позу и фиксирует ее. Затем, сохраняя эту позу, он проходит всю диагональ. В конечной точке он снова фиксирует начальную позу. Так делает каждый.

Затем всем участникам упражнения предлагается какая-то тема, например, “осенний лес”. Каждый из участников, выходя на первую точку, придумывает себе персонаж осеннего леса: ветер, птица, букашка и т. д. И в образе своего персонажа проходит всю диагональ. В движении, если это необходимо ребенку и педагогу, “персонажи” могут начать звучать: шелестеть, завывать, куковать, попискивать и т. д. Но первый участник упражнения остается в финальной точке в своем образе, а последующие подходящие, создают вокруг него картину осеннего леса. Важно, чтобы “актеры” распределились на площадке так, чтобы всех было видно, а картина в целом имела законченную композицию.

Если картинка получилась, можно предложить ребятам ожить. В этом случае им необходимо будет понять, кто их окружает в “осеннем лесу” и вступить во взаимодействие с партнерами. “Ветер” может пытаться сдуть “букашку” с “кустика”, “птица” может пытаться сплести из “веточек” гнездо и т. д. Здесь непременно появится и звучание, характерное для каждого персонажа.

На начальных этапах ребята, как правило, еще не умеют развивать действие и не могут почувствовать его исчерпанность. Когда педагог видит, что начинаются повторы, он останавливает упражнение хлопком в ладоши. В идеале же дети должны научиться сами ощущать, когда общее действие оказывается исчерпанным, и в этот момент приходиться к новой зафиксированной картинке. Момент оживания и замирания не должен быть резким, одномоментным, здесь все происходит естественно, постепенно, каждый живет в своем ритме.

Первая фаза упражнения – проход. Это подготовительный этап, тренировка актерской смелости и освоение пространства. Второй этап – выбор персонажа – активизирует воображение. Третий этап – создание живой картины – учит верно распределяться в пространстве, внимательно следить за партнером, формировать мизансцену. А “оживание” – это уже настоящее творчество – создание маленькой театральной истории.

Список рекомендуемой литературы

- Беспрозванный Л. Упражнения для души. – М.: ГДНР, 1993
- Буров А. Г. Учебно-воспитательная работа в самодеятельном театре. – М.: ВНМЦ, 1985
- Генералова И. Интегративный предмет “Театр” или воспитание искусством. 1 – 3 класс: Методическое пособие для учителей начальной школы. Под ред. Л. В. Тарасова. – М., Авангард, 1997
- Гиппиус С. В. Гимнастика чувств: Тренинг творческой психотехники. – М.-Л., Искусство, 1967
- Голубовский Б. Г. Наблюдения. Этюды. Образ. Уч. Пособие для студентов театральных вузов. – М., ГИТИС, 1990
- Ершова А. П., Букатов В. М. Актерская грамота – подросткам. – Ивантеевка, 1994

Корогодский З. Я. Первый год. Начало. – М.: Сов. Россия, 1971. Б-чка “В помощь художественной самодеятельности”

Корогодский З. Я. Первый год. Продолжение. – М.: Сов. Россия, 1972. Б-чка “В помощь художественной самодеятельности”

От упражнения к спектаклю. (Сб. статей) – М., Сов. Россия, 1974 (Библиотечка “В помощь художественной самодеятельности”. Вып. 4)

Уроки театра на уроках в школе: Театральное обучение школьников 1 – 11 классов: Программы, методические рекомендации, сборник упражнений. Сост. А. П. Ершова. – М., 1990

Шмойлов М. Мастерство актера. Упражнения и игры начального этапа обучения. Методическая разработка. – Л., 1990 (В надзаг. ЛГИТМИК им. Черкасова. Каф. Мастерства актера. – Рек. Лит.)

Глава 3

Тайны драматургического мастерства

Перед каждым руководителем детского театрального коллектива время от времени встает если не проблема, то вопрос: “Что будем ставить?” Не всегда ответ на него прост. Во-первых, пьес, написанных специально для актеров-детей, не то, чтобы нет совсем, но очень мало. Во-вторых, современных пьес про детей не то, чтобы нет совсем, но их почти никто не видел. В-третьих, новых пьес сказок так мало, что на всех явно не хватит. Есть, правда, произведения мировой классической драматургии. Но для работы над ними участники коллектива - и дети, и взрослые – должны обладать достаточно высоким уровнем мастерства. А это большая редкость.

Ситуация, действительно, не простая. И самый очевидный выход из нее – создание драматургического материала собственными силами. Это позволяет сочинить именно то, что необходимо Вашему коллективу. Кроме того, это позволяет решить целый ряд педагогических задач: развить у детей вкус к языку, выявить детей с литературными способностями, познакомить детей с основами драматургического анализа и т.д. А главное, сочинять пьесу - это интересно.

Основные формы самостоятельной работы над драматургическим материалом это:

- создание новой оригинальной пьесы;
- инсценировка литературного произведения;
- адаптация готовой пьесы к условиям конкретного театрального коллектива.

1. Создание оригинальной пьесы

Итак, Вы отважились на создание собственной оригинальной пьесы. С чего начать? Как и в любом деле, связанном с творчеством, жестких правил, касающихся порядка действий здесь нет. Но есть определенные этапы, которые художник проходит в любом случае. Часть из них осознано, часть – подсознательно. Мы рассмотрим эти этапы в том порядке, который кажется нам наиболее логичным.

Для начала необходимо решить для себя, какова будет тема нашей пьесы, про что мы собираемся рассказать зрителю. Идея, вероятно, уже есть, раз Вы решили писать пьесу. А теперь нужна тема, именно **тема**, а не идея. Идея, как правило, представляет собой общечеловеческую истину и не дает достаточной пищи для фантазии, для придумывания новой истории. Не достаточно просто решить, что это будет история о великой силе настоящей любви или о необходимости найти свое место в жизни. Это всё слишком общие понятия. Тема же определяет, про

что будет наша пьеса конкретно. Например, история про ученицу шестого класса, которая, влюбившись, становится волшебницей. Мы пока не знаем, какая она, эта шестиклассница, в кого она влюбилась, что за чудеса она может творить, чем все закончится. Но, отвечая на эти вопросы, мы уже можем нафантазировать себе целую историю. Сузив идею “о великой силе настоящей любви” до темы “истории про шестиклассницу, которая, влюбившись, становится волшебницей”, мы конкретизировали направление развития нашей фантазии. Кстати, этот способ формулировать тему истории: **“история про ..., который...”**, - стоит запомнить. Эта формула нам еще не раз встретится, пригодится и поможет.

Придумав тему, необходимо тут же в начале работы, определить для себя форму и формат будущей пьесы. Какова она будет по жанру? Комедия, мелодрама или трагедия? В стихах она будет написана или в прозе? В пяти актах, или в одном? Чаще всего, в театре, где играют дети, спектакли делаются недлинные. Обусловлено это не только необходимостью уложиться в урок (40 – 45 минут), но и возможностями юных артистов. Детям сложно поддерживать внимание (и свое и зрительское) на слишком большом отрезке времени. Если честно, то и взрослым не просто долгое время фиксировать свое внимание на чем-то одном. Поэтому, пока не поздно, резюмируем то, что у нас уже есть: тема, форма и формат будущей пьесы.

Формулируя тему пьесы, в первую очередь мы определили, про кого в ней будет говориться. Это не случайно. **В центре любой истории стоит герой, или группа героев.** Именно за их судьбой следит зритель. Им он сопереживает, их проблемы воспринимает, как свои собственные. Кроме того, именно характер героев двигает сюжет. Люди с разными характерами, попав в одинаковые обстоятельства, поведут себя по разному, а значит и сюжет получится разным.

Итак, кто они наши герои? Прежде всего, необходимо запомнить, **что героем может быть только существо с человеческой психологией.** В противном случае, он не будет понятен, а значит и интересен зрителю. Не важно, девочка это или мальчик, инопланетянин или игрушка, животное или фонарь, главное, чтобы Ваш герой был наделен человеческими качествами – чувствами, эмоциями, мыслями и желаниями. Нельзя, чтобы героем становилось абстрактное понятие: народ, бесконечность, любовь... Если же мы все-таки вводим в пьесу персонаж с

таким именем, мы должны наделить его вполне определенным характером и образом мыслей.

Вообще, главные действующие лица делятся на четыре возможных типа. Первый из них уже назван нами – это герой. Весь сюжет строится на том, что герой стремится к достижению некоей цели. В этом ему мешает **антагонист – второй тип главного действующего лица**. Антагонист – не обязательно злодей, хотя чаще всего дело обстоит именно так. Цели антагониста не просто не совпадают с целями героя, – они прямо противоположны, взаимоисключающи. Если герою необходимо закончить учебный год без троек, то антагонисту жизненно необходимо, чтобы героя исключили из школы еще в первой четверти. Если герой влюблен в девушку, и добивается ее взаимности, то антагонист сделает все, чтобы эта девушка полюбила его, а не героя. Кстати, девушка, в которую влюблен герой, и чьей любви он добивается, это **третий тип главного действующего лица – объект**. Не обязательно объектом должна быть девушка. Например, в “Снежной королеве” Шварца герой – Герда. Все ее действия продиктованы одной целью – найти Кея. Кей – один из главных действующих лиц, но не его активные действия ведут нас от события к событию. Кей – объект, то есть персонаж, являющийся целью, к которой стремится герой. Чаще всего объект, как тип персонажа встречается в историях о любви. Его расположения добивается герой.

Мешают Герде в достижении цели два мощных антагониста – Снежная Королева и Советник. Но есть еще один персонаж, который на протяжении всей пьесы помогает герою, Герде, в ее поисках – Сказочник. **Четвертый тип главного действующего лица – соратник**, помощник героя в достижении его цели.

Итак: герой, антагонист, объект и соратник. В пьесе может быть несколько героев, как, например, в сказке “Три поросенка”. Может отсутствовать соратник, как, например, в “Колобке”, или объект как, например, в “Соловье Разбойнике”. Может даже отсутствовать антагонист, если герою препятствует не личность, а обстоятельства, например, разбушевавшаяся природа. Единственное, чего быть не может – пьесы без героя.

Кроме того, что каждый из главных действующих лиц, должен попадать под одну из выше названных категорий, он должен обладать одному ему присущим характером. Придумывая своих персонажей, просто необходимо наделить их яркими, запоминающимися характерами. Какая она, наша шестиклассница – волшебница? Язвительная эрудитка, или молчаливая поклонница Шерлока Холмса? Каков объект ее влюбленности? Атлет – Нарцисс из восьмого “А”, или рассеянный очкарик из параллельного класса, пишущий в тайне от всех фантастические романы? Чем четче Вы представите себе характер персонажа, тем интереснее получатся и ситуации, в которые он попадет, и диалоги, в которых он будет участвовать.

Теперь, когда мы определились с главными действующими лицами, с их характерами, можно вернуться к той формулировке темы, которую мы сочинили в начале работы. История про шестиклассницу, которая, влюбившись, стала волшебницей. Для того чтобы разбудить фантазию, фраза эта вполне годится. Но чтобы начать сочинять сюжет, ее надо несколько подкорректировать. Чтобы эта фраза стала формулой будущего сюжета, она должна включать не только героя, но и то, к чему он стремится, то есть мотив, определяющий все его дальнейшие поступки. **История про (кого?), который (к чему стремится?).** Вот какой вид должна принять наша формулировка темы.

То, что ученица шестого класса, обрела волшебный дар в результате влюбленности, мы уже придумали. Теперь важнее – что будет двигать историю. Пусть это будет история про шестиклассницу, ставшую волшебницей, которая хочет влюбить в себя зубрилу-отличника из параллельного класса. Это ее мотив.

Таким образом, мы определили **мотив - то к чему стремится герой. Все, что он будет предпринимать для достижения своей цели – это действие.** Все, что ему мешает достигнуть цели, будет порождать конфликт. То есть **конфликт – это столкновение действия и противодействия.** Именно действие и конфликт являются двигателями сюжета. Нужно понимать, что каждый персонаж пьесы появляется в ней с какой-то целью, и что-то делает для ее достижения, и что-то ему мешает. Чтобы помочь себе во всем этом разобраться, можно воспользоваться следующей таблицей:

Кто?	Чего хочет? (мотив)	Что мешает?
------	---------------------	-------------

		(порождает конфликт)
Герой		
Антагонист		
Соратник		
Объект		

Вот как выглядит эта таблица в случае с пьесой Е. Шварца “Снежная королева”

Кто?	Чего хочет? (мотив)	Что мешает? (порождает конфликт)
Герой – Герда	Найти и вернуть домой Кея.	Не знает, где он. Интриги Советника. Снежная королева хочет оставить Кея у себя.
Антагонисты – Снежная королева, Советник	Оставить Кея у себя. Отомстить Герде, уничтожить ее.	Любовь Герды к Кею, находчивость Герды. Герде помогает Сказочник.
Соратник – Сказочник	Помочь Герде и хорошо закончить свою сказку.	Интриги Советника. Снежная Королева хочет оставить Кея у себя.
Объект – Кей	Вернуться домой.	Ледяное сердце. Снежная Королева хочет оставить его у себя.

Эта таблица поможет более четко определить функции каждого из главных действующих лиц и сделать сюжет более четким и понятным.

Вот теперь, зная, за кем будет следить зритель, и к чему этот кто-то стремится, можно начать работу над созданием сюжетной конструкции.

Любая логически начатая и законченная история проходит через три обязательных точки: завязка, кульминация и развязка.

Завязка – это происшествие, которое втягивает в историю всех персонажей нашей пьесы. Это та точка, от которой начнет развиваться сюжет. В ней определяется цель, к которой стремится герой. То есть появляется основной мотив действий героя, который в свою очередь становится отправной точкой для появления мотивов всех остальных героев: тех, кто ему помогает и тех, кто ему мешает. Например, Принц на балу влюбился в Золушку. И теперь все сказочное королевство, так или иначе, вынужденно участвовать в поисках прекрасной незнакомки. Кто-то будет помогать в этом, кто-то мешать, но в любом случае – все при деле.

Кульминация – это происшествие, в котором сюжет дошел до высшей точки, и далее в этом направлении развиваться не может. В этой точке происходит что-то такое, что меняет направление усилий всех, абсолютно всех персонажей пьесы. Цели у всех после кульминации меняются. Например, Золушка сумела натянуть хрустальную туфельку на ногу своей сестры. Сюжет, развивавшийся, как поиск той, кому туфелька придется в пору, исчерпан – она найдена. И теперь принц должен на ней жениться. От этой точки сюжетная линия идет к развязке. Принц и король стремятся разоблачить самозванку и расстроить ненужную свадьбу. Мачеха и все остальные герои готовятся к свадьбе. А Золушка теперь ищет Принца.

Развязка – происшествие, которое одним махом как бы развязывает все узлы, завязанные ранее, и ставит в истории точку. Цель действий главного героя достигнута (если это комедия или драма) или потерпела полное поражение (если это трагедия). Цели действий всех остальных героев так же исчерпаны с положительным или отрицательным результатом. Например, Золушка достает из кармана вторую туфельку, Принц узнает ту единственную, которую он искал в течение всей пьесы. Как они будут жить дальше – неизвестно и не важно. Эта история уже закончилась.

Итак, наш герой определяет конкретную цель, которой он хочет добиться, и в достижении которой ему будет помогать соратник и мешать антагонист. Произошла завязка. Герой двигается к намеченной цели, преодолевая все

препятствия, которые встречает на пути, и которые раз от раза становятся все труднее, и, наконец, доходит до точки, когда дальнейшее движение в прежнем направлении к заданной цели более невозможно. Либо герой уже сделал все, что мог. Либо объективные обстоятельства не позволяют ему двигаться дальше. Например, Герда нашла Кея, но он не хочет домой, потому что у него заморожено сердце, а с таким сердцем ему и у Снежной Королевы хорошо. Это кульминация. Сюжет делает резкий поворот, после которого герой либо достигает своей цели, либо утрачивает ее навсегда. И в том и в другом случае история закончится. Наступит развязка.

Завязка – кульминация – развязка – такова схема любого сюжета, примитивная, как любая схема. Конечно же, еще до завязки зритель должен получить какую-то информацию, необходимую ему для понимания всего происходящего. Где происходит дело; в каких отношениях находятся персонажи; каковы их характеры. То есть, нужна **экспозиция**, в которой и сообщается всё это. Например, в “Снежной королеве” – рассказ Сказочника о детстве Герды и Кея, об их дружбе, о любви к бабушке и к сказкам. Создавая экспозицию, следует остерегаться повествовательности. Лучше, если зрители узнают все не из рассказа, а из ярких событий, которые сами увидят. И еще в небольшом драматическом произведении экспозиция тем лучше, чем короче. Например, как в “Скупом рыцаре” Пушкина, где мы узнаем обо всем из диалога Альбера и Ивана в тот момент, когда герой (Альбер) активнейшим образом ищет способа добыть деньги и одновременно пытается починить пробитый в поединке шлем. Герои не просто “беседуют” они уже – действуют.

Между завязкой и кульминацией герои должны пройти через многие испытания на пути к своей цели, многое должно произойти. И если завязку, кульминацию и развязку мы можем назвать **большими или главными событиями**, то все, что происходит между ними – это **промежуточные события**. Например, в сказке “Снежная королева” это ошибка Воронов, из-за которой Герда попадет в чужой замок, попытка Короля заточить ее в подземелье, пленение Герды разбойниками. Каждое промежуточное событие должно быть сильнее, драматичнее предыдущего, то есть препятствия на пути героя должны быть все

труднее и труднее. Промежуточные события могут происходить и между кульминацией и развязкой. Но там их, как правило, бывает меньше.

После развязки ничего нового уже сказать нельзя, но иногда надо, чтобы все встало на свои места: вкратце описать судьбу не главных действующих лиц, вывести мораль из рассказанной истории или просто снять напряжение. Для этого существует **эпилог** – элемент необязательный, но используемый довольно часто. Главное, о чем нужно помнить, создавая эпилог, – чем он короче, тем он лучше. В той же трагедии “Скупой рыцарь” весь эпилог укладывается в восклицание Герцога “Ужасный век, ужасные сердца!”.

И вот, ведя своих персонажей от завязки к развязке, придумывая каждый их поступок, нужно задавать себе вопрос: почему они это делают? И считать ответ на этот вопрос удовлетворительным можно только в том случае, если герои не могут этого не сделать. Например, Еремеевна в “Недоросле” Фонвизина не может не кинуться в драку со Скотининым, защищая Митрофанушку, хотя и Скотинин, и Митрофанушка намного сильнее ее физически. Она не может не сделать этого потому, что больше всего на свете боится гнева госпожи Простаковой, и этот страх сильнее разума. Он не позволяет адекватно оценить ситуацию. Еремеевна помнит только одно: если она “дитё” не защитит – госпожа её не помилует. У каждого из героев тоже своя логика. Митрофанушка не может не сказать дяде, что хочет жениться, потому что это единственная мысль, крепко засевшая у него в голове. И, кроме того, он не имеет понятия, что дядю это может чем-то обидеть. А Скотинин пришел с целью узнать, является ли Митрофанушка его соперником в женитьбе на Софье. Поэтому ответ Митрофанушки не может не вызвать в нем гнева. А поскольку Скотинин любой конфликт решает кулаками, он не может не наброситься на племянника. Иными словами, каждый поступок каждого персонажа должен быть логичен. Причем логичен именно для этого персонажа. То есть Митрофанушка в аналогичной ситуации не бросится защищать кого бы то ни было, например, ту же Еремеевну.

И вот теперь, зная, кто у нас главные герои, каковы их характеры, к чему они стремятся, какие трудности преодолевают и к какому финалу приходят, то есть, имея схематический план всей пьесы, можно приступить к написанию диалогов и ремарок.

Тут, казалось бы, все просто. **Диалог** – это разговоры персонажей, а **ремарка** – это то, чего они не говорят, но что показалось необходимым сказать автору пьесы. Например, что герои делают, к кому обращаются, если собеседников больше двух. Или описывается внешний вид героев, если он влияет на сюжет, например, костюм Петруччио в сцене свадьбы, состоящий из клоунских атрибутов в “Укрощении строптивой” Шекспира. Или место и время действия, а так же разные другие обстоятельства, в которых оно происходит.

Действительно просто. Сложности, как всегда, в нюансах. Во-первых, диалог не может представлять собой просто “треп” - бесцельную болтовню персонажей. Диалог непременно должен быть направлен на развитие сюжета, на то, чтобы действие двигалось вперед.

Во-вторых, при всей целенаправленности нельзя превращать диалог в функциональную схему. Он должен быть логичным, естественным и живым.

И вот тут нам нужно вспомнить, что мы для каждого персонажа придумывали свой собственный яркий характер. И этот характер должен проявляться не только в образе мыслей и действий, но и в том, как этот персонаж разговаривает. То есть в его **речевой характеристике**. Каждый герой обладает присущими ему одному речевыми особенностями. Кто-то разговаривает жестко и кратко, по-военному. Кто-то возвышенно-поэтически. Кто-то неправильно использует “умные” слова. А кто-то, вообще, может произносить лишь нечленораздельные звуки. Персонаж может обладать любимыми словечками, или даже целыми приговорками, фразами. Говоря проще, все действующие лица пьесы должны обладать собственной манерой говорить – речевой характеристикой, которая проявляется в диалогах и делает их живыми и естественными.

Создавая диалоги, необходимо помнить и о том, что в них закладывается **ритм** будущего спектакля. И если, например, в сценах признания в любви, на лоне природы, когда никто не мешает, можно использовать вычурные, сложноподчиненные предложения, подобные этому, то в сцене погони, или другой, столь же напряженной сцене – длинные фразы погубят необходимый ритм.

Более плотно с этим непростым, но интересным занятием – написанием диалогов, Вы встретитесь в разделе “Тренинг”.

Ну и, наконец, последнее, что должен сделать автор, уверенный, что пьеса написана, исправлена и переправлена, и что ему самому она нравится – это придумать название, если конечно, он его еще не придумал. Что можно сказать о названии? Идеальное название – это такое название, которое нравится самому автору, вызывает у режиссеров желание прочесть пьесу, а у зрителей – сходить на спектакль по этой пьесе, и которое имеет хоть какое-нибудь отношение к тому, что в этой пьесе происходит.

2. Инсценировка литературного произведения

Инсценировка прозы, так же как и написание оригинальной пьесы, может создаваться и руководителем коллектива в одиночку, и сообща – вместе с детьми. Но руководить процессом сочинения, направлять его, окончательно обрабатывать должен все-таки один человек – лидер. В противном случае достигнуть художественной целостности не удастся.

Различные формы коллективного творчества и упражнения, способствующие этому процессу, мы рассмотрим в разделе, посвященном литературному тренингу. А сейчас просто познакомимся с процессом создания инсценировки.

Предположим, что нами выбрано большое произведение, с большим количеством сюжетных линий и заложенных в него идей. Например, “Анна Каренина” Толстого или “Унесенные ветром” Митчел. Или, что ближе к театру детей – “Три мушкетера” Дюма, “Приключения Тома Сойера” Твена. Ставить такие произведения в полном объеме, старательно следуя за автором, очень непросто, да и незачем. Гораздо полезнее определить, какая тема, какая идея важна нам в этом произведении. И в соответствии с этой темой и идеей будет строиться вся дальнейшая работа над инсценировкой.

Что нам интересно в “Томе Сойере”? История о зарождении первой любви? Тогда сюжетная линия, связанная с Бэки станет для нас главной, а многое другое отойдет на второй план или исчезнет вовсе. А может, нам важно показать необходимость и величие таких понятий, как мужская дружба, становление мужского характера, в том числе - умение побороть свой страх. В этом случае главной становится интрига, связанная с индейцем Джо, Гекком Финном и братом-ябедой Сидом.

Может быть и так, что основная сюжетная линия останется без изменений, но заинтересовавшая Вас тема переставит акценты, и Ваша трактовка истории даже в чем-то разойдется с авторской. Это может быть, например, если на первый план выдвинется новый герой, не тот, кто был главным у автора. Что, если бы в истории с подвесками королевы главным героем, глазами которого мы видим все происходящее, стал бы не д Артаньян, а Миледи? При той же интриге возникнет совершенно другая тема – возможно, тема преступления и наказания, возникнет иное настроение повествования, иным будет и выбор необходимых эпизодов.

Другими словами, четкое определение идеи будущей инсценировки влияет на весь дальнейший ход работы, и, в первую очередь, на выделение в литературном произведении главной для нас сюжетной линии, а так же выбор необходимых для этого сюжета персонажей.

Тут нужно отметить проблему, часто встающую перед руководителями детских театральных коллективов – количество персонажей в литературном произведении меньше, чем детей, которых хотелось бы занять в работе. Где взять недостающие роли? Источников для этого множество. Это другие произведения того же автора или других авторов той же эпохи. Это персонажи, упомянутые в инсценируемом произведении, но не выведенные в качестве героев. Неважно, какой источник подарил нам нового персонажа, главное, чтобы этот персонаж прожил в спектакле полноценную сценическую жизнь. То есть, что бы он появился на сцене оправданно, с какой-то целью, чтобы у него было свое отношение к другим персонажам и ко всему, что происходит в спектакле. И нужно, чтобы исчез он так же оправдано, как и появился.

Вообще проблема введения новых действующих лиц даже скорее не драматургическая, а режиссерская. Но в нашем случае все настолько взаимосвязано, что часть режиссерской работы делается уже на этапе написания инсценировки. Например, использование хорового принципа построения спектакля. Что это значит? Это значит, что в инсценировке (или пьесе) выписывается коллективный герой – некоторое количество народу с единым или сходным отношением к тому, что происходит на сцене. Это может быть класс, как например, в инсценировке по повести Б. Васильева “Завтра была война”. Или это может быть лес, по которому путешествует Колобок. Или даже группа мышей в

сказке про Курочку Рябу, где всего-то четыре персонажа, или пять, если Золотое Яичко тоже играет актер.

Кроме того, хор может постоянно меняться. То это птичий двор, то лягушки в пруду, где плавает Гадкий Утенок, то лебеди, принимающие его в свою стаю. Хор может быть главным действующим лицом в спектакле. Из него могут появляться герои, чтобы потом снова в нем раствориться.

Хоровой принцип помимо возможности занять большое количество народа, помогает еще и снять с детей некоторые зажимы. Ведь одно дело, когда стоишь на сцене один, и другое – в группе. Это помогает сделать актерскую игру более энергичной, азартной. И, кроме того, это позволяет сэкономить на оформлении спектакля, ибо хор может обыгрываться и как некий пространственный элемент, то есть как декорация.

Использование хорового принципа это, конечно, режиссерский прием, во многом определяющий решение всего спектакля в целом. Но задан он может быть уже на этапе создания инсценировки. На этом же этапе придумывается, кто он этот хор: одноклассники, лягушки или облака.

Итак, литературное произведение выбрано, идея инсценировки определена, а вместе с нею выделена главная для нас сюжетная линия и необходимые персонажи, речевые и неречевые характеристики которых уже заданы авторским текстом. Дальнейшая работа – создание сюжетной конструкции (завязка – кульминация – развязка), и написание диалогов и ремарок – мало чем отличается от процесса написания оригинальной пьесы. А эта тема раскрыта в предыдущей главе. Все драматургические законы, описанные там, актуальны и здесь.

Следует, наверное, рассмотреть ошибки, возникающие чаще всего при переводе литературного произведения в драматическое. Одна из них связана с использованием приема "от автора". Сам по себе прием не плох и не хорош. Но, к сожалению, он чаще всего используется, когда режиссер не может показать то, что написано в тексте. Например, путешествие героя, погони на санях и вертолетах, волшебные превращения в особо крупных размерах и т. п. Действительно, по-настоящему показать все это в условиях детского театра практически невозможно. И вместо того, чтобы сочинить свой театрально-условный ход, большинство режиссеров просто описывают эти события, устами "человека от театра". В результате спектакль из зрелища превращается в

“радиопостановку”. А в театре, как нигде, актуален принцип: лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Конечно, иногда необходимо, чтобы был некто, кто может одинаково свободно общаться и со зрителями и с героями спектакля. Но в идеале этот “некто” должен быть одним из персонажей, по возможности активно участвующих в сюжете. И его обращения в зал ни в коем случае не должны включать в себя то, что можно показать, или то, о чем можно узнать из диалога героев.

Прием “от автора” скрывает в себе еще одну опасность, жертвами которой довольно часто становятся режиссеры театров, где играют дети. Сплошь и рядом спектакли начинаются с того, что “человек от театра” представляет зрителям героев, рассказывает о них необходимые сведения, объясняет, что между ними произошло до начала спектакля. Другими словами, берет на себя функции экспозиции. В результате, зрительское внимание теряется уже через несколько минут и не доживает до завязки сюжета.

Другой частой ошибкой является подмена показа события рассказом об этом событии. В прозаическом тексте события, естественно, описываются. Но театр искусство визуальное. Слово “зритель” имеет корень “зрю”. И поэтому любое событие на сцене должно быть видимым, а не слышимым. Мы сопереживаем герою, когда видим, как он борется с обстоятельствами. Например, мы видим Джульетту⁴, в борьбе с собой, со страхом, с привязанностью к близким, когда она решается выпить снадобье, чтобы, временно умерев, соединиться с любимым. И мы сопереживаем ей, как не сопереживали бы, если бы услышали рассказ об этом событии из уст, например, монаха Лоренцо.

Еще одна распространенная ошибка – использование описательного текста в качестве реплик. Суть этой ошибки в том, что очень часто текст, описывающий действие или обстановку, вкладывается в уста персонажей в качестве реплик. Примеры подобных ошибок приводятся в разделе “тренинг”. Там же показаны возможные способы их избежания.

Все выше сказанное о создании инсценировки, касается, прежде всего, работы с прозаическими текстами: рассказами, повестями, романами и т. д. Частично это касается и поэтических произведений, если эти произведения

⁴ “Ромео и Джульетта” Шекспира.

сюжетны и населены персонажами. Например, “Мойдодыр” и “Федорино горе” Чуковского или “Домик в Коломне” Пушкина.

Если же руководитель коллектива решает взять для постановки цикл маленьких стихов, например, “Вредные советы” Г. Остера или английские лимерики, то работа строится несколько иначе. При составлении подобного коллажа, самое главное – определить как можно более четко:

- по какому принципу подбираются произведения;
- по каким правилам будет строиться сам спектакль.

Принцип подбора может быть разным. Либо это стихи одного автора, либо разных авторов, но на одну тему, или это стихи одной эпохи, или разных эпох в хронологическом порядке. Или стихи близки по каким-то ассоциациям. Признаком, по которым одно стихотворение может соседствовать с другим стихотворением, - бесчисленное множество. Главное, чтобы режиссер сам вполне определенно уяснил для себя принцип их соединения в спектакле.

Правила, по которым может строиться спектакль, так же могут быть разными. Если отдельные стихи – это бусины, что будет той нитью, которая их соединит? Мы можем назвать первую составляющую этих правил трудным словом “формообразующий фактор”, а можем и проще: “правила игры”, - суть от этого не изменится. И режиссер, и дети-актеры, а в последствии и зрители должны знать, – во что мы играем. Если мы взяли “Вредные советы” Г. Остера, то это может быть школа, где учителя – клоуны. И тогда весь спектакль строится, как клоунско-цирковое представление. А может это быть и пиратский корабль, на котором капитан и боцман обучают юнг. А совершенно не связанные друг с другом тематически английские лимерики, могут быть рассказаны приведениями старого замка. Или это может быть радиостанция, на которую все несут свои сенсации. Как видите, во всех случаях определен главный образ: клоунская школа, пиратский корабль, замок с привидениями, радиостанция, - который подчиняет себе все элементы будущего спектакля и направляет фантазию руководителей и детей в единое русло.

Вторая составляющая этих правил - наличие сюжета. Сюжет может быть и внешним и внутренним. Внешний сюжет предполагает наличие главного героя или круга главных героев, целей, к которым они двигаются и препятствий, которые они преодолевают. Внутренний сюжет в подобных спектаклях

встречается гораздо чаще. Внутренний сюжет предполагает путь, по которому двигается мысль, фантазия автора. Например, мы подбираем стихи по принципу “взросления” человека, но не задаем единого героя. Сначала у нас появляется младенец, потом ребенок, потом юноша и так далее. А вместе с тем, преодолеваются препятствия, которые всегда встречаются на пути “взросления”: первый шаг; познание мира через игрушки, зверушек, встречи с себе подобными; школьные проблемы; первая любовь и т. д. Тогда мы берем стихи: “Первые шаги” Р. Сохадзе, “Наша Таня громко плачет” А. Барто, “Детки в клетке” С. Маршака, “Игра” Д. Хармса, “Школа” С. Михалкова, “Мне пятнадцать, она не пришла на свиданье” Д. Самойлова. Как видите, в этом подборе нет единого героя, нет сюжета в общепринятом смысле этого слова, но есть единая канва, задающая начало движения и его направление.

Конечно, создание инсценировки во многом проще, чем написание оригинальной пьесы. Много уже задано автором инсценируемого произведения. Но, взявшись за инсценировку, мы принимаем на себя и определенные обязательства перед автором, творение которого явилось источником нашего творчества. В процессе всей работы необходимо помнить о том, что именно нас прельстило в произведении. И нужно постараться, чтобы это что-то, будь то тема, сюжет, атмосфера, характеры героев или что-то другое, сохранилось в нашей инсценировке.

3. Адаптация готовой пьесы

Довольно часто встречается такая ситуация – руководитель нашел пьесу, которая, на его взгляд, непременно должна быть поставлена в его коллективе и именно сейчас. Пьеса задела за живое, и он уверен, что и зритель и актеры не смогут остаться к ней равнодушными. Кроме того, у него есть замечательные исполнители на главные роли. Но есть досадные мелочи, мешающие этой постановке. Например, пьеса слишком длинная. Или персонажей в пьесе слишком много. Или наоборот – их слишком мало, а нужно занять всех детей. В таких случаях руководителю бывает необходимо сделать адаптацию готовой пьесы к условиям конкретного театрального коллектива. Эта адаптация может вестись в двух основных направлениях:

- сокращение пьесы;
- изменение количества персонажей.

Сокращение пьесы не может вестись просто за счет механического вычеркивания “ненужных”, с точки зрения руководителя, кусков текста:

отдельных реплик, эпизодов, а иногда и целых картин или сцен, - а затем соединения того, что осталось. Это приводит к нарушению логики пьесы, разбивает целостность образов персонажей.

Процесс сокращения пьесы напоминает работу по написанию инсценировки. Вы определяете для себя основную сюжетную линию, её завязку, кульминацию, развязку, круг необходимых персонажей. Затем выделяете эпизоды, без которых нужные Вам сюжетные линии не могут обойтись. Кроме того, наметив сокращения, нужно задать себе вопрос: для чего нужен был автору каждый из намеченных для исключения кусков? А, ответив на этот вопрос, следует подумать, какими средствами Вы сможете восполнить пробелы и решить задачи, стоявшие перед убранными фрагментами. Может быть, Вы сделаете это при помощи пластики, музыки, мизансцены или иных режиссерских средств.

Другими словами, для грамотного сокращения пьесы необходимо вооружиться всеми знаниями, полученными из предыдущих глав о создании драматургического материала, а так же необходимо включить свою **режиссерскую фантазию**.

Например, к постановке намечена трагедия У. Шекспира “Ромео и Джульетта”. Для начала придется убедить себя в том, что никакого святотатства в сокращении этой пьесы нет. Шекспир сам очень трезво относился к пьесам и населял их персонажами, точно учитывая возможности труппы. А поскольку возможности у всех трупп разные, то даже крупнейшим режиссерам приходится время от времени сокращать Шекспира.

Теперь, успокоившись, постараемся выделить для себя в пьесе главную сюжетную линию, а после перейдем к тем кускам, которыми можно пожертвовать. Интересующий нас сюжет таков: дети враждующих семей, Ромео Монтекки и Джульетта Капулетти полюбили друг друга. Невзирая на все препоны, они стремятся быть вместе. Помогает им в этом монах Лоренцо. Он их тайно венчает. Случайно Ромео убивает брата Джульетты – Тибальта. За это юного Монтекки изгоняют из города. А Джульетту тем временем хотят выдать замуж. Чтобы дать возможность Джульетте избежать второго замужества и соединить влюбленных Лоренцо помогает девушке инсценировать ее смерть. Это делается при помощи сонного снадобья, которое Джульетта выпивает. Лоренцо

отправляет гонца к Ромео. Ромео узнает о смерти Джульетты, но не от гонца Лоренцо. С гонцом он не встречается и поэтому не знает, что смерть Джульетты – мнимая. Над бездыханным телом Джульетты он выпивает яд. Джульетта, очнувшись и увидев любимого мертвым, закалывается кинжалом.

Таков, необходимый для понимания происходящего, минимум событий, определяющих сюжет пьесы. Потеря любого из них ломает заданный автором ход истории. Значит, те сцены, где происходят эти события, обязательно должны остаться в сокращенном варианте пьесы. Максимум, что может произойти с ними, – исчезнут отдельные реплики.

Теперь посмотрим, что должен узнать зритель до того, как герои встретятся на балу и полюбят друг друга, то есть что нам необходимо в экспозиции. Главное, что мешает влюбленным в достижении их цели – давняя и непримиримая вражда их семей. Это главное предлагаемое обстоятельство, на котором строится весь конфликт пьесы. Ещё до встречи героев зрители должны об этом знать. У Шекспира, если опустить Пролог, произнесенный Хором, все начинается с массовой драки двух кланов. Зритель видит, как эта драка начинается, видит саму драку и ее прекращение Герцогом. Т. к. для сюжета не важно, с чего начинается драка, а в дальнейшем тексте неоднократно говорится о том, что причина вражды давно забыта, мы можем начать прямо с самой драки, убрав эпизод, когда она только намечается. Мы можем показать появление глав семей и из монолога Герцога узнать, что война родов начата давно и кончится не скоро.

Далее. Зададимся вопросом: необходимо ли нам знать для сохранения логики сюжета, что Ромео тоскует из-за неразделенной любви к Розалине? Эта линия нигде дальше не прослеживается и нужна автору только для того, чтобы раскрыть характер Ромео. Показать, что он ждет любви. И показать силу его влюбленности в Джульетту, из-за которой он сразу забывает всех остальных. Значит, от диалога Ромео и Бенволио о Розалине мы можем отказаться. А то, для чего он был необходим Шекспиру, мы можем показать в сцене на балу режиссерскими средствами. Например, Ромео, играя, флиртует в танце со всеми дамами сразу, но, увидав Джульетту, всех их забывает.

Кстати, о бале. Здесь все начинается, и зрителю необходимо знать, в честь чего этот бал, так как он связан с линией замужества Джульетты, которая срабатывает в дальнейшем. Кроме того, нужно обязательно объяснить, каким

образом Ромео оказался на балу в доме врагов. Значит эпизоды “Парис и Капулетти” и “Слуга, Бенволио и Ромео” нам необходимы.

Сцена, где общаются Кормилица, Джульетта и Сеньора Капулетти, влюбляет зрителя в смешную кормилицу и впервые показывает нам Джульетту, как послушную дочь. Но для сюжета сцена не дает ничего нового. То есть у нас, в принципе, есть возможность ее исключить. И разговор Ромео, Меркуцио и Бенволио по дороге на бал, включая монолог Меркуцио о королеве Маб, так же может быть убран без ущерба для сюжета. Словом, после эпизода “Слуга, Бенволио и Ромео” можно смело начинать бал. Такой перескок во времени и пространстве для сегодняшнего зрителя, воспитанного на кино и телевидении, будет вполне понятен. А экспозиция в нашем, сокращенном варианте будет иметь такой вид: “Драка двух семей” – “Герцог прекращает драку” – “Сеньор Капулетти отправляет слугу разнести приглашения на бал” – “Слуга встречает Ромео” – “Бал начинается”.

На этом балу произойдет завязка. Ромео встретится с Джульеттой, и они полюбят друг друга.

Вот таким образом, сцена за сценой, мы проходим всю пьесу и проверяем две вещи: работает ли данная сцена на сюжет, а если нет, то для чего она понадобилась автору. Не работающие на сюжет сцены мы вымарываем, придумывая при этом режиссерские приемы, способные выполнить функции сокращенных сцен.

Перейдем к проблеме изменения количества персонажей. В первую очередь поговорим о его сокращении. Начнем с того, что главные действующие лица, как Вы помните, могут быть четырех типов: герой, антагонист, помощник и объект. Остальных персонажей, как правило, так же можно отнести к одному из этих типов. И часто имеется возможность отдать текст нескольких действующих лиц, сходных по выполняемым функциям, одному из них. Делая это нужно постараться, чтобы в репликах, взятых у другого персонажа, осталось лишь самое необходимое для сюжета. Это позволит нам избежать смещения речевых характеристик.

Когда же в коллективе не хватает народу и для того, чтобы сыграть главных действующих лиц, то эту пьесу лучше не брать вообще. Или, если необходимый минимум набирается, рассмотреть возможность такого варианта, чтобы актеры

играли по несколько ролей. Тогда эта проблема переходит в область режиссуры. И возникают вопросы. Хотим мы, чтобы актер был узан в разных ролях, или мы не хотим, чтобы он был узан? А если мы этого не хотим, то успевае ли он переодеться?

Вообще же, приложив режиссерскую фантазию, можно найти массу ходов, при которых вполне реально интересно сыграть “Гамлета” втроем, а “Сирано де Бержерака” вдвоем. Но это все уже абсолютно индивидуальные приемы, вытекающие из режиссерской концепции. А на этапе создания драматургии совет, данный нами выше, наверное, единственно возможный.

Вопрос о том, как можно увеличить количество действующих лиц, уже рассматривался нами, когда мы говорили о создании инсценировок. Кроме источников для создания дополнительных персонажей, описанных там, у нас часто есть возможность разложить текст одного персонажа на нескольких исполнителей. Например, в пьесе Шекспира “Много шума из ничего” роли комических стражников Кизила и Булавы могут быть разложены на значительно большее количество исполнителей. И в условиях детского коллектива это может оказаться даже смешнее, чем если бы монологи Кизила произносил один ребенок. Конечно, такой ход может быть использован только в том случае, когда самим автором персонаж задан, как часть какого-то коллективного героя, когда он не является носителем активной индивидуальной позиции.

Таковы основные способы адаптации готовой пьесы к возможностям конкретного театрального коллектива.

И в заключение главы о драматургии имеет смысл напомнить об одном. Какой бы ни была форма работы: написание оригинальной пьесы, инсценировки или адаптация готового текста, - главное в ней не столько самовыражение автора (хотя и это, конечно, тоже важно), главное – создание драматургического материала для спектакля, в котором наиболее полно и ярко раскроются дети – участники коллектива.

Тренинг

Прежде чем приступить непосредственно к упражнениям, следует уяснить для себя, что тексты, приведенные в них для примера, не являются единственно возможными. И в собственной практике Вы можете использовать любые тексты, подходящие к данному упражнению. Кроме того, задания, предложенные в этом разделе, содержат в себе элементы творчества. А потому, тексты, получившиеся в результате выполнения этих заданий могут не совпадать с теми, которые даны в качестве примеров. Главное, чтобы верно был понят смысл задания.

Необходимо так же помнить, что, выполняя эти упражнения с детьми, обязательно нужно, чтобы текст используемый в задании лежал у каждого участника занятий на столе. Работа “с голоса” в нашем случае недопустима.

1. Повествовательный и драматический текст

“От прозы к драматическому диалогу”

Задание: Переведите повествовательный текст в драматический диалог, так, чтобы из него стали понятными все предлагаемые обстоятельства, изложенные в повествовательном тексте.

Пример:

Литературный текст. Морозная зимняя ночь. Мужчина у себя в комнате работает за письменным столом. Звонок в дверь. Мужчина удивленно смотрит на часы: далеко за полночь. Он идет отворять дверь. Входит Женщина, усталая и бледная. Ее трясет озноб. Мужчина удивлен и ее приходом и ее состоянием. Он берет ее за руки и видит, что она закоченела. Он почти силой заставляет Женщину прилечь на диван и укрывает ее теплым одеялом. Ей неловко, но она не сопротивляется. Мужчина торопится согреть чай”.

Драматический текст.

Он. Это ты? Что случилось?

Она. Ничего.

Он. На тебе лице нет. И руки ледяные. Скорее ляг, согрейся. Вот тебе одеяло.

Сейчас я поставлю чай...

Она. Спасибо. Я оторвала тебя от работы.

Он. Пустяки. Откуда ты?

Она. Из дома.

Он. Шла ночью через весь город в такой мороз?

“Сфера диалога и сфера игры”

Задание: переведите повествовательный текст в драматический так, чтобы все, что герой делает на сцене, осталось за рамками драматических реплик, в сфере игры.

Пример № 1.

Повествовательный текст: Девочка очнулась и побежала в чащу подснежники искать. А их видимо-невидимо! Под кустами и под камнями, на кочках и под кочками – куда ни поглядишь. Набрала она полную корзину, полный передник – и скорее опять на поляну, где костер горел, где двенадцать братьев сидели. (С. Я. Маршак. “Двенадцать месяцев”.)

Пример неудачного перевода:

Драматический текст. Девочка: А подснежников-то видимо-невидимо! Ой, и под кустами и на кочках! Я уже набрала полную корзину и полный передник! А теперь, скорее на поляну, где костер горел, и где двенадцать братьев сидели. Я ведь не поблагодарила их.

В этом примере допущена наиболее часто встречающаяся ошибка – описание действия подменяет само действие, т.е. автор упускает из вида игровую составляющую – реплики персонажа иллюстрируют его действия.

Пример удачного перевода:

Девочка: Сколько цветов! Куда ж еще положить? А я ведь даже спасибо братьям не сказала!

Этот вариант позволяет сыграть остальную часть исходного повествовательного текста.

Пример №2:

Повествовательный текст: Ямицик, который его возил, сказывал, что Зиновий Борисыч был будто в расстройстве и отпустил его как-то чудно: не доезжая до города версты с три, встал под монастырем с телеги, взял кису и пошел. (Н. С. Лесков)

Правильный драматический текст:

-Ты, Захар, на повороте становись.

-Что там-то? До городу-то еще боле трех верст.

-Становись, говорю. Меня не жди. Поезжай.

-Как же вы, на ночь-то глядя...

-Доберусь. Поезжай.

2. Речевая характеристика персонажа

“Кто это сказал?”

Задание: предлагается несколько вырванных из контекста реплик. Определите, кому из ниже перечисленных героев они принадлежат.

(д'Артаньян, Том Сойер, Тимур)

-Я теперь понимаю, что это было мерзко. Но я не хотел сделать подлость, даю вам честное слово.

-Мне сейчас тяжело, мне невесело. И лучше бы вы меня поймали. Исколотили, избили, чем мне из-за вас слушать... вот это.

- У меня нет никаких оснований защищать этого человека.

-Минутку! Здесь не храбрость нужна, а осторожность.

-Да, это я. Я, которого бог послал оберегать вас.

-Значит, и ты находишься под нашей охраной и защитой тоже.

-А вот и оставайся с нами! Садись и слушай, и тогда тебе все будет понятно.

-Чтобы ни случилось, теперь мы – молчок. А иначе мы тут же упадем мертвыми на месте.

Создание речевых характеристик персонажей через анализ текста.

Задание: проанализируйте фрагмент диалога и продолжите его, с учетом речевых характеристик каждого из персонажей.

Пример:

Иа-Иа: Душераздирающее зрелище. Вот как это называется – душераздирающее зрелище. И никому нет дела!

Пух: Доброе утро, Иа!

Иа: Доброе утро, медвежонок Пух. Если это утро доброе. В чем я лично сомневаюсь.

Пух: Почему? Что случилось?

Иа: Ничего, медвежонок Пух, ничего особенного. Все же не могут. А некоторым и не приходится. Тут ничего не попишешь.

Пух: Чего все не могут?

Иа: Веселиться, петь, плясать и так далее. Под ореховым кустом.

Пух: А-а, понятно... Под каким ореховым кустом?

Иа: Под которым орешки каленые. Хоровод, веселье и тому подобное. Я не жалею, но так оно и есть.

(А. Милн. "Винни-Пух". Глава шестая.)

Прочитав этот фрагмент диалога, можно попытаться выяснить, какие особенности речи героев заметили дети, и чем речь одного героя отличается от речи другого. Задание можно конкретизировать, сформулировав наводящие вопросы:

- как различается речь по настроению?
- по величине высказывания?

- *какие знаки препинания у кого из героев чаще встречаются?*
- *есть ли у них какие-то любимые слова и обороты?*
- *какие цели высказывания чаще всего у одного и другого персонажа?*

Предположим, что участники упражнения справились с заданием и отметили, что Иа печален, а Пух бодр. Иа высказывается пространно, а Пух лаконично. У Иа больше всего точек, а у Пуха вопросительных знаков. Наиболее часто встречающиеся слова Пуха: “Что, почему, понятно”. А у Иа любимое слово “ничего”. Кроме того, Иа любит повторы и вводит в свою речь искаженные цитаты. Цель всех высказываний Пуха сводится к тому, чтобы что-то узнать и что-то понять. А цель высказываний Иа: констатировать факты, вывести философские умозаключения, смутить собеседника, вызвать сочувствие.

После того, как анализ завершен, можно попросить участников упражнения письменно или устно продолжить диалог героев. А потом сравнить их вариант продолжения с тем, что написано у Милна в переводе Б. Заходера:

Пух: Вопрос мой прост и краток, -

Промолвил Носорог, -

Что лучше – сорок пяток

Или пяток сорок? –

Увы, никто на это

Ответа дать не мог!

Иа: Вот-вот, правильно. Пой, пой. Трум-тум-тум-тирим-бум-бум. В лесу родилась палочка, в лесу она росла. Веселись и развлекайся.

Пух: Я веселюсь.

Иа: Кое-кому удастся.

Пух: Да что такое случилось?

Иа: А разве что-нибудь случилось?

Пух: Нет, но у тебя такой грустный вид.

Иа: Грустный? Отчего это мне быть грустным? Сегодня же мой день рождения. Самый лучший день в году!

Пух: Твой день рождения?

Иа: Конечно. Разве ты не замечашь? Посмотри на все эти подарки. Посмотри на именинный пирог!

Пух: Подарки? Именинный пирог? Где?

Иа: Разве ты их не видишь?

Пух: Нет.

Иа: Я тоже. Это шутка. Ха-ха.

Пух: А сегодня правда твой день рождения?

Иа: Правда.

Пух: Ох! Ну, поздравляю тебя и желаю много-много счастья в этот день.

Иа: И я тебя поздравляю и желаю много-много счастья в этот день, медвежонок Пух.

Пух: Но ведь сегодня не мой день рождения.

Иа: Нет, не твой, а мой.

Пух: А ты говоришь “желаю тебе счастья в этот день”.

Иа: Ну и что же? Разве ты хочешь быть несчастным в мой день рождения?

Пух: А, понятно.

Иа: Хватит и того, что я сам такой несчастный – без подарков, без именинного пирога, и вообще позабытый и заброшенный, а уж если все остальные будут несчастны...

Пух: Постой тут! (Убегает)

Само собой разумеется, диалог, придуманный участниками упражнения, не может совпасть с авторским дословно. К этому и не нужно стремиться. Но все приближения следует отметить. Если удалось уловить общий тон и стиль разговора – замечательно. Если

догадаться, что Пух все-таки попытается, что случилось (неважно, что это будет в Вашем варианте) и кинется действовать – прекрасно.

Может быть, участники упражнения окажутся слишком старательными и не допустят у Пуха ни одной длинной фразы, а у Иа ни одной короткой. Напишут такой диалог, где у Пуха не будет ни одной точки, а у Иа ни одного вопросительного знака. Старательность следует похвалить, но при этом нужно заметить, что подобные задания не требуют строгой формальности выполнения. Важно ухватить дух, а не букву, а дальше руководствоваться соображениями здравого смысла. Ни одно существо на свете не разговаривает одними вопросами. Но и без них вовсе тоже не обходится ни одно существо.

Выполнив это упражнение, можно дальше просить развивать такие диалоги, взятые из прозаических произведений, у которых на самом деле нет продолжения. Это подведет Вас к возможности, создавать совместно с детьми инсценировки прозаических произведений.

Для выполнения следующих заданий нужно придумать несколько обобщенных образов, типа “несчастливая девочка-отличница”, “добрый хулиган”, “влюбленный мямлик”, “неприметная героическая личность” и т.д. А можно воспользоваться образами хорошо известных литературных героев: Мальвина, Буратино, Пьеро, Артемон⁵.

Речевое поведение персонажа

Задание: придумайте, что скажет каждый из персонажей в указанных ситуациях.

Используем часто встречающиеся бытовые ситуации. Например, толкнули в метро, наступили на ногу, вызвали к директору и т.д. В этом задании важно проследить, чтобы речь каждого персонажа была своеобразной, отличалась от других. Нужно, чтобы в процессе чтения и анализа получившихся текстов, дети обратили на это внимание.

Речевое поведение персонажа в парных ситуациях.

Задание: придумайте, что скажет один и тот же персонаж в двух различных ситуациях.

- *Что скажет персонаж, когда он что-то потерял, и что он скажет, когда что-то нашел;*
- *Что скажет персонаж, когда ему пролили горячий чай на новые брюки, и что он скажет, если он пролил горячий чай на чьи-то новые брюки.*

Это упражнение позволяет пристальнее взглянуться в психологию каждого из героев.

Поведение одного из персонажей через реплики других персонажей.

Задание: предлагается конкретная ситуация, участниками которой были трое из наших персонажей. Через реплики двух из них нужно рассказать о поведении третьего.

Пример: Пьеро и Буратино могут рассказывать Папе Карло о том, как пудель Артемон дрался с полицейскими бульдогами.

Буратино: Вот это было представление! Просто замечательное представление! Неуклюжие бульдоги гонялись за Артемоном по всему полю, но только зря щелкали зубами.

Пьеро: Это было печальное, но величественное зрелище. Артемон бился самоотверженно. Но трагедия казалась неизбежной. Клыки противника вот-вот должны были сомкнуться на горле благородного пуделя.

Буратино: Так бы он и дал им вцепиться в свое горло! Он хоть и позволял девчонке завязывать бантик себе на шее, но все же не такой дурак, чтобы позволить каким-то бульдогам перегрызть себе глотку. Артемон задал жару этим тупоносым псам.

Пьеро: О! Если бы я был настоящим поэтом, то описал бы этот бой в прекрасных, героических стихах, а потом посвятил бы их Мальвине!

Важно понимать, что это только упражнение, которое мы выполняем для того, чтобы овладеть созданием речевых характеристик героев. Сам же прием – рассказывать о событии – применять при создании пьесы, как мы помним, не рекомендуется.

3. Речевое и внеречевое поведение

Речевое поведение тесно связано с неречевым. Следующие задания направлены на выявление взаимосвязи этих форм поведения.

“Этого не может быть”

Задание: придумайте, какие реплики ни при каких условиях НЕ произнесет данный персонаж, что он никогда НЕ наденет, какой жест он никогда НЕ сделает.

Пример: Мальвина не может почесать в затылке, поковырять в носу, показать язык (как это делает Буратино), потому что она воспитанная барышня. Она не может ругаться словами: “тряпичная душонка” или “неотесанное полено” (как, например, Карабас-Барабас), потому что она кукла.

“Озвучиваем немое кино”

⁵ “Золотой ключик” А. Толстого

Задание: *по мимике и жестам персонажа нужно выстроить его речевую характеристику.*

Это упражнение может выполняться несколькими способами. В первом случае, педагог использует видеомagneтофон: включает изображение и выключает звук. Детям предлагается посмотреть фрагмент, а затем реконструировать текст, который могли произносить герои письменно

Другой вариант, - озвучание мультфильма параллельно с показом. На экране движутся герои, а дети пытаются синхронно озвучивать их реплики. Очень удобно использовать для такого упражнения мультфильмы, поскольку в них жест и мимика всегда не просто выразительны, но и несколько утрированы, а понять суть происходящего несложно.

Есть и другой способ выполнить упражнение. Дети разбиваются на пары, где один – изображение, а другой – звук. Нужно сыграть этюд на определенную тему, но сделать это как в немом кино. Например, спор Багиры и Шерхана о судьбе Маугли перед глазами волчьей стаи на Скале Совета. Одни дети действуют за героев: Шерхана, Табаки, Багиру, Балу, Мать Волчицу, Акеллу и других волков, а другие озвучивают их речи, исходя из мимики и жестов.

4. Сквозные мотивы, вечные сюжеты и характеры

“Вечные характеры”

Задание: *найдите в различных литературных произведениях персонажей, сходных по характерам, по способу воспринимать мир и действовать. Желательно, чтобы ситуации, в которых оказываются эти герои, так же были схожими. При этом, чем меньше эти произведения жанрово похожи друг на друга, тем лучше.*

Пример: Гадкий Утенок (Г. Х. Андерсен) и Оливер Твист (Ч. Диккенс). Когда герои начинают свою жизнь, мир настроен по отношению к ним враждебно, потому что герои не похожи на других. Но они не озлобляются, сохраняют доброту и душевное благородство. В конце концов, герои вырастают, становятся сильными и красивыми, а мир оборачивается к ним лицом

“Вечные темы”

Задание: придумайте несколько различных по литературному материалу произведений, посвященных одной и той же теме.

Пример: “Синяя Птица” М. Метерлинка и “Три сестры” А. Чехова. Тема стремления к мечте и идеалу и их недостижимости.

“Вечные сюжеты”

Задание: *придумайте несколько различных по литературному материалу произведений с одинаковой сюжетной конструкцией.*

Пример: “Аленький цветочек” С. Аксакова и “Сирано де Бержерак” Э. Ростана. Вечный сюжет – “красавица и чудовище”, прекрасная внешне женщина преодолевает страх перед внешним уродством возлюбленного.

“Базовый конфликт”

Задание: придумайте несколько различных по литературному материалу произведений с одинаковым типом конфликта (“базовым конфликтом”).

Пример: Вторая часть “Орестейи” Эсхила и “Гамлет” Шекспира. Конфликт: герои - Орест и Гамлет должны отомстить за смерть отца его убийцам. Убийцы – брат отца (дядя героя) и мать героя, вступившие в преступный кровосмесительный брак. Конфликт разворачивается одновременно как противостояние героя и врагов его отца и как его внутренний конфликт. Герой должен мстить собственной матери, но одновременно не желает этого и не имеет на это права. Сходный конфликт, впрочем, как и тема, и герой просматриваются так же в “Чайке” Чехова. Константин Треплев осуждает связь матери с ничтожным Тригоринным и в то же время любит и не хочет судить ее. Треплев, так же как и Гамлет, не приемлет мелочность и лживость окружающего его мира. Он так же склонен к самоанализу, который парализует его способность к действию. И в схватке с жизнью он так же гибнет.

5. Взаимосвязи элементов классической драмы.

“От цепочки слов к сюжетной линии”

Задание: используйте заданную цепочку слов для создания сюжетной линии драматического произведения, соблюдая правило: первое слово соответствует экспозиции, второе – завязке, одно из центральных – кульминации, последнее – развязке, а остальные – промежуточным событиями.

Пример: Ветеринар (экспозиция) – зов на помощь (завязка) – корабль (промежуточное событие) – опасность (кульминация) – спасение (развязка). В результате получается сюжетная линия инсценировки “Доктора Айболита” К. Чуковского.

“От сюжетной линии к цепочке слов”

Задание: из предлагаемого текста выделите ключевые слова, которые вы могли бы предложить в качестве цепочки для предыдущего задания

Пример:

Текст: Всю ночь в огромном доме светилось одно окно. За окном жил сказочник (некоторые называли его поэтом); он писал сказки и дарил их людям, потому что без сказок людям живется трудно. У него на столе лежало много разноцветных карандашей. Страшные сказки он писал черными карандашами, а веселые – красными, желтыми, зелеными, белыми. Но однажды... какой-то злой и неумный человек похитил все эти карандаши. Он оставил сказочнику только черные и белые и, уходя, сказал: “Вот теперь он будет писать так, как надо!” Долго стоял опечаленный художник у своего опустевшего стола, потом поднял воротник куртки, погасил лампу и вышел. Он шел, не зная куда. Он медленно шел под дождем по своему городу. Когда он устал и остановился, к его щеке прилип мокрый березовый листок, и он увидел, что листок зеленый, затем он увидел, что асфальт серебристо-серый, горизонт уже светло-голубой, а крыши чистые, черепично-красные. Он улыбнулся, собрал все эти краски и вернулся домой. Он снова пишет. Он снова счастлив. (“Сказочник” Л. Енгибаров)

Цепочка слов: Сказочник (экспозиция) – похищение карандашей (завязка) – дождь (промежуточное событие) – березовый листок (кульминация) – пишет (развязка).

6. Создание драматургического произведения совместно с детской группой

“Определение событийного ряда”

Прочитаем с детьми текст, а потом отложим его, как будто мы о нем забыли. Через некоторое время мы соберемся и попытаемся его вспомнить. Попросим детей, чтобы они пересказали историю по эпизодам. Из этого пересказа Вы узнаете, что удержалось в их памяти, а

что выпало, что осталось у большинства, а что у единиц. Ориентируясь на этот пересказ, и следует выбирать тему и идею будущего произведения. Дети запомнили то, что их волнует, а, кроме того, то, что им понятно. Педагог отмечает для себя тему и идею уже на этом этапе, но с детьми он уточняет эти моменты несколько позже.

А сейчас каждому из всплывших эпизодов дается название. Слово-название должно идти от детей. Будет предложено множество вариантов. И важно, чтобы каждый ребенок аргументировал свое предложение. Каждое предложение обсуждается. Дети мотивируют свой выбор. В процессе этой работы материал разминается. Ребята определяют, что происходит (то есть событийный ряд и мотивы героев), погружаются в текст.

Если мы имеем дело с детьми начальной школы, то можно задавать наводящие вопросы и подсказывать. Если мы имеем дело с маленькими детьми, то названия надо сразу записывать, чтобы они были перед глазами. Названия эпизодов помогут нам потом, вместе с детьми, определить завязку, кульминацию и развязку. Если мы сами вычленим главные эпизоды и называем их, для детей они останутся пустыми. Но нам важно, чтобы раскрылся внутренний мир ребенка.

После того, как эпизоды названы, можно вместе с детьми обсудить, зачем мы в это играем, для чего мы все это затеяли, почему выбрали именно этот материал. Теперь они уже готовы к подобной работе.

“Атмосфера отрывка”

Пусть дети придумают цвет каждого эпизода. Они могут его назвать или показать. К каждому эпизоду дети могут предложить музыку. Лучше, если она прозвучит на занятии. Здесь так же важно, чтобы ребята попытались объяснить свой выбор цвета и музыки. Это поможет им разобраться в атмосфере произведения. При этом совсем не обязательно, что именно эта музыка будет в итоге звучать в спектакле и этот цвет использоваться в его оформлении.

“Историческое время”

Восстановите историко-хронологические рамки действия. Попробуйте выяснить вместе с детьми, в какую эпоху происходили события, что происходило в истории до этого, а что будет происходить после. Дети знают много, но у них нет необходимости извлекать свои знания на поверхность. Поэтому важно дать им возможность подумать, прежде чем отсылать их к каким-либо источникам. Для того чтобы активизировать их память, можно попросить их немного пофантазировать: “Попробуйте поздороваться, как это мог бы сделать ребенок того времени. А как бы ты был одет, если бы жил в то время?” Важно, чтобы дети почувствовали эмоциональную окраску времени. Используйте в работе книги, музеи, видео только после того, как дети попытались восстановить облик эпохи самостоятельно. В этом случае у них уже будет сформирован запрос на дополнительную информацию, а значит, она будет принята охотно и лучше усвоится.

“Фантастическое время”

Даже если мы работаем с фантастикой, нам все равно надо придумать себе время. Нужно знать, что было до происходящих событий и что будет после. В мире фантастики есть своя вымышленная история и география. Она может быть точно указана в книге, а может только подразумеваться. Если мы работаем со сказочным или фантастическим материалом важно создать развернутую картину истории нашего мира. Пусть дети сочинят такую развернутую историю сказочной или фантастической страны. Пусть они докажут, исходя из текста, что эта история была именно такой, и выберут самую убедительную версию.

“Символы времени”

В литературе бывает так, что реальное историческое время не учитывается, искажается, отходит на второй план. А на первый план выступают знаки и символы эпохи и культуры. Например, если мы берем “Трех мушкетеров”, то там нет исторического времени, но знаки – плащ и шпага. В этом случае полезно вычленив ключевые символы. Можно попросить детей нарисовать афишу, из которой было бы ясно видно, о чем идет речь в спектакле. Можно попросить нарисовать гербы героев. Если дети взрослые, то можно попросить нарисовать именно символ произведения или описать возможный рисунок словами.

“Драматургические этюды”

В результате предыдущей работы мы получаем событийный ряд и предлагаемые обстоятельства. Работая со старшими детьми, мы фиксируем это. Но, если мы работаем с детьми младшего возраста, термины мы не называем.

Теперь можно начинать играть этюды. Сначала это настроение эпизода, не привязанное к его сюжету. Это, скорее всего, пластическая импровизация на тему эпизода, возможно, под предложенную музыку. Только после этого играют этюды-истории со словами. До начала этюда обговаривается ситуация, в которую попадают персонажи. Выясняется, чего хочет каждый из персонажей. Слова дети импровизируют. После показов обсуждают, чья работа была интереснее и чем: кто точнее уловил смысл происходящего, суть конфликта, атмосферу, историческое время, а у кого получились самые интересные слова.

Только после этого дети могут получить свой текст (если он написан педагогом). Что-то из того, что придумывалось детьми во время этюдов, может войти в текст, сочиненный педагогом. Тогда легче этот текст “присвоить”.

Эпизоды обжиты, осмысленны. Во время этюдной игры на все роли пробуются все актеры. Дети постепенно сами понимают, что у них лучше получается, где их место в спектакле. И в ходе этих проб постепенно происходит распределение ролей.

Если текст сочиняется совместно детьми и педагогом, то дальше начинается работа над речевыми характеристиками.

“Работа над речевыми характеристиками”

Всем героям предлагается высказаться об одном и том же событии. Например, педагог спрашивает, что сказали бы о событиях королевского бала следующие герои: мачеха, Золушка, принц, король, скороходы.

Затем можно составить словарь каждого героя. Если герой – наш современник, то мы составляем словарь его любимых слов и выражений. Эта работа тем более важна, если герой живет в другую эпоху. Тогда кроме любимых слов, нужно обязательно составить словарь непонятных для нас слов, чтобы впоследствии растолковать их. И, кроме того, нужно составить словарь слов, непривычных для нашего уха и редко нами употребляемых.

“Как стимулировать интерес к работе”

Вся работа, зафиксированная на бумаге: названия и цвета отрывков; иллюстративный материал, собранный детьми; записи истории и географические карты; афиши и гербы; высказывания героев, - может вывешиваться в помещении, где проходят занятия. Это поможет поддерживать интерес к работе, постоянно будет погружать в атмосферу коллективного творчества и будущего спектакля.

“Сочинение сцен”

После этого можно приступить к сочинению сцен. Если в группе много детей, то хорошо, чтобы каждый из выбранных нами эпизодов, в форме диалога попробовали записать несколько человек. Письменные работы читаются и обсуждаются на занятии. На их основе создается пьеса.

Завершающий этап работы необходимо взять на себя одному человеку. Это может быть педагог, которому предстоит осуществлять постановку. А может быть другой взрослый, условно – заведующий литературной частью. Если ребята взрослые, это может быть и кто-то из них. Однако, как мы уже говорили выше, окончательный вариант пьесы должен создавать лидер этой работы, потому что в противном случае не удастся достичь художественной целостности.

Список рекомендуемой литературы

- Аникст А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. – М., Наука, 1983
- Берковский Н. Я. Литература и театр. – М., Искусство, 1969
- Волькенштейн В. Драматургия. – М., 1969
- Гачев Г. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. – М., 1968
- Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. – М., Наука, 1979
- Как хорошо продать хороший сценарий. Обзор американских учебников сценарного мастерства, составленный Александром Червинским. – М., 1993
- Лоусон Г. Д. Теория и практика создания пьесы и киносценария. – М., 1968
- Малочевская И. Б. Метод действенного анализа в создании инсценировки. – Л., ЛГИТМИК, 1988
- Хализев В. Е. Драма как явление искусства. – М., 1978
- Холодов Е. Г. Композиция драмы. – М., 1957

Глава 4

Режиссерская работа с драматургией

Вы нашли драматургический материал, который хочется воплотить на сцене.

Это может быть и драматургия созданная Вами, и готовая пьеса другого талантливого автора. В первом случае часть режиссерского разбора уже проделана. Вы задали себе множество вопросов и на некоторые из них ответили во время создания драматургии. В этой главе мы предположим, что к постановке принята готовая (не ваша) пьеса. Свою работу с этим материалом стоит начать с трех ответов на три вопроса, заданных самому себе.

Первый вопрос - “Что заинтересовало в этом материале лично меня?”

Постарайтесь понять, чем же он так привлекателен? Что поразило? В чем хочется разобраться? Что вызывает у Вас желание связать часть своей жизни с этой историей? Это может быть оригинальность сюжета, злободневность темы или красота языка, изящество диалога, выразительность характеров. А может быть все сразу... Ответ на этот вопрос поможет определить, что именно необходимо донести до зрителя, чтобы его восприятие совпало с восприятием режиссера.

Второй вопрос - “Что в этом материале может заинтересовать зрителей?”

Что заставит зрителя, придя на спектакль, сопереживать происходящему на сцене? Чем этот материал близок каждому сидящему в зале? Какие-то из ответов на первый вопрос могут совпасть с ответами на второй. А что-то окажется новым. К примеру, режиссера в “Ревизоре” Гоголя потрясло, что спустя полтора столетия после написания пьесы, в России все осталось по-прежнему. А для молодого зрителя интересна, прежде всего, острота, комичность тех ситуаций и положений, в которые попадают герои.

Необходимость ответа на второй вопрос очевидна, так как представляется довольно бессмысленным тратить время и силы на материал изначально не интересный для сидящих в зале. Ответ не всегда лежит на поверхности. Но если нет вовсе никаких гипотез относительно того, чем можно заинтересовать зрителя, идею лучше отложить. И, наконец...

Третий вопрос - “Что в этом материале может заинтересовать детей-актеров?”. Без ответа на этот вопрос точно не стоит браться за постановку

спектакля. Что увлечет ребят настолько, что после уроков они, забыв обо всем, будут лететь на репетицию? Чем прельстит их возможность сыграть в выбранном Вами произведении?

С ответом на этот вопрос очень тесно связана подготовка режиссера к первой читке пьесы перед детьми, ибо главная задача первой читки - заинтересовать предстоящей работой. Разумеется, чтобы дети восприняли материал с интересом, в арсенале режиссера существует немало внешних приемов. Вокруг предстоящей работы можно, например, создать атмосферу глубокой тайны. Тогда чтение пьесы станет долгожданным сюрпризом. Можно в самой пьесе найти для детей внешне манки: возможность походить в красивых костюмах, проявить свои вокальные или танцевальные способности и т. д. Все это важно. Более того, использовать такие манки даже необходимо, чтобы сохранить атмосферу творческого праздника. Однако, внешняя привлекательность пьесы может скоро иссякнуть, если не найти ничего, что близко детям в материале по существу. И тут, если вернуться к примеру "Ревизора", может оказаться, что по-человечески подростков задевает тема человека, принимаемого не за того, кто он есть на самом деле, тема человека, желающего казаться не тем, что он есть на самом деле, тема человека, не знающего, кем он является на самом деле. Ведь теоретически, если верить науке психологии, именно в подростковом возрасте человек ищет свое место в мире, активно экспериментирует с примеркой различных социальных масок, страдает равно, как от невозможности раскрыться, так и от ощущения наготы под чужим взглядом. Он ищет себя, и одновременно ищет признания. Может быть, здесь и пролегает зона возможного диалога между исполнителем-подростком и гоголевскими героями? (И все-таки заметим в скобках - если материал не может увлечь исполнителей, от него неизбежно придется отказаться.)

Итак, предположим, что на все три вопроса у нас есть ответы - можно начинать работу над драматургическим материалом. Вы пускаетесь в долгий путь. И чем дальше Вы будете двигаться по нему, тем дальше будет отодвигаться непосредственное впечатление, которое когда-то вызвала у Вас пьеса. Многие вещи станут настолько очевидными, настолько само собой разумеющимися, что Вам и в голову не придет мысль о возможности существования зрителя, который не читал пьесу, для которого все придуманное Вами совсем не так очевидно.

Часто в спектаклях профессиональных театров, а равно и детских любительских видно, как режиссерская фантазия насыщает спектакль всевозможными ходами и приспособлениями настолько, что уже невозможно разобраться, кто в спектакле кем кому приходится, кто чего добивается, и что вообще происходит. Бедный зритель в этом случае лишается возможности эмоционально откликаться на происходящее. Вместо этого он вынужден разгадывать ребус, составленный режиссером из различных образов.

Вот два совета, как избежать подобной ситуации: первый - сразу после прочтения пьесы записать непосредственные эмоциональные впечатления; второй - постараться в одной фразе определить для себя, про что пьеса. Фиксируя первые впечатления, не пытайтесь литературно обработать мысль. Можно записать ощущения просто столбиком, в виде прилагательных, наречий, образных сравнений. Например: “смешно, едко, как уксус, зло, запах стружки и ваксы, широко, лихо”. Или: “мрачно, грязно, темно, публичная порка, водка без закуски, ночной кошмар”. Оба ряда возникли у двух разных режиссеров при прочтении все того же “Ревизора” Гоголя. Понятно, что и спектакли у них будут разные. Но главное - эти записи помогут, когда первые впечатления от пьесы затуманятся, не будут уже такими яркими, как в начале. Сохраненные строчки будут напоминанием о Вашем собственном свежем взгляде на пьесу.

Определяя в одной фразе суть истории, Вы решаете вопрос о том, что собственно Вы вместе с автором пьесы собираетесь рассказать зрителю. По форме фраза должна быть простой: **“Это история про героя (или героев), который (которые) стремятся к тому-то и тому-то”**. В зависимости от того, как Вы сформулируете для себя суть истории, будет сочиняться весь спектакль в целом. Одна и та же пьеса может оказаться прочитанной совершенно по-разному.

Например: “Это история про двух влюбленных из враждующих семей, которые наперекор всему стремятся быть вместе”. Или: “Это история двух враждующих семей, которые в жертву вражде приносят собственных детей”. Ясно, что и первая и вторая формула трактует сюжет “Ромео и Джульетты” Шекспира. И так же ясно, что это формулы совершенно разных спектаклей.

Четко сформулированная тема спектакля поможет режиссеру в процессе постановочной работы не расплыться на мелочи, не увлекаться излишне частностями и не забыть, чего он, собственно, хотел.

Здесь следует сделать небольшое отступление и вернуться к проблеме, которую мы рассматривали несколько раньше, - как увлечь детей материалом, как определить, что может быть интересно им в предложенном тексте. Вы можете существенно приблизиться к решению этой задачи, предложив детям зафиксировать свои первые впечатления от прочитанной пьесы и, попросив их, сформулировать тему. Тут важно, чтобы дети доверяли Вам и были совершенно свободны в изложении своих ощущений и мыслей. И они, и Вы должны точно понимать, что представлений о том, что “правильно”, а что “не правильно” в данной ситуации существовать не может. Это как раз тот случай, когда слова “Я так чувствую”, - являются единственным возможным аргументом. При умелом чтении детских записей Вы, собственно, и получите ответ на вопрос: что может увлечь их в данном материале.

Однако вернемся от педагогической, собственно к режиссерской работе. Итак, Вы знаете, какую историю хотите рассказать зрителю, теперь Вам нужно донести ее внятно и не запутанно. А для этого режиссер, прежде всего, сам должен четко разобраться в том, что же происходит в пьесе. Нужно прочесть пьесу еще и еще раз и проследить, каким образом герои двигаются от завязки к развязке, и какие события на этом пути поворачивают сюжет.

Понятие “События” трактуется в режиссуре и литературоведении по-разному. Мы уже говорили о нем в главе “Тайны драматургического мастерства”. К подробному определению мы еще вернемся во второй части книги, а сейчас выберем самую простую, рабочую формулу. Мы будем понимать под событиями такие происшествия, которые резко изменяют ход сюжета, и влияют на судьбу каждого из персонажей пьесы. Имея в виду такое определение, мы начнем читать пьесу с начала и проверять по порядку каждое происшествие, стараясь выяснить, является оно событием, или - нет. Чтобы определить это точнее, нужно представить себе, что бы случилось, если бы данного происшествия не было. Если пьеса и дальше будет развиваться, как ни в чем не бывало, - значит, это не событие. Но если извлечение происшествия из сюжета влечет за собой изменения в дальнейшем ходе пьесы, значит, мы имеем дело с событием.

Возьмем, к примеру, две стычки Тибальта с Ромео в уже упоминавшейся Шекспировской пьесе. Первая история - Тибальт узнает на балу Ромео и пытается выгнать его. Конечно, для Ромео это неприятно и даже несколько портит праздник Капулетти. Но если бы этого происшествия не было, Ромео все равно смог бы встретиться на балу с Джульеттой, и дальше все могло бы развиваться без изменений. То есть эта стычка не является событием. А вот другая история - столкновение на улице. Смерть Тибальта от руки Ромео влечет за собой изгнание героя в Мантую; решение Джульетты принять снадобье, которое дал ей Лоренцо; посылку гонца, который не успевает передать спасительное письмо и т. д. Не убей Ромео Тибальта - ничего этого не было бы. Вся история развивалась бы иначе. Как - неизвестно, но - иначе. Значит, убийство Тибальта - это событие.

Разобрав таким образом страницу за страницей, мы набираем целую цепочку, которая выстраиваясь, образует **“событийный ряд”**. Безусловно, все события должны быть донесены до зрителя внятно и доходчиво. Но, кроме того, нужно определить самые главные событийные точки: завязку, кульминацию и развязку. Что это значит?

Прежде всего, нужно четко представить себе, откуда наша история берет начало. Где “завязка”? Где то происшествие, которое втягивает в историю всех персонажей пьесы. (Заметим, что для определения трех основных событий пьесы, слово “всех” принципиально важно. Отдельные события пьесы важны для определенного круга героев. Завязка, кульминация и развязка влияют на всех.)

Продолжая читать “Ромео и Джульетту”, отметим, что приход Ромео на бал в дом Капулетти - это важно. Это событие. И зритель должен понимать, что это именно Ромео, что он пришел на бал в дом своих врагов, и что если бы он на этом балу не встретил Джульетту, то и всей пьесы не было бы. Приход Ромео на бал - событие. Но это событие - еще не завязка. Сам по себе приход не предопределяет дальнейшего развития событий. А вот встреча на балу юных Монтекки и Капулетти в перспективе втягивает в круговорот событий всех-всех-всех. Вот это уже завязка.

Теперь необходимо разобраться, где пьеса достигает своей высшей точки развития, после которой страсти уже перестанут накаляться, а будут постепенно утихать. Нужно найти кульминацию. Кульминация - событие, которое внесет

коренные изменения в судьбу всех действующих лиц, заставит их проявиться по-новому. Попробуйте самостоятельно выявить кульминацию в шекспировской трагедии, о которой мы уже довольно много говорили в предыдущей главе. А как пример для разбора возьмем снова “Ревизора”.

В первой части комедии героями движет страх. Чиновники, во главе с городничим, боятся ревизора и лебезят перед Хлестаковым, полагая, что он и есть “проклятое инкогнито”. А Хлестаков боится властей, поскольку промотался в пух и задолжал хозяину трактира, поэтому он соглашается на все не очень понятные ему предложения городничего. Ситуация меняется для всех героев в сцене вранья. Хлестаков начинает понимать, что его приняли за важную персону. Он больше никого не боится и заносится в своих мечтах и притязаниях все выше и выше. Но и чиновники перестают бояться. Они теперь знают, с кем имеют дело и знают, как с “важной персоной” можно договориться. (Вернее они думают, что знают.) После сцены вранья поведение всех героев меняется. Они перестают искать способов спасения и начинают искать способов, извлечь из ситуации выгоду. Следовательно, вранье Хлестакова и есть то событие, которое можно определить как кульминацию.

Разобравшись с кульминацией, нужно искать развязку - событие, которое распутывает все сюжетные нити, выводит персонажей за пределы данной истории. В “Ревизоре”, например, таким событием является вскрытие письма к Тряпичкину. История с мнимым ревизором закончена. Ожидается новая история - с ревизором настоящим.

Таким образом, представив себе всю схему сюжета - завязка, кульминация, развязка, а так же те события, которые их связывают, - Вы получаете возможность, выстраивая спектакль, сделать его понятным.

Чем более внятно режиссер выстраивает событие, тем понятнее зрителю история, представленная на сцене. И если между основными событиями артистам может быть представлена “зона импровизации”, то сценическое решение самих событий должно быть очень четко продумано режиссером. Событие должно быть построено с использованием всех необходимых постановочных средств, но именно необходимых, а не всех возможных.

Один из самых важных элементов - оценка произошедшего события всеми, кто присутствует на сцене. Эта оценка может быть и бурной, и тихой, почти

незаметной - в зависимости от характера персонажа и значимости для него этого события. Тут могут использоваться световые и звуковые эффекты, музыка. Может измениться мизансцена. И, конечно же, событие - это непременно смена темпоритма.

Одним словом: в пьесе возникает событие - на сцене обязательно что-то меняется. Зритель должен не только знать, что случилось то-то и то-то, но **ВИДЕТЬ, СЛЫШАТЬ, ОЩУЩАТЬ** изменения. Нужно создать такие условия, при которых зритель, прежде всего, реагирует эмоционально, а не рассудочно.

Давайте рассмотрим такой пример - в седьмом явлении первого действия комедии Фонвизина “Недоросль” происходит резкий перелом в сюжете и в отношениях всех присутствующих на сцене действующих лиц. Этот перелом затрагивает судьбы и всех других персонажей пьесы. Третируемая госпожой Простаковой Софья, получает письмо от дядюшки. В письме сообщается, что Софья теперь - наследница приличного состояния. Ей не верят, не доверяют читать письмо в слух. И лишь когда Правдин зачитывает его, все изменяют свое поведение.

Правдин (читает): ...которых тебя, моя любезная племянница, тебя делаю наследницею...

После этой реплики происходит массовое осознание того, что случилось. И Денис Иванович Фонвизин это осознание даже озвучивает репликами. У него персонажи говорят одновременно.

Госпожа Простакова: Тебя наследницею!

Простаков: Софью наследницею!

Скотинин: Ее наследницею! (Говорят все вместе)

Госпожа Простакова (бросаясь обнимать Софью): Поздравляю, Софьюшка! поздравляю, душа моя! Я вне себя от радости... и т. д.

Зритель непременно должен понять, что произошло. Причем не на уровне текста или понимания умом. В первую очередь зритель должен воспринять это событие **ЭМОЦИОНАЛЬНО**. Эти зрительские эмоции рождаются в ответ на реакцию персонажей. Именно к решению этой задачи режиссер должен приложить свою фантазию.

Один постановщик будет вести сцену до момента прочтения строчки о наследстве медленно, напряженно, сгущая тучи вокруг Софьи, и вдруг “взорвет”

сцену беготней и суетой “прозревших” Простаковых и Скотининых, да еще добавит звуковой сигнал. А госпожа Простакова вдруг станет напоминать собой курицу. Правдин начнет хохотать и упадет со стула, да и Софья будет с трудом сдерживать смех.

Другой режиссер, наоборот, до прочтения все поставит нервно. Простакова дергает мужа, наступает на Софью, ищет, кто может прочесть письмо. Все бегают, все в суете и даже чтение письма Простакова подгоняет... И вдруг... Услышав новость, все словно онемели. Пауза. Никто не знает, как себя вести. И Простакова начинает “радоваться” за Софью медленно выходя из шока, с трудом подбирая нужные слова. Может быть, в паузе даже слышно, как на заднем дворе завыла собака (фонограмма или особенно ответственный артист за кулисами).

У кого-то Простакова упадет в обморок, Софья будет приводить ее в чувство, а остальные застынут истуканами.

У кого-то Правдин будет снова и снова перечитывать письмо вслух, пока остальные (кроме Софьи) молча выпивают по стопке водки.

Вариантов - бесконечное число. Общее в них - одно: зритель должен эмоционально воспринять событие, ощутить изменения, произошедшие в жизни героев спектакля.

О значении темпо-ритма спектакля следует поговорить отдельно. Что такое темпо-ритм? **Темп – скорость, в данном случае – скорость совершающихся событий.** Ритм – это чередование длительностей или чередование слабой и сильной доли. Это легко объяснить на примере стихосложения. Ударный слог – сильная доля, безударный – слабая. Если же мы говорим о спектакле, то здесь **ритм выражен, не исключительно, но, прежде всего, через чередование действий разного уровня активности.** Таким образом, **темпо-ритм это сочетание скорости и активности (насыщенности) сценического действия.** Это одно из самых сильнодействующих и в то же время доступных средств эмоционального воздействия на зрителя. У режиссера может не хватить технических и материальных средств для того, чтобы хорошо записать музыку, выставить красивый свет или сшить эффектные костюмы, но выразительно выстроить темпо-ритм спектакля он может вне зависимости от того, насколько богат или беден его театр.

Довольно часто хорошие замыслы режиссера убиваются однообразием ритма спектакля. И это происходит не только тогда, когда ритм спокоен, как колыбельная, но и тогда, когда он слишком загнан. И то и другое плохо, если нет разнообразия, неожиданности.

Продумывая темпо-ритм спектакля, не следует забывать, что сегодняшний зритель воспитан телевидением. Его восприятие, как правило, настроено на динамичный монтаж боевиков и видеоклипов. Речь идет не о том, плохо это или хорошо, а о том, что это данность, факт, который необходимо учитывать. А, учитывая это, вовсе не обязательно идти у зрителя на поводу, но надо знать, как увлечь его за собой.

Все вышесказанное не означает, что ритм должен беспрестанно скакать от быстрого к медленному, или загоняться, как машина без тормозов. Опасны лишь однообразие и предсказуемость. Именно их следует избегать.

Мышление и система восприятия современного зрителя устроена так, что ему не обязательно все расшифровывать. Достаточно “вспышки”, точно выстроенного образа - и информация уже получена. Помня об этом нужно так конструировать ритм спектакля, чтобы зритель не успевал привыкать.

Городничий может сообщать о приезде ревизора и связанных с этим опасностях медленно, с трудом подбирая нужные слова, вдалбливая информацию в сознание подчиненных. И, напротив, на бегу, торопясь в город, что бы успеть хоть что-то предпринять... И то, и другое решение правомочно. Важно же угадать, в какой момент зритель привыкнет к заданному ритму и начнет думать о чем-то своем. Чуть-чуть не дожидаясь этого момента надо что-то менять. Барометром на репетиции могут служить участники спектакля, которые не заняты в данной сцене. Если их внимание к происходящему начало ослабевать, велика вероятность, что оно начнет ослабевать и у зрителя.

Чередование громких и тихих сцен, светлых и темных, массовых и малонаселенных, разница в насыщенности цвета, разнообразие голосовых тембров артистов и многое другое - все это элементы темпо-ритма спектакля. Выстраивая ритмический рисунок, мы в первую очередь основываемся на событийном ряде пьесы, понимая, что ритм меняется при каждом событии. И второй момент, влияющий на этот рисунок - прогнозирование зрительской

реакции, зрительского интереса. При постановке спектакля следует учитывать оба фактора.

Конечно, работа режиссера с драматургическим материалом – это очень важный этап. В этот период закладывается основа всей дальнейшей работы. Создается образ будущего спектакля, может быть, возникают идеи, связанные с оформлением и даже сочиняются целые эпизоды и мизансцены. Но одно дело – придумать целый новый мир и убедить в его необходимости и логичности себя самого, другое дело – всех остальных. Гораздо сложнее сделать этот мир родным и естественным для остальных участников проекта, и главное – для детей-актёров.

Как научить их всему, что необходимо для сцены и при этом не совершить насилия над детской психологией, над фантазией и естественностью развития? Педагогический аспект в режиссуре является одним из важнейших и во взрослом театре. В детском же коллективе эта сторона профессии является основной. О возможных путях решения задач, стоящих перед педагогом-режиссером мы уже говорили в двух первых главах, а наиболее глубоко и серьезно раскроем эту тему во второй части книги, прежде всего в главе “Режиссура и педагогика в театре, где играют дети”.

Список рекомендуемой литературы

- Захава Б. Е. “Мастерство актера и режиссера” в книге Воспоминания. Спектакли и роли. Статьи. – М., ВТО, 1982
- Захаров М. А. Контакты на разных уровнях. Изд. 2 – ое. – М., 2000
- Костелянец Б. О. Драма и действие. – Л., 1976
- Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. – М., Искусство, 1982
- Мейерхольд репетирует. В 2 –х Т. – М., Артист. Режиссер. Театр, 1993
- Немирович-Данченко В. И. “Об искусстве актера и режиссера” и “Работа над спектаклем” в книге Театральное наследие, Т. 1. – М., Искусство, 1952
- Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского. В шести томах: 1898 – 1930. – М., Искусство 1981
- Станиславский репетирует: записи и стенограммы репетиций. – М., СТД РСФСР, 1987
- Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. Т. 1. – Л., Искусство, 1980

Эфрос А. Кн. 1 и 2. Репетиция – любовь моя. Профессия режиссер. – М., Панас, 1993

Часть вторая

“В детской театральной студии”

Вторая часть книги адресована, прежде всего, тем педагогам, которые работают в условиях, позволяющих заниматься с детьми театром серьезно и последовательно, а не только во время осуществления конкретных творческих проектов, возникших в школе. Однако даже те педагоги, которые работают в условиях стабильной театральной студии, не всегда могут реализовать в преподавании весь спектр театральных дисциплин. Занятия актерским мастерством проводятся во всех студиях, а вот речь, движение, танец и прочее – не во всех. Причины могут быть разными: не хватает кадров, помещений, не позволяют материальные возможности или что-то еще. И все-таки во второй части книги мы приводим описания программ и методик преподавания по всем ключевым дисциплинам и надеемся, что читателю они окажутся интересны. Ведь из каждого раздела, будь то пластика, танец или история про театр, педагог может взять в работу те элементы, которые его интересуют, и которыми он реально сможет воспользоваться.

Мы не беремся утверждать, что каждый педагог обязан реализовывать те или иные образовательные программы. Каждый педагог делает то, что позволяют ему реальные условия, а так же его собственное основное образование. И это не только неизбежно, но и правильно. Педагог по речи способен создать замечательный литературный театр. И не нужно требовать от него создания театра пластических импровизаций.

Мы не беремся также утверждать, что заниматься необходимо именно два, три или четыре раза в неделю, по два, три или четыре часа. Все зависит от конкретных условий и обстоятельств. Хотя некоторые ориентиры здесь, безусловно, существуют. Они просты. Занятия реже двух раз в неделю не дают ощущения регулярности, и дети не успевают войти в рабочий ритм, не удерживают результата, достигнутого на прошлом занятии до следующего. Поэтому нужно стремиться к тому, чтобы занятия проводились не реже двух раз в неделю. Занятия же чаще пяти раз в неделю переутомляют детей, перестают ощущаться ими как желанные. Кроме того, при высокой плотности занятий дети не успевают получать необходимые впечатления от живой, окружающей их жизни. Поэтому нужно стремиться к тому, чтобы занятия у детей старшей школы не превышали пяти раз в неделю, у детей средней школы – четырех раз в неделю, а у детей младшей школы – трех раз в неделю. Однако ни одно правило относительно распределения нагрузок нельзя превращать в догму. В любом случае следует руководствоваться соображениями здравого разума.

Практически все главы второй части книги делятся на два основных раздела: теория и тренинг. И только глава, с которой начинается эта часть,

полностью посвящена теории. Теория в данном случае – это то, что должен понять педагог, прежде чем начинать выполнять с детьми комплекс упражнений. Детям нет необходимости знать эту теорию. Хотя не исключено, что педагог может познакомить с ней учеников, если это старшие ребята, и если теория им интересна и необходима, например, для ассистентской работы в младших группах.

Глава 5

Режиссура и педагогика в театре, где играют дети

Современный русский театр, даже в своих самых авангардных проявлениях, опирается на творческие открытия К. С. Станиславского. Не понимая их, отталкиваясь, противоборствуя с ними, русские актеры, режиссеры, театральные педагоги все равно невольно опираются на открытия гения, как на точку отсчета. Не составляет исключения и детское театральное движение.

К сожалению, нередко бывает, что, работая с детьми, театральные педагоги выхватывают из всей сокровищницы, оставленной великим режиссером и педагогом одну грань, один прием, отдельные упражнения. Поступая так, они руководствуются той мыслью, что вся система воспитания актера, предложенная Константином Сергеевичем, слишком сложна для маленького человека. Вспоминают и проблемы начала творческого пути мастера, когда в поисках тайны перевоплощения, и он сам и актеры едва не выходили за рамки здорового сознания. Спора нет – “перевоплощение” в том смысле, как понимали его сторонники МХТ в конце 19 века, - временная утрата собственной личности и замещение ее личностью героя, - для ребенка опасно. Впрочем, опасно оно и для взрослого. Трудно не согласиться и с тем, что “система Станиславского”, какой она предстала в середине творческого пути мастера – “система” бесчисленного количества элементов – слишком объемна для использования ее в детском театральном коллективе. Ведь тут нет речи о сознательном и окончательном выборе жизненного пути, у участников театральной игры нет цели – посвятить себя актерской профессии.

И все-таки, думается: педагогические и режиссерские открытия К. С. Станиславского во всей их целостности и объемности – именно тот фундамент, на котором единственно продуктивно может строиться режиссура и педагогика театра, где играют дети. Нужно лишь понимание “системы” в динамике её

развития на протяжении почти полувека. При таком понимании система упрощается до одной простой формулы **“я действую в предлагаемых обстоятельствах”**. Наиболее наглядно этот качественный скачок в “системе” проявился в 1935 – 38 годах в “методе физических действий”, ставшем основой работы К. С. Станиславского в “Оперно-драматической студии”.

Формулу метода можно развернуть в несколько ключевых принципов:

- **Действие – язык театрального искусства;**
- **Внимание, воображение, свобода и действие – важнейшие и взаимообуславливающие элементы “Системы”;**
- **Действие всегда целенаправленно и результативно;**
- **Действие – единый психофизический процесс, следовательно, действие – путь к чувству;**
- **Действие может совершаться только здесь, сейчас и впервые;**
- **Овладение логикой действий героя – путь к перевоплощению;**
- **Личностный характер действия – так же путь к перевоплощению;**
- **Творчество артиста возможно только в предлагаемых обстоятельствах и только в сфере воображения.**

Ни один из этих принципов не может быть опущен и проигнорирован в процессе педагогической и режиссерской работы по методу физических действий. Только реализация всех этих принципов одновременно в любом упражнении и любой законченной работе приведет к подлинности творчества.

Упражнения, которые предполагает методика работы с детьми⁶, должны быть просты, доступны, наглядны и в то же время, должны иметь далекую перспективу. Они являются как бы миниатюрной моделью всего метода физических действий. Они тренируют в актере качества, необходимые при работе по этому методу: умение переводить решение актерской задачи в непрерывную линию действия; умение выстраивать и реально осуществлять ее на сцене; умение не пропускать ни одного звена в цепочке логических действий; умение менять логику поведения в зависимости от изменения предлагаемых обстоятельств; умение выстраивать сквозное действие, направленное к сверхзадаче, умение подлинно, сиюминутно действовать на сцене и т.д.

⁶ Методика работы с детьми будет подробно раскрыта в главе “Актерское мастерство”.

Раскрытию каждого из названных выше принципов и будут посвящены основные разделы этой главы. Изложенную здесь теорию вовсе не нужно преподносить детям. Это та теоретическая база, которую необходимо понять самому педагогу-режиссеру для того, чтобы на ней строить практическую работу с детьми.

1. “Педагогика корня”

Метод физических действий - это ход от того самого актерского “Я”, которое стоит первым в формуле “системы”, которую она приняла в конце творческого пути Станиславского: **“я действую в предлагаемых обстоятельствах”**. Этот ход таит в себе много открытий. Он насыщает первое, естественное стремление молодого человека, пришедшего учиться театру, сразу выразить себя в творчестве, открывает ему всю сложность и необъятность этого мира, перестраивает его индивидуальный склад мышления на театральный лад, что очень важно и очень трудно именно на первых порах. Этот метод идет за учеником, за его естественными потребностями, за его природой, насиловать которую нельзя. Способность к творчеству на сцене требует самого тщательного развития, ее надо растить бережно и скрупулезно. Первые проявления такого творчества на первых порах, как правило, неуклюжи, примитивны, – это не должно пугать.

Ученик должен учить себя сам. Он сам должен открывать для себя секреты свободного существования на сцене и в жизни – тогда каждый из них будет понят на всю жизнь. Такой путь более труден и для учеников и для педагогов. Это тот путь, который мы называем “Педагогикой корня” или “Педагогикой процесса”. Он принципиально отличается от той, традиционной методики преподавания, когда ученики пассивны. В этой традиционной системе, которую мы условимся называть “Педагогикой результата” педагоги и ученики разъединены на два разных дела: одни преподают, другие получают знания. И знания, легко доставшиеся, быстро забываются. Напротив, активная позиция учеников превращает для них процесс обучения в личностно значимую деятельность.

Это очень важно не только для театральной педагогики, но и для педагогики в целом. Позиция самостоятельного поиска истины и проверка ее

самостоятельной же практикой – вот принцип обучения К. С. Станиславского. Именно поэтому сегодня к “системе” проявляют интерес талантливые педагоги, работающие в самых разных областях знания.

Школа отличается от профессиональной деятельности тем, что в школе будущие ученики имеют право ошибаться. В профессиональной деятельности ошибки не прощаются. В студии ребенок может ошибаться, ошибка в театре – это провал. По этой логике ученики в театральной школе должны совершить максимум ошибок, чтобы максимально полно овладеть своей возможной будущей профессией.

Нельзя натаскивать ученика на свое, педагогическое представление – надо подвести ученика к рождению своего собственного. Нельзя пичкать ученика знанием, к необходимости которого он еще не пришел. Ученик должен практически упереться в проблему и сам спросить “почему?” – вот когда педагог отдает свои знания, ставшие теперь необходимыми.

К. С. Станиславский различал “режиссуру корня” и “режиссуру результата”. Именно по этой аналогии педагогику К. С. Станиславского можно назвать “педагогикой корня” или “педагогикой процесса”, в отличие от “педагогике результата”. Он действительно **учил играть роли, а не роль**, он растил “живые цветы” актерского творчества, а не делал “искусственные”. Повторим: актер в школе Станиславского должен был расти сам; педагог же стимулировал его рост, удобрял почву, по которой он шел, создавал максимально благоприятные условия для этого роста и т.д. В методе физических действий личность актера приобрела первостепенное значение. **Процесс обучения являлся процессом развития личности ученика**, все более полным раскрытием его индивидуальности, стимулированием его самостоятельного творчества.

Это особенно важно в работе с детьми. Ведь она, прежде всего, направлена на развитие личности, а вовсе не на профессиональную подготовку актера. А это требует опосредованного подхода в обучении. Надо не напрямую тащить ученика к готовому результату, а опосредовано подводить его к тому, чтобы он нашел верный результат сам. “Для того чтобы преподавать так, как говорю я, нужны примеры, примеры и примеры, - говорит ассистентам К. С. Станиславский, - нужны такие наводящие примеры, чтобы ученик понял то, что от него требует

педагог. Чтобы ученики поняли это органически, педагог должен иметь в запасе 20 тысяч новых упражнений”⁷.

Учебный процесс в Оперно-драматической студии им. К. С. Станиславского протекал по принципу **“от простого к сложному”**. Этот принцип ведет к постепенному, все более глубокому овладению искусством театра.

В процессе работы изменяется степень сложности материала, осваиваемого студийцами, усложняются задачи и цели, которые этот материал перед ними выдвигает, принципы же подхода и овладения материалом остаются неизменными. Метод физических действий не должен изменяться в своих основных положениях в зависимости от того, над этюдом, над отрывком или над целым спектаклем идет работа. Принципы актерской игры, принципы работы над ролью, весь ход к перевоплощению должны оставаться едиными на протяжении всех лет обучения.

К. С. Станиславский делит работу актера на два основных этапа: работа над собой и работа над ролью. На эти этапы, в сущности, делится и процесс обучения актера.

Спецификой первого периода является овладение творческими положениями метода на самом простом, элементарном уровне. Здесь речь идет о возвращении человека к себе, об активизации фантазии и воображения, об обретении свободы. Но все равно, это должно быть обязательно творчеством, только творчеством в том минимальном объеме, на который способны ученики.

“Кажется, что мы делает глупости, - говорит Станиславский после упражнения, - а на самом деле мы делаем важнейшую вещь, потому что благодаря этому, мы заставляем вас встать на берег океана подсознания, на самое трудное творческое место. Да, повторяю, как на берегу океана. Бежит первая волна, она смочила вам ступни, другая – колени, а третья окатила вас всего, четвертая унесла в море, побарахтала там и выкинула на берег. Вот что происходит, когда действует подсознание. А есть творческие приемы, психотехника, которые помогают совсем уходить в океан. Вы может быть на целый акт, на целую сцену уйдете в океан подсознания, и после этого, если вас спросят, как вы играли – вы не будете знать, что ответить. Это – минуты вдохновения. Так бывало с

⁷ Стенограмма занятия с ассистентами 4 июня 1935 г. – Музей МХАТ. – К.С. - № 6496/2.

ЕРМОЛОВОЙ. /.../ Тем, что мы делаем сейчас, мы только смачиваем пальцы в волнах. Но продолжайте еще много упражнений, доведите их до правды, смотришь – и ступни смочите!

Этим я вас приучаю через ощущения правды и веры подходить к порогу подсознания, туда, где начинается настоящая игра. Так что, то, что мы делаем сейчас, - очень важно!”⁸

Основой метода физических действий стало открытие Станиславским **психофизического единства действия**. Он увидел, что, психическое и физическое существуют в человеке в неразрывном единстве, и такое единство лежит в основе человеческой природы. Проявление человека в объективном мире осуществляется посредством воздействий его на этот мир. Следовательно, все человеческие действия эмоционально окрашены. Подлинно действуя, человек (актер) подлинно чувствует. Действие оказалось опосредованным путем к чувству.

2. "Действие - это язык театра".

Действие органичным и естественным образом вобрало в себя все элементы “системы”, и в том числе важнейшие: свободу, внимание и воображение. Все элементы имеют действенную природу и естественно осуществляют себя в психофизическом действии. В действии очень ясно материализовалась взаимосвязь всех элементов “системы”, их органическое единство. Каждый элемент, взятый в отдельности, обязательно приводит к действию, а действие заставляет работать все элементы.

Что значит **внимание**? Быть внимательным к объекту, это не состояние, это действие на этот объект. Мы внимательны только к тому, на кого направлены наши усилия. Мы внимательны, когда изучаем партнера или пытаемся добиться от него необходимых нам поступков и реакций. Это уже действие.

Что значит **воображение**? Воображать - это значит уже начать действовать: что-то представлять, фантазировать. Когда ребенок воображает, идет процесс, действие.

⁸ Стенограмма занятий с оперным и драматическим отделениями 5 декабря 1935 г. – Музей МХАТ. – К.С. - № 6501/2.

А как происходит **освобождение мышц**? Тоже через действие. Оно может быть чисто механическим, как в тренингах сценического движения, например: напрягли мышцы – расслабили мышцы. А может осуществляться в процессе сложного психофизического действия. Проанализируйте мышечную свободу по отношению к действию. Когда Вы подлинно, то есть последовательно, логично, целенаправленно, лично и сиюминутно действуете, у Вас не может быть ни одного зажима. Вы и не думаете про то, как Вы действуете, и не думаете про зажимы. Человек сидит и читает книгу, и никто не думает, как он сидит, почему у него нога так, голова смята... Никто не думает об этом! И никакого зажима нет.

Когда я подлинно **действую**, я неизбежно **внимателен** и к партнеру и к обстоятельствам действия. **Я общаюсь** с партнером подлинно, просто потому что я на него воздействую. Иначе не может быть: он не поддается, я воздействую! Следовательно, мы взаимодействуем, общаемся. **Воображение** сразу начинает подсказывать ходы достижения цели моего действия. Предположим, в этюде мне надо выпросить у мамы книгу, которую она не позволяет читать. Значит, я должен придумать, как добиться своей цели. Может быть, вытащить книгу незаметно? А партнерша не дает такой возможности. Тогда, может быть, сказать, что книгу задали прочитать в школе? И так далее. Воображение включается. Я действую подлинно. Следовательно, тело **освобождается** от неоправданных зажимов. Напряжены только те мышцы, которые нужны для совершения этого действия и достижения этой цели. Вот все основные элементы системы и включились.

“В самом деле, нет физического действия без хотения, стремления и задач, без внутреннего оправдания их чувством; нет вымысла воображения, в котором не было бы того или иного мысленного действия; не должно быть в творчестве физических действий без веры в их подлинность, а следовательно, и без ощущения в них правды. Все это свидетельствует о близкой связи физического действия со всеми внутренними элементами самочувствия”⁹.

Повторим: **все элементы “системы” имеют действенную природу**. Действие перестает быть элементом в ряду, а становится ключиком, включающим всю гирлянду элементов “системы Станиславского” разом.

⁹ Станиславский К.С. Собр. соч. – т.3, с.418.

С чего, в освоении метода, начинать удобнее всего? Чувство нельзя вызвать по заказу. Попробуйте насильем вызвать чувство, – оно сразу спрячется. Вдохновение по заказу вызвать тоже нельзя. А вот внимание можно. Начинать действие проще с внимания. Оно поддается волевому воздействию. Но это не значит, что только так нужно делать. Начинать можно со свободы, воображения – неважно: откуда бы мы ни начали, обязательно придем к действию.

"Действие - единый психофизический процесс, направленный на достижение цели" - такова формулировка исследователя метода - П. М. Ершова. Здесь важно вскрыть каждое слово: "единый", "психофизический", "процесс". У П. М. Ершова гениально сформулированы крайности, в которые попадают люди, не действуя: с одной стороны абсолютизация движения, с другой стороны - абсолютизация чувства.

Когда подлинное действие по достижению цели заменяется показом результата этого действия, происходит нарушение объективного закона природы. В ту секунду, когда действие перестает быть процессом, оно перестает быть самим собой. Оно превращается в результат, в мертвую форму. Действие, как и действительность, существует только в движении, т.е. в процессе, и только при этом условии оно материализует чувство.

Заменяя процесс результатом, мы не можем выманить подлинные чувства, и вынуждены показывать несуществующие чувства. Это и есть наигрыш, внешнее представление несуществующего на самом деле переживания. Чувство может вызвать только подлинное, длящееся действие.

Абсолютизация физического движения приводит к штампу. Актер нашел, например, для своего персонажа характерный жест: размахивает руками. Но зачем? Этого он и сам не знает. Физическое движение – размахивать руками – может быть, даже мешает ему осуществить главное действие (предположим, ему нужно остаться незамеченным, спрятаться). Абсолютизация физического движения – размахивания руками - привела актера к штампу.

Абсолютизация чувства приводит к наигрышу. Актер еще не начал действовать, предположим, еще не попытался спрятаться. Он еще не увидел партнера, от которого может исходить угроза, и не оценил величину этой угрозы, но уже пытается сыграть ужас. И снова – штамп. Физическое движение или

чувство – не принципиально. Ни там, ни там действия еще нет. И то, и другое - ошибка.

Необходимо постичь и принять процесс как норму. Действие - процесс. А как только выдается результат вне процесса - действия не может быть. Как только действие перестает быть процессом, развивающимся логично, последовательно, постепенно, органично, оно моментально перестает быть действием. Если действия нет - спектакль обречен.

3. “Действие – путь к чувству”

Подлинное человеческое действие по достижению цели всегда вызывает эмоцию, чувство. Именно в действии психическое и физическое в человеке проявляется в неразрывном единстве. Почему так устроила природа – вопрос очень сложный, и над его решением работают психологи, физиологи и другие специалисты. Для нас же, деятелей театра, достаточно того, что это действительно так: что все действия человека эмоционально окрашены, т.е. имеют неразрывную связь с чувством.

“Этот закон взаимной связи и обусловленности физического и психического, - пишут в предисловии к 4-му тому собрания сочинений К. С. Станиславского Г. Кристи и В. Прокофьев, - является законом самой природы, который был положен Станиславским в основу его нового метода творческой работы”¹⁰.

Действие - путь к чувству. Действие ведет за собой реальное, подлинное чувство актера. Как только мы пытаемся идти к чувству напрямую вне процесса действия, так получается наигрыш. Как только к чувству через целенаправленное действие, так - правда. Когда человек подлинно действует, он не может себе не верить: “вот входит мой партнер, и я должен от него что-то спрятать, - и я прячу”. Все правильно и логично. Актер себе верит и подлинно действует. Партнеру деваться некуда - он тоже начинает верить: раз что-то прячут, надо выяснить, что прячут и почему, - начинается поиск. Тогда и зрителю деваться некуда, он тоже начинает верить. Ему уже интересно, кто, что от кого и зачем прячет. Его уже волнует, кто из партнеров победит.

¹⁰ Станиславский К.С. Соб. соч. в 8 т. – т.4, с.89.

Бывает и обратный вариант. Ребенок или актер почувствовал искренне, подлинно, и тогда это верное чувство все равно тут же воплощается в действие. Ребенок спонтанно испытал страх, предположим, подсознание вытолкнуло наружу воспоминание о том, как мама вошла в комнату и обнаружила разбитую вазу. И тогда этот страх сразу материализуется в действие – спрятать осколки и спрятаться самому.

Чувство фиксируется только действием. Зафиксировать само чувство нельзя. Воспроизвести когда-то пережитое чувство невозможно. Воспроизвести, повторить тысячу раз можно целенаправленное действие. И каждый раз это действие будет подлинно, и каждый раз оно породит, выманит сегодняшнее, подлинное чувство. Мне нужно спрятаться от партнера, и я прячусь, и, следовательно, я боюсь, что партнер меня найдет. Хотя бы на уровне игры в прятки, а все равно – боюсь. Чувству приказать нельзя, нельзя его вызвать по собственному произволу, - оно тут же “уйдет в пятку” (по выражению Станиславского), а зафиксированное, определенное действие мы можем повторить. Эта объективно существующая в природе способность действия вести за собой чувство явилась, как мы уже говорили, основой метода физических действий.

Кстати, именно “неуловимость” психического заставила Станиславского назвать действие – физическим. “Физическое действие” - лишь рабочий термин, суть же явления – психофизическое единство, заключенное в действии.

Действие удобно тем, что оно **фиксируемо**, оно воспроизводимо, оно повторяемо, оно **не боится публичности творчества** актера. При публике, без публики, опытный актер или маленький ученик должен какое-то конкретное действие совершить – и он его совершает.

4. “Логика действий как путь к перевоплощению”

Логике действий К. С. Станиславский придавал совершенно исключительное значение: “Все ваши действия должны быть логичны, тогда они будут правдивы”¹¹, - говорил он. Одно, отдельно взятое, хоть и верно выполненное действие, еще не решает до конца ни одной задачи: оно не

¹¹ Стенограмма первого урока 15 ноября 1935 г. – Музей МХАТ. – К.С. - № 6499/3.

концентрирует внимания, не включает воображения, не ведет к свободе, оно не позволяет выстроить логику. Нужна непрерывная цепочка логично вытекающих одно из другого нескольких действий. Предположим, мы взяли в руки нож. Одно действие совершено. Ну и что? Мы не знаем, зачем мы его взяли, что мы будем делать с ним дальше. У нас нет нужды быть внимательным к объекту, он пока вообще ничего нам не говорит. Но вот если мы взяли нож, потом подошли к столу и стали отскрести им пролитый воск от маминой любимой скатерти, тогда уже совсем другое дело. Мы внимательно следим за тем, чтобы не порезаться, не испортить скатерть еще больше. Воображение подсказывает нам, что мама может вернуться в любую секунду, а поэтому надо торопиться. Наши действия становятся осмысленными, целесообразными, целенаправленными. И мы уже не думаем о том, как мы выглядим со стороны. А поэтому и неоправданные зажимы снимаются.

Что такое **логика и последовательность** действий? Это два разных понятия. Режиссеры и актеры должны анализировать и то, и другое. Предположим, мне нужно найти книгу. Действие происходит в определенной последовательности: сначала я захожу в комнату, где стоит книжный шкаф, потом нахожу глазами шкаф, потом подхожу к нему, потом нахожу глазами нужную книгу, потом достаю ее. Это последовательность, но это еще не логика. Однако всё и всегда происходит в определенной логике. Логика определяется тем мотивом, который заставляет меня действовать и теми предлагаемыми обстоятельствами¹², в которых я действую. Предположим мне нужно срочно найти нужную цитату, чтобы продиктовать ее машинистке. Это мотив моего действия. А кто-то до меня рылся в шкафу, и все книги перепутались местами. Это предлагаемые обстоятельства, в которых я действую. Поэтому я захожу в комнату быстро, окидываю быстрым взглядом полки, и меня раздражает, что книга стоит не на месте, следовательно, я начинаю быстро перебирать книги, могу повыкидывать их на пол, чтобы найти ту, которая мне нужна. Если бы я искал детектив, с которым собирался отдохнуть перед сном (мотив), и если бы беспорядок в книжном шкафу был наведен мною самим, и составлял часть моего стиля жизни (предлагаемые обстоятельства), то последовательность действий

¹² Такие понятия как мотив и предлагаемые обстоятельства мы уже рассматривали в главах, посвященных драматургии, и еще вернемся к ним в настоящей главе.

была бы той же, а логика – иной. Я бы делал все медленно, спокойно, если бы понадобилось, переставил книги, выложил из шкафа, может быть, снова бы их туда поставил.

В жизни мы соблюдаем последовательность и логику действий, не замечая этого. Одно действие вытекает у нас из другого, рождает следующее – это норма в жизни, и мы не придаем этому никакого значения. Никому в голову не придет почистить картошку, не взяв предварительно в руки ножик, а ножик взять, не раскрыв шкафа. На сцене же, в условиях неестественных, подобное происходит сплошь и рядом. Начинаящий актер еще не успел увидеть шкаф в комнате, но уже взял из него книгу. Еще не увидел партнера, но уже испугался его. В условиях сцены последовательности и логике действий приходится учиться заново. Живым человеком на сцене становится логично действующий человек. Логика делает поведение человека на сцене целесообразным, верным, гармоничным, понятным.

Безупречная логика действий артиста на сцене во многом зависит от того, не будет ли в ней пропусков. Одно пропущенное звено рвет всю цепочку. Рваная, прерывистая линия действий рождает на сцене ложь, искусственность. Для того чтобы линия действий никогда не рвалась, необходимо тщательно установить, а затем, соблюдать на практике не только логику, но и последовательность действий, какое действие из какого вытекает и в какое переходит потом.

Логика действий становится как бы партитурой артиста. К. С. Станиславский любил сравнивать действия с нотами, а логику действий с мелодией, которую они составляют. Выпавшая “нота” изменяет “мелодию”. От пропуска в логической цепочке действий одного действующего лица могут быть неверно поняты поступки нескольких других действующих лиц. Это влечет за собой изменение смысла сценического произведения.

“Не пропускайте ни одного действия, - учит К. С. Станиславский. – Может быть, в жизни все это так скоро делается, но в театре надо делать все очень логично и последовательно, расчлняя и не пропуская ни одного действия. Ищите правду. Сценические условия обязывают вас все делать в десять раз медленнее для того, чтобы зритель успел все понять. Это не значит, что вы должны что-то

показывать или подчеркивать. Просто расчлените движение и делайте все очень логично”¹³.

Одно отдельно взятое действие мы можем членить на сколь угодно большое количество более мелких действий, создавая тем самым логику действия. Равно как и логику маленьких действий, мы можем объединить в одно всеобъемлющее **сквозное действие**. Любое действие, самое простое, можно разложить на логику более простых действий. **Любую логику действий можно свести в одно сквозное действие**. Вопрос пристальности рассмотрения. Весь спектакль - это всего лишь одно событие. "Сюжет для небольшого рассказа" - сказал А. П. Чехов про жизнь.

Для того чтобы логика действий не прерывалась, К. С. Станиславский советовал студийцам доделывать каждое действие до конца. Этот простой с виду прием имеет принципиальное значение. Дело в том, что достичь цели действия легко, быстро, самым коротким и рациональным способом, на самом деле трудно даже в жизни. А на театре и не нужно, так как зритель сопереживает именно процессу достижения цели (т.е. действию), восприятие результата же занимает секунды. В принципе, исчерпать действие до конца невозможно. Всегда можно и нужно, советует К. С. Станиславский, находить множество вариантов его продолжения. Дети могут длить его бесконечно. Бесконечно долго может ребенок “ехать на грузовике” или “плыть на пароходе” и ему не надоедает, потому что его фантазия дает все новые и новые вариации совершения этого действия. Это происходит не потому, что фантазия ребенка мощнее фантазии взрослого человека-артиста, а потому, что ребенок уходит в выполнение этого действия целиком, всем своим существом, действует “ультра-распронатуралистично” и тогда его подсознание активно подсказывает все новые и новые варианты продолжения игры. Для того чтобы возможностей для продолжения действия было больше, ученик должен ставить перед собой препятствия, мешающие его совершению. Этот технический прием позволяет осложнить выполнение действия, превратить его в противодействие, при котором процесс достижения результата становится интересней. “Старайтесь всегда делать себе побольше

¹³ Стенограмма занятий 1 декабря 1935 г. – Музей МХАТ. – К.С. - № 6500/4.

препятствий, тогда у вас будет больше действие”¹⁴, - советует К. С. Станиславский.

5. “Путь к подлинности - личностность действия”

Все человеческие действия общечеловечны, а логика действий всегда индивидуальна. Действия - ноты, логика - мелодия. Можно сказать, что образ, персонаж – это и есть логика действий, всегда индивидуальная. Ни разу Вы не найдете у разных персонажей совпадающей логики. “Я” - актер личностно действую в чужой логике. И это - все. Логика может быть любая. Логика камня из сказки Бажова, логика Бутявки из абсурдистской сказки Л. Петрушевской, логика лягушки из фольклорной сказки или логика Гамлета. Это не играет никакой роли.

Действие, как мы уже знаем, связано с чувством. Я выполняю действия Гамлета, и каждое из них пробуждает во мне чувства. Я получаю логику чувств, и, следовательно - я получаю эмоциональный портрет героя. Я испытываю чувства, аналогичные тем, которые испытывал Гамлет триста лет назад. Совершая личностно поступки Гамлета, я вынужден для себя их оправдывать. Вот я уже знаю, почему я совершил одно действие (например: пришел к караульным, потому что мне нужно самому убедиться, существует ли Призрак). У меня есть мотивы, у меня есть оправдания. Вот я уже знаю, почему я совершил следующее действие (например: пошел за призраком, потому что мне стало его жаль, как сыну отца, я захотел ему помочь). Что я получаю? Я получаю логику мышления персонажа. Логика - это принцип совершения поступков. Это принцип мышления. А рыжий Гамлет или черный, толстый или худой – это совершенно не важно.

Вдумаемся в суть, что такое образ на театре? Что такое “жизнь человеческого духа”? Это индивидуальный строй мыслей, чувств, переживаний, поступков человека, присущий только этой индивидуальности. Он может обобщить в себе общечеловеческое, но при этом всегда остается индивидуальным. Мы уже видели, что логика поступков, логика действий персонажа может быть естественным образом освоена и воспроизведена другим человеком – актером. А логика мыслей? Индивидуальный строй мышления? Дело в том, что между логикой действий человека и логикой его мышления существует самая прямая связь. Все наши мысли, так или иначе, материализуются в наших

¹⁴ Стенограмма занятий от 8 декабря 1935 г. – Музей МХАТ. – К.С. - № 7396/5.

поступках, и все наши поступки, так или иначе, оправдываются нашим мышлением. Найдя и поняв логику в поступках человека (а мы в жизни стараемся судить о людях именно по делам), мы проще и естественнее можем понять строй его мыслей, его индивидуальную логику мышления. И наоборот, зная индивидуальный строй мышления, мы легче находим связь в поступках человека. Это процессы взаимосвязанные, и можно сказать, что это единый процесс. Думать, мыслить – это активнейшее действие. И логика таких действий естественно и органично совпадает с логикой поступков человека, образуя собой единое целое. Даже когда на поверхности – расхождение мыслей и дел (ложь, например), то в глубине мы все равно найдем их взаимосвязь.

Логика действий персонажа складывается из логики мысли автора, которую он превращает в логику действий и поступков персонажа. Актеру и режиссеру следует двигаться только по этому пути: я - к автору, я - к роли. Обратный путь - натягивание роли на себя и опошление автора, к искусству актера этот путь не имеет никакого отношения.

Действие, которое актер должен лично осуществить, принадлежит персонажу, написанному автором. Любое человеческое действие может быть совершено другим человеком. Язык действий – язык общечеловеческий. Все люди совершают в жизни одни и те же действия, но совершают их по-разному. Когда актер подлинно, лично, по-своему выполняет действие, которое совершает персонаж, написанный автором, он тем самым уже совершает акт перевоплощения. Актер остается самим собой, живым человеком, но в то же время делает то, что свойственно другому человеку, написанному автором. Если актер последовательно продействует во всей логике действий персонажа, он уже воссоздаст жизнь этого человека. Действия – общечеловечески, логика же действий всегда индивидуальна.

Что такое понять логику персонажа? Это значит, понять принципы поведения, мышления, присущие индивидуально только этому человеку. Можно считать, что Вы поняли логику тогда, когда можете построить ненаписанные в пьесе события и поведение персонажа: “А что бы Гамлет сделал, если бы...” И если Вы четко знаете, что он сделал бы именно так, значит логика усвоена. Принять на личном уровне логику чужого человека, логику персонажа и есть перевоплощение. Лично продействовать в ней логично и есть

перевоплощение. Понять, присвоить себе логику действующего лица – это уже очень много, это качественный скачок в освоении роли.

Подлинность действию обеспечивают личностность, присутствие "Я", личностный характер выполнения действий. В природе **безличных действий не бывает** вообще. Только на сцене у актера бывают действия не от "Я", не от себя: "Вот какой-то где-то там Гамлет, и я действую от его лица..." С момента получения роли, любой герой - это всегда - Я. Только Я могу действовать! Только моя энергия может двигать действие. У актера нет другого источника энергии. Действие всегда лично. Действую всегда Я, такой, какой я есть. Если действую не я, а некий вымышленный мною человек, то действие неизбежно становится формальным. Оно не задействует всей моей человеческой природы, оно будет не мое. Термин "действую" уже предполагает личность действующего. Как только Я начинаю действовать не сам, это уже не действие, а формальное обозначение его. **Личностный характер действия – одно из самых важных положений метода физических действий.**

Личностный характер действия обязательно пробуждает в актере творца, художника. При подлинном, личностном действовании актер тратит свои эмоции, включает свои эмоциональные воспоминания, свою собственную фантазию и воображение. Он ищет свои, органичные его индивидуальности, пути к достижению конечной цели данного действия. В этом случае актер не сможет остаться простым исполнителем действия, он вкладывает в него все свое существо, а это уже путь не исполнителя, но творца. Но не только личностный характер действия обеспечивает его подлинность.

6. "Действие всегда целенаправленно"

Направленность артиста на совершение действия до конца – важный психотехнический прием метода физических действий. При такой целевой направленности одно действие рождает несколько возможных его продолжений. Целенаправленность заставляет активно работать воображение актера, искать наиболее целесообразные пути достижения цели, и тем самым концентрирует его внимание и волю. Имея несколько вариантов продолжения действия, ученик приобретает на сцене другое самочувствие, ему всегда есть что делать и некогда "играть", ему становится легко и удобно на сцене, как в жизни. Самое ценное, что такой прием помогает рождению действий самого артиста, это его личное творчество. У другого человека родились бы другие действия или варианты его продолжения. Им же рожденное действие дорого и близко человеку, оно ему удобно, привычно, свойственно его индивидуальности.

Этот закон можно назвать "законом продуктивности действия", ибо действие, доведенное до конца, действие, достигшее своей конечной цели, продуктивно.

Действие всегда имеет цель и объект воздействия. Постановка действенной задачи облегчает жизнь актера и режиссера, потому что формулируется через желание, через "хочу". "Хочу добыть корону", "хочу жениться на любимой женщине", "хочу узнать правду". Действие должно иметь свою цель. Это закон. Оно направлено в цель как стрела.

Закон подлинности действия - продуктивность действия. **Цель действия должна быть достигнута всегда.** Только в этом случае рождаются эмоции. Положительные эмоции рождаются, когда цель героя действительно достигнута, отрицательные, когда ее не дали достичь. Но актер должен быть нацелен на то, что задача и сверхзадача достигается всегда. Самая большая и частая ошибка, когда артист выходит на сцену и ему все равно - достигнет он этой цели или не достигнет: “Это где-то, кто-то, когда-то, а не я здесь, сейчас, по-настоящему”. Действие должно быть результативно, оно должно принести плоды, привести к итогам. И прежде, чем цель не будет достигнута, действие не может закончиться - это процесс, который длится до реализации своей цели.

Но и принцип целенаправленности и продуктивности действия – еще не исчерпывает законов, необходимых для достижения подлинности действия.

7. “Действие может совершаться только здесь, сейчас, впервые”

Подлинное действие может совершаться только **здесь, сейчас, впервые** - этот закон распространяется на весь театр вообще. Все, что есть в “системе Станиславского”, от “приспособления” до “предлагаемых обстоятельств”, этот закон постоянно обновляет, делает только что родившимся на глазах у зрителя. Выполнение этого закона, верное следование ему ведут актера к настоящей, сиюминутно рождающейся жизни на сцене. Его значение в методе трудно переоценить, без него метода просто нет. Именно благодаря этому закону на сцену приходит подлинность всего происходящего на ней, так что его можно даже назвать “законом подлинности”, или “законом обновления”.

Мой партнер есть только здесь и сейчас. Не важно, что было на вчерашней репетиции или на вчерашнем спектакле. Мы взаимодействовали и нашли какие-то ходы друг к другу, какие-то приспособления. Но это было вчера. И сегодня это уже не имеет силы. Даже секунду назад партнер был другим. Действие одно и то же (например, мне необходимо заставить его выступить в военный поход), но я совершаю его **здесь, сейчас, впервые**. И когда я подлинно выполняю действия, когда я подлинно направлен на достижение своей цели, тогда и партнер вынужден искать новое, сегодняшнее противодействие, и тогда все противодействия партнеров будут для меня неожиданностью. Только тогда мы обманываем природу и живем спонтанно в давно отрепетированной пьесе. Это величайшее открытие К. С. Станиславского - “здесь, сейчас, впервые”. Линия действий остается неизменной, ее выполнение же всегда сегодняшнее, новое. Такую новизну обретает каждое действие, если оно выполняется актером “впервые”. Такое действие обретает первозданность и неожиданность. На каждую неожиданность партнер реагирует непосредственно, как живой человек. Искренность его реакции рождает искренность вашего воздействия на него и т.д. Начинается цепная реакция подлинной жизни. Одна правда рождает другую, равно как и в противоположном случае, одна ложь рождает другую.

В актерской школе принято говорить о необходимости наивности. Конечно, наивность необходима. Но в чем ее секрет? Как включить “механизм” наивности? Как сделать, чтобы, когда не получается, можно было пользоваться этим механизмом? Только через “здесь, сейчас, впервые”.

То, что для нас привычно, не вызывает в нас такой сильной реакции, как то, что происходит с нами впервые. Благодаря “впервые” совершаемому действию, мы не только делаем его живым, подлинным, но и увеличиваем его масштаб и активность, что очень важно на театре.

8. “Творчество начинается только с “если бы”

Все требования, предъявляемые к действию, в смысле подлинности относятся и к предлагаемым обстоятельствам. Только в подлинных, реальных предлагаемых

обстоятельствах может жить подлинное действие. Одинаковых предлагаемых обстоятельств тоже не бывает.

Напомним определение К. С. Станиславского. “Предлагаемые обстоятельства – это фабула пьесы, ее факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, наше актерское и режиссерское понимание пьесы, добавление к ней от себя, мизансцены, постановка, декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы, и звуки, и прочее, и прочее, что предлагается актерам принять во внимание при их творчестве”¹⁵.

В этом определении гениальная диалектика: актер существует одновременно в “эпохе, времени и месте действия” и в “декорации, бутафории, освещении”. Как я лично осваиваю чужую логику, так я и действую в чужой логике в смеси предлагаемых обстоятельств - моих и персонажа. По К. С. Станиславскому, “истина страстей” рождается и существует не только в “фактах, событиях и т.д.” пьесы и театрального ее решения, но в равной степени и во всей условности, присущей театру как искусству, т.е. в декорациях, освещении, шумах и т.д. Органическая художественная связь этих двух сторон и есть та среда, в которой может существовать “истина страстей”, и которая влияет на ее проявления. Разрыв этого диалектического единства и абсолютизация одной из его сторон разрушает естественную среду, в которой протекает творчество артиста. Если мы абсолютизируем предлагаемые обстоятельства пьесы, если полагаем, что актер действует, к примеру, в настоящем деревенском доме подле настоящего пылающего очага, нам необходимо совершить невозможное насилие над психикой актера и над психикой зрителя. Ведь нормальный, здоровый человек видит, что очаг “нарисован на куске старого холста”. Если же мы абсолютизируем предлагаемые обстоятельства театра, если полагаем, что актер действует среди картонок и фанерок, мы так же должны совершить невозможное насилие над здравым разумом. Нельзя понять, почему здоровый человек пытается греть руки около куска разрисованной холстины. Но вот подключив сферу воображения, “**магическое если бы**” Станиславского, мы решаем проблему. “Актер говорит себе: “Все эти декорации, вещи, гримы, костюмы... - сплошная ложь. Я знаю это, и мне до них нет дела. Мне не важны вещи... Но... ЕСЛИ БЫ

¹⁵ Станиславский К.С. Собр. соч. – т.2, с. 62.

всё, что меня окружает на сцене, была правда, то вот что я бы сделал, вот как бы я отнесся к такому-то или иному явлению”. Я понял, - пишет далее Константин Сергеевич в книге “Моя жизнь в искусстве”, - что творчество начинается с того момента, когда в душе и воображении артиста появляется магическое творческое “ЕСЛИ БЫ”.

Взяв это положение за основную предпосылку, вернемся к роли предлагаемых обстоятельств в методе физических действий. Если К. С. Станиславский настаивал на подлинности логики действий, то естественно, что и предлагаемые обстоятельства, в которых она осуществляется, тоже должны быть подлинными.

Что и как материализовать из предлагаемых обстоятельств – вопрос сугубо творческий, он может быть решен как угодно и здесь нет никаких ограничений. Можно выстроить целый замок Эльсинор на сцене, а можно поставить табличку с надписью “Эльсинор”, или придумать тысячу других решений – это, повторим, дело творцов. Все предлагаемые обстоятельства во власти режиссера. Он их отбирает. Что-то нужно, что-то не нужно. Воплощает, если считает нужным, не воплощает, если не считает нужным. Предлагаемые обстоятельства - среда, в которой может жить вдохновение артиста, и эта среда организуется режиссером. Если взяли что-то во внимание, значит, это есть, независимо от того, есть это или нет физически. Во внимание не взяли, значит, этого нет, хотя оно даже может здесь и быть физически. Единственное, чего быть не может: актер никогда не начнет действовать вне предлагаемых обстоятельств. Творчество существует только в сфере воображения. Его нет в сфере интеллектуальной, его нет в сфере внимания. Начинается творчество только с "если бы". Поэтому режиссеры должны проработать всю пьесу с точки зрения предлагаемых обстоятельств персонажа, а потом активизировать всю свою фантазию с точки зрения их воплощения: что мне нужно, что мне не нужно, и как это лучше воплотить.

Единственное требование, которое накладывает метод на предлагаемые обстоятельства, - это требование их реальности, подлинности. Среда обитания человека характеризуется таким качеством, как постоянная изменчивость. “Предлагаемые обстоятельства” в жизни постоянно изменяются, – они должны постоянно изменяться и на сцене. Предлагаемые обстоятельства – понятие

динамичное. Приучая актера к подлинности предлагаемых обстоятельств, его надо приучать и к их постоянной изменчивости, то есть к действованию во всегда новых предлагаемых обстоятельствах – это взаимосвязанный процесс.

“Натуральность” предлагаемых обстоятельств, в которых находится актер во время творчества, нужна не сама по себе, а как естественная основа, “трамплин” для творчества, как почва для активной работы воображения, как материал для обогащения его вымыслом. Здесь тот путь в **реальность вымысла**, который так долго искал К. С. Станиславский. Первично материальное, то, что есть: стул, дверь, окно. Оно дает актеру реальное самочувствие, и оно же является основой для работы воображения, без которого нет искусства. Здесь как бы “обманывается” природа, сохраняющая при этом свои законы, и вторичное – произведение искусства актера – рождается естественным путем, по естественным законам природы. “Нужно соединить реальные предметы вас окружающие, с воображаемой обстановкой, о которой вы поете, например: букет цветов на моем столе может для вас превратиться в пальму. Направляйте ваше внимание на действительно окружающие вас предметы, а не на декорации, в которых вы будете когда-то петь”¹⁶, - подсказывает К. С. Станиславский.

Подобно тому, как мы в жизни действуем в реальных предлагаемых обстоятельствах и сообразно с ними, так и в жизни сценической должен действовать актер. Здесь К. С. Станиславский как бы “обманывает” природу, оставляя основной закон природы в целостности, но перенося его на сцену. Так как актер действует подлинно, то есть так, как человек действует в жизни, и предлагаемые обстоятельства, в которых протекает его деятельность, тоже подлинны, так же как в жизни, то получается, что актер остается на сцене живым человеком, он находится в положении естественном для человека, но уже сценическом. В таком естественном положении человеческая жизнь существовать может. Это будет жизнь сценическая, но жизнь – это главное.

В сущности, это очень простой и гениальный в своей простоте ход: рассматривать жизнь как действие человека сообразно окружающей среде. Это присуще человеку в жизни, это норма для него. В противоестественных условиях сцены, в условиях публичности, сохранение этого закона природы позволяет создать реальную, подлинно существующую сценическую жизнь.

9. “Подлинное действие и есть творчество артиста”

В театре, и особенно в детском, очень часто пугают подлинность и правдоподобие, то есть подлинность и органичность. Правдоподобие или органика предполагает отсутствие наигрыша. Детям, прошедшим минимальное обучение в театральной студии, как правило, это дается достаточно легко. Даже легче, чем взрослым актерам. Подлинность же предполагает целенаправленность и логику действия. Вот об этом чаще всего забывают. А если речь идет о создании образа, а не об упражнении “я в предлагаемых обстоятельствах”, то забывают еще и о главном, – о необходимости лично действовать в чужой логике. В результате вместо Золушки, усердно работающей на кухне в лесничестве, мы видим какую-то девочку, органично развлекающуюся на сцене с метлами и котелками. "Правдоподобно живет. Органично живет!" - это все, на чем чаще всего останавливается педагог-режиссер. К Станиславскому такой подход не имеет никакого отношения. **Органика - это грунт для холста, не больше. Рисунок - это подлинное действие: личностное, целенаправленное, сиюминутное.** Актер школы К. С. Станиславского не есть естественно существующий на сцене актер, а есть актер естественно творящий на ней. Именно творчество, т.е. процесс, направленный на создание нового, процесс рождения, протекающий при каждом исполнении спектакля отличает, по К. С. Станиславскому, искусство переживания от неизменно точно воспроизводящего спектакль искусства представления.¹⁷

Настоящая, меняющаяся, “несрепетированная” жизнь и есть творчество актера школы К. С. Станиславского. Она отличается от срепетированной, “правдоподобной” жизни только тем, что реально существует, а не показывается. Актер реально живет ею в момент творчества, безусловно верит в нее, поскольку она действительно есть, а значит, актеру верят и партнеры, и зрители, это заставляет их реально жить и сопереживать ему в этот момент, что и создает коллективное творчество театра.

Безусловно, очень важно, как организована, как выстроена вся эта жизнь на сцене. Куда и как направлено ее общее движение. Для того чтобы выстроить всё действие спектакля в целом, необходим режиссер.

10. “Основа режиссуры – конфликт”

Основа основ режиссуры, главное оружие режиссера - конфликт. В методике физических действий **конфликт есть противодействие людей** в борьбе за свои цели, интересы и т.д. Противодействие, как вероятно, уже стало ясным, просто складывается из действий. Поэтому мы сначала говорили про действие, потом про противодействие, а теперь поговорим про то, во что любое противодействие людей всегда разрешается или выливается – про **событие**.

Первая обязанность режиссера: найти конфликт везде и всегда, в любом эпизоде пьесы. Ни одной секунды, ни одного слова, ни одной роли, ни одного

¹⁶ Стенограмма занятий от 25 апреля 1937 г. – Музей МХАТ. – К.С. - № 10133.

¹⁷ Искусство представления – искусство, принятое в “старой” школе, прежде всего в школе французского классицистического театра. Эта школа основана на поиске оптимальной формы

события не может произойти, если конфликта нет по каким бы то ни было причинам. В плохой драматургии такое встречается часто: драматургом конфликта не заложено - нет конфликта. Как тут быть? Лучше всего не ставить такую пьесу. А если почему-то необходимо? Если конфликта нет, придумайте хотя бы недоразумение – видимость конфликта, случайность, которая осложняет достижение цели. Например, скользкий пол, который мешает пройти через помещение, дождь, который заглушает голоса разговаривающих или что-то в этом роде.

Когда два действия сталкиваются лоб в лоб, получается прямой конфликт. В прямом конфликте задача, которую я должен достичь, достигается в открытой борьбе: "или-или". Когда строится прямой конфликт, нужно, чтобы герои насмерть стояли на своей цели, чтобы компромисс между ними был не возможен и обходные пути тоже невозможны. Креонт, например, требует, чтобы Медея покинула Коринф, а она наотрез отказывается. Вот идеальный прямой конфликт.

Речь идет про взаимодействие и противодействие людей. А какое может быть противодействие без взаимодействия? Не может. Поэтому **общение – взаимодействие** есть элемент системы. А взаимодействие может возникнуть только тогда, когда кто-то один действует. Действие лежит в основе общения и в основе построения конфликта. Личностно действовать на конкретного живого человека – партнера – каждую секунду своего пребывания на сцене – это обязанность актера школы К. С. Станиславского. Такое умение должно войти в “плоть и кровь” учеников, стать их естественной необходимостью. Личное действие на личность живого, стоящего на сцене партнера, рождает такое же личностное противодействие его. Цепь таких противодействий и создает на сцене подлинную борьбу, в ходе развития которой раскрываются характеры действующих лиц. “Ваши действия с партнером, - учит студийцев К. С. Станиславский, - это шахматная игра. Один идет так, другой – в зависимости от этого – отвечает эдак. Но ВЫ – всегда ВЫ. Тут вы можете мудрить сколько угодно, но всегда помните, что вся мудрость в том и заключается, что все это очень легко и просто”¹⁸.

воплощения в репетиционном процессе и последующем закреплении готовой формы в исполнительском искусстве. Именно эта школа легла в основу воспитания западного актера.

¹⁸ Стенограмма занятий от 25 ноября 1935 г. – Музей МХАТ. – К.С. - № 8623/6.

Первое, что вычленяет режиссер – это последовательность действий, “шаги” главного героя. Потом Вы ищите им противодействие. И вот **только наличие противодействия разряжает действие в событие**. Например, Король Лир требует, чтобы дочери красочно описали ему свою любовь. Это действие Лира встречает противодействие младшей – Корделии. Она отказывается говорить красивые, но пустые слова, она отказывается лгать. И Лир не может ее заставить. Она выходит из этого поединка победителем. Противодействие разряжается в огромное событие – Лир отрекается от дочери и отказывает ей в наследстве. Чаще всего бывает именно так: проигравший начинает следующее активное действие. Ведь именно его не удовлетворяет итог борьбы. Далее направление действий обоих персонажей неизбежно меняется. Действия Лира направлены теперь на то, чтобы унижить дочь. А действия Корделии на то, чтобы не дать конфликту развиваться.

Актер “шаг за шагом” проходит жизнь персонажа как свою собственную жизнь. Такими “шагами” становятся события из жизни героя, которые постепенно выстраиваются в логику его поведения. Одно событие объединяет в себе, как правило, несколько действующих лиц. В борьбе за свои цели кто-то из них побеждает, кто-то проигрывает. Логика этой борьбы со временем выстроится в сквозное действие и приведет к сверхзадаче. Событие есть как бы узел, в которые сплетаются линии физических действий разных героев. Событие есть некая “действенная единица” спектакля. Каждый актер “тянет” свою линию физических действий, но все они сплетаются, тем или иным образом, внутри событий, в которых участвуют данные персонажи.

Событие происходит в тот момент, когда цель хотя бы одного действия достигнута. Гамлет хотел убедиться в существовании Призрака – и убедился. **Событие порождает новые цели:** например, вот я, Гамлет, уже убедился, что Призрак существует, и теперь мне нужно узнать, чего он хочет.

Локальные, мелкие действия исчерпываются. А **сквозное действие продолжается весь спектакль.** Гамлет хочет узнать всю правду об этом мире, познать все его законы, познать устройство человеческой души и постичь логику истории. Вот этот глобальный поиск правды и есть его сквозное действие. Оно стержень всего. Но даже когда есть сквозное действие, но нет конфликта – это не спасет спектакль. Конфликт должен развиваться до последней секунды, но на последней секунде его надо закончить. Гамлету на разных этапах его борьбы противодействуют разные персонажи и разные силы: это и Клавдий, который хочет уничтожить героя, и мнимые друзья, опутывающие его своей ложью, и разбушевавшееся море, останавливающее его корабль, и его собственная натура, отказывающаяся действовать в общепринятой логике. Конфликт должен сопровождать действия героя всю пьесу, но в конце надо поставить точку. Точка в Гамлете – это точка, которую ставит История: ни философствующему Гамлету, ни ворушащему на престоле Клавдию в ней больше нет места. Это место должен занять трезвый политик – Фортинбрас.

Когда есть конфликт, тогда на сцене что-то происходит. Тогда зрителю есть, за чем наблюдать: за происходящей борьбой. Основной конфликт в пьесе может быть только один. Как одна идея, как одно сквозное действие, как одна сверхзадача. Именно это создает гармонию спектакля. Гармония – наличие главного, которому все остальное соподчинено. Гармония – наличие целостности. Побочных конфликтов может быть море, но все начинается и все

заканчивается на том, что режиссер строит один, развивающийся, меняющийся, непрерывный конфликт. Такой конфликт в талантливой драматургии начинается, как правило, от пустяка и вырастает до символа. В начале шекспировской пьесы “Отелло” Дездемона теряет носовой платок – пустяк. Но это не просто платок – это подарок любимого человека. И этот платок, похищенный рукой клеветника, попадает в руки мнимого соперника. Он оказывается поводом страшного раздора и преступлений. Он же становится поводом примирения героев и раскаяния на кануне их гибели. И так этот платок становится в конце пьесы символом женской верности и даже символом веры в человека.

10. “Этика”

Метод физических действий основывается на коллективном характере творчества в театре. Эта методика позволяет, учитывая все многообразие сложных взаимосвязей в спектакле, каждому актеру при каждом исполнении спектакля творить роль заново, не нарушая при этом гармонии целого. Творчество каждого есть возможность творчества всех. Спектакль становится актом коллективного творчества актеров и зрителей.

Актеры, прошедшие школу метода физических действий становятся распахнутыми навстречу друг другу. А открытому человеку легче нанести моральную травму. Кроме того, подлинность человеческих отношений на сцене приводит к тому, что подлинность жизненных отношений, так или иначе, накладывает отпечаток на сценические.

Это обуславливает высочайшие этические требования, закладываемые в жизнь труппы, начиная с театральной школы. Метод физических действий требует особой культуры взаимоотношения внутри театра, особой профессиональной этики в процессе репетиционной работы и, особенно, при исполнении спектакля. Можно сказать, что он требует особого “уклада жизни” театра.

Список рекомендуемой литературы

1. ВИНОГРАДСКАЯ И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. 1838: В 4-х т. М.: ВТО, 1971-1976. т.1 1863-1905. 1971. – 558 с.; т.2.1906-1915. 1971. – 512 с.; т.3. 1916-1926. 1973. – 612 с.; т.4. 1927-1938. 1976. – 584 с.
2. Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний. Редкол.: М. А. Валентей и др. – М.: ВТО, 1967 г. – 620 с.
3. ЕРШОВ П. Технология актерского искусства. Очерки. – М.: ВТО, 1959 г. – 307 с.
4. ЗАХАРОВ М. Контакты на разных уровнях. – М.: Искусство, 1987 г. – 270 с.
5. КНЕБЕЛЬ М.О. Вся жизнь. – М.:ВТО, 1967. – 587 с.

6. КРИСТИ Г.В. Воспитание актера школы Станиславского. Ред. и предисл. Вл. Прокофьева. Учеб.пособие для театр. ин-тов и училищ. Изд. 2-е. – М.: Искусство, 1978 г. – 430с.
7. КОРЧАГИНА-АЛЕКСАНДРОВСКАЯ Е.П. Страницы жизни. Статьи, речи, воспоминания. – М.: Искусство, 1955 г. – 420 с.
8. Леонидов Л.М. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. Статьи и воспоминания о Л. М. Леонидове. Сост., ред. авт. Вступит. Статьи и комментарий В. Я. Виленкина. – М.: Искусство, 1960. – 756 с.
9. ЛИЛИНА М.П. Очерк жизни и творчества. Воспоминания о М. П. Лилиной. Письма. Сост. И примеч. к письмам Н. Леонтьевского. – М.: ВТО, 1960г. – 307 с.
10. МЕЙЕРХОЛЬД В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2-х т. Сост. ред. текстов и комментарии А. В. Февральского. – М.: Искусство, 1968 г. – т.1. 1891-1917. – 350 с.; т.2. 1917-1939. – 643 с.
11. НОВИЦКАЯ Л.П. Эстафета молодым. Последняя творческая лаборатория К. С. Станиславского. – М. :Сов. Россия, 1976г.- 112 с.
12. О Станиславском. Сборник воспоминаний. (1863-1938 гг) Сборник составлен и отредактирован Л. Я. Гуревич. Пересмотрен и дополнен Н. Д. Волковым. Комментарии Е. Н. Семяновской. – М.: ВТО, 1948 г. – 659 с.
13. ПОКРОВСКИЙ Б.А. ступени профессии. Вступ. статья Г. А. Товстоногова. Послесл. Е. Е. Кривицкого. – М.:ВТО, 1984 г. – 344 с.
14. ПРОКОФЬЕВ В.Н. В спорах о Станиславском. Изд.2-е, перераб. и доп. – М.: Искусство, 1976 г. – 368 с.
15. СТАНИСТАВСКИЙ К.С. Соч.: В 8 т. – М.: Искусство, 1954-1961; т.1 – 515 с.; т.2 – 424 с.; т.3 – 502 с.; т.4.- 552 с.; т.5 – 485 с.; т.8 – 614 с.
16. СТАНИСЛАВСКИЙ К.С. Из записных книжек: в 2-х т. Сост.и авт. вступит.статьи В. Н. Прокофьев. – М.: ВТО, 1986 г. – 1 т. – 608 с.; 2 т. – 448 с.
17. СТАНИСЛАВСКИЙ К.С. Статьи, речи, беседы, письма. Сборник составлен и подготовлен к печати Г. Кристи и Н. Чушкиным. – М.: Искусство, 1953 г. – 782 с.
18. СТАНИСЛАВСКИЙ репетирует: Сборник сост., ред., авт. предисл. и вступит. статей И. Виноградская. – М.СТД РСФСР, 1987г. – 592 с.

Глава 6

Актерское мастерство

Методика театральной работы с детьми - это незаметная постепенность роста зерна. Игровая, энергетически затратная, веселая постепенность роста. Мы не имеем права наваливать на плечи детей свои предрассудки, нести на занятие свои штампы восприятия искусства, свои эстетические пристрастия и свои внутренние проблемы, которые, так или иначе, отражаются на стиле нашего общения с детьми. Педагог, разумеется, не автомат. Он не может быть всегда весел. И не надо наигрывать хорошее настроение, которого нет. Речь идет о другом: избегайте однозначных оценок, разговаривая с детьми об искусстве и об их собственном творчестве, в особенности же избегайте негативных оценок. Не забывайте: когда расточек маленький и слабый, его легко сломать. А вырастет дерево, - вот тогда на него можно взвалить тяжелейший груз - ничего не произойдет. Но прежде из расточка нужно вырастить дерево. Театральная педагогика - это доброта и терпение садовника.

Актерский тренинг, разработанный на основе открытий К. С. Станиславского, построен по принципу биологическому, эволюционному, по принципу развития живой жизни, живой материи: от клетки до сложного организма, от зернышка до взрослого растения. И это самое главное.

Необходимейшее условие творчества - свобода. Собственно, это даже не условие, это - синоним творчества. Творчество бывает только свободным - иного не дано. К сожалению, современный человек отнюдь не свободен. Уже к 17 годам он представляет собою целый комплекс мышечных зажимов, которые являются лишь проекцией зажимов внутренних: психологических и интеллектуальных. Это - итог необходимости "соответствия миру", социальному устройству, в частности. Как это ни парадоксально, но такие зажимы видны уже у детей в возрасте 5 лет, ибо они уже вынуждены "соответствовать" требованиям, предъявляемым к ним взрослыми. И сам ребенок в его чистоте и первозданности как бы отсутствует. Есть его "модель соответствия". А она свободно творить не может, она может только выдавать "чего изволите". Это - сложнейшая проблема для всего мира, ею занимаются психологи и социологи, и не ей посвящены эти страницы. Наша задача - помочь ребенку вернуться к себе естественному, подлинному,

свободному. Давайте же, пользуясь театральным творчеством, воспитывать свободных людей. И начинать это сложнейшее дело проще с тела, с воспитания мышечной свободы, с освобождения мышц.

Поэтому наш тренинг построен таким образом, чтобы избегать оценочного уровня восприятия. Здесь не бывает плохого и хорошего, правильного или неправильного. Выполняя упражнения, не надо делать хорошо. Заметьте, у Станиславского в формуле нет слов: "Я действую хорошо". Достаточно действовать. Вот это - обязательно. То есть любая индивидуальность на любой стадии физического или психологического зажима, неизбежного в начале обучения, делает хорошо.

Тренинг построен по принципу: от невозможного, нереального - к себе реальному. Он начинается с создания нереальных существ, с абракадабры, с неизвестных планет. Тогда на начальном этапе все критерии исчезают. Ребенок не может плохо сыграть абракадабру. "Плохо" или "хорошо" быть не может, потому что никто не знает, как надо. Это принципиально. Особенно для детей. Важно действовать. Нужно, чтобы ребенок почувствовал суть - **действовать в вымысле**. Когда никто не ставит границ, приходит свобода, а вместе с ней приходит творчество. А когда творит ребенок, это не бывает плохо, это гармонично априори. Ни один лист не падает некрасиво, ни одно облако не меняется негармонично.

Мое воображение мной же и играет - это важный момент. Актер - и инструмент, и творец одновременно.

В тренинге есть три основные методические дороги. Первая: работа с "глиной". На этой дороге мы начинаем лепить нафантазированные нами образы: абракадабры, потом механизмы, потом динозавров. Здесь "скульптор" – один ребенок, а "глина" – другой. Мы лепим образы, статичные фигуры, а затем они оживают, и начинается их развитие. К рождению образа человека мы приходим от фантастики, от того, чего не бывает. Вторая дорога: выращивание живого. Из собственного тела, превратившегося в зерно, мы выращиваем микробы, планктон, земноводных, цветы. Тут мы приходим к человеку по биологической линии развития. То же самое, но немножко другим ходом. Третья дорога – это уже иная ступень: работа по заданиям, которые нужно моментально осуществить. Например, "рецепты", "сказки" и т. д. Но принцип тот же самый: от абракадабры – к реальности. Здесь путь - от необходимости сыграть самый фантастический, нереальный сюжет – к драме. Никто не знает, как сыграть телефонную или поваренную книгу. Поэтому сначала мы играем именно это, и только обретя творческую свободу, обращаемся к настоящей пьесе. Весь тренинг построен на принципах: от фантастического – к реальному, и от простого – к сложному.

Основные качества, которые надо развить у детей, выходящих на сцену, это - внимание, свобода и воображение. Эти качества понадобятся им в любой сфере деятельности, особенно в учебе. Театральные занятия помогут развить и укрепить эти качества, сделать привычными и легкими.

Из предыдущих глав уже должно быть ясно, что подлинно действующий на сцене ребенок есть основа будущего спектакля. Не "показывающий", не "кривляющийся", а подлинно действующий. А подлинно действующий - это подлинно внимательный. Это принципиальное положение крайне важно понять как основополагающее всем, впервые приступающим к работе в детском театральном коллективе.

Будьте смелы, раскрепощены, "шутите телом", любите нелепости, неожиданности, необычайности - это освободит и раскрепостит и вас, и каждого ребенка, и весь коллектив. Вы породнитесь в этой безответственной игре, возникнет творческая взаимосвязь и взаимопонимание, возникнет "ансамбль" - а в нем все трудности станут вполнину.

Для занятий актерским мастерством необходимо чистое, хорошо проветренное помещение, свободное от мебели. Ребята должны быть одеты в свободную и удобную одежду. Ничто не должно мешать им раскованно двигаться. Обувь должна быть мягкая, спортивная.

Тренинг

Мы приводим упражнения комплексами. И лучше выполнять их именно в том порядке, в котором они здесь приводятся. Особенно на первых порах. Когда педагог освоится в предложенном нами комплексе упражнений, разберется в их логике, он сможет варьировать некоторые блоки, не нарушая магистральной линии.

“Внимание”

Наиболее сложно обстоит дело со вниманием. Дети не могут долго концентрировать внимание на одном объекте, легко отвлекаются. Здесь усилия педагога должны быть наиболее настойчивыми, последовательными и длительными. Не спешите продолжать занятия, пока внимание группы не стало устойчивым и стабильным. Простейшее упражнение для тренировки внимания у детей - "Поймать хлопок".

“Поймать хлопок”

Вы хлопаете в ладоши и даете задание поймать этот хлопок. Именно поймать. Не хлопнуть вслед за вами, а поймать на лету, как бабочку, как муху, как мячик. Как будто при хлопке из ваших рук вылетает шарик или конфетка.

По началу ответный хлопок группы будет разрозненным, хлопки детей рассыплются, как горох и "бабочка" улетит. Терпеливо добивайтесь единого слитного хлопка. Группа должна поймать ваш хлопок, как один человек. Затем добейтесь того, чтобы ваш хлопок ловился мгновенно, чтобы между "вылетевшей" и "пойманной" "бабочкой" не прошло и мгновения.

Крайне важен именно действенный и целенаправленный характер этого упражнения - поймать. Не позволяйте ни себе, ни детям формального выполнения этого простейшего упражнения. Добейтесь подлинности, действенности и устойчивости внимания у всей группы.

Для этого можно пользоваться маленькими педагогическими хитростями. Допустим, несколько раз кряду хлопнуть, а потом провести ладоши мимо друг друга без хлопка. Если группа хлопок поймала, значит, еще недостаточно внимательна. Или - сделать несколько хлопков в высоком ритме, а затем резкую паузу. Если группа не поддавалась инерции, значит, она подлинно внимательна.

Не добившись устойчивого, действенного внимания, переходить к дальнейшим упражнениям не рекомендуется. Время, потраченное вами на это первое упражнение, сторицей окупится в течение дальнейшего занятия. И наоборот, невнимательная группа разрушит все занятие, какие бы увлекательные упражнения вы ни предлагали.

Чтобы сохранить интерес детей, меняйте "вылетающие" из ваших рук "предметы". Мальчишки очень любят ловить "пулю", девочкам можно предложить "поймать колечко" и т.д. Смело фантазируйте во время занятия, ваше творчество зажжет творчество ребенка, ибо **только творчеством можно научить творчеству.**

Если группа ловит ваш хлопок мгновенно и как один человек, если ее внимание достаточно устойчиво, переходите к небольшому усложнению этого упражнения.

“Невидимая нить”

Предложите детям представить, что между вами и каждым из них, от груди к груди, протянута и прикреплена "ниточка", что вы связаны с каждым ребенком **"невидимой нитью"**.

Эта связующая нить не должна ни порваться, ни провиснуть при всех ваших дальнейших движениях, расстояние от груди до груди всегда должно оставаться неизменным.

При этом условии начинайте осторожные передвижения вперед-назад, влево - вправо. При этом не забывайте "хлопок". Чередуйте передвижения и хлопки. "Ниточка" - это усложнение предыдущего упражнения, а не его замена.

Постепенно делайте свои перемещения все более и более резкими и сложными, но в любом случае расстояние между вами и каждым из участников должно оставаться неизменным. Это усложнение позволяет активизировать внимание детей и перевести его на все тело. В этом случае ребенок внимателен всем телом и, что особенно важно, находится во взаимосвязи, взаимодействии с Вами.

Чередую и совмещая хлопки и передвижения, старайтесь довести их до максимально высокого ритма и стремительной динамики. Пусть дети бегают вслед за Вами по всей площадке, стараясь сохранить натянутую между вами "нить". Таким образом, вы незаметно еще и "разогреете" детей, сделаете их мышцы податливыми и теплыми для дальнейших упражнений.

В идеале, группа должна передвигаться как один человек, четко реагируя на паузы и динамику, при этом еще и ловя ваш хлопок. Вот это - тот уровень внимания, который необходим на сцене. Он выше необходимого в жизни и этим ценен.

“Много ниточек или Большое зеркало”

Если удалось добиться такого уровня внимания и взаимодействия, переходите к следующему усложнению.

Предложите детям представить, что не только корпус, но и все ваше тело связано с ними невидимыми нитями, что дети становятся как бы вашим отражением в зеркале. Все движения головы, рук, ног, корпуса одновременно воспроизводятся в этом "зеркале" без отставания.

Начинайте движения очень медленно и плавно, допустим, с правой руки. Затем усложняйте: одна рука идет вверх, другая - в сторону. Поднимается нога, а руки тянутся вверх и т.д. Возможностей - несть числа. Если чувствуете, что внимание ослабело, восстановите его “хлопком” Доведите такое "зеркало" до

максимальной сложности и разнообразия. Повторим, параллельно Вы получаете возможность совершенно незаметно, в игровой форме, размять и разогреть все группы мышц у ребенка для дальнейших упражнений.

Принимайте самые невероятные, "закрученные" позы, пусть на занятиях звучит смех, пусть всегда будет радостная творческая атмосфера. Не бойтесь выглядеть нелепым - ведь мы играем. И тогда у детей исчезнет страх - главный враг свободного развития личности.

“Освобождение мышц”

“Взрыв”

Исходное положение “в точке”, то есть на коленях, руки обнимают колени, а голова максимально опущена – замкнутое, закрытое положение тела. Это может быть икринка, яйцо, зерно - в зависимости оттого, что мы хотим получить в итоге. В данном случае это зародыш новой звезды или даже вселенной. Из точки нужно “взорваться” по хлопку. Нужно максимально выбросить из себя в окружающий мир энергию, чтобы каждая наша клеточка, каждый участок тела излучал в момент взрыва энергию. То есть в момент броска, “взрыва” нужно быть максимально активным. Тело при этом принимает самые неожиданные позы. Чем они разнообразнее, тем лучше. Взрыв должен быть мгновенным. Это реакция – ответ тела на хлопок. Как будто хлопок – это детонатор, а тело – мина. Между хлопком и взрывом не должно быть ни секунды паузы. Акцентируйте внимание детей на том, чтобы они не думали, какую позу примет их тело. Пусть поза рождается спонтанно, подсознательно. Они не должны успевать ее придумать. Неожиданный хлопок – и жесткое требование мгновенного взрыва. Можно сказать, что это упражнение лишь перенесенное на тело упражнение “поймай хлопок”.

"Ртутный шарик"

Объясните детям на примере градусника, что ртуть - это жидкий металл серебристого цвета, что шарик ртути очень капризен и при резком движении разбивается на множество мелких капель. И вот, когда руки детей уже разогреты хлопками, предложите им вообразить, что их пальцы созданы из полых трубок, как у птиц. Ведь у птиц кости - полые. Вот и представьте себе, что вы – птицы. Все ваши косточки на руке как бы созданы из трубочек. И по ним может продвигаться "ртутный шарик". Нам нужно стараться, чтобы он не разбился. Перекатить шарик из сустава в сустав, не минуя ни единого сочленения очень трудно, поэтому мы делаем все крайне медленно и внимательно. Если это сложно, пусть будет просто металлический шарик, но обязательно серебристого цвета.

Каждый ваш пальчик состоит из трех фаланг, как бы маленьких трубочек, соединенных между собой некой нишей, ямочкой, углублением, как лузой в бильярде или других настольных играх.

Так вот, ваш "шарик" кладется внутрь мизинца, левой руки, в самый его кончик, который как бы "запаян". Почувствуйте его. Почувствуйте его вес, объем, температуру. Желательно даже увидеть его серебристый свет – как будто маленькая звездочка сверкает у вас в кончике мизинца.

Теперь аккуратно, медленно-медленно, пользуясь минимальным углом наклона - а то шарик разобьется - переместите его в место соединения фаланг, как в лузу. Пусть полежит, отдохнет. Далее, столь же медленно переместите его в следующий сгиб вашего пальца, и потом в его основание. Таким образом, "ртутный шарик" переместился из кончика мизинца в его основание.

Но ведь пальцы у вас полые! Поэтому перекатите его осторожно из основания мизинца в основание безымянного пальца.

Ну, теперь - проще! Прокатите его медленно, не разбив, по трем фалангам безымянного пальца, отдыхая в каждой "лузе", и верните назад.

Потом переведите шарик в средний палец и сделайте тоже самое в нем. Затем в указательный, и закончите упражнение в кончике большого пальца.

После упражнения спросите детей об их ощущениях. Что изменилось в ощущениях веса тела? В отношении к собственному телу? Скорее всего, дети скажут, что их рука стала как бы воздушной, легкой и "очень своей". Если этот результат не достигнут, значит, упражнение было выполнено не достаточно тщательно, и через некоторое время его нужно повторить.

Вот так мы вернем ребенку нормальное ощущение своего собственного тела: это ощущение, что тело легкое, приятное, послушное. Ощущение себя, и это - не так уж мало!

Далее идут усложнения этого упражнения, их немало, и не торопитесь делать их в один день - лучше вводить усложнения на каждом новом занятии.

В следующий раз предложите детям "прокатить ртутный шарик" по пальцам правой руки, и только после того, как это будет освоено, идите дальше.

Представьте себе, что не только кисть, но вся ваша рука сделана из полых трубок, только эти "трубы" - большего диаметра, и в них прокатить шарик намного сложнее. Давайте попробуем переместить шарик из большого пальца в

сгиб кисти - пусть полежит в этой большой "лузе". А теперь осторожно-осторожно переместим его из кисти в локоть. Осторожно, потому что эта "труба" - намного толще, а "шарик" такой же маленький – он может проскочить мимо!

А рискнем из локтя в плечо? Это намного сложнее, ибо "луза" плеча в другой плоскости, чем у локтя - придется переворачиваться всем телом, положив плечо ниже уровня локтя. Не бойтесь, перемещайте свое тело, но не торопитесь, делайте все плавно, а то шарик разобьется.

Если это получилось - идите дальше. Переведите "шарик" из плеча в плечо (а для этого придется встать едва ли не в "березку"). А затем - в локоть другой руки, потом в кисть, и - по каждому пальчику. Закончите в кончике мизинца другой руки.

И, наконец, самое сложное. Все наше тело - полое. И руки, и корпус (огромная "труба"), и ноги. Перекатите "шарик" из мизинца левой руки по всем пальцам, через кисть и локоть в плечо. Затем по самой толстой "трубе" нашего корпуса - в бедро, там тоже есть ниша. Отдохните. Теперь из бедра - в колено. Для этого придется повертеться. Только - аккуратно, плавно, иначе "шарик" разобьется. Из колена - в пятку. Вновь приходится вращаться. Из пятки - по всем пальцам ноги и - обратно! В пятку, в колено, в бедро.

Теперь, очень сложный вариант - переместить "шарик" из бедра в бедро. Это - самые большие "лузы". Будьте невероятно медленны и плавны. Если это удалось, то пустите "шарик" по другой ноге из бедра в колено, из колена в пятку, по всем пальцам ноги и - обратно в бедро.

Переведите "шарик" из бедра в плечо другой руки, в локоть, в кисть и - по пальцам. Начав упражнение с того, что "шарик" в мизинце левой руки, надо закончить - в мизинце правой.

После упражнения тело становится воздушным, легким, свободным, чего и нужно было достичь. Во время этого упражнения дети принимают самые невероятные позы - и очень хорошо! Это освобождает их тело. Идеально, чтобы они "видели" ртутный шарик, его блеск, чувствовали его вес, температуру. Такое упражнение позволяет ребенку ощутить свое тело изнутри, вернуть себе комфортное ощущение себя и, плюс ко всему, развивает и укрепляет его воображение и внимание.

После верно выполненного упражнения вы получите внимательных, свободных, творчески мобильных детей, с которыми можно переходить к более сложным задачам.

“Воображение”

“Я скульптор, а моя рука - глина”

Из своей собственной руки нужно слепить простейший организм, какой-то праланцетник, с которого начнется эволюция. Она начнется заново и по-новому, по-хорошему. В этом упражнении важны три этапа: слепить существо, дать ему имя и вдохнуть в него жизнь, то есть “одухотворить”. На первом этапе важно слепить то совершенное, что задаст принципы новой жизни. Оно должно быть совершенно по меркам автора. Оно должно ему самому нравиться. Автор знает всё-всё-всё о своем творении: как оно передвигается, чем видит, как слышит, чем и как питается и так далее. Условимся называть это творение Существом. Именно из него все будет развиваться, появятся другие живые существа, и они будут не менее совершенными. Каждый лепит свое Существо, найдя себе для этого в помещении удобное и укромное местечко, чтобы никто не мешал тайне рождения. Опыт показывает, что возможности человеческой руки бесконечны в способах выражения. Повторов не бывает, фантазия ребенка воссоздает из руки поразительные по красоте и гармонии совершенно неожиданные маленькие живые Существа.

Когда Существо готово, нужно дать ему имя. Слово-имя не должно быть реально имеющимся в нашем языке. Оно должно быть изобретением того, кто слепил Существо, и при этом иметь какой-то, может быть ему одному понятный смысл. Вспоминаются такие имена, как “Добрик”, “Лунастя”, “Злоед” и т. д. Имя нужно шепнуть педагогу – это сокровенная тайна. У ребенка должно быть ощущение сотворения живого чуда. Присвоение имени есть важнейший момент, ибо имя – это судьба, это способ жизни, это индивидуальность.

А потом нужно вдохнуть в это Существо жизнь. Только автор знает, куда, в какое место снизойдет дух, чтобы жизнь началась. Когда Существо начинает жить, оно со всем на свете сталкивается впервые. Это очень важно. **На сцене для актера все и всегда должно происходить впервые.** И сейчас он этому учится. Существо впервые открывает возможности собственного тела, выясняет, как оно

двигается, нюхает, видит. Оно знакомится с окружающим его пространством, а затем и с другими простейшими существами. Оно проживает свой самый первый день на земле. Упражнение заканчивается, когда заканчивается первый день его жизни. Существо устало, оно находит себе укромное место и ложится отдохнуть. На счет 10 мы возвращаемся в реальность. Упражнение длится минут 30 – 40. После окончания упражнения, нужно попросить учеников посмотреть на свои руки, подумать, появилось ли в них что-то новое.

Руки – наиболее выразительная часть тела, поэтому мы можем попробовать ввести некоторые усложнения: перейти к групповым упражнениям, где действуют руки многих людей, а не одного человека, и действуют согласованно.

“Чугунный шар”

Упражнение выполняется в полном молчании. Внутри круга, образованного группой примерно в 10 человек, лежит большой “чугунный шар”, ядро от Царь-пушки. Задача ребят - медленно поглаживая его, внимательно чувствуя руки партнеров, воссоздать поверхность воображаемой сферы. Не надо спешить. Пусть руки двигаются медленно, но слитно по всей поверхности шара, сверху до низу, влево – вправо. Пусть дети сосредоточатся на неровностях поверхности, попробуют почувствовать холод металла. В идеале, шар должен стать “виден”. Когда удалось добиться того, что 10 пар рук создают абсолютно одну, ровную поверхность, можно попросить эту группу “поднять” это ядро, хотя бы оторвать его от земли.

Не нужно говорить детям о том, что действие должно выполняться правдиво. Не нужно, чтобы дети думали о том, как они выполняют упражнение. Но можно спрашивать их, как они ощущают поверхность: где она более шероховата, где более гладка, где совсем холодная, а где уже согрета руками? Если дети поверили в этот коллективный вымысел, поднимая ядро, они будут подлезать под ядро, приседая, щекой прижимаясь к поверхности, вытягивая руки к самому низу шара. Сначала напрягаются ноги, спина, руки. Момент отрыва шара от земли должен получиться синхронным. К этому моменту они должны чувствовать друг друга безупречно. Если шар настолько тяжел, что поднять его не удастся, лучше не доделывать задание до конца. Дети чувствуют, что шар поднять нельзя, и не надо детей врать.

“Скудельный шар”

Это упражнение сложнее. Оно так же, как и предыдущее выполняется в полном молчании. На этот раз шар “сделан” из тончайшего хрустала - скудели. При малейшем грубом движении хрусталь разбивается, поэтому, поглаживания такого шара необыкновенно нежны и аккуратны. Но – поверхность должна быть одна. Точно так же, в идеале, шар должен как бы возникнуть в пространстве. И тогда его надо поднять на вытянутые руки над головой. Медленно-медленно, бережно-бережно. Ибо малейшее неловкое движение – и это прекрасное чудо

разобьется на мелкие осколки. В этих упражнениях тренируется еще один элемент системы: общение, то есть взаимодействие.

“Замороженный”

Каждый участник упражнения представляет себе, что он замерз в ледяной глыбе 100 000 лет назад. Надо выбраться из ледяной глыбы за счет собственной энергии. Надо растопить весь лед и выбраться наружу. Это упражнение очень эффективно как для физического освобождения – снятия мышечных зажимов, так и для снятия психологических зажимов, так как протекает в сфере воображения. Упражнение очень трудоемко, но очень эффективно. Длится оно примерно 40–45 минут, чем дольше, тем лучше. В начале упражнения глаза у всех замороженных закрыты. Начинать надо очень медленно, с чего-то самого минимального: с движения брови, кончика мизинца или губ. Упражнение нужно делать очень сосредоточенно, не торопясь. Пусть дыхание, вдох и выдох, станут действием по растапливанию льда, который как тисками сковал все тело. Тщательность и подробность совершения этих простейших действий позволяет поверить в вымысел, подлинно, по-настоящему уйти в эту игру. С каждым элементарным успехом, – допустим, удалось освободить веки – интенсивность освобождения из плена увеличивается, увеличиваются возможности для достижения цели (профессионально говоря “задачи”), возрастает вера в себя. С каждой новой маленькой победой “актер” увлекается своим подлинным действием все больше и больше. Идеальное состояние: когда он не видит и не слышит ничего вокруг, когда он полностью занят освобождением от оков. Упражнение заканчивается фактически рождением нового человека, свободного, полного веры в себя.

“Суета”

Упражнение очень выгодно для перестроения группы, необходимого педагогу для выполнения следующих упражнений. Мы занимаем собою, своими телами пространство класса, постоянно перемещаясь. Важно следить за тем, чтобы нигде не возникало пустот. Пространство можно занимать на разной скорости. На первой – максимально медленно. На десятой – предельно быстро. Все остальное – промежуточные стадии. Скорости переключает педагог, объявляя: третья, седьмая, пятая и т. д. Затем упражнение усложняется. Педагог предлагает занимать пространство, превращаясь в невероятные вещи, например, в букву “зю”, в “кукарямбу” или во что-то еще.

Следующее усложнение – объединение с партнером. Педагог командует – “Молекула – 2”. Значит, все должны мгновенно разбиться по парам и замереть. В пару берутся партнеры, оказавшиеся ближе всего. Партнеры крепко держат друг друга. “Молекула – 3” – значит, друг друга держат трое. “Молекула – 4” – четверо, и так далее. Не важно, повторяются партнеры, объединенные в одну молекулу. Важно, чтобы они объединялись по принципу: кто оказался ближе в данную секунду. Это простейший способ разбиться на группы, которые потом будут выполнять новое задание. Когда задание завершится, можно снова уходить в “суету”, а затем снова объединяться в “молекулы”. Это поддерживает внимание и общий тонус.

“Переход”

Нужно пройти “по тонкому льду” из конца в конец класса, от одной стены до другой. Потом нужно так же пойти по “вспаханной земле”, “босиком по гравию”, “по холодненькой траве с росой”, “по углям”, “по колена в снегу”. Меняя предлагаемые обстоятельства, мы меняем логику поведения будущих артистов. Их основная задача – поверить и подлинно действовать в вымысле. С помощью этого упражнения достигается мышечная свобода. Важно начинать именно с ног, потому что они наименее выразительны у современного человека, атрофированы как инструмент творчества. Упражнение выполняется в сфере воображения, как и все остальные, но, прежде всего, мы обращаем внимание на ощущения и действия ног.

“Диалог ногами”

Нужно передать и получить информацию, что-то сказать и получить ответ, разговаривая ногами. Ноги в данном случае, это голос и язык актера. Невероятность этого задания и позволяет людям совершенно свободно осуществить себя в общении. Наш язык, к сожалению, привык скрывать подлинные чувства и мысли. Разговаривая ногами это сделать сложнее.

Участники упражнения могут попытаться выяснить у педагога, как именно нужно “разговаривать ногами”. В этом случае нужно объяснить им, что это совершенно не важно: как придумают, так и будет правильно. Важно начать действовать и искать. Может быть, кто-то из Ваших учеников начнет топтать ногами, создавая ритмический рисунок. Кто-то ляжет на пол и начнет выписывать ногами в воздухе невообразимые кренделя. А кто-то будет передавать друг другу информацию через касания больших пальцев. Возможно – все что угодно. Не подсказывайте детям своих идей и не останавливайте их фантазии.

“Написать ногами коллективное письмо”

Пользуясь “суетой”, разбиваемся на группы по 4 – 5 человек. Вся группа “пишет” другой группе “письмо”. Первый “пишет” первую “фразу”. Второй должен его понять и развернуть его мысль. И так каждый следующий. Другая группа может так же “написать” ответ. В этом упражнении происходит передача единого действия внутри актерской группы, то есть рождается актерский ансамбль.

“Диалог шеей”

Так же как и ногами, нужно затеять диалог шеей, потому что это одна из самых зажатых частей тела. Задача заключается в том, чтобы действовать шеей и понимать шею, а не глаза.

Далее могут разрабатываться любые комбинации: разговор плечами, локтями, коленями. А в заключение – диалог спинами.

“Скульптор лепит звук”

В этом упражнении один человек Скульптор, а другой – Глина, то есть достаточно пластичный материал, который легко

принимает формы, заданные Скульптором и способен фиксировать их. То есть, повинаясь воле скульптора, который бережно и аккуратно (желательно только указательными пальцами или самыми кончиками пальцев) воплощает из тела партнера свой замысел, глина фиксирует дискретно каждое движение. Скульптор поднял руку – она замерла. Отодвинул в сторону мизинчик – он зафиксировался.

В данном случае, на счет “раз” или по хлопку “глина” издает любой звук. Этот звук и есть название будущей скульптуры. “Скульптор” лепит этот звук. Глина – хранит приданную ей форму до того момента, пока скульптор не останется удовлетворен гармонией своего произведения. Воплощение замысла надо доводить до идеала. Упражнение совершается в полнейшей тишине. У “глины” глаза закрыты.

Она должна изнутри познавать замысел скульптора.

Затем, после хлопка ведущего, “глина” в образе вылепленного звука оживает. Скульптор становится зрителем и наблюдает, как живет его создание. Через некоторое время они меняются ролями. Чем нереальнее получаются скульптуры, тем в данном случае лучше, тем легче приблизиться к творчеству.

Никаких страхов, никаких запретов, никаких оглядок на реальность.

В последствии можно лепить все, что угодно, постепенно переходя от самого нереального к реальному. В этом методический принцип данного тренинга. Рекомендуем такую методическую последовательность: нереальные механизмы (допустим “мозгопромыватель”, “очковтиратель” и т. д.); затем реальные механизмы – от простого к сложному. От мышеловки и мясорубки до кухонного комбайна и современной системы ПВО. Механизмы могут звучать, а могут не звучать, в зависимости от их особенностей. Естественно, все механизмы

действуют, выполняют свою функцию, а это уже логика действий, это уже путь к роли и к перевоплощению. Заканчивать этот фрагмент методики желательно к концу года занятий тем, что по хлопку педагога на счет “раз” ребята превращаются в прищепку, дым от костра, экскаватор и подводную лодку, катамаран и яхту, самокат и мотоцикл. Мобильность перевоплощений должна стать привычной, легкой, радостной. Они должны уметь играть все, и это не должно составлять им никакого труда. Но до достижения такой мобильности – год регулярных кропотливых занятий.

“Рождение фантастического существа”

Нужно превратиться в простейшую молекулу, в микроба, в простейший организм. Для этого можно воспользоваться упражнением “скульптор и глина”. В этом варианте упражнения “скульпторы” на некоторое время превращаются в зрителей, которые наблюдают, как живут их творения. Затем “Скульпторы” и “глина” меняются ролями.

Как и в том случае, когда мы лепим “Существо” из нашей руки, вновь рожденный организм – не реальный, с вымышленным именем. Хорошо, когда он так же, как и в том упражнении одухотворяется скульптором. Для него все вновь, все впервые. Постоянно происходит поиск нового. В этом уже зародыш творчества, потому что творчество – это создание нового, никогда не бывалого. Не важно, каким родится наше простейшее существо. Оно такое, какое есть. Так вышло – и замечательно. Через осознание этого обретается свобода.

Путешествия и превращения фантастического существа совершаются под руководством педагога и могут быть самыми разнообразными. Здесь полный простор для фантазии педагога. Рожденный микроорганизм может существовать то в среде из расплавленного стекла, то из воздушных шариков, в паре или пуху, в грудке камней или в холодной воде. Педагог все время меняет, обновляет предлагаемые обстоятельства. Затем фантастическое существо обретает способность превращаться во все, что привлекает его внимание. Он увидел ромашку, и ему захотелось побыть ромашкой, познать ее изнутри. Он превратился в ромашку. На ромашку села оса, и захотелось ему побыть осой. Та перелетела на липовый цвет, и он становится цветущей липой – и так далее и так далее. Фантазия педагога ведет детей от превращения к превращению.

“Жизнь бабочки”

В выполнении этого упражнения участвуют все ученики. А педагог ведет упражнение, поясняя, какая фаза превращений вслед за какой наступает. Участники упражнения находятся в “точке”, В данном случае это личинка бабочки. Потом личинка освобождается от твердого слоя и превращается в гусеницу. Она живет какое-то время как гусеница, потом начинает плести свой кокон и обращается в куколку. Куколка готовится к тому, чтобы стать бабочкой. И постепенно из куколки вылупляется бабочка. Бабочка начинает жить. Нужно пройти все стадии. Здесь превращения происходят по законам природы, по законам эволюции и по законам развития действия. У каждого своя скорость роста – это естественно. Никого не надо торопить. Каждый индивидуален. Главное – рождение творчества. Особенно важно, чтобы рождение и гусеницы и бабочки было длительным, логично развивающимся **процессом**, а не готовым результатом. Очень рекомендуем показать детям французский фильм “Микрокосмос”, где снято рождение насекомых в живой природе.

В последствии можно постепенно пройти по всем этапам эволюции: рыбы и другие водные существа. Затем жизнь выходит на сушу, и рождаются земноводные. Затем из их яйца рождается первый летающий ящер, а у него - первая птица. Когда группа готова, можно сыграть рождение олененка Бемби. Рекомендуем после выполнения упражнений показать детям гениальный мультфильм Уолта Диснея. Это позволит им сравнить собственное творчество с произведением других художников на ту же тему, ощутить родство, уловить родственную пластику. Сравнение с анимацией не вызовет творческих комплексов, мультфильм все-таки не воспринимается как довлеющий авторитет. А вот ощутить себя сопричастным искусству такое сравнение позволит.

Именно так, из куколки, из икринки, из яйца, а потом из эмбриона мы подводим человека к рождению себя нового. И при этом это - спонтанное творчество ребенка, то есть именно то, ради чего все и делается.

К концу года постоянных занятий, переиграв все на свете, (пользуясь упражнениями “суета”, “глина”, “эволюция”) можно переходить к следующему заданию.

“Первый драматургический материал”

“Поваренная книга”

Из этой книги, самой настоящей, открывая ее наугад, выбирается рецепт приготовления какого-то блюда. Допустим, засолка огурцов. В этом рецепте “действуют” Огурцы, Вода, Соль, Чеснок, Укроп и другие ингредиенты, а так же Банка, Крышка, Кастрюля, в которой банка пастеризуется, и так далее. Повара и других людей играть запрещено. К тому моменту все это ребята уже могут сыграть. Рецепт же дает им логику действий, последовательность совершаемых событий: сначала огурцы моют, затем заливают кипятком и т. д. Получается целая пьеса, в которой Обыкновенный Огурец в результате целого ряда крупных

событий (ничего себе – ошпарили кипятком, а потом еще и солью посыпали!), в результате целого сюжета становится Соленым Огурцом. Пусть это и будет первым спектаклем, созданным самими ребятами. Пусть это будет их первый шаг к будущей пьесе.

Дети сами решают, кто из них играет какого героя, сами придумывают, как именно они будут действовать. Текст рецепта разбирается детьми самостоятельно в самом начале работы. Затем он может прозвучать перед показом этюда. Хотя может и не прозвучать – на усмотрение педагога. В ходе исполнения этюда человеческая речь не звучит. Зато используются все необходимые звуки: бульканье, плюханье, ляг, скрип и так далее.

Осуществляют рецепт ребята самостоятельно, на что им дается педагогом пол часа. Строго следите за тем, чтобы не позволять ни минуты больше. Тогда детское творчество будет очень интенсивным, спонтанным, подлинным.

“Сказка”

Следующий этап перехода к драматургии – “сказки”. Возьмите томик сказок, например, Г. Х. Андерсена, откройте его наугад, и пусть ребенок, не глядя, ткнет пальцем в страницу. Отыщите ближайшее существительное или наречие. Например, “Фонарный столб” или “Надвое”. Это и будет названием сказки, которую должны сыграть ребята через пол часа. В этой истории, разумеется, должна быть своя завязка, кульминация и развязка. Все действия должны логично вытекать одно из другого. Теперь уже ребята сами сочиняют, кто действует и что происходит в сказке. Лучше разбивать группу на пары. И каждая пара получает свое название. Через пол часа Вы смотрите целый спектакль из нескольких сказок. В последствии время, отпущенное на создание сказки, доводится до пяти минут.

Список рекомендуемой литературы

Барро Ж.-Л. Воспоминания для будущего. – М., Искусство, 1979

Брук П. Пустое пространство. – М., Прогресс, 1996

Виллар Ж. О театральной традиции. – М. Изд. Ин. Лит., 1956

Дюлен Ш. Воспоминания и заметки актера. – М. Изд. Ин. Лит., 1958

Ершов П. М. Режиссура как практическая психология. – М., 1972

- Ершов П. М. Технология актерского искусства. 2-е изд. – М., 1992
- Ирд. К. Постараемся поймать чудо. Статьи о театре. – Л., Искусство, Лен. Отд., 1967
- Кедров М. Н. Статьи, речи, беседы, заметки. – М., ВТО, 1978
- Кокто Жан. И театр старой голубятни. – Л., Искусство, 1971
- Крэг Г. Искусство театра. – С.-пб., 1912
- Станиславский К. С. Собр. Соч. в 8 ми т.т., т. 1 Моя жизнь в искусстве, т. 2 , т. 3
- Работа актера над собой. – М., Искусство, 1954
- Топорков В. О. О технике актера. 2-ое изд. – М., ВТО, 1959
- Топорков В. О. Станиславский на репетиции. – М. Искусство, 1949
- Топорков В. О. Четыре очерка о К. С. Станиславском. – М., Сов. Россия, 1963
- Чехов М. Литературное наследие в 2-х томах. – М. Искусство, 1995

Глава 7

Сценическая речь

“Звук - это плацдарм нашего искусства. Звуком рисуешь видимое слово, звуком чувствуешь, страдаешь, восхищаешься, и звуком же рассказываешь о месте действия, о мире, природе, небе, морях и реках. И, конечно же, о людях”. (В. Яхонтов)

Драматический театр - это синтетическое искусство. Визуальный образ имеет в театре колоссальное значение. Но, неоспоримо то, что, Русский театр, развивающий традиции Щепкина и Станиславского - вербальное творчество. Русский театр проявлялся последние два века, прежде всего, как театр великой драматургии. Следовательно, важнейшим элементом является мысль-действие, выявленная посредством слова.

Начиная с Пушкина, наши классики отобрали из речевого хаоса наиболее точные, яркие, веские слова и создали "великий прекрасный язык". Сохранение языка в его чистоте и красоте является одной из важнейших задач деятелей сцены.

В настоящий момент появилось много разработок голосоведения. В них есть много позитивного, заслуживающего внимания. Все они, в той или иной степени, направлены на развитие творческих способностей учащихся.

Существует несколько различных школ голосоведения: восточная, европейская и русская. Восточная школа основана на принципе медитаций и духовного сосредоточения. Она рассчитана на очень протяженный во времени процесс. Актеры в театрах Китая, Кореи и Японии, как правило, существуют династиями, и поэтому голосоведению там обучают с самого раннего детства. Это обучение основано на знаниях, хранящихся в глубокой тайне. Эта школа уже в силу ментальности не очень близка нашей культуре, хотя мы с большим вниманием относимся к опыту восточных актеров и, безусловно, используем какие-то элементы их тренажа.

Западная школа голосоведения, причем как европейская, так и американская, направлена скорее на освобождение индивидуального голоса, чем на воспитание и становление стабильного профессионального сценического. Такой подход нам кажется целесообразным и необходимым на самом начальном этапе работы детьми, поэтому мы учитываем опыт педагогов западной школы и выборочно используем их упражнения в своей программе. Но при этом, мы пытаемся конкретизировать предмет и сделать его более результативным.

Огромного и пристального внимания заслуживают программы сценической речи, основанные на традициях русского театра. Программы, разработанные Е. Ф. Саричевой, Э. М. Чарелли, Н. П. Вербовой, О. М. Головиной и О. М. Урновой, А. Н. Петровой и И. П. Козляниновой основываются на опыте, и в то же время используют на практике новые открытия в близких нашему предмету областях науки - лингвистике, литературоведении, психологии, медицине. За последние годы много сделано в области изучения механизмов речи, слуха, в теории голосообразования. Естественно, что современная педагогика нашла новые источники для совершенствования методики работы над дыханием, слухом. В основу новых приемов легли работы врачей - ларингологов, физиологов, психологов, специалистов по лечебной физкультуре. Это позволило найти наиболее верный и доступный путь к освоению правильного, полного дыхания, к умению самостоятельно работать над совершенствованием своего речевого аппарата, снимать мышечные зажимы, которые мешают работе над голосом.

Более ста упражнений с методическими советами и указаниями содержатся в книге З. В. Савковой "Как сделать голос сценическим". Эта программа основана на "единственно верном понимании комплексной деятельности всех систем организма в процессе речи".

Существующие сегодня программы В. Галендеева и Н. Косенковой, различны по своей стилистике, располагают несколько различными средствами, но преследуют одни и те же цели и основаны на одних и тех же принципах.

Возвращаясь к синтетической природе театра, нужно обратить особое внимание на неразрывность взаимодействия всех средств театральной выразительности. Сценическая речь неразрывно связана с пластикой, движением, ритмикой, мастерством актера.

Поговорим сначала о связи голоса и пластики. Пластика - сложнейшая синтетическая дисциплина. Она имеет дело не только с тренировкой человеческого тела, но и обращается к интеллекту, к эмоциональной сфере человека. О значении пластического образа писали практически все виднейшие деятели театра: К. С. Станиславский, Е. Б. Вахтангов, В. Э. Мейерхольд, М. Чехов, Г. Крэг, Ж.- Л. Барро и др. Занятия пластикой направлены, прежде всего, на гармонизацию взаимодействия тела, разума и эмоций каждого отдельного человека и гармонизацию его взаимодействий с миром. В такой гармонии следует искать и гармонический голос человека, звуковой образ, который воздействует ничуть не меньше, а зачастую и больше, чем образ визуальный.

Основной задачей предмета "сценическое движение" является достижение абсолютной мышечной свободы, легкости и уверенности в работе с собственным телом, смелого освоения физических навыков, снятия зажимов и избавления неуверенности и страха. А, поскольку, человек, как правило, совмещает процесс движения с процессом звучания, то и обучение голосоведению необходимо соединить с движением, которой будет помогать звуку.

Также совершенно очевидна связь предмета "сценическая речь" и раздела "ритмика" или "танец". Этот раздел учит мгновенному включению, концентрации внимания и умений коллективного существования.

И, наконец, "сценическая речь" - "мастерство актера". Голос и речь даны человеку для выражения мыслей и чувств. Природа рождения речи - психологическое действие, мотивируемое действиями говорящего. Отсюда вытекает основной принцип речи, который заключается в том, чтобы подчинить все элементы техники звучания голоса действию.

"При косвенном воздействии на работу голосообразующих органов мы через все органы чувств (зрение, осязание, обоняние, слух и т.д.) адресуемся к образному воображению обучающегося: "Представь себе, что ты вдыхаешь запах цветка", "Представь, что у тебя болит горло. Как бы ты тихо стонал?", "Как бы ты укачивал ребенка, напевая закрытым ртом колыбельную песню?", "Представь, что ты кладешь звук все выше и выше: на следующую ступеньку, этаж", "А как бы ты, войдя в комнату, окликал мать, не зная, где она: в соседней комнате? На кухне? На балконе? На чердаке? В подвале? В саду?" Воображение, фантазия, ассоциации, видения отвлекают внимание студийца от механики и, таким

образом, обеспечивают рефлекторную работу голосообразующих органов”. (З. Совкова)

Говоря о предмете речь, нужно обязательно обратить внимание на те качества, которыми должен обладать педагог-речевик. Само собой разумеется, что педагог обязан досконально знать свой предмет и, поскольку, он имеет дело с очень тонким механизмом, то основным его принципом должен стать принцип "Не навреди". Неправильно выполненные упражнения неизбежно влекут за собой перегрузку связок, которая чревата образованием узелков, возникновением фарингитов и несмыкания связок. Постоянный контроль со стороны педагога - обязательное условие в работе над голосом и речью.

С первых же уроков надо выработать у учащегося острый слух, способный подмечать ошибки, отклонения от нормы звучания, воспитывать чувство веры и правды. Тому, как добиться этого, собственно и посвящен весь раздел “Тренинг”.

Урок должен строиться не только как увлекательная игра, но и как абсолютно свободный творческий процесс, в котором студиец ощущает свой потенциал и сознательно стремиться к самосовершенствованию не только в области сценической речи, но и в развитии личности.

Поскольку речь идет о дополнительном развитии ребенка, следует обратить внимание на то, что программа сценической речи, помимо развития непосредственно речевого аппарата, предусматривает воспитание и массы других качеств, без которых невозможна полноценная деятельность человека в социуме, таких как: внимание, дисциплина, ответственность, партнерство, да и вообще умение гармонично существовать в коллективе.

Исходя из этих требований, подбираются педагогические методы, которые приемлемы для всех дисциплин театрального воспитания, а именно:

- Метод "полных нагрузок"¹⁹, который превращает тренинг в цепь целесообразных, вытекающих одно из другого упражнений, разбитых на комплексы, между которыми существует логическая связь.

- Метод "ступенчатого повышения нагрузок", который предполагает постепенное увеличение нагрузок по мере освоения студийцем технологии голосоведения и

¹⁹ Те же методы используются нами и в преподавании “Сценического движения”, о чем можно прочитать в соответствующей главе.

сценической речи.

- Метод "игрового существования". Это очень важный аспект нашей работы. Только апеллируя к воображению ребенка, мы можем добиться результатов.

- Метод "импровизации". Кроме того, что он дает ребенку возможность выявления скрытого творческого потенциала, он помогает нам провоцировать студийцев на контактность, открытость, позитивное отношение к себе, друг к другу и окружающему миру в целом.

Переходя к описанию технологического процесса, необходимо сделать следующую сноску: в теоретической работе уместно употребление термина "энергия", хотя в практической работе с детьми мы этого термина не употребляем. Восточная школа утверждает, что искусство - это магия. И объясняется эта магия наличием энергии, идущей от актера к зрителями. Последние разработки психологов утверждают, что каждый человек обладает определенной энергетикой. Она может быть и позитивной, то есть созидательной, и негативной, то есть разрушительной. Между энергетикой и театром существует прямая связь. Чем более артист энергетичен, тем более он обладает суггестивными данными (то есть способностью к внушению) и, соответственно, тем более он убедителен в той или иной роли. В русской школе мы находим подтверждение этой теории еще со времен Станиславского, который первым употребил такие термины, как "импульс", "обаяние", "подчинение себе партнера и зрителей", что, по сути, идентично термину энергия. Следует объяснить, почему мы не употребляем этого термина в практической работе, несмотря на то, что он сплошь и рядом встречается и применяется в педагогической практике педагогов других школ. Дело в том, что, во-первых, он может вызвать разночтение в понимании среди учеников, а во-вторых, он может переключить их внимание с конкретных целей и задач в работе в область абстрактных умозаключений, что будет сильно тормозить процесс обучения.

В рамках данного учебного пособия мы наиболее подробно рассмотрим такие разделы предмета "сценическая речь", как разогрев тела, дыхательная разминка и рождение звука. Это те разделы, без которых, прежде всего, нельзя обойтись, работая в детском театральном коллективе. Мы подробно опишем их в разделе, посвященном тренингу.

Важный раздел сценической речи составляет орфоэпия. Совершенно очевидным является тот факт, что литературный язык имеет четко определенные нормы произношения. И соблюдение этих норм является признаком культуры речи и обязательно для всех, любящих родной язык. В основу русского литературного произношения лег говор Москвы, один из красивейших по звучанию, вобравший в себя все богатство языка.

Поскольку язык – живой организм, он непрерывно развивается, и однажды установленные нормы время от времени пересматриваются. Появляется вариативность. Так мы наблюдаем двоякое произношение некоторых сочетаний, например, мы наблюдаем, как в устной речи все меньше остается слов, в которых сочетание “чн” произносится как “шн” (Горчишный – горчишный, булочная – булочная, прачешная – прачечная). Так же возможны и два ударения в слове. В слове творог ударение может стоять как на первой, так и на последней гласной.

Орфоэпия – очень объемный и сложный раздел, который невозможно кратко изложить в рамках данного пособия. Поэтому необходимо отослать читателя к учебникам Е. Ф. Саричевой “Сценическая речь” и И. П. Козляниновой “Произношение и дикция”.

Продолжением курса сценической речи является работа над текстом. Элементы работы над текстом: общение со слушателем, взаимодействие партнеров, логика речи, – так или иначе, присутствуют в процессе обучения еще на стадии рождения звука и речевого произнесения. Эти элементы мы можем наблюдать в упражнениях: междометия, игра в мяч, скакалка, – которые будут приведены в дальнейшем.

В работе над литературными произведениями нужно уделять большое внимание выбору материала. Важно, чтобы студиец принимал в этом процессе активное участие. То есть, педагог должен пробудить интерес ученика к хорошей литературе, приобщить его к культуре чтения.

Нужно подбирать тексты, которые не только обладают высокой художественной ценностью, но и будят фантазию исполнителя, затрагивают его эмоциональную структуру. Проблемы, поднимающиеся в тексте должны быть так же понятны и точны, как и ответы на вопросы: “Что учащийся хочет сказать слушателю и ради чего он будет это делать?”

Отобранный текст целесообразно читать не спеша, сначала про себя, затем вслух. Необходимо осмыслить этот текст, определить событийный ряд²⁰, отношения к этим событиям, выстроить действенную линию и попытаться добиться от учащегося органичной жизни в заданных условиях. Речевая программа: отрывок или монолог – это тоже мини спектакль. Здесь, как и в развернутом драматическом произведении действуют все законы “метода физических действий”²¹, в том числе и необходимость предлагаемых обстоятельств. Выстраивая действие, мы предполагаем, что исполнитель занимает позицию автора, а его партнером становится слушатель.

Присвоение текста возможно только при личной заинтересованности учащегося, следовательно, не допустимо никакое давление на него. Точно поставленные педагогом задачи, обязательно определяемые глаголом, например: прошу, угрожаю, полемизирую, провоцирую и т. д., - это важнейший этап в работе над текстом. Так же необходимо провести беседу о важности темпо-ритма²². Важно познакомить ребят с учением К. С. Станиславского о темпо-ритме, приведенным в книге “Работа актера над собой”.

После осмысления текста, определения событийного ряда и разбивки его на куски (каждый кусок – это одно событие). Учащийся должен освоить технику перемены темпо-ритма от куска к куску, избегая при этом монотонного топтания на месте. То есть новый кусок, новое событие – смена темпо-ритма. Чем объемнее и сложнее литературный материал, тем разнообразнее должна быть внутренняя интенсивность жизни – ритм и скорость произнесения текста – темп.

Большое значение в работе над текстом имеет способность донести мысль до зрителя. В этом поможет логика речи. Умение делать логические паузы, логические ударения и правильное прочтение знаков препинания помогут исполнителю точно выявить мысль автора. Подробнее с правилами логики можно ознакомиться в учебниках Саричевой Е. Ф., Шевелева Н. Н., Запорожец Т. И. Совершенно очевидно, что в предмете “сценическая речь” педагог, уделяя достаточное внимание технике речи, должен разбудить фантазию учащегося и

²⁰ См. подробнее о том, как определяется событийный ряд, в главах “Тайны драматургического мастерства”, “Режиссерская работа с драматургией” и “Режиссура и педагогика в театре, где играют дети”.

²¹ Подробнее о “методе физических действий” смотри в главе “Режиссура и педагогика театра, где играют дети”.

направить ее в определенное русло. Соответственно он должен обладать режиссерскими знаниями: должен владеть методом действенного анализа и педагогическими навыками, в том смысле, как их понимал К. С. Станиславский.²³ Особенно полезно в данном случае ознакомиться с книгой А. М. Паламишева “Действенный анализ пьесы”.

Тренинг

В разделе “Тренинг” мы приводим упражнения комплексами и располагаем их в том порядке, в котором они должны использоваться в уроке. Педагог исполняет упражнения вместе с учащимися. Он не отдает команды в прямом смысле этого слова, но все ученики ориентируются в ритме действий и дыхания и порядке выполнения упражнений на педагога.

1. Подготовительный комплекс.

Поскольку мы утверждаем, что в процессе звукоизвлечения участвует все тело человека, то и начинаем мы свое занятие с подготовки его к звучанию.

Разогреть тело следует с макушки головы до пальцев ног. Каждый блок упражнений заканчивается “сбросом”, т.е. расслаблением тела.

Разогрев суставов.

Исходное положение – стоя. Для выполнения этого упражнения мы активно прогреваем ладони посредством их трения одну об другую. Когда ладони стали горячими, мы начинаем круговыми движениями растирать поочередно суставы в следующем порядке: запястье, локти, плечи, шея, поясница, колени, голени. Соответственно в процессе упражнения мы постепенно сгибаемся до нижней точки наклона.

После этого упражнения мы медленно поднимаемся, “выстраивая” позвоночник с копчика до макушки.

“Квадраты и круги”.

Это комплекс упражнений, который мы начинаем с головы.

“Потолок-пол”.

²² О понятии темпо-ритма см. подробнее в главе “Режиссерская работа с драматургией”.

²³ См. об этом подробнее в главе “Режиссура и педагогика театра, где играют дети”.

Следует очень медленно максимально опустить голову, затем также медленно максимально закинуть ее назад. Сделать четыре пары движений, то есть всего восемь. Не нужно оговаривать, что это упражнение имеет целью освобождение мышц. Освобождение должно прийти само собой в результате правильного исполнения упражнения.

“Метроном”.

Медленно дотягиваться ухом попеременно то до левого, то до правого плеча. Всего восемь движений.

“Черепашка - 1”.

Это упражнение для шеи. Максимально вытягивать шею вперед и так же медленно уводить назад. Восемь движений.

“Индийский танец”.

При вертикально неподвижной голове шея максимально двигается влево и вправо. Восемь движений.

“Квадраты головой”.

Движения головой: вперед - вправо - назад - влево, вперед - вправо - назад - влево. Всего по четыре “квадрата”, меняя направление.

Медленные вращения “круги”.

По одному медленному вращательному движению головой в каждую сторону.

Переходим к плечам.

“Снять пиджак”.

Мы делаем движения плечами вниз -вперед - вверх - назад - вниз. Как будто бы сбрасываем пиджак. Движения сильные и медленные. Повторить четыре раза.

“Надеть пиджак”.

Движения вниз - назад - вверх - вперед - вниз. Делаем по восемь движений вверх-вниз и вперед - назад.

“Круги плечами”.

Такое же движение, как в предыдущем упражнении: вверх - вниз - вперед - назад, - повторим плавно, т.е. сделаем “Круги”.

Переходим к бедрам

“Садимся на мячик”.

Ноги на ширине плеч. Стопы параллельно. Ноги немного согнуты в коленях, позвоночник прямой, мы как бы усаживаемся на очень большой упругий мяч. Делаем по восемь движений вперед - назад, влево - вправо. Затем делаем “квадраты”, то есть, фиксируем точки, затем - “Круги”, это те же движения, но плавные.

Переходим к упражнениям для ног.

“Круги от бедра”.

Нога идет от бедра вверх - в сторону - вниз. Носок при этом вытянут. Восемь кругов в одну сторону, восемь в другую. Затем повторяем то же с другой ногой.

“Круги от колена”.

Нога идет от колена. Восемь вращений в одну сторону, восемь в другую. Меняем ноги.

“Круги от стопы”.

Вытянутым носком делаем восемь круговых движений от стопы в одну сторону, восемь в другую. Меняем ногу.

“Молот”.

Ноги прямые на ширине плеч. Стопы параллельно. Корпус с руками “в замке” максимально вытянут вперед, как бы держим молот. Медленно, с усилием передвигаем молот влево - назад - вправо - вперед. То есть вытянутым вслед за руками с “молотом” корпусом мы делаем полный круг вокруг своей оси. Сброс. Повторяем упражнение в другую сторону.

Технология “стрейч” Абрамова.

(Дает поразительные результаты растяжки мышц)

Пол - потолок или “Пресс”.

Ноги на ширине плеч, стопы параллельно, ноги немного согнуты в коленях. Руки вверх, как бы держат на ладони потолок. Мы с силой сопротивляемся надвигающемуся на нас полу и потолку одновременно.

Достигнув максимального напряжения - делаем сброс. Мы похожи на вертикальную пружину, которую хотят сжать.

Пол - потолок или “Веревка”.

Прямые ноги вместе, стопы параллельно, руки вверх в замке. Представляем, что к ногам и к рукам привязана веревка, которую одновременно тянут и вниз и вверх. Мы пружина, которую вертикально растягивают. Достигнув максимального напряжения - сброс.

Пол - потолок - стена слева - стена справа или “Крест”.

Ноги прямые на ширине плеч, руки на уровне грудной клетки в стороны. Нас тянут одновременно вверх, вниз, в разные стороны за руки. Таким образом, в очень короткий временной промежуток мы приводим все мышцы в рабочее состояние, после этого они смогут активно работать на протяжении всего занятия.

2. Дыхательный комплекс

“Дыхание является физиологической основой речеголосового звучания. Это один из самых существенных элементов искусства речи, от того, как дышит актер, чтец, как он пользуется своим дыханием, зависит красота, сила, легкость его голоса, мелодичность речи”. (Саричева Е. Ф.)

Процесс обучения верному смешанно-диафрагматическому дыханию достаточно трудоемкий, но, освоив его, дыханием можно управлять сознательно.

Дыхание мы строим постепенно и начинаем с самых простых упражнений, которые знакомят обучающегося с самим принципом смешанно-диафрагматического дыхания. Мы употребляем термин “Вдох вниз живота” и очень внимательно следим за тем, чтобы студент понял принцип дыхания. От его понимания этого принципа зависит результат.

Далее все упражнения, приведенные нами до “Поклонения Солнцу” выполняются лежа на полу.

“Перед сном”

Ученикам предлагается лечь на пол, на спину, положив руку на живот. Полностью расслабить все мышцы и вспоминая, как мы умиротворенно дышим перед сном, попытаться отследить технологию этого вдоха.

Затем следует обратить их внимание на положение живота, диафрагмы, грудной клетки в процессе данного дыхания.

Затем мы просим их повторить этот комплекс сознательно, утрировав движение мышц живота и спокойствие плеч при вдохе. Когда же ученик понял принцип дыхания и сознательно им овладел, мы приступаем к упражнениям со счетом.

Вдох - задержка дыхания - выдох на счет.

Счет увеличиваем.

Вдох 5 секунд - задержка дыхания 5 секунд - выдох 5 секунд.

Упражнение повторить шесть раз.

“Поклонение солнцу”.

Ноги на ширине плеч, стопы параллельно, руки свободно опущены вдоль корпуса. На выдохе ладони складываются домиком на уровне грудной клетки.

Далее происходит движение:

- вдох - руки и голова вверх,
- выдох - руки ладонями упираются в пол,
- вдох - левая нога назад, голова вверх,
- выдох - нога на исходную позицию, голова вниз,
- вдох - правая нога назад, голова вверх,
- выдох - нога на исходную позицию, голова вниз,
- вдох - позвоночник выпрямляется, голова прямо,
- выдох - ладони в домик на уровне груди.

Это упражнение делается в кругу, начинается одновременно и очень медленно. Постепенно оно убыстряется до максимума, затем следует успокоить дыхание. Для этого у нас есть специальное упражнение.

“Два вдоха и два выдоха”.

Ученики хаотично двигаются по аудитории. Дыхание свободное. По хлопку педагога они останавливаются и делают по два вдоха и выдоха. Затем двигаются дальше, меняя темп. Далее хлопок и т.д., пока их дыхания не станут точными, то есть пока дети не научатся делать вдохи и выдохи совершенно синхронно, при этом обязательно вдыхая в живот.

“Черепашка - 2”

Голова вперед - воздух в живот. Голова назад – холодный выдох - через длинное произношение звука “П”.

“Арлекин”.

Вдох в живот - руки, висящие вниз, свободны от локтя. Холодный выдох через “П” - одно быстрое круговое движение рук от локтя до кисти при закреплённом плечевом поясе. Далее на каждый выдох движения рук увеличиваются, и так до шести круговых движений на одном выдохе. Затем повторяем упражнения в обратном порядке, сводя его снова до одного движения на одном выдохе.

“Мельница”.

Вдох в живот - руки вверх. Задержка дыхания. Выдох - наклон руки вниз. И так шесть раз. Усложняем упражнение. Вдох - корпус, голова, руки вниз. Выдох - корпус выпрямляется, руки вверх. Тоже шесть раз.

“Кофемолка”.

Садимся “на мячик”. Вдох в живот. Задержка дыхания. Выдох - круговое движение бедрами. Три в одну сторону и три в другую.

”Катание на мячике”.

Из положения “сидим на мяче” перекатываемся с пятки на носок. Назад - вдох, вперед - выдох. Затем меняем: вдох впереди, выдох сзади.

“Тряпичная кукла - 1”.

Вдох - руки вверх в замок. Выдох - бросок расслабленного тела в разные стороны поочередно.

“Примус”.

Резкий вдох вниз живота. На холодном выдохе через “П” - резкое поджатие ягодиц.

“Львенок греется”.

Мягким, долгим выдохом на звуке “Ха”, который у нас называется теплым дыханием, греем последовательно: ладони, локти, плечи, грудь, живот, колени, стопы, “хвост”. Упражнение “Львенок греется” всегда последнее в этом блоке, мы разогреваем им голосовые связки и приступаем после него к следующему блоку.

Упражнения из программы 3. Савковой

“Цветочный магазин”

Мы представляем, что вошли в цветочный магазин и с удовольствием вдыхаем через нос ароматы цветов. Если ученик точно выполняет задачу, то он автоматически пропускает воздух в диафрагму. Выдыхаем мы через рот, как бы беззвучно произнося “ха” (теплый выдох).

“Свеча”

Это упражнение имеет три ступени, которые нужно выполнять в комплексе. Каждую ступень следует повторить 6 – 8 раз.

Первая ступень: делаем вдох “в живот”, затем представляем себе, что дуем на пламя свечи очень медленно и ровно, таким образом, чтобы удержать это пламя в горизонтальном положении.

Вторая ступень: упрямая свеча. Мы хотим затушить свечу, но пламя не гаснет. Выдох становится более интенсивным.

Третья ступень: затушу свечу. Теперь мы делаем сильный резкий выдох, и свеча гаснет.

“Мяч – Насос”

Дети встают попарно, договорившись, кто из них мяч, а кто насос. Тот, кто изображает мяч – “сдувается”. То есть сидит на корточках, расслабив корпус. Второй медленно с усилием опускает корпус вниз со звуком “с”, изображая насос. Первый поднимается на вдохе, изображая надувшийся мяч. Затем он сдувается со звуком “пш”. Вся группа работает одновременно под счет педагога. Упражнение повторяется 6 – 8 раз, после чего ребята меняются ролями.

“Дровосек”

Это упражнение аналогично вышеописанной “Тряпичной кукле”. Вдох – руки вверх, как бы держат топор. Выдох – со звуком “и – раз”, руки вниз – раскололи полено. Таким образом, вдох – замах, выдох – удар.

Все эти упражнения направлены на развитие диафрагматического дыхания. В игровом пространстве посредством физических движений, помогающих нам “открывать” диафрагму мы постепенно увеличиваем объем воздуха и учимся распределять длину и силу выдоха, от которой на прямую зависит длина и сила звука.

3. Вибрационный массаж

Массируя мышцы, участвующие в голосообразовании мы разогреваем их, предупреждаем мышечные зажимы, способствуем вольному, свободному течению звука.

Вибрационный массаж мы делаем открытой расслабленной ладонью, начиная с ног по всему телу до плечей. Особое внимание мы обращаем на массаж грудной клетки и ребер.

Открытая ладонь в данном случае принципиальна, т. к. закрытая ладонь в кулаке - это всегда закрытая энергия, и контакт такой руки с телом “игольчатый” и нежелательный. Открытая ладонь - открытый позитивный, естественно мягкий контакт. Для примера обратите внимание на удар, как таковой. Может ли мать, даже слегка ударить любимого ребенка кулаком? Конечно, нет. Это всегда открытый шлепок всей ладонью. Агрессивные ситуации, как мы знаем, решаются преимущественно кулаками.

Даже массаж мы делаем в игровой структуре. Мы представляем себе, что наши руки подобны веникам в бане, и мы паримся ими, испытывая огромное удовольствие.

4. Рождение звука

Следует обратить внимание на тот факт, что чем конкретнее ученик понимает технологию звукоизвлечения, тем стабильнее он достигает результата. Мы апеллируем к воображению ребят, добиваясь от них полного сосредоточения на звуке, предлагая умозрительно передвигать его в своем теле и пространстве и как результат - самостоятельно владеть им. Нужно приложить все усилия для того, чтобы студийцы учились слышать себя и своих товарищей. Для этого нужно каждый раз обращать их внимание на верный звук, а также на ошибки в звучании и стараться помочь определить причины этих ошибок.

Все последующие упражнения начинаются с правильного вдоха, который мы уже описывали в начале тренинга в разделе “Дыхание”.

“Бамбук”.

Ноги на ширине плеч. Расслабленный корпус брошен вниз, дыхание свободно. Очень медленно выстраиваем позвоночник, начиная с копчика, представляя, что каждый позвонок - это звено молодого бамбука. В каждое звено мы умозрительно посылаем звук. Удобнее всего это делать на тихом стоне через произнесение звука "М". Звук должен быть слегка прерывистым. Но в момент приостановки звучания и добора воздуха не должно возникать жестких точек. Когда позвоночник выстроен, бамбук острой стрелой пронзает небо.

"Тряпичная кукла - 2"

Это упражнение аналогично дыхательному, с той лишь разницей, что на выдохе мы стонем через звук "М".

"Корни"

После полувзвеса мы представляем, что наши ноги превращаются в корни деревьев и уходят глубоко в землю, с ними же в землю уходит звук "А".

"Резиновый круг"

Представляем себе, что наши бедра скованы упругим резиновым кругом и мы звуком "О" на выдохе отталкиваем его от себя кистями рук и непосредственно животом.

"Фонарь"

Мы представляем себе, что в нашей груди находится столп света, который мы со звуком "Я" на выдохе выпускаем наружу, освещая им все пространство вокруг.

"Антенна"

Мы представляем себе, что из нашего темени в небо уходит антенна со звуком "И".

"Разноцветный фонтан"

Весь этот блок гласных звуков: А, О, Я, Э, И, представленных в предыдущих упражнениях, мы проходим, добиваясь звучания, аналогичного тому, которое было достигнуто в предыдущих упражнениях, от "корней" до "антенны", представляя, что через наше тело пробивается наружу и вверх разноцветная вода.

"Спирали"

Все те же звуки мы прокручиваем по спирали вокруг нашего позвоночника снизу вверх на тех же звуках.

"Орган".

Ученики лежат на спине, переливая любой гласный или сонорный “М” звук по телу снизу доверху.

Существует еще целый ряд упражнений для правильного и объемного звучания, которые мы успешно используем в своем тренинге, но приводить их все нет возможности. В случае необходимости лучше обратиться к специальной литературе, которая указана в конце раздела.

5. Переход к “речевому способу произнесения”

Артикуляционная гимнастика.

Прежде чем выполнять упражнения артикуляционной гимнастики, педагог должен объяснить детям, что губы должны двигаться не горизонтально, то есть в растянутом положении (в этом случае возникают губные и челюстные зажимы), а вертикально, вместе с движением челюсти. Гимнастику удобнее делать, глядя в зеркальце.

Для разогрева можно сделать специальное упражнение.

“Назойливый комар”

Представим, что у нас нет рук, ног, а есть только лицо, на которое непрерывно садится комар. Мы можем отогнать его только мышцами лица. Внимание на дыхании мы здесь не акцентируем. Главное – гримасничать как можно более активно.

Начинаем с упражнений для губ.

“Улыбка - хоботок”

Максимально вытягиваем губы вперед, сложив их хоботком, затем максимально растягиваем в улыбку – всего восемь пар движений.

“Часы”.

Губами, вытянутыми вперед хоботком описываем круг по часовой стрелке и в обратную сторону. Можно предложить ребятам взять вытянутыми вперед губами кончик карандаша и написать им в воздухе свое имя.

“Шторки”.

Сначала нужно поднимать вверх только верхнюю губу, затем опускать вниз только нижнюю, а потом совместить это упражнение со звуками:

“В” - верхняя губа вверх,

“М” - губы прямо,

“З” - нижняя губа вниз.

Затем попеременно натянуть верхнюю губу на верхние зубы, нижнюю на нижние.

Для того чтобы губы двигались вертикально, иногда мы приставляем указательные пальцы к щекам, как бы ограничивая пальцами как кольшками возможность растягивания губ.

Переходим к упражнениям для языка.

“Уколы”.

Делаем уколы напряженным языком попеременно в правую и в левую щеку. Губы при этом сомкнуты, а челюсти разомкнуты.

“Змея”.

Делаем уколы быстрым языком вперед. Рот открыт.

“Чаша”.

Широко открыв рот, выдвигаем вперед язык, приподнимая его кончик таким образом, чтобы язык приобрел форму чаши, и в таком виде убираем его в рот.

“Коктейль”.

Представляем, что наш язык - это трубочка, через которую мы втягиваем вкусный коктейль. Упражнение выполняется на вдохе.

“Львенок и варенье”

Мы представляем себя львенок, который весь, от кончиков усов до кончика хвоста, перепачкан вареньем и нам нужно слизать это варенье огромным длинным языком. Мы “облизываемся” от кончиков рук до кончиков стоп.

Активное использование междометий, слов, фраз, стихов и поговорок.

Все упражнения этого блока строятся на игровом материале с включением фантазии учащихся. Педагог должен уметь точно давать задачи и действия студийцам, а так же следить за правильностью звучания.

“Собачье дыхание и лай”

Ребята рассыпаются по аудитории, представляя себя различными

собаками. Начинают дышать диафрагмой, через рот, высунув язык. Обнюхивают друг друга, вступают друг с другом в контакт и лают непременно через звук "АВ", следя за тем, чтобы звук был органичным, не на связках. Все предыдущие упражнения строились на правильном, органичном звучании, при котором голосовые связки находились в свободном состоянии. Поэтому к моменту введения этого упражнения дети уже должны отличать зажатый звук от свободного. И это упражнение строится уже на знании подобных ощущений.

"Междометия"

Студийцы попарно общаются друг с другом исключительно междометиями. Важно, чтобы это общение было положено на внутреннее действие. Например: спор, удивление, осуждение и т.д. А потом они садятся на пол "по-турецки" и произносятся текст: "Ах, больна я, ай-яй-яй, молока мне мама дай", - начинают представлять, что у них болит горло, поэтому текст произносится тихо и аккуратно. Или они представляют, что признаются в любви, следовательно, голос звучит интимно, бархатно, или канючат и жалуются, значит, голос уходит в верхний резонатор и становится звонким.

"Выращивание цветка".

На тексте скороговорок и поговорок, основанном на сонорных звуках "Н", "М", "Л" ребята представляют, что выращивают цветок, которым в данном случае, служит открывающаяся кисть руки. Например: "На мели мы налима лениво ловили, и меняли налима мы Вам на линия, о любви не меня ли Вы мило молили и в туманы Лимана манили меня".

"Игра в мяч"

Все встают в круг, берут один теннисный мяч и начинают перебрасывать его друг другу вместе с текстом скороговорки. Это упражнение на посыл и силу звука и имеет много модификаций. Например, бросок мяча может быть прямой, может быть через пол, может быть через верх.

"Скакалка"

Произнося текст какого-нибудь ритмического стихотворения, дети прыгают со скакалкой, четко отслеживая доборы воздуха.

Развитие диапазона голоса.

"Этажи".

Педагог выбирает мальчика, который задает самый низкий звук. Все остальные должны встроиться в этот звук. Затем ведущий поднимает звук на ступеньку "Второй этаж", все повторяют в его тональности. "Третий этаж" - ещё одна ступенька, все повторяют. И так до пятого этажа. Затем они спускают голос вниз - "Подвал". Это упражнение можно довести до пятнадцати этажей, но постепенно, по мере того как студийцы овладевают методом голосоведения.

"Маляр"

Ребята красят забор, и вместе с рукой перемещается и их голос: "Вверх и вниз, вверх и вниз..."

"Колокола"

По принципу "этажей" дети опускают и поднимают звук на сочетании таких букв как "бом", "бим", "дили", "дон" и т.д. Кроме диапазона это упражнение развивает и темпоритм, так как оно строится на том, что сначала все звучат в унисон, затем педагог объединяет их в группы по голосам и дает каждой группе разный звук по диапазону и разный по длительности. Учащиеся должны объединиться в один гармоничный колокольный звон, исполняя точно свою партию.

"Оркестр"

По тому же принципу, который задан в "Колоколах" предлагается каждому выбрать свой инструмент, и по очереди вступать в оркестр, четко выдерживая темп "произведения", которое прямо здесь импровизируется.

.

Список рекомендуемой литературы

- Аванесов Р. И. "Русское литературное произношение", М. Просвещение, 1972 г.
- Голендеев В. Н. Учение К. С. Станиславского о сценическом слове. – Л., ЛГИТМИК, 1990
- Запорожец Т. И. "Логика сценической речи", М., Просвещение, 1974 г.
- Кнебель М. О. "Слово о творчестве актера", М., ВТО, 1970 г.
- Козлянинова И. П. "Произношение и дикция", М., ВТО, 1977 г.
- Паламишев А. М. Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы. – М., Просвещение, 1982
- Саричева Е. Ф. "Сценическая речь", М., Искусство, 1955 г.

Саричева Е. Ф. “Сценическое слово”, М., Искусство, 1963 г.

Смоленский Я. М. “В союзе звуков, чувств и дум”, М., Советская Россия, 1976 г.

Станиславский К. С. “Работа актера над собой”, Ч.-2., Собр. Соч. Т. 3. М., Искусство, 1954 – 1961 г., стр. 60 – 201, 321 – 344.

Станиславский К. С. “Период воплощения. Оправдание текста”. Собр. Соч. Т.; М., Искусство, 1957., стр. 180 –185, 272 – 288.

Шевелев Н. Н. “Логика речи”, М., 1959.

Петрова А. Н. “Сценическая речь”, М., Искусство, 1981 г.

Глава 8

Пластика

Говоря о пластике в театральной студии, не зависимо от уровня и возраста участников мы не должны упустить два аспекта:

- пластика как элемент оздоровления;
- пластика как подспорье в постижении актерского мастерства (или же пластика как самоценное театральное искусство).

Рассмотрим подробнее оба пункта. Говоря о здоровом теле, тем более о формирующемся организме растущего человека, стоит заметить, что условия городского существования, подчас, не отвечают самым минимальным нормам, необходимым для сохранения полноценного жизненного тонуса. Нарушенная экология, неправильное питание, стрессы и недостаток движения отражаются на растущем организме ребенка частыми болезнями, неврозами, внезапной усталостью. Не вдаваясь в область медицинских исследований, мы позволим себе только обратить Ваше внимание на необходимость отнестись со всей серьезностью к занятиям движением в театральной студии. Желательно составить расписание таким образом, чтобы пластика, сценическое движение и танец, могли состояться хотя бы по одному разу в неделю независимо от возраста детей. Тогда физические нагрузки помогут растущему организму в формировании устойчивого иммунитета. Активная подвижность театральных игр, составит необходимый противовес школьной статике. Длительное сидение за партой будет компенсировано интенсивным движением. Интеллектуальная, эмоциональная и физическая работа молодого организма будут приведены в равновесие, а это, в свою очередь, поможет гармонизировать все процессы роста. Поверьте, что результаты не заставят себя ждать, а творческие достижения студии смогут выйти на достойный уровень.

Итак, что такое пластика? Как может она помочь в поддержании здоровья ребенка? Растущий человек еще только знакомится со своим телом, привыкает к нему, познает его в первую очередь через игру. Используя на занятиях комплекс упражнений, который мы предлагаем, Вы имеете полное право трансформировать их, подключая свою богатую фантазию, главное - увлечь ребенка именно игрой! Причем слово **“увлечь”** в данном случае ключевое. На первых этапах педагогу необходимо самому превратиться в ребенка, чтобы дети перестали бояться

взрослого руководителя, себя и друг друга и включились в игру. Музыка, ритм, воображение и красота помогут создать неповторимые образы из одного только человеческого тела, без всякого реквизита и на любой площадке. Ваша творческая смелость, детская фантазия и терпение - залог успеха.

Проблемы здоровья и творчества по существу неразрывны, ведь только здоровый человек в состоянии заниматься творчеством (имеется в виду творчество театральное, актерское: ведь инструмент актера - это его собственное тело). Итак, пластика как подспорье в постижении актерского искусства. Существует множество подходов и способов для того, что бы ознакомить маленького человека с таинствами актерского мастерства. Все зависит от того, каких целей вы добиваетесь: вам нужно, чтобы ребенок хорошо говорил, пел, танцевал, или умел свободно выразить мысль? Вы решаете для себя этот вопрос и соответственно отдаете предпочтение сценической речи, вокалу или хореографии. Мы предлагаем вам еще один путь, опирающийся на фантазию и игру. Это игра со своим телом, фантазирование через тело и с помощью него.

Вспомните, малыш, сидя в песочнице, и держа в руках всего лишь кусочек палки, сходу придумывает невероятное количество игр. Он строит замок, сам становится рыцарем, превращая палку в меч, и уже готов все сломать, проехавшись фантастическими колесами-ногами по лунным горам. Он совершенно поглощен своими занятиями, а нам очень любопытно за ним наблюдать. Он держит свое внимание, он увлечен и свободен. Именно такого состояния нужно добиваться на театральных занятиях, тогда пластика может стать не только неким этапом, помогающим ребенку выйти на сценическую площадку, но и самостоятельным искусством.

И последнее важное замечание: уровень игр должен меняться в зависимости от возраста. Мы предлагаем очень небольшую часть комплекса упражнений, равно необходимых любым возрастам, и надеемся на вашу творческую фантазию. Упражнения приводятся нами только как примеры, их нельзя назвать ключевыми, потому что подход к занятиям пластикой отличается и от сценического движения и от танца. Это ближе к театральной игре, а у "взрослых" ребят к актерскому мастерству. Невозможно, да и не нужно досканальнейшим образом прорабатывать планы занятий на один урок или на будущие месяцы вперед. Отталкиваться необходимо, прежде всего, от детей, от

их возможностей и особенностей развития. Задача заключается не в том, чтобы передать ребенку знания, а в том, чтобы отыскать путь творчества, который сможет пройти сквозь кожу и попасть в сердце, тот путь, который вызовет в ребенке желание творить, искать и придумывать. Только в этом случае возможно продвижение вперед, иначе дети превратятся в марионеток, а Вы в кукловода.

Наши упражнения - это всего лишь точки отсчета, потому что для передачи комплекса упражнений по пластике необходимо издавать отдельную толстенную книгу.

Итак, для шестилеток должны быть придуманы игры очень зримые, ярко-образные, опирающиеся на узнаваемые для них явления, предметы или состояния. Так как им тяжело долго держать внимание, необходимо менять темпоритм каждые пять-семь минут: подвижные игры целой группой и спокойные в одиночку или по парам.

Старшие ребята тоже очень любят играть, но уже стесняются этого, а потому надо терпеливо дожидаться момента, когда снимется “защита”, дети перестанут бояться друг друга и откроются. Для этого можно всем вместе побеседовать о том, что любое театральное действие - это в первую очередь игра, и если мы не научимся играть друг с другом и сами с собой, то нечего говорить о постороннем зрителе. “Защита” вполне естественна: ребята в подростковом возрасте, как правило, хотят казаться старше, чем они есть, хотят побыстрее стать взрослыми и самостоятельными. А “возвращение” в детство - это препятствие в стремлении к свободе и независимости. Надо дать почувствовать ученикам, что “сохранение детства в себе” не мешает взрослению, что важно вовсе не то, как они выглядят во время выполнения театральных упражнений со стороны, гораздо важнее их собственная индивидуальность, и ваш общий путь к познанию истинных ценностей, таких как любовь, добро, красота... Начните играть в игры знакомые, подвижные (“салки”, “казаки-разбойники”), и спокойные, сидя в полукруге (“испорченный телефон”, “слова”). Постепенно дополняйте знакомые игры своими нововведениями: например, при игре в “салки”, предложите, услышав ваш сигнал - хлопок руками - замереть на месте, как будто вы все находитесь в телевизоре, а кто-то нажал на паузу. Развивая эту игру, можно “включать” перемотку, то есть действия убыстряются, “переключать на другую программу”, где показывают замедленную съемку и т. д. То же самое с играми

спокойными: в “слова” можно играть, используя темы, соприкасающиеся с театром; можно не произносить слово, а показывать его с помощью тела. Таким образом, через несколько занятий, Вы сможете предлагать ребятам ранее незнакомые игры, и вряд ли кто-то откажется в них участвовать.

Средний возраст 12-14 наиболее сложный. Тело вступило в самый быстрый период своего формирования, психические реакции крайне обострены. Нужно об этом помнить, избегать таких ситуаций, когда ребенок может оказаться в неловком положении, когда он может стать предметом насмешек. В средней подростковой группе важнее всего создать доброжелательную обстановку, и тогда пластика станет незаменимым помощником в познании ребят самих себя и привыкании к своему новому облику.

Для занятий пластикой больше всего подходит просторное проветриваемое помещение, например, актовый или спортивный зал. Желательно, чтобы в зале было напольное покрытие, типа ковролина. Одежда для занятий может быть любой, главное удобной и свободной, нужно чтобы дети комфортно себя чувствовали, выполняя любые упражнения, даже лёжа на полу или стоя вверх ногами. Обувь очень мягкая - чешки, балетные тапочки, просто носки, но идеальный вариант - заниматься босиком. Девочкам нужно позаботиться о своих прическах: максимально убрать волосы, чтобы не мешались, и, конечно, снять с себя все украшения.

Тренинг

Мы приведем примеры упражнений, на основе которых Вы можете придумывать свои собственные. В нашей работе существует три этапа: первый - это работа со всей группой одновременно (но при этом каждый ребенок должен быть сам по себе); второй - по парам; и третий - все вместе. Второй и третий этапы применяются в основном при работе со средними и старшими детьми.

С малышами нужно действовать очень осторожно, только если группа уже окончательно сформировалась и не один месяц работает вместе можно предложить им “партнерские” упражнения. Маленькие дети вообще тяготеют к изолированным, одиночным играм. Им трудно принимать правила,

установленные другими, принимать чужую логику мышления и действий. Для тренировки коллективных действий, то есть для тренировки социальных навыков, в арсенале детских игр используются, прежде всего, игры спортивные, в которых личностное, творческое начало задействовано минимально: салочки, колдунчики и т. д. Необходимость работать с партнерами в творческих заданиях может вызвать между детьми острые и нежелательные конфликты. Одни попадут в положение лидеров и смогут самореализовываться, а другие окажутся в зависимом положении. Этого никак не следует допускать. Избежать этого можно только в том случае, если атмосфера взаимного доверия и интереса в группе прочно установилась, если дети стараются изо всех сил быть внимательными и тактичными по отношению друг к другу.

Так или иначе, основным средством обучения должна являться игра. А для начала в любой возрастной группе нужно ограничиться первым этапом, чтобы ребята почувствовали удовольствие и свободу, только затем можно приступить ко второму этапу. А третий - это высший пилотаж и торопиться с его приближением не стоит.

1. Разминка

Разминка подразумевает под собой два важнейших компонента: первый - это разогрев всего тела, подготовка его к дальнейшим упражнениям и, как следствие, к решению творческих задач; второе - это собирание внимания (особенно у маленьких детей) ради тех же самых целей. Заметим, что на занятиях пластикой, разминка никогда не может быть самодостаточной, как, например, на сценическом движении, когда на первых этапах необходимо элементарно подготовить тело ребенка к дальнейшим достаточно сильным нагрузкам. Здесь важно понимать самому и дать понять это ребенку, что разогреваемся мы исключительно для того, чтобы дальше заняться “игрой”, то есть фантазированием. Каждый раз нужно ориентировать ребят на движение вперед, на создание чего-то нового, у малышей - на придумывание новой игры, у “взрослых” - на открытие в самом себе, в собственном теле, чего-то неожиданного. Если на каждом занятии будет происходить нечто удивительное, необычное, то у детей возникнет интерес и стимул к тому, чтобы не пропускать очередную встречу, не болеть и не капризничать.

“Настройка”

В начале любого занятия нужно встать всем вместе в круг, практически плечом к плечу, посмотреть друг другу в глаза, улыбнуться и без слов пожелать удачи и отличного настроения. С малышами можно придумать приветствие, состоящее из хлопков в определенном ритме. Это будет своеобразным ритуалом, с которого вы будете начинать занятие, и им же заканчивать. Для старших ребят этот момент необходимо проговорить отдельно, потому что круг помогает почувствовать друг друга, всю команду целиком, и забыть, хотя бы ненадолго, о личных проблемах: о школе, о недоделанных делах, о плохом настроении и т. д. Кстати, это касается и Вас!

Упражнения разминки рекомендуется проводить по поясам: сверху – вниз, то есть от головы к ногам. Универсальная разминка приводится в разделе “Обучение танцу и искусству танцевальной импровизации”, а так же частично в разделах “Сценическая речь” и “Сценическое движение”. Мы же здесь приведем только те упражнения, которые принципиальны именно для занятий пластикой.

“Разогрев”

Разминочные упражнения, направленные на разогрев тела, можно начать выполнять в кругу, а затем расположиться в зале так, как это наиболее удобно.

“Построить позвоночник”

Для этого нужно повесить тело на воображаемую перекладину и медленно выпрямляться, начиная с копчика, волевым усилием выстраивая каждый позвонок друг на друга. Затем резко и одновременно сделать рывок противоположными рукой и ногой, как бы растянув тело по диагонали. Часто при выполнении этого упражнения возникает хруст в позвоночнике – позвонки встают на место. Этого не нужно пугаться.

“Растирание”

Растереть руками все суставы, лицо и голову.

“Гимнастическая разминка”

Провести гимнастическую разминку, сочетая упражнения растяжки с силовым блоком (см. разделы “танец” и “сценическое движение”).

“Расслабление или релаксация”

. Данные упражнения, при всем удовольствии, которое впоследствии будут испытывать дети любого возраста, подразумевают под собой серьезный настрой и

очень внимательный контроль с вашей стороны. Нужно стремиться создать такую атмосферу в группе, чтобы ребята чувствовали себя спокойно и в случае чего были уверены в вашей поддержке.

И еще один важный момент: если Вы посвящаете релаксации целый урок, например 45 минут, необходимо закончить его какой-либо игрой, не очень подвижной, но достаточно действенной, чтобы ребята успели включиться в привычный для них жизненный ритм. А лучше всего, если занятие пластикой длится 1,5 часа, из которых для начала 15 минут, потом 30, и только спустя несколько месяцев непрерывных занятий, 45 минут будет посвящено релаксации. Эти цифры не касаются малышей, для которых вполне достаточно 15 минут релаксации за занятие, причем в сочетании с другими упражнениями. Хорошо, если для таких занятий Вы подберете соответствующую музыку, например, инструментальные композиции Дид Кен Денс, Тенджерим Дрим, или звуки природы. Такие композиторы, как Китаро, Ван Гелис, Йеллоу, Исао Тамита и многие другие, своими произведениями тоже создают необходимую атмосферу теплоты и покоя.

“От движения к неподвижности”

Чтобы дети почувствовали, что такое по-настоящему расслабленное тело, необходимо предложить им очень подвижную игру, в самом разгаре которой по вашему хлопку они лягут на пол и закроют глаза. В этот момент тело будет совсем расслаблено. Попросите их запомнить это ощущение. Далее постепенно восстановится дыхание, хорошо, если при этом дети будут представлять себе, что вдыхают чистейший воздух, какой бывает, например, утром на море или в деревне, или рядом с водопадом.

Нужно понимать, что для большинства детей сложно в первый раз закрыть глаза, да еще и лёжа на полу рядом с другими ребятами. Будет много смеха, шуток, лишних движений. Надо преодолеть эти неудобства и естественный неуют мягко, без окриков. И вот теперь, когда все успокоились, мягким, но уверенным голосом можно продолжать. Когда вы работаете со всей группой целиком, ваша задача заключается в том, чтобы каждый ребенок достиг внутреннего комфорта и попытался сосредоточиться только на себе, ни на кого не обращая внимания. Для начала можно предложить ребятам представить себе, что мы лежим на берегу моря, на теплом, слегка колючем песке, солнце еще не палит, а лишь слегка

пригревает, легкий ветерок приятно обдувает тело, волна чуть-чуть касается пяток, вдалеке покрякивают чайки, не надо никуда спешить, вокруг полный покой и уют. Ваша фантазия и жизненный опыт поможет точно передать то состояние природы, когда чувствуешь себя ее неотъемлемой частицей, и тело переполняет ощущение безграничной радости и спокойствия. Не важно, какое место на земле Вы выберете, главное - Ваше собственное воображение и убаюкивающая, но в то же время уверенная подача голоса.

Через некоторое время, если ребятам удалось успокоиться и расслабиться, нужно так же постепенно возвращать их фантазию обратно. Можно посчитать до десяти, предварительно со всеми договорившись, что последний счет означает открытие глаз и возвращение в пространство зала, где вы занимаетесь. Если кто-то вдруг заснул, не пугайтесь и не раздражайтесь, а осторожно разбудите и скажите что-нибудь приятное. Можно поинтересоваться, приснилось ли что-нибудь? А заодно и обсудить с остальными ребятами, что им понравилось больше всего, а что вызывало неудобства. Внимательно слушайте ответы и в дальнейшей работе отталкивайтесь от реакции детей.

“Расслабление – напряжение”

Полное расслабление чередуется с максимальным напряжением всего тела; то же самое по частям (голова, рука, нога, кисть, мизинец правой ноги и т. д.).

“Разные материалы”

Превращаем свое тело в разные материалы, только в собственном воображении (песок, глина, металл, вода, огонь и т. д.).

“Внутренним взглядом”

Нужно совершить путешествие по своему телу внутренним взглядом, исследовать ткани организма изнутри.

“Игра с тряпичной куклой”

Задача состоит в том, чтобы помочь расслабиться своему партнеру, проверяя зажимы каждой части тела по отдельности. Для этого один человек, лежа на полу, старается максимально расслабить свое тело, а другой - очень осторожно приподнимает и как будто взвешивает разные части тела своего партнера. Нужно добиваться того, чтобы расслабляющийся человек ничего не делал сам, а доверился партнеру. Если какая-то мышца оказывается зажатой, например рука до конца не разгибается, партнер должен помочь ей расслабиться,

поглаживая или слегка встряхивая руку, пока она не повиснет как плеть. Человек, который расслабляется, может представлять себе, что он, например, тряпичная кукла. Нужно проговорить, что момент доверия партнеру очень важен. Не допустимо причинить боль или неудобство: если человек хоть раз перестанет доверять, впоследствии будет сложно снова добиться доверия.

“Марионетка”

Нужно привязать воображаемые нитки к частям тела партнера и поочередно их натягивать, заставляя тело двигаться и принимать самые неожиданные позы; хорошо бы выполнять это упражнение, лежа на полу.

Этап третий.

“Пьяный танец”

Вся группа, полностью расслабившись, лежит на полу; очень медленно и не спеша все одновременно, но без какой-либо команды, начинают двигаться, сохраняя ощущение расслабленности; постепенно из положения лежа, можно перейти в вертикаль; получится своеобразный “пьяный танец”. Нужно уловить импульсы, которые посылает нам собственное тело, и довериться в движении этим импульсам.

“Внимание”

По большому счету все предыдущие упражнения, так или иначе, были связаны с сосредоточением внимания, только мы про это не думали, так как задачи были другие. Теперь расставим акценты именно на удерживании внимания ребенка, то есть впервые переведем это для него на сознательный уровень.

“Точка”

Принять положение “точка”, при котором любые внешние раздражители не мешали бы (нужно как бы спрятаться, от всего закрыться). Как мы помним по описанию в главе “Актерское мастерство”, это положение - на коленях или на корточках, руки обнимают колени, а голова максимально опущена – замкнутое, закрытое положение тела. Задача собрать внимание на самом себе, на стуке своего сердца, на дыхании.

“Звезда”

Из положения в *точке* постепенно раскрыться в *звезду*: полностью натянуть руки, ноги, спины, максимально раскрыть глаза и рты. Внимание переключить на все, что вокруг, пытаюсь захватить как можно больше звуков и

зрительных картинок. Вы можете помочь ребятам, считая вслух, сначала до шестнадцати, потом до восьми, до четырех, до двух, а они в свою очередь должны точно уложиться в предложенный счет. Затем упражнение может выполняться по хлопку. Из точки – мгновенный взрыв.

Из звезды нужно снова уходить в точку. Сначала так же под счет, постепенно сокращая его, а затем – по хлопку.

“Превращение части тела”

Внимание собрано на какой-то одной части тела, например, на руке, которая превращается в змею, а тело превращается в странный вытянутый камень; змея может погреться на солнце, лежа рядом с камнем или на нем, может ползать в поиске укромного уголка, может прятаться от приближающейся опасности и т. д.

“Мягкая рука”

Разбиться на пары, принять *исходное положение*, при котором ноги чуть шире ширины плеч, колени немного согнуты, спины абсолютно прямые. Встать лицом друг к другу, противоположные руки “склеить” у запястья и на этом месте сосредоточить внимание. Одновременно оба партнера начинают медленные плавные движения руками, нельзя “отклеиваться” друг от друга и использовать силу. В следующем этапе необходимо, сохраняя все то же положение тела и рук, дотронуться пальцами до плеча партнера.

“Ладушки”

Работа идет в паре, лицом друг к другу, исходное положение тела, один человек протягивает слегка согнутые в локтях руки ладонками вверх, другой кладет свои ладони на руки партнеру. Задача первого мгновенно перевернуть свои ладони и слегка ударить по рукам партнера, задача второго - не дать ему этого сделать.

2. Основная часть – рождение пластического образа

“Координация движений и равновесие”

Вестибулярный аппарат у каждого человека устроен по-разному, а способность координировать свои движения у малышей, как правило, находится только в процессе становления. Часто и подростки не сильно дружат со своими

руками и ногами. Наша задача помочь и тем и другим, потому что контроль над своим телом - это первый шаг к успеху в постижении предмета пластики.

“Неудобная поза”

Принять самую немыслимую, очень неудобную позу и удержаться в ней как можно дольше; то же самое можно делать, используя, например, стулья.

“Зеркало”

Разбиться по парам, встать лицом друг к другу. Один человек как будто смотрит в зеркало, соответственно другой - его отражение. Двигаться нужно, как можно точнее, повторяя движения друг друга. Хорошо бы не забывать про лица, можно корчить рожицы, а можно с помощью мимики передать какую-либо эмоцию, вами предложенную (тоска, бурная радость, злость, нежность и т. д.).

“Тень”

Разбиться по парам. Один человек из пары становится “тенью” другого. Начать можно, находясь у партнера за спиной, и стараться точно повторять все его движения. Это упражнение можно выполнять и всей группой: для этого выбрать четырех ведущих и расположить их по краям, остальные находятся как бы в центре, все развернуто в одну сторону. Первый ведущий начинает движение, остальные его “тени”. В какой-то момент первый ведущий может развернуться и передать движение другому ведущему, сам, превратившись в “тень”.

“Движение и музыка”

. Многие считают, что если у человека нет музыкального слуха, то его уже и не будет никогда. А мы уверены в том, что слух есть у каждого, так же как и чувство ритма, есть и способность **слышать** музыку. Нужно только потрудиться, чтобы такая же уверенность появилась у ребенка. Не требуйте от детей мгновенных результатов и не ставьте раньше времени на ком-то крест. Желание и терпение помогут и детям и Вам. Начните с простого, постепенно переходя к более сложному.

“Образы, навеянные музыкой”

Для начала можно выяснить какая музыка нравится или не нравится детям, и почему. Далее предложите послушать музыкальные отрывки из разных произведений, лучше всего классических, и обсудите их. Пусть дети попробуют описать те образы, которые возникли в их воображении. Попробуйте и Вы

передать им свои ощущения от прослушанной музыки, опираясь на те образы, которые возникли у Вас.

“Ритмический рисунок”

Занятия с ритмом можно начать с элементарных хлопков ладошками и топая ногами. Вы показываете, дети повторяют. Через некоторое время дети сами могут становиться ведущими. Для проверки можно использовать метроном. Придумайте игры на основе разных ритмических рисунков: можно создавать подобие дождя, движение поезда и т. д. при помощи хлопков руками, топая и шаркая ногами и т. д.

“Стоп кадр”

Выберите ритмичную музыку. На сильную долю, дети должны резко поменять положение тела и зафиксировать это положение “стоп кадром”; при этом натянуть, напрячь мышцы всего тела; затем мгновенное расслабление, следующая перемена положения тела, и т. д.

“Тело – звук”

Если есть фортепиано, предложите детям поимпровизировать в движении под “живые” звуки. Даже если нет профессионального аккомпаниатора, вы можете сами нажимать клавиши, потому что здесь звуки важнее музыки. Имеет значение длительность, высота, сила подачи звука (тише, громче). Объясните ребятам, что им нужно “отпустить” свое тело и воображение и попробовать превратиться в те звуки или сочетания звуков, которые они услышат. Нужно двигаться так, как подсказывает чувство. Настройте детей на то, чтобы они старались замечать звуковые нюансы и отражали их в движении.

“Разная музыка – разное тело”

Подберите музыку, очень разную по темпу, ритму, характеру, настроению; пусть дети попробуют поискать те движения тела, которые, как им кажется, подходят под ту или иную музыку. Не ограничивайте их фантазию, если дети в такой импровизации попробуют превратиться в какой-либо персонаж или животное, после окончания музыки расспросите их: кто кем был, что делал и как это происходило.

“Персонаж и музыка”

Заранее задайте детям или придумайте вместе с ними персонажей, каждому ребенку отдельно или всей группе сразу. Под персонажами мы в данном случае подразумеваем неживые предметы, состояния природы, эмоциональные состояния человека, животных и растения. Задача детей – найти движения тела, которые на их взгляд похожи на пластику выбранного персонажа. Например - “коврик в прихожей”. У каждого возникнет своя собственная ассоциация с этим предметом, и поэтому движения рождаются самые разные. У кого-то коврик будет скакать на носочках, убегая от грязных ботинок; у кого-то медленно ползти по паркету в теплый шкаф; кому-то захочется заглянуть в замочную скважину, приподнимаясь на бахромке; а кто-то захочет учинить жуткий беспорядок в знак протеста или, радуясь предстоящему дню рождения, и возникнут прыжки по всему залу, размахивание руками и ногами и т. д. Не останавливайте детскую фантазию какой-либо заданностью. Очень важно понять, что в этом упражнении не может быть ничего сделанного неправильно. “Правильно” все. Важно, у кого получилось интереснее, поэтому то, что было самым интересным нужно запомнить и даже попытаться повторить. Не настаивайте на своем выборе. Дайте возможность детям отметить то, что им понравилось. Ваше мнение в данном случае должно прозвучать только наряду со всеми остальными.

Упражнение нужно делать под музыку. Мы предлагаем Вам использовать следующих композиторов: Боккерини, Вагнер, Вивальди, Кабалевский, Прокофьев, Скарлатти, Таллеман, Чайковский, инструментальные джазовые композиции Армстронга, Гершвина, Фиджжеральд. Хотя лучше, если Вы будете действовать по-своему, руководствоваться собственными ощущениями, тогда Ваш интерес к материалу вызовет ответный интерес у детей.

“Пластические импровизации”

Хорошо бы подобрать ярко-характерную музыку, может слегка странную, но незнакомую для ребят; придумать вместе с детьми тему, атмосферу, может быть даже действующих лиц; ограничить пространство зала, создав тем самым подобие сценической площадки; выбрать участников импровизации и включить музыку. Задача ребят, – средствами пластической выразительности, отталкиваясь от характера музыки, от придуманной темы и атмосферы, создать небольшую пластическую зарисовку.

“Освоение пространства”

Каждый нормальный человек, а тем более ребенок, каждую секунду осваивает разные жизненные пространства, будь то чтение литературы, слушание музыки, просмотр картин на выставке, выполнение уроков, прогулка по лесу, ежедневное общение с разными людьми или даже сон. Пластика или искусство движения – это тоже освоение пространства, причем каждый раз нового. Ведь если как следует подумать, станет ясно, что мы постоянно меняемся, и мир вокруг нас не всегда одинаков. Нужно только внимательно посмотреть, и позволить своему телу чувствовать перемены. Мы ежедневно, с самого рождения, погружаемся в мир стереотипов и догм, принятых обществом норм поведения. И в какой-то момент, почти автоматически, мы перестаем задавать вопросы себе и окружающим, соглашаемся с общепринятым, даже если чувство нам подсказывает: что-то не так. Наше тело тоже теряет восприимчивость и превращается в инструмент, с помощью которого мы только лишь передвигаемся и поглощаем пищу. Однако все мы помним, насколько чувствителен совсем маленький ребенок. Он реагирует на любые изменения в окружающей среде, и не только температурные... Ссора между родителями или надвигающаяся гроза отражаются на всем его теле. Он еще не понимает происходящего, но все чувствует. И самое главное – ему и в голову не приходит скрывать это или обманывать себя (мол, все в порядке). С возрастом мы теряем такую способность и очень удивляемся, если случайно прогнозы нашей интуиции оказываются верны. Если мы хотим вырастить творческую личность, нам важно помочь ей вернуться к самой первой детской чистоте и непосредственности восприятия мира. И упражнения на освоение пространства помогают нам решить эту задачу. В них мы каждый раз как бы заново знакомимся с миром.

“Заполнение пространства. Разное тело в разной среде”

Всей группе распределиться в зале так, чтобы между всеми людьми было одинаковое расстояние. По хлопку всем одновременно начать движение, сохраняя равномерные промежутки. Можно менять скорость, свойства пространства (вода, глина, сгущенное молоко и т. д.), материал, из которого сделано тело (провода, пластилин, дерево, камень и т. д.). Главное, двигаться всем одновременно, не сталкиваться, внимательно наблюдая за тем, чтобы между всеми участниками упражнения сохранялись равные промежутки, а пустот в углах помещения и

ощутимых “дыр” между участниками упражнения не возникало, то есть нужно, чтобы равномерно заполненным было абсолютно всё пространство класса..

“Импульс”

Разбиться по парам. Один человек пытается вызвать в себе ощущение легкости воздушного шарика, почти невесомости (при этом невесомым должно стать всё тело), а партнер точным движением руки дает импульс, то есть, дотрагиваясь до разных частей тела своего партнера, посылает его тело-шарик летать в разных направлениях, не дает ему окончательно улететь от себя. Все то же самое можно делать, но, представляя себя глиной, вареной сгущенкой, мукой и т. д. Можно работать в одиночку, по парам, всей группой.

“Мысль – движение – эмоция”

Движение строится по принципу: мысль – движение – эмоция. Договоримся с Вами, что “мысль” – это движение головы, одной только головы. Движение всего тела продолжает движение головы. “Эмоция” – это движение рук и лицо. Они, в свою очередь, дают иные, чем голова импульсы телу. Для начала можно четко разделить эти три действия: движение головы, тела, лица и рук, а когда ребята уловят смысл, можно соединять все движения в одно целое. На этом упражнении можно делать небольшие пластические этюды: одиночные, парные и групповые.

“Создание образа”

Уже теперь, когда ребята достаточно свободны, не бояться оказаться смешными или нелепыми, не пугаются своего тела и чуть-чуть умеют им владеть, начинается самое интересное. Вряд ли здесь возможно ограничиться какими бы то ни было конкретными упражнениями. Если все удачно складывалось, то, может быть, и, не заметив этого, вы уже перешагнули границу между ремеслом и творчеством. Скорее всего, ребята уже пытаются фантазировать, используя свои руки и ноги самым удивительным образом, создавая из собственного тела предметы и явления природы, кукол и животных, передавая различные состояния людей и мирового пространства. Необходимо очень внимательно всматриваться в то, что предлагают дети. Поверьте, что их фантазия гораздо богаче, а главное – свободнее нашей. Они еще не успели вобрать в себя и закрепить тот пласт стереотипов и нормативных установок, которые есть в сознании взрослого. Может, многие вещи будут казаться Вам странными, непонятными и не

поддающимися обычной взрослой логике. Но если они интересны детям, если им захочется отстаивать свою правоту, попробуйте лучше пересмотреть свои взгляды и привычные установки. Помогите ребенку сформулировать и обосновать посредством своей детской логики те открытия, которые он совершил. Добивайтесь того, чтобы ребенок фиксировал свои открытия, защищал их, то есть осознавал, что он делает. Может быть, фиксировал не на уровне головы или слова, а на уровне тела и пластики. Тогда он сможет повторить то, что возникло спонтанно на занятиях. Ваша задача отобрать самое интересное: те фантазии, в которых ребенок чувствует себя уверенно и свободно, то, что он может повторить в присутствии зрителя. Если таких фантазий окажется много, то можно собрать их в небольшую пластическую композицию. Присутствие зрителей сыграет для детей важную роль, даже если это пока будут только родители и дети из других групп. Можно показать такую учебную работу несколько раз и двигаться дальше.

Список рекомендуемой литературы

- Барро Ж. Размышления о театре. – М., 1963
- Брук П. Пустое пространство. – М., 1976
- Волконский С. Выразительный человек. – С.-пб., 1913
- Гиппиус С. Гимнастика чувств. – М.-Л., 1986
- Голубовский Б. Пластика в искусстве актера. – М. 1986
- Гранер В. Ритм в искусстве актера. – М., 1966
- Дель Кроз. Ритм. – С.-пб., 1922
- Зиновьева М. А. “Пластика” в книге: Театр-студия “Дали” Программы. Репертуар. Уроки. – М., ВЦХТ, 1997
- Немирович–Данченко Вл. О творчестве актера. – М., 1984
- Немеровский А. Пластическая выразительность актера. – М., 1976
- Румнев И. О пантомиме. – М., 1964
- Рутберг И. Пантомима, движение и образ. – М., 1963
- Станиславский К. Работа актера над собой, Собр. Соч. Т. 2 – М., 1954
- Чикин С. Я. Физическое совершенство человека. – М., 1976

Глава 9

Сценическое движение

“Актёр должен не только иметь полноценный аппарат воплощения, но и постоянно его совершенствовать. Однако, для того, чтобы совершенствовать аппарат воплощения, нужно знать его возможности, законы управления этим аппаратом, законы движения по сцене”.

(И. Кох)

Без активного движения жизнь ребенка практически невообразима. Здоровый ребенок всегда прыгает, бегает, кувырывается. Ему трудно долго сидеть на одном месте. И даже свои эмоции, свои чувства и переживания он выражает, прежде всего, через движение, а не через слово.

Говоря о театре, в котором играют дети, нельзя избежать разговора о движении, в данном случае о движении сценическом.

Тема сценического движения, разумеется, очень интересна и велика. В мире существует много школ и методик движенческой подготовки актера. В нашей стране наиболее известными являются системы И. Иванова, Г. Морозова, А. Немеровского. Одна из наиболее интересных и современных создана педагогом ВТУ им. Щукина А. Б. Дрозниным. Эта школа развивает лучшие достижения не только отечественных, но и зарубежных методик. Она выходит за рамки чисто физической дисциплины и делает движение базой для постижения актерского мастерства.

Сценическое движение это: начала акробатики, работа с равновесием, работа с предметом, выполнение трюков, сценический бой, фехтование. Но, прежде всего, - это развитие психофизического аппарата. Поскольку охватить тему в полном объёме в небольшом разделе не представляется возможным. Здесь речь пойдёт о базовых упражнениях сценической акробатики, поскольку они позволяют развить начальные навыки координации движений, реакцию, решительность, гибкость, динамичность, прыгучесть, физическую силу.

Конечно же, не нужно забывать, что мы говорим о работе с детьми, а не с профессиональными актёрами. Важно помнить, что каждый ребёнок, каждый ученик – это личность, которая растёт и формируется. Необходимо всячески помогать этому росту. Когда у ученика что-то не получается, не стоит сердиться на него. Ведь тело ребенка становится новым почти каждый день, и справиться с таким постоянно меняющимся телом очень трудно. Надо спокойно объяснить или показать не получившееся упражнение ещё и ещё раз. Может быть, тогда что-то получится. Нужно создавать во время урока деловую, но в то же время интересную, увлекательную атмосферу. Ребята не должны чувствовать испуга из-за неправильно выполненного упражнения. У них есть право на ошибку. Ну а задача педагога заключается в том, чтобы этих ошибок становилось меньше.

Весь курс направлен на гармоничное развитие ребёнка. В данном разделе упор делается, в основном, на физическое развитие тела. Но это физическое развитие тесно связано с развитием

личности в целом. Ни для кого не секрет, что в период взросления человек относится к своему телу с пристальным и придирчивым вниманием. Тело может причинить ему множество неприятностей или стать источником радости. Оно может превратиться во врага или в самого надежного партнера. И в зависимости от того, сумеет ли юный человек “подружиться” со своим телом, во многом зависит его самооценка и успешность в самых различных видах деятельности.

Уроки сценического движения, так же как уроки пластики и танца, помогают овладеть своим телом, дают выход молодой энергии. Поэтому дети, как правило, любят эти уроки. Нередко они пытаются заниматься сценическим движением самостоятельно, на переменах, без педагога. Однако такие занятия могут оказаться опасными, привести к травмам. Необходимо сразу же объяснить ребятам, что заниматься сценическим движением можно только на уроке, в присутствии педагога. И особое внимание на занятиях стоит уделить технике безопасности.

Занятия сценическим движением должны проходить в свободном от мебели, хорошо проветриваемом помещении, спортивном или актовом зале, просторной рекреации. Для того чтобы избежать травм, необходимо начать обучение на акробатической дорожке или матах. Желательно, чтобы продолжительность урока была больше обычного школьного часа. Лучше всего - сдвоенный урок.

Одежда на занятиях должна быть удобной, не стесняющей движения ребят, обувь – мягкой (кеды, чешки, кроссовки). Украшения: кольца, сережки, цепочки и т. д. необходимо снимать во избежание травм.

В построении занятий мы руководствуемся несколькими методами, предложенными А. Б. Дрозниным:

- метод “плотных нагрузок”;²⁴
- метод “ступенчатого повышения нагрузок”;
- метод “взаимообучения”.

Метод “плотных нагрузок” состоит в том, чтобы построить занятие без пауз. Упражнения подбираются комплексами, где между каждым из них существует логическая связь. Выполнение одного подводит к выполнению другого. Такой метод позволяет, прежде всего, выстроить курс логично и последовательно, избежать лишних страхов перед выполнением упражнений. Кроме того, метод позволяет приучить детей к интенсивной работе в течение заданного времени, – то есть к тем условиям, в которых им придется работать в спектакле.

Метод “ступенчатого повышения нагрузок” позволяет постепенно и неуклонно повышать нагрузки, дотянуть студийца до пределов его возможностей и дать ему возможность превратить максимальные нагрузки в привычные.

Метод “взаимообучения” направлен на воспитание чувства партнерства и ответственности. Студийцы привыкают под контролем педагога обучать друг друга тому, что умеют сами, страховать друг друга.

²⁴ Сходные принципы применяются в работе по программе “Сценическая речь”.

Занятие сценическим движением начинается с разминки. Для разогрева тела, который в том числе поможет избежать травм, нужно не менее 20 минут. И только после этого можно переходить к конкретным упражнениям.

Упражнения начального этапа обучения, необходимые юному актеру, можно разделить на несколько технических групп: кувырковая техника, техника различных перекатов, прыжковая техника. Каждая группа включает в себя большое число различных элементов, но мы приведем только самые основные. Кувырки и перекаты выполняются на матах. Желательно добиваться того, чтобы ученик выполнял упражнение столько раз подряд, сколько позволяет дорожка из трех – четырех матов. Прыжковые упражнения предлагается выполнять вокруг этой дорожки.

Тренинг

1. Разминка

В разделах “Сценическая речь” и “Пластика” уже говорилось, что разминку рекомендуется проводить по поясам: от головы к ногам – шея, плечевой пояс, грудная клетка, поясница, тазобедренные суставы, ноги. Подробно универсальная разминка описывается в разделе “Обучение танцу и искусству танцевальной импровизации”. Мы же приводим здесь лишь несколько недостающих упражнений, которые необходимы именно для занятий сценическим движением.

Разминка плечевого пояса

“Ветряная мельница”

Исходное положение – стоя ноги на ширине плеч, прямые руки подняты вверх, кулаки сжаты. Делаем максимально широкие круговые вращения руками, постепенно увеличивая скорость от максимально медленной до максимально быстрой. Движения выполняются сначала вперед, затем – назад. Примерно по 20 вращений в каждую сторону.

Усложненный вариант – руки вращаются в разные стороны: одна вперед, другая назад с последующей переменной направленности.

“Мокор”

Исходное положение – стоя, прямые руки со сжатыми кулаками вытянуты вперед перед собой. Первое движение – вращаем кулаками на себя, работает запястье. Затем к вращению кулаками подключаем вращение локтями в ту же сторону. Работают запястья и локти. Далее присоединяем к запястьям и локтям плечевые суставы. Таким образом три пары суставов – запястья, локти и плечи работают одновременно в одном направлении.

Далее упражнение выполняется в том же порядке, но в противоположном направлении.

“Гружины”

Исходное положение – стоя, прямые руки вытянуты в стороны, ладони смотрят вверх, пальцы натянуты. Нужно обратить внимание на то, чтобы ладони располагались чуть выше уровня плеч. Ладони нужно максимально отвести назад плавными движениями.

Другой вариант этого же упражнения. Стоя наклониться вперед, прямые руки за спиной собрать в замок. Плавными движениями нужно отвести прямые руки вверх и вперед в сторону головы.

“Кошка лезет под забор”

Исходное положение: встать на четвереньки. Зафиксировав ладони на месте, оттянуть корпус назад. Представить себе воображаемую щель под забором и попытаться в нее пролезть. При этом нужно следить за тем, чтобы ладони и колени оставались на том же месте, корпус перемещался как можно ближе к полу, но при этом не ложился на него. Упражнение закончить прогибом спины, положив бедра на пол. Затем выполнить все в обратном порядке. Упражнение выполняется на восемь счетов. Для того чтобы усложнить упражнение, между счетов можно делать остановки, говоря “стоп”. В момент команды “стоп” выполняющий должен замереть в том положении, в котором его застала команда. Величина этих остановок зависит от физической подготовки детей.

“Тележка”

Упражнение выполняется вдвоем. Один – тележка а другой – тот, кто ее везет. “Тележка” спирается на руки и подает свои ноги партнеру. Затем пара передвигается вокруг мата. “Тележка” передвигается на руках. При этом необходимо следить за тем чтобы пальцы “тележки” охватывали по направлению движения. Пройдя круг, партнеры меняются.

“Собачка”

Наклонить корпус вперед и опереться на руки так чтобы руки и ноги оставались прямыми. Затем в таком положении пройти вокруг джонки из матов.

“Гусиный шаг”

Придаться ступня прямо. Руки за головой. В таком положении пройти вокруг джонки из матов. Затем выполнить упражнение ступней по ходу движения.

“Прыжок на месте”

Исходное положение: ноги на ширине плеч, руки вдоль корпуса. Для начала делать прыжки на месте под счет: раз – два – три – четыре – где каждый счет это прыжок. Затем каждый четвертый прыжок – это разворот. Сначала на 90 градусов далее на 180 и на 360.

2. Элементы акробатики

“Кувырок вперед”

Подойти к мату. Принять положение группировки: согнув колени, наклонить туловище вперед так, чтобы колени достали до плеч, голова между колен. Руки выпрямить, ладони положить на край мата. (Фото 1.) Затем, согнув локти и разгибая колени, переворачиваться через голову: последовательно положить на мат затылок, лопатки, поясницу. Если тело будет согнуто, получается мягкий перекат, и исполняющий окажется сидящим на мате с согнутыми коленями. В последствии, надо стараться выполнять упражнение так, чтобы голова не касалась пола.

Иногда приходится помочь: преподаватель становится на колени справа от ученика, подсовывает ему под мышку свою правую руку так, чтобы ладонь положить на шею, затем, он наклоняет голову ученика к груди и левой рукой слегка подталкивает его в спину, чтобы создать у него ощущение верного положения и движений тела вперед при начале кувырка. (Фото 2.) Потом ученик сам откажется от помощи. Если ученик отказывается выполнить упражнение, не

нужно его заставлять. Насилием вы ничего не добьётесь. Подождите, пока ребенок сам захочет попробовать.

Надо рассказать ребятам, что небольшое головокружение, появляющееся после выполнения кувырка, - это результат непривычной реакции организма: оно безопасно для здоровья и скоро исчезнет. Однако имеется целый ряд противопоказаний к занятиям элементами акробатики. Это некоторые заболевания глаз, мозговые, хирургические заболевания, нарушение кровяного давления и прочие, то есть речь идет о детях с третьей или специальной группой здоровья. Преподаватель, знающий об отклонениях от нормы в здоровье некоторых учеников, заранее отстраняет их от выполнения акробатических упражнений.

“Кувырок назад”

Кувырок назад – сложное упражнение, поэтому необходимо, чтобы педагог знал и умел выполнять элемент или хотя бы проконсультировался с учителем физкультуры. Подойти к мату, повернуться кругом и сесть на его край, сгруппироваться. Тело должно быть компактным: спина круглая, колени согнуты и прижаты к груди, голова опущена к коленям, подбородок прижат к груди, руки обнимают голени. (Фото 3.) Сохраняя исходное положение тела, необходимо опрокинуться на спину, последовательно приземляясь на таз, поясничную часть спины, лопатки. Если опрокидывание будет достаточно быстрым, а тело останется компактным, то туловище поднимется сначала над головой, а затем окажется за ней, таким образом, тело обязательно перевернется через голову назад. Этому необходимо помочь руками: надо отпустить голени и опереться ладонями в мат в момент, когда тело опирается на шею и затылок. Чтобы облегчить нагрузку на затылок, можно оттолкнуться от мата. Это позволит ученику встать на стопы, а не на колени.

Кувырок назад – сложный навык. Ученик часто боится его. У девушек даже возникают мышечные расслабления. В результате туловище плашмя, а не перекатом, падает на мат; мышцы шеи также расслабляются, и поэтому ни ноги, ни таз не поднимаются вверх. Необходим продолжительный тренаж в подготовительном упражнении; тогда при увеличении амплитуды раскачивания преподаватель должен внезапно подтолкнуть ученика в спину, чтобы помочь ему перевернуться. У ребят, плохо координирующих движения, шея разгибается, и голова тормозит движение кувырка. При этой ошибке необходимо обратить внимание ученика на положение подбородка.

“Кенгуру”

“Кенгуру” – так называется прыжок. Исходное положение: ноги на ширине плеч, корпус прямой, руки сложены на груди. Присесть, оттолкнуться двумя ногами и прыгнуть как можно дальше так, чтобы руки не были задействованы в прыжке, а оставались сложенными на груди. Работая с детьми можно обратить внимание на то, чтобы прыжок выполнялся как можно тише. Это позволит достичь мягкости в исполнении упражнения.

“Кузнечик”

“Кузнечик” - так же прыжок. Исходное положение: ноги на ширине плеч, корпус прямой, руки расслаблены, висят по швам. Присесть, оттолкнуться двумя ногами и прыгнуть как можно дальше. При этом руки делают широкий мах, таким образом, что в прыжке корпус натягивается от кистей до пяток. Приземление происходит так же на две ноги. В этом упражнении важно избегать прогиба в момент прыжка. Тело должно быть натянуто как струна.

“Лягушка”

Исходное положение: согнув колени, наклонить туловище вперёд так, чтобы колени достали до плеч, голова наклонена вперед, руки вытянуты вперед – по направлению движения.

Оттолкнувшись двумя ногами, надо прыгнуть на руки так, чтобы ноги опустились позже, и оказаться в исходном положении. Здесь есть несколько сложностей. Толчек ногами может быть слишком сильный. В результате чего, выполняющий упражнение может упасть вперед. Или упор руками может быть слишком слабым. Это повлечет падение на колени.

“Каскад”

Упражнения “Кенгуру”, “Кузнечик” и “Лягушка” подводят нас к выполнению “Каскада”. Каскадом называется сочетание прыжка вперёд-вверх и обычного акробатического кувырка. Техника его состоит из трёх последовательных движений: отталкивания, полёта и приземления с кувырком.

Положите один на другой четыре мата, за ними ещё один мат. Разбежавшись, надо оттолкнуться одновременно двумя ногами, по направлению вперёд-вверх; в полёте выпрямить ноги, наклонить голову и туловище, опустить руки на мат; приземлиться на руки. В этот момент сгруппировать туловище и ноги, сделать кувырок и подняться. После приземления и группировки необходимо уничтожить инерцию вперёд, то есть опереться на руки.

Чтобы сделать упражнение правильно, необходимо научиться отталкиваться двумя ногами. При исполнении каскада, после отталкивания и полёта, надо опустить вниз руки и плечи. При приземлении руки должны коснуться пола раньше ног, тогда, согнув локти, можно удобно опуститься на лопатки (а не на затылок и шею) и безопасно перевернуться.

Каскад нужен актёру не только как упражнение на координацию и смелость. Он применяется в различных приёмах борьбы без оружия. В технике его есть следующие опасные моменты: если делать его медленно, недостаточно высоко подпрыгнуть, можно упасть плашмя, или, оказавшись в вертикальном положении, вниз головой опуститься на тело или шею. Если же сильно оттолкнуться, можно упасть не на руки, а на спину, что довольно опасно. Отработка оптимальной скорости крайне необходима в данном упражнении. Достигается она только с помощью тренажа – повтора. Убедившись, что техника верна, надо убрать верхний мат, затем второй и третий.

Далее, следует начать увеличивать амплитуду каскада. Надо поставить какое-то препятствие, например скамейку или стул, чтобы увеличить полёт в длину и в высоту. (*Фотографии 4 - 7.*)

3. Сценические падения

Актёру на сцене приходится изображать, как падает человек, потерявший сознание, или мгновенно умерший, а так же, когда его сильно ударят, поставят подножку и тому подобное. Делать это нужно правдиво и безопасно.

Есть два принципа падений. Первый заключается в том, что мускулатура тела постепенно расслабляется: так бывает при потере сознания. Второй – когда тело падает в случае воздействия внешнего характера, например, от толчка в спину: мускулатура будет напряжена, поскольку человек будет инстинктивно стараться удержаться на ногах. Этот принцип более прост для исполнения, так как все страхующие движения и увёртки в подобных падениях можно не скрывать, ибо в них заложено действие сопротивления.

Играть же для зрителя потерю сознания, когда тело падает “совершенно не организованно”, значительно труднее, так как нужно пользоваться такими приспособлениями, которые помогут безопасно приземлиться (см. технику падения вперед согнувшись). Нужно так изображать движения, чтобы актёр не травмировал себя, особенно голову, крестец, колени и локти. Падать нужно только на мягкие части тела. С точки зрения **биомеханики**²⁵, это своеобразные укладывания тела на пол. При быстром исполнении они создают впечатление падающего расслабленного тела.

Падение “Вперед согнувшись”

Подойти к мату, принять исходное положение: стопы параллельны, на расстоянии 10-15 см. друг от друга, руки подняты вверх, пальцы сцеплены. (*Фото 8.*) Надо быстро, в своем воображении, как бы ударить самого себя в живот. В момент удара следует согнуться вперед, приподымаясь на носки, слегка согнув колени. (*Фото 9.*) В этом положении повернуть правую стопу пяткой наружу и, наклоня голову и плечи вперед, начать падать, последовательно расслабляя тело так, чтобы на мат последовательно легли наружная сторона правой голени, правая сторона бедра, правый бок и, наконец, голова. Важно, чтобы голова опускалась на пол мягко и в последнюю очередь. В момент, когда тело начинает падать, перевернуть руки влево так, чтобы локоть правой руки оказался левее своего правого бока – это предохранит локоть от ушиба. (*Фото 10.*)

Падение “вперед согнувшись” может быть выполнено при любом ударе в живот. Без психологической и действенной предпосылки падать трудно, заставить упасть может только какое-то внешнее воздействие. Тогда рождаются конкретные приспособления, которые создают верное сценическое движение.

²⁵ Биомеханика – понятие, введенное в актерский тренаж В. Э. Мейерхольдом, оно основано на трехчастной структуре физического действия: фиксация, откат и посыл, - о чем мы уже говорили подробнее в главе “Театральные игры”.

Разучивая технику падений, следует сразу поправлять ошибки учеников. Исполнение схемы несколько раз подряд позволяет быстро запомнить ее. В любом приземлении, тело должно падать только на мягкие части. Если ученик касается мата коленями, а не наружной частью голени, то техника неверна: это опасно при приземлении на пол. В начале исполнения скорость должна быть замедленной; постепенно она убыстряется и, наконец, должна стать такой, чтобы зрители увидели падающего, а не лежащего человека. Чтобы падение было правдоподобным, ноги не должны подниматься в противовес падающему телу.

Падение “Назад на спину”

Встать спиной к мату, поставить левую стопу, на край мата, носком влево. (Фото 11) Затем, перенеся вес тела на эту ногу и приподняв правую вперед-вверх, поднять вверх прямые напряженные руки, а подбородок прижать к груди. (Фото 12) Опереться на наружный край левой стопы. Важное подсобное движение. Такое положение неудобно для ноги, но оно создает верную предпосылку тому, чтобы упасть назад, обеспечивает технику безопасности. Итак, падающий подворачивает левую стопу, наклоняет голову вперед и, постепенно сгибая колено, и, расслабляя мышцы левой ноги, тем самым, сокращая расстояние до пола, приземляется на мат наружной частью левой голени, затем левой стороной бедра и боком так, чтобы не удариться крестцом. При этом поднятые руки должны оставаться в таком положении до окончания приземления. Как только левое плечо коснется мата, правая нога ложится на пол и падающий мгновенно переворачивается на спину. Руки, расслабляясь, ложатся тыльной стороной кисти на пол, и одновременно с этим мягко опускается затылок на мат. (Фото 13 -15)

Это падение опасно при неверной технике: есть риск разбить затылок. Чтобы этого не случилось, нужно уметь закрепить мышцы рук и шеи при приземлении. Напряженные руки произвольно закрепощают мышцы.

шеи – и это предохраняет голову от сотрясений и не дает удариться затылком об пол. Обман зрителя достигается тем, что, как только левая сторона легла на пол, исполнитель мгновенно поворачивается на спину. Зритель не успевает увидеть подсобные движения, но, увидев падающее выгнутое тело, верит, что человек действительно упал на спину. Важно, чтобы правая нога, создающая противовес падающему телу, опустилась, как только легли плечи. Задержка ее в приподнятом положении раскрывает технику, которую надо скрыть.

Список рекомендуемой литературы

- Вербицкая А. В. Основы сценического движения. – М., ГИТИС, 1982
- Донской Д. Д., Зацюрский В. М. Биомеханика. – М., Физкультура и спорт, 1979
- Карпов Н. В. Уроки сценического движения. – М., ГИТИС, 1999
- Кох И. Основы сценического движения. – Л., 1970
- Переславцев А. И. “Сценическое движение” в книге: Театр-студия “Дали” Программы. Репертуар. Уроки. – М., ВЦХТ, 1997
- См. так же “Список рекомендуемой литературы” к разделу “Пластика”.

Глава 10

Обучение танцу и искусству танцевальной импровизации

1. В поисках собственного стиля

Детям от природы свойственно выражать себя в движении: в бегании, прыгании, размахивании руками и хаотическом танце. Очень рано у ребёнка появляется потребность в умении эстетически организовывать эту стихию. Наша задача не подготовить профессионального танцора, а дать возможность ребёнку выразить себя в танце, суметь добиться адекватного выражения своих эмоций через танцевальную пластику.

На самом первом этапе обучения основное внимание обращается на развитие природных танцевальных способностей ребёнка, а также чувства ритма, уверенности в себе, снятии зажимов, выработку навыков взаимодействия с партнерами. Изучаются основные принципы, движения, вырабатывается выносливость, в игровой методике, преподаются основы импровизации. Сначала разучиваются элементарные движения, затем движения в несложных сочетаниях, которые впоследствии складываются в танец, как законченное произведение.

На следующем этапе даются более сложные комбинации. Больше внимание уделяется технике, правильности исполнения, выразительности. Движения прорабатываются со всеми возможными подходами, убыстряется темп, даётся больше заданий на импровизацию, вводятся комбинированные вращения по диагонали и кругу.

Занятия на начальном этапе обучения не имеют жестко организованной зафиксированной структуры, и план урока зависит от конкретной темы и содержания занятия.

На следующих этапах, занятия строятся примерно по одному плану. Первая половина занятия проходит по обычной схеме: эззерсис (разминочные упражнения) у станка, эззерсис на середине, комбинации. Если станка в зале нет, первая подготовительная часть урока проводится на середине. Затем идёт работа в партере (расположение исполнителя на полу), растяжки, комбинации.

Вторая половина урока отводится на самостоятельную работу под наблюдением педагога, выполнение заданий, этюдов на импровизацию, повторение или разучивание новых комбинаций и танцев.

Занятия выстраиваются с учётом способностей и физических данных детей, чередуется физическая нагрузка на определённые группы мышц и связок. Чисто силовые движения сменяются танцевальными и наоборот.

Хотелось бы отметить, что с целью наиболее эффективного “запоминания” материала, полезно активно вовлекать студийцев в создание индивидуальных работ, постановку танцевальных фрагментов рассчитанных как на одного, так и на группу участников. В качестве стимулирующего момента может использоваться участие в периодически устраиваемых концертах, на которые приглашаются студийцы других групп, преподаватели студии, родители и другие зрители.

Полезно устраивать, возможно, в форме зачёта, проверку усвоения материала. Основной целью здесь является не выставление “оценок”, а выявление, совместно с учениками “слабых” и “сильных” сторон в развитии каждого и группы в целом. Правильно также использовать “принцип взаимообучения”, когда студийцы, более уверенно усвоившие материал, выступают в роли инструктора.

Работу со студийцами необходимо разбивать на этапы, так легче планировать построение уроков, нагрузку и ожидаемые результаты.

Схема танцевального обучения в театральной студии во многом, естественно, зависит от возможностей педагога, его профессионализма и специализации. Вы вырабатываете именно тот стиль, который приемлем для Вас. Вы можете экспериментировать в смешении жанров, в поисках своей техники. Возможно тогда, вместе с учениками, вы найдете тот оптимальный синтез, который и будет хореографическим стилем вашего театрального коллектива, стилем вашего будущего произведения. Желательно, чтобы педагог по танцу владел основами музыкальной грамоты. В крайнем случае, перед началом работы, необходимо получить консультацию у педагога музыки по этой теме.

2. Танец сегодня

Танцевальное обучение является неотъемлемой частью подготовки современного актёра. Всё чаще режиссёры драматических спектаклей используют в своих работах выразительность танцевального языка. Причем техника танца как сольного, так и массового всё более усложняется, что требует от актёра соответствующей физической и технической подготовки. При анализе спектаклей выдающихся хореографов нашего времени достаточно сложно определить стиль и лексическую принадлежность того или иного па.

Движение служит, прежде всего, для раскрытия замысла и идеи. Синтез различных хореографических техник заставляет исполнителя овладеть не только языком классического танца, но и техникой танца модерн, джазового танца, фольклорного и бытового танца.

Однако эксперименты в области движения, начатые ещё в середине 19 века, убеждают в том, что техника – это не самое главное, существует теория “телесного выражения”. Яркими примерами являются А. Дункан и Л. Фуллер. Об Айседоре Дункан написано много. Не обладая идеальной фигурой, она гипнотизировала публику, хотя в своём танце не показывала какой-либо особой техники. Дункан использовала повседневные движения, шаги, прыжки, простые повороты. Приблизжённые к естественным, они выражали её индивидуальность. Именно сиюминутность, неожиданность привлекала зрителя. В творчестве Дункан очень сильна интуитивная, импровизационная техника.

Для того чтобы дети могли импровизировать самостоятельно, недостаточно пользоваться лишь природной пластикой и фантазией, необходимо иметь определенный набор, так называемый “багаж” движений. Поэтому задача педагога познакомить учеников с “лексикой” танца и разучить с детьми основные элементы разных по стилю танцевальных форм. Например: основные элементы классического танца – *battement tendu*²⁶, *battement jete*²⁷, *grand battement*²⁸, *grand plie*²⁹, *chaines*³⁰ и т.д. Большое внимание уделяется изучению основных позиций рук и ног, и постановке корпуса. Полезно изучить основные элементы классических прыжков и вращений.

Основные элементы народного танца: простой шаг, переменный шаг, шаг с притопом, “простой” ключ, “двойной” ключ, веревочка, моталочка, ковырялочка, молоточки, гармошка и т.д. Основные элементы бального танца: Вальс - простая перемена (левый квадрат, правый квадрат), левый и правый поворот; Самба – основной шаг, шаг с продвижением, виск, бутафого, корте-джако; “Ча-ча-ча” - основной шаг, шассе, веер, раскрытие (“Нью-Йорк”).

²⁶ *battement tendu* [батман тандю] — движение ноги, которая скользящим движением отводится на носок вперед, назад или в сторону

²⁷ *battement jete* [батман жете] — отличается от *battement tendu* активным выбрасыванием ноги в воздух на высоту.

²⁸ *grand battement* [гран батман] — бросок ноги на 90° и выше вперед, назад или в сторону.

²⁹ *grand plie* [гран плие] — полное приседание.

Основные элементы джазового танца: contraction и release, спирали, изоляция, sick, легкие комбинации, включающие шаги, прыжки, вращения.

Овладев основными элементами, дети уверенно могут исполнять их в различных комбинациях и связках. Таким образом, появляется лексика танца, которая используется для выражения внутреннего эмоционального состояния, развития сценического образа.

3. Джаз-модерн танец и актерская органика

В чистом виде классический балетный танец в современных драматических спектаклях практически не используется. Современный театральный танец может включать в себя элементы эстрадного, бального танца, акробатики и т.д. При работе с детьми, мы предлагаем взять за основу джаз-модерн танец, который, рождаясь из слияния музыки, пластики, чувств и т. д. не ограничен четкими позами классического танца, и по органике гораздо ближе драматическому актеру. Этот стиль предполагает более свободную постановку рук, плеч, спины, ног, чем классический танец, что дает юному актеру возможность более естественного самовыражения. Конечно, джазовый танец является довольно сложным в техническом исполнении и подразумевает соответствующую физическую и техническую подготовку, поэтому остановимся на нём более подробно.

Основные принципы джаз-модерн танца относятся, прежде всего, к технике движения. Они сложились в процессе эволюции различных систем танца. Эти принципы были заимствованы в основном из джазового танца и из танца модерн, а также из классического балета.

Приведем основные элементы и принципы движения, принятые в этом стиле:

1. Использование в танце позы “коллапса”.
2. Активное передвижение исполнителя в пространстве, как по горизонтали, так и по вертикали.
3. Изолированные движения различных частей тела.
4. Использование ритмически сложных и синкопированных движений (со смещенным акцентом на слабую долю).
5. Полиритмия танца.
6. Индивидуальные импровизации в общем танце.
7. Комбинирование и взаимопроникновение музыки и танца.

³⁰ chaines[шене] – туры (повороты), исполняемые на двух ногах по диагонали или по кругу на высоких полупальцах

**В. Никитин, российский педагог, хореограф, в своей книге
“Модерн-джаз танец” так определяет основные элементы джаз-
модерн танца:**

Поза коллапса. Это понятие ничего общего с медицинским термином не имеет. Речь идет о своеобразном держании тела, когда нет напряжения и вытянутости вверх. Тело свободно и расслабленно, его изгибы немного утрируются, колени согнуты, торс и голова чуть наклонены вперед. При напряжении невозможно движение отдельными центрами, например пелвисом (тазобедренной частью), или грудной клеткой, в то время как при достаточном расслаблении такие движения возможны.

Основная задача педагога на первом этапе обучения — добиться достаточной свободы позвоночника, чтобы совершать движения различными его частями. Но в то же время тело должно быть достаточно напряженным, чтобы движения были энергичны.

Изоляция и полицентрия. Тело как бы состоит из отдельных частей-центров: это голова и шея, плечевой пояс, грудная клетка, пелвис, руки и ноги. Эти центры могут пространственно и ритмически независимо двигаться, именно это и создает полицентрию движения. Каждая часть тела или каждый центр имеет свое собственное поле напряжения и свой собственный центр движения. Полицентрия — это основополагающий принцип танцевальной техники. Для того чтобы перевести его в реальную видимость танца, существует технический прием, который называется изоляцией и подразумевает, что каждая часть тела, то есть каждый центр двигается независимо от другого центра. Эта, на первый взгляд, простая задача достаточно сложна для начинающего, так как по анатомическим особенностям нашего тела все центры тесно связаны между собой, и движение, например, головой, естественно вызывает напряжение в плечевом поясе или в грудной клетке. Однако изоляция — это основной технический прием, с которого начинается обучение джаз танцу.

Полиритмия. В джаз танце центры могут двигаться не только в различных пространственных направлениях, но и в различных ритмических рисунках, метрически независимых друг от друга.

Полиритмия тесно связана с музыкой. Так, во время импровизации того или иного музыкального инструмента на основной, базовый ритм накладывается ритм импровизации. Это приводит к появлению такого музыкального понятия, как *свинг*, т. е. определенной пульсации основного ритма, связанного со смещением мелодического рисунка и ритмической основы произведения. Танцор должен почувствовать своим телом музыкальный свинг и стараться воплотить его в движении. Отсюда и появляется не только музыкальное, но и танцевальное понятия свинга. В танце это понятие означает раскачивание, моторно-ритмическое движение какой-либо части тела или всего тела целиком.

Мультипликация. Это понятие также тесно связано с ритмом. Оно означает, что единое движение раскладывается на составные части, которые фазируются (сдвигаются) или мультиплицируются (накладываются). Однако количественное увеличение танцевальных акцентов не должно приводить к увеличению музыкального такта. Говоря иными словами, в четырехдольном такте делается несколько акцентов в промежутках между основными долями такта.

Мультиплицированные движения могут быть неодинаковыми по времени и нерегулярными. Они могут занимать весь такт, но могут и только какую-либо его часть. Рассмотрим мультипликацию на примере шага. Шаг — это не только движение, связанное с перемещением в пространстве, но и перенос веса тела с одной ноги на другую. При мультипликации в промежутке между шагами исполняется несколько движений, но только одно связано с переносом веса тела.

Импульс и управление. В джазовом танце существует понятие, на первый взгляд, противоречащее изоляции - это *импульс*. Когда один центр активизирует другой центр, как бы управляет им, но при *управлении* заметен временной разрыв между движениями. Первоначально начинает движение один центр, затем через определенный промежуток времени — другой, третий и т. д. При активизации центра мы затрачиваем определенное мышечное усилие, которое и называется импульсом. Импульсная техника важна не только при последовательном движении центров, но и в движении всего тела целиком. Импульс всегда исходит из так называемого “центра тела”, важной анатомической точки, которая расположена в центре тела (на ладонь вниз от солнечного сплетения). Там же

расположен и центр тяжести, работа с которым является важной задачей обучения.

Координация. При движении двух или более центров одновременно возникает необходимость их скоординировать. Координация осуществляется двумя способами: импульсом, при котором два или несколько центров приводятся в одновременное движение, либо применяется принцип управления, т. е. центры включаются в движение последовательно. Координироваться могут самые различные центры: голова и пелвис, руки и голова, плечи и голова. Менее употребительна координация головы и грудной клетки, но и она возможна. Плечи могут координироваться с головой, пелвисом, руками и ногами. Пелвис сочетается с головой, грудной клеткой, плечами, руками и ногами. Сложна и эффективна координация с грудной клеткой, называемая "оппозиционный крест", при котором движение строится по следующей схеме: грудная клетка — вперед, пелвис — назад, грудная клетка — вправо, пелвис — влево, грудная клетка — назад, пелвис — вперед, грудная клетка — влево, пелвис — вправо. В этом примере движения центров направлены в противоположные стороны, то есть в оппозицию. Однако возможно и параллельное движение двух центров. Параллель и оппозиция могут встречаться и внутри одного центра, между ареалами центров. Ареалом называется часть центра. Например, в руке это кисть и предплечье, в ноге — стопа и голеностоп.

Принципы движения, заимствованные из танца модерн. Существуют различные системы модерн танца. Развитие той или иной системы связано с именами крупных педагогов, балетмейстеров, исполнителей, таких, например, как М. Каннингем, М. Грэхем, Х. Лимона, Д. Хамфри и др. Эти системы базировались, прежде всего, на определенном философском подходе к движению. Это выражалось в постановках. Однако подготовка исполнителей заставляла искать особую индивидуальную систему обучения. В танце модерн, в отличие от джазового танца, все тело исполнителя принимает участие в движении, таким образом, в основном двигается позвоночник. И именно работа над подвижностью позвоночника лежит в основе многих систем танца модерн. Так, например,

в технике М. Грэхем основой движения служат contraction и release (“контракшен” и “рэлиз” - сжатие и расширение), которое выполняется в центр тела. В технике Д. Хамфри, а затем Х. Лимона позвоночник расслаблен и свободен, и движение выполняется за счет падения и подъема тяжести корпуса, т.е. движение строится по синусоиде: движение-задержка в кульминационной точке (sustain – “сустэйн”) и обратный возврат (recovery – “рекавери”). В технике М. Каннингема большую роль играют различные спирали и изгибы позвоночника в соединении с движениями ног, заимствованными из экзерсиса классического танца. Модерн-джаз танец в некоторых разделах урока заимствует из различных техник упражнения, направленные на развитие подвижности позвоночника.

Contraction и release. Эти два термина связаны с положением торса, рук и ног. Contraction — сжатие, сокращение, т. е. относительное уменьшение объема тела или части. Наиболее распространено Contraction в центр тела, однако оно может быть и боковое, а также contraction руки или ноги. Противоположное понятие — release, т. е. расширение, когда тело или его часть расширяется в пространстве.

Contraction и release тесно связаны с дыханием. Contraction выполняется на выдохе, release - на вдохе. Взаимосвязь дыхания и движения приводит к естественности, придает динамическую окраску движениям.

Contraction не является динамическим движением, т. е. сжатие происходит за счет сокращения мышц, а не за счет их движения. И — важная особенность — во время contraction происходит как бы аккумуляция внутренней энергии, которая затем выплескивается во время release и какого-либо движения. Contraction начинается в глубине таза, между берцовыми костями, а затем распространяется вверх, захватывая весь позвоночник, последней в движение приходит голова. Аналогично, снизу вверх, выполняется и release. Это замечание очень важно, поскольку зачастую contraction исполняют в солнечное сплетение, что является серьезной ошибкой. Поэтому, к обучению contraction педагогу необходимо подходить очень внимательно.

Уровни. Модерн-джаз танец активно использует передвижение танцора не только по горизонтали, но и по вертикали. Расположение исполнителя на полу (в партере) употребляется достаточно часто. Уровнем называется расположение тела танцора относительно земли. Основные виды уровней: стоя, сидя, стоя на четвереньках, сидя на корточках, стоя на коленях, лежа. Кроме того, существуют так называемые акробатические уровни: шпагаты (поперечный и продольный), "мост", стойка на руках, стойка на лопатках ("березка"), колесо.

Сравнивая методы различных педагогов, совершенно четко можно выделить следующие *разделы занятия*:

1. Разогрев
2. Изоляция
3. Упражнения для позвоночника
4. Уровни
5. Кросс. Передвижение в пространстве.
6. Комбинация или импровизация.

Тренинг

Универсальная разминка

К упражнениям разминки необходим методичный подход. Все мышцы нужно равномерно подготовить к работе. Предпочтительно разделить разминку на разогрев по уровням: голова, шея, затем плечи, грудь, пояс, тазобедренная часть (пелвис), руки, ноги. Чисто силовые элементы следует чередовать с упражнениями на релаксацию (расслабление) и стретчинг (растяжки). Следует заметить, что наибольший эффект растяжки мышц дают именно при максимальном расслаблении, что особенно на начальном этапе работы, достигнуть довольно сложно. Однако, используя совершенно легкие и комфортные упражнения, можно постепенно приучать свой организм к подобным нагрузкам, при этом, достигая не только нужного эффекта, но и испытывая удовольствие от возможности чувствовать и контролировать свои мышцы. Например: лежа на спине несколько раз максимально потянуться, затем расслабиться и в расслабленном состоянии постараться перевернуться на живот (как тряпичная кукла), а затем опять на спину. Пытаясь не напрягать все мышцы тела, подтянуть колени к подбородку, на несколько секунд замереть, постараться расслабить мышцы в этом положении, затем поднять обе ноги вертикально вверх, встав на известную всем "берёзку", и опять постараться расслабить мышцы. Постояв в этом положении несколько минут, медленно опустить ноги, подтянув колени к подбородку, и опять расслабить тело. Конечным этапом этого упражнения является возвращение в исходную позицию: лежа на полу, максимально расслабленно и т.д.

Мы предлагаем начать разминку (разогрев) с головы и шеи, постепенно переходя к остальным уровням в направлении сверху вниз. При этом нельзя забывать о, возможно, неравномерных физических способностях студийцев и корректировать занятия в зависимости от состояния, настроения, усталости класса, так как трудная и, порой, утомительная работа над собой, должна все-таки приносить радость ребенку. Лучше всего выполнять упражнения под ритмическую музыку и счет. Упражнения на расслабление, лучше выполнять под спокойную, возможно, негромкую музыку.

Верхний пояс: голова и шея.

Упражнение 1. Упражнение выполняется стоя. Тело расслаблено. Это – исходное положение (И.П.) данного упражнения. Пусть музыка играет на 4/4. На счет “раз” – голова опускается на грудь, максимально напрягаются мышцы шеи. На счет “два” – голова возвращается в исходное положение. На счет три – наклонить голову вправо, стараясь ухом дотронуться до плеча. Плечо при этом не приподнимается, оставаясь расслабленным, как и все остальные мышцы тела. На счет “четыре” – исходное положение. Далее, на счёт “раз” – отклонить голову назад, потянув мышцы шеи, на счет “два” – исходное положение. На счёт “три” – наклонить голову налево, на счёт “четыре” – исходное положение. Упражнение повторить четыре раза в одну сторону, скажем, вправо. А затем, четыре раза в другую сторону.

Упражнение можно усложнить, добавив неглубокие приседания в момент, когда голова из исходного положения наклоняется вперед, в сторону, назад и в другую сторону (в танцевальной практике такие приседания называют *demi plie*³¹). Это небольшое дополнение позволит постепенно развивать координацию движений, которая так необходима при изучении более сложных элементов.

Упражнение 2: И.П. – то же. На счет “раз” – голова опускается на грудь, не возвращаясь в И.П. перевести голову, как бы броском, в сторону, скажем, вправо, на счёт “два”. На счёт “три”, также, не возвращаясь в И.П., перевести голову назад. На счет “четыре” перевести голову в другую сторону, скажем влево.

Упражнение также полезно усложнить *demi plie* при переводе головы в новое положение, аналогично показанному в предыдущем примере.

Упражнение повторить по четыре раза в правую и левую сторону.

Упражнение 3: “сдвиг” головы параллельно полу. И.П. – то же. На счет “раз” – “сдвинуть” голову прямо, параллельно полу. Заметим, что работают только мышцы шеи, плечи расслаблены и не поднимаются. На счет “два” – И.П. “Три” – голова смотрит вперед, сдвигаем её в сторону, скажем, правую, параллельно полу. Движение похоже на элемент “восточного” танца. Счёт

³¹ *demi plie* (деми плие)

“четыре” – И.П. Следующий счёт “раз” – голова смотрит вперед, сдвигаем её параллельно полу назад, плечи не зажимать. Счёт “два” – И.П. “Три” – сдвиг параллельно полу в сторону, в данном случае левую. “Четыре” – И.П. Таким образом, движения головы являются как бы “крестообразным”.

Упражнение повторить по четыре раза в правую и левую сторону (“крест”³² в правую и левую сторону).

Упражнение 4: И.П. похоже на предыдущее. Сдвиг головы осуществляется параллельно полу, однако, в данном упражнении не происходит возвращения в статичное И.П.

На счет “раз” – “сдвинуть” голову прямо, параллельно полу. На счет “два” – голова смотрит вперед, сдвигаем её в сторону, скажем, правую, параллельно полу. Счёт “три” – голова смотрит вперед, сдвигаем её параллельно полу назад. Счёт “четыре” – сдвиг параллельно полу в сторону, в данном случае левую. Голова, проходя “дискретно” по сторонам, как бы описывает “квадрат”³³.

Упражнение повторить по четыре раза в правую и левую сторону.

Упражнение можно видоизменить. Голова, плавно сдвигается по сторонам, описывая “круг”³⁴, при этом используется медленное опускание в рlie вниз. Движение похоже на ввинчиваемый штопор. При медленном вставании, рlie вверх, голова также плавно сдвигается по сторонам, описывая “круг”, однако теперь в другую сторону. “Штопор” как бы вывинчивается.

Ещё один вариант упражнения – “шейк” (быстрое движение вперед-назад или из стороны в сторону) головы во время рlie вниз - вверх, или во время шагов вперед и, соответственно, назад.

Переходим на следующий “уровень” разогрева – плечи.

Упражнение 5:

Упражнение выполняется стоя. И.П.- все мышцы максимально расслаблены. На счёт “раз” поднять плечи вверх. На счёт “два” – вывести вперед. “Три” - опустить вниз. “Четыре” – отвести назад. Получается круговое движение

То же в другую сторону: На счёт “раз” поднять плечи вверх. На счёт “два” – отвести назад. “Три” - опустить вниз. “Четыре” – вывести вперед.

Упражнение повторить не менее четырех раз в каждую сторону.

Усложнить упражнение рlie: Во время приседания вниз, плечи совершают круговое движение вперед. Вставая из рlie, вы совершаете круговое движение плечами “назад”.

Здесь можно также использовать движение “шейк” плечами вверх-вниз, вперед-назад.

³² *Крест.* Наклон/движение вперед-центр в сторону (вправо или влево) назад в другую сторону, каждый раз возвращаясь в центр.

³³ *Квадрат.* Те же направления: вперед-вправо-назад-влево, без возврата в центр.

³⁴ *Круг.* Слитное соединение всех направлений.

Переходим на следующий уровень: движение грудной клетки.

Упражнение 6:

И.П. стоя, мышцы расслаблены.

Используется тот же принцип: *крест, квадрат, круг и сдвиг параллельно полу.*

Крест. Исполняется как в горизонтальной, так и в вертикальной плоскости.

Горизонтальный крест: вперед – центр – вправо – центр – назад; центр – влево – центр. Вертикальный крест: вверх – центр – вправо – центр – вниз – центр – влево – центр. Так же, как в движениях других центров (см. упражнения по другим уровням), крест можно начинать с любой точки и в любом направлении.

Квадрат. Исполняется по тем же направлениям, что и крест, но без возврата в центр. Может исполняться в горизонтальной и в вертикальной плоскости.

Круг. Исполняется в горизонтальной и вертикальной плоскости за счет слитного соединения всех направлений.

Изучение движений грудной клетки идет, как и в других случаях, от простого к сложному. Сначала изучаются простые движения: сдвиг вперед - назад, влево - вправо, а только затем сами комбинации (т.е. крест, квадрат, круг) Задача педагога — добиться мышечной свободы, так как при зажатых мышцах и несвободном позвоночнике движения грудной клеткой невозможны.

Переходим на следующий уровень: пояс и пелвис.

Упражнение 7: Наклоны на 90° вперед, в правую и левую сторону, параллельно полу, наклоны назад. Основное условие: при наклоне вниз – спина должна быть прямая, даже немного выгнута назад. При вставании в И.П.- спина выгибается в обратную сторону и похожа на “горбик”.

Движение является основой упражнения на contraction (сжатие) и release (расслабление), часто используемых в танцевальной практике, в частности, в джазовом и модерн танцах, речь о которых пойдет позднее.

Упражнение 8.: Разминка тазобедренной части (пелвиса³⁵)

Рассмотрим основные виды движений:

- движение вперед-назад,
- движение из стороны в сторону,

³⁵ Движение пелвисом — наиболее эффективное, часто встречающееся в африканских и латиноамериканских танцах, а также в джазовом и модерн танцах.

- подъем бедра вверх³⁶, (речь идет о движениях лишь внешней передней стороны тазобедренного сустава, а не о части ноги от колена до паха),
- движение “шимми”³⁷.

Техника исполнения движений:

- При движении вперед пелвис чуть приподнимается и резко посылается вперед. При движении назад поясница остается на месте и между ней и ягодицами образуется арка. Колени согнуты и направлены точно вперед (очень важно сохранять неподвижность коленей при движении).
- Движение из стороны в сторону может быть двух видов: просто смещение из стороны в сторону, не повышая и не понижая пелвиса, или движение по дуге, полукругу, который проходит через крайнюю нижнюю точку. Такое движение обычно используется во время свингового раскачивания пелвиса из стороны в сторону.
- При подъеме одного бедра вверх "рабочая" нога должна быть "без веса", стоять на полупальцах или быть немного оторванной от пола (нежелательно помогать подъему бедра сгибанием и разгибанием колена или подъемом и опусканием пятки). При подъеме одного бедра в район подреберья на уровне диафрагмы возникает сжатие.
- Движение shimmi - заключается в спиральном закручивании пелвиса вправо или влево.

Упражнение выполняется по схеме: *крест, квадрат, круг, полукруг*³⁸.

Упражнение можно разнообразить введением элемента, рассчитанного на *развитие координации*: во время выполнения движения “крестом” или квадратом и т.д., “подключить” движение головы (из упражнения 1 и 2). Например: бедра идут вперед, – голова опускается вниз, бёдра в сторону – голова наклоняется в правую или левую сторону, бёдра – назад, значит, голова откидывается назад.

Переходим к упражнениям для ног.

³⁶ подъем бедра вверх – в джазовом и модерн танце носят название hip lift (“хип лифт”)

³⁷ шимми (shimmi), движение заимствовано из одноименного танца и заключается в спиральном закручивании пелвиса вправо или влево

³⁸ полукруг - Исполняется слева-направо и справа-налево как через переднюю крайнюю точку, так и через заднюю крайнюю.

Упражнение 9: Сесть “на корточках”. Правую, например, ногу вытянуть в сторону. Правая нога должна быть прямая. Это – И.П.

На счёт “раз-два” - плавно перенести вес тела на другую (в данном случае правую) ногу, левую ногу вытянуть. При переносе веса тела с ноги на ногу, необходимо держаться как можно ближе к полу (земле). На счёт “три-четыре” - руки согнуть в локтях, локти поставить на пол около ноги, на которую перенесён вес тела.

Упражнение (переход с ноги на ногу) повторить не менее четырёх раз.

Напомним, что для предотвращения преждевременной усталости, во время разминки необходимо периодически вводить упражнения на расслабление и отдых, о которых сказано выше.

Упражнение 10.: Растяжка (стретчинг) для мышц ног. Растягивание мышц, сгибающих, разгибающих и приводящих бедро, а также разгибающих туловище.

И.П. — сидя на полу, одна нога впереди, выпрямлена, стопа в вертикальном положении, другую ногу согнуть в коленном суставе и стопу подвести к ягодицам. Желательно, чтобы угол между ногами был не менее 90° . Туловище держать прямо.

На счёт “раз” наклонить верхнюю часть тела к вытянутой ноге, касаясь руками стопы, желательно локти обеих рук положить на пол вдоль вытянутой ноги. Расслабиться. Лежать на вытянутой ноге на счёт “два – три - четыре”; следить, чтобы дыхание было спокойным. На следующий счёт “раз” - поднять корпус от ноги и на счет “два – три - четыре” - отдыхать сидя, максимально расслабив все мышцы;

Пусть вытянута правая нога. Поставить локоть правой руки возле колена (или как можно ближе к носку) правой ноги (с внутренней стороны правой ноги). Далее, как и в первой части упражнения: Расслабиться. Лежать на вытянутой ноге на счёт “два – три - четыре” затем поднять корпус и отдыхать.

Поставить локоть левой руки возле колена (или как можно ближе к носку) правой ноги (с внешней стороны правой ноги). Далее, как и в первой части упражнения.

Растягивание может быть существенно большим, если обхватить обеими руками ступню выпрямленной ноги и подтянуть верхнюю часть тела вплотную к ноге, голову опустить; следить за дыханием. Лежа на ноге – расслабиться. При этом носок вытянутой ноги “работает” на каждый счёт следующим образом: На “раз” - носок вытягивается, на “два” - стопа подтягивается “на себя” (“сапожком”). Каждая поза удерживается 20—30 сек, отдых — 6—10 сек., по 3—4 повторения на каждую ногу.

Упражнение 11: “Лягушка” - упражнение на усиленное растягивание приводящих мышц бедра.

И.П. — сидя на полу, подвести обе ступни как можно ближе к телу, колени развести в стороны, руками обхватить голени чуть выше голеностопных суставов, спину держать прямо. Верхнюю часть тела и таз наклонить вперед и опереться обоими предплечьями в колени, спину не сгибать. Удерживать такую позу 20—30 сек., вернуться в исходное положение и отдохнуть 5—10 сек. Повторить 6—8 раз.

Разновидность: И.П. – то же. Если при выполнении упражнения таз вывести немного вперед, растягивание усиливается.

Упражнение 12: Упражнение на растягивание мышц, разгибающих и приводящих бедро, сгибающих голень.

И. П. - лежа на спине. Взять руками голень вытянутой правой ноги и потянуть к голове, одновременно напрягая и расслабляя стопу. Ощувив растяжение мышц задней поверхности бедра, зафиксировать позу и удерживать ее в течение 20—30 сек. Поменять положение ног и после отдыха 5—10 сек. повторить упражнение.

Упражнение 13: Упражнение на растягивание мышц, разгибающих и отводящих бедро, сгибающих голени и стопы.

И.П. — лежа на правом боку, вытянутую левую ногу поднять вперед и взять за голень, правая нога полусогнута. Постепенно приближать голень к голове и одновременно кратковременно напрягать и расслаблять мышцы стопы. Ощувив растяжение мышц задней поверхности бедра, зафиксировать позу и удерживать ее 20—25 сек. Вернуться в исходное положение, отдохнуть 5—10 сек и, поменяв положение ног, повторить упражнение.

Упражнение 14: Упражнение на растягивание мышц для выполнения “прямого” шпагата.

И.П. – стоя, ноги широко расставлены. Руки согнуть в локтях. На счёт “раз” – локти поставить на пол и удерживать корпус в таком положении несколько секунд, скажем, на счет “два – три – четыре”.

В более усложненном виде упражнение выглядит следующим образом: И.П. – стоя, ноги как можно более широко расставлены. Поставить ладони рук на пол, “переступая” руками – двигаться вперед. Ноги при этом остаются на месте. Переступая руками вперед, дойти до максимальной точки. Несколько секунд задержаться и “идти” обратно в И.П. (руки оставить на полу). Далее, также “переступая” руками в сторону правой ноги, “обойти” ногу (т.е. дотронуться до пятки) и вернуться в И.П.. То же проделать в сторону левой ноги. Вернуться в И.П. Самым интересным моментом упражнения может быть вариант, когда “переступая” руками попробовать идти “назад” (“за себя”) и обратно. При хорошей растяжке в этом случае, вы фактически садитесь на прямой шпагат.

Упражнение 15: Прыжки на месте, с продвижением и поворотами.

И.П. - ноги вместе. Счет 4/4. Начинаем упражнение на счет “раз” - прыжки вверх. На “четвертый” счет необходимо подпрыгнуть наиболее высоко.

Далее, И.П. –ноги вместе. Схема следующая: четыре прыжка “на месте”, четыре прыжка, повернувшись боком “на четверть” (45°), ещё четыре прыжка, повернувшись “на половину” (90°), (т.е. фактически лицом к “зрителю”, как, собственно и начиналось упражнение) и, повернувшись на 180° вокруг себя, ещё четыре прыжка.

Ещё одной разновидностью прыжка может быть прыжок “с ноги на ногу”, который начинается практически из статичной позы “ноги вместе”. Далее, расставляя ноги всё шире и шире, пытаемся перепрыгнуть с одной ноги на другую. Затем, наоборот, ставим ноги с каждым разом ближе, в конце концов, приходим в И.П.

Упражнение 16: Попеременное поднимание (бросок) ноги на 90° и выше (в танцевальной практике носит название “гран батман” (grand battement)).

Заканчивать разминку лучше каким либо “расслабляющим” упражнением, например, плавное поднимание рук “на вдохе” и резкое сбрасывание их “на выдохе”.

Приведенные выше разогревающие упражнения могут стать основой для “универсальной” разминки по всем движеническим дисциплинам. Разумеется, и сценическое движение, и пластика, и танец подразумевают необходимость включения в тренинг своих особых упражнений и комбинаций. Тем не менее, надеемся, что наши упражнения помогут Вам при разработке ваших собственных занятий.

Упражнения и комбинации.

Создание любой танцевальной композиции, как в контексте спектакля, так и отдельной работы, подчиняется законам построения театрального произведения и строится по схеме: экспозиция (введение в действие), завязка (начало действия), развитие сюжета (средняя часть – ряд ступеней перед кульминацией) – кульминация (вершина действия) и финал (развязка, заключение). Отправной точкой создания образа в танцевальной композиции может служить либо характер предлагаемой музыки, либо задача драматургического материала. Танцевальная композиция в рамках отдельного спектакля может использоваться как в виде поддержки и иллюстрации основного действия, так и в виде самостоятельной миниатюры внутри спектакля.

Например, в контексте известной сказки “Золушка”, каждый из основных персонажей может иметь свой танец, наиболее полно раскрывающий характер данного героя: танец Золушки, танец Мачехи, танец Дочек. Однако, было бы интересно, чтобы и второстепенные герои, с

которыми Золушка встречается во время повествования, например, птицы и звери, или, скажем, предметы обихода: чайник, сковородки, стулья, - могли бы рассказать свою маленькую законченную танцевальную историю.

На занятиях по танцу рекомендуется постепенно вводить упражнения на построение индивидуальных и коллективных композиций. Начиная с достаточно простых этюдов (см. упражнения “День рождения” и “Дом игрушки”), заканчивая созданием целостных комбинаций (упражнение 4, 7). Еще раз отметим, что каждый танцевальный этюд, создаваемая комбинация предусматривают некую законченность и должны быть построены по законам драматического спектакля.

“День рождения”

Упражнение на индивидуальную импровизацию и создание сценического образа, может использоваться для студийцев младшей группы.

В зависимости от характера музыки участник выбирает стиль движения. Сначала он в ожидании гостей, занимается приготовлениями к празднику, прихорашивается. Кульминационный момент – приходят воображаемые гости, вручают воображаемые подарки. Виновник торжества веселится с гостями и рассматривает подарки. В финале ситуации гости уходят, именинник провожает гостей и остаётся один. Во время упражнения участник должен отобразить смену настроений с помощью танцевальной лексики (движения).

Интересно оживить ситуацию дополнительными событиями: во время подготовки к встрече гостей, разбивается любимая ваза, разливается вода на ковёр, сгорел праздничный пирог и случились прочие “катаклизмы”. Задача актера найти выход из сложившихся обстоятельств и отыграть эту ситуацию, используя танцевальные средства.

Упражнение 2: “Дом игрушки”

Упражнение на индивидуальную импровизацию

Ситуация: Дети прогуливаются по магазину игрушек. По хлопку преподавателя – останавливаются у наиболее понравившейся игрушки и рассматривают её. По второму хлопку – дети “превращаются” в игрушку и начинают танцевать, пытаясь своими движениями выразить характер выбранной игрушки. Условие упражнения: все игрушки – механические (заводные куклы, солдатики, роботы, обезьянки, мишки-топтыжки и т. д.), поэтому дети должны точно уловить пластику дискретных движений механической игрушки. Упражнение заканчивается по хлопку преподавателя – “игрушки” превращаются в детей.

Отметим, что на занятиях, особенно со студийцами среднего и старшего возраста, полезно давать возможность самим участникам упражнения придумывать развитие ситуации и их окончания.

“Воздушный шарик”

Упражнение выполняется как индивидуально, так и в группе.

В первом варианте ребёнок представляет, что он – совсем новенький “не надутый” воздушный шарик. Упражнение начинается с полностью расслабленной позы.

Шарик медленно начинают надуть. Участник упражнения пластически отыгрывает “увеличение шарика в объёме”. Дойдя до “максимальной точки”, воздушный шарик вырывается из рук и начинает хаотический танец, пока “весь воздух из него не выйдет”. Возвращается в первоначальное положение.

Второй вариант. Дети организуют круг, взявшись за руки, изображая “большой воздушный шар”. Сначала они находятся в центре круга, и стоят, плотно прижавшись друг к другу. “Шарик” медленно надувается, увеличиваясь в объёме. Круг расширяется до максимальной точки, мышцы напряжены. Как в первом варианте, начинается “выпуск воздуха” - групповая импровизация, не расцепляя рук.

Один из вариантов упражнения может быть положение: “шарик вдруг лопнул”, тогда детям нужно как можно быстрее вернуться в исходное положение.

“Оживи картинку”

Упражнение на ансамблевость и овладение стилистикой пластического образа, заданного иными видами искусства.

Группа делится на две части. Одна часть выступает в роли исполнителей, другая — зрителей. В первом варианте детей знакомят с барельефом скульптурой или фигуративной картиной. После чего детям дается задание пластически воспроизвести предьявленный материал и оживить его в танце.

Во втором варианте дети-исполнители загадывают знакомый группе по литературному, музыкальному или изобразительному произведению сюжет и создают сначала живую картину (композицию стоп-кадр) на выбранный сюжет, а затем оживляют его в танце. Зрители в это время должны отгадать, что было задумано.

“Танцующее зеркало”

Упражнение на взаимодействие с партнером.

Участвует два человека. Один из них является “ведущим”, другой – его “отражением” в зеркале. Задача – точно, в “зеркальном отражении” повторить движение “ведущего” партнера. Начинаем с движения одной руки, постепенно усложняя “технику”: включаем ноги, корпус, голову, увыстраем темп. Затем партнеры меняются местами.

Импровизация через танцевальную пластику, исходя из заданной музыкальной темы. Задача партнера, играющего “зеркальное отражение”, уловить характер движения и показать образ, создаваемый “ведущим” партнером.

"На балу у Золушки"

Упражнение на индивидуальную работу и взаимодействие с партнером.

На балу у Золушки много гостей, играет музыка. Каждый из детей выбирает себе какой-либо персонаж. Необходимо отразить пластику этого персонажа средствами танца. На балу каждый персонаж получает свое танцевальное соло, во время которого танцевально-пластическими средствами он рассказывает свою историю.

"Дополни картинку"

Упражнение на коллективное взаимодействие, построение композиции и выработку чувства стиля.

Звучит музыка. В первом варианте упражнения студийцы выходят на площадку один за другим, представляя собой через пластику определенную "деталь" задуманного заранее механизма. Постепенно они достраивают этот механизм. Достроенный механизм начинает свою работу, в которой рождается целостный пластический образ, синтезированный из пластических образов каждой детали. Затем каждая "деталь", не меняя своей пластики, покидает механизм, и он разваливается.

Во втором варианте упражнения под стилистически определенную музыку на площадку выходит один студиец, который создает стилистику движения, отвечающую, согласно его ощущениям, стилистике музыки. Затем на площадку по очереди выходят другие студийцы, которые должны уловить танцевальную стилистику, предложенную первым исполнителем, и достроить танец.

Переходя к следующему упражнению, отметим, что, учитывая возраст детей, многие задания лучше давать в форме игры. Пластические образы детского танца рождаются на основе игры со сказочными сюжетами родного фольклора, мифов и сказок других стран.

Перепляс "Репка"

Упражнение на ансамблевость и умение развить мотив (основной элемент).

Условием этого упражнения является обязательное использование элементов народного танца (русского, украинского, белорусского, литовского и др.).

Дополнительная задача – участник упражнения должен двигаться в характере выбранного персонажа всем известной сказки.

Первый персонаж, “Репка” - задаёт мотив, движение на один такт. Следующий персонаж, Дедка, должен дополнить мотив своим элементом, следующий за ним персонаж повторяет уже два элемента и добавляет свой. Таким образом, у “Мышки”, последнего персонажа – целый танцевальный выход. Финал упражнения может быть таким: попробовать всем вместе повторить развитие мотива “Репки” синхронно, получится маленький танец.

“Одно и то же по-разному”

Упражнение на освоение различных стилистик.

До выполнения упражнения студийцам предъявляется видеоматериал, демонстрирующий разные стилистические подходы к решению одной и той же темы, а затем детям предлагается новая тема для их собственных импровизаций в различных стилевых системах. В работе с маленькими детьми это упражнение, как и многие другие, может выполняться на сказочном материале. Так, например, можно показать детям отрывки из балета "Лебединое озеро", поставленного в классической манере М. Петипа и Ю. Григоровича и в совершенно иной постановке М. Бежара. В первом случае маленькие лебеди читаются как крайнее проявление романтического и практически бестелесного образа, во втором случае это романтизм андерсеновского толка — маленькие лебедята "гадкие утята". Они пока еще слегка неуклюжи, — им только предстоит превратиться в прекрасных белых птиц.

После просмотра детям дается комбинация из нескольких простых танцевальных движений, причем, дети сами могут придумать персонаж, которому будут принадлежать эти движения, после чего они должны исполнить их под стилистически разную музыку в разных стилевых манерах.

Говоря об импровизации, необходимо отметить пользу активного использования аудиопрослушивания, видеопросмотров, знакомства с иллюстративным материалом. Все это может проходить как в стенах студии, так и в музее, театре, концертном зале. Один из основных методических принципов построения нашей программы заключается в том, что мы даем ребенку возможность познакомиться с разными танцевальными школами и жанрами на уровне собственной практики. Затем мы знакомим ребенка с ними уже как зрителя. Это помогает ученику выработать собственное, никем не навязанное отношение к различным направлениям в искусстве танца.

Список рекомендуемой литературы

Бежар Морис. Мгновение в жизни другого. Мемуары. – М., Союзтеатр СТД СССР, 1989

Ваганова А. Основы классического танца. — Л.-М., 1963

Васильева Е. Танец. — М., 1968

Головкина С. Н. Уроки танца в младших классах. — М., 1992

Ермолаева Н.В. “Танец” в книге: Театр-студия “Дали”. Программы. Репертуар. Уроки. — М., ВЦХТ, 1997

Захаров Р. Искусство балетмейстера. — М., Искусство, 1954

Костровицкая В. С. 100 уроков классического танца. — М., 1993

Кристерсон Х. Х. Танец в спектакле драматического актера. — М., 1957

Мориц В. Э., Тарасов Н. И., Чекрагин А. И. Методика классического тренажа. — М.-Л., 1940

Никитин В.Н. Модерн-джаз танец. Начало обучения. - М., ВЦХТ, 1998 г.

Рутберг И. Пантомима, движение и образ. — М., 1963.

Глава 11

История про театр

1. Отдельный предмет или интеграция

В детской театральной студии редко преподают историю культуры или историю театра как отдельный предмет. А на уроках актерского мастерства или на репетициях речь об этом заходит часто. Изучение гуманитарных дисциплин в театральной студии, как правило, преследует три основные задачи:

- выработать единую понятийную систему, единый язык, на котором можно говорить об искусстве;
- сформировать культуру восприятия искусства;
- активизировать творческий процесс.

Вводить или не вводить отдельный культурологический предмет в цикл театральных занятий – вопрос, который каждый руководитель студии решает для себя сам. Есть преимущества в вычленинии “истории про театр” в отдельный предмет. Есть преимущества и в интегрировании его во все остальные предметы. Первый путь позволяет выстроить последовательность и постепенность постижения истории культуры. Второй путь позволяет максимально приблизить изучение культуры к творческой деятельности, актуализировать искусствоведческую информацию через собственное творчество. Если мы ставим Шекспира и одновременно изучаем шекспировскую эпоху внутри репетиционного процесса, ясно, что эта эпоха оживает для нас, предстает во всей своей красочности и объеме. Если мы занимаемся на сценическом движении основами акробатики, и одновременно изучаем искусство скоморохов и гистрионов, одухотворяется сам процесс движения. Если мы занимаемся на уроках сценической речи звукоизвлечением через освоение обрядовой формы хорового звучания и канона, наша эмоциональная и физическая структуры поддерживают одна другую.

Преподавание общеобразовательных дисциплин, как подчиненное мастерству актера и работающее на него, мечталось еще К. С. Станиславскому в период работы в “Оперно-драматической студии”³⁹. Он хотел, чтобы преподавание истории, литературы, истории искусств, живописи, костюма и даже политических наук было связано с пьесой, которую репетируют студийцы. Именно в момент постижения мотивов поведения своего персонажа они должны были получать наиболее полную информацию об эпохе, экономическом укладе, нравах тех людей, в которых они перевоплощаются на сцене. Именно в этот момент им нужна, по мнению мастера, живопись этой страны и эпохи, ее музыка,

архитектура, ее манеры, быт и т.д. и т.п. Тогда эти вовремя полученные знания сразу переходят в умения, теоретические предметы в практику живого театра. Тогда они и постигаются быстрее, и помнятся дольше.

Разумеется, система, предложенная Станиславским, предполагает совершенно особую подготовку педагога. Но, так или иначе, - “история про театр” существует или отдельно, или – внутри всего процесса театрального обучения. Третьего – не дано. Полное исключение предметов гуманитарного и эстетического цикла из процесса неизбежно приведет к обеднению этого процесса, превратит юных актеров в кукол-марионеток, механически выполняющих не осмысленные действия.

2. Действенный характер обучения

Выбор формы занятий за руководителем. Но о некоторых принципах, на которых могут строиться такие занятия, следует рассказать. Ведь они одинаково актуальны и в том случае, когда история театра – это отдельный предмет, и в том случае, когда она вкрапляется в другие театральные уроки.

Театральные уроки, как мы уже знаем, строятся на иных основаниях, чем традиционный образовательный процесс. Здесь нет деления на тех, кто учит, и тех, кто учится, - здесь есть участники совместного творческого поиска. Здесь тело, интеллект и чувство работают сообща. И поэтому всё происходит в общем движении, и мертвая тишина сменяется бурными всплесками шума. Театральный урок дарит его участникам радость творческой свободы и подлинного общения. И в этом его основная привлекательность. Однако, как только речь заходит о преподавании предметов гуманитарного или эстетического цикла в рамках театральной студии, воображение рисует совсем иную картину: парты, тишина и учитель поставленный против класса. А такая ситуация любому педагогу, исповедующему учение К. С. Станиславского, представляется не желательной.

Изучение любого предмета можно превратить в увлекательный творческий поиск, в театральную игру. Именно поэтому мы предпочитаем назвать наш предмет не академически - “История театра”, а драматургически – “История про театр”. (В главе, посвященной драматургии мы уже говорили, что пьеса это всегда “история про...”.)

³⁹ Подробнее смотри об “Оперно-драматической студии” и педагогике К. С. Станиславского в разделе “Режиссура и педагогика театра, где играют дети”.

Историю про театр, историю про то, как развивались в веках законы творчества, как менялось понимание его задач можно разгадывать так же увлекательно, как логику пьесы. И именно на это и нужно направить усилия. К сожалению, в этой области педагогики в последнее время совершалось не так много открытий, как в области преподавания других театральных дисциплин: речи, пластике, движении.

В преподавании общеобразовательных дисциплин, как и прочих, Станиславский настаивал на действенном характере обучения. Он и в процессе обучения мечтал подчинить знания действию, а точнее: сделать знание – действием, и искал пути к этому. Он хотел, чтобы студийцы больше действовали, а не пассивно слушали. Он хотел, чтобы по предметам истории и истории искусств студийцы создали свои музеи, овладевали манерами эпох и сословий, устраивали бы в этих музеях литературные вечера в стиле эпохи и страны, на материале ее авторов и т.д. Единому процессу обучения подчинялся бы и выбор репертуара по сценической речи, вокалу, танцу и т.д. Замыслы К. С. Станиславского так и не были осуществлены. “В первый же год, - пишет З. С. Соколова, - Студия⁴⁰ была подведена почти под общий план всех студий и не имела возможности провести намеченное Константином Сергеевичем”. С тех пор в области преподавания общеобразовательных предметов будущим актерам практически ничего не изменилось. И выстраивая свой курс, мы будем пользоваться достижениями смежных областей.

Прежде всего, нам помогут разработки коллег, занимающихся педагогикой искусства. Необходимо обратиться к разработкам социоигровых методик, осуществленных А. П. Ершовой и В. М. Букатовым. Очень полезно так же обратиться к разработкам в области развития изобразительного творчества А. А. Мелик-Пашаева. Неоценимую услугу окажет знакомство с курсом “Литература как предмет эстетического цикла”, разработанным Г. Кудиной и З. Новлянской.

Развернутого курса “Истории про театр” для преподавания в детском коллективе, к сожалению, не существует. И в рамках данного пособия нет места для того, чтобы подробно и последовательно изложить всю методику преподавания “Истории про театр” и все содержание предмета. Поэтому мы

⁴⁰ Речь вновь идет об “Оперно-драматической студии”.

вынуждены ограничиться только основными принципами и пунктирно обозначенной цепочкой упражнений.

3. Принцип построения вводного курса

Вне зависимости от того, выстраивается ли курс в строгой последовательности, или он возникает и исчезает в зависимости от нужд репетиционного процесса, нужно условиться о “правилах игры” до того, как начнется разговор о конкретной эпохе или о конкретном явлении. В данном случае, под “правилами игры” мы подразумеваем некий вводный курс, который позволит нам выработать общий с детьми понятийный аппарат, без которого разговор об искусстве затруднен.

Вводный курс может включать достаточно много тем: “Искусство и игра – общее и различное”, “Виды и жанры искусства”, “Зрелищные искусства”, “Устройство современного театрального здания”, “Театр и зритель”. Но есть две темы, которые на наш взгляд, являются ключевыми: “Языки и материалы различных видов искусства” и “Время в искусстве и искусство во времени”.

Тема **“языки и материалы различных видов искусств”** бесконечно важна. Главная преграда, которая встает между человеком и миром искусства, – игнорирование художественной формы. Если человек, не важно большой или маленький, стремится понять содержание художественного произведения, минуя **восприятие формы**, он обречен на неудачу. Нельзя, например, понять смысл отдельно взятого шекспировского сонета, вне самой сонетной формы, где всё закольцовано и при этом перетекает одно в другое. Темы любви, творчества, времени исчерпываются каждая в своем образном и смысловом значении, и при этом органически и неизбежно перетекают одна в другую. Каждый сонет – кольцо мыслей и образов. И такое же, но более объемное кольцо – весь венок сонетов в целом. Через отдельный сонет вскрывается образный и смысловой строй всего венка. И в то же время через весь венок осознаются темы каждого отдельного сонета.

Между тем искусству восприятия формы в традиционной школе практически не уделяется внимания. А тема “языки и материалы различных видов искусства” как раз и позволяет сосредоточиться на восприятии формы. В рамках этой темы происходит знакомство и игра с **ритмом** – базовой структурой языка

любого вида искусства. Здесь мы знакомимся и играем с основными языками музыки, литературы, изобразительного искусства, то есть со **ЗВУКОМ, СЛОВОМ, ЛИНИЕЙ, ЦВЕТОМ, ОБЪЕМОМ** и т.д. Здесь мы постигаем индивидуальные особенности и свойства материалов и инструментов: медь, тростник, кожа звучат не одинаково, не одинаково выглядят, не одинаковы на ощупь, а значит, создают разные настроения, если становятся музыкальными инструментами или основой создания визуальных образов.

И еще мы постигаем здесь две истины, касающиеся искусства театра. Первая: **театр синтезирует языки всех видов искусств на основе своего собственного языка – действия**⁴¹. Вторая: в большинстве искусств творец, материал и инструмент - разделены. Творец всегда человек, а материалом может быть камень и инструментом – резец, или материалом – холст и краска, а инструментом – кисть. А вот **в искусстве театра творец, материал и инструмент – один и тот же человек – актер.**

Тема **“Время в искусстве и искусства во времени”** важна потому, что вне ее невозможно сформировать ни того же самого чувства формы, ни историзма мышления. Если говорить о единстве художественной формы, очень важно, чтобы дети понимали: искусство не воспроизводит жизнь в ее повседневном бытовом течении буквально и последовательно. Любое произведение искусства ограничено во времени, то есть имеет начало и конец. Поэтому время там спрессовано, разорвано, может двигаться вспять или по кругу, вовсе не так как в реальной жизни. И **от того, какая форма взаимоотношений со временем выбрана, зависит жанр, стиль, композиция произведения.** Если же говорить об историзме мышления и восприятия, то очень важно, чтобы ребята научились выстраивать диалог с иными эпохами. Чтобы стать собеседниками Гомера или Августина, нужно ощущать особенности их эпохи, наложившие отпечаток на форму их мышления и способы высказывания. Но прежде, чем осознать особенности каждой эпохи нужно как минимум, расположить их для себя в какой-то временной последовательности. Казалось бы, - нет ничего проще. Все дети изучают в школе историю. Но практика показывает, что школьное изучение истории в данном случае не сильно помогает. Дети, как правило, не ощущают

единого течения времени, не ориентируются в пространстве веков. На уроках искусства приходится открывать для них **образы времени** заново.

После того, как вводные темы освоены, работать с детьми можно над любым материалом, который вы выберете. Общий язык уже выработан.

4. С самого начала

Если Вы решили изучать всю “историю про театр” последовательно, мы советуем начинать с **самого** начала. А это значит – не с Древней Греции и не с творчества великих трагиков: Эсхила, Софокла и Еврипида, - а с древнейших племенных обрядов. На это есть несколько причин. И главная заключается просто-напросто в том, что **Древнегреческая Культура – это не начало развития культуры, а Древнегреческий Театр – не начало развития театра.** Это определенная вершина, подъем на которую логичнее начинать от подножия. Когда целостное, законченное явление, такое как Древнегреческий театр, возникает перед детьми во всем своем величии, а заодно и во всей своей замкнутости, им трудно его осознать, воспринять, вступить с ним в диалог.

Совсем другое дело – начало начал культуры – древнейшее прошлое человечества. Пусть оно еще дальше, но на поверку оказывается, что оно нам ближе. Древнейшее язычество имеет гораздо больше общего в культуре всех народов, чем его поздние и более совершенные проявления. Представления о природных духах, населяющих воды, леса и поля едины у всех. Образы древнейшего язычества сохранились в фольклорных сказках и перешли в авторские, сохранились они и в национальных праздниках, и потому, с ними дети достаточно хорошо знакомы и привыкли взаимодействовать. А вот Жук Скарабей, Дракон, Гарпии или Обезьяна Хануман являются уже символами локальных культур.

Другими словами, суть происходящего на весеннем празднике, посвященном Дионису, гораздо проще понять, предварительно разобравшись в сути весенних обрядов собственного народа, сохранившихся до сих пор. И легче понять кто такой сам Дионис с тирсом, увенчанным шишкой, вспомнив родного Лешего, этими самыми шишками покрытого с головы до ног. Если понять, что суть любого обряда – общение с языческим божеством, то уже не трудно сообразить, что песни, пляски и игры, посвященные Яриле, принципиально ничем не отличаются от грандиозных театральных спектаклей, посвященных Дионису. Первое – проще, второе – сложнее.

⁴¹ О действии, как основном языке театрального искусства, см. подробнее в главе “Режиссура и педагогика”.

Но суть одна. Во-первых, к божеству обращаются на всех возможных языках сразу: на языке ритма, звука, цвета, линии, слова и действия, - чтобы ему было как можно более понятно. Во-вторых, у него просят чего-то конкретного. В древнем обряде – в круглом хороводе вокруг жаркого костра – просят побольше круглого и жаркого солнца: “Гори-гори ясно, чтобы не погасло”. А в спектакле древнего театра просят того же, но на более сложном уровне: разыгрывая истории из жизни богов и героев, просят их постоянного присутствия в жизни людей, помощи в принятии повседневных решений и исполнении повседневных дел.

А между хороводом на полянке и спектаклем на склоне Афинского холма есть промежуточная форма: древняя мистерия – Критская, Египетская. Можно миновать эту стадию развития театра и культуры. Но если коснуться ее, загадочный мир театра откроется новыми гранями, станет не только объемнее, но и понятнее. Мы не можем здесь останавливаться на освоении древних форм театра подробно, но в разделе “Игры, задания и упражнения” приведем несколько примеров тех путей, которыми можно идти в освоении этих явлений.

Вообще же, если Вы решили идти по пути последовательного изучения “Истории про театр”, то лучше идти действительно последовательно, не пропуская ничего из того, что “пролистывается” при беглом изучении предмета. Не стоит, например, пропускать Древний Рим, раннее Средневековье, Барокко. Последовательное изучение имеет смысл именно в том случае, если **мы вскрываем логику развития культуры**, если мы действительно **рассматриваем драматургию истории культуры**. Такой подход дает возможность “обжить” территории культуры, проследить движение ее кровеносных жил от глубокой древности до сегодняшнего дня.

В зависимости от того, каким временем мы располагаем и какие цели преследуем, мы можем построить курс таким образом, что на изучение каждой культурной эпохи у нас уйдет целый год, или таким образом, что все эпохи уложатся в рамки одного учебного года. Вопрос заключается в том, насколько подробно мы захотим остановиться на каждом явлении.

Учитывая дефицит времени, можно выбрать одну какую-то нить, одну сюжетную линию, но ее проследить от и до. К примеру, такой нитью может стать театральная маска ловкого простака, с помощью которой мы сможем проследить всю историю развития театра. Тогда мы получим такую цепочку:

1. маска племенного божка плодородия в архаической культуре;
2. маска Силена в Дионисийском культе;
3. маска обжоры Макка в древнегреческом площадном театре;

4. маска Слуги, обжоры, и пройдохи в древнеримской Ателлане;
5. маска Греха в средневековом Моралите и маска Слуги в средневековом Фарсе;
6. маски Арлекина и Пульчинеллы в комедии Итальянского Возрождения дель Арте;
7. маска Петрушки в российской кукольной комедии 17 – 19 века.

От этой цепочки разойдется множество ответвлений, в круг изучаемых персонажей попадут Фальстаф⁴² У. Шекспира, Труффальдино и Актер⁴³ К. Гольдони, Иван-дурак из народной сказки, Хлестаков⁴⁴ Н. Гоголя и многие другие. Можно будет увидеть, как трансформируется, как развивается понимание образа в каждой эпохе и в каждой культуре, под рукой каждого отдельного драматурга. Станет понятно, что теряется, забывается, а что варьируется и наращивается. Будет ясен тот внутренний диалог, который развивается внутри самой культуры, где каждый следующий образ – это реплика в ответ на предыдущую. Понятно, что, не охватив всего богатства, при таком подходе мы все же покажем детям ключи, при помощи которых открывается каждая из культурных эпох.

Однако, **последовательное изучение – не единственный и не обязательный путь.** Если цель изучения определенной культурной и театральной эпохи – помощь репетиционному процессу, закономерно, что будет выхвачен один фрагмент истории.

5. Принципы и приемы педагогики искусства

Но каким бы путем Вы ни двигались, важно обязательно соблюдать несколько принципов:

1. Урок “истории про театр” должен строиться, как и любой другой театральный урок в логике творчества – **от постановки творческой задачи до достижения творческого результата.** Таким результатом может стать мини выставка, крошечное стихотворение, рисунок, театральный этюд или научное открытие, - это зависит от того, чему посвящен урок. Но творческий итог обязательно

⁴² Фальстаф - герой пьес “Генрих Четвертый” и “Виндзорские насмешницы” У. Шекспира.

⁴³ Труффальдино – герой пьесы “Слуга двух господ”, Актер – герой пьесы “Комический театр” К. Гольдони.

⁴⁴ Хлестаков – герой “Ревизора” Н. Гоголя.

должен быть. Педагогика искусства имеет дело с образами, а не с формальными знаниями. Это важно.

2. Любая **информация выдается только после того, как ученики исчерпали возможности получения ее друг у друга**. Только в этом случае мышление и память привыкнут к активной работе, и полученные знания не осядут в сознании мертвым грузом.
3. Любая **информация**, прямо или косвенно выдаваемая педагогом (прямой ответ на вопрос или предоставление справочных материалов), **не должна опережать запрос** учеников. То есть любое задание строится таким образом, чтобы ученики затребовали недостающую информацию. Только в этом случае она будет максимально продуктивно освоена.
4. Задания выстраиваются таким образом, **чтобы в активной работе могли участвовать все ученики**. Следовательно, или вся группа работает как единый организм, или задания индивидуальны, или, что бывает чаще всего, одновременно работают малые творческие группы.
5. Урок строится таким образом, **чтобы дети имели возможность сменить типы и ритмы работы**, чтобы покой и движение, тишина и оживление, интеллектуальная и физическая деятельность чередовались. Как мы помним, после знакомства с педагогической системой К. С. Станиславского, человек представляет собой единство физического и психического. Следовательно, игнорирование той или иной составляющей в процессе обучения ведет к деформации всей органики развития личности.

Кроме обязательных принципов, единых для всей “педагогике корня”⁴⁵, есть приемы и принципы построения упражнений, которые помогут Вам и детям сделать работу более интересной и продуктивной. Это те **приемы и принципы обучения, которые могут варьироваться**.

Один из таких принципов – **использование на уроке “истории про театр” упражнений, привычных для детей по работе на других уроках: актерскому мастерству, пластике, речи** и так далее. Здесь все эти упражнения интерпретируются иначе, наполняются новым смыслом, но в основе остаются

теми же. Очень удобно использовать упражнения на объединение в молекулы или на перестроения по специальным признакам (цвету обуви, дню рождения и т. д.) из курса актерского мастерства для деления класса на малые рабочие группы. Понятно, что при таком игровом делении не возникает споров и обид по поводу того, кто с кем хочет и не хочет работать вместе. Формируется единый, слаженный коллектив.

Очень продуктивно использовать упражнение “Скульптор и глина” для погружения в особенности эстетики той или иной культуры. Слепив, например, из собственных тел египетские, а после античные барельефы, дети уже никогда их не перепутают.

Упражнения в кругу с мячиком очень удобны для того, чтобы вспомнить, повторить, затвердить пройденный материал. Это такой вариант упражнения, когда нужно, перекидывая мячик по кругу назвать все явления одного порядка, например, – только русских драматургов 19 века. То есть упражнение “на исчерпанность информации”. Но это же упражнение в варианте “на неисчерпаемость” можно использовать для того, чтобы вскрыть ассоциативный ряд, связанный с каким-то явлением искусства или культуры. Именно в таком варианте упражнение описано в разделе “Театральные игры”.

Неисчерпаемые возможности дают пластические импровизации и обычные этюды. Замечательно интерпретируются и упражнения литературного тренинга. Использование знакомых упражнений сразу настраивает детей на привычную атмосферу свободы и азарта творчества, включает тело, чувства и интеллект.

Другой принцип – **прокладывание пути к каждой культуре через наиболее характерные для нее самой формы творческой деятельности.** Например, к архаической культуре - через реконструкцию обряда. К древневосточным культурам – через построение мировой иерархии. К греческой культуре – через агон, состязание, интеллектуальный “сократический” спор. К римской культуре – через контаминацию (то есть монтаж разнообразных, ранее существующих культурных явлений в одно). К раннему средневековью - через “вольный авторский перевод”. К итальянскому Возрождению – через импровизацию. К барокко – через жанровую и смысловую трансформацию темы.

⁴⁵ О “педагогике корня” мы подробно говорили в главе “Режиссура и педагогика театра, где

К эпохе Классицизма – через отработку незыблемых норм и канонов. К Просвещению – через форму поучения или создание энциклопедической статьи. Почему так, Вам станет ясно из раздела “игры, задания и упражнения”.

Третий принцип – **освоение культурного явления через языки всех искусств**: через слово, звучание, цвет, объем, действие и присущие ей ритмы. То есть, если мы берем Шекспировскую эпоху, то играем, например, и в стилизацию сонетов, и в пластические импровизации под аутентичную⁴⁶ музыку, и раскрашиваем в принятые тогда символические цвета эскизы костюмов персонажей придворной “маски”⁴⁷, и проектируем планы дворцовых садов, и лепим живые картины на тему Гамлетовской “мышеловки”⁴⁸ и так далее. А в заключение – играем импровизационный этюд на тему какой-либо ключевой шекспировской строки, например: “Неприкрашенный человек – и есть именно это бедное, голое двуногое животное, и больше ничего” (“Король лир”). Во время такой работы мы поочередно примеряем на себя роли различных творцов: становимся поэтами, художниками, скульпторами и архитекторами, музыкантами, актерами и режиссерами.

Если “театральные игры” – фундамент, на котором строится театральное обучение, основа основ, с которой все начинается, то “история про театр” – каркас. Это конструкция, которая пронизывает собою все здание, позволяет скрепить отдельные его части. Именно поэтому “историю про театр” можно не выделять как обособленный предмет, а свободно интегрировать во все остальные.

играют дети”.

⁴⁶ Аутентичный – в переводе с древнегреческого языка – подлинный. Аутентичной музыкой называют стилизацию под подлинное звучание старинных инструментов, например, лютни.

⁴⁷ Маска – придворный спектакль в честь какого-то события, например свадьбы принцев крови, в котором играют сами высокие особы.

⁴⁸ Имеется в виду спектакль, которые разыгрывают в пьесе “Гамлет” У. Шекспира бродячие актеры.

Игры, задания и упражнения

Педагог, решивший заняться с детьми “историей про театр” должен в самом начале пути смириться с одной простой истиной: знать всего на свете невозможно. Образцом для педагога должен служить Сократ, сказавший в конце жизненного пути: “Я знаю только то, что я ничего не знаю”. Пусть Вас ни в коем случае не пугает, что Вы сами не владеете досконально всей театроведческой и искусствоведческой информацией. Ею не владеет никто. Вы вместе с детьми открываете увлекательную летопись эпох, и вместе с ними начинаете углубляться в нее. Все упражнения построены как совместный творческий поиск. И если Ваши ученики в процессе путешествия по культурным эпохам в чем-то обгонят Вас – это повод радоваться, а не пугаться. Значит, Вы научили их ходить самостоятельно. Само собою разумеется, Вы готовитесь к каждому уроку. Но ваша задача заключается, прежде всего, в том, чтобы придумать, как Вы будете осваивать с детьми тот или иной маршрут, а не в том, чтобы собрать об этом маршруте исчерпывающую информацию.

В конце раздела приведен обширный список литературы, которая может использоваться в процессе подготовки к занятиям. Мы надеемся, что хотя бы какую-то часть этой литературы Вам удастся обнаружить без особого труда. Она поможет Вам чувствовать себя уверенней.

Что действительно важно, так это научиться задавать вопросы, сравнивать, анализировать, то есть овладеть навыками поисковой, исследовательской работы. А для этого каждое упражнение должно включать элементы активного обсуждения.

Большинство заданий, приведенных здесь, предполагают работу малыми творческими группами: приблизительно от трех до семи человек, в зависимости от специфики задания, от количества учеников, составляющих всю группу и от Ваших педагогических задач.

“Языки и материалы различных видов искусства”

“Ритмический рисунок”

Первый этап. Задаем тему. Например, - “Вихрь”. Участникам упражнения в группах по 4 – 5 человек предлагается создать ритмический рисунок на заданную тему, используя только хлопки рук и постукивание ног. Затем каждая группа показывает свой вариант ритмического рисунка. Все работы обсуждаются участниками игры. На этом этапе игры мы только соприкасаемся с выразительными возможностями ритма.

Второй этап упражнения заключается в том, чтобы тему “Вихрь” передать через ритм линий на листе бумаги. Это задание может выполняться каждым участником отдельно. А затем ребята должны сгруппироваться по признаку похожеści графических решений. Работы или группы работ так же обсуждаются.

На этом этапе игры мы постигаем такую простую, но не очевидную истину, что ритм существует и в изобразительном искусстве.

Третий этап. Группы по 5 – 7 человек должны передать тему “Вихрь” через создание групповой скульптуры, через чередование и ритмику линий собственных тел. В этом случае один человек в каждой группе – “скульптор”, а все остальные – “глина”⁴⁹. На этом этапе мы обнаруживаем проявления ритма в объемной скульптуре.

Четвертый этап. Каждый участник игры создает литературный этюд на тему “Вихрь”. Главная задача – выстроить ритм речи соответственно теме задания. Когда задание выполнено, участники объединяются в группы по 4 – 5 человек и читают друг другу тексты внутри группы. Текст, признанный в малой группе наиболее удачным, читается затем для всех участников игры. На этом этапе, мы знакомимся с проявлением ритма в литературе.

Пятый этап. Группы из 4 – 5 участников должны создать театральный этюд на тему “Вихрь”, где будут использованы все предыдущие способы выявления ритма: и звучание (топанье и хлопанье), и чередование линий и фигур в пространстве и на плоскости, и ритмически выстроенная речь. Таким образом, театральная форма вберет в себя все предыдущие, кроме того, неизбежно родится движение, а если повезет, то и действие. Хотя добиваться возникновения целенаправленного и продуктивного действия (например, чтобы Вихрь захватил что-то и увлек своим движением) в этом упражнении не обязательно, хотя и интересно.

На выполнение каждого из этапов упражнения дается не более трех-пяти минут. От участников игры всегда требуется спонтанность и смелость. Чем меньше времени, тем активнее идет творческий процесс. На освоение темы, в идеале, должен уйти астрономический час.

“Выбор”

В завязанном мешочке, куда через узкое отверстие едва может пролезть ладонь, лежит множество обрезков ткани разной фактуры: бархат, атлас, батист, кожа, шелк и так далее. А в шляпе лежат свернутые записки, в каждой из которых указан какой либо наряд: королевская мантия, подвенечное платье, охотничья куртка и прочее. Каждый участник упражнения вытаскивает из шляпы записку и знакомится с ее содержанием. А затем он должен просунуть руку

в мешочек и выбрать на ощупь тот лоскут, который покажется ему пригодным для изготовления обозначенного в записке костюма. Затем каждый из участников упражнения аргументирует свой выбор.

В этом упражнении, через соприкосновение с разными, да еще невидимыми фактурами, ученик получает сильный эмоциональный опыт, подтверждающий индивидуальность каждого материала.

После этого упражнения легче переходить к упражнениям на выбор материалов, из которых будут созданы произведения искусства, и инструментов, при помощи которых будут созданы эти произведения. Таких упражнений может существовать бесчисленное множество:

- Выбери краску: масло, акварель или гуашь, - для того, чтобы нарисовать картину на тему: “Утро”, “Пожар”, “Шторм”, - обоснуй свой выбор;
- Выбери материал: дерево, глину, мрамор, бронзу, - для того, чтобы создать скульптуру на тему “Что за прелесть эти сказки”, “Домашний зоопарк”, “Память”, “Буря и натиск”, - обоснуй свой выбор;
- Выбери музыкальный инструмент: валторну, барабан, скрипку, рояль, - как солирующий голос в “Песне любви”, “Песне утра”, “Песне битвы”, “Песне скорби”.

Важно, чтобы участники игры, обсуждая выполнение каждого такого задания, понимали, что здесь в принципе не может быть “правильного” или “неправильного” выбора. Он всегда индивидуален, так как индивидуален замысел художника. Вопрос в том, насколько осознано осуществлен выбор и насколько убедительно он аргументирован.

После того, как Вы проделали с детьми подобные упражнения, можете позволить им во всех последующих использовать элементы костюмов, реквизит и декорации, если им этого захочется. Но постарайтесь акцентировать их внимание на том, что выбор оформления никогда не должен быть случайным.

“Время в искусстве и искусство во времени”

“Символ времени”

Начиная разговор о времени, мы хотим, прежде всего, перевести восприятие времени с бытового уровня на образный. Поэтому мы просим детей нарисовать знак, символ, иероглиф, обозначающий время. Это может быть рисунок любой степени сложности или любого уровня примитивизма, но только не изображение циферблата часов.

Такой знак можно попросить слепить из собственных тел, пользуясь уже хорошо знакомым нам упражнением “скульптор и глина”. А потом можно попросить ребят выполнить пластическую импровизацию на тему “Время”.

“Модели времени”

⁴⁹ См. подробнее принцип выполнения упражнения “Скульптор и глина” в разделе “Актерское мастерство – Тренинг”

Мы рисуем круг и делим его окружность на четыре равных части: утро, день, вечер, ночь. Круг появляется в тетради у каждого ученика. И на этой окружности каждый отмечает точками те события, которые происходят ежедневно и определяют стиль жизни. Опять же это могут быть разные события: чистка зубов, прогулка с собакой, мамина вечерняя сказка и так далее. Так мы отрабатываем языческую или земледельческую модель времени – круг.

А затем каждый рисует у себя в тетради вектор. Точка начала – “Я родился”. А дальше на этом векторе нужно обозначить в хронологической последовательности, соблюдая реальные интервалы, основные события своей жизни, происходившие только однажды. Какие события окажутся важными – личное дело каждого. Может быть, появление любимой игрушки, может быть – рождение сестренки или встреча с морем – все что угодно. Так мы отрабатываем модель времени, принятую в христианском мире – стрела.

“Движение времени”

Предлагаем какой-то известный сюжет, например: в город приехал человек; его приняли не за того, кто он есть; он успел пожить за счет всеобщей ошибки, и уехал; а потом все узнали, что это вовсе не тот, за кого его принимали (“Ревизор” Н. Гоголя). Педагог заранее готовит записочки с заданиями:

- история рассказывается последовательно от начала событий к концу, – время движется по прямой;
- история начинается с того же, чем и кончается – время движется по кругу;
- история рассказывается несколько раз, с разных точек зрения, каждый раз добавляются новые штрихи и подробности, – время движется по спирали;
- история рассказывается с середины, потом рассказ несколько раз перескакивает то назад, то вперед – время разорвано;
- история пересказывается от конца к началу, – время движется назад.

Участники игры делятся на группы, и каждой группе достается одно из заданий. Они должны начинить сюжет своими героями и подробностями и рассказать в соответствии с заданием всем остальным. Потом в коллективном обсуждении выясняется, у какой группы, какой жанр получился: у кого детектив, у кого притча, у кого психологическая повесть и т. д., - и почему именно этот жанр.

“Театральное время”

Участники игры разбиваются на несколько групп по 4 – 5 человек. Каждая группа должна придумать небольшую историю из трех частей, где между всеми событиями проходят

определенные отрезки времени. Между первым и вторым – несколько месяцев, а между вторым и третьим – несколько лет. Далее группа должна показать этюды, где будет разыграна вся история. Задача заключается в том, чтобы “прошедшее время” запечатлелось как можно в большем количестве элементов этюда: в речи и внешнем облике героев, в окружающей их обстановке. В этюде можно и нужно пользоваться элементами костюмов и декораций.

После показов работы каждой группы обсуждаются всеми участниками игры. Фиксируются все удачные находки.

“Лента времени”

Лучше всего изготовить огромную ленту времени – одну на весь класс. И хорошо бы опоясать ею все помещение, так, чтобы она проходила по всем стенам. Чем шире она будет, – тем лучше. В середине этой ленты нужно поставить точку “0” - ноль. А от этой точки в противоположные стороны отсчитать по двадцати одному крупному делению (по 21 веку), а между крупными делениями обозначить более мелкие – столетия.

После того, как лента появится, можно начинать играть с ней в разнообразные игры. Например, участники игры делятся на группы, и каждая группа вытаскивает из шляпы записку с названием эпохи: Древний Египет, Римская империя, Средневековая Европа, Итальянское Возрождение и так далее. Сначала каждая группа может просто встать около того места на ленте, которому соответствует выбранная эпоха. А потом представители от каждой группы могут проверить правильность выбранного места по исторической энциклопедии и исправить допущенные ошибки.

После этого, не пользуясь специальной литературой, каждая группа должна выписать как можно больше слов, которые у нее ассоциируются с данной эпохой. Слова могут быть любые: от имен собственных – король Артур, Нотр-Дам, Прованс – до простых определений и эпитетов– темная, огромная, костры, ведьмы и т. д. Все возникшие слова пишутся крупно и прикалываются булавочками к соответствующему месту на ленте.

Затем можно попросить ребят принести картинки и фотографии, вырезанные из журналов, или сделанные самими детьми, где изображения будут иметь отношение к различным эпохам. Эти изображения так же помещаются на ленту. Игру можно варьировать и развивать. Смысл же заключается в том, чтобы лента времени ожила для детей, наполнилась конкретными образами и ассоциациями. Что вслед за чем идет, а что происходит одновременно, и на каком

расстоянии одно от другого находится, должно уложиться в сознании и эмоциональной памяти детей.

Если огромной ленты сделать нельзя, можно нарисовать ленты в тетрадах, и туда вносить слова-ассоциации и условные значки-картки. Это менее интересно и эффективно, но лучше что-то, чем ничего.

“Древнее язычество и театр”

“Природные духи болот и пустынь”

Пусть класс разделится на 4 группы. Две группы - жители знойной пустыни. Две группы - жители северных болот. Одна "пустынная" и одна "болотная" группы создают образ духа Солнца, каким каждая из них может себе его представить, а две другие - образ духа Дождя. Эти образы нужно нарисовать. Но лучше всего - сконструировать их из подручного материала: банок, бутылок, верёвок, лоскутков, резиночек, бусинок, деревяшек, - можно вылепить из цветного пластилина.

Параллельно с изготовлением изображения, каждая группа сочиняет просьбу к духу от племени в такой форме: "Ты, дух Солнца (Дождя)...(здесь следует описание и характеристика духа), будь милостив к нам, сделай так, чтобы...(следует изложение просьбы)!"

Во время работы можно пользоваться книгами по географии, где рассказывается о климате, почвах и растительности болотных и засушливых зон и об особенностях жизни людей в этих зонах. Каждая группа показывает небольшой этюд, в ходе которого она произносит сочиненную молитву перед изображением духа. А после показа обсуждается вопрос о том, чем отличалось отношение к духам Солнца и Дождя у "болотных" и "пустынных" племён в нашей работе, и чем это отношение должно было отличаться у реальных племен, живущих в разных климатических условиях.

“Перевод”

Ученики разбиваются на группы-племена. Каждая группа сочиняет какое-то высказывание огромной важности, обращенное к другому племени, которое не понимает их языка. Высказывание должно быть простым, коротким и действенным. Например: “Спасайтесь, бегут желтые собаки!”. Внутри каждой группы происходит подготовительная работа по "переводу" высказываний с языка на язык.

"Племя" строится в круг или полукруг - так, чтобы все видели друг друга. Первый человек передаёт второму информацию в рисунке, второй передаёт её третьему через звукоподражание, третий передаёт четвёртому на языке действия, четвёртый переводит всё виденное и слышанное на язык слова, а пятый - самый смелый - пытается соединить в своём высказывании все языки, кроме вербального. После небольшой подготовки все группы показывают свои версии "переводов". После этого можно строить высказывания, обращенные к духам природы.

“Путешествие на машине времени”

Учитель просит детей принести на урок как можно больше всякого хлама: тряпочек, поясков, старой обуви, баночек, коробочек, бусинок, палочек, мишек, игрушечных обломков - словом, чего угодно, и обязательно - прищепки, английские булавки и прочие безопасные скрепы. Нитки и иголки исключаются - пришивание слишком долгий процесс.

Парты раздвигаются по периметру класса и водружаются друг на друга. А стулья выставляются в полукруг. Все принесённые вещи раскладываются в углу класса.

1. Знакомство с реквизитом. Каждый ребёнок по очереди подходит к куче вещей и берёт одну, наиболее ему приглянувшуюся, а затем возвращается на своё место. Все дети по кругу показывают как можно больше "ролей", которые может сыграть выбранный ими предмет. Например, ленточка серпантина может стать хвостом, кокетливым локоном, шарфиком, речкой, дорогой; а колокольчик легко превращается в рюмочку, нос, колпачок для гнома и т.д. После знакомства с реквизитом его складывают обратно.

2. Группа "конструкторов" быстро сооружает "Машину времени" - пространство, огороженное партами, где может поместиться небольшая команда путешественников 3-5 человек.

3. Малое путешествие на машине времени или разминка. Учитель сообщает детям, что сейчас они совершат небольшое путешествие на машине времени по временам года. Задача всего класса - превратиться в природу, соответствующую названному времени года. Задача путешественников – отгадать, в какое время года они попали, и заняться делами, соответствующими этому времени года.

Выбирается первая группа путешественников. Они забираются в машину времени, затыкают уши и закрывают глаза. Учитель шёпотом сообщает классу, какое сейчас будет время года. Дети выбирают себе реквизит и персонажей. Кто-то стал деревцем, кто-то кустиком, кто-то птичкой, кто-то речкой и т.д. Они издают соответствующие звуки и совершают соответствующие движения. Если дело происходит весной, ветерок может шелестеть, почки лопаться, листочки трепетать, птички посвистывать и т.д. Всё это на 10 счётов.

Путешественники выходят из машины времени по хлопку педагога и подстраиваются к ситуации. Могут пополоскать ноги в ручье, пустить кораблик, смастерить воображаемый скворечник или сделать любое другое весеннее дело, которое придёт им в голову.

По хлопку педагога путешественники уходят обратно в машину времени. Учитель объявляет новое время года и игра повторяется.

4. Большое путешествие на машине времени. Основная часть урока. Учитель объявляет, что сейчас будет предпринято путешествие во времени на очень большие отрезки: в далёкое прошлое и далёкое будущее. Там путешественников могут подстергать разные опасности и неожиданности и они должны быть к ним готовы.

Выбирается новая группа путешественников. Они уходят в машину времени.

Учитель объявляет детям, оставшимся вне машины времени, так, чтобы путешественники этого не слышали: "Сейчас наши путешественники попадут в Юрский период 210-145 миллионов лет назад. Вы - природа этого времени - скалы, гигантские папоротники, динозавры, летающие ящеры, и прочие обитатели той далёкой эпохи. Можно быстро изменить ландшафт при помощи парт и стульев, создать нужные декорации, костюмы. Всё это на 15 счётов.

С хлопком преподавателя путешественники выходят из машины. Соображают, куда они попали и импровизируют возможные события. Если путешественники сами не убегут в машину времени от преследующих их чудовищ, то должны будут сделать это по хлопку педагога, когда он сочтёт развитие действия достаточным.

Затем педагог, так же как и в прошлый раз, объявляет: "А теперь наши путешественники в далёком будущем - может быть через миллион лет". Кругом одни машины и роботы, а людей даже не видно, можно изменить ландшафт, приготовить костюмы и декорации и всё это на 15 счётов.

По хлопку преподавателя путешественники выходят из машины, ориентируются в обстановке, вступают во взаимодействие с машинами и по хлопку преподавателя уходят обратно в машину времени.

Учитель предупреждает: "Теперь Вас ждёт самое трудное путешествие, в котором вы встретитесь с себе подобными. Постарайтесь подготовиться к нему". А детям, которые остались, педагог говорит: "Поздний палеолит, каменный век, мы, эдак, 20 тысяч лет назад. Нам знакомы каменные и костяные орудия, мы живём в пещёре и добываем пищу охотой. Быстренько обустраиваем нашу уютную и надёжную пещеру. Не забудьте огонь, без него мы замёрзнем. Пусть каждый займётся делом". Педагог берёт на себя роль старейшины и вождя - всё племя обязано повиноваться ему.

По хлопку педагога путешественники выходят из машины времени. Древние и современные люди присматриваются друг к другу. Вождь приказывает схватить пришельцев, не причиняя им вреда и доставить к нему. Он сажает их напротив племени, и сам становится между ними.

Вождь-педагог: Мы не знаем, кто они и откуда. Для того чтобы узнать это, мы должны научить их говорить на нашем языке. Наш язык сложен и красив. Для одной только ходьбы имеется у нас более тридцати наименований. Сейчас мы познакомим незнакомцев с некоторыми из них. А для этого мы покажем им, что именно обозначают какие слова. Показывает и повторяет тот, на кого я укажу жезлом. Итак:

зо баоро баоро - походка маленького человека, члены которого быстро двигаются, когда он ходит. (Педагог показывает на избранного ученика) Ты повторяешь зо баоро-баоро и показываешь, что именно это означает да стараешься говорить так, чтобы звук твоего голоса находился в гармонии с твоими движениями.

Ученик показывает и повторяет троекратно, затем повторяет и показывает всё племя, затем путешественники.

Так происходит с каждым словом из перечня, приведенного Леви-Брюлем в книге "Первобытное мышление".

Зо бехе-бехе - ходить, волоча ноги, как делают слабые люди;

Зо биа-биа - походка долговязого человека, выбрасывающего ноги вперёд;

Зо бохо-бохо - походка дородного человека, который ступает тяжело;

Зо була-була - опрометчиво двигаться вперёд, ничего не видя перед собой;

Зо дзе-дзе - энергичная, уверенная поступь;

Зо дабо-дабо - нерешительная, расслабленная походка;

Зо гое-гое - ходить, покачивая головой и вихляя задом;

Зо мое-мое - то же, что и зо гое-гое;

Зо гову-гову - ходить, легко прихрамывая, с наклонённой вперёд головой;

Зо хлои-хлои - ходить с большим количеством предметов, в развевающейся вокруг тела одежде;

Зо ка-ка - ступать важно, прямо, не шевеля корпусом;

Зо кадзо-кадзо - поступь длинного человека или животного с немного наклонённым вперёд телом;

Зо кандборе-кандборе - поступь того же рода, что и в предыдущем случае, но более вялая;

Зо куидо-куидо - означает то же, что кондборе-кондборе, но не имеет неблагоприятного смысла, как последнее;

Зо кондэра-кондэра - ходить большими шагами, втягивая живот;

Зо кпади-кпади - ходить, прижимая локти к телу;

Зо кпо-кпо - ходить спокойно, тихо;

Зо кпуду-кпуду - быстрая поспешная походка маленького человека;

Зо лумо-лумо - быстрая беготня маленьких животных вроде мышей и крыс;

Зо пиа-пия - ходить маленькими шажками;

Зо си-си - лёгкая походка маленьких людей, покачивающихся на ходу;

Зо така-така - ходить неосторожно, безрассудно;

Зо тиатира-тиатира - энергичная, но не гибкая походка;

Зо тиенде-тиенде - ходить, двигая животом;

Зо тиа-тия - ходить быстро;

Зо тиади-тиади - ходить немного хромая;

Зо тио-тио - энергичная и уверенная походка человека высокого роста;

Зо вудо-вудо - спокойная женская походка;

Зо вла-вла - быстрая, лёгкая, непринуждённая походка;

Зо вуи-вуи - быстрая, скорая походка;

Зо ве-ве - походка тучного человека, неуклюже продвигающегося вперёд;

Зо вита-вита - идти вперёд твёрдым энергичным шагом (говорится особенно о долговязых людях).

Ясно, что учитель по своему усмотрению может использовать всю обойму или только её часть. После окончания этого упражнения учитель говорит: "Наш язык очень богат. У нас есть имена для каждого рода дождя, мы знаем 11 имён холода и 41 имя снега, мы называем разными именами растения разного пола и возраста, они зовутся по-разному в разные времена года. Но, кроме того, наш язык очень точен. Мы указываем все подробности. Какой-нибудь неуч скажет: "Человек убил зайца". Ничего нельзя понять из этой фразы. Человек - женщина или мужчина? Живой или дух? Убил нарочно или случайно? Как он это сделал? Заяц был белый или серый? Сидел близко или далеко? Умный человек скажет обо всём этом: "Человек, он, живой, нарочно убил стрелой зайца, его, цвета золы с молоком, живого, сидящего наискосок от правого глаза человека в расстоянии лежащей сосны". (Фразы можно даже записать на доске). А теперь пришельцы переведут на наш язык фразы, которые я скажу им, а вы проверите, сколько ошибок они сделают.

"Ястреб убил мышь".

"Буйвол пришёл на водопой".

"Кот поймал птичку".

"Плод упал с дерева".

"Молния ударила дерево". И т.д.

После выполнения этого упражнения и исправления ошибок вождь-педагог говорит: "А теперь научим их считать по-нашему".

Показывает на себе: мизинец левой руки, безымянный палец левой руки, средний палец левой руки, указательный палец левой руки, большой палец левой руки, локоть левой руки, плечо левой руки, левая сторона груди, правая сторона груди, плечо правой руки, локоть правой руки, большой палец правой руки, указательный палец правой руки, средний палец правой руки, безымянный палец правой руки, мизинец правой руки. Итак: у человека ног - безымянный палец левой руки, а у бизона ног - указательный палец левой руки. Теперь посмотрим, кто быстрее сосчитает мои задачи - племя или пришельцы. Ответы вслух произносить не надо, достаточно показать. Сколько звёзд горит над нашей

пещерой (показывает на лампы на потолке в классе)? Сколько щелей для солнечного света (окон) есть в нашей пещере? И т.д.

Вождь хвалит пришельцев и сообразительных соплеменников и затем говорит: "Ну а теперь, когда мы научились понимать друг друга, пусть докажут, что они добрые люди и объяснят цвет своей одежды. Я покажу им пример. Моё красное платье обозначает священный цвет нашего костра, золото в моих ушах - символ связи с отцом-солнцем, а чёрная обувь на ногах посвящена чёрной плодородной матери Земле. (Текст, естественно, варьируется по обстоятельствам). А что значат ваши одежды, незнакомцы?"

После ответов вождь говорит: "Мы убедились, что они добрые люди, хоть принадлежат чужому племени, мы принимаем их в свою семью. Откроем им наши имена, и пусть они откроют нам свои. Я Великая Мать (отец) Племена Совиная Голова (каждый учитель, как и ребёнок, может выбрать имя по вкусу)". Следующий повторяет его имя и прибавляет своё. Так делают все по кругу. После окончания представлений вождь отправляет пришельцев в пещеру и говорит: "Целая ночь ушла у нас на знакомство с пришельцами. Скоро взойдёт отец наш, Великое Солнце, и мы как всегда должны по достоинству встретить его.

Пусть каждый по очереди подойдёт к выходу из пещеры и совершит своё приветствие. Можно спеть для него, станцевать, сказать самые лучшие слова или подарить подарок". После того, как каждый высказался, вождь говорит: "А теперь все из пещеры, и повторяем за мной". Пританцовывая и прихлопывая в ладоши, он читает отрывок из песни индейцев Центральной Америки:

"Вечный свет,
Наше Солнце,
Наш Отец,
И создатель!

Свет извечный,
Приди
И яви
Свою милость

Сто огней

В твою честь
Наше племя
Засветит.

И весельем
Твоё
Переполнится
Сердце.

"А теперь мы все идём в машину времени и отправляемся туда, откуда явились ниши неведомые гости".

Все проходят через машину времени, возвращаются в своё класс, расставляют парты по местам, приводят всё в порядок и прощаются до следующего урока.

“Культура древнего востока”

“Сценарий египетской мистерии”

Текст раздаточного материала: Когда режиссер анализирует пьесу, которую собирается ставить, он, как правило, вычленяет в ней основные события. Некоторые считают, что их в каждой пьесе только три, некоторые считают, что их пять, а иногда их насчитывают и больше. Три события, без которых пьесы не бывает, это завязка, кульминация и развязка.

Завязка - это событие, которое происходит в начале пьесы. Оно очень важно для всех персонажей пьесы. Оно что-то коренным образом меняет в жизни для каждого из них и заставляет их начать совершать какие-то действия. Именно это событие и определяет, что будет происходить в пьесе. Без этого события ничего бы дальше не случилось. (Например, если бы сказка “Волк и семеро козлят” была пьесой, то завязкой было бы событие “мама коза ушла, а козлята одни остались дома”. Без этого сказки нет.)

Второе, и самое главное событие - это кульминация. Кульминация - это событие, которое обычно находится где-то в середине пьесы, но может быть смещено и ближе к ее концу. Это тоже событие важное для всех персонажей пьесы без исключения. Оно коренным образом меняет поведение каждого персонажа и ход развития всего действия, всей истории. (В сказке “Волк и

семеро козлят” это событие - “волк ворвался в избушку и проглотил всех козлят”. До этого козлята баловались, ждали маму, волк голодал и придумывал способ найти добычу, мама-коза добывала еду козлятам. Теперь логика действий совершенно изменилась. Козлята уже вообще ничего не могут делать. Довольный волк уснул, чтобы переварить обед. А козе теперь некого кормить. Ей теперь нужно придумать, как спасти детей и отомстить волку.)

Третье событие - развязка. Оно помещается ближе к концу пьесы или в самом его конце. Это событие, которое последний раз круто меняет все в жизни каждого персонажа. Это такое событие, которое исчерпывает сюжет, после которого в этой истории уже ничего произойти не может, а может начаться только новая, совсем другая история. (В сказке “Волк и семеро козлят” это операция, которую делают волку, в результате которой все козлята оказываются на свободе живыми и невредимыми.)

Между этими тремя самыми главными событиями бывают еще промежуточные. Например, между завязкой и кульминацией в нашем примере один козленок спрятался за печку. Для его братьев в момент кульминации это ничего не изменило. Их проглотили. Зато потом он смог рассказать матери, что произошло. И поэтому случилось еще одно событие между кульминацией и развязкой. Коза пошла к волку и пригласила его в гости.

Пьесы не бывает без борьбы. Там обязательно кто-то с кем-то за что-то борется. В завязке определяется, кто с кем и за что будет бороться. (В нашем примере волк и козы будут бороться за то, кто из них сумеет выжить в лесу, добыть себе пищу и обеспечить безопасность.) В кульминационной сцене кажется, что победа досталась одной из сторон. (Волку.) А в развязке выясняется, кто стал победителем в итоге. И чаще всего - это не тот герой, который казался победителем в кульминационной сцене. (Мама Коза.)

Все это нам нужно знать, чтобы выполнить следующее задание. Примеры из сказки “Коза и семеро козлят” приведены не случайно. Дело в том, что эта сказка – отголосок славянского варианта мифа о богах плодородия.

Участники игры делятся на малые рабочие группы. Каждая группа получает текст мифа об Осирисе, Исиде и Горе и приведенный выше текст, раскрывающий основной механизм драматургического анализа. Важно, чтобы оба текста были у детей в руках, а не только воспринимались на слух, потому что

только возможность постоянного обращения к текстам сделает их работу плодотворной.

Из трудов М. Э. Матье мы знаем, что миф об Осирисе дошел до нас, прежде всего, в качестве записи драматического представления. Такое представление, разыгрываемое, как правило, в храме во время праздников, посвященных божеству, называлось мистерией, то есть таинством.

Каждая группа должна попытаться произвести драматургический анализ мифа об Осирисе. Определить завязку, кульминацию, развязку и, возможно, промежуточные события. Определить, кто здесь главные противоборствующие герои - противники, и кто входит в основные противоборствующие группы. За что идет борьба, и кто в ней побеждает.

Можно подсказать детям, что для того, чтобы верно провести драматургический анализ, полезно вспомнить, или посмотреть в мифологическом словаре, кто из богов в этом мифе какие силы природы и жизненные явления олицетворяет.

Работа требует значительного времени. В конце урока можно выслушать первоначальные версии, а окончательные варианты оставить на домашнее обдумывание и обсудить в начале следующего урока.

Скорее всего, мнения детей разойдутся. В качестве противоборствующих сил с одной стороны обязательно будет выступать Сетх. А с другой стороны окажутся разные персонажи: Осирис, Исида, Гор. Дети, скорее всего, будут спрашивать, может ли быть сразу три главных персонажа. Или может ли быть так, что здесь не одна “пьеса”, а три. Ведь сначала Сет борется с Осирисом, потом с Исидой, потом с Гором. Нужно предложить детям попытаться самостоятельно ответить на эти вопросы, решить их так, как им кажется правильным. Нужно сказать им, что здесь нет единственно верного ответа. Все может быть. Важно аргументировать свою версию.

И действительно, мы не знаем в точности, как именно разыгрывалась мистерия об Осирисе. И была ли она всегда одинакова? Скорее всего, нет - она видоизменялась веками. И, скорее всего, первоначально главной героиней была Исида (а вернее древнее материнское божество⁵⁰, божество плодородия, функции

⁵⁰ У славян древнее материнское божество – Макошь, она изображалась в виде Козы, а египетская Исида – в виде женщины с головой Коровы.

которой позже перешли к Исиде). Она сражалась за жизнь против божества смерти и мрака. (Собственно говоря, Мама-Коза - славянский отголосок того же самого божества, и вся история - вариант того же самого мифа.)

Позже женское божество плодородия стало вытесняться мужским. И тогда на первый план вышел Осирис. Он олицетворял уже не плодородие вообще, а растительность. И борьба Сета с Осирисом - уже не борьба жизни и смерти вообще, а борьба сезонов, борьба зимы и лета, сезона засухи и сезона разлива. Не случайно Сетх - бог знойной пустыни.

Как полагают некоторые ученые, и в том числе Матье, еще позже, когда патриархальное общество не только сменило матриархат, но и постаралось укрепить свои позиции в государственных законах, на первый план выдвинулась другая проблема, другой конфликт. Борьба Сетха и Гора за право престолонаследия. Сетх отстаивает древнее право передачи власти по материнской линии. Он говорит на суде богов, что должен наследовать Осирису потому, что рожден с ним одной матерью. А Гор отстаивает отцовское право: он претендует на престол, поскольку он сын Осириса.

Может быть, три ипостаси развития конфликта наложились друг на друга в мистерии, а может быть, она имела трехчастную структуру, как это было, например, в древней Греции.

Разумеется, дети, выстраивая свои версии драматургического анализа, скорее всего не доберутся до всех культурологических глубин и пластов текста. Но, безусловно, они подойдут к ним очень близко. И во время заключительной дискуссии учитель умелыми наводящими вопросами сможет легко вывести их на обнаружение всех основных проблем. Очень важно в таком виде работы хвалить детей за каждый шаг к истине, за каждый верно угаданный штрих, за каждый намек на разрешение проблемы.

Этот вид работы дает детям в руки очень существенный инструмент исследования - драматургический анализ и примыкающий к нему действенный анализ, с которым дети познакомятся ближе уже в репетиционном процессе, что позволит им продуктивно разрешать многие проблемы как в области театра и искусства, так и в гораздо более широкой сфере.

Психология, конфликтология, законы делового партнерства и политика во многом основаны на действенном анализе. Кто борется? За что идет борьба? Где завязка, кульминация и развязка? Это те вопросы, которые человек решает, пытаясь понять, почему “день не удался”. Это те вопросы, на которых основан “дедуктивный метод” Шерлока Холмса. И это те же вопросы,

которые ставит история: какие общественные силы борются и за что - за власть, за экономические преобразования, за политические свободы? Действенный анализ - очень удобный аналитический инструмент. А в данном случае он позволит нам эффективно познакомиться с основным циклом египетских мифов и чуть позже - грамотно подойти к созданию нашего собственного драматического произведения.

“Реконструкция мистерии”

Класс делится на малые рабочие группы. Каждая группа получает текст гимна “Песнь семи Хатхор”:

Мерные наши удары - для тебя Хатхор.

Мы пляшем для величества твоего;

До высот неба

Мы воздаем хвалу тебе.

Ведь ты владычица скипетров,

Владычица ожерелья и систра,

Владычица музыки,

Которая звучит для тебя.

Мы воздаем хвалу величеству твоему каждый день,

С вечера до той поры, когда заря встает над землей.

Мы ликуем перед ликом твоим, повелительница Дендера,

Мы чествуем тебя песнопениями.

Ведь ты владычица ликованья, повелительница пляски,

Ты владычица музыки, повелительница игры на арфе,

Ты владычица хороводов, повелительница плетения венков,

Ты владычица благовоний, повелительница танцев.

Мы славим величество твое,

Мы воздаем хвалу тебе,

Мы возносим твою славу

Над всеми богами и богинями.

Ведь ты владычица гимнов,
 Повелительница книг,
 Великая обладательница знаний,
 Хозяйка дома писцов.

Ты владычица венков, повелительница хороводов,
 Владычица беспредельного опьянения,
 Мы ликуем перед тобой, мы играем тебе,
 И твое сердце радуется тому, что совершаем мы для тебя.

Мы радуемся величеству твоему каждый день,
 Сердце твое ликует, когда внимаешь ты нашим песням.
 Мы радуемся, глядя на тебя каждый день, каждый день,
 И наши сердца ликуют при виде тебя.

Каждая группа должна попытаться реконструировать действия, которые происходили в обряде во время пения. Приступая к реконструкции, участники игры должны помнить:

- Баст - одно из имен Хатхор, т.е. фактически это одна и та же богиня;
- текст гимна точно соответствует по смыслу и сюжету действиям жрецов-актеров;
- храмовая мистерия повествует о сюжетах, связанных с жизнью божества (так что все мифы о Баст – Хатхор – Сохмет нужно прочесть, желательно по Мифологическому словарю);
- мистерия, как правило, состоит из нескольких сюжетных элементов: торжественный вынос статуи божества, облачение божества, восхваления и жертвы, разыгрывание сюжетов, восхваление и жертвы, финал.

Группы по порядку рассказывают, как они себе представляют действия и пытаются увязать строфы между собой, вырабатывают общий сюжет мистерии. Не следует забывать, что сюжет обязательно включает завязку, кульминацию и развязку.

В последствии мистерию можно попробовать разыграть.

“Древнегреческая культура и Древнегреческий Театр”

“Хоровое искусство Античного театра”

В видеозаписи учебных программ телевидения есть лекция С. Аверинцева “Культура Древней Греции”. Она начинается с кадров, где плещут о берег волны океана, и звучит "Илиада" на греческом языке. Именно с этих кадров и начнется наш урок.

Когда прозвучит строфа, мы спросим у наших учеников, как они думают, чему будет посвящено наше занятие: какой теме, какой культуре, какой стране. И, скорее всего, найдется ученик, который догадается, о чем пойдет речь. А если нет - это пока останется для всех загадкой.

Затем мы снова поставим запись на начало и попросим наших учеников прохлопать ритм, в котором звучит непонятная речь. Ритмика и мелодика гексаметра очень непривычны современному уху, поэтому повторить ритм сразу, да еще всем вместе конечно, не получится. Дети попросят поставить фрагмент еще и еще раз. Возможно, окажется, что легче сначала пропеть строфу вместе с чтецом, и только после этого класс сможет уловить ритм. Не важно, в каком порядке, но важно, чтобы после нескольких попыток "хор" смог повторить ладонями ритм, а голосом интонацию мелодекламации.

Когда это получится, мы разобьем класс на несколько рабочих групп. Каждая рабочая группа пытается угадать на основе совершенно произвольных предположений, о чем могла бы идти речь в непонятном тексте, а потом создает свой вариант текста на русском языке, но в ритмике и мелодике оригинала. Каждая группа не только сочиняет текст, но и воспроизводит его хоровое звучание под руководством выбранного из числа участников Хорега⁵¹. Учитель называет слово и может пояснить в случае необходимости, что оно значит в ситуации урока.

Если дети пока не догадались, что постепенно переносятся в Древнюю Грецию, не стоит им пока об этом сообщать. Далее происходит состязание хоров. Пока одна рабочая группа выступает, две другие отмечают для себя, насколько успешно выполнила задание выступающая группа:

- слаженно ли звучит хор,
- точно ли воспроизведен ритм,
- точно ли воспроизведена мелодика речи,
- соответствует ли лексика общему строю речи,

- насколько возможны та тема и тот сюжет, которые выбрала группа выступающих.

После того, как все группы продекламировали свои тексты, происходит обсуждение всех работ. Сначала выясняется, у кого из групп лучше получилось выполнение трех первых задач. Потом разворачивается дискуссия по двум последним пунктам. В итоге учитель предлагает детям посмотреть текст оригинала на русском языке, и, тогда уже выясняется, кто и в чем оказался ближе к разгадке. У кого-то, может быть, была угадана тема Греции, у кого-то тема моря и кораблей, а у кого-то ни того, ни другого, зато общие тон и стилистика речи.

Инициатива в обсуждении, конечно, принадлежит ученикам, а не учителю. Он только помогает организовать дискуссию. На этом первый этап работы завершается, и класс переходит ко второму этапу.

Прежним или вновь сформированным рабочим группам выдаются ксерокопии или открытки с изображениями скульптурных или барельефных групп периода античной классики. Желательно выбрать такие композиции, где нет ярко выраженного драматического конфликта, где вся группа составляет единое целое по характеру движения (например, коры или музы). Один человек в каждой рабочей группе - скульптор, остальные - глина. Не произнося ни одного слова, "скульптор" создает из "материала" композицию по предложенному образцу. Требуется как можно точнее воспроизвести форму, передать настроение и идею композиции.

Можно ввести в работу группу наблюдателей, которые, переходя от одной рабочей группы к другой, будут давать скульпторам советы и поправлять неточности. Когда скульптурные группы будут завершены, нужно дать возможности всем посмотреть друг на друга в стоп-кадре, а затем группы по хлопку скульптора будут оживать. Им нужно будет уловить и продолжить то движение, в момент которого запечатлел их ваятель. Нужно попытаться уловить внутренний ритм и стилистику движения. Группы оживают по очереди для того, чтобы все могли посмотреть на работу товарищей. Затем происходит обсуждение:

- у кого копия получилась наиболее точной
- у кого она точнее передавала мысль и настроение

⁵¹ Хорег - руководитель хора древнегреческого театра.

- у кого более органичным и точным получился выход в движение

После обсуждения каждая группа корректирует партитуру движения. Этим процессом руководит избранный каждой группой лидер. Это может быть новый предводитель, или скульптор, или хореог, как группа посчитает нужным. Задача группы заключается в том, чтобы построить партитуру движения скульптурной группы назад и вперед по траектории четверти окружности в логике и пластике образца. Когда группа считает, что она справилась с поставленной задачей, лидер может обратиться к педагогу за получением следующего задания.

Каждой группе педагог выдает небольшой отрывок текста (строфу) из хора древнегреческой трагедии. Отрывок педагог выбирает так, чтобы по смысловому содержанию он не противоречил скульптурной композиции. И далее каждая группа, осуществляя поставленное ранее движение по четверти окружности, воспроизводит этот текст в том ритмическом и мелодическом рисунке, над которым класс работал в начале урока. Каждая группа показывает плоды своих трудов. Проходит обсуждение точности и успешности работы каждой из групп.

В заключение урока учитель может рассказать о том, что таким необычным путем класс пришел к реконструкции действий хора древнегреческой трагедии и попросить ребят по малым рабочим группам подытожить, что нового они узнали, поняли и почувствовали за время этого занятия.

А узнали они немало. Дети познакомились со звучанием гексаметра и сами, определив свойственный ему размер, научились воспроизводить его звучание. Они познакомились с небольшими отрывками текста "Илиады" и произвели лексический анализ, поупражнялись в стилизации, познакомились, с несколькими памятниками греческой скульптуры и проанализировали ее выразительные особенности, познакомились с отрывками из древнегреческой трагедии и представили себе звучание и действие ее хоров. Это - чисто информативный уровень. Все остальное - расскажут сами участники урока.

“Сократовский диалог”

Древнегреческий философ Сократ называл спор повивальной бабкой истины. При этом он полагал, что основное искусство ведения диалога заключается в том, чтобы, не навязывая собеседнику своей точки зрения, подвести его к ней наводящими вопросами. Иными словами, в споре побеждает тот, кто реже пользуется утверждениями и искуснее ставит вопросы.

Умение ставить вопросы – важнейшая составляющая в искусстве учиться и учить. И развитию этого навыка посвящается далеко не достаточное количество времени.

Каждому участнику игры предлагается сформулировать тему дискуссии, которая, с его точки зрения, в равной степени могла бы волновать и древних греков и современных людей. Затем нужно сформулировать две крайние точки зрения, в этой теме возможные. Например:

“Любовь. Крайние точки зрения: любовь – самое благородное чувство; любовь – самое низменное чувство”. Записки с этими формулировками складываются в шляпу. Затем класс делится на пары. И представитель от каждой пары вынимает из шляпы записочку. Простой жеребьевкой определяется, кому какую из точек зрения придется представлять, и кому придется начинать диалог.

Далее задача участников заключается в том, чтобы вообще не употреблять в речи утвердительных форм, а пользоваться только вопросами. В то же время нужно строить их таким способом, чтобы вынудить собеседника ответить в утвердительной форме. Тот, кто формулирует высказывание в утвердительной форме, считается побежденным в первом круге состязаний и не допускается ко второму. Далее идет состязание на абсолютного победителя.

Пример:

Первый: Известны ли Вам примеры великой и благородной любви?

Второй: А известны ли Вам примеры, когда любовь эгоистическая привела героев к страшным преступлениям?

Первый: Действительно ли Вы считаете, что именно любовь является источником преступлений?

Второй: Не считаете ли Вы, что она всегда является созидательной силой?

Первый: Вы полагаете, что беседу следует продолжать на уровне абсолютов?

Второй: А разве любовь не является абсолютным чувством?

И так далее...

Чтобы следовать до конца духу древнегреческих состязаний, хорошо ввести элементарный ритуал, в соответствии с которым участники диалога жмут друг другу руки перед состязанием и после него, а абсолютный победитель чествуется какой-то символической наградой. Такой наградой может быть орация, а может – почетный знак. Это не принципиально.

“Культура и театр Древнего Рима”

“Контаминация”

Учитель приносит в класс книги или распечатки, содержащие тексты древнегреческих авторов. Чем больше и разнообразнее, – тем лучше. Пусть здесь будет и поэзия, и драматургия, и философия, и история – всё, что удастся найти. И чем больше будет дубликатов каждого текста, тем лучше.

В шляпе заготовлено несколько заданий. Каждое задание содержит схематическое описание одного сюжета римской драматургии.

Пример:

Живут два брата: один городской богач, другой деревенский бедняк. У бедняка два сына. Он не может прокормить обоих, поэтому одного отдает на воспитание брату. Бедняк воспитывает одного сына в духе беспрекословного подчинения старшим. Богач воспитывает второго в демократическом духе, чем отец очень не доволен. Юноша, воспитанный в городе, похищает у сводника девушку. Отец уверен, что связь с гетерой – плод неправильного городского воспитания. Однако выясняется, что девушка – предмет давней любви второго брата, и похищена для него. (Теренций “Братья”)

Класс делится на рабочие группы по числу заготовленных заданий. Каждая группа, ознакомившись с сюжетом, намечает событийную основу будущей пьесы.⁵² Определяет, какая сцена является кульминацией, кто в этой сцене участвует, и что там происходит. Затем участники рабочей группы ищут в древнегреческой литературе те готовые фрагменты текстов, которые можно вложить в уста персонажей этой сцены, допуская лишь незначительную обработку. В результате, текст сцены должен быть полностью смонтирован из древнегреческих цитат.

Когда работа закончена, каждая группа рассказывает свою сюжетную схему и читает разработанную сцену. Затем обсуждается, у кого текст получился наиболее органичным.

После игры педагог может пояснить детям, что именно таким способом создавались первые древнеримские пьесы. Принцип контаминации первым применил Ливий Луций Андроник. А более поздние драматурги только развили этот принцип: монтировали не отдельные фрагменты текстов, а целые сюжетные линии.

Не трудно заметить, что в таком задании дети одновременно знакомятся с основными сюжетами и темами древнеримской драматургии, с разнообразными древнегреческими текстами и с определенным видом литературной работы.

“Культура и театр Средневековья”

“Тропп”

Народы, населявшие средневековую Европу, не знали латинского языка. А Библия существовала на латинском, греческом и арамейском. Чтобы сделать богослужение понятным для прихожан, священнослужители сопровождали чтение священного текста показом живых картин. Такая форма церковного театра называлась тропп.

Участникам игры предлагается разбиться на команды. Каждая команда загадывает какой-то библейский сюжет из Ветхого или Нового завета (заранее исключается только распятие). Этот сюжет группа должна представить в виде неподвижной живой картины. А остальные должны угадать, о чем идет речь. При желании можно использовать элементы костюмов, реквизит, выгородку. Только не нужно тратить слишком много сил и времени на создание визуального

⁵² Подробнее о событийной основе драматургического произведения следует смотреть в главе “Драматургия”.

оформления. Постарайтесь обойтись минимумом. После окончания игры все работы обсуждаются. Выясняется, почему в одном случае угадать было легче, а в другом – труднее.

Это упражнение помогает не только познакомиться с возникновением церковного театра, но и повторить библейские сюжеты.

“Литургическая драма”

Дети получают три образца текста. Два из них – парные: один – диалог ранней литургической драмы, точно соответствующий тексту “Библии”, другой – диалог поздней литургической драмы, раскрывающий тот же сюжет.

Пример1:

Змей: Подлинно ли сказал Бог: не ешьте ни от какого дерева в раю?

Жена: Плоды с деревьев мы можем есть, только плодов дерева, которое среди рая, сказал Бог, не ешьте их и не прикасайтесь к ним, чтобы вам не умереть.

Змей: Нет, не умрете; но знает Бог, что в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете как боги, знающие добро и зло.

Пример2:

Дьявол: Ева! Вот я пришел к тебе.

Ева: А скажи мне, сатана, зачем?

Дьявол: Я хлопочу о твоей пользе, о твоей чести.

Ева: Дай то Бог.

Дьявол: Не бойтесь. Уже давно узнал я все тайны Рая. Кое-что я скажу тебе.

Ева: Начиная, а я послушаю.

Дьявол: Будешь ты меня слушать?

Ева: Да, и ни в чем тебя не огорчу.

Дьявол: А не выдашь меня?

Ева: Нет, поверь мне.

Дьявол: А вдруг все откроется?

Ева: Не через меня.

Дьявол: Ну хорошо, я поверю тебе...

Ева: Можешь довериться моему слову.

Дьявол: Ты была в хорошей школе. Я видел Адама, но он очень глуп.

Ева: Он грубоват немного.

Дьявол: Отмякнет потом; а теперь он жестче ада.

Ева: Он очень благороден.

Дьявол: Скорее слишком раболепен. О себе он не хочет позаботиться, так пусть, по крайней мере, позаботится о тебе. Ты слабенькая и нежная, а свежей розы. Ты белей, чем кристалл, чем снег, который лежит в долине, на льду. Несправедливо поступил создатель. Ты слишком нежна, а он слишком груб. Но зато ты понятливее и направила свою голову на умные мысли. Я хочу сказать тебе кое-что.

Ева: Ну говори же.

Дьявол: Чтобы об этом никто не знал.

Ева: Да кому знать то?

Дьявол: Даже и Адам.

Ева: Ну хорошо. Через меня ничего не узнает.

Дьявол: Теперь я буду говорить, а ты слушай. Нас только двое на дороге: Адам там и ничего не слышит.

Ева: Говорите громко. Он не узнает ни одного слова.

Дьявол: Я вас предупреждаю на счет великой несправедливости, которая вам сделана в этом саду. Плод, который Бог вам дал, не имеет в себе ничего хорошего; а тот, который он вам строго запретил, имеет в себе великую силу; в нем сладость жизни, могущества и власти; в нем знание всего хорошего и дурного

Ева: А вкус каков?

Дьявол: Божественный. Твоему прекрасному телу, твоей фигуре очень подойдет, если ты будешь госпожой мира высшего и низшего. Вы узнали бы, каково это быть полной госпожой всего.

Ева: А плод-то каков?

Дьявол: Да, честное слово.

Ева: Посмотреть на него и то хорошо.

Дьявол: А каково будет съесть!

Ева: А я разве это знаю?

Дьявол: Ты все мне не будешь верить. Возьми его и дай Адаму. Вы будете иметь вечно венец небесный. Вы будете равны Создателю, и он не скроет от вас своих планов. Как только вы съедите плод, в сердце сейчас же произойдет перемена. Вы будете иметь божескую благодать и божеское могущество. Попробуй плод.

Ева: Не имею влечения.

Дьявол: Да не верь Адаму.

Ева: Я сделаю это потом.

Дьявол: Когда?

Ева: Подождите, пока Адам станет отдыхать.

Дьявол: Ешь его без колебания: откладывать – ведь детство.

Третий фрагмент – любой короткий диалог из Библии, который сочтет нужным выбрать педагог: Каин и Авель, Иосиф и его братья, Есфирь и Мардохей, - словом, что угодно. Можно дать каждой малой рабочей группе разные третьи тексты.

Задача каждой детской группы заключается в том, чтобы, пользуясь парными текстами как образцом, развернуть диалог третьего текста, стилизовав его под позднюю литургическую драму. Готовые работы, естественно, читаются и обсуждаются. В момент обсуждения, педагог может попросить детей отметить следующие позиции:

- у кого точнее воспроизведен стиль речи;
- у кого психология героев, логика ведения беседы;
- у кого ритм диалога.

Новым этапом выполнения задания может стать драматургическое развертывание этого же диалога в авторской интерпретации детей. Стилизуя диалог, они пытались проникнуть в строй мыслей средневекового человека, посмотреть на библейский сюжет его глазами. Теперь они могут предложить свою, современную трактовку.

“Культура и театр эпохи Возрождения”

“Импровизация комедии дель Арте”

Дети вытягивают из шляпы карточки. На каждой карточке дано описание маски, то есть действующего лица, комедии дель Арте.

Карточка 1: *Арлекин – городской слуга. Умный, хитрый, смелый, подвижный. Говорит довольно грамотно. Как правило, выходит сухим из воды. Сватается к служанке. Помогает молодым влюбленным.*

Карточка 2: *Бригелла – слуга, прибывший на поиски работы из деревни. Говорит неграмотно. Наивен, нерасторопен, неуклюж. Правду говорит, как правило, некстати. Трусоват. Обычно бывает бит и за дело и по ошибке.*

Карточка 3: *Сорветта – “Арлекин в юбке” – городская служанка. Умная, хитрая, смелая, подвижная. Бойкая на язык. Ее плутни удаются. Помогает молодым влюбленным.*

Карточка 4: *Панталоне – купец, чаще всего – Венецианский. Отец семейства. Чаще всего грузный. Скуповатый или очень скупой. Очень важный и не слишком умный.*

Карточка 5: Доктор – может быть доктором юридических наук, доктором астрономии и астрологии, доктором философии или медицины. На самом деле – шарлатан, вымогает деньги при помощи своей псевдоучености. Говорит заумным, псевдонаучным языком. Старый и горбатый.

Карточка 6: Капитан – хвастливый воин. Как правило, разорившийся дворянин. Носит щегольской наряд, старательно прикрывая, протершиеся на нем дыры. Хвастун, враль, напыщенный гордец. Но очень труслив. В ножнах вместо шпаги носит, как правило, обломок. Обычно сватается к богатой невесте из купеческого сословия.

Карточка 7: Первая девушка – дворянка. Остроумная, гордая, активная. Смелая и решительная, но не склонная к авантюрам. Влюблена, и готова преодолеть все препятствия, чтобы выйти замуж за любимого.

Карточка 8: Вторая девушка. Как правило, не знает о своем истинном происхождении или вынуждена по каким – то причинам скрывать его. Нежное, слабое, чувствительное существо, не способное на активные действия. Влюблена, но не борется за свое счастье, а покорно ждет, как повернется судьба.

Карточка 9: Первый юноша. Смел, активен. Как правило, не знает о своем истинном происхождении или вынужден по каким – то причинам скрывать его. Не лишен авантюристической жилки. Влюблен и активно добивается своего счастья.

Карточка 10: Вторым юноша - дворянин. Нежен и лиричен, не уверен в себе. Стремится быть сильным и активным, но у него это не очень хорошо получается. Влюблен в девушку, но часто теряет веру в возможность счастливого брака по самым разным причинам.

Карточка 11: Дзанни или Цанни – слуга просцениума. Герой массовой. Между сценами пародирует основных героев и главные события пьесы, делает это чаще всего в пантомиме. Одновременно меняет декорации на сцене прямо по ходу действия.

Карточек № 11 должно быть в идеале столько же, сколько всех остальных вместе, то есть 10. Но если группа маленькая, если в ней нет 20 учащихся, то можно уменьшить число Дзанни. С карточками можно играть долго, поэтому дополнительные задания лучше писать на отдельных листочках с соответствующей нумерацией.

Варианты заданий первого круга игры (педагог выбирает для каждого по одной формулировке):

К карточке 1:

- выгнать партнера из помещения;
- выманить у партнера письмо, адресованное другому лицу;
- удрать, чтобы избежать общения;
- немедленно добыть себе еду, не имея денег;
- добиться успеха в любовном объяснении.

К карточке 2:

- немедленно устроиться на работу;
- узнать у партнера, как пройти по городу к определенному дому;
- найти с помощью третьего лица адресата, порученного ему письма;
- добыть себе еду, не имея денег;
- избежать наказания.

К карточке 3:

- успокоить неумеренно страдающего партнера;
- добиться от партнера твердого обещания помочь в затеянной интриге;
- добиться того, чтобы партнер нанял на работу третье лицо;
- не впустить партнера за закрытую дверь, где находятся третьи лица;
- не отдать партнеру бумагу или вещицу третьего лица.

К карточке 4:

- выгнать партнера – дочкиного жениха;
- не дать денег, которые должен заплатить за услугу или работу;
- добиться того, чтобы должник вернул деньги;
- добиться от дочери обещания выйти замуж по родительской воле;
- войти в комнату, куда мешает попасть партнер.

К карточке 5:

- вытребовать деньги за услуги, которые уже были или еще только будут оказаны партнеру;
- разузнать побольше о человеке, нанимающемся на работу;
- направить партнера совсем не в ту сторону, куда ему нужно, запутать, сбить с толку;
- съесть свой завтрак, не поделившись с партнером;
- добиться важного поручения.

К карточке 6:

- убрать партнера с дороги;
- добиться взаимности у девушки;
- добиться отсрочки платежа;
- нанять слугу бесплатно;
- добиться приглашения на обед.

К карточке 7:

- добиться у отца права самой решать свою судьбу;
- спровадить немилого жениха;
- заставить говорить тихо орущего партнера;
- успокоить напуганного партнера;
- добиться от партнера признания своего превосходства.

К карточке 8:

- добиться у партнера жалости и сочувствия;
- уйти от разговора;
- убедить партнера отказаться от задуманного плана;
- выйти из помещения, из которого партнер не выпускает;
- добиться у партнера признания в любви.

К карточке 9:

- уговорить партнера принять свой план действий;
- добиться благосклонности отца возлюбленной;
- выманить у партнера секретные сведения;
- устранить партнера с дороги;
- подкупить чужого слугу.

К карточке 10:

- заставить себя выслушать;
- добиться, чтобы партнер пустил в дом, куда тот не хочет пускать;
- узнать у возлюбленной, как она на самом деле к нему относится;
- доказать возлюбленной свое превосходство;
- отделаться от партнера.

К карточкам 11:

- передразнивать героя № 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

Когда все карточки и задания разобраны, дети должны, прежде всего, сами найти ту пару, с которой предстоит работать, с которой согласуются задания. Например: у одного – войти, у другого – не пустить. Причем разговаривать во время этих поисков запрещается. Все садятся по четверкам (два героя и два цанни) только после того, как абсолютно все нашли своих партнеров.

После того, как все расселись по группам, каждая компания должна в течение трех минут придумать оправдание ситуации, в которой оказались герои, то есть придумать историю. Например: служанка не пускает хозяина в дочкину комнату, потому что у дочки спрятан кавалер.

Затем каждая группа разыгрывает свой этюд импровизационно. Задача пары героев действовать и говорить в логике и манере персонажей, обозначенных на карточках. Задача пары цанни симпровизировать пантомимическую пародию сразу после окончания этюда. Этот круг игры может повторяться несколько раз с различными вариантами заданий до тех пор, пока дети не уловят стилистику и характер своей маски.

Задание второго круга.

Класс делится на несколько рабочих групп. Каждая группа получает все 11 карточек с описанием героев и еще 1 карточку.

Карточка 12.

Сюжет в комедии дель Арте динамичный, действие развивается быстро. В сюжете много неожиданных поворотов. Очень многое зависит от случайностей, которые происходят с героями. Герои затевают много авантур.

Каждая группа должна сочинить сюжетную канву из 7 эпизодов: 1 – экспозиция, 2 – завязка, 3 – промежуточное событие, 4 – кульминация, 5 – промежуточное событие, 6 – развязка, 7 – эпилог.⁵³ В этой канве должны найти себе место все герои, указанные на карточках. Время работы – 15 – 20 минут. После этого все группы рассказывают, что у них получилось, а затем выбирают один, наиболее интересный сюжет.

После этого вся история импровизационно разыгрывается. Каждый играет того персонажа, который ему достался в первом этапе игры. После эпизодов “завязка”, “кульминация” и “эпилог” цанни разыгрывают пародийные пантомимы на основное действие.

“Основная тема в драматургии Лопе де Вега”

Педагог готовит распечатки фрагментов текста из произведений Лопе де Вега. Например, отрывки из “Овечьего источника”, “Звезды Севильи”, “Учителя танцев” и “Собаки на сене” - две комедии и две трагедии. Это отрывки, где речь идет о чести: в “Овечьем источнике” - рассуждения о чести феодалов и крестьян, в “Звезде Севильи” – о чести короля и воина, в “Учителе танцев” – о мнимой и подлинной чести девушки, в “Собаке на сене” – о родовой и личной чести. Фрагменты должны быть не очень большими – 2 – 3 странички, чтобы их можно было достаточно быстро прочесть, чтобы с ними было удобно работать.

Каждая малая рабочая группа получает все четыре отрывка. Но у каждой только один отрывок помечен особо. У всех - разный. Первая задача каждой рабочей группы состоит в том, чтобы прочитать все отрывки и найти ключевое слово, общее для всех текстов. Понятно, что это будет слово “честь”. Через 15 - 20 минут после начала работы группы обмениваются мнениями о том, что это за слово. Время обусловлено тем, что 3 – 5 минут необходимы, чтобы спокойно прочесть отрывка. После этого начинается новый этап.

Каждая группа берет тот отрывок, который у нее отмечен особо, и начинает работать с ним. Задача заключается в том, чтобы выделить в отрывке как можно больше аспектов понимания чести: честь, как свойство, присущее любому человеку от природы; честь передающаяся с фамилией; честь приобретенная в результате подвигов и т.д. За 10 минут группы должны сформулировать как можно больше позиций, найденных в их отрывках. У кого получилось больше – тот молодец. Ему можно устроить общие аплодисменты.

Но чтение результатов начинает та группа, у которой меньше всего позиций. Остальные группы слушают. Совпадающие позиции помечают крестиком на своем рабочем листке. А если встретилось что-то такое, чего у них нет, – вносят в свой список. Затем вторая группа читает те позиции, которые не совпали. Затем следующая. И если у группы-победительницы что-то

остается в запасе, то она заканчивает чтение. После этого в листочке у каждой группы получается одинаковый и наиболее полный список позиций.

Далее каждая группа, работая уже со всем объемом текстов, должна решить, с кем из героев согласен, и с кем не согласен автор в трактовке чести. А затем каждая группа отстаивает свои позиции в ходе свободной дискуссии.

Очевидно, что в ходе этой игры дети знакомятся не только с основной темой творчества крупнейшего драматурга Испанского Возрождения, но и с одной из основных тем национальной культуры. Кроме того, они знакомятся со стилистикой текстов этого автора в процессе скорпуплезного текстологического анализа. А, кроме того, овладевают несколькими видами литературоведческого анализа.

“Превращения и трансформации в театре Барокко”

Выберете отрывки из пьес эпохи барокко, которые, вырванные из общего контекста могут быть прочитаны и в комедийном и в трагическом ключе. Хорошо так же, если в этих отрывках прослеживаются типичнейшие барочные мотивы: театр в театре, сон, колдовство рождающее мир иллюзий. Можно использовать пьесы самого раннего барокко, например “Театр чудес” Сервантеса или “Бурю” Шекспира, самое позднее барокко, например, “Комический театр” Гольдони и классику барокко, например, “Жизнь есть сон” Кальдерона.

Каждая группа получает свой отрывок. В группе на одного участника больше, чем ролей в отрывке. Один участник каждой группы – режиссер. Он выбирается самой группой. Задача группы представить два варианта прочтения текста отрывка: в трагическом и комедийном ключе. Принципиально важно в этом задании не играть, а только прочитать отрывок, причем сделать это максимально спокойно, без наигрыша. Задача заключается в том, чтобы уловить реальную возможность обращения комического мотива в трагический и наоборот. Собственно, в обнаружении этой возможности и заключается одно из главных открытий барокко.

“Классицизм и классицистический театр”

“Канонические позы и мизансцены классицистического театра”

Учитель раздает детям небольшие фрагменты текстов классицистических трагедий. Например, из “Сида”, “Горация”, “Полиэвкта” Корнеля, “Андромахи”, “Британика”, “Федры” Расина. В каждой рабочей группе на одного участника игры больше, чем действующих лиц в отрывке. Этот участник – скульптор, остальные – глина. Все участники знакомятся с текстом отрывка. Но только скульптор знакомится еще и с инструкцией.

Инструкция:

1. *Классицистический театр признает только две мизансцены:*
 - *фронтальная мизансцена, когда все участники расположены на авансцене в линию;*

⁵³ Подробнее обо всех этих понятиях смотри в главе “Тайны драматургического искусства” или в

- *диагональная мизансцена, когда один участник находится по центру в глубине сцены, а все остальные выстраиваются симметрично клином, расходящимся к авансцене. В центре композиции может пребывать только коронованная особа.*
- 2. *Все действующие лица расположены лицом к зрителю. Пятки вместе, носки врозь. Можно вставать на одно колено. А если один обращается с репликой к другому, то стоит чуть позади того, к кому обращается. Партнер же на него не смотрит, а смотрит только вперед.*
- 3. *Обращаясь к партнеру, говорящий протягивает руку в его сторону. Говоря о себе, прижимают руку к груди.*
- 4. *Сидеть может только актер, играющий короля.*
- 5. *Все позы строго регламентированы:*
 - *Порицание – рука с вытянутым указательным пальцем направлена в сторону партнера;*
 - *Мольба – руки сложены ладонями и тянутся к партнеру, можно коленопреклоненно;*
 - *Удивление – руки согнуты в локтях, ладони подняты до уровня плеч и обращены к зрителям;*
 - *Отвращение – голова повернута в противоположную сторону от предмета отвращения, а руки протянуты в его сторону ладонями, как бы отталкивая предмет презрения;*
 - *Горе – пальцы сцеплены в замок, руки заломлены над головой или опущены к поясу.*

“Скульптор” должен “слепить” мизансцену предоставленного ему отрывка, следуя классицистическим канонам, указанным в инструкции. Глина должна зафиксировать позу, чтобы, отмерев, суметь снова принять ее по хлопку скульптора.

Группы показывают свои “мизансцены” по очереди. Зрители, исходя из положения фигур, пытаются угадать, о чем могла идти речь в сцене. После вариантов отгадок “скульптор” рассказывает, что происходило на самом деле.

“Лукавый век разума”

“Пятница и Робинзон”

Предложите ребятам прочитать главы 21, 22 и 23 из книги Даниэля Дефо “Робинзон Крузо”. Это те главы, где Робинзон встречается с Пятницей и занимается его образованием. Пусть, читая текст, ребята попытаются выделить те основные идеи, которые Робинзон стремится вложить в голову дикаря. А так же пусть попробуют уловить основные черты характера Пятницы,

настоящей главе – игра “Реконструкция египетской мистерии”.

особенности его восприятия мира. После прочтения эти проблемы следует обсудить. Пусть каждый поделится результатами своих изысканий.

А теперь класс разобьется на пары, в которых один будет Робинзоном, а другой Пятницей. Каждая пара, договорившись в течение 5 – 7 минут об общем направлении диалога, должна показать этюд на тему “Робинзон объясняет Пятнице, что такое театр”. При этом важно постараться, как можно точнее стилизовать логику поведения и способ мышления персонажей.

В этом упражнении дети познакомятся с ключевыми героями Просвещения: Чистой Табличкой, жаждущей добра и просвещения (Пятница), и Просветителем, разумным и умелым буржуа, сеющим семена “доброе, разумное, вечное” (Робинзон). Ребята начнут так же осваивать способ мышления эпохи. Особенность этого способа заключалась, прежде всего, в том, что Просвещение стремилось всему подвести итог, сформулировать накопленные знания.

Развитием этого упражнения может быть игра “Энциклопедия”.

“Энциклопедия”

Игра обязательно должна проходить в классе. У детей не должно быть возможности пользоваться справочной литературой. Это своеобразный экзамен. Но цель его – не выставление оценок, а подведение внутренних итогов обучения на определенном этапе.

Дети делятся на малые рабочие группы. Каждая рабочая группа должна вспомнить как можно больше театральных слов и терминов. Это могут быть любые слова: имена драматургов, названия амплуа, наименования частей сцены в древнем и современном театре, специальные термины и т. д. На выполнение задания отводится 5 – 7 минут. Читать получившийся список начинает та группа, которая оказалась на последнем месте. Заканчивает та, что оказалась на первом.

Избранный секретарь записывает все прозвучавшие слова на отдельные листки бумаги. Затем все слова складываются в шляпу. Каждый достает из шляпы один листочек, т. е. Одно слово. Далее задача каждого участника игры заключается в том, чтобы создать наиболее полную и толковую энциклопедическую статью на доставшуюся тему. На работу отводится 10 минут. Затем листочки с текстами начинают передаваться по кругу. Каждый участник игры вносит в каждый текст необходимые, с его точки зрения, дополнения и

уточнения. Когда лист возвращается в руки к автору, он создает окончательную редакцию.

Плоды коллективных усилий оформляются в “Нашу театральную энциклопедию”. Это может быть книжечка или стенная газета – не важно. Но этот труд должен быть опубликован.

“Романтизм и реализм в культуре 19 века”

“Реконструкция авторского замысла”

Берем пушкинскую поэму, содержание которой ребятам не известно или основательно забыто. И читаем из нее ключевой эпизод. Предположим, это “Медный всадник”. Читаем предфинальный кусок: бунт Евгения и преследование.

Просим ребят закрыть глаза и представить себе прочитанное, как цепь картинок, с наибольшим количеством подробностей, как кинокадры. Пусть ребята расскажут свои “ленты видений”.

Теперь, объединившись в малые творческие группы, ребята подумают о том, кто и что в их “кинофильме” по поэме станет основными противоборствующими силами, “героями”, без которых история не может существовать. Каждая группа расскажет о результатах своей работы, после чего будет составлен общий список основных действующих сил. В ходе этой работы по “Медному Всаднику”, например, скорее всего, выяснится, что героями кинофильма станут не только Евгений и Медный Всадник, но и Нева и Град Петров.

А теперь пусть каждая творческая группа, исходя из такого набора персонажей, попробует реконструировать начало поэмы. О чем там должна идти речь с их точки зрения? Пусть попробуют доказать свои версии.

Теперь можно прочитать два вступления к поэме, сравнить наши изыскания с реальностью и подумать о том, почему что-то нам удалось угадать точно, а что-то нет. Какие ошибки были неизбежны, а где мы проявили недостаточное внимание к тексту?

Подобная работа с текстами Пушкинских поэм, кроме других, очевидных уже целей, позволяет ясно увидеть и почувствовать, как сплетаются романтические и реалистические мотивы, в “Медном всаднике”, например, напрямую сталкивающиеся, практически олицетворенные в героях.

Проделав подобную работу, дети почувствуют всю сложность взаимоотношений романтизма и реализма. Тогда им будет гораздо проще это понять на теоретическом уровне. Тогда как обратный путь: от теории – очень сложен.

“Строка - ожившая картина”

Педагог, а потом и дети по очереди предлагают строки из разных пушкинских произведений. Условие такое: строки должны чередоваться. Первая – из ранних произведений – период южной ссылки (то есть романтизм). Вторая – из поздних произведений (после 30 года, – то есть реализм). И так дальше – по очереди.

Первая задача заключается в том, чтобы построить на сценической площадке живую картину (не иллюстрацию, а ассоциацию) к заданной строке. Участники работы не совещаются друг с другом. После того, как строка задана, все работают в абсолютном молчании. Дети выходят на сцену по очереди. Первый, кому в голову пришла какая-то идея, выходит на сцену, принимает выбранную позу в выбранном месте и замирает. Следующий уже должен учитывать замысел первого и своей позой не продублировать, а развить и дополнить замысел. Задача каждого следующего таким образом труднее, чем предыдущего, поскольку нужно учитывать работу всех предшественников. Последний должен завершить картину: поставить смысловую и композиционную точку.

Когда картина завершена, после стоп кадра по хлопку педагога фигуры оживают и начинают взаимодействовать. Участники этюда работают молча. Идеально, если педагог сумел, пока строилась картина подобрать музыку к последующей импровизации. Тогда момент оживания и взаимодействия происходит под неожиданную для детей музыку. Их задача - уловить смысл общего действия, основную наметившуюся конфликтную линию, и развернуть сюжет от завязки через кульминацию до развязки. Момент, когда развязка наступила, всем нужно почувствовать и постепенно снова уйти в неподвижность.

Можно считать, что задание выполнено удачно, если по стилю все “первые” картины заметно отличались от всех “вторых”.

На этом мы обрываем цепочку предлагаемых упражнений. Конечно, это только пунктир, которым обозначены возможные пути движения. Почему мы заканчиваем предложенные упражнения романтизмом? Тому есть несколько причин. Первая из них заключается в том, что 19 и 20 век преподаются в школе, а затем и в высших учебных заведениях, как правило, подробнее всего. С ним, следовательно, легче разобраться и детям и руководителям. А вот более ранние эпохи, составляющие фундамент культуры, обычно представляются детям очень смутно. На них хочется обратить более пристальное внимание.

Вторая причина заключается в том, что с реалистическим и психологическим театром, а так же со сложными формами поэтического и эпического театра 20 века дети, как мы надеемся, знакомятся ежедневно на практике в репетиционном процессе. И знакомиться с ними на практике в школьном возрасте гораздо продуктивнее, чем в теории. Интерес к теории, если практическое обучение построено верно, живо, талантливо, придет сам собой в самых старших классах. И тогда эта теория будет усвоена легко и не превратится в мертвый груз неприменяемых знаний. Щепкин, Станиславский, Мейерхольд и Вахтангов, а так же более поздние поколения театральных деятелей станут живыми и интересными учителями и собеседниками.

Список рекомендуемой литературы

- Абелюк Е. С. Миф или сказка? – М., 1995
- Асеев Б. Н. История русского драматического театра от истоков до конца 18 века. – М., Искусство, 1977
- Банникова Н. П. Краткий курс зарубежной литературы от средневековья до настоящего времени. В 3х томах. М. 1999
- Барг М. А. Шекспир и история. – М., Наука, 1979
- Берлянд И. Е. Игра как феномен сознания. – Кемерово, Алеф, 1992
- В мире подростка. Сб. статей. – М., Медицина, 1980
- Выготский Л. С. Воображение и творческие способности в детском возрасте. – М., Просвещение, 1967
- Выготский Л. Психология искусства. – М., 1987
- Гараджа В. И. Религиоведение. – М., АО Аспект – Пресс, 1994
- Гаспаров М. Л. Занимательная Греция: Рассказы о древнегреческой культуре
- Гессе Г. Игра в бисер. – М., Правда, 1992
- Гилилов И. М. Игра об Уильяме Шекспире или Тайна Великого Феникса. – М., Артист – Режиссер – Театр, 1996
- Голосовкер Я. Э. Логика мифа. – М., Наука, 1987

Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. – М., 1972

Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. – М., Наука, 1986

**Зелинский Ф. Ф. Сказочная древность Эллады. – М.,
Московский рабочий, 1993**

Звери в камне. Сб. – Новосибирск, Наука, 1980

Ершова А., Букатов В. Возвращение к таланту: о соционигровой педагогике. – Красноярск, 1999

Иллюстрированная мировая история. Ранние цивилизации. Москва. 1994.

Вольфган Брун, Макс Тильке. История костюма от древности до нового времени. ЭКСМО и ОКО. М. 1996.

История зарубежного театра. Театр Западной Европы. Учебник для культ.-просвет. и театр. учебн. заведений. В 3 т. Под общей ред. Г. Н. Бояджиева. М., Просвещение, 1971.

История религии. Репринтное воспроизведение издания 1909 г. Авторы: А. Ельчанинов, В. Эрн, П. Флоренский, С. Булгаков. – М., Руник, 1991

История русского драматического театра. В 7 томах. Гл. ред. – Е. Г. Холодов. – М., Искусство, 1977

Кайсаров А. С., Глинка Г. А., Рыбаков Б. А. Мифы древних славян. Велесова книга. – Саратов, Надежда, 1993

Календарные обычаи и обряды народов юго-восточной Азии. Годовой цикл. Сб. – М. Наука. Восточная литература, 1993

Калистов Д. П. Античный театр. – Л., Искусство, 1970

Керам К. Боги, гробницы, ученые. – М., Республика, 1994

Кон И. С. Открытие Я. – М., Политиздат, 1978

Кон И. С. Социология личности. – М., Политиздат, 1967

Кудина Г. Н., Мелик-Пашаев А. А., Новлянская З. Н. Как развить художественное восприятие у школьников. – М., Знание, 1998

Латышина Д. И. Живая Русь. Быт, культура, обычаи русского народа с древних времен. Книга 1 и 2. – М. Центр гуманитарного образования, 1995

Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. – М., Педагогика-пресс, 1994

Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (18 – начало 19 века). – С-пб, Искусство, 1994

- Лотман Ю. М. Пушкин. – С-пб. Искусство, 1995
- Матье М. Э.. Избранные труды по мифологии и идеологии древнего Египта. “Восточная литература” РАН. 1996.
- Малышевский А. Ф. Мир человека. В 2 –х частях. – М., Интерпракс, 1995
- Мелик-Пашаев А., Новлянская З. Ступеньки к творчеству. Художественное развитие ребенка в семье. – М., 1987
- Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М., 1976
- Мень Александр. История религии. В поисках Пути, Истины и Жизни. Книга для чтения в старших классах средней школы. – М., МИРОС, 1994
- Мертлик Р. Античные легенды и сказания. – М., Республика, 1992
- Мифы в искусстве старом и новом. Историко-художественная монография (по Рене Менару). – С-пб, Лениздат, 1993
- Мифы народов мира. – М., Сов. Энциклопедия, 1980
- Монтэ Пьер. Египет Рамсесов. Наука. М. 1989.
- Науменко Г. М. Этнография детства. – Беловодье – Москва, 1998
- Немировский А. И. Мифы и Легенды Древнего Востока. - М., Просвещение. 1994.
- Немировский А. И. Мифы Древней Эллады. - М., Просвещение. 1992.
- Никитина А. Б. Культура древних цивилизаций. Игры. Упражнения. Открытые уроки. Учебно-методическое пособие. М. Книголюб. 2000
- Никитина А., Тюханова Е. Любите ли Вы театр? Учебное пособие по интегративному предмету “Театр”. М. Авангард. 1997
- Никитина А., Тюханова Е. Интегративный курс “Театр”. История про театр: Кн. 1. – М., Авангард, 1995
- Новлянская З. Н., Кудина Г. Н. Литература как предмет эстетического цикла: Методическое пособие. 1 – 7 классы. – М., ИНТОР, 1991 - 1998
- Паушкин М. Средневековый театр. – М., Техник, 1914
- Петрухин В. Я. Начало этнокультурной истории Руси 9 – 11 веков. – Смоленск, Русич – М., Гнозис, 1995
- Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – С-пб, Университет, 1996
- Рак И. В. Мифы Древнего Египта. Петро-Риф. С.-П. 1993.
- Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. – М. Русское слово, 1997
- Рябцев Ю. С. Путешествие в древнюю Русь. Рассказы о русской культуре. – М., Владос, 1995

- Силюнас В. Испанский театр 16 – 17 века. От истоков до вершин. – М. Рик Культура, 1995
- Стреллер Дж. Театр для людей. Мысли записанные, высказанные и осуществленные. Сб-к. – М., Радуга, 1984
- Тайлор Э. Б. Первобытная культура. – М., Политическая литература, 1989
- Театр-студия “Дали”. Программы. Репертуар. Уроки. Серия “Я вхожу в мир искусств”. - М., ВЦХТ. 1997
- Токарев С. А. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. – М., 1983
- Толстых А. В. Психология юного зрителя. – М., Знание, 1986
- Фрезер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – М., Политическая литература, 1986
- Хейзинга Йохан. Homo Ludens. – М., Прогресс – Академия, 1992
- Цёрн Эрих Библейские холмы. – М., Правда, 1986
- Чернова А. Все краски мира, кроме желтой: Опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира. – М., 1987
- Что такое театр. Книга для детей и их родителей. Линка – Пресс. 1997
- Шмаков С. А. Игры учащихся – феномен культуры. – М., Новая школа, 1994
- Шенбаум С. Шекспир: краткая документальная биография. – М., Прогресс, 1985
- Юхвидин П. А. Мировая художественная культура. – М., Интерпракс, 1995
- Ярхо В. Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. – М., 1978
- Ярхо В. Н. У истоков европейской комедии. – М., Наука, 1997

Часть третья

“Художник и визуальное решение спектакля”

Введение

Художественное оформление спектакля, включая все элементы: сценографию, костюмы, грим, - один из важнейших компонентов спектакля. За редким исключением, это первое, что видит зритель. Раскрылся занавес, и еще не известно кто кому кем приходится, и что происходит, а подсознание зрителя уже воспринимает картинку. Вышел актер, и еще не сказал ни слова, но его внешний вид уже каким-то образом воздействует на восприятие человека, сидящего в зале. И, конечно же, это воздействие должно работать на ту идею, которую старался донести до публики режиссер. Поэтому, прежде чем перейти к конкретному рассмотрению каждого элемента художественного оформления в отдельности, необходимо заострить наше внимание на двух вопросах более общего порядка.

Во-первых, все оформление спектакля должно быть направлено на **создание единого художественного образа спектакля**. Еще на стадии работы с драматургическим материалом режиссер начинает размышлять о том, какую идею он хочет донести до зрителя. Какие он хочет пробудить эмоции, чувства и мысли. Какую атмосферу он хочет создать в зале. То есть он задумывает образ будущего спектакля и его стиль. Будет ли это абсолютно реалистическое произведение или обобщенно-абстрактное – не важно. Главное, чтобы все компоненты спектакля, включая его художественное оформление, работали на создание единого образа и состояли в стилевом единстве. И тогда возможно всё. Может принцесса выйти на сцену в джинсах? Может, если этому соответствуют и манера актерской игры, и костюмы остальных персонажей, и их грим, и прически, и декорации, и музыкальное оформление.

Во-вторых, о чем стоит сказать в самом начале – постарайтесь трезво оценивать свои возможности. При всем буйстве фантазии не стоит забывать о том, сколько у Вас прожекторов, есть ли затемнение на окнах, в состоянии ли коллектив собственными силами пошить костюмы достойного качества, или заплатить за новую одежду сцены. Часто неумение или нежелание реально

относиться к собственным возможностям сводит на нет все самые лучшие побуждения.

“И вот тут, - нафантазировал себе режиссер, - начнется удивительно прекрасный бал! И Наташа Ростова, как легкое облачко порхнет по залу и закружится в стремительном вальсе!” Режиссер уже представил себе эту картину, и то, как зрители от этой красоты даже прослезятся. В результате девочки приносят самые красивые и, “подходящие к эпохе” турецкие платья. А мальчики в черных брюках и белых рубашках сбиваются с ритма под красивый, но затасканный вальс. Колонны нарисованы гуашью на листе ватмана. И дистанция между тем, что придумал режиссер и воплощением его фантазий – огромна.

Уменьшить разницу между задумкой и ее реализацией можно, двигаясь к цели с двух сторон. С одной стороны – увеличение своих возможностей: поиск спонсоров, покупка необходимой аппаратуры, материалов, реконструкция зала. С другой стороны – решение проблемы за счет собственной фантазии и вкуса. Умение перевести недостатки материально-технического обеспечения в достоинства спектакля. То есть таким образом задавать правила игры, чтобы то оформление, которое Вы можете себе позволить, было естественным, оправданным и стилистически единым.

Не бедность оформления портит впечатление от спектаклей в театрах, где играют дети, а несерьезность подхода к проблеме оформления. Не богатство украшает, а продуманность и стильность. Богатство как раз часто убивает впечатление от детского спектакля, потому что нередко оказывается, что за пышным одеянием теряется маленький актер. Можно одеть короля Лира и в свитер, и в древнегреческую тогу, и в костюм-тройку, если это работает на образ спектакля и соответствует его единой стилистике.

Таковы общие проблемы, связанные с художественным оформлением спектакля. А теперь более подробно о каждом его компоненте.

Глава 12

ГРИМ

Грим – один из наиболее древних театральных атрибутов. Его вид и назначение менялись очень сильно на протяжении истории человечества, и область применения грима не ограничивается только театром в общепринятом значении. Это ещё и цирк, эстрада, кино и телевидение. В арсенале современного театра – вся история грима, от боевой раскраски первобытных племён, до натуралистического, “киношного”.

Что касается детского любительского театра, то нет области, более уязвимой с точки зрения вкуса и меры, и наименее изведанной, чем искусство грима. Если “взрослый” театр имеет в этом смысле традиции и преемственность, то театр, где играют дети, живёт в отсутствии оных, и заимствует приёмы у взрослых.

Есть ещё один аспект проблемы применения грима в детском театре. Поскольку грим – это завершающая, а иногда и решающая стадия создания визуального сценического образа, здесь, как нигде, срабатывает личность актёра, но в данном случае – ребёнка! Типичная ситуация: все девочки вдруг хотят иметь белокурые локоны, длинные ресницы, и вообще, быть похожими на куклу Барби, вне зависимости от содержания роли, которую они играют. Справится с подобными ситуациями, которые есть результат экспансии массовой культуры, можно только заинтересовав их, продемонстрировав подобающий пример – хорошо, профессионально, изобретательно сделанный грим. В противном случае, лучше зачастую, вообще отказаться от грима и перенести смысловую нагрузку образа, к примеру, на костюм.

Особая статья – образы животных. Здесь очень легко пойти на поводу у набивших оскомину героев детсадовских утренников и анимационных персонажей: чёрный нос, белые, с черными точками, пятна на щеках. Причём, зачастую, так будут выглядеть и собака, и заяц, и лев. А ведь тут необходимо, как раз (и мимикой в том числе), сыграть характер животного.

Банальные же чёрные носы при театральном свете могут превратиться в провалы. Указать принадлежность к определённому виду животных можно через костюм или парик.

Слово “грим” мы с Вами условимся употреблять в двух значениях:

- грим, как рисунок, нанесенный на лицо;
- грим, как профессиональная косметика (материал), при помощи которой рисунок на лицо наносится.

Грим, как один из методов достижения выразительности в театре, можно разделить на:

- **обычный, эстрадный**, который сродни бытовому, вечернему макияжу, где необходимо подчеркнуть, скажем, глаза, губы, дать необходимый цвет лица (он наименее желателен для актёров маленького возраста, так как способен скорее убить естественную детскую подвижность и ту искомую выразительность детского лица),
- **характерный**, где с особой гротескной яркостью нужно выделить определённые части лица, складки (сюда можно отнести и имитацию облика животных),
- **абстрактный**, где смысл грима в самом гриме, как некое самостоятельное искусство, роспись, вроде живописи или графики.

Для детского любительского театра, где желательно употреблять грим в наименьшем количестве, есть смысл выбирать из всех видов понемногу. Скажем, обозначением графических знаков на щеках персонажей мы можем, не скрывая всего лица маской из грима, дать смысловую нагрузку для персонажа и заявить, пусть не самый новый, но театральный приём.

Грим (материал), как известно, бывает театрализованный и бытовой (макияж). Так же, и материалы для грима бывают специальные, и те, что мы замечаем на лицах прохожих. Театральный грим имеет более яркую и разнообразную цветовую палитру.

Наверняка, многие из вас видели плоские пластмассовые, как правило, чёрные коробочки, похожие на коробочки из-под акварели, где лежит, каждая в своём отделении, густая цветная паста. Этот вид грима издавна известен всем профессиональным актёрам, поэтому вопрос приобретения подобного грима может быть решён через ближайший театр или концертную организацию, так как он продаётся только в специализированных магазинах столицы и крупных городов.

Гримировальные принадлежности, это, прежде всего, сам гримировальный набор, жирный крем или косметический вазелин, тональный крем, помада, гуммоз

(специальный пластилин для лепки накладных бровей, носов, подбородков и т. д.), а так же, пудра, различные кисти, штриховки (бумажные палочки для нанесения тонких линий), ватные тампоны, бумажные салфетки, жидкость для снятия грима. Заметим, кстати, что гуммоз в детском коллективе применять очень рискованно, из-за естественной подвижности детей, накладные элементы грима просто отваливаются от детских лиц. Кроме того, детское лицо выразительнее любых накладок.

При отсутствии профессионального грима можно воспользоваться и обычной косметикой: тенями, помадами, тушью для ресниц, различными карандашами для обводки. Хотелось бы добавить, что материалами для грима могут быть на первый взгляд и не обычные, но на самом деле просто хорошо забытые традиционные вещи: древесный уголь для подводки (подойдут и угольные палочки для графики), жжёная пробка для нанесения загара, вплоть до чёрного цвета, свёкла для декоративных румян, мука и многие другие природные материалы.

Последовательность наложения полного грима такова: сначала лицо очищается косметическим молочком (можно просто хорошо умыться), покрывается вазелином или жирным кремом⁵⁴, который создаёт защитный слой на коже и делает поверхность её восприимчивой для нанесения грима (на сухую кожу грим не ложится и, кроме того, может вызвать раздражение). Потом наносится тональный крем или непосредственно – грим, который при необходимости разгоняется плавными движениями. (*Фото 1*) На относительно большие участки лица, грим лучше наносить пальцами. Это удобно при необходимости плавных переходов тона и цвета. На всех этапах гримирования цвет следует сначала проверять на руке как на палитре, а потом уже наносить на лицо. Затем, прорабатываются детали: некоторые участки высветляются, другие же – наоборот, затемняются, постепенно вводятся более яркие цвета. (*Фото 2*) Затем следует обводка тонкой линией губ, век, складок или же привнесённых пятен и фигур (пользуемся тонкими упругими кистями или штриховкой -

⁵⁴ Существует некоторая проблема. С одной стороны, детям и подросткам рекомендуется наносить значительный слой жирного крема, так как их кожа сильно подвержена раздражениям, вызванным соприкосновением с гримом. С другой стороны, под сильным театральным светом при слишком жирной основе грим начинает оплывать. Нужно искать в каждом случае разумное соотношение.

тоненькой скрученной бумажной палочкой) (*Фото 3*), и, наконец, припудривание пуховкой (широкая мягкая кисть разгоняет равномерно и снимает излишки пудры), которое обеспечит стойкость предыдущих слоёв и уберёт излишний блеск (*Фото 4*). Снимается грим с помощью мягких тампонов, салфеток, жидкого вазелина или специальными очищающими жидкостями. Нельзя сразу смывать грим мылом или одеколоном.

Также, непреложное условие: проверять в первый раз грим перед премьерой нельзя, потому что, специфическое ощущение не привыкшего к гриму лица, может просто “вышибить” из роли маленького актёра. Поэтому нужно, чтобы у ребенка было хотя бы две черновые репетиции в гриме перед спектаклем. Над разработкой гримов надо работать с самого начала творческого процесса, включая и эскизы особо сложного грима.

Сказочные персонажи наиболее часто встречаются в детском театре, и грим здесь, скорее всего – характерный. Что касается постановки классики, то реалистический грим, пожалуй, самый трудный по технике, требует и особого умения. Тут необходима тонкая живопись. К примеру, морщины в гриме возрастных ролей, нельзя просто прочерчивать одним тёмно-коричневым цветом, а нужно, смазав штриховку близкими, но разными (красный, коричневый, бежевый) цветами, проводить линии точно в соответствии с естественными линиями лица поворачивая штриховку, для достижения цветовых переходов. Неестественный цвет общего тона, в частности в абстрактном гриме, визуально даёт ощущение маски на лице, что тоже в особых случаях может являться средством выразительности. Не лишним будет напомнить, о том, что высветленные участки смотрятся выпуклыми, а тёмные – впадинами.

Как видим, техника наложения грима не проста, поэтому, в нашем случае, роль гримёра должен взять на себя относительно опытный взрослый человек. Ни в коем случае нельзя это дело пускать на самотёк, так как неправильное наложение и снятие грима может привести к раздражению кожи, попаданию гримировальных материалов в глаза, не говоря уже об излишествах, которые дети способны допустить в этом деле.

Список рекомендуемой литературы

Крис Кадрон. Раскрашиваем лицо. Театральный грим. Серия: Детские праздники. Наши руки не для скуки. – М., РОСМЭН, 1998

Новлянский Н. Грим: практическое руководство для кружков художественной самодеятельности. – М.-Л., Искусство, 1940

Глава 13

ПАСТИЖ

Пастижем в театре называют парики, накладные бороды, усы, брови.

Пастиж всегда существует рядом с гримом. И, уж если пастиж применён, его необходимо поддержать адекватным количеством грима.

Процесс изготовления настоящих волосяных пастижёрских изделий чрезвычайно сложен, и заключается в том, что тонкие пучки волос привязываются вручную с помощью крючка к капроновой основе-сетке. Поэтому, в детском театре производство чего-либо подобного не представляется возможным⁵⁵.

Другое дело – пастиж не натуралистический, а условный, стилизованный, который можно создать из различных видов верёвки, расплетённого каната, мешковины, поролона, бахромы, мочала лыкового и синтетического, бумаги и картона и т. д. Здесь открыто огромное поле для фантазии, тем более что театр, где играют дети, тяготеет именно к такому виду пастижа, наиболее театрализованному.

Относительно не трудно пришить рядами к эластичной шапочке из трикотажа бахрому или полосы мешковины, из которой выдёргиваются продольные нити. “Волосами” так же могут являться полосы поролона, полиэтиленовой плёнки, искусственной кожи, различные мягкие трубки (в том числе, фосфорицирующие) и т. д. Подобным способом можно сделать и бороды, но такой пастиж не клеят, как волосяной, а пользуются проверенным “дед-морозовским” способом – тонкой шляпной резинкой или завязками.

Если же мы имеем одноразовое представление или спектакль, который идет очень редко, то можно воспользоваться даже бумажными париками, тем более что им легко придать нужную форму и цвет. Довольно просто получаются из бумажных полос буклированные парики 18-го века (рисунок).

В виде основы для особо жёстких и топорщащихся материалов можно применить кольцо, сшитое из широкой бандажной резины с матерчатой оплёткой. Вообще, основой может являться даже резиновая шапочка для купания, особенно для “лысых” париков. Иногда, парик или нижнюю видимую часть его, монтируют

⁵⁵ Если же Вы по какой-то причине считаете необходимым изготовить натуралистический парик, Вам неизбежно придется воспользоваться специальной литературой.

к головному убору. Основой может быть и капюшон костюма, а весь костюм – продолжением парика (предположим, если это – мохнатая собака или ёж).

Пришивать, чтобы то ни было на основу парика лучше вручную, предварительно надев “шапочку” на пастижёрскую болванку, или за неимением таковой – на банку соответствующего диаметра. Такое приспособление нужно для того, чтобы видеть изделие целиком со всех сторон и не стягивать швами основу (парик в этом случае может получиться мал).

Наличие пастижа и вид его, может диктовать только избранный приём и стилистика спектакля. Наиболее сложный вопрос, в данном случае, с реалистической - классической и современной драматургией, где не подойдут, скорее всего, стилизованные, сказочные парики и бороды и т. д. Здесь совет только один – по возможности (если это не обусловлено текстом), отказаться от пастижа, а воспользоваться частично гримом, костюмом, и самое главное – мастерством юного дарования. И в большом, профессиональном театре, мы знаем, если роль “сделана”, мы поверим актёру и без усов и бороды.



**Парик из
бумаги**



Пастиж из верёвки

Глава 14

КОСТЮМ

Сценический костюм стоит в ряду важнейших компонентов спектакля, так как непосредственно диктует внешний вид актёра, визуальную его ипостась. Кроме того, костюм, как понятие неотделимое от “сценографии”, способен создавать особую цветовую гамму, задавать стилистику и атмосферу всему спектаклю, но главное, пожалуй, то что, костюм – это часть образа, создаваемого актёром на сцене.

Думается, что, вряд ли кто-нибудь не отличит театральный костюм от бытового, повседневного. Сценический костюм, даже современный, при внимательном рассмотрении почти всегда приподнят над реальностью в той степени, как диктует роль и задачи, поставленные режиссёром и художником спектакля.

Сценический костюм смотрится чужим вне сцены, равно, как и повседневный на сцене, из-за особо поданной цветовой гаммы, необычной фактуры или же, просто принадлежности другой эпохе.

И, всё же, театральный костюм вырос из повседневного, отталкиваясь от моды и стиля различных исторических времён и этносов.

Мода же (за исключением, пожалуй, конца XX века) – это просто зафиксированная форма популярной на данный момент одежды. Что касается стиля, это понятие более общее, он оттачивается на протяжении относительно долгого периода времени и является как раз наиболее предпочтительным объектом для исследования и применения в области театра. Стиль – это так же и пластика, и макияж, и манера носить костюм, держаться, разговаривать. На основе его художником и режиссёром вырабатывается уже стилистика самого спектакля.

Костюм, как носитель стиля, есть тот язык, которым раскрывается атмосфера эпохи в спектакле. Причём, совсем не обязательно театральному костюму быть точной копией того или иного исторического костюма, если, предположим, стоит задача заявить эпоху. Достаточно нескольких основных, выпукло поданных деталей, и зритель уже понимает, о каком времени идёт речь. Это и можно назвать стилизацией, подчас являющейся единственно возможным и правильным методом в детском театре.

И, конечно же, необходима одинаковая степень стилизации костюмов в спектакле для соблюдения стилистического единства, как условия создания полноценного зрелища. Этому может помочь, к примеру, использование превалирующей единой фактуры материала или единой цветовой гаммы, решения силуэта или же, наоборот, пестроты и разнообразия возведённой в принцип, а значит и читающееся как стилевое единство. Здесь необходимо заметить, что ансамблевость, есть понятие применимое не только к игре актёров, но и к костюмному решению спектакля.

Хотелось бы дать несколько рекомендаций по поводу подхода к костюму в детском коллективе. Существует костюм конкретизированный, с обилием деталей, сшитый для одного спектакля, но может существовать и костюм “универсальный”, чем не пренебрегает и профессиональный театр. Например, на основу, представляющую собой, скажем, чёрного или иной более-менее нейтрального цвета, трико (плотные синтетические колготки и такой же, закрытый с обтягивающими рукавами, купальник) одеваются легко снимающиеся отдельные детали: воротник, плащ, юбка, головной убор, шаровары, и т. п. Меняя эти детали, костюм может видоизменяться как внутри одного спектакля, так и переходить в другие спектакли и представления.

Основой, вместо трико, могут быть однотонные хлопчатобумажные футболки и шаровары, то есть, то, что считается репетиционной одеждой.

Превратиться в мушкетёра можно с помощью накладного зубчатого воротника, сделанного из полиэтиленовых салфеток или скатерти “под кружево” (такие же украшения – на сапоги), короткой накидки, представляющей собой апплицированное полотнище с вырезом посередине для головы. Дополнением будет широкополая шляпа с перьями, перевязь для шпаги (рисунок). Если накидку сменить на плащ, завязывающийся на шее, получится испанский кавалер XVII века. Естественно, основой является трико. Можно дополнить костюм укороченными штанами, бантами, поясом, или отдельно пришитыми рукавами с кружевными манжетами. К трико хорошо подходят различные однотонные рубахи, по разному застёгнутые, завязанные, перекроенные, прорезанные, а так же разноцветные платки, шёлковые и газовые шарфы. Необычайные возможности даёт трико для исполнения фантазийных костюмов: на него могут быть нашиты аппликация, не только из ткани, но и из меха, тюля, а так же, перья, пуговицы, колокольчики, бижутерия, детали, вырезанные из пластиковых бутылок, поролона, пластмассы и картона.

Костюм такого типа требует очень большой выдумки, что и должно подкупать зрителя, и скорее соответствует жанру театра детского, его специфике, уровню игры, чем реалистические, пусть даже очень богато выглядящие костюмы. Неуместными выглядят дорогие костюмы, если все остальные компоненты спектакля просты и незатейливы.

Цвет в костюме играет, пожалуй, главенствующую роль, ибо это и есть его настроение, его энергия, передающаяся в зал. Кроме того, цвет – это ещё и символ. Внезапное появление, к примеру, красного плаща на сцене среди чёрно-белых костюмов сравнимо с эффектом разорвавшейся бомбы. Цветом можно корректировать фигуру: известно, что чёрный или тёмно-синий сужает объект, а жёлтый, белый, розовый – расширяют.

Необходимо так же всегда помнить, на каком фоне будет работать тот или иной костюм, что бы получить нужный контраст. Естественно предположить, что бежевый костюм на кремовом фоне будет плохо “работать”. Чистый белый цвет, как основной, вследствие того, что он имеет способность делать фигуру плоской, редко используют, предпочитая чуть тонированный.

Роспись тканей, что бы они не пачкались и не размывались при стирке – чрезвычайно трудоёмкий процесс, поэтому лучше и надёжнее использовать аппликацию.

Помимо цвета, любая ткань, любой материал имеет и фактуру, то есть отличительные свойства поверхности. Бархат – матовая поверхность, поглощающая свет, атласный шёлк – фактура гладкая, лоснящаяся, металлик – сильно бликующая, парча – фактура, как правило, сложная из-за сплетений разных, в том числе с металлическим блеском нитей, шерсть, х/б – спокойная полуматовая фактура хорошо принимающая и отражающая свет, мешковина – рыхлая, крупная фактура, но обладающая определённой степенью прозрачности, как и всевозможные сетки, тюли и т. п. Можно играть не только на цветовой гамме костюма, но и на сочетании контрастных фактур, благо они будут хорошо видны на маленьких площадках любительских театров, где удалённость от зрителя не велика.

Существуют так же ткани драпирующиеся, которые хорошо смотрятся в складках (трикотаж, мягкий шёлк, бифлекс, бархат-стрейч, нейлоновая сетка) и не драпирующиеся (жёсткий шёлк, ткани на основе х/б нити, муар, капрон, металлик, парча).

Теперь об обуви. Выбор её необходимо подчинить не только “правде жизни”, но и удобству, особенно если спектакль хореографический. Нарушение традиций (чешки, пуанты, другая специальная балетная обувь) тут чревато снижением художественного уровня спектакля. Другое дело, что почти всегда имеется возможность не хитрыми способами декорировать и неприглядную на первый взгляд обувь. Старые потёртые сапоги, приведённые в порядок, могут сыграть ещё не один спектакль про пиратов или тех же мушкетёров, если их подкрасить краской-спрей, наклеить или нашить накладки. Декорированные (расписные, апплицированные или с добавлением объёма) накладки или чехол из поролона могут иметь и обыкновенные чешки, превращаясь, к примеру, в лапы животного. Если мы намерены таким образом закрыть основу, то хорошо использовать внутри кеды и кроссовки, как наиболее спортивную и привычную детям и подросткам обувь. Так есть возможность решить проблему стилизованной нестандартной обуви.

В заключение этого раздела заметим, что удачный костюм – это удачно подобранные цвета и фактуры, а не внешняя дороговизна тканей.

Список рекомендуемой литературы

- Градова К.В. “Театральный костюм”, - Москва, СТД 1987г
 Джексон Шейла. “Костюм для сцены” - Москва, “Искусство” 1984.
 Заморская Н.Я. “Промышленное моделирование и изготовление головных уборов”. - Москва, “Легпромбытиздат”, 1992.
 “Иллюстрированная энциклопедия моды” Л. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова. - Прага, “Артия” 1988.

История костюма от древности до нового времени. Вольфганг Брун, Макс Тильке. – М. Эксмо, 1996

Кирсанова Р. М. Сценический костюм и театральная публика в России 19 века. – М. Артист – Режиссер – Театр, 1997

Мерцалова М.Н. “Костюм разных времён и народов”, - Москва, АО “Академия моды” 1993г.



до щиколотки

ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ

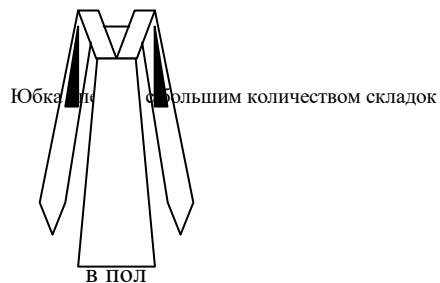
Линия плеч - прямая
 Линия груди - естественная
 Линия талии - естественная
 Линия бёдер - естественная



в пол

ДРЕВНЯЯ ГРЕЦИЯ

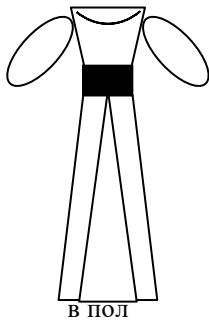
Линия плеч - естественная
 Линия груди - естественная
 Линия талии - поднята
 Линия бёдер – немного расширена



в пол

РАННЕЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

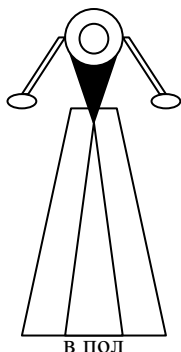
Линия плеч - покатая
 Линия груди - естественная
 Линия талии – сильно поднята



в пол

ВОЗРОЖДЕНИЕ

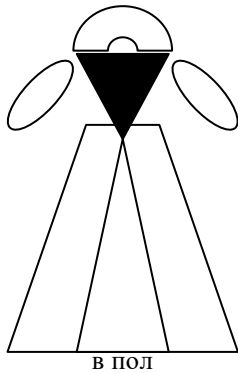
Линия плеч - покатая
 Линия груди - приподнята
 Линия талии - поднята



в пол

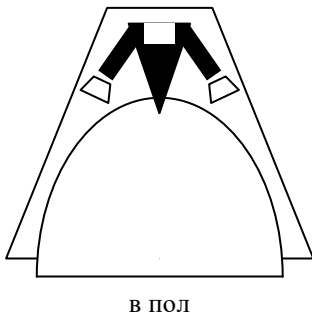
СРЕДНЕВЕКОВАЯ ИСПАНИЯ

Линия плеч - прямая
 Грудь - сплющена
 Линия талии – опущена+шнип
 Юбка - двойная



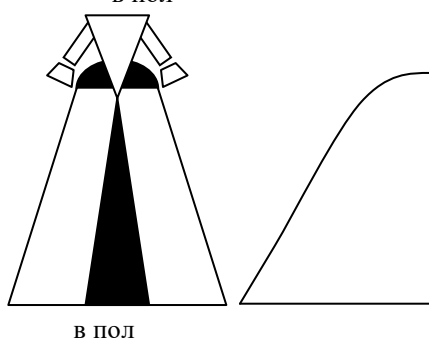
МУШКЕТЁРСКАЯ МОДА

Линия плеч - покатая
 Линия груди - приподнята
 Юбка на нижних с оборками



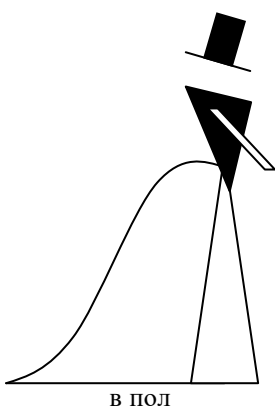
РОКОКО

Линия плеч - покатая
 Линия груди - поднята
 Линия талии - чуть приподнята+шнип
 Юбка - кринолин



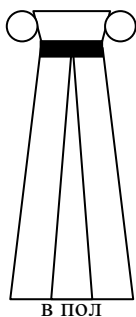
ВЕРСАЛЬ

Линия плеч - естественная
 Линия груди - приподнята
 Линия талии - чуть опущена+шнип
 Юбка - возможны фижмы



ДИРЕКТОРИЯ

Линия плеч - естественная
 Грудь - зрительно увеличена
 Линия талии - приподнята
 Юбка - оттянута назад, возможен турнюр



АМПИР 1804-1815гг.

Линия плеч - опущена
 Линия груди - приподнята



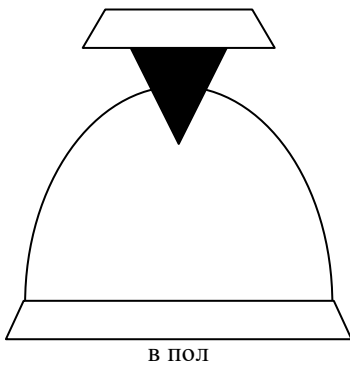
Линия талии – поднята под грудь

БИДЕРМЕЙЕР 20-40-е г. XIX в.

Линия плеч - покатая

Линия груди - приподнята

Линия талии – немного приподнята
(шнип)



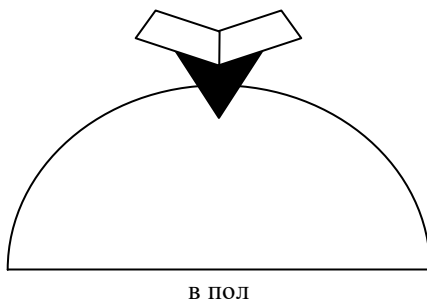
40-е ГОДЫ XIX в.

Линия плеч - покатая

Линия груди - приподнята

Линия талии - нормальная

Юбка - кринолин



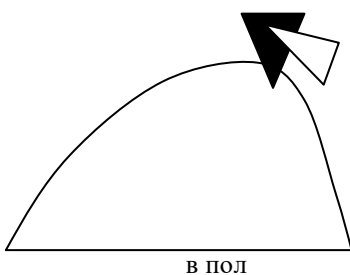
50-60-е ГОДЫ XIX в.

Линия плеч - покатая

Линия груди - приподнята

Линия талии – естественная,
небольшой шнип

Юбка - кринолин



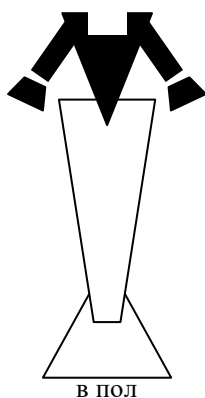
КОНЕЦ 60-х XIX в.

Линия плеч - покатая

Линия груди - приподнята

Линия талии – естественная,
небольшой шнип

Юбка – кринолин, оттянута назад



70-е г. XIX в.

(СИЛУЕТ “РУСАЛКА”)

Линия плеч - естественная

Линия груди - приподнята

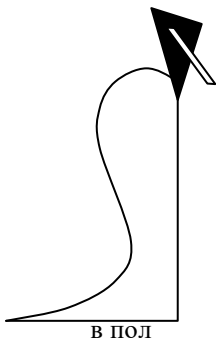
Линия талии – естественная+шнип

Линия бёдер – расширена, небольшой турнюр



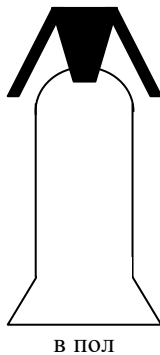
КОНЕЦ 70-х XIX в.

Линия плеч - естественная
Линия груди - естественная
Линия талии - естественная
Линия бёдер - расширенная



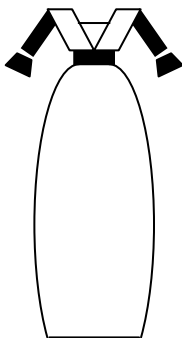
80-90-е г. XIX в.

Линия плеч - покатая
Линия груди - приподнята
Линия талии – приспущена спереди,
приподнята сзади
Линия бёдер - естественная



1900-1910гг.

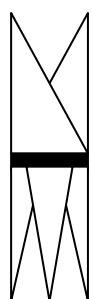
Линия плеч - естественная
Линия груди - приспущенная
Линия талии - естественная
Линия бёдер - естественная



1910-1920 гг.

Линия плеч - покатая
Линия груди - естественная
Линия талии - поднята
Линия бёдер - расширена

до щиколотки или чуть выше



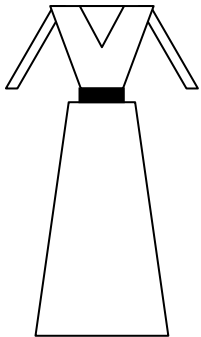
до колен

20-е г. XX в.

Линия плеч - опущена
Грудь - уплощена
Линия талии

Линия бёдер

30-е г. XX в.



до середины икры

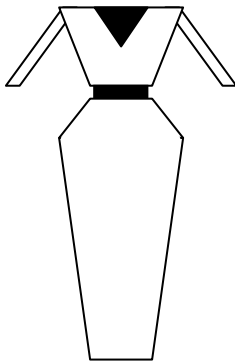
Линия плеч – прямая (подплечники)

Линия груди - естественная

Линия талии - естественная

Линия бёдер - естественная

40-е г. XX в.



до середины икры

Линия плеч - сильно поднята

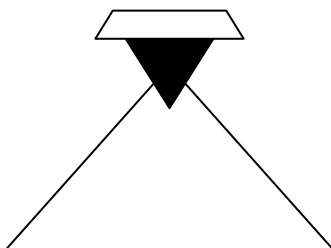
Линия груди - естественная

Линия талии - естественная

Линия бёдер - естественная

Юбка - обтягивающая

50-е г. XX в.



до середины икры

Линия плеч - покатая

Линия груди - приподнята

Линия талии - естественная

Линия бёдер - расширена

Глава 15

СЦЕНОГРАФИЯ

Любая сценическая площадка – это, прежде всего, пространство, где действуют актеры в соответствии с замыслом режиссёра, художника, балетмейстера и т.д. на благо зрителей, и этому должно быть подчиненно все, включая и сценографию — художественное оформление спектакля.

Рассмотрим строение классической театральной площадки. Передняя часть сцены перед порталом, находящаяся ближе всего к зрителю, называется “авансцена”. Средняя часть площадки – собственно “сцена” (на ней иногда расположен поворотный круг). Задняя часть – “арьерсцена”. Пространства справа и слева от сцены, (как правило, вне видимости от зрителя) – “карманы”. Кроме того, площадка имеет высоту. Если она достаточна, это позволяет иметь подъёмно-опускные механизмы.

В разных театрах, случается, отсутствуют (за исключением центральной части) какие либо элементы, но почти все они могут быть выстроены с помощью кулис, задника, а так же кубов или подиумов, продолжающих сцену в зал.

Сценическое пространство – это, как правило “коробка”, имеющая свои пропорции: высоту, глубину и ширину. В театре так и говорят – “коробка сцены”. То, как заработает это пространство, этот воздух внутри “коробки”, зависит, прежде всего, от декораций, от расположения объектов, помещённых туда. Скажем, беспорядочно стоящие ширмы образуют лабиринт, диагонально расположенная стена диктует соответствующие мизансцены. Вытянутые вертикальные объекты, линии, делают пространство выше, а горизонтальные, наоборот придают пространству, расширяют его.

Необходимо также заметить, что “планшет сцены” (пол) может иметь высоту, а может располагаться вровень с полом зрительного зала. Оба эти варианта имеют свои плюсы и минусы (скажем, на высокой сцене плохо просматривается пол, но актер виден с головы до ног). Площадка же вровень с полом зрительного зала позволяет, как бы приблизить актера к зрителю, заставляет почувствовать зрителя участником действия. Но при невысоком подъеме зрительной части зала та же проблема: не виден пол, не видно и нижней половины актера. В условиях детского театра, где актер мал ростом – это не допустимо.

Рекомендуется ввести такие универсальные элементы, показанные на рисунке, как подиумы (возвышение, имеющее параллельную полу верхнюю плоскость) и пандусы (возвышения с наклонной верхней плоскостью).

В театре издавна существует набор универсальных декораций: кубы, ширмы, стойки, драпировки. Из этих элементов можно выстроить любые объемы, плоскости, вертикальные линии, мягкую среду. Не случайно в профессиональных стационарных театрах все эти элементы обязательно используют в репетиционном процессе до изготовления настоящих декораций, а иногда и сами эти элементы становятся декорациями. В арсенале детского театра также есть смысл занять (приобрести или сделать самостоятельно) такие универсальные модули, на

основе которых, при добавлении определенных деталей можно делать декорации практически ко всем постановкам.

Помимо традиционных материалов для изготовления декораций – бруса, доски, фанеры, ДВП, ДСП и пр., существуют другие, подчас более доступные: гофркартон упаковочный, тарные ящики, коробки, ячейки из под яиц, различные самоклеющиеся плёнки, под разные фактуры, “голографические” и витражные (работающие на просвет), полиэтиленовые парниковые плёнки (черная, прозрачная, армированная), которые можно расписывать и комбинировать с “самоклежкой”, цветным скотчем, синтетические верёвки, полихлорвиниловые трубки и шланги. Все эти материалы отличаются лёгкостью, что немаловажно в театре, где нередко монтируют декорации сами дети, но и нельзя забывать, что большинство из этих материалов, да и традиционных тоже, – горючи, и поэтому использовать декорации такого плана можно только соблюдая правила противопожарной техники безопасности (специальная пропитка, отсутствие на сцене пиротехнических эффектов и открытого огня и пр.).

Нужно особо сказать об одежде сцены, то есть, кулисах, падугах, заднике, половике. Она играет очень большую роль в формировании визуального восприятия пространства. Например, расписной задник с изображением пейзажа, вполне естественно “даст воздух” на сцене, сделает его глубже. Универсальный черный бархатный кабинет также способен зрительно расширять коробку сцены за счет слабой способности отражать свет, и черное пространство становится как бы бездонным. Красная и коричневая одежда сцены вызывает ощущение тяжести. С помощью кулис и падуг можно формировать параметры сцены и её пропорции, заданные зеркалом сцены (проём, ограниченный порталом, в котором мы собственно и видим спектакль, так называемая, “четвёртая стена”).

В детском коллективе вряд ли удастся шить одежду сцены на каждое представление, на каждый выпускаемый спектакль. Этого, часто не позволяют себе и “большие” театры, вследствие чего и изобрели универсальную одежду сцены. Она имеет определённые характеристики. Прежде всего: она должна быть тёмного нейтрального (лучше чёрного – классического, но никак не красного, кирпичного, и уж тем более, розового или жёлтого) цвета, не отражающей фактуры (не блестящая, не шелковистая), к примеру, – бархат, шерсть. Это нужно для того, что бы иметь возможность концентрировать свет на актёрах и декорациях. Цветовые всплески всегда выигрышнее смотрятся на таком фоне. Чёрный цвет в театре – это классический цвет, и смотрится совсем по-другому, нежели в домашнем интерьере.

Размеры одежды сцены (за исключением половика) всегда должны быть больше, как минимум на 25% во все стороны, тех расстояний, куда она должна вписываться, то есть иметь достаточный припуск для запахов и загибов, что бы предотвратить появление щелей между половинками задника, между кулис и т.д., а так же для загрузки снизу кулис и задника. Такой увеличенный размер даёт возможность и для большего манёвра при формировании пространства сцены. При необходимости, лишние сантиметры можно завернуть назад, что отражается на кулисах в лучшую сторону – край смотрится аккуратнее. Не следует забывать и об усадке ткани после противопожарной пропитки, повышенной влажности и небольшого стягивания швов.

И одежда сцены, и декорации, есть часть художественного решения спектакля, и первостепенное значение имеет тот ход, то принцип, который будет избран для их построения, и, стало быть, адекватность сценографии литературному или музыкальному материалу взятому за основу в будущем спектакле, ибо декорации могут быть ориентированны не только на отражение мест действия и быстрой смены их, но и на характер мизансцен (различные возвышения или условно замкнутые мелкие пространства внутри основного большого и т.д.).

В 1970-е годы появилось такое понятие – “действенная сценография”, отражающее стремление к максимально задействованным со стороны актёра декорациям, к декорациям непрерывно работающим на образ спектакля и отделяющее от декорационного искусства понятие “антураж”, как чуждое живому искусству театра.

И верно, нет ничего печальнее в театре профессиональном и любительском, когда актёр и декорации существуют отдельно друг от друга, сами по себе.

Практические рекомендации.

Нередко школьный спектакль разыгрывается непосредственно в классе. Для того чтобы сделать класс похожим на сценическую площадку, естественно, следует освободить его от лишней мебели. При этом парты можно вынести в коридор, а можно приспособить их под “гребенку зала”, расположив их за первыми рядами стульев для того, чтобы можно было на них сидеть. “Зрительный зал” можно расположить или в глубине класса, у стены, расположенной напротив доски, или вдоль окон, напротив входной двери. В любом случае, удобно, чтобы дверь находилась со стороны сцены. Тогда ее можно использовать для выхода актеров, а коридор в качестве гримерки.

Даже в том случае, если спектакль не требует сложного оформления и специальных декораций, лучше изменить обычное пространство и обстановку, “превратить” класс в театральную площадку. Легче всего это сделать, повесив задник. Сделать это можно несколькими способами. К примеру, на дальней стене “сцены” на максимально возможной высоте вернуть шурупы так, чтобы они располагались на расстоянии примерно 40 см. друг от друга и выступали из стены на 1 – 1,5 см. и на них, на петельки или колечки повесить задник. Другой вариант – закрепить на боковых стенах, недалеко от задней, два крюка. Между ними натянуть репшнур толщиной 6 мм. И на этот шнур повесить задник тем же способом, или прострочив карман по верхнему краю задника и протянув шнур внутри. Если необходим проход за задником, то крюки нужно крепить на соответствующем расстоянии от дальней стены сценической площадки.

Если для воплощения спектакля необходимы кулисы, в качестве них можно использовать ширмы. Ширмы должны быть выше актера, как минимум, на длину вытянутой руки и состоять из двух – трех створок. Створки обеспечат ширме устойчивость (см. рисунок).

Если театральное представление происходит в актовом зале, где сцена не оборудована, можно использовать ту же конструкцию, что и в классе. Задник можно повесить не на репшнур, а на металлический трос. Ширмы можно заменить кулисами, расположенными в несколько планов. Вешать их можно на такие же металлические тросы при помощи крюков.

Кроме кулис на тросы можно повесить падуги: горизонтально расположенные элементы одежды сцены, скрывающие потолок и осветительные приборы, расположенные над сценой.

Список рекомендуемой литературы

Базанов В.В. “Техника и технология сцены”, Ленинград 1976.

Березкин В. И. Искусство оформления спектакля. – М., Знание, 1986

Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: от истоков до середины 20 века. – М., Эдиториал УРСС, 1997

Ключников Д.А., Снежинский Л.Д. “Театральные драпировки”, Москва, ВТО 1971.

Мочалов Ю. Композиция сценического пространства. – М., Просвещение, 1981

Понсов А. Д., “Конструкции и технология изготовления театральных декораций”. - Москва, “Искусство”, 1988.

Рындин В. Ф. Как создается художественное оформление спектакля. – М., Академия Художеств СССР, 1962

“Театральные драпировки” Д. А. Ключников, Л. Д. Снежинский. – М., ВТО, 1971.

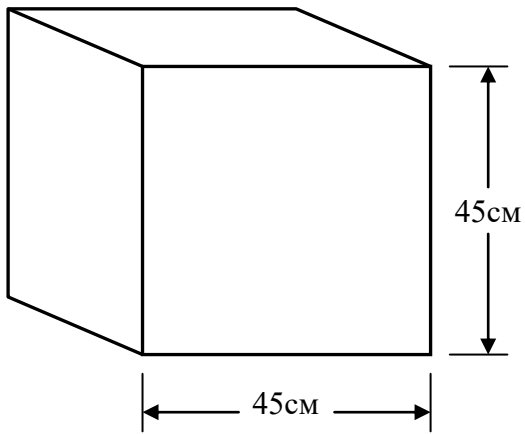
Шверубович В. Режиссер и оформление спектакля. – М., Советская Россия, 1965

Шифрин Н. А. Художник в театре. – Л., Художник РСФСР, 1964

Художник, сцена. Сб. статей. – М., Советский художник, 1975

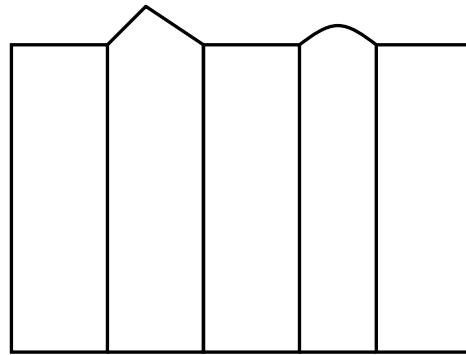
Художник, сцена, экран. Сб. статей. – М., Советский художник, 1975

КУБ

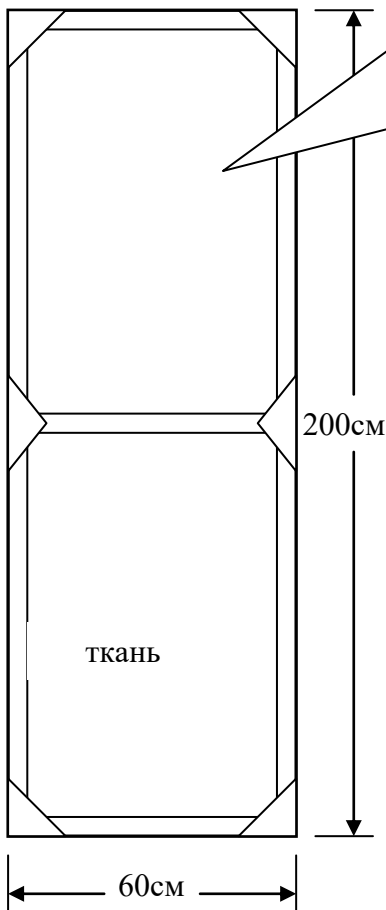


Здесь на рисунке показаны основные виды театральных модулей и их предпочтительные размеры.

Элементы ширмы (створки) могут иметь сверху различное завершение. Креятся между собой на дверных или матерчатых петлях, складываются "гармошкой".

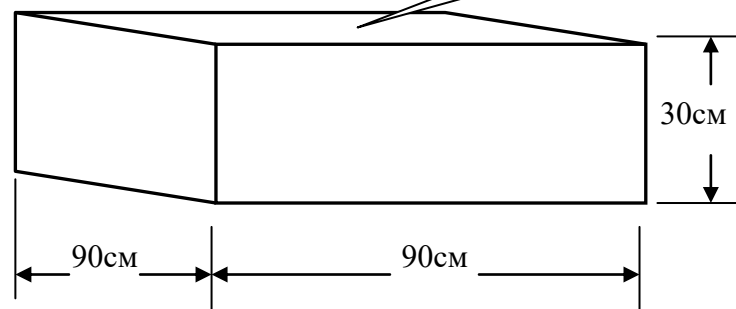


СТВОРКА ШИРМЫ (вид сзади)

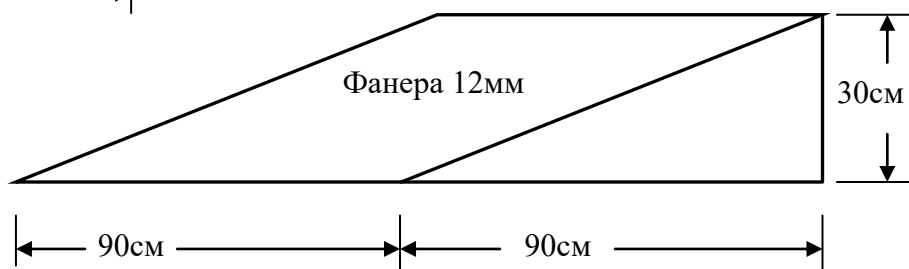


ПОДИУМ

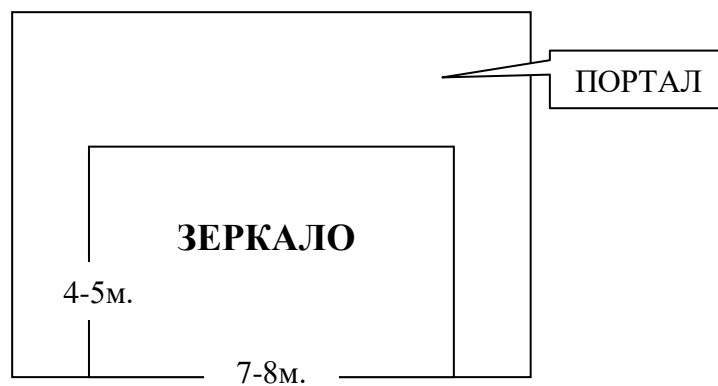
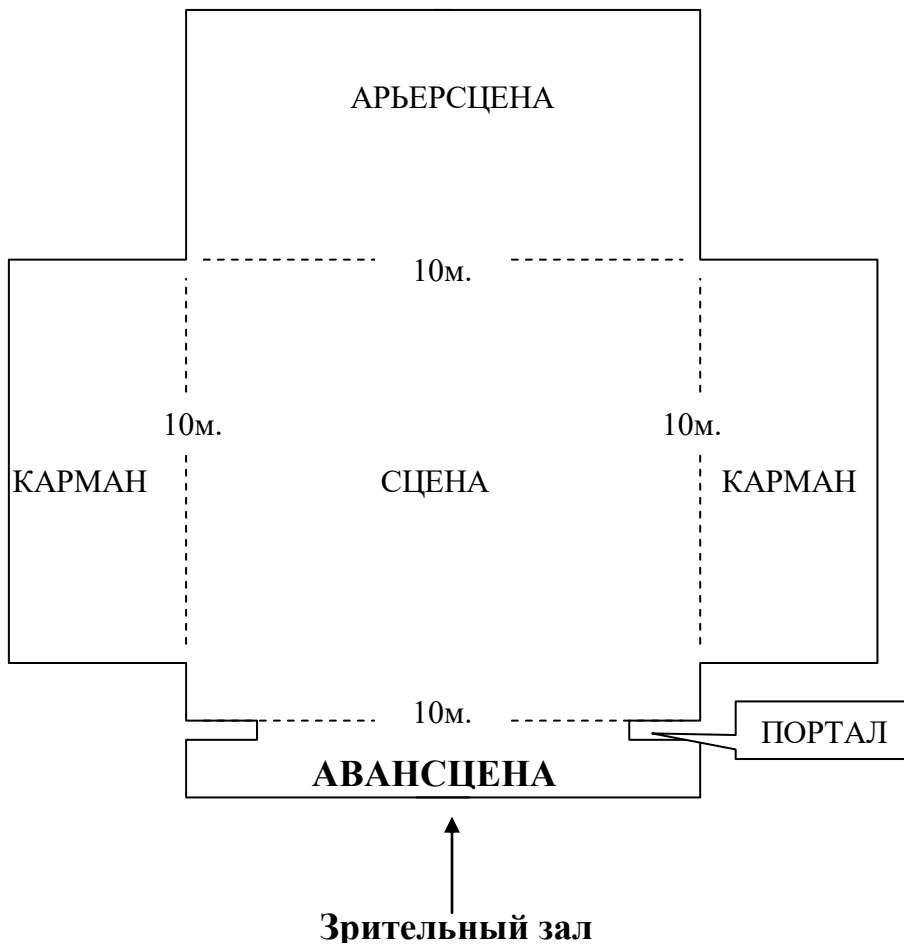
Фанера



ПАНДУС



**План наиболее функциональной сцены и её
предпочтительные размеры**



Фронтальный вид

Глава 16

Техника сцены

1. СВЕТ

Не секрет, что свет на сцене имеет совсем иную функцию, нежели искусственное освещение помещений или естественный свет на улице. И всё же, для достижения эмоциональной наполненности пространства сцены, а это и есть основная задача художника по свету, необходимо знать законы освещения в замкнутых пространствах или на природе, в тени или на солнце и т. д.

Например, эффект закатного солнца достигается низким, на уровне человеческого роста, положением фонаря или группы фонарей, зафильтрованных оранжевым цветом, расположенных рядом и бьющих параллельно полу. Рассветное солнце может иметь более розовый оттенок. Если те же оранжевые фонари направлены с небольшой высоты отвесно вниз – ощущение домашнего освещения “под абажуром”, а эффект костра – красно-оранжевая, чуть мигающая “рампа” (напольные фонари на переднем краю авансцены). Так, все световые эффекты, подсмотренные в обычной обстановке, в жизни, могут быть перенесены на сцену, где они приобретут символичность и эмоциональную окраску.

Но необходимо помнить, что чрезмерное увлечение светофильтрами и частым миганием света, может превратить театральную площадку в дискотеку, что диктуется зачастую благими намерениями – подать красиво декорацию, внести дополнительную динамику в действие. Вечный конфликт режиссёра и художника по поводу того, что должно быть лучше высвечено – декорация или актёр – думается можно решить, взаимно договорившись о том, что собственно важно, что играет в этой сцене – лицо актёра или его силуэт, или только одни руки? А может быть здесь важнее тень актёра на декорациях или на заднике?

В театре существует не только музыкальная, но и световая партитура, где записывается в удобной для оператора форме (в зависимости от типа и, вообще, наличия светового пульта), в хронологической последовательности, какая светоаппаратура работает и куда направлена в той или иной картине, какой свет между ними (на “переходах”), на какую реплику – текст или какое либо действие – осуществляется изменение света.

Необходимо знать, что светоаппаратура делится на определённые группы: софиты, контрольный свет, рампа, прострелы или боковой свет, выносной свет, ложи, галереи, напольный свет (рисунок). Так же, есть ещё и аппаратура для сценических эффектов: лазеры, сканеры, стробоскопы, проекционные аппараты, ультрафиолетовые светильники и т. д., положение на сцене которых диктуется только замыслом, и в отличие от основных групп они могут устанавливаться специально лишь для конкретного спектакля.

Не трудно догадаться, что каждая из групп имеет своё назначение, и в сочетании их достигается разнообразие и выразительность световых картин.

Практические рекомендации.

Большинство театров, где играют дети, существуют в сложных материальных условиях. Для них приобретение полноценной световой аппаратуры невозможно. И, естественно, приходится использовать любую бытовую технику, всё, что можно достать и всё, что может пригодиться. Предугадать все варианты просто невозможно. Поэтому экспериментируйте, ищите оптимальные варианты. Мы, однако, будем исходить из представлений о необходимом минимуме.

Если спектакль играется в классе, следует руководствоваться двумя основными задачами:

- лица актеров должны быть хорошо освещены,
- на лицах должно быть как можно меньше теней.

Для этого нужно использовать выносной свет и рамповый. При этом выносной свет стоит расположить по бокам, как световые ложи, для того чтобы сзади освободить место для зрителя.

Фонари бокового, или выносного, освещения удобнее установить на штативах. Высота штатива должна быть такой, чтобы включенный фонарь не светил по головам зрителей, чтобы свет был выше для избежания лишних теней. Рамповое освещение можно установить на полу. Для того чтобы осветить “сценическую площадку” класса вполне достаточно шести театральных фонарей, два из которых будут рампой, а остальные выносным светом – по три с каждой стороны. Фонари должны быть распределены на равном расстоянии от дальней стены до расстояния в 0,5 метра от края площадки. Для освещения класса театральные фонари можно заменить настольными лампами. Однако боковое

освещение в этом случае нужно устанавливать в непосредственной близости друг от друга на расстоянии в 0,5 метра от края площадки.

Окна в классе неплохо было бы затемнить при помощи плотных штор или специально подготовленных затемнений. Затемнения могут быть сделаны из плотной и тяжелой, не пропускающей свет ткани или гофрокартона. Затемнение может быть закреплено на окнах при помощи мелких гвоздей. Другой вариант – изготавливаются рамы – каркас в размер окна, на которые и прикрепляется светонепроницаемый материал.

Если спектакль проходит в актовом зале, то выносных фонарей должно быть как минимум восемь – по четыре с каждой стороны, а рамповых – три: один в центре, а два – ближе к бокам. Выносной свет в зале может крепиться не только по бокам, но и на дальней стене. Крепить фонари выносного света можно не только на штативах, но и непосредственно на стене. Креплением для фонаря может служить элементарный держатель для раковины, который закрепляется на стене при помощи трех мощных шурупов. Такой держатель вполне выдержит два фонаря.

Подключение световой звуковой аппаратуры необходимо производить только вместе с электриком.

2. Звук

Придумывая звуковой ряд спектакля, следует помнить о некоторых принципах, позволяющих достичь наиболее адекватного зрительского восприятия, а так же сократить дистанцию между замыслом и воплощением. Прежде всего, музыкальное и звуковое оформление должно быть оправдано. Режиссер должен четко знать для чего он использует каждую конкретную фонограмму (для создания атмосферы, или для того, что бы задать темпо-ритм сцены, акцентировать событие и т.д.), и соответствует ли она тем задачам, которые перед ней стоят. Вставлять в спектакль музыку только потому, что она очень нравится, не стоит.

Далее. Звуковое оформление спектакля должно быть стилистически единым. То есть режиссеру необходимо определить для себя правила, по которым ведется подбор музыки. Отсутствие таких правил создает эклектику в спектакле,

что отрицательно сказывается на художественном уровне постановки и на зрительском восприятии.

И, наконец, еще одна вещь, о которой не стоит забывать, и о которой уже говорилось во введении к главе о художественном оформлении спектакля. Не надо забывать о тех технических возможностях, которыми обладает театр. Отдавая себе отчет в том, что в Вашем театре реально, а что нет, и используя смелые и оригинальные ходы, Вы сможете любые недостатки техники превращать в достоинства спектакля. Иногда насвистывающие за сценой артисты создают более убедительную атмосферу, чем фонограмма птичьего пения на старой заедающей пластинке. А иногда и такая пластинка может звучать выразительно, если ее использование оправдано режиссерским решением спектакля.

Сегодня есть множество профессиональной звуковой аппаратуры. Но у детских театральных коллективов редко бывает возможность приобрести ее. Чаще всего приходится пользоваться обычными кассетными магнитофонами. Однако даже в этом случае полезно знать кое- что о правилах расположения и использования звуковой техники.

Прежде всего, нужно уяснить, что звук не должен заглушать голоса актера, если он используется в те моменты, когда актер говорит или поет. Нужно обращать внимание на то, чтобы звуковое оформление не было слишком громким, необходимо отстраивать звуковой баланс, адекватный помещению. Делается это заранее на репетициях.

Необходимо так же сказать о расположении звуковой аппаратуры. Будем говорить о стандартном наборе: две колонки, усилитель и магнитофон. Колонки можно расположить за задником, то есть за актером, или по бокам сценической площадки. Если актеру приходится петь, предпочтительнее первый вариант. Тогда колонки выполняют одновременно роль мониторов и помогают актеру лучше слышать музыкальное сопровождение и себя. Тем более, если актер поет в микрофон. Если же колонок нет, а есть только магнитофон, то расположение сзади актеров – единственный вариант. Нельзя располагать магнитофон сбоку, поскольку тогда и звук будет идти сбоку, что исказит звуковое восприятие, как актеров, так и зрителей.

Звукооператора лучше поместить в конце зрительного зала для того, чтобы он мог слышать то, что происходит на сцене так же, как это слышит зритель. Если

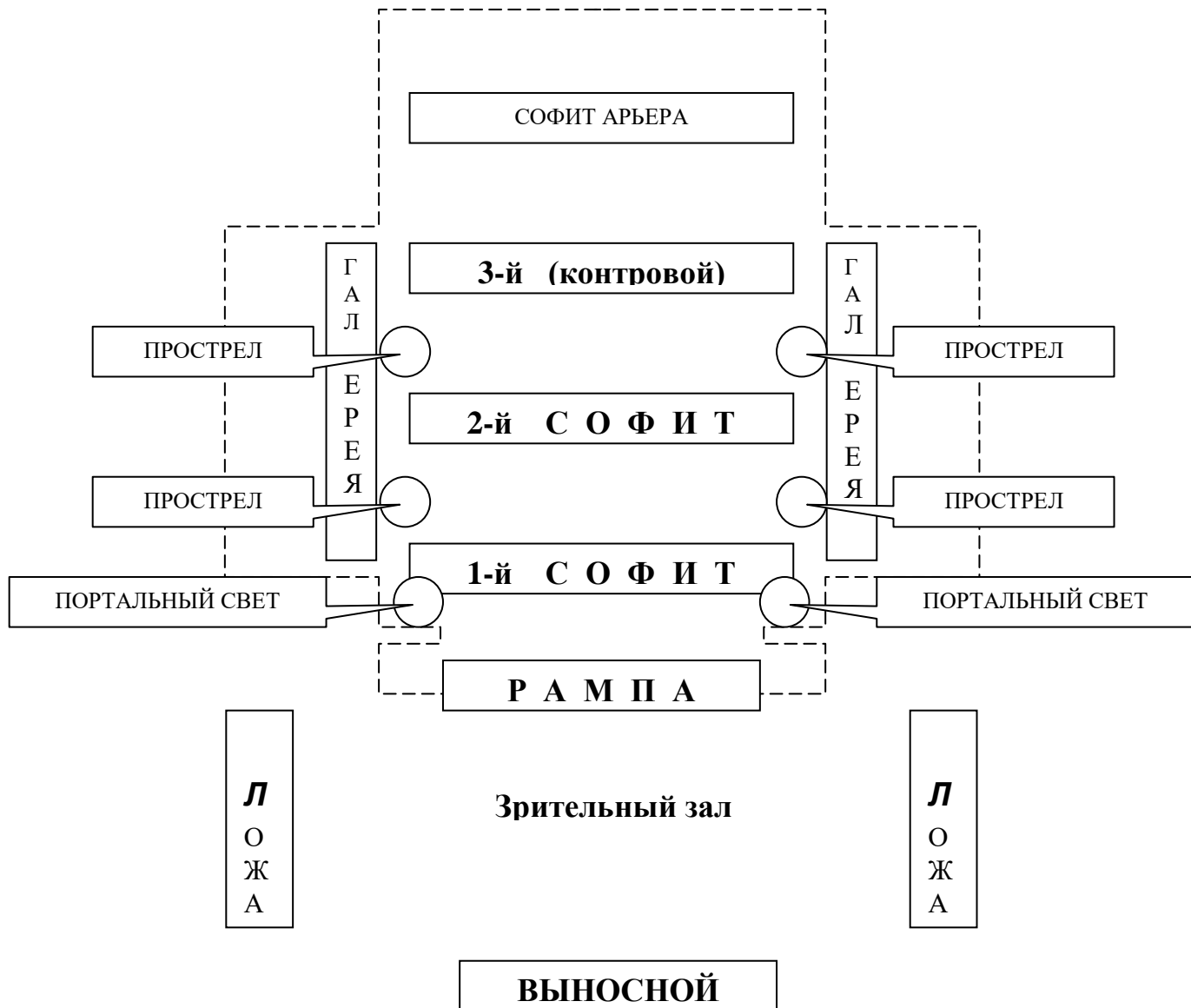
условия не позволяют этого сделать, то он может располагаться сбоку от площадки или за ней.

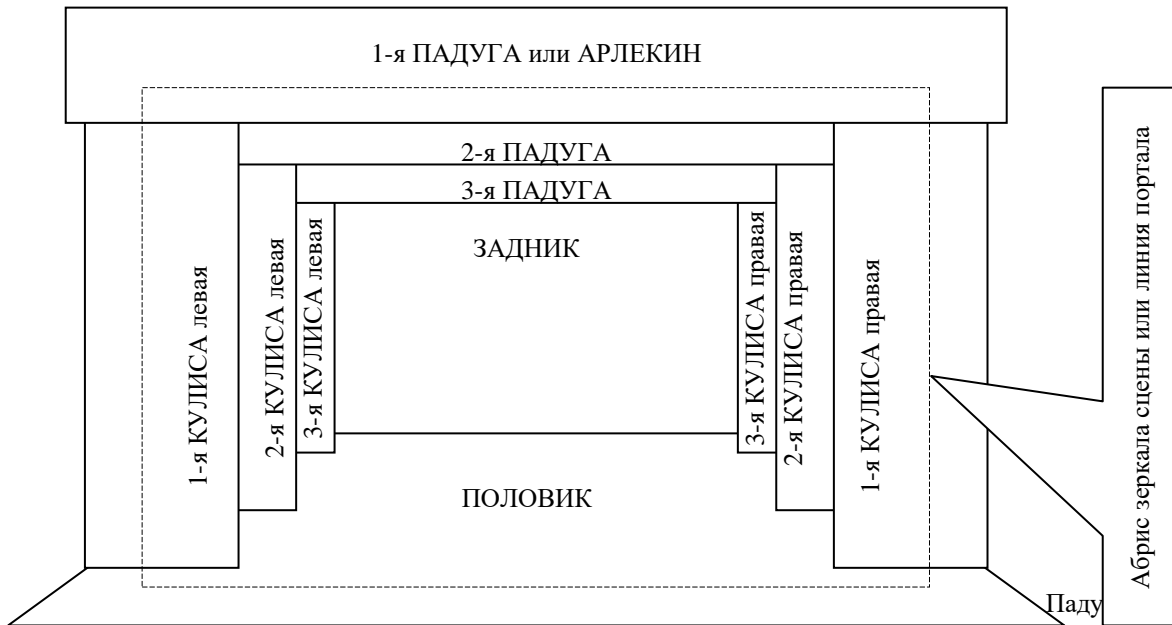
Вообще, хорошая аппаратура, как и ее отсутствие, не является определителем качества спектакля. Все зависит только от Вас, от Вашей фантазии, смелости, вкуса и чувства меры.

Список рекомендуемой литературы

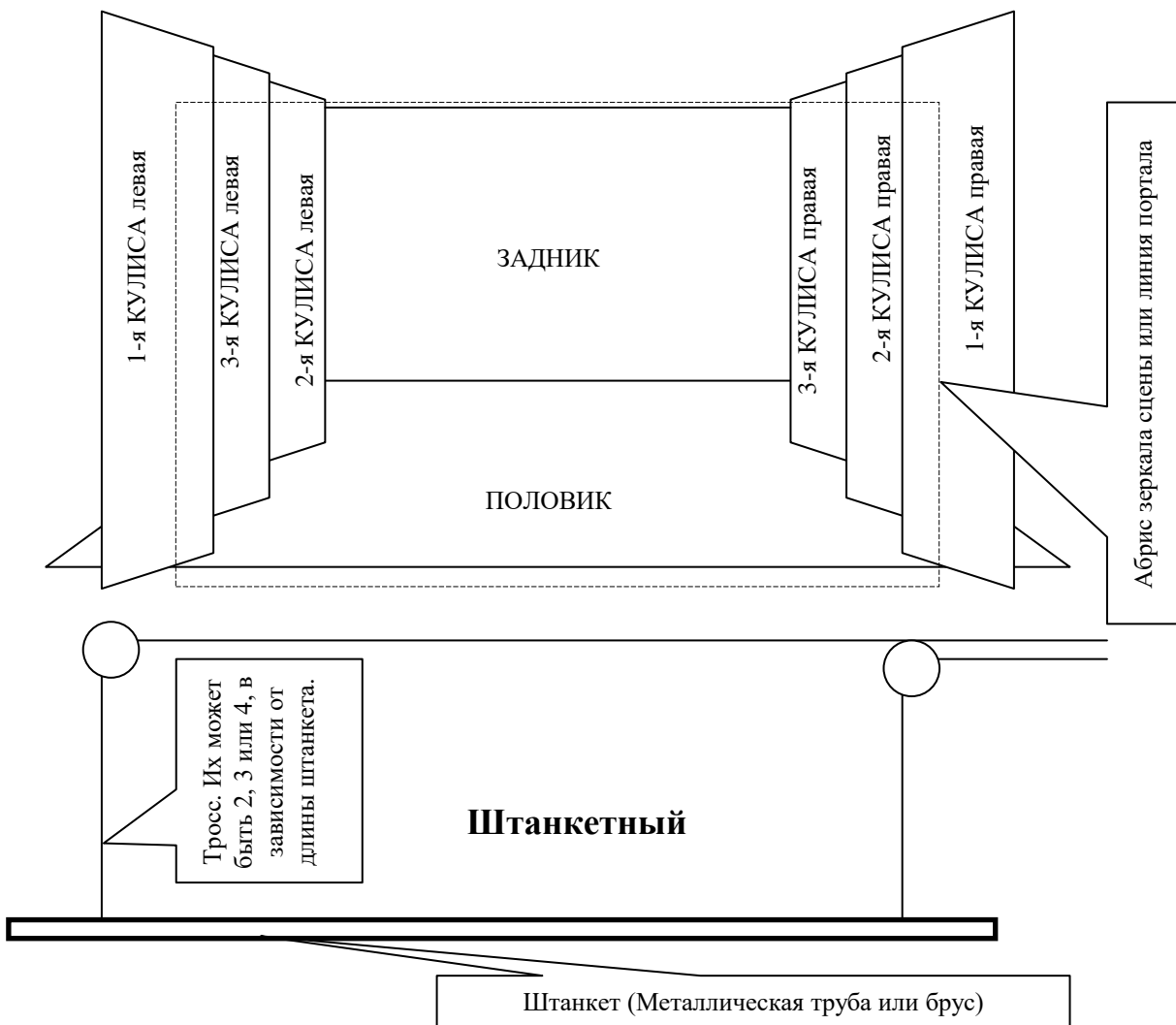
Журнал “Сцена: художественно-техническое обеспечение спектакля”. Издается с 1991 года. – М., СТД РФ

Схема расположения основных групп световых приборов





относящаяся к соответствующему плану, вешается впереди кулис на расстоянии, как правило, одного штанкета (то есть, промежутка между штанкетными подъёмами, примерно – 60см.) Довольно часто падуги не используются вовсе. Между планами располагаются софиты, штанкетные и индивидуальные подъёмы, раздёржки и пр. Кулисы, если есть такая возможность, можно разворачивать под разными углами, вплоть до слияния их в одну линию и образования “кабинета”.



Индивидуальный