**В. Сахновский**

**Овладение**

**выразительными**

**средствами**

**Оглавление.**

 В в е д е н и е. ....................................................................4

Глава 1. Теория выразительных средств актера. ................9

1. Условность театра .............................................................9

2. Условность спектакля и жанр . ........................................10

3. Психология восприятия зрителей....................................11

4. Работа над образом..........................................................12

**Глава 2. Общие вопросы методологии овладения выразительными средствами в любительском театральном коллективе** ....15

1. Методика — как предмет..................................................15

2. Роль и значение воспитания актерской выразительности у участников любительского театрального коллектива...............15

3. Содержание обучающего процесса....................................16

4. Граница : режиссер (педагог) — актер (ученик).................17

 **Глава 3. Общие особенности овладения выразительными средствами в любительском театральном коллективе** :............18

1. Особенности процесса ..........................................................18

2. Необходимые навыки .............................................................15

3. Общие недостатки в выразительности актера .......................20

4. Основные дидактические принципы понятийного овладения выразительными средствами. ..........................................................23

5. Особенности психологии участников любительского театрального коллектива...................................................................26

6. Особенности психологии общения в любительском театральном коллективе.....................................................................27

 **Глава 4. Методика понятийного овладения выразительными средствами в любительском театральном коллективе** ....................30

1. Понятийный этап овладения выразительными средствами ...30

2. Психологические возрастные особенности участников дошкольного и школьного коллективов...........................................33

3. Терминология и понятия в процессе овладения.......................34

4. Дополнительные методы, способы в процессе понятийного овладения выразительными средствами.............................................36

5. Средства в процессе понятийного овладения выразительными средствами............................................................................................

**Глава 5. Методика практического овладения выразительными средствами в любительском театральном коллективе** ........................50

1. Понятие “выразительного средства” ..........................................50

2. Возрастные особенности и основные трудности при обучении навыкам выразительных средств в любительском театральном коллективе ..............................................................................................50

3. Трудности и препятствия в практическом овладении выразительными средствами .................................................................51

4. Методы решения трудностей при обучении в практическом овладении выразительными средствами..............................................54

5. Схема простейших заданий в структуре процесса овладения навыка....................................................................................................54

6. Показ обучающим и параллельное выполнение обучаемым .....56

7. Метод “действия с определенной окраской” М.Чехова .............57

8. Метод “психологического жеста” М.Чехова.............................57

9. Игровой метод, как форма бессознательного овладения навыком и выразительным средством ..................................................59

10. Метод музыкального и сюжетного подкрепления ...................61

11. Предлагаемые обстоятельства и постановка действенной задачи — как способ оживления выразительных средств и осознанного подхода к овладению выразительными средствами......61

12. Метод “групповой обработки”. ................................................62

13. Метод “импровизации” ..............................................................63

14. Метод “погружения в атмосферу” .............................................64

15. Метод “пространственно-временной партитуры” ....................66

16. Постановка в определенные обязывающие условия, как метод практического овладения ......................................................................67

17. Метод “обязательных проб и самостоятельного исправления ошибок” .................................................................................................69

18. Средства помогающие и вредящие практическому овладению выразительными средствами ................................................................70

 **З а к л ю ч е н и е** ...............................................................................73

**Библиография** ...................................................................................75

**Приложение** ......................................................................................79

**Введение.**

**С**ейчас, когда, наконец страна почувствовала какую-то опору, получила возможность субсидировать развитие культуры, правительство обратило внимание на молодежь. На президентском уровне России созданы программы “Молодежь России”, “Профилактика наркомании и других видов зависимости от психактивных веществ среди молодежи”, создаются социальные службы и учреждения для подростков с нарушениями поведения, создаются городские, районные подростковые клубы, в общеобразовательных школах открываются специализированные классы с направленностью на хореографию, театр, спорт и т.д., остро возникла проблема привлечения в них молодежи. В ряду видов деятельности, которую предлагают детям учреждения стоит деятельность в любительских театральных коллективах. Профессиональный уровень подготовки специалистов таких любительских коллективов не всегда соответствует запросам, создавая своеобразный дефицит. Особенно это касается специалистов-педагогов занимающихся развитием выразительности актера. Работа , как правило идет бессистемно, интуитивно, по созданным опытным путем своим способам, штампуя детей, не развивая их эстетический вкус и культурный кругозор, подменяя удовольствие от удачных работ (для детей), любительским участием в мероприятиях (спектаклях в том числе).

Дидактические методы и принципы, описываемые в учебной литературе общей педагогики имеют именно общий характер, и неопытные руководители любительских театральных коллективов не творчески используя их исходят из того положения, что пришедший в их коллектив участник является как бы “чистым листом” — использовал метод показа и принцип наглядности и участник сразу или спустя какое-то время с повтором показа овладеет выразительными средствами и навыками. На практике же все обстоит значительно сложнее. Педагоги в своей деятельности в первую очередь сталкиваются с многообразным внутренним миром участника: с его желаниями, чувствами, мотивами, самооценками, ценностями и мировоззрением. И тут начинают проявляться препятствия, о существовании которых не описывается в учебниках общей педагогики и даже во многих учебных пособиях по сценической педагогике. Каким препятствием, например, является так называаемая “звездная болезнь”, с которой до сих пор не найдено действительных способов борьбы в условиях и специфике деятельности любительского театрального коллектива. Ведь театральный коллектив не спорт, где результаты по сути материальны исчислимы секундами, сантиметрами или явным преимуществом в открытом соперничестве, соревновании. Театральная деятельность субъективна, и трудно бывает перестроить отношение к проявлению своих способностей участника со “звездной болезнью”, да еще одобряемого родителями и педагогами общеобразовательной школы и осознать участнику свою творческую неудачу и ошибки гораздо труднее. Так возникают препятствия подобного рода к овладению выразительными средствами, с которыми руководителю приходится бороться в одиночку, ориентируясь на опыт других педагогов и любительских театральных коллективов. И потребность в изложении такого опыта огромна именно для специфики любительского творческого (театрального) коллектива, так как в профессиональных коллективах за долгую историю становления профессионального театра отработаны свои методики преодоления творческих, физических и психологических препятствий, свои рычаги управления и взаимодействия с актером.

Помимо профессионального (актерского) использования навыков и выразительных средств, современная жизнь дает возможность реализовать себя человеку, в других отраслях искусства, журналистике, на телевидении, радио и т.д.. Безусловно выразительные средства могли бы сыграть ведущую роль в становлении участников как руководителей. Т.о. развитие актерской выразительности является неотъемлемой частью развития гармоничной личности. Поэтому повышенные требования к знаниям, навыкам, методам работы предъявляются к педагогам, занимающимся развитием актерской выразительности.

Практически не было ни одной театральной научно-практической конференции на которой не поднимались бы проблемы овладения выразительными средствами. Так на НПК “Повышение проф. уровня режиссеров профессиональных и любительских театров”, прошедшей в декабре 2001 года в Москве, методическим вопросам было отведено специальное время, показаны тренинги Московского государственного института культуры, РАТИ (Москва), ЛГИТМиК (Санкт-Петербург), театрального училища им. Щукина (Москва) и др.; продемонстрированы видеоматериалы проведения занятий по овладению выразительными средствами.

Навык преобразования движения в действие сегодня в любительских театральных коллективах становится особенно важным в связи с особенностями репетиционной практики. Развитие режиссуры как профессии заметно регламентировало свободу актера в создании пластического рисунка роли. Жесткость, рассчитанная выверенность формы спектакля, заданность ритмическая, темповая, пластическая, подкрепленная зачастую неумолимостью музыкального рисунка (да еще записанного на магнитофонную пленку!) — все это свойственно спектаклям любительских театральных коллективов последних лет... Импровизационность — в жестких “рамках”, вдохновенность — “в плановые сроки” — таковы сегодняшние профессиональные требования к актерской технике. И в этом ракурсе выработка навыков одухотворенного движения, устойчивость рефлекторной связи мышечного аппарата движения играют большую роль.

В разных отраслях науки скопилось достаточно опытного материала, что бы можно было говорить о создания методической системы преподавания и сведении их воедино в курсе преподавания в спец. учебных заведениях.

“Процесс овладения выразительными средствами” и является объектом исследования данной курсовой работы.

Предметом является исследование “проблем понятийного и практического овладения выразительными средствами в театральном любительском коллективе”.

Цель : Изучение проблем понятийного и практического овладения выразительными средствами в любительском театральном коллективе.

Задачи:

Методологическая: Выявить методолгические основы путей обучения и овладения выразительными средствами участника любительского коллектива;

Выявить и продемонстрировать методологическую специализацию общей методологии, ориентированную на овладение выразительных средств;

Психолого-педагогическая: Раскрыть научные аспекты подхода к воспитанию выразительности актера любительского театрального коллектива;

Историографическая: Изучить подходы к данной теме в научно-исследовательской работе в разные периоды времени и на разных исторических этапах;

Социо-культурная: Обосновать социально-культурное значение изучения данной темы для театрального движения, театральной педагогики и для развития личности как педагога, так и участника коллектива;

Методы исследования проблемы использованы:

1. Метод теоретического анализа;

2. Метод педагогического проектирования;

**Глава 1. Теория выразительных средств актера.**

**1. Условность театра**

Основополагающим фактором существования искусства является способность человека (зрителя) к восприятию условности искусства.

Человек, прийдя на художественную выставку, разглядывая картину близко перед глазами, видит хаотическое “ столпотворение ” масляных мазков или графических штрихов. Но, если человек отстранится о полотна на некоторое расстояние, то перед его глазами оказывается панорама жизни с движущимися людьми, зеленеющими деревьями, дома, закатное небо и т.д.

Художник китайской живописи несколькими скупыми штрихами кисти может изобразить тигра, готового к прыжку или рыбу, плывущую под водой. Система графических знаков сливается в воображении человека в единую картину.

Таков психологический закон восприятия человека, когда он способен дорисовывать (допредставлять, домысливать) недостающие элементы, воссоздавая полностью лишь обозначенную, предположенную картину действительности.

Вот пример восприятия упражнения на память физических действий из практики занятий К.С.Станиславского со студийцами: “...Он (К.С.) сначала поискал движение пальцев, которым предстояло захватить воображаемую вишню; затем несколько раз попробовал отделить от нее другие налипшие ягоды; достав, наконец, из пакета одну вишню, рассмотрел ее, тщательно стер с нее пыль, отряхнул какую-то соринку, которая, кстати, не хотела долго стряхиваться, и отправил эту вишню в рот; затем раздавил ее во рту, проглотил сок, вытолкнул языком косточку...

Смеясь, Константин Сергеевич поймал нас на том, что мы, вслед за ним, непроизвольно делали глотательные движения: упражнение было выполнено настолько достоверно, что у нас в буквальном смысле “слюнки потекли”.” (46, 86)

Даже читая это последовательное описание действий, у читателя возникает в воображении все происходящее, обрастая деталями, дополненными, домысленными читателем, на чем и основывается чтецкие спектакли. “Рассказывать глазам, а не ушам”, — именно так учил Станиславский студийцев на занятиях по сценической речи.

2. Условность спектакля и жанр.

Выдающийся режиссер и педагог Г.А.Товстоногов теоретически и практически осмыслил категорию сценического образа, разложив это понятие на составные компоненты. Одним из составных является вымысел, который создается через систему знаков, означающих явления реального мира. В спектакле такими знаками и будут те или иные приемы художественной условности. Когда режиссеру удается гармонически воссоединить все вышеназванные компоненты, то по законам художественного восприятия в зрительном зале должен возникнуть эффект заразительности.

Гармоничное единство компонентов сценического образа спектакля, как и разность этих соотношений, всегда должны рассматриваться в предельном единстве с понятием жанра. Так например, чем выше степень условности жанра, тем более повышается значимость выбора выразительных средств. В пьесах с повышенной степенью условности жанра “второй план” проявляется через звуковую, пластическую и изобразительную стороны спектакля. Общение со зрителем приобретает более условный характер (общение в прямую на зал, общение партнеров друг с другом на зал, зонги и т.д.). Оценки событий и фактов становятся более “зримыми”. Быт допускает преувеличения, гиперболы, а иногда и деформации — все зависит от степени условности в произведениях данного жанра или данного автора.

3. Психология восприятия зрителей.

Художественная условность, как один из компонентов сценического образа спектакля, служит задаче достижения определенного способа воздействия на зрительское восприятие, способствует созданию единой психологической установки восприятия. Вся система организации приемов художественной условности в спектакле должна быть направлена на достижение одной цели: на пробуждении в эмоциональной памяти зрителя определенных жизненных ассоциаций (ассоциативное поле). Ассоциативное поле активизирует воображение зрителя, направляя внимание на восприятие смысловых подтекстов. Смысловые подтексты образа, т.е. сокровенный смысл эпизодов спектакля, возникают в сознании зрителя в моменты восприятия приемов художественной условности, как безусловный вывод в воображении зрителя. В сознании возникают феноменальные явления, которые выходят за рамки предложенного режиссером образа. (Проблемы подготовки 90, 30).

С эпохи греческого театра и до современности выразительные средства прошли путь значительных трансформаций. Изменения произошли буквально во всех разделах выразительности:

— в мизансцене — от статичных мизансцен, расположения актера лицом в зрительный зал, до полусвободных перемещений по сцене, до “спинных” мизансцен;

— в использовании сценического боя от фехтования на шпагах и кинжалах в шекспировском театре, на двуручных мечах в сагах Ибсена, до боксирующих персонажей в пьесах американских авторов 20-х годов и т.д.;

— от протяжных, “завывающих” или патетических интонаций французского театра, через этап натуралистического бормотания текста в ранние годы МХТ, годы становления “системы Станиславского”, до абсолютно разноплановой формы интонационной и голосовой подачи;

— прошли этапы фарсовой клоунады комедии д ель арте , реалистической пластики Станиславского, биомеханики Мейерхольда, пластического и мизанчсценического рисунка Вахтангова, до психоделической пластики Мерзоева и Адасинского.

Использование всего многообразия выразительных средств в любительском театральном коллективе (ЛТК) зависит в том числе и от кругозора руководителя в вопросах истории выразительных средств, истории театра.

4. Работа над образом

Так же как цвет или штрих не может быть выразительным средством вне зависимости от его сочетания с другим цветом или штрихом в живописи, так и выразительное средство не может существовать, как отдельное явление, в отрыве, вне контекста произведения. Таким образом, обязательна цепочка (партитура) выразительных средств, которая и выражает сущность образа, его роль во всей ткани спектакля. Как эта цепочка начинает свое существование — придуманная режиссером-постановщиком, запрограммированная или рожденная творческим и телесным аппаратом самими актером зависит от того каких методологических принципов работы над спектаклем придерживается руководитель ЛТК, режиссер. Подход будет влиять и на требования руководителя к своему актеру, и на тренинги, и на репетиции, и на формы решения сцен, и на процесс работы над образом, его внешним выражением.

В учебной литературе по мастерству актера часто приводится пример из рассказа А.П.Чехова, когда старичок сначала топнул, а потом рассердился. Так внешнее первично выполненное, выразительное средство — действие жестом привело персонажа в определенное эмоциональное состояние. Эксперименты на тренингах, проводимые со студентами, показали, что внешние изменения мимики или положения тела, управляемое заданиями проводящего тренинг, приводят к изменениям во внутренней жизни актера-персонажа. Актер, прислушиваясь к меняющимся внутренним состояниям, описывал их. В данном случае выразительное средство в виде мимической “гримасы” или жеста телом (положения) (т.е. по сути, комплекса выразительных средств) по этим опорным точкам дофантазировалось в определенный образ персонажа, его состояния и ситуации в которой он находится. Персонажи у студентов, то гневно оборачивались, то сосредоточенно что-то искали под ногами ( у каждого возникал свой предмет поиска), то подозрительно следили за “проходящими мимо прохожими” и т.д. — т.е. действовали с определенной окраской. (см. Глава 5)

Михаилом Чеховым разработана целая система поиска зерна роли через цепочку жестов телом, система “психологического жеста”. (см. Глава 5)

Часто описываются случаи, когда верно найденный грим сразу раскрывал образный секрет роли. К.С.Станиславский приводит такой пример: “Я решил раздеваться и снимать грим с помощью стоявшей рядом со мной зеленоватой противной мази... смазал... Все краски расплылись, как смоченной водой акварели... Получился зеленовато-серовато-желтоватый тон лица, как раз в pendant к костюму... Я мазнул той же мазью сначала по бороде и усам, а потом и по всему парику... на этот раз я уже знал... кто тот, кого я изображал, какой он из себя.

В ожидании пера, я ходил по комнате, чувствуя, как сами собой все части тела, черты и линии лица находили для себя верное положение и утверждение.

В самых дверях я столкнулся с Иваном Платоновичем.

— Кто же это?! —вырвалось у него невольно при виде меня. — Это вы, Названов? Кого же вы изображаете?

— К р и т и к а н а! — ответил я каким-то скрипучим голосом с колючей дикцией.

— Какой критикан?...

— Какой критикан? — переспросил я с нескрываемым желанием оскорбить...

Я выхватил перо и зажал посередине между губ. От этого рот стал узкий, как щель , прямой и злой...”

Дальше описывается как “критик” Названова вел разговор с педагогов Торцовым , почти скрывшись за камином. Так общее чувство целого дало мезансценичское выразительное средство, много говорящее об этом персонаже.

Так же точно подобранная музыкальная тема персонажа, может сразу (!) дать нужную походку, жест, манеру речи, костюм, грим, состояния и другие выразительные средства.

Психические способности талантливого актера таковы, что зерно роли, образа может возникнуть мгновенно, как вспышка молнии, заполняя ощущением жизни персонажа, как область самих ощущений и воображения, так и телесный аппарат, “выдавая выразительные средства без всякого усилия”.

**Глава 2. Общие вопросы методологии овладения выразительными средствами в любительском театральном коллективе.**

**1. Методика — как предмет.**

Метод овладения (греч. “методос” — путь) — это упорядоченная деятельность педагога и учащихся, направленная на достижение заданной цели обучения.

Прием — это элемент метода, его составная часть, разовое действие, отдельный шаг в реализации метода, когда метод небольшой по объему или простой по структуре.

2. Роль и значение воспитания актерской выразительности у участников любительского театрального коллектива.

Все методы и формы овладения выразительными средствами в ЛТК неминуемо приводят к воспитанию и развитию у участника разнообразных качеств. Упражнения с музыкой, эстетика пластики, речевые занятия развивают участников эстетически, рождают чувство прекрасного. Тренинги и усилия по овладению выразительных приучают к трудолюбию, а форма занятий к чистоте и гигиене. В процессе овладения выразительными средствами участник приобретает множество новых знаний и навыков: как телесных, так и знаний действительности и даже применений знаний, приобретенных на уроках общеобразовательной школы, законов физики, математики, геометрии, химии, астрономии (напр., упражнения по сцен.движению: “Солнце и планеты” и др.); знания по истории укрепляются бытовыми подробностями и т.д.

Этюды, в процессе которых разучиваются и закрепляются выразительные средства, имея драматический характер воспитывают в участниках способность к эмпатии, занятия, связанные с комедийным характером воспитывают в участниках чувство юмора, иронии и самоиронии, дают возможность легче переносить трудности жизни. Тренинги и их обсуждения учат легче переносить критику в свой адрес, воспитывают самокритическое отношение к своей деятельности, к себе.

Занятия стимулируют познавательные процессы в сознании участников, развивают произвольное внимание, образное и ассоциативное мышление, воображение и т.д, освобождают от внутренних комплексов, зажимов, раскрепощают.

Занятия по овладению выразительными средствами развивают участников физически: развивают гибкость, пластичность, ловкость, выносливость, силу, быстроту.

3. Содержание обучающего процесса

Учебный план.

Учебный план по разделам (предметам) овладения выразительными средствами создается на год, семестр, четверть. Учебный план помогает организовать занятие, распределить все содержание процесса овладения по разделам и срокам, а так спланировать и распределить временные затраты на каждый раздел.

Учебная программа.

Учебная программа составляется исходя из учебного плана, но в ней планируется и распределяется перечень тем занятий, целей, задач и временных трат на каждую тему. Программа позволяет охватить темами все техническое содержания курса обучения (овладения) выразительными средствами.

4. Граница : режиссер(педагог) — актер (ученик)

Существует несколько противоречивых взглядов на эту проблему.

К.С.Станиславский в своих исканиях шел от той позиции, что в театре — главный актер. Исходя из этого он создавал методику воспитания актерской выразительности рождающейся из действия, индивидуальной логики действия и лишь, когда прочно осваивается внутренняя сфера жизни героя, только тогда актеру следует приступать к поиску характерности. В отношении овладения сценическим навыком Станиславский придерживался методов отработки и муштры, с последующим оправданием и оживлением.

Педагог сценического движения Немировский считал, что в подходах к методике овладения выразительным средством, в том числе и телесного навыка нельзя отходить от живой работы в предлагаемых обстоятельствах. Любой поворот головы даже в разминке должен происходит по какой-то причине предлагаемых обстоятельств, задаваемых руководителем или нафантазированных участником.

Наиболее типичным подходом в ЛТК служит показ, игра за актера, навязывание приспособлений. Но этот способ опасен привитием участникам личных штампов руководителя. И стремясь избавить участника от его личного штампа руководитель подменяет его своим. Мало того, что процесс превращается в замкнутый круг, здесь нарушается главный принцип и условие творчества — творческая свобода актера. Актер привыкает пользоваться выразительными средствами и приспособлениями режиссера, развитие творческой личности участника ЛТК происходит однобоко — не задействуется подсознание: основа воображения и фантазии.

**Глава 3. Общие особенности овладения выразительными средствами в любительском театральном коллективе:**

**1. Особенности процесса овладения выразительными средствами.**

Наиболее важная задача подготовки актера.

Прежде чем, приступить к перечислению основных направлений и элементов в выразительности актера, следует остановиться на основных задачах и требованиях к процессу овладения выразительными средствами. Развитие творческих способностей в любой сфере выявляется в первую очередь не только в мастерском владении определенной техникой, отработанной до автоматизма, выполняемой грациозно, пластично, точно и свободно, но самое главное — в способности актера к импровизации . Своеобразие ли походки, акробатические кувырки, мастерство фехтования и т.д., должны выучиваться и осваиваться не только по составным элементам, но главное по основным принципам исполнения. Тогда эти принципы будут восприниматься участником, получившим навык, набравшимся опыта, как чувства, ощущения, состояния и помогут включиться процессам подсознания, рождая необходимые для образа роли выразительные средства.

 Условное деление выразительных средств на виды.

Выразительные средства актера можно условно разделить на два вида:

1). Выразительные средства импровизационно рождаемые в тренинге занятия, репетиции, спектакле. Они требуют к себе особого подхода: закрепления и оживления при последующем использовании;

2). Выразительные средства — навыки. Это средства выразительности актера универсальные в своем использовании — азбука актера: навыки сцен. движения и речи, пластики.

 Виды совершенствования и процесса овладения выразительными средствами.

1). Работа, ведомая руководителем-педагогом ЛТК;

2). Самостоятельное самосовершенствование;

3). Совместное творчество руководителя и участника ЛТК;

Наиболее идеальный вид процесса овладения выразительными средствами — совместный творческий поиск. Но условия ЛТК, сроки сдачи мероприятия или спектакля, возраст и разноуровневые способности участников вынуждают чаще пользоваться первым — методом руководства и контроля.

 2. Необходимые навыки и знания (по разделам выразительных средств)

Сцен. речь.:

— сходства и различия бытовой и сценической речи;

— интонация, знаки пунктуации, пауза;

— действование словом;

— характерность речи;

— полетность, свобода голоса, вокал;

 Сцен. движение.

Спец. навыки:

— акробатика, страховка и падения, прыжковые элементы (сальто, фляк, рондад, кульбит), в положении лежа (брейк-данс);

— фехтование, сценический бой;

— спец. сцен. движенческие знания: по эпохам, народностям, соц. слоям, поведению, манерам, умение носить костюм;

— жест;

— характерность пластики;

В пространственном расположении на сцене (композиционное, художественное, пространственное мышление);

— оживление (оправдание) выразительных средств, предложенных автором и режиссером;

— мизансцена статичная;

— передвижение в сценическом пространстве;

 **Общей характерности.**

— физического самочувствия и состояния (усталости, жажды, болезни, травмы, опьянения и т.д.);

— принципы возрастной характерности;

— профессиональные особенности (врачи, шоферы, моряки, кавалеристы, механизаторы, продавцы и т.д.);

— представители социальных слоев (крестьяне, рабочие, интеллигенция);

— национальные особенности;

— представители различных исторических периодов, эпох и т.д.

 3. Общие, основные недостатки (по разделам) в выразительности актера.

Недостатки речевых выразительных средств:

— артикуляционные и орфоэпические ошибки и недостатки (буквы — Г, Р, Ш; редуцированные гласные, сочетания согласных, окончания слов, ударения и т.д.);

— неверный старый интонационные навык, интонационный штамп;

— отсутствие и неумение пользоваться знаками препинаниями, паузой;

— отсутствие общения при речевом действии;

— внешнее показывание характерности речи, без внутренней основы характера;

— тихий, невыразительный голос;

— неумение пользоваться вокальными возможностями, формальное пение;

 Недостатки сцен.движенческих навыков:

— болезненные падения;

— отсутствие акробатических навыков;

— скованный жест, отсутствие жеста или, наоборот, суетливость жестов;

— современность походки, посадки, грубые внешние действия;

— отсутствие навыков фехтования и сценического боя, драки;

 Недостатки пластического характера.

— не умение удерживать состояние и внешнее проявление характерности роли;

— телесный наигрыш;

— формальность пластической характерности;

(если эти формы не используются режиссером, как прием);

— не умение передать характерные особенности предметов бутафории (тяжесть, температуру, остроту и т.д.)

 Проблемы мизансценирования:

— скучивания, “каша”, толпа;

— закрывание друг друга;

— закрывание себя рукой, при действии руками;

— разворот, закрывая себя;

— не знание мизансценических возможностей (в т.ч. по уровням);

— сложность в запоминании мизансценического рисунка;

 Проблемы темпо-ритмических возможностей:

— торопливость в действовании;

— не умение строить темпо-ритм, отталкиваясь от предлагаемых обстоятельств;

— внешнее замедление или убыстрение действования, без внутренних изменений;

— не понимание связи: медленный внешний темп и наполненный энергичный внутренний ритм (мощь);

— неумение действовать в характере, темпо-ритме фоновой музыке;

 Проблемы оживления (оправдания) выразительных средств, предложенных автором и режиссером .

— формальный повтор актером за режиссером, копирование;

— прерывистость, остановы в действовании, отвлечение на припоминание рисунка роли.

Особенно следует остановиться на подтексте физических действий, как на выразительных средствах.

“...Войти в комнату можно для того, чтобы утешить... или для того, чтобы попросить прощения, или для того, чтобы объясниться в любви, и т.д. Очевидно, что во всех этих случаях человек войдет в комнату по-разному: психическое действие наложит свою печать на процесс выполнения физического действия, придаст ему тот или иной характер, ту или иную окраску.

Психические действия могут быть: а). мимическими, б). словесными. Иногда для того чтобы укорить человека в чем-нибудь, достаточно посмотреть на него с укоризной и покачать головой.”

Так описывает Б.Е.Захава зависимость выразительности действия и его психическую задачу и показывает методолгический подход к разложению сложного душевного проявления (выразительного средства) на составные. В любом ЛТК встречаются как участники имеющие богатый жизненный опыт, от природы наблюдательные, артистичные, точно с помощью внешних выразительных средств (интонации, мимики, жеста, мизансцены) передающие внутренние отношения, но бывают участники не имеющие должных талантов, не готовые мгновенно подхватить наиболее выразительное средство. Именно в работе с такими участниками применим метод партитуры физических действий.

4. Основные дидактические принципы понятийного овладения выразительными средствами

При понятийном овладении (обучении) навыком, для наиболее быстрого и полного овладения, в педагогике используются дидактические принципы. Это принципы, которые закладываются в программу-систему занятий для достижения цели.

Принцип сознательности и активности предполагает достаточный уровень сознания, когда обучаемому показываются цели и задачи предстоящей работы, объясняется важность, происходит целенаправленное приучение к самостоятельной работе над собой, своей актерской выразительностью. Но даже в раннем подростковом возрасте данный принцип не всегда может быть использован в силу определенной инфантильности современных подростков, их пользовательской жизненной позицией. Лишь при значительном доверии коллектива подростков или в коллективе со взрослыми -- есть смысл потратить какое-то время на раскрытие перспективы занятий, на смысл овладения выразительными средствами.

Принцип наглядности широко используется во всех возрастах. Этот принцип заключается в обращении ко всем пяти органам чувств: зрительным, слуховым, тактильным, осязательным, обонятельным, с реальными предметами, наглядных, демострирующихся здесь же действий, не ограничиваясь одним их описанием.

Шихматов в своей книге вспоминал, что и Вахтангов и М.Чехов во времена руководства студией МХТ показывали актерам если не все, то много из того, что затем выходило в спектакле на зрителя. Но показывали они так, что не возможно было не увлечься выразительной формой и не возникало протеста в повторе за мастерами.

К.Райкин в одном из телеинтервью описывал методы и формы работы с величайшим режиссером современности Робертом Стуруа. По утверждению К.Райкина Стуруя играет буквально все. Каждый миллиметр роли каждого актера спектакля или показан режиссером или прошел щепетильный и внимательный его отбор. Так же по признанию Райкина работает и он.

В условиях ЛТК, особенно в детских группах избежать показа просто не возможно. Даже не учитывая разный уровень способностей и таланта участников (а желающему, но не очень талантливому или зажатому участнику руководителем приходится показывать абсолютно все), условия занятий, сроки, уровень жизненного и актерского, сценического опыта, где участник впервые сталкивается с определенными выразительными средствами или, еще хуже, имеют негативный навык, штамп — такие условия диктуют необходимость принципа наглядности.

Принцип наглядности развивает наблюдательность, образное мышление, интерес к учению, веру в возможность достижения цели. При чрезмерном увлечении наглядностью она становится препятствием на пути развития абстрактного мышления, понимания сущности закономерностей, воспитания самостоятельности.

Системности и последовательности . Человек только тогда обладает настоящими знаниями, когда в его сознании сформировывается полная картина мира, с системой взаимосвязанных понятий. Данный принцип предполагает использование схем, алгоритмов, используя логически завершенные части обучения, “шаги”. Этот принцип, имея в своей основе четкий ритм частей, шагов, упрощает и отработку упражнений; системность дает развернутые знания и навыки (например системно подготовленная разминка в сцен. движении предполагает проработку и задействование всех мышц, связок и суставов, которые будут участвовать в занятии).

 Удержание навыка длительное время не возможно без использования принципа прочности . Именно этот принцип заставляет возвращаться к уже имеющимся навыкам, если они не освежаются в процессе других занятий. Но этот принцип в творческих коллективах опасен возникновением штампов. В данном случае возможно использование этого принципа при овладении (закреплении) выразительными средствами постоянными в своей выразительной форме (акробатика, фехтование, пластика, пантомима, артикуляционная четкость, орфоэпические знания и т.д.), и бороться с использованием в овладении выразительными средствами, связанными с выявлением внутренней жизни персонажа, с выполнением психических задач (проделывание физических действий).

Принцип доступности основывается на знаниях о качестве накопленного опыта, знаний, уровня мышления и способностей конкретного обучающегося (при индивидуальных занятиях), либо объединенных при имеющихся возможностях в группы. Таким образом подход к каждому участнику коллектива в ЛТК должен быть дифференцированный.

Принцип связи теории с практикой . Этот принцип предполагает со стороны обучающего (руководителя): четкий контроль использования методов и средств в достижении целей, анализ изменений, использование в работе чужого опыта, использование примеров из практики и наглядных примеров во время занятий, либо в видеозаписи, как метод обучения. Принцип предполагает прививать участникам стремление к самоконтролю в овладении (не использовании) выразительными средствами. К.С.Станиславский, например, утверждал, что именно на репетиции, и только на репетиции актер имеет возможность абсолютного поиска, наигрыша, неудач, находок — контроля и оценки себя; на спектакле же он должен выдавать все накопленное на репетициях, все творческие удачи и находки.

 5. Особенности психологии участников любительского театрального коллектива

В стандартном, типичном представлении человека не знающего о специфике театральной деятельности, театральный коллектив представляется местом, где “зажигают звезды”, люди приходят для веселого время препровождения, деятельность легко исполнимая, а участники автоматически талантливые и имеющие славу (этих людей можно отнести к двум типам нервной системы: холерикам — по преимуществу, и сангвиникам ). В итоге у них создается изначально не верные установки на предстоящую деятельность, значительно завышается самооценка своих возможностей. Но встречается и другой тип участников (который можно отнести к типу меланхоликов и флегматиков ), которые пытаются спрятаться в ЛТК от жизни, от трудностей и неприятностей, как в монастырь. Этот тип людей со слабой нервной системой обычно не очень стремиться к славе, к достижению целей, не готовы к преодолению неминуемых в любой деятельности (а особенно в театральной, больно бьющей неудачами по самолюбию) препятствий.

Именно исходя из отношения этих двух групп типов к жизни, деятельности и трудностям возникает сценический зажим . “ Холерики ” ( в меньшей степени сангвиники ) очень хотят достичь результата, держаться за образ, поэтому у них не получается. Они нервничают от неудачи, стремятся сделать еще больше, пытаясь неудачу преодолеть “силой”, зажимая лишние мышцы, загоняя себя в рамки излишнего психологического самоконтроля.

Второй тип (преимущественно меланхолики ) наоборот не готовы к борьбе и любая неудача вызывает у них упадок сил, проделывание становиться или формальным, “отделывающимся”, либо проявляется в виде зажима , скорее, как протест на необходимость публичного действования.

Таким образом можно заключить, что при равных исполнительских возможностях, первый (сильный, “нервный” тип) неудачи наполняют “спортивной злостью”, второй (меланхолический, слабый) обессиливают, наполняют равнодушием и безразличием. Но оба следствия мешают процессу овладения выразительными средствами.

6. Особенности психологии общения в любительском театральном коллективе

Общение в ЛТК можно разделить на два основных вида:

1. Взаимоотношения руководитель — коллектив участников;

2. Участники — участники.

Характер этих двух видов общения при деятельности ЛТК и будет сказываться на процессе овладения выразительными средствами.

Руководитель — коллектив.

В первую очередь, наиболее важен вид общения “руководитель — коллектив”. Деление это происходит непроизвольно, даже при самых идеальных отношениях руководителя и коллектива. Насколько доверительными, чуткими, близкими будут взаимоотношения (сохраняя субординацию) руководителя и коллектива, настолько руководитель сможет управлять коллективом, конфликтами, вынуждено возникающими между участниками и руководителем. Первый сигнал к разрушению коллектива, к сложностям и отстраненности — это недоверие участников к руководителю. Театральная деятельность не предполагает формального следования указаниям педагога, которые могут “работать” при занятиях в общеобразовательных школах на уроках точных наук, таких как “физика”, “математика” и т.д., как сказал А.Дикий “В театре дважды два равно тридцати одному”. Субъективность и отсутствие чего-то точного и определенного, (в отличии от математики), в работе над спектаклем, в обучении выразительным средствам, предполагает раскрытие своей души участниками и руководителем друг перед другом, предполагает творческий поиск и не может проходить формально.

Внутриколлективные взаимоотношения, особенно негативно проявляющиеся в феномене “кабботинства”, настолько серьезно влияют на процесс овладения выразительных средств, что порой деление на группы кардинально меняет характер прохождения занятий, скорость овладения. Еще К.С.Станиславский гневно отзывался о тенденции возникновения в театральных коллективах разрозненных враждующих групп. Особенно возмущало его “кабботинство” в студиях, самих по себе должных олицетворять чистоту отношения, обновления театрального искусства: “...Сценическая молодежь, — говорил он, — должна жертвовать своими личными мелкими интересами во имя общего любимого дела , она должна быть скромной в оценке своего дарования,. Только в атмосфере любви и дружбы, товарищеской справедливой критики и самокритики могут расти таланты”. (1, 6, 369) Перегляды в процессе занятий, критические оценки участников, сплетни, открытые конфликты вызывают повышенный контроль участников, нервозность атмосферы занятий, замедление творческих созидательных процессов.

Руководителю следует особое внимание уделить делению коллектива на группы именно про принципу противопоставления друг другу, по принципу возвышения одних и принижения других. Особенно это актуально для подростковых и взрослых коллективов.

**Глава 4. Методика понятийного овладения выразительными средствами в любительском театральном коллективе:**

**1. Понятийный этап овладения выразительными средствами.**

Понятийное овладение выразительным средством, хоть и не является окончательным результатом овладения, но является обязательной составной, первичным этапом процесса овладения. В первую очередь это относится к овладению каким-то навыком, являющимся выразительным средством. Но надо заметить, что не все выразительные средства рождаются проходя этап понятийного овладения. Многие мастера актерского искусства боролись за то, чтобы выразительное средство рождалось непроизвольно, как отклик на внутренние изменения в актере, как проявления его внутренней жизни. В том и заключалась необыкновенная особенность театра, в том и есть отличие театра от кино, что все на сцене рождается на глазах и умирает, как только актер ушел со сцены. А завтра актер снова выйдет, но сделает в выразительных средствах уже не так как делал на прошлом спектакле, а может быть совершенно иначе. В этом и есть секрет “импровизации” и особая творческая радость актера — жить одну и ту же жизнь каждый раз, но проживать (проявлять) ее по новому.

 Осмысление (рассудочное понимание), заучивание.

Этот результат работы над выразительными средствами однозначно получается в овладении приемами фехтования, акробатики, основ сценической речи, пластики и т.д., везде, где нужна отработка: порой, рутинная, долгая и кропотливая. Осмысленный подход значительно ускоряет процесс овладения, а главное дает возможность к самостоятельной работе, самосовершенствованию, дает возможность закрепить навык выразительного средства и возможность участнику участвовать в обучении участников ЛТК, как помощнику руководителя.

Но во многих ЛТК (особенно школьных) методика работы с актерами построена так, что результат получается в основном именно в виде “заучивания”, от чего спектакли напоминают схемы, а процесс игры — припоминание партитуры, рисунка выразительных средств. Дети со свойственной им непосредственностью, могут даже остановиться в момент ошибки рисунка, исправиться и снова пойти по заученной цепочке.

Телесное предощущение овладения (исполнения) выразительным средством.

Актеры ЛТК, особенно взрослые и с хорошей координацией, как бы чувствуют, как будут работать мышцы, чувствуют ощущение в нужных, по сути исполняют, пробуют это выразительное средство после показа руководителем или другим участником ЛТК — в своем воображении. На этом свойстве человеческой психики основан метод “идиомоторики”. (см. Глава 4)

 Ощущение зерна выразительного средства.

Л.М.Шихматов писал: “Зерно образа — это рабочий актерский термин, определяющий ту внутреннюю перестройку (основу), которая позволяет исполнителю перевоплотиться в действующее лицо пьесы.” (22, 191)

Уточняя, Шихматов приводил слова Вахтангова: “Зерно мешает артисту сделать жест или применять интонации, негодные для образа, оно заставляет актера искать положений и слов, логически необходимых образу.” (22. 192) И Вахтангов и Шихматов и многие другие деятели театра утверждали, что к сожалению, “этот вопрос не разрешен системой”. Верно сыграть по действию, что дает система Станиславского, еще не значит найти зерно образа, “влезть в шкуру своего персонажа”. Но если зерно найдено, то актер может во множестве рождать яркие выразительные средства, находясь в образе.

“Б.В.Щукин играл в одном из спектаклей Театра им.Вахтангова небольшую роль и создал очень интересный образ. Но перед выходом на сцену в артистической комнате играл импровизационные этюды из жизни своего героя с блеском и юмором, приводившим в восторг его товарищей:

“У меня в этой роли появилось еще что-то, о чем мне сказали мои товарищи: мой лейтенант почему-то отдувался после каждой фразы. Сам я этого не искал и не замечал за собой во время репетиций... Причем это выходило само собой, без подчеркивания и внесения сознательных красок.” (22. 195)

К сожалению, до сих пор наукой не изучено это состояний, и даже сами актеры вынуждены прибегать к абстрактным “как-то” и “что-то” в описании своих ощущений и состояния.

Видение, представление образа персонажа (на примере М.Чехова).

Театральная Москва 10-20-х годов восхищалась яркими, живыми образами актера МХТ Михаила Чехова: “Все повторяли одно: что это чудо, которое нельзя разгадать... Не только товарищей-партнеров, но и критиков Чехов повергал в смятение... Когда Чехов сыграл Кобуса ему было двадцать два года . В этой роли он старел буквально на глазах...” (62, 12)

Свои ощущения он описывал в своих книгах и интервью, в ответах на анкеты. Главной отличительной особенностью его работы над ролью был метод “видения персонажа”. “Пристальное наблюдение за образом , созданным в воображении, привело Чехова к “теории имитации”, ... — не передразнивание внешнего, а путь постижения внутреннего и способ развития и тренировки воображения”. (62, 38). Результатом работы было видение и чувствование образа: как он говорит, как он ест, сидит, его интонации. Но на первых этапах происходило визуальное знакомство со своим персонажем. Не редко, как М.Чехов сам отмечал в ответе на анкету, образы являлись к нему во сне. Так было с не сыгранной ролью Дон-Кихота.

Специфика деятельности ЛТК, текучесть в коллективе таковы, что может происходить естественный отбор участников. И любой результат понятийного овладения роли может быть получен, и к этим результатам необходимо стремится в работе с участниками.

2. Психологические возрастные особенности участников детского дошкольного и младшего школьного любительского театрального.

Во многом именно психологические возрастные особенности являются причинами трудностей в овладении выразительными средствами в ЛТК.

Периодизация психического развития:

Дошкольный: от 3 до 7 лет,

Младший школьный: 8-10 лет,

Подростковый: 10-15 лет,

Юношеский возраст: 15-18 лет,

Взрослый период: более 18 лет.

Для дошкольного и младшего школьного возраста наиболее характерна игровая деятельность и вне ЛТК. Дети в этом возрасте стремятся подражать взрослым, внешне имитируя действия, легко работают актерски с показа, фантазируют, стремятся к импровизации (что приводит к смещению линии занятий, их цели). Самооценка у дошкольников прямая (Я — хороший мальчик — “радость”, “Я — плохой мальчик “слезы”), идет прямая оценка окружающих, персонажей произведений литературы, сказок. Значительно пополняется к 7 годам словарный, понятийный запас речи. Дети любят придумывать новые названия, играть в рифму. Детей в этом возрасте в словах привлекает главным образом мелодика речи, очень смешат скороговорки, детские стихи с игрой мелодики слов (“Бим, бей лбом!”). Но запас слов, используемых при занятиях в ЛТК чрезвычайно мал. Поэтому методы и формы словесной подачи заданий, требований, просьб, оценок, используемые во взрослом коллективе, а тем более в профессиональном, использоваться на начальных этапах работы ЛТК или с детским коллективом, а так же в работе с новым участником ЛТК практически — не могут.

У дошкольников проявляется стремление к лидерству (“Кто главней”?) и с другой стороны чутко переживается изолированность ребенка в коллективе, порицание взрослым. Появляется некоторый самоконтроль.

3. Терминология и понятия в процессе овладения.

“Имеет смысл взглянуть на язык. как на посредника, преобразующего опыт индивида и рода в нечто доступное внешнему восприятию.” (74, 76) Эти слова психолога Э.Стоунса можно было бы взять, как эпиграф к теме данного параграфа.

Уже с детства взрослые руководят действиями детей, сначала помогая стоять, сидеть, есть и т.д., а затем и подбадривая и направляя посредством речи. Участник, прийдя в ЛТК с определенным набором понятийных средств попадает в мир совершенно не знакомых понятий и терминологии. Даже не используя иностранные названия и термины, руководитель волей-неволей сразу ставит участника в тупик словесными заданиями и пояснениями. “Особая сложность использования понятий в процессе овладения (обучения) выразительными средствами состоит в том, что участнику часто предлагаются понятия предметов мира (или действий) с которыми он еще ни разу не сталкивался в мире” (74), или не привязывает слово к предмету. Главная особенность обучения в любительских театральных коллективах состоит в том, чтобы научить участников как раз не только наблюдаемому им в мире, а еще и не познанному участником.

Будучи взрослым, человек реагирует на слово, как на шум, сталкиваясь со словами неизвестного языка или придуманными бессмысленными словами. Обычная человеческая реакция на слово, как имеющее обобщенное значение, состоит в том, что оно указывает не только на какой-то один объект, но и на любой объект той же породы. Поэтому понимающий участник реагирует на указания руководителя определенным действием (не зависимо от различий в форме) не зависимо от ситуации, что позволяет разноображивать упражнения в тренингах и знакомить участника в бесконечном многообразии проявления одного и того же задания.

“Речь —сложившаяся исторически в процессе материальной преобразующей деятельности людей форма общения , опосредованная языком .”( 75, 342). Психологи подразделяют речь на вербальную (устную) и невербальную (мимика, жест). Талантливый педагог использует в процессе обучения все виды речи, все виды общения.

“Абстракции, на которые мы реагируем, принято называть понятиями . Понятие “птица” позволяет реагировать, как на страуса, так и на жаворонка” (74), понятие-задание “улыбка” позволяет участнику воспроизвести улыбку с различным положение губ, с различными эмоциональными оттенками (тигриный оскал, кокетливая улыбка и т.д.) и состояниями (болезненная и т.д.).

На глубину понятий огромное влияние оказывает опыт. Реагируя регулярно на понятия, наблюдая реакцию окружающих на высказанное понятие, участник приобретает опыт, освобождается от страха неверного толкования (даже в ЛТК с жестким методом руководства).

“Вся словесная деятельность в обучении навыка преследует целью выделить ключевые элементы научения, сделать их для обучающегося более ясными и важными.” (74, 129) Главная задача руководителя, чтобы слушающий не терялся в тумане символов, не имеющих для него концептуального значения. Многообразная режиссерско-педагогическая деятельность предполагает не только огромный багаж знаний, но так же огромное количество понятий передающий этот багаж участникам. Использование руководителем понятных, казалось бы для него и для многих специалистов слов приводят руководителя к неправильному представлению, о том, что ученик вкладывает в эти понятия тот же смысл, что и учитель. “Несоответствие понятий учителя и ученика — центральная проблема анализа почти всякого обучения.” (74, 73) Но проблема эта временная. Педагог, стремясь избегнуть таких выражений, как “поверни это”, “как-нибудь упади”, “ чего-то не хватает” и других неопределенных форм, вынужден использовать специальные термины, которые обучаемый может быть даже и слышал и имеет общее понятие об этом, но не представляет себе конкретного образа. (Например, “бедро”, “голосовые связки”, “центр тяжести”, “предлагаемые обстоятельства”, “поза Родена” и т.д.).

 4. Дополнительные методы и способы в процессе понятийного овладения выразительными средствами

Неудачи и ошибки, как фактор формирования мотивации и стимула.

В зависимости от типа нервной деятельности и жизненных целей ошибки и неудачи участниками ЛТК воспринимаются по разному: 1). для сильного типа ошибки и неудачи являются стимулом для деятельности, они ищут пути и способы преодоления препятствий, достижение цели становится их смыслом жизни на определенный промежуток времени;

2). для участников со слабым типом нервной деятельности ошибки не только не стимулируют самостоятельную деятельность, но являются причиной снижения увлеченности, причиной безразличия и равнодушия, как защитных реакций.

Поэтому пользоваться созданием определенных трудностей и препятствий, преодолевая которые участники будут совершенствоваться, следует осторожно, подход должен быть дифференцированным, строго индивидуальным.

Самый простой способ заставить преодолевать препятствие участнику, это обратить его внимание на его недостатки и ошибки. Анализ своей деятельности, своих ошибок, проводимый участником, может привести к исправлению ошибок, к теоретическому овладению. Возможен совместный поиск причин неудач. Руководитель в этом случае, проводит участника по цепочке действий и стимулирует своими вопросами участника к выявлению недостатка, слабого звена, “не правды и не логики” действования и выразительного средства.

 Стимул, поддержка и похвала — как метод обращения внимания на правильность выполнения.

В силу театральной специфики актеры, в отличие от музыкантов, от актеров кино и т.д., не могут видеть плоды своей деятельности, не могут посмотреть на себя со стороны. И здесь главным помощником актера становится режиссер-педагог. Еще В.И.Немирович-Данченко наделял режиссера функцией “режиссер-зеркало”. Причем зеркало не простое, а преобразующее увиденное в объективно-субъективной оценке режиссера-зрителя. Здесь особо важно доверие актера к своему руководителю. Именно рукводителю участник доверяет, именно от его оценки он отталкивается в процессе как овладения, так и использования выразительных средств. Многие руководители боятся хвалить своих подопечных, чем обедняют и замедляют процесс овладения выразительными средствами и творческий процесс вообще. Своевременно поданная и правильно сформулированная похвала не вызовет у актера самоуспокоенности, лишь утвердит его в правильности выбранного пути по формированию навыков.

Метод стимулирования зрителем.

В дидактической педагогике существует деление специалистов на ратующих за “заучивание” и “чувственное восприятие”. В практике ЛТК, при овладении (обучении) выразительным средствам гармонично используются обе формы обучения. Но метод “заучивания” после получения первичных навыков несколько трансформируется в “локальное, элементарное заучивание”, когда идет отработка каждого элемента какого-то в импровизации рожденного выразительного средства. В момент отработки, когда допустимы ошибки идет как бы “постзапоминание” и “постпонимание” (получилось, и только после этого понял). Из театральной практики известно, что многие известные актеры находили и понимали выразительную сторону своей роли только в день премьеры, ведомые зрителем, ощущением подъема, вдохновения.

 **Ассоциации и сравнения, как наиболее быстрый способ обучения.**

В психологическом словаре дается такое понятие: “Ассоциация (от лат. associatio — соединение) — связь между психическими явлениям, при которой восприятие или представление одного из них влечет за собой появление другого.” (75, 28).

Метод ассоциации и сравнения близок с игровым методом, по сути, даже является первой составной частью игрового метода. Искуственно смоделированная сценическая жизнь, как и поведение и внешнее выражение действующего лица хорошо укладывается в длинный ряд наиболее ярких явлений нашей жизни. Какое из явлений жизни, названных Станиславским “манками”, может послужить понятным и рождающим отклик в душе и понимание, а затем дающее и внешнее проявление для каждого конкретного участника, — это можно сказать только столкнувшись с работой на практике. “Артист должен уметь непосредственно откликаться на манки (возбудители) и владеть ими, как виртуоз клавишами рояля: придумаешь увлекательный вымысел и тот час же внутри вспыхнет такое чувство... Нельзя пренебрегать ни одним предметом, ни одним возбудителем эмоциональной памяти.”

Это высказывание близко к описанию процесса возникновения образа выразительного средства. Дети, участники ЛТК, легко реагируют, например, на сравнения с животными. Предложение сыграть в игру “удав и кролик” вызывает вкрадчивые интонации “удава” и парализованную пластику и мимику “кролика”. Единственное обязательное условие: актер должен быть знаком как с понятиями “кролика” и “удава”, так и с формой взаимоотношений между кроликом и удавом. За словесными понятиями названия игры, задачи, должны возникать конкретные зрительные, слуховые и т.д. образы. Иначе руководителю-режиссеру прийдется искать другой образный “манок”.

Иногда для того, что бы сцена заиграла достаточно сказать всего одно слово. Особенно, в связи с богатством жизненного опыта, метод “ассоциации” легко используется во взрослых ЛТК. Такие остро эмоциональные слова, как “скользкий”, “пустота”, “мерзко”, “пресно”, “солнечно” и т.д. сразу придают выразительным средствам актера должное “звучание”, своеобразный внутренний настрой.

Методы речевого управления.

“Основной речевой функцией руководителя является сообщение, объяснение, замечания, оценка обучаемых, разъяснение собственных действий.” (74, 129). Практика показывает (по Фландерсу, 74, 129), что у руководителя на речевую деятельность в процессе обучения уходит до 2/3 общего времени.

Показ выразительного средства или его составного элемента, произведенный обучающим, не всегда оказывает желаемый эффект, особенно в сложноисполнимых, комбинированных навыках. Необходимо при этом следить, чтобы пояснения и сообщения не уменьшили увлеченность актера. Ярко поданное сообщение вызывает у участника эмоциональное желание пробы, а длительное “словоговорение” начнет работать в обратную сторону — дезорганизовать, забирать энергию у актера.

К.С.Станиславский в своих исканиях пришел “к методу действенного анализа” именно после обнаружения гармоничной и обязательной зависимости понятийного и телесного процессов в работе над ролью. Любой “манок” или увлекательная информация требуют своего, порой немедленного воплощения.

 **Метод наблюдения. (животные, люди, профессиональные, зерно вещи)**

Упражнения на наблюдения в деятельности ЛТК, как правило, является домашним заданием. И от того насколько серьезно относятся участники к своей деятельности в ЛТК зависит — будут ли они его выполнять. В методе используются такие упражнения, как наблюдения за животными (“зерно животного”), профнаблюдение, наблюдение за характерностью человека. К упражнениям в методе наблюдения возможен дифференцированный подход, например, в один день наблюдение проходит только за птицами, в другой за детенышами животных, в третий только за походками людей, в четвертый за положением и жестикуляцией рук, в следующий за проявлениями особой “лихости” как в жизни, так и в профессии людей и т.д. Все многообразие окружающей действительности проходит по фрагментам через упражнения на наблюдения в данном методе.

Метод дает возможность не только запоминать частные проявления особенностей выразительности действительности, но и обобщать, находить типические черты современности, типов людей. Тем более, что не каждое увиденное и понятое выразительное средство будет практически реализовано тут ж, например, на следующем тренинге, но позволит полнее включаться в работе над ролями фантазии и воображению, оставшись в телесной и эмоциональной памяти облегчит и стимулирует рождение образов героев.

 **Показ руководителя.**

Наиболее распространенный метод обучения или доведения до участника необходимой информации, использующийся во всех творческих коллективах. Метод близок по ценности для участника методу наблюдения, но искусственно выстроен руководителем. Показ, проведенный в определенных обстоятельствах, может служить как первичная визуальная информация, а может служить, как иллюстрация к ранее сказанному, т.е. к устной информации. Дети особенно часто нуждаются в показе новых выразительных средств. Разнообразие показа на тренингах учат участников обобщать жизненные наблюдения, оценивать показ с точки зрения жизненной правды, дают возможность учится на чужих ошибках. Метод “показа” имеет и прагматичную функциональную необходимость: показ придает руководителю доверие в глазах участников коллектива и значительно сокращает подготовительный период процесса овладения выразительными средствами. Очень часто, что выразительное средство никак не может быть освоено только с помощью разъяснений, постановки задач и т.д., быстро осваивается с помощью показа.

Показ должен быть точен, нагляден, и показываться в таком ракурсе, чтобы подчеркнуть технические или выразительные особенности выразительного средства. Показ может проходить с остановками, для подчеркивания особенностей выразительного средства, а так же без остановок, для уяснения всей линии исполнения (выполнения) выразительного средства.

Так же полезен контекстный показ. Это показ выразительного средства в ряду других выразительных средств, для того, чтобы участник понял смысловое положение и предназначение, а так же пластическое, интонационное и т.д. протекание в цепочке выразительных средств, т.е. связку.

 Обратная связь: “принудительное” удачное выполнение — осознание требуемого (“идеала”).

Как утверждают психологи, “при осмыслении возникает естественная связь между вновь усвоенным и сложившейся системой понятий” (74).

Этот метод основан на психологическом законе обоюдной связи между понятийным и телесным в процессе исполнения (овладения) выразительным средством. Очень часто в связи с отсутствием опыта и понятийного контакта участника и руководителя, участник элементарного не понимает что от него требуется: либо во всем течении приема выразительного средства, либо в его составных частях. Так привыкший к бытовому общению, участник не может понять задание “прижать ухо к плечу” при обучении кувырку вперед. Он пытается выполнить задание, но в проделывании не достигает той главной цели, ради которой это задание дается — освободить плоскость плеча для переката. Мягкое надавливание ладонями руководителем и “принудительное” приведение головы участника к плечу приводит к пониманию участником и задачи и собственно верного характера исполнения.

Так же этот метод может быть использован при сознательном отказе выполнять задание в связи с неверием в себя, с предположением, что он будет глупо выглядеть, или по каким-то другим субъективным причинам. “Принудительное” выполнение успехом выполнения приводит участника к вере в себя, к доверию к руководителю.

Но необходимо контролировать, чтобы использование данного метода не носило характер подавления протеста участника, мести, унижения и оскорбления. Руководителю необходимо проявить способности дипломатии и такта, чтобы участник сам позволил руководителю помочь ему сделать действие за него или поставить себя в такие условия, в которых он неминуемо должен был бы выполнить требуемое движение.

 **Метод идеомоторного тренинга.**

“Идеомоторный акт ( от греч. idea — идея, образ, греч. motor — приводящий в движении, лат. actus — движение, действие) — переход представления о движении мышц в реальное выполнение этого движения. Идеомоторный акт является непроизвольным, неосознавемым и, как правило, имеют слабо выраженные пространственные характеристики.” (75, 130)

Хотя идеомоторный акт и сопровождается напряжением мускулов, не имея явного внешнего проявления, скорее может быть отнесен к разделу понятийного овладения выразительными средствами, навыками.

Сейчас театральными педагогами все шире используется этот метод, как универсальный, не требующий специального помещения, оснащения, зрительской аудитории. Идеомторным тренингом можно заниматься, практически, во всех общественных местах, не привлекая внимания и не мешая окружающим. Для использования этого метода у актера должно быть значительно развита способность произвольного сосредоточения, концентрации внимания.

Метод этот заключается в представлении занимающимся какого-то движения и положения своего тела или воздействия внешнего воздействия на него (например, надавливания). Мышцы отвечают на это представление незаметным сокращением, производя малоамплитудные движения, своеобразные мышечные позывы к действию. Таким образом тренируются скорость и координация мышечных импульсов полного движения. Существует китайская легенда, по которой великий и знаменитый мастер воинских искусств в силу обстоятельств в течении пятнадцати лет не имел возможности тренироваться. Но ежедневно и по тому же количеству часов он в течении этих пятнадцати лет занимался идеомоторной тренировкой. Естественно, он не смог значительно повысить уровень своего мастерства, но бой состоявшийся по истечении срока показал, что мастерство им не утеряно, и чувство реакции и общая координация и главное сохранилось чувство уверенности и боевой собранности. Причем в этой легенде говорится не о получении нового навыка, как в случае с использованием идеомоторики в подготовке актера, а о состоявшемся опытном, имеющем базовые и сложнейшие навыки владения собственным телом мастера.

Но при всех достоинствах метода существуют некоторые недостатки. Идеомоторный тренинг предполагает изначальное знание техники исполнения выразительного средства или видение образа (наблюдение в жизни и попытка внешнего повтора и проникновения во внутреннюю сущность человека ). Если же нет первичного навыка, то занимающийся может тренироваться приобретая негативный навык, не исправляемый руководителем. Поэтому, идеомоторный тренинг полезен на занятиях ЛТК, в присутствии и под контролем руководителя.

М.Чехов предлагал упражнения, некоторые из которых имели под собой идеомоторную основу. Так, например, упражнение “одевание лиц”. Эксперименты со студентами показали, что у них, при удачном “одевании лиц” изменялось мимическое выражение, они могли описать состояние человека, после тренинга уставали мимические мышцы. И они так же как при идеомоторном акте не осознавали значительных телесных изменений и изменения эти были не произвольные, а скорее изменения после снятия внутреннего запрета на изменения, происходило разрешение на изменения.

Еще раз следует напомнить, что эффективный метод тренинга, идеомоторный акт труден в исполнении непривычной и большой нагрузкой на аппарат произвольного внимания , поэтому тренинги надо строить по нарастанию времени, затрачивающегося на занятие и упражнения распределять таким образом, чтобы сначала шло задействование небольших групп мышц, использование малоамплитудных (в жизни) движений.

5. Средства в процессе понятийного овладения выразительными средствами.

Книга.

“Наиболее универсальным помощником учителя в словесном научении является книга.” (74) Это высказывание проблематично к применению в ЛТК. В современном мире, когда интерес к чтению у не профессионалов и так ослаблен, на обучение через чтение ориентироваться в работе с любителями проблематично. Руководитель должен проявить максимум творческой фантазии и методической “хитрости”, что бы использовать книгу в процессе воспитания актеров в качестве помощника, второго учителя. Из практического опыта известно, что в ЛТК использование книги ограничивается показом иллюстраций или зачитываний нужных мест самим руководителем на занятиях. Дача же задания прочитать определенный материал в приказном порядке в творческих коллективах приводит к снижению интереса к занятиям в данном ЛТК.

Альбомы. Картины.

Такие наглядные средства, связанные с визуальным, зрительным восприятием уже давно используются в практике овладения выразительными средствами в ЛТК. Живопись дает массу информации именно связанной с овладением выразительными средствами. Альбомы и картины знакомят актера с особенностями костюмов при работе над классическими произведениями, цветовой колорит, композиционное решение, образы героев картин, элементы быта, обстановки. может послужить толчком к рождению ощущения атмосферы общего звучания спектакля и роли в ее выразительности.

Рисунок выполненный режиссером может помочь понять общую пластику роли, характер мизансцен. Рисунок может помочь актеру запечатлеть мелькнувший образ. После того, как во сне М.Чехов видел образ Дон-Кихота, он зарисовывал все, что казалось ему может пригодиться в работе над ролью, над выразительностью образа (грим, костюм, характер движения и т.д.)

Рисунки. Схемы.

Рисунок-схема может помочь руководителю распределить мизансценические перемещения в массовых и динамичных сценах, особенно в детских ЛТК, где у детей еще слабо развито навыки самостоятельного мизансценирования и не выработаны навыки самостоятельного творчества (к сожалению, педагогические подходы к сценической деятельности у воспитателей детских садов, педагогов общих дисциплин школ ориентированы на организацию копирования детьми игры педагогов, что подавляет в детях творческую свободу). Схематизация и продумывание перемещений в мизансценически сложных сценах позволяет избежать скученности, неразберихи, а главное возможных травм (например в сценах массовых драк, битв и т.д.). При использовании схемы можно воспользоваться принципом, использующимся в хореографии: деления героев на мужчин и женщин (обозначая условными значками — кружок с дополнительными деталями), приписывая у каждого значка сокращенное обозначение персонажа, причем необходимо обозначать условно фронтальность расположения актеров относительно зрителя. Схема будет выглядеть как покадровый вид сверху, где каждый кадр будет обозначать одно звено (момент) общих перемещений. Естественно, что затем эти схемки необходимо перевести на язык задания и действия.

Макет сцены и фигурки персонажей.

Очень удобное наглядное средство для знакомства актеров со сценографией (декорированием) спектакля. Так же в детском коллективе можно устроить игру в фигурки на макете на материале спектакля, где каждая фигурка будет главным героем. Так дети смогут взглянуть на происходящее со стороны и им будет проще ощутить себя затем на реальном пространстве сцены. Так же на макете можно иллюстрировать разбор мизансценических ошибок: скученность, закрывание друг друга, “перевес” половины сцены, заход за декорации и т.д.

 Маски.

Маски во всех народных театрах считались самостоятельными выразительными средствами. На масках, как правило было ярко отображено эмоциональное состояние персонажа. Грим и маски всегда помогали раскрепощению актера, нахождению ощущения образа (в том числе по ответной реакции партнера и зрителей). Эмоциональное выражение маски дает общий эмоциональный настрой, который затем скажется во всех проявлениях выразительности актера в роли.

Аудио-, теле-, и видео-аппаратура.

В работе по поиску выразительности роли широко используются магнитофоны, проигрыватели, видеомагнитофоны. На занятиях прослушиваются музыкальные произведения, дающие образы, прослушиваются записи чтецких и драматических спектаклей и выступлений известных актеров, занятия могут проходить под воспроизводимую запись аудио урока. Музыкальное сопровождение используется при тренингах и репетициях.

При занятиях сценической речью педагогами рекомендовано использование аудио-магнитофона. Последующее прослушивание записи своего упражнения или репетиции помогает выявить недостатки в артикуляции, в свободе и полетности голоса, в наличии или отсутствии пауз, во всем том, что относится к технике чтеца, сценической речи актера. Но использование должно быть ограничено определенным

временным периодом, не опираясь постоянно в процессе овладения выразительными средствами на использование магнитофона.

Просматриваются видеозаписи спектаклей столичных и зарубежных знаменитых театров, что так же воспитывает в участниках ЛТК вкус, настрой на стремление к художественному театральному идеалу и т.д.

Видео-камера.

Так же полезно проконтролировать свои пластические ошибки и успехи с помощью видеосъемки. При просмотре, с помощью уточнений руководителя видны недостатки, а главное их причины. Особенно полезно использование контроля в сцен. движенческих дисциплинах, где происходит не столько рождение выразительного средства, а процесс овладения навыком.

**Глава 5. Методика практического овладения выразительными средствами в любительском театральном коллективе:**

**1. Понятие выразительного средства.**

Выразительное средство — прием, способ внешнего проявления, отражающего внутреннее состояние чего-либо. В данном случае человека, персонажа. Спектакль по своей внешней структуре состоит из выразительных средств, и в первую очередь актерских.

Выразительные средств можно разделить на два основных типа:

-как навыки, приобретаемые в процессе тренировки (сценические речь и движение);

-рождаемые подсознанием актера, действующего в предлагаемых обстоятельствах “в образе”.

2. Возрастные особенности и основные трудности при практическом обучении навыкам выразительных средств в любительском театральном коллективе.

Психологические аспекты.

Ребенок (как и взрослый в творческом процессе) чувствует свои новые возможности и, с приобретением опыта, привыканием, теряет интерес к недавно привлекавшей его деятельности. Это следует учитывать при овладении выразительными средствами, требующими большого количества повторений долгое время, отрабатывания и оттачивания.

Анатомии и физиологии, особые переходные периоды.

Протекание процесса овладения и результативность этого процесса зависят от возрастных анатомических и физиологических особенностей участника коллектива. Анатомами установлено, что координационная деятельность нервной системы приближается у ребенка к завершенности развития лишь к 11 года и формируется до 18 лет.

В подростковом возрасте происходит рост скелета, но рост мышц при этом отстает. Поэтому дети в подростковый период угловаты, движения у них не скоординированы, и эта некоторая внешняя пластическая нелепость является причиной внутренних комплексов, препятствующих овладению выразительными средствами.

Рост и укрепление костей. В дошкольном детском возрасте ученые не рекомендуют упражнения, связанные с большой нагрузкой на суставы и кости конечностей. Таким образом палитра выразительных средств актера-ребенка несколько обедняется.

3. Наиболее типичные изначальные трудности и препятствия в практическом овладении выразительными средствами.

“Зажим”.

Является наиболее типичным и распространенным и наиболее сложноудалимым препятствием. Зажим у участника может быть в момент прихода, но так же может возникнуть в результате нездоровой обстановки занятий в ЛТК или педагогической ошибки руководителя.

Насколько успешно будет проходить процесс освобождения участника от “зажима” будет зависть от того, насколько доброжелательная атмосфера , внутри групповой микроклимат создастся в ЛТК. Так же в освобождении от “зажима” могут помочь тренинги с такими упражнениями как “Дурь”, “Передай лицо” и др., в которых участнику приходиться быть не таким каким он привык быть (тихим, молчаливым, серым).

Так же помогают освобождению от “зажима” успешные участия в спектакля и мероприятиях, общая и, конкретно на участника направленная, похвала.

“Звездная болезнь”.

Характеризуется завышенной самооценкой своих способностей участником. Особенно остро протекает в подрастков и менее выражено в юношеском возрасте. Проявляется в отказе выполнять указания руководителя, в пренебрежительном отношении к самосовершенствованию, в отсутствии самокритики.

“Изначальный негативный характер навыков”.

Многие участники ЛТК традиционно приходят из хореографических, хоровых и спортивных коллективов, чувствуя сопричастность прежней деятельности с деятельностью ЛТК. С собой участники приносят не только личные штампы, но и приобретенные штампы прежних руководителей. У хореографов и спортсменов силовых видов спорта среди штампов пришедших участников характерные походки, которые очень трудно поддаются исправлению. Выворотность походки хореографов и “амбициозные”, зажатые походки спортсменов, пропевки с характерной подачей корпуса вперед хоровиков и т.д. — мешают им в овладении образом, являются самостоятельными выразительными средствами, но как правило не свойственными для характера роли, лишают актеров ЛТК универсальности, так же необходимой для творческой свободы, как и актерам профессионального театра.

Руководителю при таких недостатках следует ориентироваться на сохранение прежнего навыка, но добавлять, обучать новым, не сосредотачиваясь только на борьбе со старыми штампами характера навыка.

Физическое самочувствие (болезнь, усталость).

Нередко именно физическое недомогание становится причиной неудачи в процессе овладения выразительным средством. Участник ЛТК порой стесняется признаться в нем руководителю или даже пытается доказать обратное. Так же он может скрывать болезнь и по причине диаметрально противоположной, когда он не хочет прекращать интересных занятий. В данном случае руководитель должен проявить максимум наблюдательности и такта, что бы не обидев участника, узнать действительное положение и настойчиво добиться прекращения участником занятий в данный день или ограничить его деятельность определенным рядом упражнений, доступных для выполнения. Хотя в этом случае, во избежание симуляций лентяями болезней позволяющих не проделывать определенные трудные упражнения, лучше или совсем удалить заболевшего с занятия или сменить направленность тренинга на возможную в тех условиях (например на внимание, воображение).

Отвлекающий (внешний) объект.

Часто ЛТК не имеют полностью изолированных помещений. В помещение занятий проникают посторонние звуки, сквозь стеклянные окна и двери видны проходящие люди, заглядывающие в помещение. Прохожие отвлекают участников от занятия по овладению выразительного средства, “выбивают” их из творческого самочувствия.

Так же отвлекающим объектом может послужить и другие участники занимающиеся другим родом (особенно новым для участника) занятий, упражнений или разговаривающие на свои темы.

Эти недостатки необходимо предотвратить с самого начала.

— Окна и стеклянные двери необходимо зашторить плотной тканью,

— дверь во время занятий закрывать на замок;

— строго следить за дисциплиной и поддержанием рабочей, творческой атмосферы на занятиях, прекращения всех посторонних дел;

— либо давать задание разным участникам или микрогруппам, находящимся в одном помещении, одного характера, либо изолировать ширмами, занавесками, столами и т.д.

4. Методы решения трудностей при обучении в практическом овладении выразительными средствами;

Все многообразие методов овладения выразительными средствам можно свести к двум основным методам.

1). От привычного к сложному;

2). От частного к комбинированному;

На основе этих общих методов, используя дидактические принципы, главным образом наглядности, создаются частные, порой, индивидуальные методы обучения и овладения выразительными средствами.

5. Схема простейших заданий в структуре навыка.

Понятие простейшего задания.

Простейшее задание можно охарактеризовать, как привычное, известное действие, уже в данный момент возможное к исполнению. Простейшее задание (действие) имеет индивидуальную направленность и характер. То, что для одного участника окажется знакомым и привычным для другого окажется непосильным, вызывающим чувство страха и “зажим”.

Последовательный путь от простого задания (умения) к сложному, подводящие упражнения тренинга.

Метод “простейших заданий” основан на том, что можно привести обучаемого к овладению навыком с помощью подводящего упражнения. Подводящие упражнения так же являются “простейшими”, привычными, но не являются составными определенного навыка, выразительного средства. Например, для обучения кувырку назад используется упражнение “березка” (выпрямить тело и ноги вверх, стоя на лопатках). Это упражнение по своему внешнему проявлению и биомеханике не используется в механике кувырка назад (ноги не заносятся высоко вверх), но это положение как правило известно для занимающегося, поэтому, используя его, руководитель легко приведет тело к кувырку, предложив встать на одну лопатку и опустить ноги за голову. Когда участник поймет сам принцип кувырка, это положение уберется на малоаплитудный рациональный кувырок.

На примере кувырка вперед можно разобрать метод движения “от простого к сложному”. При обучении сначала кувырок вперед учится из положения стоя на колене , т.е. часть опускающаяся на пол находится низко над полом и обучающийся имеет возможность медленного наклона и опускания плеча (отсутствует удар). Следующим этапом будет опускание с не высокой площадки, оставаясь на коленях, когда так же имеется возможность контролируемого падения. Следующим этапом будет падения с ног, уже в реальном виде. И окончательным будет кувырок вперед с прыжком через препятствие. Таким образом обучающийся постепенно приходит от безопасного простого действия (упражнения) к сложному и опасному для начинающих. При таком методе не возникает психологический страх перед опасностью и избегаются травмы, а обучаемый имеет возможность осмысленно и спокойно контролировать проделывание упражнения.

Метод сложения (наложения) простейших заданий (умений) при овладении сложнокоординированым выразительным средством.

Этот метод обучения употребляется при обучении сложнокоординированному, комбинированному навыку, состоящему из нескольких обособленных навыков. Например, такими навыками могут служить элементы сценического боя, например, боя предметами одежды. Эти элементы боя состоят из нескольких действий: например накидывание плаща с одновременным удушением и выведением партнера из равновесия, опрокидываением. Навык руководителем делится на несколько простых привычных действий, разучиваются отдельно каждое действие, а уж затем происходит их сложение. Приступать к сложению действий можно только тогда, когда каждое действие в отдельности обучающийся будет выполнять уверено.

6. Показ обучающим и параллельное выполнение обучаемым.

Это метод используется в упражнении “зеркало”. Руководитель или другой назначенный участник ЛТК встает перед группой или партнером и проделывает какие-то несложные действия, оставаясь на одном месте. Партнер или группа получают задание попытаться, оставаясь на своих местах, слиться в движении с показывающим. Партнеры показывающего, у которых объект внимания перемещается на движения и их соощущение с движениями партнера непроизвольно проделывают довольно сложные движения, обучая тело самому фантазировать, помимо воли актера, учат “отпускать” свое тело, развивают свое тело пластически, расширяют многообразие пластического характера, ведь невольно партнер передает и учит тело пластике другого человека — показывающего. Очень полезно это упражнение и для борьбы с подростковым и юношеским “протестантизмом”: сосредоточенные на движении, подростки свободно выполняют смешные, нелепые движения, которые в обычном виде упражнения они могли бы отказаться выполнить. Но в случае с подростками руководителю самому следует проводить показ, постепенно погружая участников тренинга в своеобразие пластики: от простых, не вызывающих протеста движений до самых фантастических, обязательно организовывая четкий ритм движений и наращивая темп, что бы у подростков не было времени для самооценки и контроля . Постепенно этот метод , это упражнение приведет к привыканию к необычности тренинга и перестанет вызывать у участников протест.

7. Метод “действия с определенной окраской” М.Чехова.

Третий метод репетирования М,Чехова. Метод основан на связи окраски действия и чувства. Почувствовав, человек производит действие с определенной окраской (подозрительно, восторженно и т.д.) и, наоборот, сделав движение по заданию с определенной окраской (осторожно, устало и т.д.) у человека возникает определенное чувство и видение ситуации. Метод отличается от других подобных методов, тем что в этом методе дается не комбинация телесных (жестовых, мимических и т.д.) изменений , а ситуационная, чувственная окраска жеста. Возникает цепочка:

чувственная окраска действия — внутреннее чувствование — новые выразительные средства. (упражнения данного метода приведены в приложении ).

8. Метод “психологического жеста” М.Чехова.

Этот метод обозначен у М.Чехова как “четвертый способ репетирования”. Метод не воздействует в прямую на рождение выразительных средств, метод требует душевных затрат, труда и внутренней свободы. Долгий путь к выразительным средствам через психологический жест (ПЖ) образует свеобразную петлю.

“Жесты говорят о желаниях (воле). Если желание сильно, то и жест, выражающий его будет сильным. Таково же соотношение жеста и воли. Если вы сделаете сильный, выразительный, хорошо сформированный жест — в вас может вспыхнуть соответствующее ему желание.

...Существуют жесты отталкивания, притяжения, раскрытия, закрытия вообще . Из них возникают все индивидуальные жесты... Общие жесты мы, не замечая этого, всегда производим в душе.

...Соблюдайте четыре условия: 1. Не “играйте” ваших жестов, т.е. не делайте вид, что вы тащите, например что-то тяжелое и т.д. Пусть ваши жесты останутся беспредметными, не натуралистическими, но широкими, красивыми и свободными. (как “наброски углем на большом полотне”). 2. Делайте движения всем телом, стараясь использовать по возможности все окружающее вас пространство. 3. Производите движение в умеренном темпе. Спокойно заканчивайте жест, перед тем как снова повторить его. Небрежность, спешка или чрезмерная медлительность вредят упражнению. 4. Упражнение должно проводиться активно. Лучше прервать его, чем делать вяло.” (62, 205) Так Михаил Чехов описывает методику занятий упражнениями с “психологическим жестом”. Жесты могут быть и фантастические (“кипарис устремляется вверх (жест), старый ветвистый дуб широко и безудержно (окраска) раскидывается в стороны ). (62, 2, 203)

Практическое применение ПЖ: 1). для усвоения образа роли в целом (не анализируя вашего первого впечатления вы воплощаете его в ПЖ, как бы примитивен он не казался в начале);

2).для отдельных моментов роли (этот процесс по сути тождественен с предыдущим, с той только разницей, что вы держите в поле своего внимания один момент, рассматривая его как законченное и завершенное целое);

3). для отдельных сцен (проникая в сущность целой сцены);

4). для партитуры атмосфер (атмосфера и ПЖ взаимно связаны и атмосфера так же может быть заложена в ПЖ);

5). для речи (пользование ПЖ в работе над текстом роли; каждый звук, как гласный так и согласный, по утверждению Рудольфа Штейнера, заключает в себе определенный жест. “Он может быть вскрыт и произведен видимо в качестве жеста человеческого тела... Звук “а”, например, заключает в себе невидимо жест раскрытия, ... жест “у”, напротив” стремиться закрыться.” (62, 2, 217)

М.Чехов не навязывал метод ПЖ, как панацею. После освоения чувств и воли образа, в зависимости от замысла режиссера, предполагался отказ от ПЖ и переход к бытовым, натуралистическим жестам, но уже оживленным внутренним пониманием, знакомством с образом, закрепленным ПЖ. А это знакомство и понимание сути образа давало видение выразительных средств: костюма, грима, пластического и интонационного решения. Образовывалась следующая цепочка:

восприятие всего касающегося образа роли —

— интуитивное-чувственное образование ПЖ —

— проникновение в чувства и волю образа —

— рождение, присущих образу выразительных средств.

Этот метод, основанный на подсознательных механизмах работы над образом, интуитивным и чувственным характером не получил распространения в практике овладения выразительными средствами в ЛТК. Обычно руководители пользуются более прямыми и наглядными путями достижения целей.

(иллюстрации данного метода приведены в приложении ).

9. Игровой метод, как форма бессознательного овладения навыком и выразительными средствами.

“Игровая деятельность, — утверждал известный педагог Газман, — особая сфера человеческой активности, в которой личность не преследует никаких других целей, кроме получения удовольствия проявления физических и духовных сил.” (77, 123)

Действительно, главная цель в игре у играющего состоит в самом процессе, хотя при этом сохраняется вся внешняя структур и логика действования, все элементы и даже ситуационные эмоциональные проявления. Но при всей жизненной точности, действование происходит “понарошку”. “Игра раскрепощает детскую фантазию. Поэтому они живо представляют себе доктором, доктором, полицейским, роботом или пиратом. Но при этом они не теряют чувства реальности: изображая кота или злодея, ребенок знает, что в действительности он — Андрей, Костя, Петя...” (78, 14) Такое же психологическое состояние остается и взрослого “играющего”, но с меньшей степенью свободы и органики , в силу социальных установок долженствования поведения, наличия контроля.

Именно такой союз действования, жизненной правды и получения удовольствия ценен в игре, как методе, для педагогов в процессе обучения и воспитания. Но специалисты общей педагогики, разрабатывая технологии игрового обучения исходят из общей рутинности и “не увлекательности” тех знаний, которыми они должны вооружить обучаемых и исходя из традиционных форм обучения этим знаниям, в творческих же, и особенно театральных, коллективах игрой пронизан каждый момент занятий, за исключением прямой отработки каких-то элементов, навыков. Практически каждый метод овладения выразительными средства в ЛТК имеет характер игры — в той или иной степени: участник ставится в предлагаемые обстоятельства, ему ставятся задачи, для достижения которых он должен проявить творческую инициативу, а главное во всех творческих методах присутствует главный элемент игрового момента — вымысел, включающую фантазию, воображение, создающий мир, которого в действительности данный момент не существует. Поэтому, почти каждый метод практического овладения выразительными средствами, является расшифровкой, частью игрового метода.

10. Метод музыкального и сюжетного подкрепления.

Метод можно описать на примере упражнения “Чаша”. В упражнении “все компоненты задания носят образный характер: музыкальный образ создающий эмоциональный фон; сюжетная пластическая партитура упражнения (подношение чаши, как ритуал) задает скульптурный образ, диктует определенный стиль; наличие ритмизованного текста обуславливает необходимость словесного общения, воздействия на партнера... На основе синтеза образности рождается творческий поведенческий акт.” ( 76, 28)

Так же существуют упражнение “Рождение -умирание” основанное на передаче жизненных процессов рождения и умирания полностью “отпущенным” телом, когда тело полностью подчиняется музыке, не произвольно рождая выразительные средства, характер выразительности. Опытные педагоги часто используют в тренингах эту способность нашего тела “фантазировать” отталкиваясь от музыки или сюжетного события.

11. Предлагаемые обстоятельства и постановка действенной задачи — как способ оживления выразительных средств и осознанного подхода к овладению выразительными средствами.

Этот метод отталкивается от главной цели выразительных средства — во вне проявлять жизнь человеческого духа, его действования. Характер действования, выразительность напрямую зависят от предлагаемых обстоятельств. По сути метод противоположен по направленности процесса поиска выразительных средств методу “оправдания предложенных выразительных средств”.

Очень часто в ЛТК актеры, особенно детского возраста проделывают всю партитуру выразительных средств формально: формально бегают, формально чихают, формально смеются. Формальное исполнение не может быть правдивым, а значит по понятию не может являться выразительным средством жизни человеческого духа, так как, собственно, жизни духа — нет. Есть лишь внешнее копирование педагога или неумелое изображение ранее виденных штампов.

Постановка актера в предлагаемые обстоятельства или постановка задания резко меняет положение. Например, помощь заданием — для чего уходит персонаж или откуда приходит.

12. Метод “овладения в группе”.

Часто бывает, что на каком-то этапе работы над ролью с участником ЛТК, руководитель по разным причинам (чаще в результате педагогической ошибки) теряет контакт с участником и из-за зажима или недоверия к руководителю, участник не может овладеть навыком или предложенным приспособлением, что внешне выглядит, как пассивный отказ от упражнения. В таком случае может помочь метод “овладения в группе”, когда этот навык или выразительное средство включается в групповой тренинг и его выполняет вся группа поочередно или одновременно. Обратить участнику внимание на то что репетируется затруднительное для него выразительное средство (навык) или нет, руководитель решает в зависимости от создавшейся педагогической ситуации, проблемы.

Участник, особенно ребенок, при использовании этого метода проделывает требуемое упражнение вместе с товарищами — “заодно”.

Использование этого метода так же можно применить при количественной наработке навыка (выразительного средство) участником. В этом случае в тренинг включается упражнение с этим выразительным средством, но в простых, бытовых обстоятельствах, когда участник реагирует этим выразительным средством или навыком на какие-то обстоятельства или действия партнеров по тренингу. В этом случае разнообразие партнеров позволяет избежать снижение увлеченности (монотонность) наработки навыка и дает возможность к разнообразию оттенков одного выразительного средства, к разнообразию проявления одного или комплекса действий, к ощущению импровизации в рамках одного действия, одного навыка или выразительного средства, к ощущению творческой самостоятельности.

13. Метод “импровизации”.

Импровизация актерской игры — это тот результат и цель, к которому ведут все методы тренингов и подготовки актеров, но он может использоваться и как самостоятельный, промежуточный, пробный метод.

Метод отличается единой и необходимой телесной свободой и свободой творческой фантазии, задействование фантазии, течение по интуиции, к снятию рассудочного контроля над проявлениями своих внутренних устремлений, хотений, чувств.

Импровизация отличается рождением нового, новыми взглядами на те же предлагаемые обстоятельства, открытие себя всем возможным проявлениям и рождения выразительных средств, отсутствием страха неудачи.

“Создавая сценический образ и одновременно наблюдая его со стороны, ваша творческая индивидуальность часто сама поражается своим находкам... Ваше высшее “я” не хочет, да и не может пользоваться старыми театральными привычками и клише... Оно переступает положенные ему границы здравого смысла...”(62, 2, 270) — писал один из величайших русских актеров, импровизацией которого на сцене восхищались и Станиславский и Н.-Данченко, Михаил Чехов.

В методе импровизации проявляются в самых различных комбинациях ранее наработанные навыки и освоенные выразительные средства.

Это метод совершенно напрасно игнорируется в работе с детским (особенно дошкольным и младшим школьным) ЛТК. У детей достаточно эмоционального и выразительного опыта, чтобы самостоятельно попробовать создать свою выразительность в спектакля соответствующего им возраста.

Перед импровизационными тренингами руководителю особо следует оговорить с участниками условия творчество, а именно полное разрешение выражения хотений и чувств. В данном методе на руководителя ложиться особая ответственность за соблюдение своего слова-разрешения, за последовательность своих оценок и подходов. При обсуждении импровизационных этюдов руководителю следует уделить внимания положительным моментам и совсем избежать критики.

14. Метод “погружения в атмосферу”.

Большое внимание этому методу овладения выразительными средствами уделялось Михаилом Чеховым, К.С.Станиславским, Мейерхольдом и др. Эти педагоги пытались подвести под метод теоретическое обоснование и создать практическую методику его использования.

“ Дух спектакля — это идея , заложенная в нем. Идея, ради которой автор, режиссер и актеры совместно создают спектакль.

Душа спектакля — это та атмосфера , в которой протекает и которую излучает спектакль.

Тело спектакля — это все, что мы видим .”(62, 2, 137)

Не даром М.Чехов в единое связал Идею, атмосферу и тело (выразительные средства спектакля). Два конца треугольника направлены к выразительности. И идея дает и определяет выразительность, и атмосфера дает и определяет выразительность. И выразительность в свою очередь дает ощущение, “запах” атмосферы; и выразительность приводит к идее.

Несколько примеров, приводимые М.Чеховым:

“а). Уличная катастрофа. Множество людей. Настроения: пострадавшего, виновника катастрофы, сочувствующего зрителя, равнодушного зрителя и т.д. — различно. Но атмосфера уличной атмосферы — одна!..

б). Старинный замок. В пустых залах его, на темных лестницах, в погребах, на чердаках, и башнях живет своеобразная атмосфера. Это — душа замка. Атмосфера, душа замка будет долго сопротивляться всему ей чуждому. Она не так легко допустит, например, шумных современных разговоров в сенях замка, легкомысленных слов, насмешек и т.п.

в). Различны атмосферы, например, вокзала, больницы, кладбища, леса, поля, деревни, города, отдельной улицы, квартиры, комнаты и т.п.” (62, 2, 138)

Так в примерах описаны атмосферы события помещения или места действия вообще.

Но при этом какая разница будет в подземелье замка в заточении и в момент, когда туда врывается толпа торжествующих освободителей, звучит победный марш, гимн. Одно и то же место, окрашенное происходящим события совершенно меняет и атмосферу и выразительные средства, которые будут рождаться и использоваться в атмосфере.

На создание атмосферы так же влияют фактура костюмов и материалов, колоритное решение сценического оформления, ритм и стиль текста, особенно поэтического.

Особое место в создании атмосферы и рождении (овладении) выразительных средств играет музыка. Музыка создает образы, настраивает весь творческий аппарат актера на определенный лад, манеру, стиль поведения и выразительных средств. Очень часто именно музыка дает актерам то недостающее в понимании образа и сцена сразу “играет, наполняется жизнью, фантазирует необыкновенными по яркости выразительными средствами. (см. 8. Метод музыкального и сюжетного подкрепления. )

Выстройка пластических фигур руководителем, так же рождает атмосферу давая настрой на романтику, фантастику, ужас, тоску и т.д.

Таким образом на создание атмосферы, как на один из обязательных факторов овладения выразительными средствами являются предлагаемые обстоятельства, сценографическое, пластическое и музыкально-шумовое оформление.

15. Метод “пространственно-временной партитуры”.

На занятиях мастер-класса по сценическому движению проводившемся по инициативе завкафедрой РТО ТГУ им.Г.Р.Державина Нефедовой Е.Г. и педагога кафедры Козодаева П.И., педагогом Российской академии искусства (РАТИ, г.Москва) Пивоваровым В.Е. были даны упражнения на ощущение времени и пространства, проанализировав которое, можно было выделить методологические основы этих упражнений в самостоятельный метод овладения выразительных средств: “пространтсвенно-временной партитуры”.

Педагогом давались задание темпа и длительности движений (например, пять шагов за пять секунд, длительность паузы, характер останова и т.д.). За тренинговую единицу времени брался отрезок в 5 секунд, а пространственное темпо-ритмическое движение предлагалось в виде шагов, т.е. количество шагов за 5 секунд. Педагогом была предложена шкала скоростей движения:

1). 2,

2). 5,

3). 8-12,

4).12-14,

5).16-18.

Количество шагов за 5 секунд создавало определенное ощущение в воображении, рождало понимание (придумывание, оправдание) ситуации, в которой был бы возможен характер такого движения.

Усложненная партитура связанная с различными действиями проводимыми за определенное количество времени в сочетании с паузами так же определенной длительности, так же приводило аппарат в определенное состояние, выстраивалось в сюжетное происходящее, хотя руководителем не давались ни какие предлагаемые обстоятельства. Зрители отмечали, что создавалась атмосфера, приковывала внимание. Возникающее у актера внутреннее ощущение, сценическое самочувствие побуждало к рождению новых выразительных средств, к образным видениям, которое выливалось в заключительных, сопровождаемых заданным педагогом жестом, фразах.

Данный метод прост в исполнении и может являться одним из путей к рождению и овладению выразительным средствами, проявлениям внутренней жизни.

16. Постановка в определенные обязывающие условия, как метод практического овладения.

Не всегда участник понимает, что от него требуется или по каким-то другим причинам, обычно связанным с неправильной техникой исполнения, не может выполнить выразительное действие. В таком случае может помочь метод постановки в определенные обязывающие условия. Обычно он используется в виде команд, которые обучаемый должен слепо выполнять или с помощью безболезненных, которые позволяет производить обучаемый руководителю, или слабо болевых воздействий, когда обучающийся добровольно “идет по боли”, приводит участника к верному исполнению. Такая цепочка действий: “встать в положение “березки”, перенести вес тела на одну лопатку, выпрямить руку в сторону, занести ноги за голову” — неминуемо приведет обучающегося к кувырку назад.

Слабоболевое воздействие, например, при кувырке вперед вращением руки, отставленной в сторону, при опущенном плече к полу, и движение обучающегося, пытающегося избежать болевого ощущения, вызовет кувырок вперед через плечо. Обязательным условием при этом должен быть договор между руководителем и участником в том, чтобы последний пошел по боли, а не сопротивлялся воздействию руководителя. Использование данного метода особенно тем, что обучающийся бездумно идет по указаниям руководителя, и тому необходимо предугадать все возможные негативные последствия выполнения указаний, так чтобы упражнение не привело к травме.

17. Метод “обязательных проб и самостоятельного исправления ошибок”.

Этот метод с условным название “обучение через практику” заключается самостоятельных исправлениях как правило болевых ошибок в процессе овладения выразительным средством и связан не столько с выразительностью навыка, сколько сего техническими основами. Метод можно проиллюстрировать примером. Элемент “кувырок вперед” при его проделывании неопытным участником обычно сопровождается возникновением синяков и мест ушибов на костных выступах плеч, спины, таза, бедер. При использовании этого метода руководитель, показав базовую технику и технику безопасности, полностью оставляет обучающегося для самостоятельных, но обязательных занятий, используя именно этот период возникновения болезненных мест для возникновения правильного навыка, следя только чтобы у того не возникло серьезных травм, связанных с отсутствием навыка. Проделывать упражнение позволяется и даже требуется в очень медленном темпе, с остановками и повторными пробами, но проделывание обязательно. Болевые места у обучающегося, как флажки подводных мелей на реке не позволяют накатываться на них и обучающийся непроизвольно или произвольно ищет тот путь тела, который является верным и дающим прочный навык на все время, устраняя страх.

Другой пример использования: при обучении сложному навыку, после показа обучающийся остается один на один со всей задачей, без помощи руководителя и пробует бесконечное количество раз, до тех пор пока сам не научится.

Бывает и следующий вариант метода в сочетании с показом руководителем, когда он показывает группе определенный, например, акробатический элемент возможное количество времени и раз, а группа самостоятельно, без индивидуального контроля со стороны руководителя повторяет за ним.

Все три примера постоянно используются в практике ЛТК или по причине не желания руководителя затрачиваться на тренинги и подготовку выразительного телесного аппарата участника ЛТК, либо по причине превышающего количества участников, когда у руководителя просто не хватает на всех внимания, а количество часов на данный раздел воспитания актера ограничено. Обычно, руководители оправдывают эти методы прочностью образующего навыка и, якобы, возникающей творческой самостоятельностью в стремлении добиться цели (т.е. достижении воспитательных целей). Но на практике лишь талантливые в пластическом плане участники действительно достигают результатов при таких методах занятий. Основная же часть, с каждым разом испытывая чувство неудачи, разуверяются в себе, “зажимаются”, нарастает и накапливается чувство неудовлетворенности, которое может разрешиться в стрессовом состоянии, нервном срыве, истерике.

Но необходимо отметить и другой, интересный момент в структуре образования навыка. При таком методе “накатки” у способных участников в определенный момент отработки наступает как бы момент перелома, когда участник наконец “ловит” движение и наступает слияние понимания и выполнения, и создается положительное состояние, и внутреннее и телесное ощущения “я — понял, я — сделал, я — научился”. Создается как бы коридор навыка, элементы навыка складываются в определенную цепочку, картину; уходит страх, неверие и недовольство.

18. Средства помогающие и вредящие практическому овладению выразительными средствами(10-14, 25-27):

Маленькие залы (аудитории).

Специфика выступлений ЛТК с представлениями отличается не постоянством помещения. Репетиционные же и тренинговые занятия проходят как правило в одном и том же помещении небольших размеров. Постоянно занимаясь сценической речью в небольших помещениях участник приучается к специфике акустики этой аудитории и при выступлениях в больших зрительных залах его голос, сильный и свободный в маленьком зале, тонет в пространстве, звучит глухо, камерно, пропадает полетность голоса. Поэтому при занятиях сценической речью руководителю необходимо изыскивать возможность репетиций и прогонов в больших залах с настоящей сценой, а тренинги в больших залах направлять на полетность, силу и свободу голоса.

Зеркало.

В литературе и кинематографе часто демонстрируется, как ораторы готовятся к выступлениям на аудиторию. В помощь себе они используют зеркало, контролируя выразительные средства. Американские психологи часто советуют прибегать к помощи зеркала. Алан Пи в своей книге “Язык жестов” даже приводит целый ряд шаблонных выразительных средств, которые он рекомендует использовать как дополнение к вербальному общению, как своеобразный язык, что напоминает подготовку выразительности действия у зеркала.

Мастера театральной педагогики негативно относились к использованию зеркала в репетиционной и тренинговой практики, так как при данном характере тренинга идет поиск внешней выразительности в ущерб внутреннему содержанию, творческому самочувствию — объектом внимания становятся не задачи и чувство целого, образа, а лишь внешние проявления, “частности”, шаблоны и штампы.

Видео-магнитофон.

Широкое распространение последнее время получило использование в обучении пластической выразительности с помощью видео-магнитофона. Видео-уроки записанные на видео-пленку, позволяют тщательнее готовится руководителю к занятию (навыки на видео-пленке демонстрируют профессионалы), переключить максимальное внимание на ошибки участников. Использование видеомагнитофона наиболее целесообразно в начальный период овладения базовой техникой, до этапа свободы и импровизации.

Вспомогательные защитные средства.

Главные задачи защитных средств — это защита занимающихся от травм и наделение актера психологических чувством защищенности.

По поводу использования такого защитного средства как мягкое покрытие пола(маты, борцовские и гимнастические ковры), мнения педагогов сценического движения разделились. Одни считают, что нецелесообразно подвергать участников травмированию в процессе обучения, другие считают, что использование мягкого покрытия приучает участников к его необходимости и при удалении мягкого покрытия встает трудно преодолимый психологический барьер, а так же техника навыка выстраивается с учетом наличия этого покрытия и при переходе на обычный пол эта несовершенная и не реальная техника все равно первое время приводит к травмам. Поэтому сторонники реальных занятий рекомендуют увеличить количество часов и начинать занятия с отработки безопасных элементов, постепенно подходя к прыжковым и травмоопасным элементам акробатики. Следует так же обратить внимание на обязательность страховки руководителем или партнером при выполнении таких опасных акробатических элементов. Опыт показал, что при описываемых методических подходах даже в детских ЛТК травмоопасность не значительна или, чаще, отсутствует, но адаптация (как физическая, так и психологическая) к трудностям акробатики проходит быстрее.

Средства защиты при занятиях фехтованием.

Для защиты от травм и освобождения обучаемого от страха травм существуют следующие защитные средства:

-для защиты головы используются маски с металической сеткой;

-для защиты корпуса “жилет”;

-для защиты рук — кожаные перчатки.

При занятиях используется спортивное оружие (шпаги, рапиры, сабли и т.д.) имеющее отличительные особенности: гибкость клинка, защитный наконечник на клинке, на рукоятке — гарда в виде металлического ограничителя для защиты руки фехтовальщика. При отработке боя на ножах, стилетах используются пластмассовые, деревянные, резиновые ножи и кинжалы, имитирующие настоящее оружие, так же на рукоятке оснащенные ограничителями.

**Заключение.**

Общие тенденции развития как любительского, так и профессионального театрального движения развиваются в сторону поиска ярких, необычных и оригинальных выразительных средств спектакля в игре актера и в режиссерских решениях, органично сочетая творческие поиски Станиславского, М.Чехова, Вахтаногова, Г.Крега, Таирова, Акимова, Попова, Товстоногова, Захарова, Виктюка и др., развивая и дополняя их находки и открытия в мире театральных форм своими опытом и знаниями, создавая неповторимые индивидуальные режиссерские подчерки и стили. Поэтому исследования в области проблем понятийного и практического овладения выразительными средствами является необходимой базой для подготовки “своих”, нужных определенному направлению, подготовленных актеров, начинающих свой творческий путь в ЛТК как в детском, так и в зрелом возрасте. Данная дипломная работа может служить первичным методическим пособием для начинающих руководителей, не имеющих опыта в процессе обучения и овладения выразительными средствами в условиях любительского театрального коллектива.

Литература.

• Станиславский К.С. “Собрание сочинений в 8 томах”, М, Искусство, 55 г .;

• Вл. И. Немирович -Данченко, “О творчестве актера”, М, Искусство, 84;

• Кристи “Воспитание актера школы Станиславского”, М, Искусство, 78;

• “Станиславский репетирует”, М, СТД, 87;

• В.Л. Прокофьев, “В спорах о Станиславском”, М, Искусство, 76;

• Новицкая “Уроки вдохновения”, М, ВТО, 84;

• “Вл. И.Немирович-Данченко ведет репетицию”, М, Искусство, 65;

• А.Гончаров “Поиски выразительности в спектакле”, М, Искусство, 64;

• “О народных театрах”, М-Л, Искусство, 60;

• И.Э.Кох “Сценическое фехтование”, М-Л, Искусство, 48;

• И.Э.Кох “Основы сценического движения”, М, Искусство, 70;

• Б.Е.Захава “Мастерство актера и режиссера”, М., Просвещение, 73;

• Сахновский В.Г. “Работа режиссера”, М-Л, Искусство, 37;

• Гьорова С. “Режиссеры о своей профессии”, М, Искусство, 81;

• Козлянинова И.П. “Произношение и дикция”, М, ВТО, 77;

• “Сценическая педагогика”, Л, ЛГИТМиК, 76;

• Альперс Б. “Актерское искусство в России” М-Л, Искусство, 45;

• Топорков В. “О технике актера”, М, ВТО, 58;

• Морозов В. “Вокальный слух и голос”, М, Музыка, 65;

• Гайдышев И.И. “Кабинет актера и режиссера”, М, ВТО, 77;

• Леонтьев “Язык, речь, речевая деятельность, М, Просвещение, 69;

• Шихматов Л. “От студии к театру”, М, ВТО, 70;

• Буров А.И. “Эстетическая сущность искусства”, М, Искусство, 56;

• Толубеев Ю. “Путь к образу”, М, Искусство, 52;

• Иванов И.С “Воспитание движения актера”, М, Художественная литература, 37;

• Немеровский А. “Пластическая выразительность актера”, М, Искусство, 79;

• Рутберг И. “Пантомима”, М, Советская Россия, 72;

• Пал И. “О жанре”, М, ВТО, 62;

• Зилов М. “Вдохновение и расчет”, М, ВТО, 76;

• Алексеева А. “От рабочих кружков к народным коллективам”, М, Искусство, 73;

• Волков-Давыдов С.Д. “Краткое руководство по мелодекламации”, М, Меньшов, 1903;

• Воспитание актера, М, Искусство, 64;

• Демин В.П. “Молодой режиссер приходит в театр”, М, ВТО, 82;

• Корогодский З.Я. “Режиссер и актер”, Советский Россия, 67;

• Морозов А.Г. “Три века русской сцены”, М, Просвещение, 84;

• “Театр и художественная культура”, М, ВТО, 80;

• Бояджиев Г.Н. “От Софокла до Брехта за 40 театральных вечеров”, М, Просвещение, 81;

• Левшина Е. “Формирование зрительской аудитории”, Л, ЛГИТМиК, 89;

• Пави Патрис “Словарь театра”, М, Прогресс, 91 г .;

• Театральная энциклопедия (5 томов), М, Прогресс, 63-65 гг.;

• Театральные проблемы теоретической и практической апробации системы педагогического воздействия, Тамбов, ТГУ, 96;

• Кнебель М.О. “О том, что мне кажется особенно важным”, М, Искусство, 71 г .;

• Анастасьев А. “На 45 языках. О интернациональной природе театра”, М, Искусство, 72 г .;

• Калитин Н., “Как смотреть спектакль”, М, Молодая гвардия, 61 г .;

• “Вопросы театра”, М, ВТО, 73 г .;

• Новицкая Л.П. “Изучение психотехники актерского мастерства”, М, Советская Россия, 69 г .;

• Сахновский В. “Режиссура и методика ее преподавания”, М, Искусство, 39 г .;

• Белкин А.А. “Русские скоморохи”, Л, ИИИ, 75 г .;

• Молодцова М.М. “Комедия Дель Арте. История и современная судьба”, Л, ЛГИТМиК, 90 г .;

• В.В.Петрусинский “Игры — обучение, тренинг, досуг.” (книги 6, 7), М., ЭНРОФ, 95 г .;

• “Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского” (в 6 томах) , М, Искусство, 80г.;

• Соловьева И.И. “Немирович-Данченко”, М, Искусство, 79 г .;

• Кудашева А. “Руки актера”, М, Просвещение, 70 г .;

• “Диагностика и развитие актерской одаренности”, Л, ЛГИТМиК, 86 г .;

• “Овладение навыками самостоятельной работы по культуре сценической речи”, Тамбов, МГИК, 87 г .;

• Сазонова В.А. “Театральная педагогика Ю.А. Завадского”, Тамбов, ТГУ, 2000 г .;

• Сазонова В.А. “Театральная педагогика М.О.Кнебель”, Тамбов, ТГУ, 1999 г .;

• Завадский Ю. “Учителя и ученики”, М, Искусство, 75 г .;

• Коклен-старший “Искусство актера”, Л-М, Искусство, 37 г .;

• Ершов П.М, “ Искусство толкования”, “Режиссура, как практическая психология”, Дубна, Феникс, 97 г .;

• “Опыт художественных занятий с младшими школьниками”, М, Просвещение, 91 г .;

• Чехов М. “Литературное наследие в двух томах”, М, Искусство, 86 г .;

• Подласый И.П, “Педагогика”, М, Владис, 2001 г .;

• “Возрастная и пед. психология” (под ред. Петровского А.В.), М, Просвещение, 79 г .;

• Донцов А.И. “Психология коллектива”, М, МГУ, 84 г .;

• Немов Р.С. “Психология”, М, Просвещение, 95 г .;

• Леонтьев А.Н. “Восприятие и деятельность”, М, МГУ, 76 г .;

• Выготский Л.С. “Психология искусства”, М, Искусство, 86 г .;

• Пономорев Я.А. “Психолгия творчества и педагогика”, М, Педагогика, 76 г .;

• Замбардо Ф. “Застенчивость”, М, Педагогика, 91 г .;

• Аллан Пи “Язык жестов”, М, Парадокс, 95 г .;

• Петров Н. “Самовнушение в древности и сегодня”, М, Прогресс, 86 г .;

• Панфилова М.А. “Игротерапия”, М, Интел тех, 95 г .;

• Рожина Л.Н. “Психология восприятия литературного героя школьниками (2-7 класс)”, М, Педагогика, 77 г .;

74. Стоунс Э. “Психопедагогика”, М, Педагогика, 84 г .;

75. Психология (словарь, под ред. Петровского А.В.), М., Политичекая литература, 90 г .;

76. “Пластическое воспитание актера в театральном вузе”(сборник), под ред. Кузнецова С.П., Л., ЛГИТиК, 87 г .;

77. “Педагогика”, М., №3, 99 г .;

78. “Здоровье детей”, №7, 2002 г .;

**Приложение.**

Артикуляционный тренинг.

(И.п. — исходное положение).

Ротовой аппарат (губы).

1. “На кисло”. а). Вытянуть губы “в пятачке”; б). Сжать губы “на кисло” (как бы почувствовав вкус лимона); — 8 раз;

2. “Пятачок”. а). Вытянуть губы в пятачок;

б). “пятачок”: влево, вправо, вверх, вниз; — 4 цикла;

в). “Пятачок” по кругу — по 4 раза в каждую сторону;

3. “Губы рыбы”: а). Опустить только нижнюю губу, в И.п. — 8 раз;

б). Поднять только верхнюю губу, в И.п. — 8 раз;

в). Обе губы развести, в исходное положение — в 8 раз;

4. “Лошадиные губы”: Расслабить губы. Пофыркать продолжительным “Пф-р-р-р”, как фыркает лошадь — 4 раза.

Язык.

1. “Достать нос”: а). Языком попытаться достать подбородок, в И.п.;

б). Языком попытаться достать нос, в И.п. — 8 циклов;

2. “Конфетка”: Языком надавливать на щеки, как бы прокалывая их — по 8 раз в каждую щеку;

3. “Змеиное жало”: Сжать губы. “Острым” языком проталкивать сквозь сжатые губы, в И.п. — 8 раз;

4. “Лопатка”: приоткрыть рот, высунуть “широкий” язык лопаткой, в И.п. — 8 раз;

5. “Облизаться”: а). Облизать зубы с закрытым ртом;

б). Облизать с закрытым ртом небо от зубов к зеву;

в). Облизать губы — произвольное количество раз;

6. “Собачий язык”. Высунуть расслаблений язык. Подержать расслаблено лежащим на нижней губе — 8-10 секунд;

Скороговорочный рассказ.

Полезен тренинг как с отдельными скороговорками, так затем и в скороговорочном рассказе, состоящим из отдельных, связанных в сюжет и объединенных одной темой и идеей, скороговорок.

“Из-под Костромы, из-под Костромщины шли четыре мужчины. Говорили про торги, да про покупки, про крупу, да про подкрупки.

И вот стучатся в двери деревни древней. Вошли в сруб. В хате гости глядь — Глеб груб, гонит Глеб в клуб. Сил сало съесть просить стал. На стул Сил сел, съел сало Сил сам. Трое ребят рты теребят, требуху требуют. Уследили на следке блестки. Пров прет на Глеба : ”Греби, Глеб, грош!” Загоготала ватага: Осип охрип, Архип осип — Фрол всех оборвал: “Не люб Глебу люд. Хоть хват и плут Пров, а ты, Глеб, глуп!”

Сипит Сил Фролу: “Пошли, друг, в клуб.” Стал Фрол как мел бел: “Ну, ты, друг, крут. Съел молодец тридцать три пирога с пирогом, да все с творогом. Сам сало ел, а мне сено стлал?! Разлетелся друг в пух!”

А на дворе-подворье погода размокропогодилась. Площадь вдруг в круг. У круга клуб. У клуба клумба, под клумбой клад. Никто про клад не знал, а жаль — был лаз.В фое фея фанфаронит набивает цену, не ценит сцену.

Справо сплетни сплетницы сусолили, сулолили-засусоливали, сели: “На полу Николка Ломкий кувалдой хлопал — клепку клепал. Расчувствовавшаяся Лукерья расчувствовала не расчувствовавшегося Николку”.

Подошел Фрол. Врал Фрол про флот, Фрол врал, флору рвал, Лукерье передавал.Сидят глядят: Фрол на Лукерью, Лукерья на Фрола.

Кумекала кума: “Фрол — прям, Пров — крив.” Куме муж нужен.

— Шли, Фрол, сватов!

Фрол не стал сорить слов — заслал сватов.

Теперь у Фрола есть кров, ест Фрол плов.”

(Закончить скороговорочный рассказ можно руской народной поговоркой или пословицей: “Одиноку и в раю тошно.” или “Добрая жена да жирные щи, другого добра не ищи.”).

Развитие полетности голоса.

1. “Мячики”. В каждую руку берутся воображаемые мячики. Со звуком “А” кидать в стену, постепенно увеличивая расстояние. Контролировать “долет” звука -мячика до стены.

2. Упр. “Выстрел звуком”. Возможны различные варианты упражнения: “Расстрел”, “Бой” и т.д. Со звуком “А” производить из воображаемого пистолета выстрел в мишень, соблюдая характер оружия: большой, маленький пистолет и т.д. Группа контролирует и показывает место недолета пули-звука.

Методика обучения падениям и страховке.

Кувырок вперед.

1. Показать кувырок вперед с колен.

2. Дать возможность повторить.

3. Обучение от обратного: а). Через кувырок назад;

4. После осваения кувырка назад, уточнить ключевые моменты по кувырку вперед: а). И.п. — встать на одно колено;

б). наклониться вперед, оперевшись о пол обеими руками по бокам от стоящего колена;

в). прижать разноименное со стоящим коленом ухо к плечу, опустить плечо одноименное со стоящим на полу коленом на пол, близко от ладони и колена;

г). толчком той же ноги перевалить тело через плечо;

При отработке контролировать диагональный перекат по спине: от плеча, к противоположной стороне таза, обкатывая выступающие кости. Следить за округлостью мягко расслабленной спины.

5. После отработки с колена приступить к отработке из положения — стоя. Главный момент — приход и амортизация падения на “мягкие”, присогнутые в локтях руки.

Общие методические рекомендации по обучению “падениям”.

Необходим сохранять и осваивать главные принципы падений:

1). “Принцип острого угла”. При объяснениях и овладении целесообразно сравнение с садящимся (при верном исполнении) и падающим (при неверном) самолетом.

2). “Принцип пружинки”. Принцип заключается в амортизационном гашении энергии падения согнутыми руками или ногами.

3). “Принцип раскатки”. Заключается в последовательном касании пола частей тела (напоминает раскатывающиеся треки лопнувшей гусеницы трактора или растекающееся мороженное).

4). Принцип “шара”. Заключается в создании из закрепленных частей тела своеобразной сферы, поверхности шара (например, разведенные, присогнутые в локтях руки образуют со спиной полушарие).

Упражнения на освоение принципов падения.

1. “Острый угол”. 1). Сесть на корточки. Падать вперед на колени, опираясь на пол руками, скручивая под углом (вокруг пяток) колени, по касательной к полу;

2).Встать прямо, чтобы за участником было достаточное расстояние. При падении назад садиться максимально близко пятками к ягодицам, перед самым полом отталкиваясь назад ногами, “прокатываясь”, скользя по полу назад (можно с переходом на спину).

2. “Принцип пружины”. 1). С колен падать раки, отворачивая голову лицом в сторону (избегая удара лицом о пол), смягчая падение руками;

2). С возвышенной поверхности спрыгивать вниз, амортизируя ногами.

3. “Принцип раскатки”. 1). “Треки танка”: Сесть на колени. Последовательно опускать на пол: боковую часть ягодицу, (наклонившись вперед) боковую поверхность корпуса (создавая противовес руками),, плече, перекатиться на спину.

2). Встаь на руки у стены. Медленно опуститься, держа ноги вверх, на пол грудью, прогинаясь сделатьперекат: гредь, жтвот, бедро. Прийти в положение лежа на спине.

4. “Шар”. 1). “Яблочко по тарелочке”. Сесть на ягодицы, соединив ноги подошвами, обхватив стопы руками, прижав стопы к ягодицам. Наклониться грудью между разведенных коленей, накатиться на колено, затем последовательно без разрывов, на плече, через спину, на другое плечо, колено, совершая полный перекат.

2). Сесть на пол, ноги согнуты. Опустить вбок на присогнутую закрепленную руку, перекатить по руке, через спину, на так же закрепленую руку, прийти в то же положение, сделать в обратную сторону.