

*Санкт – Петербургская государственная  
академия театрального искусства*

*Кафедра основ актерского мастерства*

*Е.Р. Ганелин*

# *Школьный театр.*

*Программа обучения детей основам сценического искусства.*

*Методическое пособие*

*Санкт-Петербург.*

*2002г.*

*От автора.*

*Настоящее издание предпринято с целью оказать практическую помощь специалистам, работающим в области детского театра. Речь идет не обязательно о детском любительском театре. На взгляд автора, искусство детского театра, так или иначе, должно учитывать детскую психологию и быть адресовано детям “от имени детства”. Именно с этой точки зрения хотелось бы изложить программу, включающую в себя элементы профессиональной актерской подготовки, соединенными с общегуманитарным развитием ребенка. А поскольку, дети есть – дети, главное - игра! Автор пытался лишь изложить некоторые правила этой увлекательной игры. Игры в Театр...*

*В театре на протяжении нескольких столетий сложилась традиция помещать актера на некотором расстоянии от зрителей, на специальной замкнутой с трех сторон площадке, украшенной декорациями, освещать актеров особым образом, раскрашивать ему лицо, увеличивать его рост и все это для того, чтобы убедить невежественную публику в том, что он избранник божий, и его искусство священно. Что это, форма выражения нашей почтительности? Или мы просто боимся, что вблизи при полном свете публика увидит нечто, чего она не должна видеть? Сегодня мы показываем на сцене суррогаты. Но мы вновь почувствовали, что Священный театр нам необходим. Так где же его искать? На небе или на земле?*  
*Питер Брук.<sup>1</sup>*

Настоящее положение дел в обществе, кризис духовности, поразивший все его слои, остро ставит вопрос о сохранении и развитии традиционных гуманитарных ценностей России, воспитании детей и подростков всесторонне развитыми, понимающими и принимающими глубинные нравственные устои нашей страны, ее блестящее культурное наследие.

В этом контексте необыкновенно важным представляется введение в круг дисциплин, предметов и тем, способствующих углубленному эстетическому воспитанию ребенка специализированной образовательной программы “Школьный Театр”, призванной стать основой постижения учащимися своих творческих возможностей и способствовать гармоничному развитию личности.

Цель программы воспитание органической потребности в искусстве, приобщение к Театру, как к виду гуманитарной деятельности, синтезирующему в себе литературу, музыку, танец, изобразительное искусство. По большому счету, цель – воспитание Человека, ориентированного, в первую очередь, на главенство духовного начала в жизни, на нравственные ценности, присущие русскому гуманистическому искусству XIX-XX вв.

Наблюдая за основными тенденциями, господствующими в школьной педагогике последних десяти лет, замечаешь, что “американский” принцип узкой специализации образования, его ранней профессиональной направленности, погони за результатом обучения – поступлением в престижный ВУЗ, сделали сам процесс обучения малопривлекательным, подчас непосильно-тяжелым и изматывающим. Приведем один пример: родителям одной из моих учениц-второклассниц Калининского района пришлось в голову подсчитать количество страниц из учебников, пособий и других публикаций, необходимых для тщательной подготовки домашних заданий по всем предметам (отметим, что был выбран день максимальной загрузки). Оказалось, что страниц этих – 60! Комментировать подобную цифру представляется излишним...

Хотелось бы отметить и другую особенность, заложенную в самой организации школьного дела в настоящее время. Деление школ на частные и государственные, платные и бесплатные, независимо от преимуществ самой свободы выбора, неизбежно несет в себе самую банальную сегрегацию учащихся не по принципу их успешности в учебных делах, а по принципу престижности, принадлежности к “касте”, что, бесспорно, не способствует созданию здорового духовного климата в детской среде. Это положение усугубляется и крайним разделением детей по принципу материальной обеспеченности родителей. В таких условиях борьба за материальное благополучие, превосходство над другими принимает самые уродливые и хамские формы. Оговорюсь, я не имею намерения анализировать политические и социальные причины подобного положения, воспринимаю его, как данность, как социальный фон, при котором действуют сотни тысяч педагогов страны.

Трудно не признать, что в последние годы активно проводились попытки подмены истинных духовных ценностей, составляющих гордость русской и мировой культуры, сурро-

<sup>1</sup> Питер Брук. Пустое пространство. М. 1976. С.114.

гатами, направленными, в первую очередь, на извлечение коммерческой прибыли. Речь идет о цветастых книжках-однодневках, заполненных "терминаторами", "черепашками-ниндзя", о бездуховных, грубо сляпанных импортных мультфильмах, вытеснивших с экранов телевидения все мало-мальски достойные детские развлекательные и образовательные программы. Можно было бы долго приводить примеры деградации системы духовного воспитания подрастающего поколения, справедливо упрекать государство, бросившее учеников и учителей на произвол судьбы, однако плакаться и просить милостыни – не в традициях русской педагогики и культуры.

В нашем понимании гармоничное развитие личности тесно связано с процессом формирования ее духовных запросов, с одной стороны, и с реализацией творческих возможностей, с другой. Оба эти процесса идут в теснейшей связи друг с другом, находятся в диалектическом единстве. Принципиальным обстоятельством, связанным с процессом гуманизации образования, является то, что предлагаемая программа не рассчитана на детей, предварительно отобранных на конкурсной основе. Любой ребенок, желающий получить представление о театральном искусстве во всех его проявлениях и самостоятельно практически "проверить на себе" эти знания, получает реальную возможность сделать это, заметим, бесплатно.

Позволим себе отступление. Традиция Школьного Театра, ставшего основной идеей настоящей программы, уходит своими корнями во времена царя Алексея Михайловича. В то время на Руси отсутствовал театр в его европейском понимании, скоморохов можно считать профессионалами, но говорить о драматическом театре не приходилось. Первыми спектаклями русской сцены стали "Пещное действо" и "Артаксерксово действо", разыгранные школярами и семинаристами. Именно в учебных заведениях зарождалась традиция актерской школы, недаром первыми драматургами и режиссерами выступали такие просветители, как Симеон Полоцкий и Тредиаковский. Одним из центров развития театрального дела становится Славяно-греко-латинская академия, позже московский университет, в котором обучались и служили многие, впоследствии прославленные актеры Малого театра. Это связано, как представляется, с традицией русской академической науки, с приверженностью широкому энциклопедическому взгляду на образование. Несколько позднее, со второй четверти XIX века, русский театр окончательно оформился профессионально, однако до сих пор испытывает на себе колоссальное воздействие академической и университетской мысли. Достаточно сказать, что примерно одна пятая всех абитуриентов, поступающих в театральные Вузы, – студенты университетов или участники студенческих театров и студий. Школьный Театр, как идея и особый "жанр" драматического искусства, можно определить, как особую внутреннюю потребность его приверженцев в обогащении своих знаний в гуманитарной области. Большинство его участников не претендует на профессиональную карьеру, тем более на какое-либо материальное вознаграждение. Вместе с тем, это и не хобби, в смысле просто приятного времяпрепровождения, это – особый процесс становления широко эрудированной, разносторонне развитой личности, способной активно использовать полученные навыки и основы эстетического мировоззрения практически в любой сфере деятельности, вне зависимости от профессиональной ориентации.

Еще одной важной чертой Школьного Театра является то, что в нем не принято стремиться к результату – спектаклю. Важен процесс постижения смысла происходящего на сцене во всем его объеме, профессиональном, нравственном и т.д. Подобная дотошная студийная работа призвана дать возможность погружения в сокровенный замысел драматурга, неторопливого постижения сути актерского дела – *драматического действия в характере другого человека (персонажа)*. В таком деле начисто отсутствует конъюнктура, желание угодить зрителя, "поразить" кого-либо. Именно к такому виду театра очень точно подходят строчки А.С. Пушкина:

Служенье муз не терпит суеты.  
Прекрасное должно быть величаво.

Не следует думать, что подобный подход диктует обязательную методическую строгость и сухость, граничащую со скукой. Школьный Театр – дело веселое, прежде всего, ибо именно здесь есть место эксперименту, “капустнику”, самодеятельному творчеству, в лучшем понимании этого выражения. Как показывает многолетняя практика Студенческого театра Санкт-Петербургского университета, театра “Глагол” Санкт-Петербургского технического университета, в атмосфере Школьного Театра рождаются свои поэты, драматурги, художники. Ибо главная черта подобного вида искусства – свободное творчество по велению души, без оглядки на коммерческую сторону дела, без традиционного театрального каботинства и профессиональной амбициозности.

Особо надо сказать о том, что метод обучения предполагает создание особенного нравственного климата в классах. В них не будет ни отличников, – ни отстающих. Отличительная черта метода в том, что дети сами анализируют свою работу и работу своих товарищей. Именно не оценивают, а анализируют. Педагог лишь внимательно следит за тем, чтобы этот анализ был всегда выдержан в доброжелательном тоне, поправляя детей там, где они допускают резкие и обидные замечания. В такой атмосфере легче всего дают всходы ростки коллективизма, терпимости друг к другу, уважения к индивидуальности. Вместе с тем, ребенок, анализируя происходящее, приучается “думать вслух”, формулировать излагать свои мысли в определенной последовательности, выделять главное и отмечать второстепенное и т.д. Развитие логического мышления идет рука об руку с формированием навыков ораторского искусства и сценической речи.

До того, как приступить к изложению собственно программы, подчеркнем, что Театр остается Театром, какие бы определения ни сопутствовали ему, и спектакль для зрителей остается наиболее привлекательным элементом его, впрочем, как и для участников. В программе обучения спектаклю отводится важное место. Наличие трех классов (по возрасту) позволяет подойти к его созданию не торопясь, проведя все необходимые занятия, подготовившись к нему внутренне и в постановочном смысле. Речь идет о том, что младший и средний классы не должны быть нацелены на быстрый сценический результат в виде спектакля. Для старшего он становится также не самоцелью, а итогом педагогического процесса, точнее его частью. С момента премьеры работа внутри спектакля не прекращается, он входит в репертуар Школьного Театра, через который должны пройти все ученики. Младшие должны не только смотреть эти спектакли, но и могут участвовать в небольших эпизодах или массовых сценах. Таким образом, спектакль становится не только делом старшего класса, а общим делом всех участников Школьного Театра.

### **Цели и задачи программы.**

Основной целью программы является подготовка ребенка к самостоятельному художественному творчеству, связанному с искусством драматического театра. Речь идет об изучении теоретических и практических основ актерского дела, режиссуры, художественной сценической композиции (сценографии). Базой для этого служит не только “система” К.С. Станиславского. Наша цель воспитать не профессионала, а Любителя театра, в лучшем понимании этого слова. Важно привить ребенку любовь к игре, к ее действительному содержанию. Этому призвано способствовать использование принципов воспитания актера, сформулированных, Михаилом Чеховым, Евгением Вахтанговым, Александром Таировым, Всеволодом Мейерхольдом. Приобщение к богатейшему наследию русской театрально-педагогической мысли XX века как нельзя лучше служит достижению наших целей и важно, само по себе. Нельзя также не сказать о том, что необходимо воспитать в ребенке практическое восприятие современного искусства во всем его жанровом и идейном многообразии.

Задачи, стоящие перед нами в связи с целями программы, сформулированными выше, можно сгруппировать по нескольким направлениям. Естественно, все они, так или иначе, связаны между собой, поэтому деление носит характер несколько условный.

1. Общеобразовательные
2. Индивидуального развития личности
3. Специализированной подготовки (профессиональные)
4. Общегуманитарные.

Работа над реализацией этих задач для каждого класса строится на разных методических основах, обусловленных возрастными особенностями. Глупо требовать от 7-9 летних несмышленнейшей понимания и владения терминологией К.С. Станиславского или осознанного выбора литературного материала для чтения стихов и басен, однако все перечисленные задачи в той или иной форме должны быть реализованы в каждом классе в полной мере, о чем речь пойдет ниже.

### **Структура Школьного Театра.**

Программа Школьного Театра предполагает наличие трех классов: начального, среднего и старшего. Каждый класс возглавляет педагог, имеющий четкие методические разработки, позволяющие “привести” воспитанников, начиная с 7-8 летнего возраста от развивающих игр, через овладение азами профессии до репертуарной актерской работы в Школьном Театре. Обязательным условием является наличие в штате музыкального руководителя, который не ограничивается исполнением функций концертмейстера, но проводит полноценные занятия с классами, включающие в себя:

1. Упражнения по развитию чувства ритма и слуха
2. Развитие музыкальной памяти и музыкального мышления
3. Вокальную подготовку (индивидуальную)
4. Ансамблевую подготовку.

При необходимости музыкальный руководитель осуществляет подбор музыкального материала для уроков. Желательно знакомство с основами композиции, так как всегда наиболее охотно группа работает с материалом, сочиненным музыкальным руководителем.

Начальный класс состоит из ребят 7-8 летнего возраста, средний – 9-11 летнего, старший – 11-15 летнего. Занятия проводятся по 3 часа два раза в неделю в обычном типовом школьном классе, из которого убраны столы для освобождения игрового пространства. В качестве необходимой для полноценных занятий мебели используется стандартный набор “кубков” из плотной фанеры для устройства выгородки этюдов и упражнений. В классе необходим рояль или пианино для музыкального сопровождения занятий и переносной магнитофон.

В структуру Школьного Театра входит зрительный зал и сцена с минимумом технических средств (звуковоспроизводящая и звукоусиливающая аппаратура и самый скромный комплект светового оборудования). Сцена не предназначена для занятий классов. На ней проводятся репетиции и прогоны контрольных уроков, сами уроки, репетиции, прогоны спектаклей и сами спектакли. Обслуживание технических средств производится заведующим постановочной частью Школьного Театра, специалистом, имеющим навыки постановщика-технолога, звукорежиссера и осветителя. Репертуар Школьного Театра состоит из проводимых в каждом классе контрольных уроков в конце полугодий, трех открытых вечеров Школьного Театра, в которых участвуют все обучающиеся, регулярно идущих спектаклей. Все эти мероприятия носят публичный, открытый характер и, естественно, бесплатны. Важно участие в них, в качестве зрителей, родителей и школьных друзей обучающихся, ибо это создает “свою” аудиторию, которая заинтересованно следит за творческим ростом учеников,

рекрутирует из своих рядов новых воспитанников, приобщает к театральному искусству подростков, лишенных реализовать свои творческие амбиции в серьезном и благородном деле.

Возглавляет Школьный Театр художественный руководитель, осуществляющий контроль над общим процессом подготовки новых педагогических разработок преподавателями, их реализацией, посещаемостью и т.д. Художественный руководитель находится в тесном контакте с родительским активом. Участие родителей в работе очень важно. Это – своего рода обратная связь, которая позволяет преподавателям точнее понять верность или ошибочность тех или иных педагогических приемов, увидеть “чужими” глазами результаты своей деятельности.

Каждый преподаватель ведет занятия, сообразуясь с возрастом своих учеников, имеет точно продуманную и одобренную педсоветом программу обучения, изложенную в письменном виде, имеющую, впрочем, довольно широкие рамки, в которых преподавателю предоставляется право на смелые поиски в русле общих методических требований. Как указывалось выше, промежуточными этапами обучения являются контрольные уроки в конце учебных полугодий у начального и среднего класса и контрольные уроки в конце полугодий у старшего класса на первом году обучения и спектакль в конце второго и третьего года обучения. Стоит сказать, что нецелесообразно указывать точное количество лет, необходимое для освоения программы каждого класса, ибо, применительно к театральному делу, говорить об овладении определенным “техминимумом” очень затруднительно. Условно обучение в каждом классе рассчитано на три года. Это значит, что поступившие в начальный класс в возрасте 7-8 лет, по мере роста, переходят в средний класс, ученики среднего класса – в старший. Прием в средний и старший класс, тем не менее, остается открытым и для тех, кто не обучался ранее. Наша цель – привить основы высокой духовности всем желающим детям, не рассчитывая на полное и безусловное профессиональное воспитание, связанное с доскональным прохождением курса от “А” до “Я”. Это тем более отвечает реально складывающейся ситуации, при которой в каждом классе происходит естественный отсев, связанный с переездом на другое место жительства, семейными обстоятельствами, разочарованием в избранном деле, состоянием здоровья. Как свидетельствует опыт последних лет, ежегодный отсев учеников составляет около 20%, что абсолютно естественно и не мешает нормальной работе класса.

Оптимальное количество учеников в каждом классе – 15. Это дает возможность сформировать “мини-группу” с двумя составами на случай пропусков и болезней, с одной стороны, и уделить максимум внимания каждому ученику, с другой.

Уже говорилось, что принципиальным для Школьного Театра является наличие постоянно действующей сцены со своим репертуаром. Подчеркнем, дети, закончившие обучение, не “выкидываются” на улицу, но продолжают сценическую жизнь на этой площадке, участвуя в текущем репертуаре и создании новых спектаклей. Допустимо и крайне желательно привлечение подростков, ранее не обучавшихся в Школьном Театре, к участию в этой работе. Они попадают под сильное влияние “бывалых” артистов, в атмосферу духовной работы. Не беда, если “текучесть” таких “кадров” будет, а это непременно, довольно высокой. Опыт русской театральной школы, ее история убедительно доказывают то, что с “улицы” в Театр попадают, подчас неожиданно, наиболее яркие впоследствии его представители. Начало артистической карьеры таких звезд, как М. Чехов, Н. Симонов, А. Райкин – блестяще использованный случай. Дверь Театра, как дверь церкви, никогда ни для кого не должна быть закрыта...

### **Программа обучения начального класса Школьного Театра**

**“Мы играем – мы мечтаем!”**

Программа строится на принципе добровольного вовлечения в игру. Игра, в ее самом простом понимании, со всеми ее атрибутами, (игрушки, деление на команды, избрание судьи, поздравление победителей, утешение побежденных и т.п.), - основа всего педагогического процесса этого периода жизни учеников в Школьном Театре. В игре реализуются все задачи и установки, приведенные во вступительной части разработки. Перед тем, как привести несколько примеров таких, казалось бы, простых игр-упражнений, следует уточнить, что преподаватель и ученик в них, и это – принципиально, не разделены барьером; они – непосредственные участники игры, преподаватель играет с группой прямо на площадке, “ничем не отличаясь” от учеников. В этом “ничем не отличаясь” и кроется самая тонкая методическая задача – суметь учить “исподволь”, практически не вмешиваясь в сложные процессы взаимодействия мира реального и мира фантазии, в котором живут дети в момент игры, направляя работу их воображения в сторону постижения того, что есть Добро, духовность, в самом простом, обыденном понимании, которое присуще игре, раскрепощающей воображение. Только педагог, верящий в свое дело, способен на это. Сложность работы в этом направлении обусловлена в современном мире тем, что большинство детей подвержены уже в раннем возрасте сильному влиянию телевидения и виртуальных компьютерных игр. При всей их кажущейся яркости, занимательности, изобретательности и остроумии их создателей, следует отчетливо осознавать, что ребенок чаще всего остается пассивным зрителем, созерцателем подобных технологических чудес. Они не затрагивают тех психоэмоциональных центров, которые отвечают за работу активного, действенного воображения. **Ведь именно воображение для маленького человека становится локомотивом всей его творческой деятельности, общего развития, реализуемых в игровой форме.** Решению этих задач и призвана способствовать программа обучения в младшем классе.

Каждый урок начинается с дыхательной гимнастики, включающей в себя упражнения на вдох и выдох, бег, легкие прыжки, наклоны в разные стороны. Гимнастика проводится под аккомпанемент музыкального руководителя. Важно приучить ребенка выполнять упражнения ритмически точно, “не загоняя” и не “затягивая” ритма. Преподаватель следит за глубиной дыхания, за его свободой, за свободой основных групп мышц. Длительность гимнастики – до 10 минут. По окончании музыкальный руководитель в течение 15-20 минут проводит музыкальные игры, которые призваны развивать музыкальный слух, чувство ритма. Это могут быть как индивидуальные, так и групповые игры на повторение хлопками в ладоши нескольких ритмических схем, сравнительный “показ” детьми высоты музыкального тона, игры на музыкальное внимание (дети бегают вокруг стульев, число которых на один меньше числа играющих. Пауза в музыке – команда занять ближайший стул. Проигрывает тот участник, которому не достается стула). Увлекательные игры, которым, кстати, неплохо давать название, чередуются с музыкальными фрагментами, исполняемыми музыкальным руководителем. Дети должны своими словами описать характер музыки, рассказать (придумать) ее сюжет. Музыкальная разминка завершается обычно пением несложной песни, причем каждый раз дается новое задание, связанное с пением:

- Изменение громкости звучания
- Изменение характера исполнения
- Пение группами
- Пение индивидуальное
- Пение по частям (друг за другом) и т.д.

Часть занятия, называемая разминкой не должна по продолжительности превышать 35-40 минут. После ее окончания объявляется перемена на 10 минут. В классе всегда есть мячики и скакалки. Дети, как показывает практика, с удовольствием играют с ними. Перемена, проведенная в активном, подвижном духе, дает им возможность расслабиться, поболтать друг с другом, “побеситься”, как принято выражаться в детской среде.

Вторая часть урока состоит из игр, заданий, которые непосредственно связаны с одним из основополагающих принципов метода К.С. Станиславского: **“от внимания – к воображе-**



нию”. “Внимание есть процесс. В процессе внимания вы внутренне совершаете четыре действия. Во-первых, вы держите незримо объект вашего внимания. Во-вторых, вы притягиваете его к себе. В-третьих, сами устремляетесь к нему. В-четвертых, вы проникаете в него”.<sup>2</sup> Эти слова М. Чехова, знавшего уроки Станиславского не понаслышке, необыкновенно точно определяют методическую суть упражнений, которые не только развивают внимание, но и делают его творчески заостренным, направленным на созидание, раскрепощение фантазии. В этом смысле стоит отличать воспитание обычного бытового внимания или внимательности, которая необходима, но не достаточна в нашем деле от процесса воспитания творческого внимания, наблюдательности, при которой ребенок порой кажется и рассеянным, но только внешне. Естественно, каждый педагог может самостоятельно придумать подобные задания или воспользоваться опытом коллег, имеющих большой стаж театрально-педагогической практики в этой области. Вот почему в этой связи хотелось бы привести в своей работе цикл упражнений, который использует, и успешно, в своей работе А.К. Михайлова, заведующая отделением сценических искусств Центра эстетического воспитания Калининского района Санкт-Петербурга. Она имеет огромный опыт работы с малышами, и сам подбор упражнений отличается точной выверенностью и сбалансированностью всех элементов, нужных для общего и специального (профессионального) развития учеников.

### 1. Картинки из спичек.

Упражнение строится, как конкурс детей. Ученики складывают из спичек картинки по своему вкусу и объясняют их. Кроме элемента состязательности, важного для самих учеников, следует отметить, что эта игра прекрасно развивает чувство художественного вкуса, воображение, и, благодаря однотипности “строительного материала”, - чувство пропорции. Лучше всего проводить упражнение на полу (ковер), так как дети не связаны размером столов и чувствуют себя более раскованно.

### 2. Нарисую у тебя на спине...

Упражнение на сенсорное воображение. Играют парами. Рисующий пальцем воспроизводит на спине водящего какое-либо изображение. Задача водящего – отгадать, что же было “нарисовано” у него на спине. Упражнение кажется очень простым. На самом деле, оно тесно связано с самым загадочным разделом “системы” Станиславского “Лучевосприятие и лучеизлучение”, знаменитым “Radiation”, как называл это М. Чехов, его гениальный ученик – оппонент. (“Комментаторы трудов Станиславского давно установили, что многие термины, которые он применял, (в том числе, например, “лучеиспускание”), заимствованы из книг известного французского психолога Т. Рибо. Менее охотно комментаторы упоминают о знакомстве создателя “системы” со старинной индийской йогой, с методами “самопознания” и “самоосвобождения”, выработанными этой религиозно-философской школой еще во II в. до н. э. Сам Станиславский этого не скрывал. “Индусские йоги, достигавший чудес в области под- и сверхсознания, дают много практически советов”,— писал он. Йоги “подходят к бессознательному через сознательные подготовительные приемы”. Йогой навеяны слова Станиславского о “неразрывной связи физического ощущения с душевными переживаниями”. Связь была очевидна, весь вопрос опять же состоял в том, с чего начинать: с “физического ощущений” или с “душевного переживания”?)

Станиславский спрашивал себя: “нельзя ли подойти к возбуждению эмоций со стороны нашей физической природы, то есть идти внешнего к внутреннему, от тела к душе”? Данная запись относится к 1911 г., и потому можно предположить, что в ней сказались влияние Крэга, ибо Крэгу такой путь — “от тела к душе” — представлялся единственно практичным. Но и в 1909 и в 1910 г. Станиславский предпочитал еще иной, обратный путь: “от души к телу”, от подсознания — к сознанию, от внутреннего к внешнему. Верно направленное “духовное переживание” (“стрела”), полагал он, высвобождает “прану”, т. е. мышечную энергию, сопутствующую как “лучеиспусканию”, так и “лучевосприятию” и придающую чувству пластическую форму.”)<sup>3</sup>

<sup>2</sup> М. Чехов. Литературное наследие в двух томах. Т.2. М.1986 С. 17.

<sup>3</sup> Бачелис Т.И. Шекспир и Крэг. М. 1983. С. 257-258.

Стоит дать рисующему задачу – “не захотеть”, чтобы водящий отгадал рисунок, поведение обоих играющих резко меняется: водящий максимально концентрирует внимание, доводя его остроту до максимума, а рисующий, “обманывая”, пытается сбить накал внимания партнера нарочитой расслабленностью. Это – одно из самых увлекательных заданий, но педагог должен тщательно контролировать ход его выполнения, не допуская обид и огорчений, присущих малышам, эмоциональной перегрузки и усталости. В конце концов, не беда, если водящий не сумеет точно определить, что за изображение вывел пальцем на его спине рисующий, – важна осознанная попытка представить себе этот рисунок и выразить это словами.

### **3. Роботы**

Играют двое. Первый – участник, дающий “роботу” команды. Второй – “робот”, исполняющий их с завязанными глазами. Методические цели, стоящие перед играющими, можно сгруппировать по двум направлениям:

1. Умение поставить точно сформулированную задачу для “робота”
2. Умение реализовать словесный приказ в физическом действии.

Преподаватель должен четко проследить за тем, чтобы команды подавались не “вообще”, а были направлены на осуществление пусть простого, но вполне продуктивного действия, к примеру, – найти, подобрать и принести какой – либо предмет. Говоря о контроле за действиями самого “робота”, важно подчеркнуть, что они должны строго соответствовать командам. “Робот должен доверять командам, исполнять их в строгой очередности. Здесь тоже речь идет о “лучеизлучении и лучевосприимчивости”, так как вербальный ряд, хотя и играет важную роль в общении участников, главная ценность упражнения – установление внутреннего контакта между участниками, создание индивидуального для каждой пары играющих ритма подачи команд и их исполнения, внутренней собранности и погруженности в то, что происходит между “роботом” и его “повелителем”. Особое внимание уделяется, повторим, продуктивности действия, достижению его физического результата, ибо, только выполнив задачу, участники могут гордо заявить, что “робот” сумел выполнить ту или иную работу. Можно добавить, что для обострения игрового начала упражнения бывает целесообразно установить временные рамки упражнения или провести конкурс на самого быстрого “робота”.

Особую роль в развитии внимания и воображения имеет игра

### **4. Рисунки на заборе**

Ее значение в воспитании абстрактного мышления трудно переоценить.

Преподаватель предлагает каждому участнику нарисовать на “заборе” (стена класса) воображаемый рисунок, то есть начертить его пальцем. Наблюдающие должны рассказать о том, что они увидели, причем надо следить за тем, чтобы “рисунок” участника не “налезал” на предыдущий. Наиболее ценным дидактическим моментом является отсутствие возможности негативной оценки со стороны группы, так как условность изображения не дает повода для его критики и реального сравнения художественных достоинств. Здесь “каждый – гений”, что очень важно в воспитании не только уверенности в своих творческих способностях и силах, но и “коллективного воображения”, доверия к способностям партнера. Воспитание доброжелательного отношения к творчеству других, уважения к чужому мнению – необходимые элементы развития гармоничной личности. В этом смысле, упражнение “Рисунки на заборе” просто незаменимо.

Упражнения, приведенные выше, так или иначе, обращены на развитие внимания и эмоциональной сферы ребенка. Но не менее важно развитие сообразительности, “игры ума”. Принципиально важно в приводимом курсе то, что ребенок приобретает не просто навыки свободы поведения в таком американском духе “to get fun”, а подчиняет ее (свободу поведения) и свою фантазию некоей цели, творческой задаче. Так и хочется употребить термин Станиславского “сверхзадача”, однако не стоит лишней раз углубляться в терминологию, ибо, как сказано в немецкой пословице, “всякое сравнение хромает”.

Ниже будут приведены упражнения А.К. Михайловой, которые соединяют в себе элементы общего развития с постижением самых первых шагов освоения понятия “характер”, хотя бы в смысле постижения того, что такое – индивидуальные отличия, особенности.

## **5. Клоун – раскидай**

Каждый ученик класса создает своими руками из одних и тех же материалов и по единой технологии, определяемой преподавателем, куклу клоуна в соответствии со своим индивидуальным представлением о том, как он должен выглядеть: раскрашивает лицо, подбирает элементы костюма и тому подобное. Это задание, понятно, выполняется не на одном занятии, а в течение нескольких уроков. Работе с материалами, беседам с педагогом о том, каким хотелось бы видеть своего клоуна каждому из учеников, могут быть посвящены 5-6 занятий. По окончании изготовления куклы преподаватель предлагает каждому из детей “оживить” своего клоуна, дает возможность нескольким клоунам вступить в диалог, разыграть простейшие ситуации. Кроме чисто творческого начала в этом упражнении присутствует такой необходимый в развитии ребенка элемент, как тренировка мелкой моторики в период создания куклы и во время освоения ее управления. Важность этого трудно переоценить. Кроме того, кукла, сделанная своими руками, и наделенная чертами, которые вдохнул в нее сам ребенок, оказывается для него куда более любимой и дорогой игрушкой, чем все радиоуправляемые трансформеры и прочие достижения игрушечной индустрии.

## **6. Мозаика**

Детям предлагается разложить на листе-рисунке набор из слов на тему заданную педагогом. Слова должны составить связный рассказ, касающийся того рисунка, на котором они разложены. Любопытно, что часто дети с затрудненной речью лучше и легче остальных выполняют эти упражнения., так как в процессе расстановки слов они “репетируют” фразу, которую собираются позже произнести вслух. Педагог следит за тем, чтобы рассказы детей не повторялись и были бы в той или иной степени с общей темой, задаваемой рисунком, на котором складывается “мозаика”.

## **7. Цирковая афиша**

Каждый ученик, сочинив свой “цирковой номер”, рисует свою афишу, в которой пытается наиболее полно выразить свое представление о жанре, сложности, яркости и других особенностях своего “номера”. Поощряется изобретение псевдонимов и кратких анонсов к номерам. Чем ярче ребенок воображает свой номер, то, что он делает “на арене”, тем ярче работает его художественная фантазия.

Естественно, что все эти упражнения и задания - далеко не все, что необходимо для воспитания внимания, сообразительности и творческого воображения у младших школьников. Изложение именно этого курса приводится здесь последовательно потому, что он наиболее полно, как кажется, соответствует реализации методических требований, приведенных во вступительной части этой программы. Работа над этими заданиями занимает 40-45 минут во второй части занятия, после которой следует вторая перемена, которая длится 10-15 минут, чуть дольше, чтобы дети могли отдохнуть, перестроиться, сбросить груз психоэмоционального напряжения.

Третья часть урока базируется на упражнениях школы актерского тренинга, которые опираются на материал, доступный детскому мироощущению: детских стихах, баснях, любимых всеми играх, инсценированных песнях.

Повторю, каждый преподаватель, имеющий опыт работы с детьми, наверняка имеет множество своих “секретов” в этом деле, поэтому приведем те задания и разработки, которые уже много лет успешно используются в подготовке младших классов и прошли длительную практическую апробацию:

### **1. Говорим по-болтунски!**

Ребенок читает небольшое стихотворение или короткую басню. Педагог и группа просят его своими словами пересказать сюжет и смысл. Затем просят рассказать то же стихотворение или ту же басню на языке, которого не существует (болтунский). Любопытно, что задание, выполнение которого всегда довольно затруднительно для взрослых, у детей находит почти всегда быстрый и радостный отклик. Изобретательность детей столь высока, что, чаще всего, они почти сразу, поняв задание и заговорив “по-болтунски”, используют довольно точные рифмы, вернее их звукоподражающее соответствие. Суть упражнения – схватить

интонацию, поймать ритм и направленность действия. Заметим, дети почти всегда блестяще исполняют это упражнение.

## 2. Зеркало

Двое играющих становятся лицом к лицу. Один – человек перед зеркалом, другой – его отражение. Задача играющих – совпасть в движениях так, чтобы отражение полностью соответствовало воспроизводимому движению. Разновидностью этого упражнения является **Кривое зеркало**. Преподаватель может “наделить” отражение некоторыми характерными чертами, той или иной “кривизной”, за счет чего искажаются формы отражения. Оно может быть гротесково-увеличенным, либо уменьшенным и так далее...

## 3. “Вредные советы”

Игра “на вылет”. Можно выбрать любую детскую игру, при которой остается один проигравший. Именно этот проигравший читает стихи из книги Г. Остера “Вредные советы”. Таким образом, дети, слушая других, запоминают текст быстрее. Чтение наизусть перед одноклассниками позволяет педагогу осуществлять постоянный контроль за овладением культуры речи. Важен и момент выбора материала (стихов, песен). Прежде, чем остановиться на каком-либо конкретном произведении того или иного автора (в данном случае Г. Остера), педагог на уроках читает детям несколько произведений, принадлежащих перу разных авторов, обсуждая с детьми их достоинства, особенности. Такая работа способствует сплочению коллектива, стиранию возрастных барьеров, (в этом возрасте разница в 1-2 года очень ощутима), воспитанию литературного вкуса.

## 4. “Елки-палки”

Детям предлагаются для игры следующие предметы: гимнастические палки, мячи, обручи, скакалки. При их помощи просят создать “лес”, “паровоз”, какое-либо место действия, объект и тому подобное. Разрешается дудеть, прыгать, лежать на полу, подражать ветру и так далее. Важно, чтобы создание общего места действия или предмета захватило всю группу, чтобы никто не остался безучастным к происходящему. Педагог следит за пластическим выражением эмоций, за жестом, направляя детей к работе “от плеча”, а не “от локтя”.

## 5. Цирк

Традиционное для русской актерской школы упражнение. Применительно к младшей возрастной группе, важно помочь детям почувствовать важность и значимость выхода “на арену”, создать атмосферу приподнятой торжественности, праздника. “Цирк” – прекрасная форма для проведения контрольного урока в конце учебного года.

## 6. “Баранья голова”. “Машинка”.

Игры, которые развивают и помогают концентрировать внимание. Также – традиционные упражнения. Применительно к младшим школьникам, лучше использовать **Баранью голову**, игру, в которой каждый произносит одно произвольно придуманное слово, повторив предварительно все слова, придуманные другими участниками. В случае, когда чье-либо слово забыто, надо произнести: “баранья голова”, после чего продолжить перечисление. Побеждает самый памятный и внимательный участник. Любопытно, что игра прекрасно развивает ассоциативную память, слова ассоциируются с людьми, их произносившими, что является дополнительной подсказкой в игре.

## 7. Тепло – холодно

Музыкальная игра, тренирующая внимание. По мере приближения к спрятанному педагогом предмету, музыка меняет свой характер (из мажора – в минор, убыстрение, замедление темпа и т.д.). Ребенок сосредотачивает свое внимание параллельно на двух объектах (предмет поиска и звучание музыки). Это дает дополнительный эффект в деле развития внимания и музыкального слуха.

## 8. Люди – самолеты, люди – мотоциклы.

Упражнение очень полезно для развития дыхательного аппарата. Кроме того, оно важно в воспитании у ребенка чувства группы, партнерства и дает возможность изменения отношения к объекту.

Группа становится по кругу, и преподаватель, играющий роль руководителя полетов (заездов мотоциклистов), подает команды: “на взлет”, “выезжайте на рулежную дорожку”, “взлет”, “набор высоты” и т.д. У всех участвующих в игре предполагается один тип самолетов (спортивные, грузовые, военные и т.д.). Исходя из этого, ученики голосом воспроизводят звук моторов этих машин. В зависимости от высоты и типа самолета дети ведут себя соответственно в “полете”. “Диспетчер” просит “самолеты” развернуться, увидеть аэродром посадки, “приземлиться” и выключить “двигатели”.

### **9. С миру по строчке...**

Каждому ученику дается по порядку строчка из стихотворения или басни, известной всему классу. Задача группы – составить из этих последовательных строчек рассказ, смысл которого меняется в зависимости от задания педагога (группа – прокурор, адвокат героя и т.п.). Дело не в том, чтобы выстроить интонацию, а в том, чтобы на действие, заданное преподавателем, каждая строчка была бы нанизана, как бусинка на нить. Это дает возможность не только физически ощутить “вкус” действия, но и, с изменением задания, прикоснуться к очень важному понятию – интерпретации. Впоследствии, произведения, сыгранные в таком ключе могут быть вынесены на контрольный урок.

### **10. С днем рождения!**

День рождения каждого ученика класса является праздником для всех. Вот почему очень важно приучить группу к тому, что накануне дня рождения кого-либо из класса все готовят творческий подарок, не связанный с приобретением дорогостоящих игрушек. Это могут быть песенка, танец, стихотворение, новое упражнение, в центре которого должен быть новорожденный. Педагог не должен контролировать подготовку поздравлений явным образом, и даже в случае неуспеха какого-либо поздравления, должен поддержать их усилия и поблагодарить за самостоятельность в работе. Дело в том, что самостоятельная работа на сцене, пусть несовершенная, часто приносит больше пользы, чем многие упражнения, ибо в ее основе лежит яркое индивидуальное желание что-то сделать самому. Это следует приветствовать самым активным образом.

Часть урока, описанная выше, рассчитана на 35-40 минут.

Выше была приведена лишь небольшая часть упражнений. Каждый педагог, понятно может продолжить этот список. Интересно проанализировать то, как “срабатывают” эти упражнения на реальных детях, занимающихся по этому курсу. Вместе с А.К. Михайловой был проведен краткий анализ динамики развития группы, результаты которого приведены ниже в качестве группового психологического портрета. Естественно, в искусстве невозможно вывести среднее значение, однако попытаемся проследить наиболее отчетливые тенденции, проявившиеся в поведении большинства учащихся:

- Исчезли страх и скованность, явно исчезло насмешливое отношение друг к другу (“школьный” зажим). На вопрос педагога, кто хотел бы выполнить то или иное упражнение, поднимается лес рук, чего было не добиться в первые месяцы учебы.
- Исчезла агрессивность в индивидуальном поведении и общении. Появилась доброжелательность. Новички, приходящие в класс, буквально со следующего урока признаются группой “своими”. (В этом смысле следует указать на то, педагогам порой приходится деликатно пародировать первые неудачные пробы новичков, сводить их к шутке для того, чтобы не давать группе шанса жестко высмеять первые опыты неопитов, что крайне распространено в детской среде, по сути дела, педагог не допускает возможности насмешек над новенькими).
- Исчезла обособленность и внутренняя конфликтность, появилось стойкое желание выполнять различные упражнения коллективно, но не для того, чтобы иметь возможность спрятаться за чужими спинами, а чтобы чувствовать и самому оказывать поддержку партнеру. Важно, что, пусть от неуверенности в себе, большинство стало доверять партнеру, понимая, что на сцене все зависит от всех.
- Заметно снизилось бытовое психоэмоциональное напряжение учеников. Исчезли многие индивидуальные зажимы. В лучшую сторону изменилась речь. Ученик Ж. Пришел в

класс 3 года назад с сильными затруднениями речи, плохой координацией движений и речи, был крайне замкнут. Изменения разительны: речь четкая, размеренная, открыт в общении, уверен в своих силах, появилось много друзей.

- У многих детей обнаружилось и развились творческие способности: художественные, музыкальные, поэтические (многие сочиняют стихи). Иными словами, результаты обучения в начальном классе показывают, что у многих детей их способности стали формироваться в творческие потребности.

Начальный этап обучения естественно перерастает в занятия среднего класса, программа которого не только развивает базовые знания и опыт, полученный в начальном, но и предполагает переход от чисто игровых методов обучения к осмысленным занятиям, включающим в себя такие элементы, как самоанализ, анализ, домашняя работа – самоподготовка, знакомство с теорией и практикой современного искусства.

### **Программа занятий среднего класса Школьного Театра. “Приподнимем занавес за краешек...”**

Первая часть занятия проводится в течение 40-45 минут педагогом совместно с музыкальным руководителем. Она построена на сочетании упражнений по технике речи, индивидуальному и ансамблевому пению. Упражнения по технике речи разработаны в соответствии с “Комплексным методом воздействия на голосово-речевой аппарат”. Этот метод – плод многолетних исследований и практической работы преподавателей кафедры сценической речи Санкт-Петербургской театральной академии.

#### **1. Насос**

Ритмичные наклоны назад, вперед, сопровождаемые полным “закрытием” и “раскрытием” рук на уровне груди. Особенность движений в том, что в момент вдоха “закрытые” руки препятствуют наполнению воздухом легких, что создает дополнительное усилие, способствующее развитию правильного дыхания. Подобный характер носит упражнение **Мельница**, где руки более активны.

#### **2. Голосовой мячик**

Учащимся раздаются мячики для игры в лаун-теннис. Вместе с бросками мячом в пол они повторяют “формулу гласных”, обрамленных сначала сонорными, а потом взрывными согласными: (**мум**, **мом**, **мам**, **мэм**, **мум**, **мым**, потом – **пуп**, **поп**, **пап**, **пэп**, **пип**, **пып**). С каждым броском ударение переносится на следующий слог, дети проходят замкнутый круг гласных). То же упражнение выполняется с бросками мяча в потолок и стены. Задача педагога проследить, чтобы звук-мяч доставал обозначенной преграды, не был бы чрезмерно громким или тихим, шел бы не только через грудные резонаторы, а наполнял бы все тело играющих. Особенно часто встречаются ошибки, связанные с чрезмерным напряжением мышц шеи и ног.

#### **3. Пробивка резонаторов**

Ученики становятся в затылок друг другу и, “мыча”, постукивают стоящего впереди ребрами ладоней по спине и бокам. Педагог следит за “вибрацией” - озвучиванием тела, за глубиной и высотой тона, обращает внимание на мышечные зажимы.

Здесь приведены лишь некоторые упражнения, входящие в разминку. Большая роль в ней отводится музыкальному руководителю. Кроме ритмического тренинга, вокализа, он работает с группой над освоением элементов различных жанров пения (джазовое, классическое, рок-пение). Именно благодаря этому наши ученики уже в среднем классе имеют представление о понятиях мягкой и твердой атаки, “дисторшн”, синкопе и тому подобном. То же относится и к ритмической разминке, когда игра строится на ритмах, присущих разным направлениям музыкального искусства. В нее часто включаются труднопроизносимые сочетания букв, работа над которыми сродни овладению элементами сценической речи (быстрое ритмическое произнесение гласных в сочетании с межзубными согласными и т.п.). Кроме

того, ученики сами задают ритмический рисунок, который другие должны воспроизвести, добавив к нему свое продолжение.

Отдельно стоит сказать, что музыкальный руководитель уделяет внимание и общему развитию музыкальной культуры детей. Он играет фрагменты различных музыкальных произведений, которые дети разбирают и комментируют, с точки зрения их формы и содержания. Уже говорилось, что в Школьном Театре развитие общей художественной культуры занимает ведущее место, поэтому такой работе посвящается в среднем классе большая часть музыкальных уроков, идущих во второй части занятия сразу же после разминки. Общее время этой части занятий 40-45 минут.

После перемены группа приступает к работе по актерскому мастерству, в ходе которой большое внимание уделяется пластике, как составной части сценического движения.

Приведем упражнения, которые обычно используются в работе со средним классом:

### **1. Лабиринт**

Упражнение на координацию движений и эмоционально-ассоциативную память. Из стульев и других подручных средств группа строит лабиринт с несколькими изгибами и тупиками. Педагог предлагает всем учащимся пройти с открытыми глазами по лабиринту, запомнить все детали пути, включая поскрипывание половиц и т.д. Потом каждый ученик проходит лабиринт самостоятельно, уже с завязанными глазами, руководствуясь только памятью движений, сделанных им при пробном прохождении маршрута лабиринта. Это упражнение по сути является вводным в раздел “Память физических действий” и будет развито с учетом новых знаний группы впоследствии.

### **2. Imagine! (Вообрази!)**

Глядя на ковер, покрывающий пол класса или на стену, группа представляет себя экипажем подводной лодки или космического корабля, наблюдающим глубины океана или поверхность Земли из космического пространства через иллюминатор. Кто-либо начинает рассказ о том, что он видит, другие подхватывают, дополняют или опровергают говорящего. Фантазия в этом упражнении должна цепляться за конкретные детали, существующие реально (разводы и бугры краски могут стать очертаниями гор, неровности, швы ковра – линиями рек или оврагов, рисунок на нем – контурами городов или подводными рифами и т.д.). Педагог, выступающий в роли командира экипажа, лишь направляет фантазию в русло заранее обговоренных обстоятельств, не давая ей расползаться “вообще”. Возможно проведение “вылазки в открытый космос” или в “подводный мир”. Группа надевает воображаемые скафандры или гидрокостюмы, и выходит на прогулку, связанную с исследованиями или ремонтом корабля, пытаясь пластически соответствовать физическим законам среды пребывания (легкость невесомости, ощущение водной среды). Упражнение не рекомендуется проводить более 7-8 минут, так как нельзя долго держать в напряжении детскую фантазию. Легко возбуждаясь, она может и очень скоро угасать, а в этом случае упражнение теряет всякий смысл.

### **3. Животные**

Традиционное упражнение русской актерской школы. Нет смысла описывать его подробно. Остановимся лишь на важнейшем методическом моменте: в системе профессиональной подготовки актера он занимает место в ряду упражнений по теме “Характер и характерность”. Предполагается, что учащиеся уже настолько овладели творческим вниманием и воображением, что легко “надевают на себя” личину животного, проявляя в ней органично психофизические особенности, присущие тому или иному “герою”. Применительно к нашему случаю, обучению детей среднего класса Школьного Театра, не следует делать упор на поиск “перевоплощения”. Пусть ребенок утвердится в самом главном – поверит в то что он в этот момент – животное, на секунду-другую, этого будет достаточно. В этом возрасте главное – научиться не бояться доверять своей фантазии, вымыслу, своему ассоциативному мышлению. Мой дед, Шолом Израилевич Ганелин<sup>4</sup>, посвятивший свою научную жизнь ис-

<sup>4</sup> Ганелин Шолом Израилевич, (1894-1974), педагог, профессор, доктор педагогических наук, член-корр. Академии педагогических наук.

тории педагогики и вопросам практической дидактики, писал: “Ассоциации представляют собой отражение пространственных и временных связей объективной действительности. Эти элементарные ассоциации необходимы на первых этапах понимания. Более высокий этап в понимании связан с преодолением этих элементарных ассоциаций. За простым совпадением явлений во времени и пространстве, за их внешним сходством нужно раскрыть их причинно-следственную связь, их существенное сходство и различие. Выступает мышление, при участии которого создаются новые ассоциации, отражающие не только внешние, но и внутренние связи явлений, их более существенное сходство и различие. По мере развития ребенка происходит ряд качественных изменений в обеих сигнальных системах, изменяются отношения между ними, причем общее направление изменения этих отношений заключается в росте и усилении руководящей и контролирующей роли второй сигнальной системы. Большое значение для раскрытия механизмов сознательности в дальнейшем будет иметь учение о динамической системности, согласно которой, на большие полушария, как из внешнего мира, так и из внутренней среды самого организма непрерывно падают бесчисленные раздражения различного качества и интенсивности... Все это встречается, сталкивается, взаимодействует и должно, в конце концов, систематизироваться, уравниваться”.<sup>5</sup>

Именно поэтому не следует строго критиковать учеников, показывающих фантастических животных (драконов, космических монстров и т.п.). Это – не институт с его поиском оптимальной схемы профессионального актерского роста. Выражение “Над вымыслом слезами обольюсь” А.С. Пушкина должно стать лозунгом всего обучения в среднем классе. По большому счету, здесь идет речь о воспитании веры в “предлагаемые обстоятельства”, пусть самые фантастические. Если подобное сравнение допустимо, то нельзя пользоваться крупным рубанком, обрабатывая тоненькую жердочку. То же самое упражнение будет развито, и уже на других принципах (овладение элементами характерности), в старшем классе. Кроме того, в старшем классе будут предъявлены требования и к продуктивности психофизического действия. Пока же мы говорим лишь о попытках ощутить на сцене правдоподобность существования самого себя в “предлагаемых обстоятельствах”. Здесь физические и прочие особенности животного и являются теми самыми обстоятельствами, которые призваны разбудить фантазию ребенка.

Здесь стоит остановиться на том, что является принципиальным отличием в работе с детьми и взрослыми. Разница в том, что у ребенка процесс становления темперамента не закончен. Специализация полушарий головного мозга у детей находится в развитии. Детский мозг более пластичен. У ребенка еще нет строгой детерминации, строгой асимметрии, делающей взрослых “людьми цивилизации”. Правое и левое полушария выполняют функции друг друга. Доступ к бессознательному – проще, мозговая цензура еще не так развита, поэтому творчество ребенка по природе своей гораздо более искренне. При условии бережного подхода к психике ребенка, тщательного подбора упражнений, особенно связанных с невербальным рядом, можно подготовить его к легкому, малозаметному переходу от сознательного к бессознательному творчеству. Известный немецкий психиатр, Карл Леонгард, считает: “Ребенок экстравертирован: он обращен к процессам, воздействующим на его чувства, и реагирует на них соответствующим поведением, мало раздумывая. Взрослый, по сравнению с ребенком, интровертирован: его гораздо меньше занимает окружающее, внешний мир, реакции его гораздо менее непосредственны, он имеет обыкновение предварительно размышлять над поступком. При экстравертированности в мыслях и в поведении преобладает мир восприятий, при интровертированности – мир представлений”.<sup>6</sup>

#### **4. Я – врунишка! Конкурс “врунов”.**

Учащимся предлагается рассказать или придумать историю, которая произошла в реальной жизни где - угодно: на даче, в летнем лагере, на катке и т.п. После того, как все ученики расскажут свои истории, начинается обсуждения, кто из них рассказал правду, кто придумал, и чья история показалась самой интересной.

<sup>5</sup> Ганелин Ш.И. Дидактический принцип сознательности. М. 1961. С.22.

<sup>6</sup> Леонгард Карл. Акцентуированные личности. Пер. с нем. В.М. Лещинской. Киев. 1989. С.20.



Упражнение это необыкновенно полезно, как в плане специальной подготовки, так и в плане развития речи и логики. Практика показывает, что за 3-4 занятия дети, слушая друг друга, приходят к выводу о необходимости не просто передать свои чувства по поводу реального или вымышленного события, но изложить произошедшее последовательно, с кульминацией, передать свое отношение к грустному, веселому или трагическому случаю. С точки зрения профессиональной подготовки, великолепно тренируется умение “вырулить” на сквозное действие рассказа, ощутить его сверхзадачу. В лучших рассказах всегда присутствует оценка события, с точки зрения автора и исполнителя. В определенном смысле можно говорить о воспитании умения устного рассказа, жанра блестяще содержательного, яркого и полезного, памятного всем по замечательным работам Ираклия Луарсабовича Андронникова. Нет нужды говорить о том, как важно воспитание чувства стиля, расширение словарного багажа, что заложено в этом упражнении самим заданием.

Занятия показали, - лучше всех справляются с ним те, кто привносит элемент фантазии в события, свидетелями которых они были. Результаты могут порой обескуражить и педагога. Так, ученица Л. рассказала страшную историю о том, как она с братом ехала по лесной тропинке на велосипедах, брат заехал в болото, упал и стал тонуть. Она, маленькая и слабая, никак не могла его вытащить. В тот момент, когда она описывала, как брат тянул к ней руки и повторял ее имя, Л. заморгала, сделала длинную паузу и беззвучно заплакала. Мы все были готовы сквозь землю от ужаса провалиться, преподаватель стал утешать Л., а она заявила, что плачет не потому, что страшно вспоминать, а потому, что не успела придумать, что дальше было...!!! Речь здесь идет не о том, что детей учат врать. В этом упражнении фантазия поистине самоценна. Но только фантазия образная и точная. Детей могут обмануть лишь взрослые, сами они всегда безошибочно выбирают из своих одноклассников лучшего “врунишку” - рассказчика.

### **5. Волшебный графин.**

Упражнение из курса профессора С.В. Гиппиуса, описанного в его знаменитой книге “Гимнастика чувств”<sup>7</sup>. Суть его в следующем: каждый ученик класса пробует по глотку из воображаемого “волшебного графина”. В момент, когда жидкость наливается в стакан, педагог предлагает ученику новые обстоятельства, меняя вкус и температуру жидкости (квас, какао, прокисший компот, уксус, пересоленный бульон, лимонад, молоко и т.п.). В этом упражнении очень важен момент оценки. Его нельзя подготовить, отрепетировать заранее, педагог следит за тем, чтобы вкус не “готовился” в голове ученика, а возник из ощущений физической и эмоциональной памяти “на соль-сахар”, на температуру и т.п.

Упражнение кажется простым, но выполняют его искренне и верно лишь немногие ученики, как показывает практика. Приведем один пример. Ученик Ш. воспринимал все глотки достаточно однообразно, видно было, как он думал, что у него ничего не получается, он явно тяготился работой. Неожиданно его сестра, ученица того же класса, крикнула: “Добавь себе варенья! Ты же любишь чернику!” Ш. улыбнулся и почмокал губами: “Ага, так вкуснее...” Этот момент оказался очень важным для него; верно пойманное ощущение помогло найти и различия между напитками, примерно половина глотков уже имела свой определенный вкус, что для такого упражнения уже далеко не самый плохой результат.

### **6. Упражнения на память физических действий**

Классу могут быть предложены самые разные варианты таких действий, однако, стоит заметить, что лучше всего не усложнять саму их схему, сделать ее максимально простой, но точной, чтобы ребенок легко “цеплялся” за детали и не расплывал свое внимание по нескольким воображаемым объектам. Стоит привести список таких действий, которые легко укладываются в рамки подобных требований.

- Перенос со стола на стол полной до краев кастрюли с горячим молоком
- Пришивание пуговицы
- Намазывание хлеба маслом
- Перенос с места на место мешка с картошкой

<sup>7</sup> Гиппиус С.В. Гимнастика чувств. Л. 1966.

- Завязывание узла на веревке
- Склеивание бумаги
- Чистка апельсина и т.д.

Конечно, главной целью этих упражнений является не “органика ради органики”, а поиск все той же веры в “предлагаемые обстоятельства”, преодоление созерцательности, активное действенное воображение. Для его тренировки и воспитания настоящей “цепкости” по ходу работы можно задавать следующие вопросы:

- Сколько весит твоя кастрюлька?
- Какого цвета пуговица?
- Почему нитка так легко попадает в игольное ушко?
- Сухая картошка у тебя в мешке или мокрая?
- Есть ли “шапка” пены над горячим молоком?

Главное – не утомлять ребенка дотошной придирчивостью, а находить, отмечать, хвалить за мгновения Правды. И еще одно обстоятельство: в среднем классе должны быть именно упражнения на память физических действий, а не этюды. Иными словами, не следует требовать от малышей осознания таких элементов школы, как оценка, событие, пристройка и т.п. Все это станет материалом для работы в старшем классе. Вместе с тем, если ребенок интуитивно верно играет уже не упражнение, а этюд, педагог должен обратить внимание группы на то, чем же отличается этюд от упражнения.

В качестве упражнений могут и должны быть использованы подвижные игры, которые развивают пластические навыки и речедвигательную координацию.

### 7.Чехарда

Играет вся группа, разучившая предварительно хоровой стихотворный текст. Педагог следит за ритмическим исполнением текста и движений, высотой и наполненностью тона. Конечно, перед тем, как дать группе текст, следует подумать о том, чтобы он содержал звукосочетания, произнесение которых необходимо тренировать. К примеру, для “Чехарды” прекрасно подходит текст, в котором много гласных, правильное произнесение которых затрудняется прыжками. Педагог следит, чтобы в момент прыжка гласные произносились ровно, не “вываливаясь” из общего тона (эти гласные подчеркнуты):

Незнайка! Узнай-ка правдивую враку !  
 Два мертвых Зазнайки затеяли драку,  
 Бегом поползли друг от друга вспять,  
 Достали ножи и стали стрелять.  
 Глухой полицейский на шум прибежал,  
 И мертвых зазнаек убил наповал !  
 Ты думаешь правды во враке – ни слова?  
 Спроси-ка выдавшего драку слепого!

Естественно, при выполнении упражнения обращается внимание на аккуратность и безопасность движений, ибо часто дети “заигрываются”.

Эти и подобные упражнения составляют вторую часть урока, которая занимает 40-45 минут.

Третья часть занятия имеет такую же продолжительность. Ее составляют, как упражнения и разбор домашних заданий, так и беседы о театре, обсуждения спектаклей, фильмов, картин, музыкальных произведений. В среднем классе, как и в старшем, большое внимание уделяется работе над инсценированными песнями, поэтому каждое занятие 10-15 минут посвящается этой теме: на первых уроках совместно с музыкальным руководителем идет выбор материала, позднее разучивание текста и мелодии, раскладка по голосам, сочинение пластической линии, репетиции, дети сами рисуют своих героев, дают им имена или клички, подбирают дома элементы костюмов. За полугодие можно, таким образом, срепетировать песню из 6-5 куплетов, которую необходимо показать на зимнем контрольном уроке. Опыт работы

над песнями подсказывает, что это задание необыкновенно полезно в смысле раскрепощения ребенка. Он перестает бояться жеста, сложных движений. Танец, музыка вовлекают его в жизнь персонажа, и даже самые “зажатые” ученики в инсценированной песне выглядят совсем по-иному.

Домашние занятия, которые регулярно получает группа, связаны как с самостоятельным поиском материала для работы, так и материалом, задаваемым педагогом в индивидуальном порядке ученику. Так, к примеру, в работе над стихотворениями ученикам было предложено самим найти произведения, которые им больше всего по душе. Между тем двум ученицам было задано подготовить стихи, выбранные педагогом специально для них. В данном случае это было связано с тем, что ученица А. крайне плохо запоминает текст и смущается этим. Поэтому ей было предложено коротенькое стихотворение А. Барто “Ежик”, которое очень легко запоминается. Другой очень сильной ученице П., легко и талантливо схватывающей задания, было дано заведомо сложное, но необыкновенно звучное и красивое стихотворение К. Батюшкова “Мой друг, сокроемся туда...”. Стихотворение с неявно выраженным смыслом, полное романтического порыва. Ученицы спокойно восприняли это решение педагога. Если первая довольно спокойно справилась со своим заданием, то вторая долго и мучительно “плавала” в трудном материале, искала разные смысловые подходы. На одном из занятий произошел “прорыв”, она “широко задышала” и за текстом появилась мысль, ее мысль, которую она искала долгое время на занятиях и дома. Прием выбора материала “на сопротивление” не нов, пользоваться им стоит осторожно, так как не всякий ребенок имеет достаточно крепкую волю, чтобы “бороться” с таким материалом. Отсюда вытекает еще одна важная закономерность работы с детьми – *материал, с которым работает ребенок должен соответствовать уровню его индивидуального развития, крайне опасно “подавлять” его личность глубиной или трагизмом материала, поэтому здесь, кроме учета возрастного момента необходим строго индивидуальный подход и реальное осознание педагогом предполагаемых возможностей конкретного ученика.*

Вместе с тем, полезно, пожалуй, привести круг авторов, которых с удовольствием читают и принимают дети среднего класса: Ю. Мориц, Г. Остер, Э. Успенский, М. Мокиенко, С. Маршак, К. Чуковский, А. Барто, стихи о природе С. Есенина, О. Дриз, О. Григорьев и, конечно же, А.С. Пушкин. Естественно, выбор автора тоже не должен быть случайным. По опыту работы приходится констатировать, что нынешнее поколение детей этого возраста принимает за художественную литературу даже комиксы – переводы диснеевских мультфильмов. Поэтому, в большой мере работа педагога актерского мастерства связана и с преподаванием литературоведения, в той мере, в какой это необходимо. Иначе наши дети “не смогут ямба от хорея, как мы не бились, отличить”. К сожалению, очень часто приходится сталкиваться не только с дурновкусием, но и с “воинствующей серостью”, выслушивать поношения всего, что действительно составляет наше национальное духовное богатство. В качестве альтернативного эталона приводится “крутизна” модных бульварных романов, юмористические, с позволения сказать, произведения их “желтых” газетенок. Педагог обязан противостоять этому, не терять лица, держаться жестко, но не забывать, что перед ним – дети, со всеми их достоинствами и недостатками.

Кстати, порой, выбор ребенка, если он осознан и выстрадан, способен настолько “облагородить” материал, что стоит ему прислушаться. Так, недавно, ученица Т. выбрала для контрольного урока произведение Э. Асадова “Стихи о рыжей дворняге”. Педагог пытался объяснить ей несовершенство этого стихотворения, его чрезмерную слезливость, псевдотрагизм. Горькие девчоночьи слезы обиды и непонимания были ответом: “Вы сказали, что нужно принести любимое стихотворение; это – самое мое любимое... Чего вы от меня еще хотите?” Пришлось смириться, скрепя сердце. Надо сказать, что даже первая проба убедительно доказала – выбор был абсолютно точным. Видимо, смысл, заключенный в тексте стихотворения, абсолютно совпадал с какими-то очень глубоко спрятанными в душе переживаниями, и это совпадение давало поразительный эффект сопричастности ученицы произносимой ею истории. Дополнительный заряд был скрыт в желании ученицы переубедить педагога, дока-

зять правоту и правомочность своего выбора. Выстроить композицию, отшлифовать стиль, найти более сдержанный тон чтения, расставить акценты было уже делом техники. Таким образом, можно сказать, что вера в материал порой настолько “оживляет его”, что литературные достоинства последнего не играют такой уж принципиальной роли., что вовсе не умаляет значения выработки чувства литературного вкуса и стиля...

Отдельно стоит остановиться на упражнении

### **8. Зарисовка**

Это упражнение относится к разряду домашнего задания и задано оно раз и навсегда, если можно так выразиться. Речь идет о наблюдениях за предметами, людьми, явлениями природы, механизмами и т.п. На каждом уроке дети, по желанию, делятся своими наблюдениями, показывают их друг другу. Эти зарисовки не подлежат особо строгому критическому разбору, ибо детальная работа над наблюдениями еще впереди, в старшем классе. Это лишь первые опыты, пусть несовершенные, - они направлены на поддержание в ребенке тяги к любопытству, анализу явлений, желания воспроизвести их актерскими средствами. Эти качества – питательная среда актерского организма. Вот что писал о гениальной актрисе В.Ф. Комиссаржевской известный исследователь театра П.А. Марков: “Она впитывала в себя жизненные впечатления с почти болезненной жадностью. Она признавалась, что в ней “какая-то лихорадка сидит, все хочется скорей успеть взять, схватить, понять”. “Я жадно бросаюсь на всякие впечатления,— писала она несколько позднее,— помимо меня, они меня захватывают всю и без остатка, а человек, несомненно, самый интересный элемент в общей сумме впечатлений, встречающихся на нашем пути. Это не значит, что я смотрю на людей, как на объект для наблюдения, нет, у меня много в душе тепла, которое всегда идет навстречу жаждущему получить это тепло...”. “Я сейчас больна жаждой познания...”. “У меня так много интересов, кроме театра, что-то новое, что я чувствую в воздухе, в звуках голоса некоторых людей и еще не разобралась, что это такое,—и хочу, жажду разобраться, узнать, понять, пока еще я молода, пока кое-какие силы в душе есть”<sup>8</sup>.

Урок обычно завершается подведением итогов занятия, разбором заданий или беседой о Театре, его проблемах, группа делится впечатлениями о спектаклях, фильмах, которые были просмотрены за последнее время. Стоит сказать, что воспитание практических актерских навыков должно идти вкупе с воспитанием у ребенка интереса к театральному искусству вообще, поэтому походы в театр, организованные вместе с родительским активом, встречи с актерами, художниками, композиторами дают детям богатый материал для их духовного развития.

## **Программа обучения в старшем классе Школьного Театра.**

Программа распадается на две части. Первая – студийная работа в течение первого учебного года. Ее особенностью связаны необходимостью осознанной самостоятельной работы над действием во всех его проявлениях. Рождение Слова на сцене требует от учеников большой внутренней потребности в его осмыслении, желания и умения мыслить образно. Известный советский педагог, крупный исследователь истории педагогики Ш.И. Ганелин придавал огромное значение тому, что для наиболее полного понимания проблемы сознательности в обучении имеют взгляды И. П. Павлова на противоречие, которое заложено в самом характере отвлеченного мышления: “С одной стороны, оно есть способность человека наиболее совершенно отражать мир, с другой — в нем же заложена возможность искажения

<sup>8</sup> П.А. Марков О Театре. Из истории русского и советского театра. М. Искусство. 1974. С. 230.

этого мира, отлет мысли от действительности. В этих словах И.П. Павлова раскрываются некоторые физиологические основы для решения проблемы соотношения между конкретным и абстрактным, работы над фактами и выводами, связи теории и практики. Сознательность усвоения связана с образованием отвлеченных понятий, абстракций, которые делают наши знания более глубокими, более всеобъемлющими, но это абстрактное мышление должно быть связано с действительностью. Мы выше видели, какую роль в сознательности играет слово. Речь возникает на базе второй сигнальной системы, на базе ассоциаций, которые в свою очередь являются продуктом трудовой, общественной деятельности человека”<sup>9</sup>. Вторая – репетиции, выпуск спектакля и продолжение учебной практики в рамках живущего спектакля. Работа над спектаклем – особая тема, разработка которой выходит за рамки настоящей работы. Каждое конкретное драматургическое произведение или инсценировка, а, тем более спектакль, создаваемый на материале наработок учебного процесса (инсценированные песни, этюды и т.д.), требует своего подхода, как с точки зрения организации работы, так и методически. Поэтому остановимся на чисто студийной работе и ее отличиях от работы с младшим и средним классами.

Разминка.

1. Бег и движение приставными шагами по кругу с чтением стихов. Преподаватель следит за тем, чтобы звук соответствовал задаче, поставленной им; через определенные промежутки времени изменяют эту задачу. К примеру, задается отрывок из сказки С. Маршака “Кошкин дом”. Группа должна начать чтение шепотом, но таким, при котором звуки абсолютно различимы, на глубоком диафрагмальном дыхании. Педагог широким взмахом руки просит дать полный звук, через несколько секунд опускает руку ниже, показывая – среднее звучание. Упражнение развивает как речевые навыки, так и внимание.

2. Педагог задает ритм, в котором ученики должны произнести известные им чистоговорки. Ученики стоят стайкой, и читает тот, на кого указывает педагог, причем педагог задает первое слово чистоговорки. Следующий ученик должен поддержать ритм и подхватить ту чистоговорку, которую ему задает педагог. Примеры чистоговорок:

- Бык тупогуб, тупогубенький бычок. У быка бела губа была тупа.
- На дворе трава, на траве дрова. Раз – дрова, два – дрова, три – дрова. Не вместит двор дров. Надо дрова выдворить со двора на дровяной двор обратно.
- Из-под пригорка, из-под подвыподверта зайчик приподвыподвернулся.
- Бомбардир Бомбарильо бомбардировал бонбоньерками барышень из Барселоны.

В разминку могут быть включены также и упражнения на речедвигательную координацию с усложненной схемой, такие, как

**Мороз-воевода:** Отрывок из поэмы Некрасова заучивается группой. Каждая ударная доля соответствует определенной позиции рук, к примеру: “Не ветер...” – правая рука вперед, левая, вверх, “бушует” – левая в сторону, правая вверх, - “над бором” – обе вниз и т. д. Группа должна повторить всю схему с текстом в движении вперед, назад, по кругу. Упражнение требует высочайшей концентрации внимания, педагог должен внимательно следить, чтобы мышцы у детей не были закрепощены от чрезмерного усердия и жесты и шаги получались бы свободными и широкими.

Непременным и очень полезным элементом разминки является то, что все упражнения и задания сопровождаются музыкой. Музыкальный руководитель вправе прервать упражнение, объясняя ошибки, он полноправный участник учебного процесса, его роль гораздо более широка, чем задачи концертмейстера.

К примеру, в старшем классе театрального отделения ЦЭВ Калининского района проводились экспериментальные разминки, в ходе которых обучение пению каноном совмещалось с чисто речевой практикой, присущей предмету “Сценическая речь”. Причем стоит сказать, что пение строилось по основе джазовой школы (синкопа, атака и т. д.), а контроль осуществлялся двумя педагогами, причем в равной мере. В результате простенькие разминки вроде пресловутого “Братца Якова” стали основой серии многоголосных джазовых инсцени-

<sup>9</sup> Ганелин Ш.И. Дидактический принцип сознательности. М. 1961. С. 20-21

рованных песен на стихи С. Маршака, специально сочиненных музыкальным руководителем центра Ю. И. Маркевичем.

Упражнения на ритмическое мышление – также входят в программу старшего класса. Речь идет о том, что группа выучивает 3 – 4 ритмических рисунка, а затем, преподаватель, задавая единый ритм работы, просит того или иного ученика ладонями “прохлопать” ритм от 1 до 4, по его выбору. Побеждает тот, кто продержится дольше других. После этого победитель придумывает свои 2 – 3 , которые предлагает группе. Игра повторяется. Прелесть этой затеи в том, что и музыкальный руководитель и преподаватель играют наравне со всеми, подчеркивая важность задачи.

Еще раз необходимо подчеркнуть, что, в отличие от работы в младшем и среднем классе, разминка старшего – непрерывный поток заданий и упражнений, по принципу “от простого – к сложному”, который должен “разогреть” ученика за 30 –40 минут до того “градуса”, когда он может уже спокойно, без усилий войти в то или иное актерское упражнение или этюд. Отчасти можно признать, что моторное, ритмическое возбуждение приводит организм в то состояние, когда он способен к творческому процессу. Это справедливо, ибо творчество требует “раскачки”, оно не рождается “на стуле”.

Вторая часть урока – актерский тренинг, в который, помимо известных упражнений школы К. Станиславского, включены некоторые упражнения, взятые из биомеханики Вс.Э. Мейерхольда, из упражнений, разработанных Е. Б. Вахтанговым, М. А. Чеховым и современными деятелями театральной школы. Стоит сказать, что в предлагаемой программе используются упражнения отечественной школы, но и упражнения из курса П. Бра (Дания) и Л. Пети (США). Упражнения приводятся в том виде, в котором они были представлены на III International M. Chekhov Workshop в Лондоне (1995г.) и используются с согласия их создателей, за что автор приносит им искреннюю благодарность. Упражнения относятся к разделу “психологический жест” и очень полезны для юных артистов. Дело в том, что сам подход к строительству характера через психологический жест и “воображаемое тело” очень плодотворен. Порой детям трудно разобраться в терминологических и методических тонкостях “системы” Станиславского (артисто – роль, свех-сверх-задача и т.д.). Это – дело будущего, если Театр станет их профессией. Зубрежка терминов и определений не дает ровным счетом ничего. В этом смысле “внедрять систему” надо очень деликатно. Упражнения по методу М. Чехова очень подходят в этом плане. Ниже будут приведены некоторые из них, адаптированные к детской аудитории. Говоря о “тактике”, работы в старшем классе, можно привести следующую схему упражнений и заданий:

### 1. Зеркало

Один ученик, стоя напротив другого, играет его зеркальное отражение. Речь не идет, как в среднем классе, только о точной копировке движений. Тот, кто смотрится в зеркало, выполняет осмысленный этюд (моет лицо, причесывается, чистит зубы, одевается). Этюд предполагает событие (погас свет, сломался зуб и т.д.), соответственно, речь идет уже и об оценке. Студиец, играющий отражение, воспроизводит все подробно и тщательно, “примеряя на себя” личину своего визави. Это упражнение носит принципиальный характер, ибо в нем, кроме работы над вниманием и воображением, осуществляется переход к постижению внешних и внутренних проявлений поведения другого человека, - начало постижения характерности. Упражнение, если оно выполняется достаточно уверенно большинством группы, стоит усложнить, назвав его **Кривым зеркалом**, отражающим тот или иной взгляд “отражения” на действия “отражаемого – их интерпретацию. Педагогу стоит обратить внимание на то, что часто ученики выбирают путь наименьшего сопротивления, пародируя внешние признаки поведения объекта. Желание рассмешить аудиторию, присущее любому актеру, не вредно, само по себе, но стоит обратить внимание на то, какими средствами оно достигается. Следует обратить внимание на необходимые волевые качества, которые помогают точно понять и выполнить задачу:

- Максимальное внимание
- Сосредоточение на подробностях

- Внутренний монолог
- Отношение к действиям партнера, создающее “кривизну зеркала”
- Чувство перспективы действия

Оговоримся, чаще всего для того, чтобы упражнение не вышло скомканным, надо дать исполнителям предварительно оговорить хотя бы схему физических действий и стоящих за ними событий. Это дает верное направление фантазии и помогает не думать о следующем шаге в этюде.

## 2. Упражнение П. Бра

Учащиеся делятся на две группы. Педагог предлагает первой группе придумать сюжет и, не раскрывая его остальным, создать на эту тему немую сцену (скульптурную композицию). Затем, вторая группа по просьбе педагога должна постараться определить тему и “влииться” в созданную композицию, стараясь не нарушить ее сюжетной линии. После этого педагог просит первую группу покинуть сцену и, в свою очередь определить тему композиции учеников оставшихся на площадке. Задание считается выполненным удачно, если сюжеты (темы) обеих групп совпадут.

## 3. “The circus of Gods”- “Цирк богов” ( Упражнение Л. Пети).

Вся группа выходит на площадку и получает от педагога “напутствие” подобного содержания: “Мы - прекрасны, мы лучшие артисты цирка в мире, наше умение - божественное, все, что мы делаем - от бога, боги взирают на нас, аплодируют нам, мы обожаем нашу публику, и она боготворит нас!”. При этом педагог просит всех одновременно начать исполнять какой-либо цирковой номер: одних быть фокусниками, других - акробатами, укротителями... Он нагнетает обстановку восторга, радости от выполняемых действий, общего успеха. Стоит сказать, что обычно это упражнение создает потрясающую атмосферу открытости и общей радости и всегда исполняется с большим подъемом, но проанализировать свои действия по прошествии времени обычно студийцы оказываются не в состоянии.

## 4. Мы – клоуны (Упражнение Л. Пети).

Детям предлагается собственными усилиями дома из любого подручного материала изготовить клоунский нос произвольной форм и любого способа крепления (резинка, клей, липкая лента, проволока и т.д.). Педагог предлагает двум ученикам надеть свои носы и выполнить схему физических действий, определяемую простым сюжетом:

1. Первый клоун выходит на площадку.
2. Он замечает, что на авансцене жужжит муха.
3. Подкрадывается к мухе, севшей на пол.
4. Второй выходит на площадку.
5. Замечает, что Первый увлечен каким-то делом.
6. Подходит незаметно к Первому и замечает ту же муху.
7. В момент, когда Первый готовится прихлопнуть муху, дает ему пинок.
8. Первый хочет дать сдачи, но муха садится ему на голову.
9. Второй готовится стукнуть по ней, но муха перелетает к нему на голову.
10. Муха перелетает с головы на голову, с носа на нос, ловя ее, клоуны покидают сцену, стучаясь лбами, спотыкаясь и т.д.

Конечно, схема может быть и иной. Это упражнение требует от исполнителей пусть не до конца осознанной, но необходимо-точной пластической выразительности, весьма схожей с искусством пантомимы. В задании подчеркивается, что слова запрещены, этот запрет может быть усилен тем, что упражнение сопровождается музыкой, задающий общий темп и ритм действий и движений. Методически преследуется достижение задач по двум направлениям, которые связаны друг с другом, но относятся к разным дидактическим разделам школы. Условно разделим их на “Объект внимания” и “Импульс”, включающий в себя элементы владения “преджестом” и “воображаемым телом”.

Объект внимания	Импульс
- Задача выхода на сцену	- Желание совершить поступок
- “Зацепка” за объект внимания	- Контакт между “центром тела” и объектом
- Оценка объекта	- Предчувствие жеста, “преджест”
- Переключение внимания с объекта (муха) на объект (партнер)	Восприятие radiation (М. Чехов)
- Последовательность действий своих и партнера (ты – мне, я – тебе, “петелька - крючок”)	- Диалог между рациональными и эмоциональными центрами.
- Продуктивность и целесообразность поступка	Ощущение “воображаемого тела” и “чувства легкости”
- Точное сквозное действие.	- Верно найденный “психологический жест”, чувство перспективы действия.

В этой таблице легко угадывается попытка сопоставления и выявления соответствия в этом упражнении элементов школы К. Станиславского и М. Чехова. В самом деле, так или иначе, то, что мы интуитивно чувствуем, имеет свои определения, как в том, так и в другом методе подготовки актера. Желание найти соответствие понятий вполне объяснимо, ибо некоторая сухость и педантичность первого метода прекрасно дополняется “романтизмом” и образность второго, а недостаток строгой последовательности метода М. Чехова – выверенностью определений и дидактической точностью “системы” К. Станиславского. Сам Михаил Чехов так определял саму суть различий и общего в подходах к театральной школе своих великих современников: “Два примера: Станиславский страстно любит человеческую сущность, идею произведения, которое он ставит или играет. Таиров, Мейерхольд, Вахтангов, наоборот, страстно любят оболочку, *форму* произведения, которое они воплотили на сцене.

Станиславский стремится высветлить содержание наиболее интенсивно и глубоко раскрыть человеческую сущность произведения. Мейерхольд стремится выискать форму.

Можно сказать, что в настоящее время судьбы русского театра находятся в руках этих двух великих режиссеров — Станиславского и Мейерхольда. Но актеры, которые желают вдохновляться примером одного за счет другого, по моему мнению, заблуждаются”<sup>10</sup>.

Отметим лишь, что в силу эмоционального восприятия каждого ученика, педагог должен находить те подходы и объяснения, которые найдут чувственный отклик в душе ребенка, не отягощенной замысловатой диалектикой. Поэтому, порой, употребление “говорящих мизансцен”, любимых Вс.Э. Мейерхольдом и прекрасно развитых в свое время А.Б. Немировским в Училище им. Щепкина, бывает полезнее длинных объяснений по поводу правильности того или иного определения. Кстати, вовсе необязательно объяснять детям, что один из путей работы над этими упражнениями, (решение его набором мизансцен, выстроенных энергетически выверенно), вплотную связан с “биомеханикой” Мейерхольда.

В указанном упражнении крайне важно внимательно следить за тем, чтобы “клоуны” ощущали переключение внимания своего и зрительского друг на друга. Последовательность действий, их завершенность, в сочетании с пластической точностью и заостренностью, - необходимые качества, которые и тренирует это весьма непростое задание. Добавим ко всему сказанному, что ученик в этом упражнении уже не просто “я – в предлагаемых обстоятельствах, а – “клоун”, который имеет свою неповторимую индивидуальную внутреннюю и внешнюю характеристики. Словом, есть над чем поработать...

### 5. Наблюдения

В среднем классе ученики выполняли упражнение **Зарисовка**, которое является базовым, по отношению к настоящим актерским наблюдениям. Учащимся предлагается не толь-

<sup>10</sup> Чехов Михаил. Литературное наследие, в двух томах. Т 1. М.1986. С. 125.



ко найти в жизни объект, который притягивает их настолько, что требует сценического воплощения, но и придумать или “подсмотреть” в жизни ситуацию, в которой он действует, проявляет себя. Иными словами, это – этюд, в котором должны быть соблюдены следующие элементы:

1. Задача (“забота”, по выражению Л.Ф. Макарьева).
2. Предыстория
3. Событие
4. Оценка
5. Выход из оценки
6. Финал (точка).

Все это следует объяснить ребенку на жизненных примерах, не углубляясь в терминологию. К примеру, *я видел, как молодой человек, одетый в модный костюм с “искрой”, в начищенных ботинках, с радиотелефоном в руке, несмотря на жару, не снимающий пиджак, занял очередь за мороженым. Он говорил по телефону и был крайне занят этим. Купив мороженое, молодой человек очень тщательно, стараясь не запачкать руки, прижав плечом к уху телефон, развернул свое мороженое и проглотил его буквально за два “укуса”. Потом так же аккуратно сложил обертку и, подойдя к урне, выкинул в нее... радиотелефон. Он долго смотрел по сторонам и, поеживаясь, стал стягивать с себя пиджак. Найдя на земле палочку, он попытался выудить аппарат из урны. Поняв, что это невозможно, он решительно засучил рукава, залез рукой по локоть в урну, нашел свою злосчастную трубку и, бережно держа ее за антенну, пошел искать место, где можно вымыть ее и руки, предварительно бросив обертку от мороженого почему-то на землю...*

В таком рассказе соблюдены все элементы, составляющие этюд и ученику остается “окрасить” их, исходя из своих наблюдений за внутренними и внешними особенностями объекта наблюдения. Стоит помочь ребенку в поиске “примет”, по которым легче найти те или иные черты. Это приметы, типичные для характерности, выраженной в следующих признаках:

1. Национальных
2. Речевых
3. Возрастных
4. Профессиональных
5. Сословных, групповых (социальных)
6. Физических
7. Родственных (генетических)

Наблюдения никак не могут быть проходным упражнением, ибо в них отрабатывается не только элементы правдивого сценического бытия в характере другого человека; в них проявляется индивидуальное видение мира, мироощущения человека, его общественная позиция. Подготовка к ним должна быть продуманной и тщательной. В нее могут войти следующие этапы:

- Рисунок-набросок своего героя
- Эскиз костюма
- Подбор элементов костюма
- Подбор грима, других внешних признаков
- Выбор реквизита
- Рассказ о биографии героя
- Рассказ о том, “что было до и после”

### **7. Старый – молодой**

Это упражнение является составной частью наблюдений, вытекающей из рассказа о том, “что было до и после”. Реально подсмотренный персонаж помещается в придуманные, вымышленные обстоятельства его молодости, если герой – человек пожилого возраста и наоборот. Нет нужды описывать, какое поле для самостоятельного творчества и фантазии открывает это упражнение. Заметим лишь, что и здесь требования к упражнению, как к этю-

ду, остаются теми же. Еще одно обстоятельство должно быть непременно учтено педагогом: есть табуированные темы, тем более для детей. К ним относится насмешка над физическими или умственными недостатками, показ пьяных, использование ненормативной лексики, грубость в изображении национальных особенностей тех или иных людей. Как показывает многолетняя практика, первые пробы именно в обозначенных направлениях встречаются довольно часто и всегда бывают провальными. Не стоит прерывать их на первом занятии. Когда первые показы состоятся и аудитория “насладится” ими, педагог должен жестко разоблачить эти “опыты”, высмеять саму их идею, доказать ее бездуховность и безнравственность. Нравственность должна стоять во главе всего, без нее невозможно никакое истинно духовное совершенствование, на котором и зиждется настоящее искусство.

### **8. Одиночные и парные этюды.**

Работа над ними – едва ли не самый сложный этап обучения в старшем классе. Дело в том, что этюд, прежде всего – продукт жизненного опыта. Его то, как раз, крайне мало у детей. Поэтому самое трудное для них – сочинить ситуацию, которая выглядела бы правдоподобной, с позиций взрослого человека. Детство – время мечтаний, а не опыта. Не стоит пытаться навязывать детям взрослые сюжеты (любовные истории, ситуации, связанные с тяжелыми переживаниями по поводу болезни или смерти), все то, что ими интуитивно отталкивается или воспринимается поверхностно. Вопреки канону высшей театральной школы, предъявляющей к этюду требования дотошного правдоподобия (жизнеподобия) и безусловного существования в рамках реалистического стиля игры, детские этюды могут быть придуманы и исполнены, как воплощение фантазий, пусть нелогичных, но всегда искренних. Может быть, в этом смысле этюд и обретает свое истинное предназначение – легкого наброска, полного импровизации. В этой связи, приведем лишь несколько ситуаций этюдов, разыгранных учениками старшего класса в 1997-1998 учебном году:

- Дрессировщица в цирке одевает для выступления непослушную обезьянку, которая довольна своим отражением в зеркале (ее костюм кажется ей недостаточно элегантным).
- Некие фантастические животные (хищники) находят кость и не могут поделить ее между собой.
- Ученый выводит в пробирке существо, которое невидимо, но действует, разрушая все приборы в лаборатории. Ученый загоняет его назад в пробирку.
- Учитель, благодаря волшебной таблетке, превращается в ребенка, а ребенок – в учителя, требующего отвечать на все его вопросы только неправильно.

Нелепо было бы требовать от группы и полного понимания всех методических тонкостей, заложенных в само понятие этюда, его разбора, с точки зрения театральной теории. Критерием оценки в этом возрасте может, и должно быть, “интересно” или “неинтересно” с обязательной мотивацией своего мнения. Мотивированная оценка, данная тебе товарищами, порой воздействует куда сильнее, чем похвалы или замечания педагога.

Веры участников этюда в те обстоятельства, которые они сами себе нафантазировали, важнее подробного проживания ситуации, тем более, что, с точки зрения взрослых, ситуация – явно “липовая”. Но именно так, “липово”, дети играют в войну, в дочки-матери, веря в дальнобойность своего пистолета, сбитого из двух кривых палочек. Постараться сохранить это ощущение детской игры в этюде – очень непростая задача. В этом деле полезно бывает найти ту “точку опоры”, с помощью которой можно, по выражению Архимеда, “перевернуть Мир”. Такой точкой может стать внутренний монолог. Дело в том, что у детей в момент игры он очень развит, и их “бух-бух!”, “ба-бах!” – ничто иное, как внутренний монолог. Прочтения девочек над куклой, “не желающей укладываться спать”, - диалог девочки - “матери”, с одной стороны, и куклы, с другой. Но, в итоге, это – внутренний монолог актрисы, играющей мать. Дети не склонны озвучивать свой внутренний монолог в присутствии педагога или других зрителей. Они испытывают естественное стеснение. Поэтому позволим себе привести один из способов, как, без ущерба для самолюбия ребенка, можно помочь ему проявить свой внутренний монолог: ученик начинает исполнение своего этюда. Педагог приглашает другого ученика рассказать то, о чем сейчас думает играющий по ходу этюда. Как

правило, через несколько секунд после начала рассказа играющий “взрывается”. “Нет! Я не об этом сейчас подумал!” Так, играющий непроизвольно начинает мыслить вслух и перестает стесняться своего внутреннего “Я”. Разумеется, такая схема срабатывает далеко не всегда...

## 9. Животные

Без всякой натяжки можно сказать, что это и есть любимое упражнение тех групп, с которыми приходилось иметь дело за эти годы. Дети готовы приносить своих “животных” на каждый урок, каждый раз новых. Кроме общеизвестных требований к упражнению, необходимо отметить, что “животных” нельзя “показывать”, надо прожить небольшой отрезок реального времени “в их шкуре”, наполнить его физическими действиями, событиями, которые надо воспринимать уже не только от своего лица, а “по-звериному”. Дети же часто довольствуются именно “показом”. Поэтому педагогу стоит несколько раз выйти на площадку и сыграть то или иное животное, дав группе наглядный пример для работы. Вообще, дети, стоит сказать, испытывают куда большее доверие к педагогу – практику, который не считает обременительным для себя участвовать в упражнениях, чем к учителю-лектору, руководящему группой из “зрительного зала”. Подражание заложено в творческой природе ребенка-артиста и, право же, лучше стараться давать ему наиболее содержательные, точные примеры. О том, что такое процесс поиска своего в работе над ролью и о том, как нужно доверять режиссеру очень точно написала прекрасная актриса А. Демидова: “Кто-то из крупных ученых отметил разницу между студентом и научным работником: студент решает задачи, ученый находит их. Видимо, такая же разница между актером-исполнителем, пусть даже и высоким профессионалом, и актером-художником, творцом. Так рождается подлинное соавторство с режиссером. Поэтому на вопросы, кто придумал такую-то деталь образа, кто первый предложил основу, ткань, рисунок,— на эти вопросы иногда трудно ответить. Когда приступаешь к работе, ты в центре круга. Можно пойти в любую сторону. И если выбрал одно направление, возврата нет. Чем лучше актер, тем больший сектор этого круга он захватывает. Мне это напоминает глазок в старых приемниках, когда мигала такая зеленая бабочка,— и чем четче шла настройка, тем шире были крылья у этой бабочки.

Но, положим, дорога была выбрана правильно. Зритель и критика оценивают результат — конец этой дороги, иногда и не догадываясь о тех возможных путях, которые были у актера в начале работы. Поэтому-то о всех просчетах и достоинствах своей работы актер зачастую знает лучше, чем самый тонкий критик.

Выбор пути определяется знанием материала, воображением, интуицией, чувством времени, сосредоточенностью и расчетами. И, конечно, полным единодушием с режиссерским замыслом.

Надо уметь подстраиваться. Но где подстраиваться, а где упрямиться? Где доверять собственной интуиции, а где неожиданному предложению талантливого режиссера?

Надо знать свои возможности...”<sup>11</sup>

Упражнение очень полезно в смысле развития понимания пластики, как составной части характерности. “Тигриная походка”, “воловий взгляд”, “обезьяньи руки”, “баранья осанка” – выражения, обозначающие не просто определенные пластические схемы и ритмы, но и определенное состояние души.

Усложнить упражнение можно, назвав его

## 10. Человек-животное

Речь идет о том, что человек, который помещается в те или иные обстоятельства, “награждается” повадками определенного животного. К примеру, наблюдение за незадачливым любителем мороженого, описанное выше, предлагается исполнить, наделив персонаж свойствами, присущими льву, ящерице или, скажем, червяку... Обычно результаты упражнения бывают очень наглядными и интересными.

К числу упражнений, развивающих взаимодействие и пластическую координацию, можно отнести и **Мраморных людей**, подробно разработанное С.В. Гиппиусом и описанное

<sup>11</sup> Демидова А.С. Вторая реальность. М. 1980. С. 150.

им в “Гимнастике чувств”. Добавим лишь, что, опять-таки, персонажи, “сделанные” из песка, глины, мрамора, соломы и других материалов, должны на площадке не “показывать” себя, а выполнять продуктивные психофизические действия.

Третья часть урока состоит из упражнений, которые развивают вербальное общение и из тех, которые помогают ощутить необходимость в партнере. Одно из таких упражнений

### **11. Микромимика**

За основу взято упражнение С.В. Гиппиуса того же названия, однако, оно адаптировано к детскому восприятию и дает поразительные результаты.

Группа делится на две части. Первые садятся напротив вторых и без помощи слов, пластики, включая мимику, передают простейшую информацию. Пример – на тебе сегодня новая рубашка, которая тебе очень идет. Или - поправь прическу, у тебя хохолок!

В отличие от С. В. Гиппиуса, придававшего огромное значение именно “микромимике”, заметим, что успешнее всего работают те дети, которые “особенно забывают” о жизни мышц и концентрируют внимание на передаваемой или воспринимаемой информации. Видимо, это упражнение можно с определенной долей уверенности отнести к разделу “Radiation” метода М. Чехова. Дело в том, что “Лучеизлучение и лучевосприятие”, несколько боязливо описанное К. С. Станиславским в “Работе актера над собой”, как не имеющее под собой реального материалистического обоснования во многом базируется на Radiation М. Чехова. Чтобы понять, что это такое на практике, обратимся к анализу упражнения, которое проводилось с 3 разными возрастными группами, включая взрослых. 1 группа – дети от 9 до 14 лет, 2 группа – актеры любители 16 – 29 лет, 3 группа – профессиональные актеры Северных стран от 21 до 54 лет.

1 группа – 14 человек

2 группа – 17 человек

3 группа – 21 человек

Длительность упражнения (одного этапа – 1 минута). За это время “передатчики” должны “влучить” свою информацию “приемнику”, а те, в свою очередь должны ее воспринять и осмыслить. После этого “приемник” и “передатчик” менялись местами. Контроль проводился педагогом, который по окончании сеанса опрашивал тех и других, что было передано и что воспринято. Эти сведения сообщались ему на ухо шепотом. Первая группа (дети) дали около 80% “попаданий”, вторая – 60%, третья – 70%. Разумеется, речь не идет об абсолютно точных ответах, но “приемник”, который отвечал приблизительно или предлагал два варианта ответа обычно был очень близок к истине. Повторим, сложные мысли, не связанные с конкретными людьми, предметами, находившимися в классе, были запрещены. Из этих результатов напрашивается вывод о том, что у детей наиболее развита тяга к невербальному контакту, они лучше чувствуют мысли и воспринимают эмоции других. Над ними еще не так довлеют социальные условности, критический анализ, собственные “комплексы”. Актеры-профессионалы, в силу специальной психофизической подготовки, научились преодолевать их, хотя и они добиваются успеха на 10% случаев реже, чем дети. Слабее всех на этом фоне выглядят актеры-любители.

Положа руку на сердце, признаемся, что наблюдая за работой всех групп, можно заметить некое шевеление лицевых мышц. Может быть, именно потому С.В. Гиппиус и назвал свое упражнение “Микромимика”. Но на наш взгляд, главное в нем все-таки малообъяснимая, но чрезвычайно действенная концентрация направленного внимания – radiation, по определению М. Чехова.

### **12. Басни**

Большое внимание в старшем классе уделяется работе над инсценированными баснями. Материалом могут служить сочинения, Крылова, Эзопа, Флориана, песенки –басни Агнивцева. Педагог предлагает нескольким ученикам схему инсценировки. Это может быть разделение на персонажи с выделением роли актера-автора, произносящего авторский текст, либо персонажи могут включать сами в свои роли косвенную речь. Самое важное – найти такую смысловую интерпретацию басни, при которой любое слово было бы тесно увязано с

действием, актер должен четко понимать, на чьей стороне он выступает (“прокурор или адвокат” своего персонажа). Полезно бывает, в этом смысле, готовить два или три состава участников; каждый состав выражает свое отношение к происходящему, свою трактовку событий. В таких случаях всегда особо остро и парадоксально звучит мораль басни.

Надо сказать, что игра басен очень способствует развитию остроты мышления, чувства юмора. Всегда появляются два-три ученика, которые видят ситуацию под очень неожиданным углом зрения и пытаются режиссировать басни. Не стоит их сдерживать, так как в смысле начальных режиссерских опытов, басня – необыкновенно богатый материал.

Особо стоит сказать о том, что все перечисленные упражнения не прекращаются по мере начала репетиций учебного спектакля. Они становятся разминочной частью репетиций, “разгоном”, после которого творческий аппарат учеников готов к работе по-настоящему. Конечно, в настоящей работе приведены лишь некоторые упражнения, у каждого педагога запас их очень велик, но выбор сознательно сделан в пользу тех, которые приносят максимальную пользу при максимальной, заметим, отдаче со стороны педагога и учеников. Максимализм, в хорошем, рабочем смысле этого слова, - необходимое качество для любого человека, который связан с Театром, особенно детским.

В этой работе хотелось бы обойти стороной вопросы постановки учебного спектакля и репертуарной политики, ибо это уже больше относится к вопросам режиссуры, освещение которых не входит в нашу задачу. Во многом это определяется индивидуальным мастерством, финансовыми, организационными возможностями режиссера и коллектива. Стоит лишь сказать о том, что создание “долгоживущего” спектакля – дело трудное, но очень благодарное, он становится “знаменем” коллектива, его гордостью.

В заключение подчеркнем, по актерской привычке, “сверхзадачу” этой работы. В советское время интеллигенция даже официально считалась лишь прослойкой между могучим рабочим классом и счастливым колхозным крестьянством. Сейчас она настолько истончилась, что становится страшно за будущее детей, которые могут окунуться в мир, переполненный хамством и невежеством...

***Театр еще никого не портит, наоборот, это одно из мощнейших средств приобщения к культуре, духовности. В конечном счете, это воспитание нового поколения просвещенных людей – российской интеллигенции.***