

Программа обучения в старшем классе Школьного Театра «Ваш выход, господа...»

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 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.

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.

3. «Мороз- воевода»

Отрывок из поэмы Некрасова заучивается группой. Каждая ударная доля соответствует определенному положению рук, к примеру: «Не ветер» - правая рука вперед, левая вверх, «бушует» - левая в сторону, правая в вверх - «над бором» - обе вниз и тд. Группа должна повторить всю схему с текстом в движении вперед, назад, по кругу. Упражнение требует высокой концентрации внимания.

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 инсценированных 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 раскочки, 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 влиться 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 прошествию 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 формы 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, задающей 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 жестом и воображаемым телом (таблица)

<i>Объект внимания</i>	<i>Импульс</i>
<ul style="list-style-type: none"> - Задача выхода на сцену - Зацепка за объект внимания - Оценка объекта - Переключение внимания с объекта (муха) на объект (партнер) - Последовательность действий своих и партнера (ты – мне, я – тебе, петелька - крючок) - Продуктивность и целесообразность поступка - Точное сквозное действие. 	<ul style="list-style-type: none"> - Желание совершить поступок - Контакт между —центром тела и объектом - Предчувствие жеста, преджест Восприятие radiation (М. Чехов) - Диалог между рациональными и эмоциональными центрами. - Ощущение —воображаемого тела и чувства легкости - 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 театру находятся в руках этих двух великих режиссеров — Станиславского и Мейерхольда. Но актеры, которые желают вдохновляться примером одного за счет другого, по моему мнению, заблуждаются.

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, - не-обходимые 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 только 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

6. **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 этюду, 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 разобрать 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.

7. **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 недовольна 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. Причитания 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...

8. 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...

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:

9. 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 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:

1. 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 вручить 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.

2. 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 благодатный 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 благородное, он становится знаменем коллектива, его гордостью.