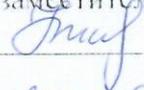


МУ «Комитет по образованию Администрации г. Улан-Удэ»

Муниципальное автономное общеобразовательное учреждение
«Средняя общеобразовательная школа №32 г. Улан-Удэ»
(МАОУ СОШ №32 г. Улан-Удэ)

СОГЛАСОВАНО

заместитель директора по ВСР

 А.В. Дульянинова

« 30 » 08 2023 г.



УТВЕРЖДЕНО

Приказом

МАОУ «СОШ №32 г. Улан-Удэ»

от « 31 » 08 2023 г. № 156

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ОБЩЕРАЗВИВАЮЩАЯ ПРОГРАММА

Художественной направленности

Театральная студия «Капитошка»

Возраст учащихся : 7-14 лет

Срок реализации: 3 года

Автор-разработчик: Первушкина О.В.,

Педагог-организатор

Г. Улан-Удэ, 2023

Пояснительная записка

Нормативно-правовые документы, регламентирующие разработку и реализацию общеобразовательных общеразвивающих программ дополнительного образования:

1. Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ (ред. от 08.12.2020) «Об образовании в Российской Федерации» (с изм. и доп., вступ. в силу с 01.01.2021)
2. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 24.04.2015 № 729-р «Концепция развития дополнительного образования детей»
3. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 29 мая 2015 г. N 996-р «Стратегия развития воспитания в Российской Федерации на период до 2025 года»
4. Приказ Министерства просвещения Российской Федерации от 09.11.2018 № 196 «Об утверждении Порядка организации и осуществления образовательной деятельности по дополнительным общеобразовательным программам»
5. Приказ Министерства просвещения Российской Федерации от 03.09.2019 № 467 «Об утверждении Целевой модели развития региональных систем дополнительного образования детей»;
6. Приказ Министерства просвещения Российской Федерации от 30.09.2020 № 533 «О внесении изменений в Порядок организации и осуществления образовательной деятельности по дополнительным общеобразовательным программам, утвержденный приказом Минпросвещения РФ от 09.11.2018 № 196».
7. Постановление Главного государственного санитарного врача Российской Федерации от 28.09.2020 № 28 «Об утверждении санитарных правил СП 2.4. 3648-20 «Санитарно-эпидемиологические требования к организациям воспитания и обучения, отдыха и оздоровления детей и молодежи»

Дополнительная образовательная программа театральной студии «Капитошка» направлена на удовлетворение эстетических потребностей личности, способствует формированию ее сознания, расширяет жизненный опыт, способствует духовному, социальному и профессиональному становлению личности ребенка.

Программа предназначена педагогам дополнительного образования.

Программа была разработана на основе дополнительной образовательной программы театра-студии «Маска» автор-составитель Данилова Дина Денисовна, педагог дополнительного образования высшей квалификационной категории (г.Оренбург), авторской программы преподавания театральных дисциплин (актерское мастерство; сценическая речь; сценическое движение; история театра), автор программы преподаватель школы искусств, учитель первой категории Мусатова Ирина Анатольевна (г. Иваново)

Направленность дополнительной образовательной программы.

Дополнительная образовательная программа театральной студии «Капитошка» имеет социально- педагогическую и художественно – эстетическую направленность.

Важная роль в духовном становлении личности принадлежит театральному искусству, которое, удовлетворяя эстетические потребности личности, обладает способностью формировать ее сознание, расширять жизненный опыт и обогащать чувственно-эмоциональную сферу.

Актуальность программы театра-студии «Капитошка» определяется необходимостью успешной социализации ребёнка в современном обществе, его жизненным и профессиональным самоопределением, продуктивным освоением социальных ролей в широком диапазоне и творческой реализацией. Программа объединяет в себе различные аспекты театрально - творческой деятельности, необходимые как для профессионального становления, так и для практического применения в жизни.

Новизна

В рамках модернизации российского образования (в частности, дополнительного)

- изменены концептуальные подходы и методологические установки к образовательному процессу
- смещены акценты с освоения фундаментальных знаний по предмету на социализацию и профессионализацию личности средствами современных знаний и технологий по направлению деятельности;
- изменены подходы к структуре и содержанию образовательного процесса с учетом интеграции общего и дополнительного образования;
- усовершенствована структура образовательного процесса за счет внедрения комплекса интегрированных учебных дисциплин: актёрское мастерство, сценическая речь, сценическое движение, грим;

Педагогическая целесообразность программы

Реализация программы позволяет включить механизм воспитания каждого члена коллектива и достичь комфортных условий для творческой самореализации.

Комплексная, профессионально-ориентированная программа в контексте заданной цели, интегрирует усилия профессиональной и социальной педагогики. Она предоставляет возможность, помимо получения базовых знаний, эффективно готовить воспитанников к освоению накопленного человечеством социально-культурного опыта, безболезненной адаптации в окружающей среде, позитивному самоопределению. Обучение студийцев отличается практической и гуманитарной направленностью.

Цель программы: Развитие творчески активной личности воспитанника средствами театральной деятельности, содействие жизненному и профессиональному самоопределению.

Задачи программы:

- обучить воспитанников основам театральной деятельности;
- сформировать навыки актёрского мастерства;
- развивать творческие артистические способности детей;
- развить коммуникативные и организаторские способности воспитанника;
- сформировать художественно- эстетический вкус;
- воспитывать социальную активность личности воспитанника.

Отличительные особенности дополнительной образовательной программы

1. Интеграция теории и практики, обусловленная спецификой предмета; интеграция социальной, профессиональной и общей педагогики позволяет учащимся, в процессе реализации настоящей программы, одновременно получать комплексные знания, развивать синтетические способности и

совершенствовать навыки социального взаимодействия через репетиции, театральную деятельность (отчетные спектакли, конкурсы, фестивали).

2. Настоящая программа, являясь альтернативой типовой, составлена с учетом гибкой и мобильной специфики дополнительного образования.

3. Концепция и содержание настоящей программы материализует идею творческого развития каждого ребенка.

4. Реализация программы в режиме сотрудничества и демократического стиля общения позволяет создать личностно-значимый для каждого воспитанника индивидуальный или коллективный духовный продукт (в виде спектакля).

5. Личностно-ориентированный подход к образованию с использованием здоровьесберегающих технологий способствует сохранению и укреплению физического и социального здоровья воспитанника.

Занятия театральным искусством очень органичны для детей данного возраста, так как игра и общение являются ведущими в психологической деятельности. Огромная познавательная и нравственная роль театрального воспитания, развитие фантазии и наблюдательности, памяти и внимания, ассоциативного мышления, культуры чувств, пластики и речи, моделирование в игре жизненных ситуаций способствуют интенсивному формированию психической деятельности детей и подростков.

Характеристика программы

Программа предназначена для работы с детьми и подростками (7-14 лет), окончивших класс эстетической направленности «Театр-хореография», т.е. владеющих базовыми знаниями, умениями, навыками, рассчитана на трехгодичный срок реализации, в объёме 918 часов.

1-й год – 306 часов, 2-й год 306 часов, 3-й год 306 часов.

Режим занятий: 3 раза в неделю по 3 часа. академический

Основной формой организации образовательного процесса является *групповое занятие*. Программой предусмотрено вариативное использование других форм организации: *занятия малокомплектными группами для работы над ролью, репетиции и театральные выступления*.

Дисциплины программы:

- актерское мастерство(1-3 год обучения);
- сценическая речь(1-3 год обучения);
- грим (2 – 3 год обучения).
- репетиционно- постановочная работа.

Ожидаемые результаты и способы их проверки.

В результате реализации программы каждый воспитанник должен:

Предметные результаты

- историю театра и театрального искусства;
- теоретические основы актёрского мастерства;
- этапы работы над спектаклем;
- законы сценического действия;
- основные приёмы гримирования;
- теоретические основы сценической речи;
- принципы построения литературной композиции;

- воспроизводить свои действия в заданной ситуации;
- представлять движения в воображении и мыслить образами;
- находить верное органическое поведение в предлагаемых обстоятельствах;
- самостоятельно работать над сценическим образом и ролью;
- самостоятельно анализировать постановочный план;
- создавать точные и убедительные образы;
- самостоятельно накладывать грим согласно образа;
- выполнять упражнения артикуляционной и дыхательной гимнастики;

-Владеть:

- элементами внутренней и внешней техники актёра;
- приёмами аутотренинга и релаксации;
- словесным действием в спектакле;
- сценической пластикой;
- речевым общением;

Метапредметные результаты

- Понимать и принимать учебные задачи;
- Осуществлять контроль, коррекцию и оценку результатов своей деятельности;
- анализировать причины успеха/неуспеха;
- пользоваться приема анализа и синтеза при чтении и просмотре видеозаписи выступления;

Личностные результаты

- Самоопределение (сформированность внутренней позиции обучающегося);
- Смыслообразование (поиск и установление личностного смысла);
- Морально этическая ориентация (знания основных моральных норм и ориентации, развитие этических чувств);

По окончании курса обучения у воспитанников должно быть сформировано умение самоопределяться (делать выбор); проявлять инициативу в организации праздников, концертов, спектаклей и других форм театральной деятельности; быть равнодушным по отношению к людям, миру искусства и природы.

В результате реализации программы обучающиеся становятся настоящими любителями театра – активными участниками школьной самодеятельности, осознают ценность своей театрально-творческой деятельности для окружающих.

Педагогический мониторинг позволяет в системе отслеживать результативность образовательного процесса. Педагогический мониторинг включает в себя традиционные формы контроля (текущий, тематический, итоговый), диагностику творческих способностей; характеристику уровня творческой активности воспитанника. **Приложения.**

Основными формами подведения итогов по программе является участие воспитанников театра-студии «Капитошка» в театральных конкурсах, смотрах, фестивалях местного, регионального, российского уровня.

3. СОДЕРЖАНИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ

Дисциплина 1. «Актерское мастерство»

Программа данного курса позволяет воспитывать юного актера в «естественной среде», т. е. на сцене, репетициях, в процессе работы над ролью. Эффективность обучения и развития ребенка достигается благодаря интеграции теории и практики. Такой подход снабжает воспитанника театральной студии необходимым опытом и техническими навыками для дальнейшего самосовершенствования.

Курс «Актерское мастерство» нацелен:

- на раскрытие творческой индивидуальности воспитанника через освоение техники работы над собой;
- на развитие психотехники через процесс работы над образом;
- на освоение техники воплощения и переживания через художественный метод в искусстве.

Все методы адаптированы для обучения детей театральному ремеслу и строятся по принципу: от практического опыта к осознанной теории.

Первостепенная задача органического существования актера в условиях сцены решается при условии:

- применения метода индивидуально-группового тренажа;
- постоянного присутствия зрителя, наблюдающего за его игрой (любой человек в зале).

Коллективная импровизация, тема которой задается педагогом, является обязательным условием реализации программы и одновременно «диагностическим» методом каждого тренировочного занятия. Рефлексия результатов индивидуальной и коллективной деятельности помогает педагогу интенсифицировать не только образовательный процесс, но и психический, успешно развивая в ребенке творческое воображение, активное внимание, память, ритм, логику, сценическое самочувствие.

В театре-студии «Капитошка» широко применяется «инструкторский» метод, согласно которому более опытные ребята обучают менее подготовленных (разумеется, под наблюдением педагога). Используемые методы способствуют развитию социальных навыков: социального взаимодействия и социальных взаимоотношений (коллективизма и ответственности).

Оптимальная наполняемость группы 12-18 человек. Практикуются занятия малыми группами (2-5 человек), групповые и индивидуальные репетиции. Форма одежды свободная и спортивная.

Учебно-тематический план 1 ГОД ОБУЧЕНИЯ

Актерское мастерство				
1	Правила поведения зрителя, этикет до, вовремя и после спектакля, концерта. Правила поведения артиста за кулисами Специфика театрального искусства	1	1	-
2	Сценическое внимание. Виды внимания.	14	2	12
3	Мышечная свобода. Снятие мышечных	17	2	15

	зажимов.			
4	Фантазия и воображение	14	2	12
5	Ассоциативное и образное мышление	9	2	7
6	Действие с реальными предметами в условиях вымысла.	12	2	10
7	Бессловесное действие. Этюды	22	2	20
8	Словесное действие. Этюды	17	2	15
9	Память физических действий	19	2	17
1	Предлагаемые обстоятельства. Логика действий.	19	2	17
1	Жестикуляция. Язык тела.	7	2	5
1	Психофизическое состояние актера	25	3	22
		178	24	154

Основы теории и упражнения см. Приложение2

Тема 1. Правила поведения зрителя, этикет до, во время и после спектакля, концерта. Правила поведения артиста за кулисами Театр как искусство коллективное, объединяющее ряд искусств. Спектакль как объединение, синтез творческой деятельности многих работников искусства. Актер. Его роль в театре

Тема 2. Сценическое внимание. Виды внимания.

Понятие о внимании, объекте внимания. Особенности сценического внимания. Круги внимания.
Упражнения «Брито-стрижено», «Пожалуйста», «Чемодан», «Фокусировка»

Тема 3. Мускульная свобода. Снятие мышечных зажимов.

Понятие о мускульной свободе. Мускульная свобода как целесообразное распределение и расходование мышечной энергии. Явление «Зажим».

Упражнения «Марионетки», «Напряжение-расслабление», «Потянулись-сломались», «Огонь и лед»

Тема 4. Фантазия и воображение. Творческое оправдание и фантазия.

Сценическое оправдание как мотивировка сценического поведения актера. Понятие о прилагаемых обстоятельствах (обстоятельствах, которые создает сам актер для оправдания намеченных действий). Путь к оправданию через творческую фантазию актера. Значение фантазии в работе актера.

Упражнения «Я живу», «Если бы», «Игротека»

Тема 5. Ассоциативное и образное мышление

Связь между отдельными событиями, фактами, предметами или явлениями, отражёнными в сознании и закреплёнными в памяти.

Упражнения «Ассоциации», «Метафоры», «Беседа глухонемых»

Тема 6. Действие с реальными предметами в условиях вымысла.

Роль фантазии. Импровизация.

Упражнения «Передай», «Катастрофа», «Шляпа»

Тема 7. Бессловесное действие.

Понятие этюд.

Понятия: Оценка. Пристройка. Вес. Мобилизация.

Упражнения. Этюды

Тема 8. Словесное действие.

Объект словесного действия. «Лепка фразы».

Упражнения «Медленное чтение», «Выделение ударных слов», «Цифры» Этюды

Тема 9. Память физических действий

Система Станиславского. Понятие этюд. Виды этюдов.

Беспредметное действие.

Упражнения. Этюды.

Тема 10. Предлагаемые обстоятельства. Логика действий.

Знакомство с элементарными закономерностями логики действий. Оправдание заданных элементов действий. Включение в представление о предлагаемых обстоятельствах заданной особенности характера действия

Упражнения. Этюды

Тема 11. Жестикуляция. Язык тела.

Невербальные символы. Происхождение жестов.

Тема 12. Психофизическое состояние актера

Внимание, мышечная свобода, воображение, вера в предлагаемые обстоятельства – как основа творческой импровизации.

Упражнения для расслабления и снятия напряжения.

Упражнения на внимание, воображение, веру в предлагаемые обстоятельства

Ожидаемые результаты

Воспитанники должны

знать:

- правила поведения актера на сцене и за кулисами;
- специфику театрального искусства;

уметь:

- владеть элементами внутренней техники актера;
- правильно выполнять упражнения актерского тренинга и проводить тренинги в группе;
- самостоятельно сочинять и ставить актерские этюды;
- работать над малыми театральными формами.

2 ГОД ОБУЧЕНИЯ

	Актерское мастерство			
1	Сценическое внимание. Виды внимания.	12	2	10
2	Фантазия и воображение	12	2	10
3	Ассоциативное и образное мышление	12	2	10
4	Темпоритм	12	2	10
5	Предлагаемые обстоятельства. Логика действий. Этюды	17	2	15
6	Коллективная согласованность	10	2	8
7	Общение на сцене.	12	2	10
8	Психофизическое состояние актера	22	2	20
9	Бессловесное действие. Этюды	12	2	10

1	Словесное действие. Этюды	12	2	10
		133	20	113

Тема 1. Сценическое внимание.

Развитие произвольного сценического внимания в реальной плоскости. Развитие произвольного сценического внимания в воображаемой плоскости. Многоплоскостное внимание (или раздвоенное внимание)

Упражнения

Тема 2 Фантазия и воображение

Развитие воображения и фантазии в реальной и воображаемой плоскостях.

Видения внутреннего зрения (кинолента видений).

Упражнения

Тема 3 Ассоциативное и образное мышление

Способы построения ассоциативной связи.

Упражнения

Тема 4 Темпоритм

Развитие ощущения чувства ритма. От чувства к темпоритму

Упражнения

Тема 5 Предлагаемые обстоятельства. Логика действий.

«Если бы» предлагаемые обстоятельства. Логичность. Последовательность.

Упражнения. Этюды.

Тема 6 Коллективная согласованность

Отклик. Ответное воздействие. Общение с коллективным партнером.

Упражнения «Ситуация», «результат» Групповые этюды

Тема 7 Общение на сцене.

Стадии общения. Условия необходимые для общения.

Упражнения.

Тема 8 Психофизическое состояние актера

Получение правильного мускульного ощущения данного действия

Упражнения

Тема 9 Бессловесное действие.

Целесообразность движения, позы.

Упражнения. Этюды

Тема 10 Словесное действие.

Структура взаимодействия в общении. Три момента общения: оценка намерения и действия партнера; пристройка к партнеру» самовоздействие на партнера в желаемом направлении

Ожидаемые результаты

Воспитанники должны

Знать:

- теоретические основы актерского мастерства;
- этапы работы актера над ролью и сценарием;
- законы сценического действия;

уметь:

- находить верное органическое поведение в предлагаемых обстоятельствах;
- раскрывать действенную природу слова в действии;
- создавать точные актерские образы.

3 ГОД ОБУЧЕНИЯ

	Актерское мастерство			
1	Сценическое отношение и оценка факта	11	1	10
2	Сценическая задача и чувство. Сценическое действие	11	1	10
3	Сценический образ как «комплекс отношений».	6	1	5
4	Оценка и ритм. Темпоритм	11	1	10
5	Чувство правды и контроль	16	1	15
6	Сценическое общение, взаимодействие партнеров.	12	2	10
7	Психофизическое состояние актера	11	1	10
		78	8	70

Тема 1. Сценическое отношение и оценка факта.

Сценическое отношение – путь к образу. Отношение – основа действия. Зарождение сценического действия. Сценическая вера как серьезное отношение к сценической неправде, заданной ролью.

Упражнения

Тема 2. Сценическая задача и чувство. Сценическое действие.

Сценическая задача как ряд действий образа, направленных к одной определенной цели. Три элемента сценической задачи. (Что я делаю? Для чего я делаю? Как я делаю?) Чувства и формы их выражения, возникающие в результате столкновения задачи и противодействия.

Упражнения с разными задачами

Тема 3. Сценический образ как «комплекс отношений».

Три момента общения: оценка намерения и действия партнера; пристройка к партнеру» самовоздействие на партнера в желаемом направлении.

Упражнения: «Тень», «Сиамские близнецы», «Зеркало»,

Тема 4. Оценка и ритм.

Оценка как отношение к образу, возникшее на сцене. Понятие о ритме как о соотношении силы энергии и скорости.

Упражнения на смену темпо-ритма

Тема 5 Чувство правды и контроль.

Чувство правды как способность актера сравнивать сценическое поведение с жизненной правдой.

Тема 6 Сценическое общение, взаимодействие партнеров.

Внутренние монологи, словесное действие и их значение в процессе общения на сцене.

Лучеиспускание и лучевосприятие

Тема 7 Психофизическое состояние актера

Получение правильного мускульного ощущения данного действия

Упражнения

РАЗДЕЛ «СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ»

Цель: развитие психотехнических навыков юного актера для убедительной передачи мысли автора зрителю.

Задачи:

- совершенствовать речевой аппарат для передачи мысли автора зрителю.

Данный раздел включает в себя работу над техникой речи и литературным художественным текстом.

В работу над техникой речи входит освоение приемов, снятие мышечных зажимов голосового аппарата, работа над дикцией, правильной орфоэпией и выстраивание логико-интонационной структуры речи.

В работу над литературно-художественным текстом входит освоение общих основ работы над словом в мастерстве актера, поиск путей, воплощение сверх задачи, словесного действия, освоение предложенного текстом обстоятельств, выработка умения осваивать стилистику авторского текста и обучение применения навыков, полученных в работе над техникой речи и с литературным текстом.

В любой театральной системе речь является одним из самых важных средств отражения среды, реальности, в которой живет и действует личность.

Курс обучения состоит из артикуляционной и дыхательных гимнастик, упражнений на технику речи, дыхание, развитие голосового аппарата. (см. Приложение 1)

1 ГОД

№	Тема занятий	Общее количество часов	из них	
			теория	практика
	Сценическая речь			
1	Вводное занятие. Речевой аппарат и забота о нем. Инструктаж.	1	1	-
2	Подготовка к работе. Гигиенический и вибрационный массажи.	3	1	2
3	Артикуляционная гимнастика	12	2	10
4	Дыхательная гимнастика	12	2	10
5	Дикция. Тренировка артикуляции гласных и согласных в скороговорках	11	1	10

6	Голос. Диапазон. Сила звука.	11	1	10
7	Интонация	22	2	20
8	Работа с текстом. Стихотворение.	12	2	10
		84	12	72

Тема 1 Вводное занятие. Речевой аппарат и забота о нем. Инструктаж.

Тема 2 Подготовка к работе. Гигиенический и вибрационный массажи.

Разогрев и подготовка к действию нервные окончания, снятие усталости.

Тема 3 Артикуляционная гимнастика

Тренировка мышц речевого аппарата

Тема 4 Дыхательная гимнастика

Активизация дыхательной мускулатуры, воспитание правильного вдоха и выдоха.

Упражнения «Свеча», «Снежинка», «Счет», «Егорка»

Тема 5 Тренировка артикуляции гласных и согласных в скороговорках

Выработка четкой речи, правильного произношения гласных и согласных, исправление имеющихся недостатков, таких как небрежность в произношении отдельных звуков, вялость или торопливость в речи, нечеткое произношение начала и конца слов и т.д. Варианты скороговорок можно подбирать индивидуально для каждого, в зависимости от имеющихся дефектов речи.

Тема 6 Голос. Диапазон. Сила звука.

Голос, дикция, мелодика речи, диапазон, сила звука, темпо-ритм речи, тембрирование играют первостепенную роль в речевом действии. Упражнения «Стена», «Сосчитай до 10», «Дождик», «Этажи», «Сони»

Тема 7 Интонация

Интонация передает смысловые и эмоциональные различия высказываний, отражает состояние и настроение говорящих, их отношение к предмету беседы или друг к другу. Упражнения на смену интонации.

Примечание: Все эти темы рассматриваются на протяжении всех годов обучения. Занятия по этим темам проводятся на каждом уроке, как тренировочные, усложняясь из года в год, им уделяется 10-15 мин. на каждом уроке. Задача этих упражнений не только в тренировке, но и подготовка к некоторым темам, или же видам .

Тема 8 Работа с текстом. Стихотворение.

Знаки препинания. Паузы. Подтекст.

Чтение с листа. Чтение наизусть.

С.Маршак «Вот дом, который построил Джек»

Алан Александр Милн Баллада о королевском бутерброде (Перевод С. Маршака)

С.Маршак «Багаж»

Чтение рекомендованных произведений. Индивидуальная работа с текстами по собственному выбору.

Ожидаемые результаты

Воспитанники должны:

знать:

- теоретические основы сценической речи;
- основы русского стихосложения.

уметь:

- самостоятельно выполнять упражнения на укрепление полученных навыков по дыханию, голосу (развитие диапазона голоса, его гибкости, звучности, выносливости);
- четко анализировать стихотворную форму, нести логику мысли, не нарушая ритма и формы.

2 ГОД

№	Тема занятий	Общее количество часов	из них	
			теория	практика
	Сценическая речь			
1	Артикуляционная гимнастика	5	-	5
2	Дыхательная гимнастика	5	-	5
3	Дикция. Тренировка артикуляции гласных и согласных в скороговорках	6	1	5
4	Голос. Диапазон. Сила звука.	12	2	10
5	Интонация	12	2	10
6	Дыхание в движение	12	2	10
7	Речь в движении	12	2	10
8	Работа с текстом. Проза	15	2	13
		79	11	68

Тема 1 Артикуляционная гимнастика - повторение

Тема 2 Дыхательная гимнастика – упражнения, тренирующие группу мышц смешанно – диафрагмального дыхания

Тема 3 Дикция. Тренировка артикуляции гласных и согласных в скороговорках – сложность скороговорок увеличивается

Тема 4 Голос. Диапазон. Сила звука.
Упражнения «Парашиютист», «Базар»

Тема 5 Интонация – работа со скороговорками, текстами, стихами.

Тема 6 Сила и посыл звука

Тренировка мышечных групп в движении, одновременно укрепляющей и артикуляционный аппарат.

Упражнения «Вертолет», «Пистолет», «Самолет»

Тема 7 Речь в движении

Связь движения и речи. Координирование речи с движением.

Упражнения «Мяч», «Скакалка»

Тема 8 Работа с текстом. Проза

Понятие о речевом такте (звене), логическом ударении, логической паузе. Практика: Чтение смысловых отрывков.

Логический разбор как первый этап в работе над освоением авторского текста. Критерии выбора художественного материала. Композиционное построение, роль кульминации в композиции.

Чтение смысловых отрывков.

Ожидаемые результаты.

Воспитанники должны:

знать:

- принципы построения литературной композиции, требования к литературной композиции и литературному монтажу.

уметь:

- самостоятельно выполнять упражнения на укрепление полученных навыков по дыханию, голосу (развитие диапазона голоса, его гибкости, звучности, выносливости);

- глубоко проникая в текст автора, логически точно и полно анализировать текст;

- работать над созданием и воплощением литературной композиции, монтажа, концерта

3 ГОД

№	Тема занятий	Общее количество часов	из них	
			теория	практика
	Сценическая речь			
1	Интонация	10	1	9
2	Речь в движении	10	2	8
3	Монолог	34	2	32
4	Конферанс	24	4	20
		78	9	69

РАЗДЕЛ «ГРИМ»

Грим необходим, прежде всего, вследствие технических причин: в виду отдаленного расстояния сцены от зрителей требуется подчеркнуть черты лица яркой краской. К тому же при искусственном освещении, особенно при электрическом, незагримированное лицо будет казаться мертвенно бледным или темным. Что же касается художественных сценических требований, то грим не только уместен на сцене, но и необходим, раз он способствует наилучшему выражению внутреннего состояния (эмоциональных движений) и основных свойств характера изображаемого лица.

1 ГОД

	Грим			
1	Об искусстве грима. Гигиена грима и технические возможности грима.	4	4	
2	Процесс гримировки .Костюм и грим	8	2	6
3	Анатомические основы в гриме.	6	2	4
4	Подробности гримировки	8	2	6
5	Гримы зверей.	8	2	6
		34	12	2
				2

Содержание дисциплины

Тема 1. Об искусстве грима. Гигиена грима и технические средства в гриме.

К. С.Станиславский о значении грима в театре. Влияние на грим расстояния и глубины зрительного зала, а также сценического освещения.

Происхождение грима. Органическая связь грима с характером представления, жанром, стилем.

Подготовка лица к занятиям гримом. Гигиена рабочего места. Последовательность нанесения грима на лицо. Технические правила при гримировании лица

Тема 2. Процесс гримировки. Костюм и грим

Последовательность гримировки. Соответствие костюма и грима. Грим и освещение. Грим и помещение.

Тема 3 Анатомические основы в гриме. Приемы нанесения общего тона. Грим черепа.

Знание анатомии лица. Строение черепа. Основные выпуклости: лобные бугры, надбровные дуги, скуловые кости, носовая выпуклость, подбородочный бугор и два заовальных угла нижней челюсти. Основные впадины: лобная, височные, глазные, носовая, скуловые, подчелюстные и подбородочное углубление.

Практика: Грим черепа.

Тема 4 Подробности гримировки

Глаза. Брови. Нос. Рот. Подбородок. Щеки. Шея. Руки и ноги

Тема 5. Гримы зверей (лиса, собака, кот).

Специфика грима зверей. Изученные ранее приемы гримирования, фантазия, чувство меры и вкус помогут создать гримы зверей без применения полумасок и волосяных изделий.

Репетиционно- постановочная работа.

Читка сценария. Распределение ролей.

Репетиции отчетно-показательной программы (показательное занятие, игровая программа, инсценировка стихотворений, этюдов и др.).

Ожидаемые результаты

Воспитанники должны

знать:

- работу актера над ролью;
- 5-10 произведений русских поэтов;

уметь:

- владеть элементами внутренней техники актера;
- правильно выполнять упражнения актерского тренинга и проводить тренинги в группе;
- самостоятельно сочинять и ставить актерские этюды;
- работать над малыми театральными формами.

Репетиционно - постановочная работа.

Теория: Читка сценария. Распределение ролей.

Практика: Репетиция программы ко Дню учителя, репетиции новогоднего спектакля программы, репетиции одноактной пьесы.

Ожидаемые результаты

Воспитанники должны:

Знать:

- теоретические основы актерского мастерства;
- этапы работы актера над ролью и сценарием;
- законы сценического действия;

уметь:

- находить верное органическое поведение в предлагаемых обстоятельствах;
- раскрывать действенную природу слова в действии;
- самостоятельно анализировать постановочный материал;
- работать над ролью;
- создавать точные актерские образы.

Работа над пьесой

Тема 1. Первое впечатление.

Теория: Знакомство с литературным произведением. Общие сведения об авторе. Творческая манера драматурга.

Тема 2. Застольный период.

Теория: Раскрытие основного замысла будущего спектакля, выбор методов достижения цели. Идеино-тематический анализ пьесы. Характеристика образов. Изучение действительности литературного материала.

Тема 3. Репетиции в выгородке.

Практика: Эскизная работа над ролью в пространстве с элементами бутафории, декорации и сценического костюма. Поиск мизансцен.

Работа над ролью в процессе проката спектакля

Тема 1 Постановка и показ спектаклей по жанрам (трагедия, комедия).

Теория: Объяснение темы. Театральные жанры.

Практика: Работа в режиме текущего момента. Регулярный показ спектаклей разного жанра по мере их постановки. Постановочный материал подбирается таким образом, чтобы каждый из воспитанников играл несколько разноплановых ролей, демонстрируя, таким образом весь объем навыков.

Тема 2. Первое впечатление;

Теория: Знакомство с литературным произведением. Общие сведения об авторе. Творческая манера драматурга.

Тема 3 .Застольный период;

Теория: Раскрытие основного замысла будущего спектакля, выбор методов достижения цели. Идеино-тематический анализ пьесы. Характеристика образов. Изучение действительности литературного материала.

Практика: Работа над образом. Читка по ролям.

Тема 4.Репетиции в выгородках.

Теория: Эскизная работа над ролью в пространстве с элементами бутафории, декорации и сценического костюма. Поиск мизансцен.

Репетиционно - постановочная работа.

Теория: Читка сценария. Распределение ролей.

Практика: Репетиция программы дня знаний, дня учителя, компоновочные, прогоночные и генеральные репетиции спектакля, компоновочные, прогоночные и генеральные репетиции новогодней программы, репетиции малыми группами и сводные репетиции школьного фестиваля, компоновочные, прогоночные и генеральные репетиции жанрового спектакля, последний звонок.

Ожидаемые результаты.

Воспитанники должны:

Знать:

- теоретические основы актерского мастерства;
- этапы работы над спектаклем.

Уметь:

- самостоятельно работать над сценическим образом и ролью (анализировать, уметь интерпретировать художественный материал);
- создавать этюды по обстоятельствам пьесы;
- владеть словесным действием в спектакле;
- находить верное органическое поведение в предлагаемых обстоятельствах;
- раскрывать партитуру спектакля и владеть текстом;
- создавать точные и убедительные образы.

Методическое обеспечение программы

Образовательный процесс включает в себя различные методы обучения: репродуктивный (воспроизводящий), проблемный (педагог ставит проблему и вместе с воспитанниками ищет пути

ее решения), эвристический (проблема формулируется детьми, ими и предлагаются способы ее решения).

Методы обучения в театре-студии «Слово» осуществляют четыре основные функции: функцию сообщения информации; функцию обучения воспитанников практическим умениям и навыкам; функцию учения, обеспечивающую познавательную деятельность самих воспитанников; функцию руководства познавательной деятельностью учащихся.

Постоянный поиск новых форм и методов организации образовательного процесса в театре-студии позволяет осуществлять работу с детьми, делая ее более разнообразной, эмоционально и информационно насыщенной.

Работа над голосовым аппаратом строится по плану текущего момента. Тренинг проводится на каждом занятии. Комплекс упражнений разработан с учетом возрастных особенностей.

Занятия в средней и старшей группах проходят в самых разнообразных формах:

- созерцание;
- импровизация.
- лекции;
- тренинги;
- репетиции;
- индивидуальные занятия;
- занятия малыми группами (по 3-5 человек).

Вся работа старшей группы строится вокруг целостного художественного произведения:

- спектакля;
- шоу;
- творческого вечера;
- праздника.

Занятия строятся на использовании театральной педагогики, технологии актёрского мастерства, адаптированной для детей, с использованием игровых элементов. Для того, чтобы интерес к занятиям не ослабевал, дети принимают участие в театральных постановках. Это служит мотивацией и даёт перспективу показа приобретённых навыков перед зрителями.

В течение учебного года ставится минимум один спектакля. В процессе подготовки каждый пробует себя в разных ролях, играет то, что ему хочется.

Совершенно очевидно, что театр своей многомерностью и многоликостью помогает ребенку в постижении окружающего мира. Он заражает детей добром, желанием делиться своими мыслями и умением слышать других, развиваться, творя и играя. Именно игра является неременным атрибутом театрального искусства. Игра и игровые упражнения выступают способом приспособления ребенка к окружающей среде.

На занятиях создаётся доброжелательная атмосфера, оказывается помощь ребенку в раскрытии себя в общении и творчестве.

Большую роль в формировании творческих способностей учащихся отводится тренингу, который проводится с учетом возрастных особенностей детей.

Задача тренинга - пробудить творческую фантазию ребят, развить пластические качества психики и отзывчивости нервной системы на любой условный раздражитель.

Занятия лучше всего проводить в просторном, театральном зале, где было бы достаточно места, необходимого для подвижных игр.

Педагогический мониторинг.

Методами мониторинга являются анкетирование, интервьюирование, тестирование, наблюдение, социометрия.

Программой предусмотрены наблюдение и контроль за развитием личности воспитанников, осуществляемые в ходе проведения анкетирования и диагностики (рекомендации по использованию диагностических методик, анкет даны в приложении). Результаты диагностики, анкетные данные позволяют педагогу лучше узнать детей, проанализировать межличностные отношения в группе, выбрать эффективные направления деятельности по сплочению коллектива воспитанников, пробудить в детях желание прийти на помощь друг другу.

В конце каждого учебного года проводится повторная диагностика с использованием вышеуказанных методик с целью отслеживания динамики развития личности воспитанников.

Условия реализации программы.

Театральная студия «Капитошка» является структурным подразделением средней общеобразовательной школы. Набор воспитанников осуществляется с предварительным выявлением задатков и склонностей детей к театральному виду деятельности (ребят, закончивших классы с эстетическим наклоном).

Материально-техническое обеспечение

Для организации и осуществления воспитательно-образовательного процесса с воспитанниками театральной студии необходим ряд компонентов, обеспечивающих его эффективность:

- наличие учебных и служебных помещений (зала для проведения репетиционных занятий, сцены, гардероба, санитарных комнат);
- стулья;
- маты, матрацы;
- кубы различных форм;
- прожекторы;
- зеркала, грим;
- реквизиты, костюмы;
- ширмы (стационарные, передвижные);
- ноутбук, звуковая аппаратура;
- видеофонд записей постановок театральной студии.

5. Литература для педагогов

1. Андрачников С. Г. Теория и практика сценической школы. - М., 2006.
2. Аникеева Н. П. Воспитание игрой. Книга для учителя. – М.: Просвещение, 2004.
3. Бондарева В. Записки помрежа. - М.: Искусство, 1985.
4. Брянцев А. А. Воспоминания/ Статьи. - М., 1979.
5. Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Станиславского. - М., 2001.
6. Гипшус С. В. Гимнастика чувств. Тренинг творческой психотехники. - Л.-М.: Искусство, 2002.
7. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. - М.: Просвещение, 1978.

8. Когтев Г. В. Грим и сценический образ. - М.: Советская Россия, 2006.
 9. Корогодский З. Я. Начало, СПб, 2005.
 10. Косарецкий С. Г. П. П.М. С. – центры России: современное положения и тенденции. // Школа здоровья. – 2007.- № 3.- с. 52-57.
 11. Курбатов М. Несколько слов о психотехнике актера. М., 2004.
 12. Логинова В. Заметки художника-гримера. - М.: Искусство, 1994.
 13. Новицкая Л. П. Тренинг и муштра. - М., 2002.
 14. Поламишев А. М. Мастерство режиссера. Действенный анализ пьесы. - М.: Просвещение, 2006.
 15. Станиславский К. С. Собрание сочинений (I – II том). - М.: Искусство, 1988.
 16. Станиславский К. Работа актера над собой. М., 1989, с. 151.
 17. Смирнов Н. В. Философия и образование. Проблемы философской культуры педагога.- М.: Социум, 2000.
 18. Суркова М. Ю. Игровой артикуляционно-дикционный тренинг. Методическая разработка.- С.: СГАКИ, 2009.
 19. Товстоногов Т. А. Зеркало сцены. - Т.1-2.-Л., 1980.
 20. Щуркова Н. Е. Воспитание: Новый взгляд с позиции культуры. - М.: Педагогический поиск, 2005.
 21. Чистякова М. И. Психогимнастика.-М: Просвещение, 2004.
 22. Эфрос А. В. Профессия: режиссер. - М., 2000.
- Литература для детей**
1. Вархолов Ф. М. Грим. - М.: 2005.
 2. Васильева Т. И. Упражнения по дикции (согласные звуки). Учебное пособие по курсу «Сценическая речь». - М.: ГИТИС, 2004.
 3. Генералова И. А. Мастерская чувств. – М., 2006.
 4. Козлянинова И. П. Орфоэпия в театральной школе. Учебное пособие для театральных и культурно-просветительных училищ. - М.: Просвещение, 2003.
 5. Невский Л. А. Ступени мастерства. - М.: Искусство, 2005.
 6. Петрова А. Н. Сценическая речь. - М.: 2002.
 7. Рубина Ю. Театральная самодеятельность школьников.- М.: Просвещение, 1994.
 8. Шильгави В. П. Начнем с игры. - М.: Просвещение, 1994.
 9. Школьников С. Основы сценического грима. - Минск: Высшая школа, 2004.
 10. Эфрос А. В. Репетиция-Любовь моя. - М.: 2001.

Приложение 1

РАЗДЕЛ СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ 1 ГОД

Тема 1. Речевой аппарат и его работа

Речевой аппарат — это совокупность и взаимодействие органов человека, необходимых для производства речи. Он состоит из двух отделов: центрального и периферического. Центральный отдел - это головной мозг с его корой, подкорковыми узлами, проводящими путями и ядрами соответствующих нервов. Периферический отдел - это вся совокупность исполнительных органов речи, включающая в себя кости, хрящи, мышцы и связки, а также периферические

чувственные и двигательные нервы, при помощи которых осуществляется управление работой указанных органов.

Периферический речевой аппарат состоит из трех основных отделов, которые действуют совокупно.

1-й отдел — дыхательные органы, поскольку все звуки речи образуются только при выдохе. Это легкие, бронхи, трахея, диафрагма, межреберные мышцы. Легкие опираются на диафрагму — эластичную мышцу, которая в расслабленном состоянии имеет форму купола. Когда диафрагма и межреберные мышцы сокращаются, объем грудной клетки увеличивается и происходит вдох, когда расслабляются — выдох;

2-й отдел — органы речи пассивные — это неподвижные органы, служащие точкой опоры для активных органов. Это зубы, альвеолы, твердое небо, глотка, полость носа, гортань. Они оказывают наибольшее влияние на технику речи;

3-й отдел — органы речи активные — это подвижные органы, производящие основную работу, необходимую для образования звука. К ним относятся язык, губы, мягкое небо, маленький язычок, надгортанник, голосовые связки. Голосовые связки — это два небольших пучка мускулов, прикрепленные к хрящам гортани и расположенные поперек нее почти горизонтально. Они эластичны, могут быть расслабленными и напряженными, могут раздвигаться на разную ширину раствора;

Первый отдел периферического речевого аппарата служит для подачи струи воздуха, второй — для образования голоса, третий является резонатором, дающим звуку силу и окраску и таким образом образующим характерные звуки нашей речи, которые возникают в результате деятельности отдельных активных частей артикуляционного аппарата. К последним относятся нижняя челюсть, язык, губы и мягкое небо.

Нижняя челюсть опускается и поднимается; мягкое небо поднимается и опускается, таким образом, закрывая и открывая проход в носовую полость; язык и губы могут принимать самые разнообразные положения. Изменение положения речевых органов влечет за собой образование затворов и сужений в различных частях артикуляционного аппарата, благодаря чему и определяется тот или иной характер звука.

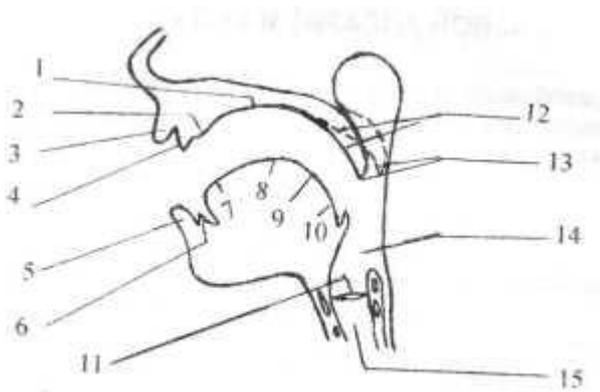
Язык богат мышцами, делающими его весьма подвижным: он может удлиняться и укорачиваться, делаться узким и широким, плоским и выгнутым.

Мягкое небо, или небная занавеска, оканчивающееся маленьким язычком, лежит вверху ротовой полости и является продолжением твердого неба, начинающегося у верхних зубов альвеолами. Небная занавеска имеет способность опускаться и подниматься и таким образом отделять глотку от носоглотки. При произнесении всех звуков, кроме м и н, небная занавеска поднята. Если небная занавеска почему-либо бездействует и не поднята, то звук получается носовой (гнузавый), так как при опущенной небной занавеске звуковые волны проходят преимущественно через носовую полость.

Нижняя челюсть благодаря ее подвижности является весьма важным органом артикуляционного (звукопроизносительного) аппарата, так как способствует полному развитию ударных гласных звуков (а, о, у, э, и, ы).

Болезненное состояние отдельных частей артикуляционного аппарата отражается на правильности резонирования и четкости произносимых звуков. Поэтому для воспитания необходимой артикуляции все органы, принимающие участие в образовании звуков речи, должны работать правильно и согласованно.

Органы речи представлены на следующем рисунке:



1 — твердое небо; 2 — альвеолы; 3 — верхняя губа; 4 — верхние зубы; 5 — нижняя губа; 6 — нижние зубы; 7 — передняя часть языка; 8 — средняя часть языка; 9 — задняя часть языка; 10 — корень языка; 11 — голосовые связки; 12 — мягкое небо; 13 — язычок; 14 — гортань; 15 — трахея..

Тема 2 Подготовка к работе. Гигиенический и вибрационный массаж.

Гигиенический массаж

Цель: *Активизация работы нервных окончаний. Этот массаж можно делать стоя и лежа. Массаж делается от центра к периферии, снизу вверх, плавно и спокойно.*

1. Поглаживание брюшных поперечных мышц (4-6 раз)
2. Поглаживание диафрагмы и боковых межреберных мышц (4 – 6 раз)
3. Поглаживание верхней части груди, передней части шеи, захватывая при этом подбородок. (4-6 раз)
4. Поглаживание верхней и нижней губы от середины к углам (4-6 раз)
5. Поглаживание верхней и средней части лица от переносицы к ушам (4 - 6 раз)
6. Поглаживание затылка и темечка к ушам (4 – 6 раз)

Вибрационный массаж

Цель: *Разогреть и подготовить к действию нервные окончания, снять усталость. Можно делать стоя или сидя по-турецки. Массаж делается со звуком. Вдох через нос – выдох через рот. Выдох необходимо затрачивать до конца.*

1. Постукивание кончиками пальцев от центра лба к вискам со звуком «М»
2. Постукивание кончиками пальцев гайморовых полостей, не раскрывая рта, со звуком «Н»
3. Постукивание кончиками пальцев над верхней губой со звуком «В»
4. Постукивание кончиками пальцев под нижней губой со звуком «З»
5. Постукивание кулаками верхней части груди со звуком «Ж»
6. Постукивание кулаками диафрагмы и межреберных мышц со звуком «Р»

Тема 3 Артикуляционная гимнастика

Цель: *натренировать мышцы речевого аппарата, добиться их свободной подвижности. Обратит внимание на то, чтобы во время выполнения АГ нагрузка была направлена только на необходимые для работы мышцы. Следить за свободой мышц шейно-плечевого отдела. Прodelав АГ и убедиться, что все части речевого аппарата по отдельности работают активно, обратит внимание на общую артикуляцию во время разговора или чтения текстов. Речь должна быть внятной, но ненавязчивой!*

Разработка мягкого неба.

- 1) «Пасть льва» – зевок с закрытым ртом.
- 2) «Маляр» – расслабленным языком в виде лопатки достать до мягкого неба и вернуться к верхним альвеолам (основания нижних и верхних зубов).
- 3) Произносить гласные звуки с позевыванием.

Разработка нижней челюсти.

- 1) «Противостояние» – нижняя челюсть давит вниз, кулачки давят снизу на челюсть, рот слегка приоткрыт.
- 2) Движения челюсти вперед – назад, вниз до максимальной точки, круговые.

Разработка щёк

- 1) «Полоскание» – надувание и втягивание обеих щек одновременно.
- 2) «Шарик» – перегонка воздуха из одной щеки в другую, затем под верхнюю губу и под нижнюю.
- 3) «Шарик-2» – напрягаем губы и щёки, пытаемся преодолеть их сопротивление и вытолкнуть шарик – воздух из полости рта наружу (после упражнения в губах должно быть легкое покалывание).
- 4) «Рыбка» – втянуть щёки в ротовую полость, нижняя челюсть опущена, губы собраны в рыбий рот, поработать – смыкать и размыкать.

Разработка губ.

- 1) «Улыбка – пяточок» – зубы сомкнуты, улыбнуться с напряжением, обнажив зубы, затем с напряжением вытянуть губы вперед трубочкой. Удерживать на счет 10.
- 2) «Пяточок» – вверх, вниз, в стороны, круговые, зубы всегда сомкнуты.
- 3) «Скольжение» – пожевали верхнюю и нижнюю губу. Рот приоткрыли, губы натягиваются на зубы, затем растягиваются в улыбке.
- 4) «Лошадка» – пофыркали.

Разработка языка.

- 1) «Вертушка» – вращать языком по кругу между челюстями и губами с задержкой и уколом языка то в правую щеку, то в левую (челюсти неподвижны).
- 2) «Лопаточка-иглолочка» – язык тянуть «иглолочкой» до противоположной стены, затем положить «лопаточкой» на нижнюю губу, т.е. расслабить – все выдерживать на счет 10.
- 3) «Качели» – дотянуться кончиком языка до носа и до подбородка.
- 4) «Чашечка» – кончик языка поднять, слегка приподнять края языка, сначала вынести «чашечку-язык» перед губами, затем внести в середину рта. Подуть на кончик носа.
- 5) «Прилипала» – присосать широкий язык к небу, не отрывая языка, открывать и закрывать рот. Закончить шелканьем языка.
- 6) «Болтушка» – бла-бла-бла- расслабленный язык колеблет верхнюю губу.

Тема 4 Дыхательная гимнастика

Активизация дыхательной мускулатуры, воспитание правильных вдоха и выдоха. На всех упражнениях вдох – через нос, выдох – через рот.

- 1) «Свеча» -долгий выдох через «трубочку» (губы в положение «У»)
- 2) «Снежинка» - долгий теплый выдох (губы в положение «А»)
- 3) «Счет» Вдох – на выдохе счет
 - а) каждая цифра распределяется на весь выдох.
 - б) распределение выдоха на счет до 5... до 10
- 4) «Егорка» - вдох – выдох со словами «На горе на пригорке стояли тридцать три Егорки. Ра Егорка, два Егорка....»

Дополнительные упражнения для активизации мягкого нёба и тренировки стенок глотки

Упражнения, представленные в этом разделе, необходимы для того, чтобы стимулировать работу мягкого нёба и в результате тренировки включить его в процесс образования различных звуков.

Упражнение 1.

Раскрыть широко рот, язык выдвинуть вперед и попытаться сделать зевок, контролируя и фиксируя в памяти движения мягкого нёба. Для подтверждения правильности движения проконтролировать его перед зеркалом.

Упражнение 2.

«Покашливание». 1 вариант – широко раскрыть рот, выдвинуть язык. Не теряя смычки с нёбной занавески с задней стенкой глотки, покашливать сначала один, затем два, три, несколько раз подряд. 2 вариант – покашливание через паузу. Между покашливаниями нёбная занавеска должна быть сомкнута с задней стенкой глотки. Паузу постепенно увеличивать. Упражнение

активизирует работу мышц глотки и тренирует эффект полного затвора между носом и полостью рта.

Упражнение 3.

Петь различные гласные звуки, одновременно ритмично закрывая и открывая рот ладонью.

Упражнение 4.

Сделать произвольный вдох. На выдохе создать ощущения надувания шара, камеры, игры на губной гармошке.

Упражнение 5.

Сделать вдох через широко открытый рот – как бы позевывая. Выдох через широко открытый рот плавный, длинный (имитируя согревание озябших рук).

Упражнения 6.

Сделать вдох носом – выдох толчками и по частям: вначале ртом, затем носом и т.д. количество частей выдохов взятого воздуха постепенно увеличивать.

Тема 5 Дикция. Тренировка артикуляции гласных и согласных в скороговорках

Для актера дикция — базовый инструмент его профессиональной деятельности. Безупречное, чистое произношение становится основой, на которую актер накладывает индивидуальные характеристики речи своего героя. Они в свою очередь, разрабатываются по общему решению спектакля в соответствии с трактовкой актерского персонажа. Как яркость речевой характеристики созданного образа, так и его особенности дикции речи позволяет сделать актера «живым» и выразительным. Ясная и четкая дикция — это первое и обязательное условие для хорошей речи. Небрежность в произнесении слов делает речь человека неразборчивой, невнятной. В свою очередь, это выражается в «проглатывании» конечной согласной или звуков внутри слова, а также в звучании «сквозь зубы». Вялая нижняя губа и неподвижная верхняя мешает членораздельному произнесению многих шипящих и свистящих согласных. Зачастую речь бывает неразборчива: слова как бы «набегают» друг на друга. Говорить следует размеренно, нужно научиться широко открывать рот. Поскольку от того, насколько хорошо вы его откроете, будет зависть звуковой «посыл». Хорошая дикция подготавливает голосовой аппарат к творческому процессу, помогает сделать выразительнее слова и фразы, а также делает привычной точную артикуляцию всех речевых звуков,

Для отработки четкого произношения идет интенсивная работа со скороговорками. Читать скороговорки надо сначала медленно, постепенно убыстряя, по мере успешного совершенствования. Следить за ритмичностью произношения. Не забывать темп, дикцию.

а) На дворе трава, на траве дрова.

Не руби дрова на траве двора.

б) Шит колпак не по колпаповски,

Надо его переколпаковать.

в) Ты, сверчок сверчи, сверчи,

Сверчать сверчаток научи.

г) Шла Саша по шоссе и сосала сушку.

д) Ехал грек через реку, видит грек в реке рак.

Сунул грек руку в реку, рак за руку грека цап.

Тема 6 Голос. Диапазон. Сила звука.

Сила звука зависит от амплитуды колебания голосовых связок: больше амплитуда — сильнее звук. Сила звука определяется и величиной давления, которое оказывает звуковая волна на единицу поверхности. Сила звука в речи оратора — это и сила убеждения, и сила чувства, и сила его желания достичь поставленной цели. Поэтому и бытует такое понятие, что говорить с силой

— значит говорить с большим душевным подъемом.

Но когда оратор говорит с силой, возникают зажимы, перенапряжение голосообразующего органа. Во избежание этого надо воспитать в себе «мышечного контролера». «...Этот процесс самопроверки и снятия излишнего напряжения должен быть доведен до механической, бессознательной приученности.

1. «Стена» - на выдохе звуки А, О, У постепенно увеличивая силу и громкость.
2. «Сосчитай до 10» Счет до 10 постепенно увеличивая силу и громкость.
3. «Дождик» Прочитать текст, меняя в зависимости от содержания силу голоса:

Была тишина, тишина, тишина.

Вдруг грохотом грома сменилась она!

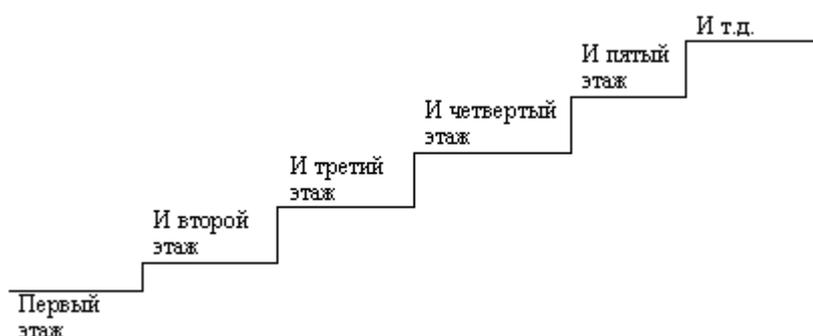
И вот уже дождик тихонько — ты слышишь? —

Закрапал, закрапал, закрапал по крыше.

Наверно, сейчас барабанить он станет.

Уже барабанит! Уже барабанит!

4. «Этажи» Называть этажи, по которым вы мысленно поднимаетесь, повышая каждый раз тон голоса, а затем “спускайтесь” вниз.



5. Упражнение «Сони». Договорились с товарищами идти гулять. Зашли к ним в комнату, а они... спят. Надо немедленно их разбудить!

Эй, вы, ну ли! (средний уровень громкости)

Что заснули? Ну и ну!

Ну и ну!

Вы зачем нас обманули? Что склонило вас ко сну?

Ну-ка, ну-ка, просыпайтесь! (усиление звука)

Поднимайтесь,

одевайтесь, И айда скорей гулять!

Ну же! (с каждым приказом растет сила звука)

Эй, вы! Хватит спать!

Тема 7. Интонация

Акустические компоненты интонации. Тон. Когда говорят о тоне звуков речи, то имеют в виду высоту гласных, сонорных и звонких шумных согласных. Тон формируется при прохождении воздуха через глотку, голосовые связки, полости рта и носа. В результате колебания голосовых связок возникает основной тон звука — важнейший компонент речевой интонации.

Другой компонент интонации — **интенсивность звучания**. Она зависит от напряженности и амплитуды колебания голосовых связок. Чем больше амплитуда колебания, тем интенсивнее звук.

На слух различают уровень интенсивности. Он бывает низким, средним и высоким. Уровень силы звучания может не изменяться (ровный, спокойный голос), но чаще всего направление и характер интенсивности меняются: увеличиваются или уменьшаются, и это может происходить резко или плавно.

Взаимодействие тона и интенсивности усиливает **громкость речи**.

Жизненная ситуация, психическое состояние человека, его воспитанность, уважительное отношение к окружающим определяют, каким тоном он будет вести речь.

Темп речи может меняться. Это зависит от содержания высказывания, эмоционального настроя говорящего, жизненной ситуации.

1. Произнести гласные звуки А, О, У с интонацией удивления, сомнения, разочарования.

2. Произносить междометия с интонацией укоризны, огорчения, удивления:

Ай – яй – яй

Э – эх

Ой – ёй – ёй

Ого

3. Упражнение на соотнесение интонации и смысла предложения: любую скороговорку можно прочитать с различными интонационными оттенками

«От топота копыт пыль по полю летит».

а) радостно, восторженно (Как красиво мчатся кони!)

б) раздраженно, недовольно (Напылили только...)

в) презрительно (Фу! Какая пыль!)

«Проворонила ворона вороненка».

а) с сожалением (Жалко вороненка)

б) с осуждением (Вот растяпа эта ворона!)

в) с удивлением (Не может быть!)

4. Прочитать стихотворение «Наша Таня громко плачет...» в образе и с интонацией какого-либо персонажа: баба Яга, кот, трусливый заяц, ворчливый дед и т.д.

Тема 8 Работа с текстом. Стихотворение.

Знаки препинания являются большим помощником при определении логической структуры.

1. Запятая

Самый распространенный из них. Запятая говорит о том, что мысль не окончена, диктует передышку, небольшую остановку. То есть нужно ждать продолжение мысли. Перед ней, когда текст передается устно, голос повышается. Так как при понижении голоса создается впечатление законченности мысли. *То есть получается отрыв следующей части фразы от предыдущей, искажающий смысл.*

2. Точка

Также диктует остановку: она обозначает окончание мысли. Остановка должна быть более длительной, чем у запятой. Для передачи законченности мысли, голос перед точкой при чтении следует понижать.

Понижение интонации перед точкой не всегда одинаково. Если в начале текста стоит близкая по мысли фраза, голос понижают меньше. Чем при точке, которая завершает определенный набор мыслей. В конце всего текста следует сильно понизить голос. Этот период длительного понижения дает человеку понять о полном завершении прочитанного.

3. Двоеточие

Этот знак препинания тоже предусматривает понижение голоса. В данной ситуации изменение тона означает, что следует обратить внимание на последующих словах.

4. Многоточие

Правилами грамматики предусматривается следующий знак. Многоточие используется при обозначении недосказанности или прерванности мысли. При чтении текста перед многоточием голосом следует показать или повышение или легкое понижение тона. *Должно создаться впечатление незавершенности мысли или предложения.*

5. Знак вопроса

При вопросительном знаке голос следует повысить, иначе фраза будет звучать не вопросительно, а утвердительно.

6. Восклицательный знак

Знак восклицания выражает сильные эмоции:

- Восторг

- Радость
- Удивление
- Утверждение
- Досаду

При этих чувствах интонацию следует повысить, силу тона увеличить.

7. Тире

Это знак заменяет отсутствие слова. Оно требует остановки, чтобы осмыслить недостающее слово. *В данном случае тон следует повысить.*

8. Точка с запятой

Ставится между самостоятельными предложениями, близкими по содержанию. При нем следует остановиться и понизить голос, приближенно к снижению голоса при точке.

9. Кавычки

В них берутся цитаты, прямая речь, различные выражения, названия, слова, требующие выделения в тексте и наделенные особым смыслом. Чтобы не сливаться со всем текстом, выделяются изменением голоса, текста и силой произношения.

10. Скобки

В них заключаются пояснительные выражения и слова, дополняющие и уточняющие основную мысль, но выпадающие из синтаксической структуры. Они произносятся как бы между прочим, чтобы не было прервано течение основной мысли. Произносить их следует легче, чем остальные слова.

Паузы оказывают большое влияние на эмоциональность чтения. Они бывают двух видов – логическими, то есть смысловыми и психологическими, диктуемые чувствами.

Логические паузы могут быть мгновенными. В этом случае она делается перед словом для его выделения. И продолжительной, отделяющей смысловые части фразы.

Для определения логической паузы существуют определенные правила, а психологической паузе свойственно лишь то, что она может приостановить речь на любом слове и зависит от творческого подхода, отражающегося на анализе текста и определяющего его эмоциональное содержание. Психологическая пауза может совпадать с логической, а может и не совпадать. *Она в отличие от логической не может быть просто молчанием.* Психологическая пауза «красноречива», так как в ней досматривается, выраженное в предыдущих словах. Зарождается то новое, что будет выражено в последующей речи, как бы доживается, додумывается.

Подтекст. Уясняя содержание текста, учащиеся «заражаются» мыслями и чувствами автора и переживают их как свои собственные. Конечно, переживают по-своему, так, как это свойственно каждому из них в соответствии с возрастом и индивидуальными особенностями. Все впечатления от художественного произведения, все вызванные им мысли, чувства, переживания, эмоциональные оценки образуют исполнительский подтекст, в котором выражается трактовка произведения.

Подтекст выражает понимание смысла произведения чтецом, его трактовку идейно-художественного содержания произведения, образов, мыслей, чувств и намерений автора. Подтекст – это смысл, который чтец вкладывает в слова текста на основе своего понимания, своего переживания. Формирование подтекста – основное содержание работы при подготовке выразительного чтения.

Тексты для работы:

С.Маршак «Вот дом, который построил Джек»

Алан Александр Милн Баллада о королевском бутерброде (Перевод С. Маршака)

С.Маршак «Багаж»

РАЗДЕЛ СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ

2 ГОД

Тема 1 Артикуляционная гимнастика (см. выше)

Тема 2 Дыхательная гимнастика (см. выше) и добавляются **упражнения, тренирующие группу мышц смешанно – диафрагмального дыхания**

Тренировку «речевого дыхания» лучше начинать лежа (на спине, на боку, на животе), так как в этом положении достигается максимальное расслабление всей мускулатуры и во время исполнения упражнений четче выявляются особенности дыхания. Перед выполнением упражнений следует сделать сброс дыхания и выдержать паузу, чтобы появилось желание сделать вдох.

Упр.1. одна рука на груди, другая на диафрагме. Рот закрыт. Вдох и выдох делать через нос, в индивидуальном ритме данного учащегося. Выдох постепенно удлинять. Необходимо обращать внимание на работу мышц ребер, диафрагмы, живота, спины.

Упр.2. одна рука на груди, другая на диафрагме. Вдох носом спокойный, с удовольствием. Выдох ровный, долгий, через собранные в трубочку губы. Выдох постепенно удлинять, включать фрикативные звуки (с-з, ш-ж, ф-в, х), имитирующие следующие ощущения: «остужаю горячую пищу», «играю пушинкой», «прогоняю пушинку», воспроизвожу звук с проколотого мяча (с-с-с)», «ловлю летающего комарика (з-з-з)», «грею озябшие руки», «зову кошку (кс-кс-кс)» и т. д.

Упр.3. вдох носом, короткий выдох ртом, имитирующий ощущения: «потушить свечу», «смахнуть крошки со стола», «побрызгать сухое белье» и т. д.

Постепенно в упр-ия включать звуки: «ж-ж-ж-ж- строгаю рубанком деревянный брус», «р-р-р – завожу машину», «пш, пш, – опрыскиваю куст», «брысь, брысь, брысь, - прогоняю кошку» и т. д.

Упр.4. тренировка взятия дополнительного дыхания. Вдохи короткие, ртом. Выдохи (ртом) могут быть короткими, длинными, чередующимися. Имитация следующих ощущений: «раздуваю костер», «дую на палец, залитый йодом, чтобы успокоить боль» и т.д.

Упражнения этого раздела следует чередовать так: вдох носом длинный – выдох ртом короткий и наоборот.

Тема 3 Дикция. Тренировка артикуляции гласных и согласных в скороговорках
Добыл бобов бобыль.

Вакул бабу обул, да и Вакула баба обула.

Однажды галок поп пугая, в кустах увидел попугая, и говорит тот попугай: пугать ты галок, поп, пугай, но галок, поп, в кустах пугая, пугать не смей ты попугая.

Константин констатировал.

У ежа ежата, у ужа ужата.

Тема 4 Голос. Диапазон. Сила звука.

Упр-ие «Парашютист». Представьте мысленно, что вы летите высоко в самолете и готовитесь совершить парашютный прыжок. Начинайте говорить в верхнем регистре вашего диапазона, постепенно понижая голос, давая себе словесную установку:

Когда начну я опускаться,

Рядом...

Мой голос будет отражаться

Вот она!

И в резонаторе грудном,

Крепко стою я на ней.

И непременно в головном.

Высоко, высоко над землею лечу.

Совершить с парашютом прыжок я хочу.

Вот шагнул, и...

стремительно

падаю

вниз...

Ветер бьет мне в лицо.

Я рванул за кольцо!.. Надо мною спасательный купол навис.

Опускаюсь я медленно ниже

и ниже...

А земля подо мною все ближе

и ближе...

С голубыми озерами,

ширью полей...

Упражнение «Базар».

В ларьках овощных
на прилавках не пусто:
Вот вам — огурцы, Помидоры, капуста.
Морковь, баклажаны, укропа пучок,
Картошка, редиска, зеленый лучок,
И репчатый лук, и капуста цветная,
Вот хрен, кольраби и тыква большая,
Салат, сладкий перец, чеснок, кабачки,
Петрушки душистые есть корешки,
В продаже и редька и репа...
Что надо? Иди — покупай!
Угодить будем рады.

(вариации) Дети сочиняют сами, что они продают. Упр-ие «Базар» вырабатывает: единую выразительную линию звучания (товар перечисляется без пауз в речи, но с конкретностью видений и отношений); автоматизм вдоха; ясность и четкость дикции (названия предметов должны быть понятны); посыл звука на большое расстояние (зываете народ «к себе»); силу звука (полнозвучие, но не крик); голосовую гибкость при громком звучании (умение модулировать при силе голоса).

Тема 5 Интонация – работа со скороговорками, текстами, стихами.

Приемы для вызова нужной эмоции

Вспомнить. Вспомните ситуацию в прошлом, когда вы испытывали подобную эмоцию. Мысленно погрузитесь в эту ситуацию, подпитайтесь из нее нужной эмоцией и потом начинайте говорить.

Запустить через тело. Сожмите зубы, нахмурьте брови, прищурьте глаза - и ваше тело уже готово запустить жесткие, твердые, злые интонации в разговоре. Опустите голову, ссутульте плечи, несколько раз тяжело выдохните - теперь ваше тело готово запустить уже иные, усталые, обессиленные интонации. Хорошие актеры знают несколько десятков таких формочек для своего тела, через которые они получают доступ к нужному состоянию.

Повторить интонационный рисунок. В нашей памяти хранятся интонационные рисунки, характерные для той или иной эмоции: где интонация должна повышаться, а где понижаться. Просто повторяя соответствующий интонационный рисунок, мы можем передать голосом нужную нам эмоцию.

Запустить через внутреннюю фразу. Выберите фразу, характерную для той или иной эмоции, и произнесите ее мысленно, не забывая о характерных для этой фразы интонациях. Таким образом, повторяя ключевую фразу, вы как бы внутренне накачиваете и запускаете эмоцию, и вам легко будет выпустить ее наружу во время выступления.

Представить ситуацию. Представьте, что вы оказались в ситуации, где необходимо говорить с определенными интонациями. Например, вы на конференсе на новогоднем балу, призываете всех встретить Деда Мороза, и интонации у вас восторженные и радостные. Создав внутри себя нужный эмоциональный настрой, возвращайтесь в реальность и используйте эти радостно-восторженные интонации в своем выступлении.

Тема 6 Дыхание в движении

Упражнения для тренировки дыхательных мышц

На первом этапе упражнения этого раздела включают в себя простейшие спортивные

движения: полунаклон, наклон, повороты корпуса, различные движения рук. Они активно тренируют дыхательный аппарат и просты в исполнении. Постепенно комплекс усложняется. Вводятся упражнения, автоматизирующие синхронную работу дыхательной, голосовой и артикуляционной систем. В качестве отвлекаемого от работы мышц момента в них полезно использовать предметы: мячик, палочки, скакалки и т. д.

Упр. 1. «Вертолет» выполнять стоя. Ноги вместе, руки свить вниз. Вначале сделать выдох и выдержать паузу. По сигналу преподавателя руки должны «взлететь» вперед и вверх (вдох); затем выдержать паузу. При круговых движениях рук (назад – вниз), вперед – вверх и т. д.) делать продолжительный, ровный выдох. Число оборотов рук постепенно увеличивать (5, 8, 10 и т. д.). Выдох вначале беззвучный, затем на отдельных звуках, слогах, словах, текстах.

Упр. 2. «Пистолет». Вообразите себе, что у вас в руках, по пистолету. Стоя, ноги расставлены на ширину плеч, сделать выдох, выдержать паузу. Поднимая руки вперед и в стороны, сделать спокойный вдох носом, затем выдержать паузу. Не сдвигая ног с места и не меняя положения нижней части корпуса, повернуться вправо, вытянуть левую руку перед собой и, увидев воображаемую мишень, выстрелить (выдохнуть) из воображаемого пистолета. Это же движение повторить с поворотом корпуса влево, вытянув правую руку. Дыхание сначала беззвучное, затем со звуками «к», «ч», «ц», «х», и т. д., слогами (би-бэ-ба; ди-дэ-да и т. д.; би-би-би-би; бэ-бэ-бэ-бэ- и т. д.), которые должны произноситься коротко и очень активно. Дополнительное дыхание брать ртом в момент поворота корпуса. Упражнение повторить несколько раз.

Упр.3. «Самолет». Стоя, ноги расставлены на ширину плеч, сделать выдох, выдержать паузу. Поднимая руки вперед и в стороны, сделать спокойный вдох носом и выдержать паузу. Не меняя положения рук, «упасть» (грудью вперед) вниз и начать активно раскачивать корпусом вправо и влево. Одновременно необходимо длинно и ровно выдыхать. Когда дыхание кончится, встать, сделать вдох носом и повторить упражнение. Дыхание вначале беззвучное, затем со звуками («з-з-з»; «ж-ж-ж»; «р-р-р»). Выход постепенно удлинять.

Тема 7 Речь в движении

Актеру важно уметь двигаться и говорить одновременно, танцевать и говорить, драться и говорить, бежать, прыгать, кувыркаться, стоять на голове и говорить, говорить, говорить... Не запыхиваясь, не сбиваясь с дыхательного ритма. Учит этому раздел: речь в движении. В жизни это может пригодиться в тех случаях, когда нужно быстро прибежать, если вдруг опаздываешь, выйти на сцену и сказать речь так, чтобы никто и в мыслях не мог представить, что вы только что мчались. Задача – натренировать дыхание, чтобы оно справлялось с движением вашего тела.

Упр. «Мяч»

Я веселый, звонкий мячик,
Не люблю того, кто плачет,
Не люблю того, кто плачет,
А люблю того, кто скачет.

Упр «Скакалка»

а) Прыжки со скакалкой и счет вслух всех прыжков: один, два, три – до пяти.

б) Прыжки со скакалкой – одновременно текст

Со скакалкой я скачу,
Научиться я хочу
Так владеть дыханьем, чтобы

Звук держать оно могло бы
Глубоко, ритмично было
И меня не подводило.
Я скачу без передышки
И не чувствую одышки,
Голос звучен, льется ровно
И не прыгаю я словно.
Раз, два, раз, два, раз, два. Раз!
Можно прыгать целый час.

в) Знакомый текст, стихотворение говорить, одновременно прыгая на скакалке.

Тема 8 Работа с текстом. Проза

Подготовка к выразительному чтению художественного произведения.

Подготовка текста:

1. Анализ произведения: осмысление текста, переживание того, о чем в нем говорится.
2. Определение задачи чтения.
3. Разметка текста: деление на части, уяснение главной мысли и определение задачи чтения каждой из них, обозначение логических ударений, пауз, темпа, силы, высоты голоса, проверка слов по словарю, произношение которых вызывает сомнение.
4. Тренировочное чтение – чтение вслух, чтение мастеров художественного слова

Сюжет – содержание, события, взаимоотношения героев, обстановка действий.

Элементы сюжета:

- экспозиция
- завязка
- кульминация
- развязка
- концовка (эпилог)

Цель экспозиции – привлечь внимание слушателя. Спокойные повествовательные интонации. (Многие произведения не имеют ее, а начинаются с завязки).

Завязку читать весомо, значительно, чтобы слушатели поняли, что вслед за этими строками начнется собственно повествование.

Кульминация – момент наивысшего напряжения, после которого наступает перелом в действии. Выделение кульминации при чтении (медленным темпом, большей силой голоса) увеличит напряжение слушателей аудитории.

Развязка – положение, которое создается в результате развития действия. Развязкой чаще бывает заключительная сцена произведения. Она снимает напряжение. Поэтому читать следует так (медленно, с интонацией конца), чтобы дети почувствовали конец, завершение. Иногда в произведении бывает и **эпилог (концовка)**, который как и развязка, «разряжает» внимание слушателя, возвращая его к действительности.

План анализа произведения для подготовки его к выразительному чтению:

1. определить жанр, тему, идею произведения;
2. решить, что хочется сказать слушателям, исполняя произведение;
3. дать характеристику персонажей и их отношений;
4. определить сюжет;
5. выделить элементы композиции:

- а) экспозиция,
- б) завязка,
- в) кульминация,
- г) развязка,
- д) концовка;

Приложение 2

Раздел «Актерское мастерство»

1 год

Тема 1. Введение в предмет. Специфика театрального искусства

Пространственно-временные искусства – это искусства сложные, *синтетические*. Развитие художественной практики и эстетических потребностей общества ведет к синтезу искусств. В самой природе некоторых видов художественного творчества лежит необходимость синтеза. К таким искусствам относятся *театр, цирк, эстрада, кинематограф, телевидение*.

Театр. Раскрывая специфические особенности театрального искусства, мы постараемся выявить такие его черты и признаки, которые присущи не только современному театру, но были свойственны ему всегда, на всех этапах его существования и развития.

Театр относится к пространственно-временным видам искусства. Художественное своеобразие сценического искусства выражается в том, что оно предполагает свое одновременное раскрытие как в пространстве, так и во времени.

С пространственными искусствами – живописью, скульптурой, архитектурой – театр сближают такие его элементы, как декорации, костюм; с временными – литературой, музыкой – последовательная смена картин развертывающегося действия. Если лишить театр одной из этих сторон, пространственной или временной, то он перестанет быть самостоятельным видом искусства.

Произведение театрального искусства – спектакль – представляет собой особым образом организованное сценическое действие, развертывающееся во времени и в пространстве.

Театр выступает как вид *зрелищного искусства*. В нем сочетаются возможности искусств, рассчитанных как на зрительное, так и на слуховое восприятие.

В театроведении бывали попытки беспредельно расширить понятие сценического искусства на основании его свойства – зрелищности. Театр отождествлялся с игрой, обрядами, трудовыми процессами и т.д., что выводило театр из системы искусств. Несомненно, в играх первобытных людей, в обрядах, ритуалах есть ясно выраженные зрелищные моменты, внешне они походят на театральные представления. Но принципиальное качественное отличие игры в жизни от игры актера в театре заключается в том, что *театр ставит целью удовлетворение эстетических запросов зрителя*, тогда как игра в жизни является средством удовлетворения потребности в игре самих ее участников. В обрядах, ритуалах (бытовых, религиозно-культовых и др.) есть некоторые признаки театра: организованное действие и даже наличие зрителя. *Но в этом действии нет главного признака театрального действия – конфликта, составляющего суть драматизма.*

История мирового театра знает немало примеров, свидетельствующих о том, что сценическое искусство в прошлом не раз обходилось без тех или иных элементов, присущих современному театру (например, без драматургии, без декораций). Но нельзя указать ни на один период в развитии театра, когда бы он существовал без актера. *Актер – главный выразитель специфики сценического искусства; оно является актерским по преимуществу.*

Каковы же наиболее существенные **особенности искусства театра?**

Искусство театра – вторичное. Его идейно-тематическую основу образует драматургия. Театр отличается от других видов искусства – от литературы, живописи, музыки, скульптуры и т.д. – тем, что в нем осуществляется замысел, данный уже в другом произведении, а именно в драматическом (в пьесе).

Живописец, композитор, поэт имеют дело с непосредственным восприятием действительности, тогда как между актером и действительностью стоит драматург. Драматургия определяет направление развития театра и содержание театрального искусства, его жанровое разнообразие, а также разнообразие средств выразительности.

Однако случается, что театр не раскрывает в спектакле смысл пьесы, а использует ее как предлог для демонстрации актерской и режиссерской техники, для демонстрации владения

выразительными средствами театра и т.п. Это зачастую приводит к полному выхолащиванию содержания театрального зрелища.

Театр – самостоятельный вид искусства. Но самостоятельность эта – не в мнимой независимости от драматургии и не в праве режиссера на произвол по отношению к пьесе, а в оригинальном взгляде на пьесу, на ее конфликты и характеры, в раскрытии глубокого смысла пьесы, в ее оригинальном и свежем сценическом истолковании. В сценическом толковании пьесы театр может идти очень далеко; он может найти такие грани пьесы, которые автор не подозревал в ней; тем самым театр может художественно обогатить пьесу.

Драматургия как вид литературы очень сложна и имеет свои специфические особенности, которые отличают ее от других литературных жанров, например, от романа. Так, романист может и должен заставить своего героя действовать, но вместе с тем за автором романа сохраняется право досказать читателю многое из того, что не обнаруживается самими действиями героя, автор может комментировать внутреннее состояние своих героев, их взаимоотношения. В драматическом произведении (пьесе) автор не выступает комментатором действий своих героев. Все отношения между героями, их внутренний мир обнаруживаются только посредством сценического действия, заключенного в диалогах.

Следовательно, решающей чертой драматической литературы (пьесы) является *действенность*. В основе драматических произведений лежат острые общественные конфликты, столкновения противостоящих друг другу ярко очерченных характеров.

Признанием ведущей роли драматургии в сценическом искусстве ни в какой степени не умаляется и не принижается значение театра как самостоятельной области художественного творчества. Сама драматургия нуждается в театре точно так же, как театр нуждается в драматургии. *Спектакль – не копия пьесы, а созданное ее основе новое произведение искусства.* Драматическое произведение, даже самое гениальное, может быть раскрыто только тогда, когда оно получает свою сценическую жизнь.

Тема 2 Сценическое внимание. Виды внимания.

Внимание — один из важнейших аспектов сценического искусства. Сценическое внимание должно быть произвольное, то есть находиться в зависимости от нашей воли, и так же, как в обычной жизни, непрерывное. Ведь в сценической деятельности встречается много различных обстоятельств, которые убивают сосредоточенность и вызывают рассеянность. Закулисная напряжённая атмосфера перед спектаклем, волнение публичного творчества, реакция зрительного зала, чувство ответственности перед коллективом театра, жажда успеха, чувство самолюбия, тщеславие и т.д. — всё это влияет на внимание. А всё, что отвлекает наше внимание и рассеивает его, — весьма опасно в нашем искусстве. В такие минуты творчество прекращается.

Внимание нужно актёру во все время нахождения на сцене. Надо быть внимательным во время своих реплик, поддерживать внимание и во время пауз. Особого внимания требуют реплики партнёра, так как в это время актёр как бы накапливает новые силы, новый материал для своих переживаний роли, что даёт возможность подойти к бессознательному, интуитивному творчеству, к миру человеческих чувств.

Круги внимания. Круг внимания представляет собой пространство, площадь, заключающую в себе множество отдельных, самостоятельных объектов, ограниченную линиями самих предметов. Взгляд перескакивает с одного предмета на другой, но не выходит из границ, очерченных кругом внимания.

Круги внимания бывают: малый, средний, большой.

Упражнения на круги внимания

Круг внимания вне вас

- А) Положить на стол несколько предметов. Предложить каждому рассмотреть один из этих предметов и отвернувшись от стола, рассказать о предмете, который он рассматривал.
- Б) Тот же стол с предметами. Предложить каждому рассказать о них, об их особенностях — это малый круг внимания.
- В) Рассмотреть часть аудитории с находящимся в ней столом (обязательно наметить границы обзора аудитории) и рассказать, что в ней увидели — средний круг внимания
- Г) Рассмотреть всю аудиторию и рассказать о том, что вы в ней увидели, какие предметы — большой круг внимания.

Круги внимания, когда мы в центре круга

- А) Посадить на стулья двух студийцев и предложить им внимательно рассмотреть друг друга, сравнивая одежду у партнёра со своей - малый круг внимания.
- Б) К двум студийцам, сидящим на стульях, посадить ещё несколько студийцев и предложить каждому рассмотреть всех, включая и себя. Установить какой цвет преобладает в одежде собравшихся - средний круг внимания.

Упражнения на внимание

«Брито-стрижено»

Цель: Разминка на концентрацию внимания

Задача внимательно следить за действиями педагога и делать все наоборот. Если я поднимаю руку – вы ее опускаете. Я соединяю ладони – вы разводите их в стороны.

«Пожалуйста»

Цель: Разминка на концентрацию внимания

«Смотрите, сейчас я буду делать различные движения, обращаясь к вам с просьбой повторить. Вы можете повторить мои движения только если я попрошу «пожалуйста»

«Чемодан»

Цель: тренинг на развитие внимания

Работа в кругу. Первый говорит: «Я беру чемодан и кладу в него огурец,» Второй участник продолжает: «Я беру чемодан и кладу в него огурец и чайник», третий «Я беру чемодан и кладу в него огурец, чайник и ... (называет свой предмет). И так далее.

«Фокусировка».

Цель: Развитие способности оперативно регулировать объем внимания.

Участвующие в этом упражнении удобно располагаются в креслах. Глаза открыты или закрыты. По команде ведущего «Тело!» участники сосредотачивают внимание на своем теле, по команде «Рука!» – на правой руке. Затем идет последовательное сосредоточение внимания на кисти правой руки – по команде «Кисть!», на указательном пальце правой руки по команде «Палец!» и, наконец, на кончике пальца – по команде «Кончик пальца!». Команды подаются с интервалом 10–120 сек.

Итог: Ведущий спрашивает участников, справился ли каждый из них с заданием, каким это удалось и с какими трудностями они столкнулись. Игра позволяет освоить навыки концентрации на различных частях тела, что необходимо при освоении техники саморегуляции.

Тема 3 Мускульная свобода. Снятие мышечных зажимов.

Мышечная свобода и внимание находятся в постоянной зависимости друг от друга. Если актер по-настоящему сосредоточен на каком-то объекте и одновременно отвлечен от других, то он свободен. Но если посмотреть с другой стороны, то отсутствие мышечной свободы не дает актеру возможности полностью сосредоточить свое внимание на нужном объекте. Из этого следует, что мышечная свобода и внимание, тесно переплетаясь, сопутствуют процессу сценического действия и являются необходимым условием актерского творчества. В связи с этим можно объединить упражнения на раскрепощение мышц и внимание в одну группу.

Упражнения для раскрепощения и снятия зажимов

Нужно проводить до тех пор, пока студийцы по требованию педагога не научатся моментально освобождать или напрягать любую мышцу. Но это возможно только при долговременной усердной работе. На первых этапах студийцы должны научиться определять, в каком месте имеется лишнее напряжение, и научиться убирать его, оставив в мышце столько напряжения, сколько требуется для данного действия или позы.

Марионетки.

Каждый участник представляет, что он кукла-марионетка, которую после выступления повесили в шкаф на гвоздик. Нужно представить, что вы подвешены за различные части тела: за шею, палец, ухо, руку, плечо. При этом тело должно быть зафиксировано только в этой точке, а все остальное – расслаблено и болтается. Упражнение можно выполнять в произвольном темпе с закрытыми или открытыми глазами. Педагог должен следить за степенью расслабления учеников.

Напряжение-расслабление

Учащиеся должны встать прямо и сосредоточить свое внимание на левой руке, напрягая ее до возможного предела. Через несколько секунд нужно сбросить напряжение, а руку расслабить. Аналогичные упражнения нужно проделать с правой рукой, с обеими ногами, шеей, поясницей.

Потянулись – сломались

Учащиеся должны встать прямо, руки и все тело устремляются вверх, но ступня полностью прилегает к полу, пятки не отрывать ни в коем случае. Ведущий говорит: «Тянемся, тянемся вверх, выше и выше. Мысленно отрываем пятки от пола (пятки должны находиться на полу), чтобы стать еще выше. А теперь представьте, что кисти ваших рук сломались и повисли безвольно. Затем руки ломаются в локтях, плечах, плечи упали, голова повисла, сломались в талии, колени подогнулись, все упали на пол. Лежим на полу расслаблено, безвольно, удобно. Прислушались к себе. Осталось где-то напряжение? Расслабили это место».

Огонь – лед

В этом упражнении следует попеременно напрягать и расслаблять все тело. Упражнение выполняется в кругу. Педагог дает команду: «Огонь» и учащиеся начинают делать интенсивные движения всем телом. Степень интенсивности движений и плавность каждый ученик выбирает сам произвольно. Педагог дает команду: «Лед», ученики должны застыть в той позе, в которой их застигла команда педагога, при этом следует напрягать все тело до предела. Педагог чередует эти команды несколько раз, по своему усмотрению меняя время выполнения обеих.

Тема 4 Фантазия и воображение

Творческое оправдание и фантазия.

Что значит *оправдать*? Это значит — объяснить, мотивировать. Однако не всякое объяснение имеет право называться "сценическим оправданием", а только такое, которое целиком реализует формулу "Мне нужно". Для того чтобы стать сценическим оправданием, мотивировка, во-первых, должна быть верной (т. е. соответствовать идее данного образа и всего спектакля) и, во-вторых, предельно убедительной, или даже больше чем убедительной — *увлекательной* для самого актера.

Итак, *сценическим оправданием мы будем называть верную для спектакля и увлекательную для самого актера мотивировку.*

Мотивировку — чего? Всего, что находится и происходит на сцене. Ибо на сцене не бывает ничего такого, что не нуждалось бы в верной и увлекательной для актера мотивировке, т. е. в сценическом оправдании. Оправданным на сцене должно быть все: место действия, время действия, декорации, обстановка, все находящиеся на сцене предметы, все предлагаемые обстоятельства, костюм и грим актера, его повадки и манеры, действия и поступки, слова и движения, а также действия, поступки, слова и движения партнера — словом, все, решительно все!

Всякая случайность на сцене немедленно должна быть оправдана — так гласит закон внутренней техники актерского искусства. При помощи оправдания случайность включается в логику сценической жизни. Больше того, она может быть использована как новое обстоятельство в жизни героя, открывающее возможность для нахождения новых, интересных и ярких сценических красок.

Автор любой пьесы очень многое недосказывает. Он мало говорит о том, что было с действующим лицом до начала пьесы. Часто не ставит нас в известность о том, что делало действующее лицо между актами. Ремарки тоже дает лаконичные (встал, ушел, плачет...) все это надо дополнять артисту вымыслом, воображением. Поэтому чем больше развиты фантазия и воображение у артиста, утверждал Станиславский, тем шире в творчестве артист.

Фантазия – это мысленные представления, переносящие нас в исключительные обстоятельства и условия, которых мы не знали, не переживали и не видели, которых у нас не было и нет в действительности.

Воображение воскрешает то, что было пережито или видено нами, знакомо нам. Воображение может создать и новое представление, но из обычного, реального, жизненного события.

Различают несколько видов воображения:

1. Воссоздающее - это представление образов по заранее составленному описанию, например при чтении книг, стихов, нот, чертежей, математических знаков. Иначе этот вид воображения называют репродуктивным, воспроизводящим, вспоминающим.

2. Творческое - это самостоятельное создание новых образов по собственному замыслу. Дети это называют "из головы". Именно этот вид воображения будет предметом нашего изучения и развития у детей.

3. Неуправляемое - это то, что называют "буйной фантазией", несурзанностью, набором несвязанных нелепиц.

Упражнения

«Я живу» Придание объектам живой и неживой природы способностей и качеств живых существ, а именно: способности двигаться, думать, чувствовать, дышать, расти, радоваться, реагировать на факторы извне

Цветок – растет- гроза-солнце-появление бабочки (гусеницы)

«А если бы» Изменение привычных отношений между героями сказок.

- дед не хочет тянуть репку...

- красная шапочка охотиться на волка...

«Игротека» Придумать новую фантастическую игру. Чтобы придумать новую невиданную игру, надо придумать невероятные условия и правила этой игры.

- жмурки, где все с завязанными глазами ловят одного с колокольчиком

Тема 5 Ассоциативное и образное мышление

Ассоциативное мышление - это мышление, которое происходит благодаря оперированию образами, возникающими в памяти человека. Каждый образ индивидуален и вызывает другие, связан с ними известными только их обладателю связями, и черпается из личного опыта человека. Любое слово может вызывать целую картину образов, с ним связанных. На этом свойстве разума базируется память и творческое мышление человека.

Из ассоциативно – образного мышления вытекает также способность человека творить что – то новое, генерировать новые идеи. Данный вид мышления способствует развитию памяти и внимания благодаря созданию ассоциативных связей между предметами и явлениями, а также позволяет понять новую информацию на основе уже имеющейся. Чем большее количество различных образов мы накапливаем, тем шире и разнообразнее возможность совершения в разуме операций с их использованием, и тем лучше мы можем развить память и творческое мышление.

С помощью упражнений для развития ассоциативного мышления можно увеличить количество ассоциативных образов и связей, а значит развить свой творческий потенциал.

Упражнения

Метафоры Руководитель произносит слово, например: «Гаснут...» Все участники описывают, что они увидели на своем внутреннем экране (звезды, окна, силы, глаза...)

Ассоциации Игроки по очереди произносят слова, пришедшие на ум, в ответ на слово произнесенное другим игроком. Играть надо быстро, в случае если ассоциация не понятна, желательно объяснять ее или добиваться объяснения.

Моль – шуба, серая, прожорливая...

Другой вариант тренинга – второе слово не должно иметь никакой логической ассоциативной связи с первым, но при этом объяснить «свою логику»

Земляника – квадратная, новый сорт

Беседа глухонемых. Все участники тренинга делятся на пары, напарники будут изображать двух глухонемых. Ведущий, наедине, объясняет одному из пары то, о чем он должен поведать своему собеседнику. Затем все рассказываются полукругом, оставляя свободным центр. Первая пара, выйдя на середину, изображает неожиданную встречу двух глухонемых, затем один из них (получивший задание) начинает рассказывать партнеру свою историю. Его друг должен, также жестами, задавать своему спутнику вопросы, а тот, следовательно, отвечать на них. На беседу игрокам дается не более 5 минут, а затем тот, который внимал, необходимо рассказать, что же он понял из увиденного? Ведущий сопоставляет его ответ с тем, о чем на самом деле рассказывал «глухонемой», и знакомит с ним окружающих.

Тема 6 Действие с реальными предметами в условиях вымысла.

Сценическое действие не тождественно жизненному действию. Оно протекает в плоскости вымысла, а не реальности. Оно заранее обусловлено творчеством драматурга и должно отвечать требованиям сценичности: быть художественно выразительным и доходчивым до зрителя.

Но действовать на сцене по законам жизни гораздо труднее, чем по-театральному представляться действующим. Это происходит потому, что сценическая жизнь осуществляется в условиях художественного вымысла, при котором исчезает практическая «необходимость в совершении действия».

Обрастая все новыми вымыслами, простейшее действие (пройти по комнате, открыть или закрыть дверь) становится продуктивным и целесообразным, приобретает определенный смысл. Подставляя различные «если бы», можно одно и то же задание выполнять всякий раз по-новому: садиться на стул, чтобы отдохнуть, приняться за работу, выслушать выговор начальника и т. п.; вставать со стула, чтобы приветствовать входящего в комнату, избежать дальнейших объяснений, подать условленный сигнал товарищам; пожать руку партнеру, чтобы обратить на себя внимание, дать понять свое недовольство, выразить признательность, сочувствие, ободрение, показать свое превосходство и т. д.

Упражнения

«Передай» Участники тренинга передают друг другу по кругу мяч, меняя условия вымысла – если бы мячик был новый, ценный, тяжелый, грязный и т.д.)

«Катастрофа» Задача упражнения применить предмет в какой-либо неординарной ситуации

- стул – наводнение

- зонтик – пожар

«Шляпа» Участник в шляпе без слов показывает ситуации, остальные угадывают ситуацию:

- сильный ветер

- дождь

- малая шляпа

Тема 7 Бессловесное действие.

Бессловесные элементы воздействия

“Каждое действие человека имеет конкретную цель (пусть не всегда осознанную) и его можно разложить на составные действия более мелкого объема. Мельчайшими составляющими действия являются оценка, пристройка и воздействие.”

ОЦЕНКА

“Оценкой называется первый момент всякого осознаваемого субъектом действия, когда цель действия только возникает в сознании.”

“Со стороны психической - это момент установления в сознании связи между интересами (общей целью) и тем или иным внешним, объективным явлением. В момент "оценки" общая субъективная цель, конкретизируясь, превращается в частную объективную цель, то есть в цель одновременно и объективную и субъективную... С внешней, мышечной стороны "оценка" - это всегда более или менее длительная и более или менее полная неподвижность.”

“Труднее всего "уложить в голову" факт чрезвычайной важности и чрезвычайно неожиданный... Чем труднее "оценка", тем соответственно она длительней - тем длительней неподвижность, входящая в нее и следующая за первыми рефлекторными движениями.”

“Природа" оценки" родственна тому явлению, которое называют "удивляться". Но этим словом, как правило, мы называем лишь сильные степени "оценки", то есть длительные, трудные оценки.”

Упражнения на оценку

Понаблюдайте за людьми, когда они что-то неожиданное "увидели", "услышали", "узнали", "поняли", найдите у них момент физической неподвижности, “замирания”.

«Что случилось» Попробуйте сыграть этюд по схеме: что-то делал - вдруг произошло (увидел, услышал, заметил, понял) что-то неожиданное – стало необходимо срочно заняться вновь возникшим, “новым” делом.

Сыграйте этюд по схеме: что-то делал - вдруг произошло (увидел, услышал, заметил, понял) что-то неожиданное – стало необходимо внести “поправки” в свою деятельность, как-то изменить ее для успешного достижения цели.

“Три дела одновременно”. Наметьте три каких-либо дела, требующие сосредоточенного внимания (Например: собираться в поход, следить за готовящейся пищей, говорить по телефону), выполняйте их “одновременно”. Если получится добиться того, чтобы все три дела были для Вас

достаточно важны (не отмахиваться ни от одного) "оценки" сами возникнут в неожиданных для Вас местах.

«Важный разговор». После каждой реплики партнера делайте более или менее крупную оценку. Пулеметная очередь оценок. На любое слово партнера, на любой предмет сделайте ряд оценок с общим подтекстом "не может быть!", "неужели!".

“Большая оценка”. Придумайте обстоятельство, кардинально меняющее судьбу Вашего персонажа. (В любой пьесе, почти у каждого персонажа есть такие обстоятельства). Наметьте дело, которым занят персонаж до возникновения этого обстоятельства и после. Сыграйте момент долгой органичной неподвижности, в процессе которого, персонаж “уясняет” происшедшее и принимает решение заняться новым делом.

ПРИСТРОЙКА начинается немедленно после "оценки" - в тот самый момент, когда в сознании возникла конкретная, предметная цель. "Пристройка" - это в сущности, преодоление физических преград, препятствий на пути субъекта к его цели, пока его внимание поглощено не ими, а целью последующего воздействия."

"Прежде всего "пристройки" могут быть разделены на две группы: "пристройка" для воздействия на неодушевленные предметы, и "пристройка" для воздействия на партнера."

"Пристройки" обладают чрезвычайной выразительностью именно потому, что они непроизвольны. Они "автоматически", рефлекторно отражают то, что делается в душе человека: и его душевное состояние, и его отношение к партнеру, и его представление о себе, и степень его заинтересованности в цели."

Для овладения этим параметром человеческого поведения технологически удобно выделить три "пристройки": "сверху", "снизу" и "наравне".

Понаблюдайте нескольких людей за выполнением какого-либо одного бессловесного действия (еда, поездка в транспорте, раздумье, в кино или у телевизора) попробуйте найти различия в поведении, которые можно было бы объяснить различным пристройками к объекту внимания.

Если человек не размышляет в процессе этого дела, то все изменения поз связаны с его пристройкой, приспособлением своего тела к тому или иному материальному предмету.

Упражнения

Умейка и неумейка. Понаблюдайте как одно и то же действие, связанное с пристройкой к материальному предмету, выполняет профессионал и новичок. Определите, в чем физически выражается разница между ними (характер пристроек, их длительность, концентрация внимания и т.д.), и покажите этюд, стараясь добиться максимальной выразительности показа.

Наблюдающим следует следить, чтобы в погоне за яркостью, исполнитель ни в коем случае не терял "дела", которым занимается его персонаж. Это легко определится, когда исполнитель не следит благополучно или неблагополучно развивается его дело, т. е. "равнодушен" к проблемам, возникающим на пути его осуществления.

Представьте себя “очень большой и важной персоной”, затем “очень маленькой и незначительной”, займитесь каким-либо делом, сохраняя это ощущение, проследите как изменяется Ваше поведение при выполнении одно и того же дела с различными пристройками.

Найдите то же ощущение в общении с партнерами.

“Психопат”. Меняйте пристройку на противоположную после каждой реплики партнера.

Детские стихи. Выберите несколько детских стихов (например, Барто, Михалков, Чуковский и т. д.) и исполните их от лица какого-либо их персонажа (или придуманного персонажа) с определенной пристройкой к слушателям.

Если удастся подобрать стихи с диалогом персонажей крайне полезно работать над ними, используя все варианты пристроек персонажей друг к другу.

ВЕС

"Многие особенности "пристроек" (и вообще поведения человека) связаны с ощущением (разумеется, подсознательным) веса собственного тела."

" вес тела играет значение не абсолютной величины, а величины относительной - в отношении веса к силам человека ..."

Для овладения этим параметром человеческого поведения технологически удобно выделить три "веса": "тяжелый", "легкий" и "с достоинством".

Упражнения.

1. Понаблюдайте нескольких людей за выполнением какого-либо одного бессловесного действия (еда, поездка в транспорте, раздумье, в кино или у телевизора) попробуйте найти различия в поведении, которые можно было бы объяснить различным ощущением "веса" собственного тела.

2. Наблюдайте за особенностями поведения, выполнения каких-либо дел, реакций, оценок людей уставших, очень пожилых, больных, чем-то сильно огорченных. Найдите состояние "тяжести" тела, попытайтесь в этом состоянии что-либо делать, говорить, двигаться и т.д.

3. Наблюдайте за особенностями поведения, выполнения каких-либо дел, реакций, оценок детей, людей, увлеченных чем-либо, радостных. Найдите ощущение невесомости, "легкости" тела, "его отсутствия", попытайтесь в этом состоянии что-либо делать, говорить, двигаться и т.д.

4. Проследите за подробностями внешнего выражения процесса "огорчился" и "обрадовался", определите какие части тела тяжелеют и легчеют раньше, какие потом.

5. Попробуйте увидеть в жизни "тяжелые" и "легкие" руки, кисти рук, ноги, голову, взгляд, губы, копируйте это, следите, какие ощущения у Вас появятся при выполнении действий с заданным весом частей тела, удастся ли Вам стать "другим" человеком.

6. Найдите в окружающей жизни моменты изменения "веса", опишите их максимально подробно.

7. Попробуйте сыграть изменение веса по схеме: что-то делал - вдруг произошло (увидел, услышал, заметил, понял) что-то неожиданное - это оказалось большой неприятностью, расстраивающей Ваши планы ("потяжелел") или большой радостью ("полегчал").

МОБИЛИЗАЦИЯ С психической стороны "мобилизация" это та или иная концентрация внимания человека на цели. Мобилизации предшествует "мобилизованность" - степень готовности человека к деятельности до уяснения цели. После уяснения цели, то есть "оценки", "мобилизованность переходит в ту или иную мобилизацию

"Мобилизованность выражается в общей собранности внимания и, следовательно, в направлении взгляда, в глазах, в дыхании. В общей подтянутости мускулатуры тела, в частности в подтянутости спины - позвоночника. Это - рабочее состояние тела, приспособленность его к затрате усилий и относительно широкому выбору действий - к тем и таким, какие потребуются, как только цель конкретизируется, готовность преодолеть препятствия, которые еще не возникли, но вот-вот возникнут, которые возможны, вероятны на пути к цели."

Упражнения

Мобилизацию или степень концентрации внимания на объекте удобно разделять на простую и сложную, а также на длительную и короткую

1. Понаблюдайте за подготовкой спортсменов к старту, за особенностями поведения тела человека, готового поймать, схватить, побежать, и т.п. Определите, как отражается мобилизация (готовность) человека к какому-нибудь физическому действию ("простая мобилизация") в собранности внимания, спинной мускулатуре. Попробуйте сымитировать различные варианты мобилизации и последите за особенностями собственных реакций в состоянии высокой "простой мобилизации" на вещи имеющие отношение к объекту Вашей мобилизации и не имеющие.

2. Понаблюдайте и имитируйте поведение тела человека в процессе важного для него разговора, выступления, спора. Найдите отличия в физическом выражении этой "сложной мобилизации" от "простой".

3. Найдите в окружающей жизни моменты изменения мобилизации (концентрации и ослабления внимания), проследите последовательность изменения концентрации взгляда, мускулатуры. Сыграйте мобилизацию и демобилизацию.

Тема 8 Словесное действие.

Объектом словесного воздействия является сознание человека. Отличительные особенности действия, совершаемого словом, с наибольшей ясностью и полнотой обнаруживаются в случаях словесного воздействия на сознание партнера с целью переделать, перестроить его сознание, приспособить его к интересам действующего.

Все люди, говоря о чем-нибудь между собой, "воздействуют" более или менее ярко и убедительно на сознание партнера картинками, которые по той или иной причине возникли и существуют в их сознании. ...действовать словами - это значит рисовать ими картину "не для слуха, а для глаза" партнера, ... внедрять свои видения в сознание партнера. Чтобы действовать словами нужно, прежде всего, видеть, - отчетливо представлять себе то, о чем говоришь...

Внешняя сторона словесного действия - звучащая речь; в ней физически, материально реализуется психическая сторона процесса. Если человек страстно добивается своей цели - если ему очень нужно переделать сознание своего собеседника...; тогда его речь делается богатой интонационными красками, она начинает звучать выразительно. Чтобы нарисовать картину данными словами как только можно ярче, человек рисует ее не только разнообразными, но и контрастными красками, используя весь диапазон своего голоса.

Рисуемая словами картина, в зависимости от ее содержания, состоит обычно из частей, которые в свою очередь, состоят из еще более мелких частей. Воспроизвести речь такую картину невозможно иначе как по частям и по элементам, из которых они слагаются.

Внутренняя психическая сторона "лепки фразы" заключается в умении видеть не разрозненные или случайно связанные между собой элементы действительности, а цельную или единую картину, состоящую из взаимосвязанных частей.

Упражнения

Медленное чтение . Для этого упражнения удобно выбрать нерифмованное и достаточно длинное предложение из сказок. Задача учащихся - прочитать ее как можно за большее время, сохранив при этом смысловую целостность (чтобы фраза не рассыпалась). Учащиеся должны обнаружить всевозможные механизмы удлинения фразы (громкость, логические паузы, использование высоты голоса, взаимодействие с партнерами)

Выделение ударных слов . На примере одной фразы из драматургического и литературного материала, учащиеся ищут "разные смыслы", возникающие при выделении различных ударных

Цифры. При тренировке отдельных форм лепки фразы, необходимо научиться рисовать словесные конструкции "отрывая" их от конкретных слов фразы, использовать различные варианты лепки на одном материале. Для этого удобно использовать цифры или тарабарский язык. Учащиеся должны "уловить", какой "заход" (психологическая основа), лежит в основе перечисления, противопоставления и т.д., и используя цифры или бессмысленные звукосочетания продемонстрировать различные конструкции лепки.

Тема 9 Память физических действий

Большое, исключительное значение придавал Станиславский беспредметным действиям – упражнениям с несуществующими предметами (их еще называют упражнениями с воображаемыми предметами или упражнениями на память физических действий).

Как весь тренинг действия способствует укреплению физического чувства правды, так и эти упражнения совершенствуют прочные навыки логики, последовательности и непрерывности действий.

Станиславский писал, что при упражнении с реальными предметами многие из составных элементов действия ускользают от внимания, незаметно пропускаются, не выполняются при сценическом действии. Речь идет о таких моментах, которые в жизненном действии выполняются привычно, механически, сами собой.

Получаются проскоки, которые мешают понять (и почувствовать) природу исследуемого действия, мешают проследить в последовательном и логическом порядке все составные элементы действия.

А при действии с несуществующими, воображаемыми предметами эти проскоки невозможны, потому что отсутствие реальных предметов приковывает внимание к непрерывности всей

последовательности цепочки отдельных элементов действия. Механические привычки не срабатывают.

"Освобождение от проскоков, – заключает Станиславский, – дает возможность создать сплошную линию, логически и последовательно цельную, заполненную воспоминаниями об отдельных, составных моментах, складывающихся из себя самое действие".

До того как погрузиться в эти предлагаемые обстоятельства, ученик должен в совершенстве овладеть физическим процессом воображаемого одевания, то есть выполнить это действие в его чистом виде. Эта, первая часть упражнения может быть домашним заданием: дома, чередуя моменты реального и воображаемого одевания, ученик доводит беспредметные действия до известной точности.

Теперь, когда последовательность отдельных действий "накатана", можно вспомнить, каким образом привычная операция одевания происходит в свободный день, когда некуда спешить. После этого можно менять предлагаемые обстоятельства, усложнять действие, но последовательность всех его составных частей с физической стороны останется почти такой же.

Упражнения

1. Взять в руки воображаемый предмет – кружка, стакан, стул и т.д. Переместить предмет – затем вернуть на место.

2. Задача без использования предмета:

- написать письмо,
- съесть конфету,
- выпить чай

При этом контролировать логику действия (взял – открыл – налил...)

3. Одеть предмет одежды: шапку, пальто, туфли. После овладения процессом добавляются предлагаемые обстоятельства:

- Как вы одеваетесь в свободный день, когда не надо торопиться?
- Как вы одеваетесь когда опаздываете?
- Одеть другого

Тема 10 Предлагаемые обстоятельства. Логика действий.

Действие без цели – это бессмыслица.

На основании этого «действию» можно дать по крайней мере два равноправных определения:

1. *Действие есть стремление к цели, объективно, физически осуществляемое.*
2. *Действие есть мышечное, физическое движение, рассматриваемое с точки зрения его цели.*

Наблюдая действующего человека, мы можем себе не отдавать отчета в том, что мы видим его *действия*. Так, можно видеть (регистрировать для себя) его движения, его интонации, выражения чувств, мыслей, состояний. Все это можно видеть потому, что данный человек, в данную минуту действительно движется, действительно говорит и действительно выражает свои чувства, мысли и состояния. Но если мы все это видим, слышим и понимаем, это еще не значит, что мы видим и понимаем совершаемые им в эту минуту действия.

Логика и последовательность мысли, чувствования, действия (внутреннего и внешнего), хотения, задач, стремления, вымысла, воображения. За исключением отдельных случаев, все в жизни, а следовательно, и на сцене, должно быть логично и последовательно.

Предлагаемые обстоятельства, то есть «обстоятельства жизни, с которыми человек вступает в борьбу». Выделяют: *исходное* предлагаемое обстоятельство, которое существует во всем произведении, без него не существует пьеса, на нем возникает основной конфликт; *ведущее* предлагаемое обстоятельство: оно конфликтно по отношению к исходному предлагаемому обстоятельству, определяет борьбу по сквозному действию пьесы. Выделяют *три круга предлагаемых обстоятельств*: *большой круг* – общие обстоятельства исторического времени или эпохи; *средний круг* – жизнь пьесы; *малый круг* – те обстоятельства, которые непосредственно воздействуют на персонажи и определяют цель поведения, импульс к действию. Предлагаемые

обстоятельства пьесы необходимо верно отобрать – именно те, которые вызывают конфликтную ситуацию и сценическое действие.

Упражнения

1. Педагог дает задание и предлагаемые обстоятельства. Например: срочно нужно выучить стихотворение – ты в квартире один; спит младший брат, мешает громкая музыка у соседей.

2. Другой ученик дает товарищу предлагаемые обстоятельства по секрету от всех присутствующих. Группа следит за его действиями и должна определить по их логике предлагаемые обстоятельства

3. Пройти по сцене как если бы это был(а):

- дворец
- комната ужасов
- лабиринт
- кишаций змеями лес

1. Педагог дает задание и предлагаемые обстоятельства. Например: срочно нужно выучить стихотворение – ты в квартире один; спит младший брат, мешает громкая музыка у соседей.

2. Другой ученик дает товарищу предлагаемые обстоятельства по секрету от всех присутствующих. Группа следит за его действиями и должна определить по их логике предлагаемые обстоятельства

3. Пройти по сцене как если бы это был(а):

- дворец
- комната ужасов
- лабиринт
- кишаций змеями лес

Тема 11 Жестикуляция. Язык тела. Типы сигналов тела

Поза.

Под позой мы понимаем не только положение, которое принимает человек, но и движения, которые изменяют это положение или влияют на него, как, например, перемещение центра тяжести при покачивании вперед-назад, с носка на пятку, смена ноги и т. п.

Мимика.

К мимике мы относим все изменения, которые можно наблюдать на лице человека, включая и психосоматические процессы, например покраснение

Жестикуляция.

Жестикуляция включает в себя все жесты рук, "язык рук", а также многие другие действия: например, собеседник открывает двери, вынимает платок и т. д.

Дистанцирование.

Под данным термином мы понимаем дистанцию, которой придерживается один человек относительно другого (иногда и по отношению к животным или предметам), а также неожиданные движения, которые имеют целью изменение дистанции, например, резкий шаг назад и т. п. (В данном случае мы уже можем говорить о пограничных сигналах: "шаг назад" можно отнести и к изменению позы, и к дистанцированию).

Интонация.

Под интонацией понимаются все явления, которые связаны с голосом и не требуют концентрации нашего внимания на содержании сказанного. Это интонация как таковая, мелодия речи, наличие и длительность пауз, громкость голоса, ритм речи и т. п. Под интонацией мы понимаем также звуки несловесного содержания, например пощелкивание языком, вздохи, постанывания и т. п.

Упражнения

1. **НЕВЕРБАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ** Что такое невербальные символы? Это произвольные и непроизвольные движения тела (в том числе и рук), при помощи которых человек выражает свои

слова, мысли и эмоции. Например, взмах рукой означает приветствие, если ребенок топает ногами, значит, он чем-то недоволен, что-то ему не нравится и т.д.

Попробуйте всей группой вспомнить наибольшее количество известных вам невербальных символов. Их использование на сцене поможет вам играть в пантомиме. Можно даже сделать это в виде игры. Все по очереди показывают какой-то жест, говорят, что он означает. И так, пока не вспомнят все, что можно.

2. ИГРА В ЖЕСТЫ В эту игру играют 7-15 человек. Каждый игрок выдумывает себе жест. Например: почесать ухо, хлопнуть в ладоши, показать рожки и т.д. Все садятся в круг, игра начинается. Кто-то начинает. Он показывает сначала свой жест, а потом чужой. Тот человек, жест которого показали, должен тут же повторить его сам, а потом опять показать чей-то жест. Если кто-то сбился, то он выходит из игры. Должно остаться два победителя.

3. ИГРА В КРОКОДИЛА Для игры требуется как минимум 4 человека. Игроки делятся на две команды с примерно одинаковым количеством человек. Первая команда загадывает какое-нибудь слово, например, "ученик". Затем они вызывают одного любого игрока из противоположной команды и говорят ему это загаданное слово. Задача этого игрока - в пантомиме изобразить это слово для своей команды, чтобы та угадала его. Когда игрок будет показывать загаданное слово, то его команда вслух начинает угадывать. Например: ты показываешь школу? На что игрок может отвечать кивком головы, но не должен произносить никаких слов или звуков. Когда слово угадано, команды меняются ролями.

Тема 12 Психофизическое состояние актера

Психотехника позволяет нам разобраться, откуда берутся чувства, эмоции, желания, как они работают и как ими управлять, и что такое вдохновение. Психофизический тренинг является неотъемлемой частью каждого урока по мастерству актера, даже если предстоит провести лекционное занятие.

Упражнения психофизического тренинга условно можно разделить по следующим направлениям (темам):

1) **Освобождение от мышечных напряжений** (от так называемых «зажимов»). Освобождение от телесных зажимов, согласно теоретическим положениям телесно-ориентированной психотерапии, это один из косвенных путей к освобождению от зажимов психологических, так как телесные порождаются психическими. Упражнения этой темы даются в начале любого занятия, это так называемые «разогревающие процедуры».

2) **Внимание.** В этой теме содержатся упражнения на сосредоточение внимания (на «здесь и сейчас»), переключение внимания, привлечение внимания к себе и т.д.

3) **Воображение и фантазирование,** которые являются необходимым звеном творческого поиска, наполняют сходные движения человека разнообразным и, главное, осмысленным содержанием.

4) Собственно **общение и взаимодействие** с проработкой невербальных средств общения (интонаций, мимики, движений и т.п.) и его содержания (контекста, подтекста, атмосферы).

Необходимо специально оговориться, что такое разбиение на темы имеет целью только обозначение направлений работы и является достаточно условным, так как большинство упражнений (кроме части разогревающих процедур) охватывает сразу несколько тем. Упражнения по мере их освоения, а также в зависимости от контекста, наполняются новым содержанием.

Мышечная свобода и внимание находятся в тесной зависимости друг от друга. Если мы по-настоящему сосредоточены на каком-то объекте и одновременно отвлечены от других, мы непременно свободны. С другой стороны, отсутствие мышечной свободы не даст нам возможности полностью сосредоточить свое внимание на нужном объекте. Таким образом, внимание и мышечная свобода, тесно переплетаясь, сопровождают процесс сценического действия и являются необходимым условием актерского творчества. Поэтому, упражнения на внимание и мышечную свободу можно объединять.

Упражнения на напряжения и расслабления мышц нужно продолжать до тех пор, пока учащиеся не научатся по требованию педагога моментально напрягать и освобождать любую мышцу. Но создание «контролера» (способности механически находить и убирать излишнее напряжение)

возможно только при длительной и кропотливой работе. На начальной стадии необходимо помочь учащимся научиться определять, где у них излишнее напряжение, убирать его, оставляя напряжения столько, сколько нужно для данной позы или действия.

Упражнения для расслабления и снятия напряжения:

Ритмичное четырехфазное дыхание (2-3 минуты)

- 1.(4-6 сек.) Глубокий вдох чрез нос. Медленно поднимите руки вверх до уровня груди, ладонями вперед. Сконцентрируйте своё внимание в центре ладоней и почувствуйте тепло «горячей монетки».
- 2.(2-3 сек.) Задержка дыхания.
- 3.(4-6сек.)Сильный глубокий выдох через рот, опустите руки.
- 4.(2-3сек.)Задержка дыхания.

Аутогенная тренировка (3-5 минут)

- 1.Сядьте удобно, закройте глаза, спина прямая, руки на коленях.
- 2.Мысленно проговорите «Я спокоен».
3. «Правая рука тяжёлая»-5-6 раз.
4. «Я спокоен»
5. «Левая рука тяжёлая»- 5-6 раз.
6. «Я спокоен. Я готов. Я собран. Я уверен в успехе.»
- 7.Сожмите кисти в кулак, откройте глаза, глубоко вдохните и выдохните.

Упражнения для снятия напряжения

«Воздушный шарик»

Цель: снятие напряжения, расслабление мышц с помощью дыхания.

Примите удобную позу, закройте глаза, дышите глубоко и ровно. Представьте себе, что в животе у вас воздушный шарик. Вы вдыхаете медленно, глубоко-глубоко, и чувствуете, как он надувается... Вот он стал большим и легким. Когда вы почувствуете, что не можете больше его надуть, задержите дыхание, не спеша сосчитайте про себя до пяти, после чего медленно и спокойно выдыхайте. Шарик сдувается... А потом - надувается вновь... Сделайте так пять-шесть раз, потом медленно откройте глаза и спокойно посидите 1-2 минуты.

«Муха»

Цель: снятие напряжения с лицевой мускулатуры.

Сядьте удобно: руки свободно положите на колени, плечи и голова опущены, глаза закрыты. Мысленно представьте, что на ваше лицо пытается сесть муха. Она садится то на нос, то на рот, то на лоб, то на глаза. Ваша задача не открывая глаз, согнать назойливое насекомое.

«Семь свечей»

Цель: снятие напряжения с помощью дыхания.

Сядьте удобно, закройте глаза, расслабьтесь. Вам спокойно, удобно и комфортно... Вы дышите глубоко и ровно... Представьте себе, что на расстоянии примерно метра от вас стоят семь горящих свечей... Сделайте медленный, максимально глубокий вдох. А теперь вообразите, что вам нужно задуть одну из этих свечей. Как можно сильнее подуйте в ее направлении, полностью выдохнув воздух.

Пламя начинает дрожать, свеча гаснет... Вы вновь делаете медленный глубокий вдох, а потом задуете следующую свечу. И так все семь...

Упражнения

1. БЕГ В РЕЗИНКЕ. Учащиеся разбиваются на пары. Каждая пара получает резинку (дается сшитая кольцом широкая бельевая резинка).

В каждой паре определите, кто Ведущий, а кто Ведомый. По ходу игры они будут меняться ролями. Ведущий и Ведомый надевают на себя резинку и расходятся друг от друга на то расстояние, на которое позволит натяжение резинки. По сигналу педагога начинается движение по комнате. Это может быть ходьба с разной скоростью и в разном темпе, бег, преодоление всяческих препятствий в виде столов и стульев, неожиданные повороты, остановки и др. Главное – сохранить резинку на теле (причем, придерживать ее во время движения руками нельзя). Она должна быть упруго натянута между участниками так, чтобы не спадать с их тел, но и не рваться из-за лишнего напряжения.

2. БИОЛОГИЧЕСКИЕ ЧАСЫ Закройте глаза и сядьте поудобнее. Услышав хлопок, попытайтесь, пользуясь лишь внутренними ощущениями, определить длительность минуты. Тот, кто решит, что с момента хлопка уже прошло 60 секунд, встает.

В конце упражнения выясняем, кому удалось правильно определить длительность минуты.

3. «БЫК И КОВБОЙ». Двое участников становятся на расстоянии друг от друга (не менее 5 метров), один поворачивается спиной - это бык, второй берет в руки воображаемую веревку - это ковбой. По сигналу к началу ковбой должен накинуть воображаемую веревку на быка и подтянуть его к себе (бык, естественно, сопротивляется). Упражнение получится успешно, если участникам удастся синхронизировать свои действия, чтобы зрители "увидели" воображаемую веревку, натянутую между ними.

4. МАРИОНЕТКИ Учащимся предлагается представить себе, что они - куклы-марионетки, которые после выступления висят на гвоздиках в шкафу. «Представьте себе, что вас подвесил за руку, за палец, за шею, за ухо, за плечо и т.д. Ваше тело фиксировано в одной точке, все остальное - расслаблено, болтается». Упражнение выполняется в произвольном темпе, можно с закрытыми глазами. Ведущий следит за степенью расслабленности тела у учащихся.

Раздел «Актерское мастерство» 2 год

Тема 1 Сценическое внимание.

Развитие произвольного сценического внимания в реальной плоскости

Одна из главных задач – научиться концентрироваться, сосредотачивать своё внимание на конкретном предмете, абстрагироваться от внешних раздражителей, условий творчества и присутствия публики. Упражнения этого блока направлены на развитие внимания органов чувств: зрительного, слухового, осязательного, обонятельного и вкусового.

Упражнения

1. Взять несколько открыток или фотографий, на которых изображены люди в разных позах. Повторить их позы.
2. По доносящимся с улицы звукам постараться нарисовать в воображении детальную картину происходящего.
3. Нащупать в кармане несколько давно забытых там монет и с помощью пальцев попробовать выяснить их достоинство.
4. Научиться различать запахи разных цветов.

Развитие произвольного сценического внимания в воображаемой плоскости

«В нашем деле важно внутреннее внимание, потому что большая часть жизни артиста на сцене, в процессе творчества, протекает в плоскости творческой мечты и вымысла, придуманных предлагаемых обстоятельств».

Этими словами Станиславского характеризуется важность внимания к обстоятельствам, условиям, предметам ненастоящим, которые существуют лишь в представлении, вымышленной истории, в которой живёт актер.

Упражнения

Здесь понадобится партнёр. Опишите ему детально дорогу, которой вы в детстве ходили в школу, не упуская ни одной мелочи. Рассказывайте не только о физических объектах, но и о звуках, ваших субъективных переживаниях. Опишите квартиру или дом, в котором выросли или живёте сейчас. Напарник должен нарисовать план по вашему рассказу. Сверьтесь. Поменяйтесь местами.

Многослойное внимание (или раздвоенное внимание)

Человек способен распределять свое внимание в нескольких плоскостях. Например, во время игры в карты, вы можете подпевать играющей музыке и параллельно поглядывать на часы, боясь опоздать на встречу с друзьями. С физиологической точки зрения этот процесс не одновременный – действия следуют друг за другом, но при нём сохраняется внешнее ощущение единства.

Для артиста сцены очень важно добиться во время игры такой «одновременности» внимания сразу к нескольким предметам. Ведь быстрое переключение с одного объекта на другой создает у зрителя ощущение целостности и непрерывности действия.

Упражнения

1. Возьмите коробку спичек или колоду карт. Вы должны считать количество спичек в коробке, доставая их по одной, или складывать карты по масти, при этом параллельно рассказывая сказку или стих.

2. Парное упражнение. Попросите партнёра написать на листке какое-нибудь уравнение (например, $125 \times 37 =$) и принимайтесь за решение. Напарник в это время должен всяческими способами вас отвлекать.

Тема 2 Фантазия и воображение

Развитие воображения и фантазии в реальной и воображаемой плоскостях.

До сих пор все наши упражнения по развитию воображения проходили в реальной плоскости, соприкасаясь с миром вещей, на окружающих (аудитория, дверь, стол и т. д.). Теперь мы перенесём наши действия в область воображения, и в ней будем действовать также активно и логично, как в реальной плоскости, но лишь мысленно.

Упражнения

1. Предложить студийцам, чтобы они перенесли в незнакомые несуществующие для них условия, но возможно существующие в реальной жизни: полёт в космос, кругосветное путешествие, поездка в Антарктиду, поездка в Африку и т.д. Чтобы это было выполнено не «вообще», не «приблизительно», а во всех подробностях, логично и последовательно, придётся им черпать материал из книг, кинокартин, документальных фотографий, из рассказов людей, испытавших всё это в жизни. А остальное, чего не достаёт для мысленного воссоздания картины путешествия, пусть творит воображение.

2. Предложить студийцам, чтобы они переносились в мир необычного, сказочного. В этих мечтаниях главная творческая работа падает на нашу фантазию, так как литература, живопись, кинофильмы дают нам лишь намёки на всё это. К.С. Станиславский пишет, что если вы сумели поставить себя в центр вымышленных условий, если вы чувствуете себя находящимся среди них, если существуете в самой гуще воображаемой жизни, в мире воображаемых вещей и начинаете действовать от своего собственного имени-то это называется на актёрском языке «я есть»

Видения внутреннего зрения (кинолента видений).

Упражнения /на развитие остроты " внутреннего зрения" - создание киноленты/.

1. Индивидуальные упражнения. Педагог дает каждому участнику занятий определенную тему:

- Вы - пастух;
- Вы - водолаз;
- Вы - индеец;
- Вы - волк;

- Вы - сторожевая башня на крепостном валу.

Затем всем предлагается начать действительно фантазировать, помогая себе вопросами: где я нахожусь? что вижу вокруг? что слышу? когда это происходит? почему я здесь? для чего?

Тема 3 Ассоциативное и образное мышление

Для нахождения ассоциаций можно выделить несколько **способов построения ассоциативных связей** между любыми объектами:

1. **Смежность во времени или пространстве:** стол и стул, зима и снег;
2. **Сходство (подобие):** земля и шар, лампа и груша;
3. **Контраст (противоположность):** добро и зло, черное и белое;
4. **Причинно-следственные связи:** гром и молния, лампа и свет;
5. **Обобщение:** помидор и овощ, собака и животное;
6. **Подчинение:** овощ и огурец, животное и кошка;
7. **Соподчинение одному объекту:** автомобиль и мотоцикл;
8. **Часть и целое:** секунды и минута, автомобиль и двигатель;
9. **Дополнение:** зубная паста и зубная щетка.

В зависимости от применения этих способов, а также от различных модификаций и условий их использования, можно найти разные виды ассоциаций. Например, ассоциации бывают:

- тематические, в которых объекты связаны единой тематикой (маркетинг и реклама);
- фонетические, в которых есть созвучие между объектами (ложь и рожь, ночь и дочь);
- словообразовательные, основанные на единстве корня или других частей слова (лень и лениться).

Стоит отметить, что ассоциативные процессы, происходящие в нашем сознании, зависят от степени участия в них разных чувственных органов. Так выделяют визуальные, аудиальные, кинестетические, вкусовые и обонятельные ассоциации. В зависимости от предрасположенности человека, особенностей его чувственной репрезентативной системы ему будет полезно строить ассоциации, подходящие именно для него.

Упражнения

«Пристёгнутая ассоциация»

Ведущий задаёт слово и даёт задание: в течение пяти минут постараться удержать мысли на данном образе, (не отвлекаясь на другие темы и образы). Затем Ведущий включает песенную композицию. Пока звучит песня, каждый участник должен удерживать в памяти заданное слово.

Для того, чтобы это сделать (не забыть слово и не отвлечься мыслями на другие предметы и темы) мы включаем воображение и создаём в мыслях целый сюжет, который и помогает удержаться в поле заданного образа. Записываем основные ходы этого сюжета в блокнот.

По истечении времени каждый игрок рассказывает родившийся у него в голове сюжет, который помог ему сосредоточиться на данном слове.

Ведущий и другие игроки в момент шеринга могут задавать наводящие вопросы, провоцировать, не соглашаться или наоборот, соглашаться, поддерживая игрока.

Подходящие ассоциации. Выберите два слова, и постарайтесь назвать ассоциации, подходящие одновременно для каждого из этих слов. Например, для слов «белый» и «легкий» можно назвать такие ассоциации: снег, пух, перо и т.д. Для усложнения упражнения можете выбрать не два, а три или даже больше слов.

Необычные ассоциации. Для развития ассоциативного мышления в целях наилучшего запоминания полезно уметь искать наиболее яркие и нестандартные ассоциации. В этом случае образ будет лучше закреплен в памяти. Большинство людей для этих слов и словосочетаний назовут следующие ассоциации:

- Русский поэт - Пушкин
- Домашняя птица - курица
- Фрукт - яблоко
- Часть лица – нос

Постарайтесь с этими же словами придумать другие, менее популярные ассоциации.

Тема 4 Темпоритм

Развитие ощущения чувства ритма

Упражнения.

1. Разделить учеников на четыре группы и предложить им хлопать в ладоши: первой группе - по целым нотам, второй - по половинкам, третьей - по четвертям, четвертой - по восьмым /такт 4/4/. Сначала начинает хлопать первая группа, потом, по знаку педагога; вступает вторая группа, к ней присоединяется третья, а затем четвертая. Делать в разных темпах.
2. Ходьба. Сначала по целым нотам, потом по половинкам, четвертям, восьмым /постепенно меняя темп/. Дать ученикам ощутить эти ритмы - не спешить менять их.
3. Заставить всех ходить в резко-контрастном ритме, то и дело меняя его, например, сначала по восьмым, потом по половинкам, то вновь по восьмым, затем по четвертям и т.д.
4. Действие рук и ног в разных ритмах. /Например; ноги передвигать по половинкам, а руками делать жесты по четвертям или по восьмым.

От чувства к темпо-ритму

Упражнения.

1. Педагог дает учащимся предл. обст., заставляет продействовать в этих предл. обст., создав соответствующие видения, а потом продирижировать вызванный ими темпо-ритм.
I/ Темпо-ритм зрителя, пришедшего в театр зимой: а/ пришел в театр рано, еще не было ни одного звонка; б/ пришел в театр после второго звонка; в/ пришел в театр после третьего звонка.
2/ Темпо-ритм пассажира: а/ приехал на вокзал за час до отхода поезда /билета нет/ б/ приехал на вокзал за 12 минут до отхода поезда /билета нет/; в/ пришел на вокзал за пять минут до отхода поезда /билета нет/,
3/ Темпо-ритм посетителя выставки: а/ в распоряжении целый день; б/ времени на осмотр два часа.
2. Ученики выполняют какое-нибудь действие в разных предл. обст., с разными задачами и со сменой ритмов. Например:
I/ Одеваться: а/ одеваться, чтобы идти к человеку, который вам неприятен, но идти необходимо - поручение матери /темпо-ритм вялый, медленный/; б/ одеваться, чтобы идти на работу.. времени достаточно /темпо-ритм спокойный, деловой/; в/ одеваться, чтобы идти на свидание к любимой девушке /темпо-ритм -оживленный, временами замедленно-мечтательный/.
Аналогично:
2/ искать; прятать; ждать; укладывать вещи в чемодан; навести порядок в комнате.
3. Задачи и действия вызывают соответствующий темпо-ритм.

Тема 5 Предлагаемые обстоятельства. Логика действий.

"Если бы"

В упражнениях следить за линией логического и последовательного действия, оправдывающих чувства.

1. Если бы находился на поляне, на берегу реки, в саду.
2. Если бы находился дома, увидел напротив близко пожар.
3. Если бы была одна дома, готовилась к экзамену и внезапно потух свет...
4. Только что шила, куда-то воткнула иголку - очень нужно найти.
5. Если бы дождик застал на улице.

Упражнения.

1. Педагог дает предлагаемые обстоятельства. Например: вы сегодня вечером остались в квартире одна. Ваши родители ушли в театр. В этом год/ вы хотите поступить в театральную студию, но родители не одобряют ваш выбор. Вы готовитесь тайно от них. До экзаменов осталось две недели, и надо читать стихи и басню полным голосом. И вот... сейчас в вашем распоряжении три часа. Что вы будете делать? Соберитесь с мыслями, подумайте и начинайте действовать.
2. Один из учеников в присутствии всей группы дает товарищу предлагаемые обстоятельства. При одобрении их педагог говорит - действуйте.
3. Другой ученик дает товарищу предлагаемые обстоятельства не вслух, а по секрету от всех присутствующих. Получивший задание начинает действовать. Вся группа следит за его действиями и должна по логике определить данные предлагаемые обстоятельства

Тема 6 Коллективная согласованность

Никакое общение невозможно без отклика со стороны того, с кем человек общается. Даже если объектом общения является неодушевленный предмет или явление — все равно человек получает какой-то ответ, например, ему открываются новые стороны и качества объекта.

Органично существовать на сцене без должного отклика от партнера невозможно. Отклик — это всегда воздействие, то есть, действие активное. Оно должно быть логичным ответом на внешние раздражения или поступившую информацию, то есть, отклика всегда продиктован надлежащей субъективной целью. Действия актеров должны быть психологически мотивированы — только тогда между партнерами может быть достигнуто полноценное общение.

Трудность и особенность сценического общения в том и заключается, что оно происходит одновременно с партнером и со зрителем. С первым непосредственно, сознательно, со вторым — косвенно, через партнера, и несознательно. Замечательно то, что и с тем и с другим общение является взаимным. Актер должен получать отклик не только от своего партнера, но и от зрителя.

Упражнения

«Подстроение» Один участник выходит на сцену и начинает что-то делать (стирать, готовить, переносить вещи и т.д.) Задача остальных «подстроиться» помочь ему.

«Ситуация» Группе дается ситуация, место действия, образы, результат. Задача группы согласовать свои действия., чтобы прийти к заданному результату

Тема 7 Общение на сцене.

Стадии общения:

- 1 - ориентирование в окружающих условиях, выбор объекта;
- 2 - привлечение на себя внимания выбранного объекта /партнера/ с помощью действий;
- 3 - заандирование души партнера щупальцами глаз /чтобыузнать, в каком он настроении/, то есть подготовка объекта для восприятия мыслей, чувств, видений субъекта;
- 4 - передача своих мыслей, эмоций, видений объекту /партнеру/ с помощью лучеиспускания, слов, голоса, интонаций, приспособлений. Попытка заставить объект не только понять, услышать, но и увидеть передаваемое внутренним зрением так, как видит его сам общающийся с ним субъект;
- 5 - момент отклика объекта.

Упражнения на органический процесс общения

1. Вызвать 4-5 учеников, дать им задание /например, срочно составить список-заявку на бутафорию и реквизит для вечерних работ по этюдам/ и предложить им действовать. Потом вызвать еще одного и незаметно от той группы тихо дать ему задание подойти к одному из них и попросить у него что-то /например, конспект, одолжить деньги и т.д./.
2. Дать такое задание: а/ вызвать из группы, занятой каким-либо делом, нужного вам человека; б/ передать записку; в/ послать с поручением; г/ уговорить остаться сегодня по дежурить и т.д., и все это делать незаметно, не отвлекая остальных от их общего занятия.

Упражнения на словесное общение.

Педагог предлагает ученикам назвать темы упр. на словесное общение. Придуманные ими предл. обст. должны быть такими, чтобы для общения в них требовались только слова. Например:

1. Посещение доктором больной. Рольная вся забинтована, двигаться ей нельзя.
2. Шоссе, на обочине дороги машина со срочным грузом. Шофер под машиной что-то исправляет, а пассажир торопит его и предлагает помощь.
3. Разговор двух людей, находящихся в разных комнатах.
4. В комнате двое беседуют. Погас свет - беседа продолжается.

Тема 8 Психофизическое состояние актера

Получение правильного мускульного ощущения данного действия

Упражнения.

1. Сесть к столу. Положить руки на стол. Взять со стола спичечную коробку /или карандаш/. Добиваться, чтобы это движение было естественным, как в обыденной жизни.
2. Взять в руки вазу, часы, книгу, очки и т.д.
3. Стряхнуть рукой с колен крошки, пыль. Сбросить с колен книгу, камешки и т.д.
4. Бросить смятый в комок листок бумаги просто на пол и в цель /в корзину или ящик/.

Все время напоминать о зажимах и освобождении тех или иных мышц.

Упражнения на ощущения мускульного напряжения при поднятии мнимых тяжестей

1. Перенести стул от стены к столу и определить, какие мышцы участвуют в этой работе. Затем предложить перенести мнимый стул, то есть произвести точно такую же работу, с тем же напряжением тех мышц и с той же затратой энергии. Если требуемых результатов с мнимым стулом не получается, то упражнение следует повторить еще раз с реальным стулом. И в последующих упражнениях также следует переходить от реального к мнимому предмету.

2. Перенести маленький столик.
3. Сдвинуть стол с места, в сторону.
4. Отдернуть тяжелую портьеру, легкую шторку, занавеску.
5. Открыть крышку рояля, пианино.
6. Передвигать одному человеку шкаф. Толкать тяжелый сундук.

Добившись правильного мускульного ощущения в проделанных действиях, оправдать их и, решив, для чего именно они делаются, для какой цели, проделать их снова. При этом надо точно знать все о предмете, с которым производятся действия. Нужно следить за тем, чтобы были напряжены именно те мышцы, которые необходимы для действия, чтобы в этом была правда. Тщательно следить за тем, чтобы при упражнениях и тренаже не попускались перенапряжения.

Тема 9 Бессловесное действие.

Целесообразность движения, позы.

К.С.Станиславский говорил, что на сцене при каждой принимаемой позе или положении тела существуют три момента:

1. Излишнее напряжение, неизбежное при каждой новой позе и при волнении от публичного выступления.
2. Механическое освобождение от излишнего напряжения с помощью внутреннего мышечного контролера.
3. Обоснование или оправдание позы.

Упражнения.

1. Предложить сесть на стулья 6-8 участникам занятий. По первому хлопку - надо принять какую-либо позу; по второму хлопку - не меняя позы, найти точку опоры, убрать лишнее напряжение, ненужные зажимы; по третьему - всем оправдать свои позы вымыслом. После этого поставить перед ними ряд вопросов, выясняя смысловые значения той или иной позы, положения и действия. Например, спросите ученика: чем вы оправдываете ваше положение? Каково ваше действие? Почему вы устремили взор на пол, чем напуганы? Почему ваши руки вытянуты, как бы защищаясь, а сами сидите?

2. Построить всех участников занятий в ряд, а потом поочередно, взяв за руку, вытаскивать каждого на середину комнаты и у застывших в разных позах учеников попросить оправдания позы и предложить продолжать действие.

3. Вызвать 10-12 человек. Разделить их на две группы: первая группа "режиссеры", а вторая - "актеры". "Режиссеры" ставят "актерам" позу или жест. "Актеры" же оправдывают данное положение и начинают действовать, наметив себе цель действия.

4. По условленному хлопку выкинуть произвольно: а/ одну руку, б/ обе руки. Затем остановить, задержать жест, а после оправдания, продолжить действие.

При исполнении каждого упражнения нужно следить за тем, чтобы действие было продуктивно, подлинно, правдиво и целесообразно.

Тема 10 Словесное действие.

Структура взаимодействия в общении. В структуру взаимодействия входят:

- субъекты взаимодействия
- взаимная связь в взаимное воздействие друг на друга
- взаимные изменения субъектов общения.

Взаимодействие представляет собой систематическое устойчивое выполнение действий, которые направлены на то, чтобы вызвать ответную реакцию партнера, причём вызванная реакция, в свою очередь, порождает реакцию воздействующего.

Взаимодействие складывается из действий. Каждое действие определяют - действующий субъект - объект действия или субъект, на который направлено воздействие - средства или орудия

действия - метод действия или способ использования средств воздействия - реакция индивида, на которого воздействуют, или результат действия.

Раздел «Актерское мастерство»

3 год

Тема 1 Сценическое отношение и оценка факта

Все практические упражнения по данному курсу имеют цель создания таких условий, при которых легче всего возникает творческое состояние.

В творческом состоянии актер легко и естественно реагирует на все заранее ему известное, как на неизвестное, неожиданное. Больше того, актер прекрасно знает, что все, что он и другие делают и говорят, все, что его окружает на сцене, все взаимоотношения, события, мысли, чувства - все это не есть подлинная жизнь, а только художественный вымысел.

В театре зритель и актеры как бы договариваются между собой, что они временно, пока идет спектакль, будут к этой условной жизни относиться, как к безусловной. Обе стороны знают, что это лишь игра, но условно хотят считать ее настоящей жизнью. В силу этого безмолвного соглашения зрители и актеры хотят относиться к сценической неправде, как к жизненной правде.

При этом, чем серьезнее актеры относятся к этой неправде, как к правде, тем большее удовлетворение испытывают как зрители, так и сами актеры.

В жизни мы имеем прекрасный образец такого серьезного отношения к неправде, как к правде. Это – играющие дети. Вспомним, как серьезно, искренне и наивно они "верят" в то, что делают, в то, что изображают. Этому искусству, точнее "безискусственности", актер смело может учиться у детей. Хотя, разумеется, искусство актера во много раз сложнее и труднее детской игры.

Вот это до конца серьезное отношение к неправде, как к правде, и составляет первооснову сценического искусства. Мы условно называем это отношение "сценической верой". Без сценической веры убедительно действовать на сцене, хорошо играть, создать полноценный образ - невозможно.

Итак, сценическое отношение – это серьезное отношение к сценической неправде, как к жизненной правде.

Только тогда актеру удастся заставить зрителя верить в правду происходящего на сцене, когда он сам в нее поверит.

Практически это значит, что актер должен относиться к обстановке, окружающей его на сцене, так, как если бы это были не декорации, а настоящее море, настоящий лес, настоящая улица, комната и так далее. К театральному костюму и гриму, как к своему собственному платью и лицу. К своему партнеру, как к отцу, к брату, королю, придворному, начальнику, подчиненному и так далее.

Как же найти в себе это серьезное отношение к сценической неправде, как к правде?

Для этого надо все эти отношения оправдать при помощи творческой фантазии.

- **Упражнения** на перемену отношений к предмету, перемену отношений к месту действия, оценку факта, перемену отношения к партнеру.

- **Упражнения** на развитие образного мышления. Упражнения на активизацию ассоциативного мышления.

- **Упражнение** на развитие устойчивости и непрерывности видений.

Тема 2. Сценическая задача и чувство. Сценическое действие.

Сценическая задача – это ряд действий образа, направленных к одной определенной цели.

В сценической задаче – три элемента :

1) **ДЕЙСТВИЕ** - Отвечает на вопрос: " что я делаю?"

2) **ХОТЕНИЕ** - Отвечает на вопрос: " чего я хочу?" (или - для чего я это делаю?)

3) **ПРИСПОСОБЛЕНИЕ** - "Как я это делаю?" (Или по Вахтангову-"Образ исполнения").

Приспособление- это решение сценической задачи, это форма выполнения заданного действия. Это его внешнее выражение (интонации и жесты).

Условия задачи - это (что я делаю и для чего) актер должен ставить перед собой сознательно. Прежде чем начать действовать, он должен знать цель, стоящую перед данным действующим лицом, знать чего добивается играемый им образ.

Выполнение задачи (приспособление) рождается само собой в процессе действия, поэтому заранее решать вопрос о том, как я буду выполнять свою задачу, в какой форме я буду действовать, отнюдь не следует. Задачу обуславливают предлагаемые обстоятельства

Оценка этих предлагаемых обстоятельств, целевая мотивировка задачи(хотение) и воздействие партнера, к поведению которого я приспосабливаюсь, определяет характер моих приспособлений и ритм выполнения задачи.

Нахождение приспособления - это творческий момент. Следовательно, он требует наличия всех известных нам элементов творческого состояния (внимания, мускульной свободы, оправдания, и так далее). Чем точнее и яснее определены условия задачи (т.е. что я делаю и для чего), чем полнее вскрыты и оправданы предлагаемые обстоятельства, тем легче, вернее и полноценнее рождаются приспособления.

Возьмем пример и посмотрим, как будут меняться приспособления от перемены целевой мотивировки(хотения):

1) Действие- Открываю дверь.

Хотение- чтобы просквозило комнату.

2) Действие- Открываю дверь.

Хотение- чтобы слышать разговор в соседней комнате.

3) Действие- Открываю дверь.

Хотение - чтобы встретить друга.

Сценическое чувство

Никогда не следует ставить себе задачу сыграть то или иное чувство. Нельзя поставить задачу перед актером так: "Играйте здесь отчаяние...больше волнуйтесь...не вижу вашего отчаяния...." и так далее. Такое задание неминуемо приведет к штампу: актер начнет вспоминать, что отчаяние принято изображать хватанием за голову, метанием по сцене, дикими воплями, разрыванием воротника рубашки и т.п.

Но все это готовые ремесленные приемы, к тому же взятые чисто внешне (не оправданные изнутри), ничего общего с искусством, с художественной правдой не имеют. Между тем штампы всегда к услугам актера и просятся на сцену как раз тогда, когда актер хочет сыграть какое-нибудь чувство, но не знает, как найти нужное для этого внутреннее состояние.

Как же быть? Прежде всего на сцене не может передаваться чувство "вообще", чувство "как таковое". Не может быть радости "вообще" или "страха вообще". Сколько людей, сколько конкретных случаев, столько и конкретных "радостей", "страхов"и так далее.

На сцене нельзя «играть понятие», то есть только то общее, что свойственно всем случаям радости, страха, ненависти и так далее. На сцене можно добиваться передачи только конкретного чувства по конкретному поводу. Ведь одно дело обрадоваться во время подошедшему автобусу, другое дело обрадоваться приему на работу, третье дело обрадоваться выигрышу в лотерею и так далее. Наконец, разные люди по одному и тому же поводу радуются по-разному, в зависимости от социально биологических особенностей каждого.

Упражнения

1. Убрать комнату:

а) очередная уборка (физическая задача);

б) убрать так, как обычно нравится вашей матери, которая сейчас возвращается из отпуска (элементарно-психологическая задача);

в) убрать комнату после похорон близкого человека (сложно-психологическая задача).

2. Готовить обед:

а) повар в столовой готовит обед (физическая задача);

б) мать готовит обед, чтобы порадовать детей их любимым блюдом (элементарно-психологическая задача);

в) готовить обед, чтобы накормить тяжелобольную дочь (сложно-психологическая задача).

3. Ухаживать за больным:

а) санитарка ухаживает за больным (физическая задача);

б) санитарка ухаживает за больным, хорошо знакомым ей человеком (элементарно-психологическая задача);

в) санитарка ухаживает за привезенным с фронта в лазарет своим сыном (сложно-психологическая задача).

4. Сжигать бумагу:

а) сжигать в печке накопившуюся ненужную бумагу (физическая задача);

б) сжигать книги, журналы, старые тетради, чтобы нагреть комнату (элементарно-психологическая задача);

в) сжигать конспиративные записи и литературу перед предстоящим обыском в семье революционера (сложно-психологическая задача).

Тема 3. Сценический образ как «комплекс отношений».

Упражнения

ТЕНЬ

— Выбрали партнера? Первый (молча договоритесь – кто) будет Человеком, пусть он ходит по комнате, как по лесу, собирает грибы, рвет ягоды, ловит бабочек. Второй будет его Тенью, пусть он ходит за спиной Человека и повторяет в точности все его движения.

— Если Человек задумчив, грустен – может ли Тень веселиться? Повторяя движения Человека, Тень должна действовать в том же ритме и в том же самочувствии. Мало повторять движения, надо еще попытаться проникнуть в мысли Человека, догадаться о целях его действий, уловить его сегодняшнее физическое самочувствие.

СИАМСКИЕ БЛИЗНЕЦЫ

Это забавное упражнение тоже тренирует навык взаимосвязи и взаимозависимости партнеров в едином действии.

— Выберите партнера. Представьте себе, что вы и ваш партнер – одно целое, что вы, как сиамские близнецы, приросли бок к боку. Крепко обнимите партнера за талию одной рукой и считайте, что этой руки у вас нет. Есть только по одной руке на каждого. Ходить – сложно. Ноги тоже частично срослись, так что приходится шагать как одному существу – сначала шаг двумя сросшимися ногами, потом единый шаг двумя "боковыми" ногами. Пройдитесь по комнате, привыкайте друг к другу.

— Привыкли? Попробуйте позавтракать. Сядьте за стол. Перед вами воображаемый завтрак: тарелка сосисок с капустой, стакан кофе, булочка. Помните, что на двоих у вас – две руки. В одну руку берите нож, в другую – вилку. Режьте и ешьте, кладите кусочки в каждый рот по очереди. Потом напейтесь кофе с булочкой.

— Вы понимаете, как нужна согласованность действий? И как нужно быть внимательным к действиям партнера!

ЗЕРКАЛО

— Станьте парами друг против друга. Решите, кто из вас Человек, а кто Зеркало. Пусть Человек делает то, что обыкновенно делает перед зеркалом: причесывается, бреется, "наводит косметику", примеряет костюм. Зеркало обязано точно отразить все действия Человека.

— У Человека есть, конечно, конкретная цель его действий: допустим, он причесывается и приглаживается, готовясь к встрече Нового года; он бреется наспех, боясь опоздать на занятия; он примеряет костюм, впервые в жизни сшитый в ателье, а не купленный в магазине готового платья. Он живет в кругу своих вымышленных обстоятельств и верит в них.

— Зеркало не должно механически повторять все движения Человека. Надо, чтобы в нем отразилась и внутренняя жизнь Человека, – надо угадать его цели (хотя бы приблизительно!), надо жить его мыслями (предполагаемыми вами).

— Поменяйтесь ролями.

В этом упражнении будем следить, прежде всего, за верной взаимосвязью и взаимозависимостью партнеров.

Тема 4. Оценка и ритм.

Объекты внимания у актера на сцене все время меняются, так как сценическая жизнь его все время течет, развивается. Возникают новые обстоятельства, а в связи с этим и новые объекты. С появлением нового объекта тотчас возникает оценка этого нового объекта.

Оценка- это отношение образа (к событию, явлению, партнеру, словам, предметам и так далее), возникающее тут же на сцене. Оценить факт – это значит установить к нему определенное отношение..Если возникла верная оценка нового обстоятельства, тотчас же м е н я е т с я и р и т м поведения. Без изменения ритма оценка либо вовсе не рождается, либо остается лишь в области неосуществленного актером намерения. Например:

Человек сидит за столом и рисует. Объект его внимания - неудачная нога лошади, которую он рисует. Ритм - напряженный, срывающийся. Но вот рисунок удался, нога получилась. Объектом становится рисунок в целом, возникает желание им полюбоваться.

Новое обстоятельство - (успешное окончание работы) вызывает новую оценку факта, и тотчас нервный ритм сменяется иным, спокойным ритмом удовлетворения. Вдруг возникает новое обстоятельство. Приходит сестра и говорит, что это не ты нарисовал. Опять меняется объект внимания, рождается новая оценка факта, появляется новый ритм и так далее.

Моменты оценок и связанные с ними смены ритмов являются одним из наиболее трудных моментов в искусстве актера. Большинство неопытных исполнителей обнаруживают свои ошибки именно здесь, так как именно при оценке факта легче всего "уличить" актера в нарушении чувства правды и обнаружить отсутствие того или иного условия творческого состояния (точный объект, мускульная свобода, оправдание, сценическая вера). Чаще всего корень зла в "зажиме".

Ритм не должен совпадать или подменяться темпом. Хорошо, когда человек при бешенных ритмах внешне спокоен и живет в сдержанных темпах. В чем же разница между ритмом и темпом?

Т е м п - простая механическая скорость. От того, в каком темпе играется сцена, она может идти 10, 15 или 20 минут. При этом сцена, игранная в темпах 10 минут, может представиться очень длинной и нудной. Та же сцена, сыгранная в темпах 20 минут, может представиться короткой и увлекательной. Это в первую очередь зависит от ритма.

Разницу темпа и ритма можно представить еще и так: если темп - это равные части, отрезки какой-нибудь прямой, то ритм - это те дробления этих отрезков прямой, которые при одинаковом темпе все время меняются в своих сочетаниях, до дробя каждый отрезок на 3-4-6-8 и так далее частей, то объединяя несколько отрезков в ритмическую паузу, остановку".

Упражнения.

1. На действие нескольких человек в одной сцене /одновременно/ в разных темпо-ритмах. В этом упр. педагог или сами ученики дают тему этюда. Оговаривают предл. обст. Каждый намечает свою задачу в данном этюде и начинает действовать в соответствующем ритме.

Примеры:

1/ На вокзале в зале ожидания: а/ группа людей сидит и ест; их поезд пойдет через два часа; б/ один пассажир ждет опаздывающую сестру /поезд идет через 15 минут/; в/ девушка ищет своего маленького брата, кот. куда-то отошел и пр.

2/ Актеры приехали на гастроли в отдаленный район Сибири.

Актеры готовятся к спектаклю /все в одной комнате/. Уже было два звонка: а/ несколько актеров готовы к выходу, они заняты кто чем - у зеркала, проверяют фразы роли и пр.; б/ актриса должна выходить первой, а ей до сих пор не даны детали костюма и пр.

Аналогично:

3/ на рынке; 4/ в поликлинике - зале ожидания и др.

2. На определение темпо-ритма отдельных людей.

Задание на дом - понаблюдать в жизни за толпой, определить в ней темпо-ритмы отдельных людей и решить, чем вызваны эти ритмы, какими предл. обст., какой задачей:

1/ на вокзале; 2/ в театре - антракт; 3/ в магазине; 4/ на собрании; б/ на улице; б/ на сквере; 7/ на почтамте; 8/ у кинотеатра и т.д.

3. На действие одного человека одновременно в разных темпо-ритмах.

Дается ученику два или три разных темпо-ритма /или он выбирает сам/.

1/ Медленный, осторожно-внимательный и быстрый, страстный.

Найти оправдание данным темпо-ритмам.

Осторожно и внимательно гладит кофточку и одновременно рассказывает увлеченно о фильме подруге.

2/ Быстрый, деловой и медленный, сосредоточенно-внимательный

Надо идти на работу /быстро и делово/ и в то же время читаю сестренке отрывок из повести для диктанта /медленный темпо-ритм/.

Тема 5 Чувство правды и контроль.

В личной жизни мы редко контролируем свои обыденные простые действия. Мы знаем, что если мы хотим спросить, который час, чтобы не опоздать на работу, то сделаем это просто и естественно,

никакой фальши, неискренности в нашей интонации не будет потому, что мы по настоящему заинтересованы в том, чтобы не опоздать.

Или, если мы хотим подмести пол, то берем щетку и подметаем, заботясь лишь о том, чтобы хорошенько вымести сор. Здесь в основе лежит подлинная правда факта, и мы не заботимся о форме, не контролируем себя с этой стороны – а как я это делаю, как я спрашиваю, который час?

Но вот, если мы кого-нибудь передразниваем, что-нибудь изображаем, или притворяемся, хотим соврать, или кого-нибудь разыгрываем, сейчас же начинает работать то особое чувство, которое можно назвать чувством правды. мы в жизни врем, то мы при этом все время контролируем себя, проверяем, похоже ли наше вранье на правду, удастся ли нам заставить собеседника поверить в нашу ложь.

Но если в жизни такое самоконтролирование появляется, главным образом, тогда когда мы что-либо изображаем, то на сцене это происходит всегда.

Чувство правды, контролирующее нашу игру, должно присутствовать всегда, когда мы находимся на глазах зрителя, но контроль этот должен нам помогать, а не мешать. тем, при известных условиях, этот самоконтроль не помогает, а мешает правильно и свободно действовать на сцене. Назовем эти условия:

1) Усиленное ощущение зрителей, когда объектом внимания становятся реакции зрительного зала. В результате - переигрывание, игра на "зрителя", "нажим". Здесь контроль осуществляется не на основе чувства правды, а действует ради удовлетворения актерского самолюбования, ради дешевого "успеха".

2) Чувство правды развивается до истерики. Тут желание быть возможно правдивее, ближе к жизни, толкает актера на настоящие жизненные переживания, настоящие слезы и так далее. Теряется ощущение того, что актер на сцене, ослабевают контроль.

3) Чувство правды сковывает волю к действию. Появляется боязнь наигрыша, и актер начинает чрезмерно сдерживать себя.

4) Недоразвитость чувства правды: когда актер не может сам заметить фальшь. Слабо развитая способность самоконтролирования.

Чувство правды это способность актера сравнивать сценическое поведение с жизненной правдой.

Упражнения

Педагог должен дать серию разных упражнений на беспредметные действия, выбирая «предметы», наиболее знакомы студийцам.

1. Вдеть нитку в иголку и шить.
2. Чинить карандаш перочинным ножиком.
3. Писать письмо, заклеивать конверт.
4. Надевать и снимать пальто, кофту, пиджак, чулки, туфли и т.д.
5. Доставать из кошелька деньги считать их.
6. Кроить платье по выкройке.
7. Причесываться перед зеркалом.
8. Стирать белье в тазе, в стиральной машине.
9. Подметать или мыть пол в комнате.
10. Играть на музыкальных инструментах и т.д.

Инстинктивные реакции даются задания на инстинктивные реакции, связанные с защитными или ориентировочными инстинктами человека.

К упражнениям на инстинктивные реакции только тогда, когда ученик уже понял и почувствовал, что такое физическое ощущение правды.

- Подойдите к стене комнаты. Полная темнота, вы ничего не видите, нужно нащупать на стене выключатель. Закройте глаза и ищите его. УДАР – это значит, вы попали пальцем в обнаженные провода и вас дернуло током. Как поведет себя тело? Что будет в мыслях?

Больно! Наверное каждый из вас хоть раз в жизни порезался, обжегся. Вспомните такой случай. Что вы тогда делали? Успевали что-нибудь подумать? Попробуйте показать этот момент.

Тема 6 Сценическое общение, взаимодействие партнеров.

Внутренние монологи, словесное действие и их значение в процессе общения на сцене.
Лучеиспускание и лучевосприятие

Актерская *хватка* тесно связана с *лучеиспусканием* и *лучевосприятием*. Надо понимать, что лучеиспускание и лучевосприятие не являются особенностями только актерской профессии. В реальной жизни все люди воздействуют друг на друга невидимыми токами, но полноценного процесса излучения и восприятия не происходит. Дело в том, что у каждого из нас есть собственные психические защитные механизмы, буфера, которые позволяют нам блокировать чужое излучение, и не принимать его. В первую очередь это, конечно, касается негативных излучений. Полная открытость миру и всем приходящим извне токам может привести к психическому сдвигу. Восприятие чужих токов, подобное актерскому лучевосприятию бывает лишь в моменты сильного стресса.

На сцене же искусственно создается такая «стрессовая» ситуация, при которой актеры полностью открыты для излучения и приема излучений. Когда актерам удастся заставить и зрителя открыться – между сценой и зрительным залом образуется мощная энергетическая связь, которая становится своеобразным каналом подпитки и зрителей, и актеров. Когда этой связи нет, все участники спектакля (включая зрителей) очень устают от представления. «Если бы удалось увидеть с помощью какого-нибудь прибора тот процесс лучевосприятия и излучения, которыми обмениваются сцена со зрительным залом в минуту творческого подъема, мы удивились бы, как наши нервы выдерживают напор тока, который мы, артисты, посылаем в зрительный зал и воспринимаем назад от тысячи

Упражнение

Разбить студийцев на пары и предложить одному из каждой пары вспомнить случай из жизни. При помощи эмоциональной памяти вызвать повторение чувства и поделиться ими со своим партнером. Или установить, какое свое отношение, чувство к партнеру он хочет передать ему (так, например, он хочет его обласкать, выразить презрение, обрадовать новостью и т.д.), зажить внутренней сущностью этого чувствования при помощи элементов психотехники и попробовать передать свое внутреннее побуждение партнеру, а тот должен понять, что ему передают.

1. Вспомнить приятную и неприятную встречу.
2. Выразить свое презрение к партнеру.
3. Пожалеть партнера.
4. Обласкать партнера.

Надо следить, чтобы студийцы при выполнении данных упражнений, мышечно не напрягались, не нервничали, не торопились, не прибегали бы к мимическим ужимкам, а старались передать свое отношение, эмоцию партнеру через глаза.

«При мышечном напряжении, — писал К.С. Станиславский, — не может быть речи влечения и излучения. Для того, чтобы „облить“ другого лучами своих желаний не надо мышечной работы. Физическое ощущение, исходящего из нас потока едва уловимо».

В этих упражнениях не следует начинать общаться, пока они не запасутся материалом, то есть соответствующими эмоциями и видениями, необходимыми для этого внутреннего общения. Эти упражнения можно делать только с реальным партнером, а не с воображаемыми объектами.

Тема 7 Психофизическое состояние актера

Упражнение 1: «Проснуться», открывая сначала один глаз, затем другой, преодолевая сонливость (глаза ромашки, птенца, куклы, робота и т.д.).

Упражнение 2: Протянуть взглядом справа – налево световую нить, проследить движение от стены к стене по натянутой нити какой-нибудь детали (катушки, гайки, веретена и пр.).

Упражнение 3: «Подсмотреть» в щель в заборе.

Упражнение 4: Проследить взглядом рост дерева (тонкой ивы, высокой ели и пр.).

Упражнение 5: Снять с тела (начиная с головы) тонкий эластичный гольф (без помощи рук).

Упражнение 6: Снять с корпуса тонкую проволоку, помогая руками.

Упражнение 7: Раздвинуть рукавами упругий обруч, сжимающий различные части тела (выбраться из него). То же самое, но с изменением температуры (холодный. Горячий, металлический, синтетический, звуковой).

Упражнение 8: «Замесить тесто» (сначала только руками в определенном объеме, затем всем телом – «я - тесто»).

Упражнение 10 «Водоросль»: Стоя на двух ногах, уронить корпус, руки и голову как можно ниже (не сгибая колени), как бы погрузив их в воду. Двигаясь из стороны в сторону, ощутить мягкость и теплоту воды, плавность движения «водоросли», направление и динамику отклонения,

вводя конфликтный обстоятельства: подброс волной, придавливание более тяжелым предметом – камнем, корягой, ухада «почвы» из-под корней.

Приложение 3

Раздел ГРИМ 1 ГОД

Тема 1. Об искусстве грима. Гигиена грима и технические средства в гриме.

Грим - искусство изменения внешности актёра, преимущественно его лица, с помощью гримировальных красок, пластических и волосяных наклеек, парика, причёски и др. Характер грима в театре зависит от художественных особенностей пьесы, замысла актёра, режиссёрской концепции и стиля оформления спектакля. Также гримом называют сами краски, использующиеся для грима.

Грим должен отвечать не только сценической, но и жизненной правде и давать полное впечатление действительности. Грим помогает игре актера, выражаемой словом, позой, движением и мимикой. Гримирующийся должен еще до гримировки изучить, понять и мысленно представить тот сценический образ, который он будет изображать на сцене. Грим должен быть сообразован с костюмом, декорацией, светом, со всем тем внешним оформлением, которое задумано руководителем—режиссером. Следует гримировать не только одно лицо, но изменять париком или причёской очертания головы, а иногда гримировать шею и руки. Кратко говоря, грим — это искусство изменять лицо соответственно исполняемой роли

Необходимость грима Грим необходим, прежде всего, вследствие технических причин: в виду отдаленного расстояния сцены от зрителей требуется подчеркнуть черты лица яркой краской. К тому же при искусственном освещении, особенно при электрическом, незагримированное лицо будет казаться мертвенно бледным или темным. Что же касается художественных сценических требований, то грим не только уместен на сцене, но и необходим, раз он способствует наилучшему выражению внутреннего состояния (эмоциональных движений) и основных свойств характера изображаемого лица.

История возникновения искусства грима

История грима восходит к народным обрядам и играм, требовавшим от участников внешнего преображения. Традиционный, условный по рисунку и краскам грим некоторых форм китайского, индийского, японского и др. театров Востока, связанных при своём возникновении с древнейшими военными ритуальными обрядами, частично сохранился в этих театрах до настоящего времени. Народные актёры Средневековья (скоморохи, жонглёры и т. д.) раскрашивали лица сажей, красящим соком растений. Примитивно-реалистическим гримом пользовались участники средневековых мистерий, моралите (XV—XVI веков). Идеализированный, обобщённый грим был создан театром классицизма.

Большое значение гриму в работе над ролью придавал К. С. Станиславский. В практике Московского Художественного театра искусство грима стало одним из важных компонентов режиссёрского замысла спектакля. С этого времени появляется новая, в сущности, должность художника-гримёра, творческого помощника режиссёра и художника. Большой вклад в развитие искусства грима в советском театре внесли гримёры-художники М. Г. Фалеев, Н. М. Сорокин, П. Б. Лившиц, И. В. Дорофеев и др. Разработкой теоретических основ искусства грима в СССР занимался художник-гримёр Р. Д.

Виды грима Существует 2 метода грима: живописный и объёмный (пластический). Живописные приёмы грима предполагают использование только красок для имитации объёма — нужные впадины и выпуклости просто рисуются на лице, и меняется цвет кожи. Объёмный грим предполагает использование наклеек, наклеек и подтяжек, а также постижёрных изделий (усы, бороды, парики). В настоящее время понятие объёмного грима полностью отождествляется с

понятием пластического грима. Пластический грим предполагает наклеивание на кожу эластичных накладок из латекса или силикона. Основные материалы для изготовления пластических накладок — различные виды силикона, латекса (как правило, вспененного), желатиновые смеси, полиуретаны, и прочие эластичные материалы. Для изменения внешности гримёрами также используются постижёрные изделия — накладные усы, бороды, парики и т. п. Нередко для изменения прикуса используются даже вставные челюсти и накладные клыки, изготовленные из стоматологических материалов.

Два основных вида грима: условный и реалистичный.

Реалистичный грим представляет собой не только условное обозначение тех или иных черт лица, которые нужно подчеркнуть, а и требует затушевывания всех открытых частей тела. Подвиды реалистичного грима:

- Портретный грим (изображение узнаваемого исторического персонажа)
- Национальный грим (азиат, африканец)
- Возрастной
- Характерный (раскрывающий характер и нрав персонажа)

Особенности условного грима

В таком театральном макияже делается акцент на определенные черты лица, которые необходимо выделить. Разновидности:

- Сказочный или фантастический
- Жанровый или масочный
- гротескный

Гримёрные материалы и краски, наносимые на кожу, должны быть безопасными и гипоаллергенными, и должны смываться без особого труда и вреда для здоровья. Материалы, используемые для грима в кино, существенно отличаются от материалов и красок, используемых в театре. Фактически, в театре до сих пор сохраняются традиционные технологии и средства: грим на жировой основе, сандарачный клей, гумоз, наклейки из ваты, тюля.

Особая и очень важная отрасль грима — это изготовление постижёрных изделий (постижей). Постижёр занимается изготовлением изделий из волос: бороды, усы, бакенбарды, парики, и прочие всевозможные накладки. Изготовление накладных усов или бород — это очень кропотливый процесс, требующий большого количества времени и аккуратности. Он заключается в том, что с помощью маленького крючка на тончайший тюль навязываются волосы почти на каждую ячейку. Этот процесс называется "тамбуровка" (ventilating, knotting, tamburering). Парики делаются чаще всего с использованием треса — шнура из особым образом сплетённых волос. Трес нашивается рядами на шапочку-основу для парика — монтюр.

Правильно подобрать грим - большое искусство, зависящее от ряда тонкостей.

Гримёр пользуется всеми имеющимися в его распоряжении средствами для того, чтобы помочь режиссеру и актеру создать характер, духовный и физический облик персонажа. Первоначальные эскизы грима создаются художником и режиссером в период обсуждения плана спектакля (режиссерской экспозиции) в соответствии с замыслом драматурга, характеристикой персонажей, принципами декоративного оформления. Художник учитывает при этом не только главные, наиболее существенные черты изображаемого лица, но и особенности актера, и расцветку декораций, и освещение в будущем спектакле.

Фактически каждый актер в большей или меньшей степени самостоятельно работает над гримом, конечно, согласуя свой замысел с замыслом режиссера и художника. Вот почему все участники театрального коллектива, а не только режиссер и художник, должны быть знакомы с основными принципами и техникой гримировки. Работа над гримом — это работа над одной из

составных частей художественного образа, и потому знать основы грима должен любой участник самодеятельного спектакля.

Задача гримера — помочь актеру сыграть, а не просто показать со сцены образ героя. Гримировальные краски не должны сковывать живую выразительность лица исполнителя

Что значит «проанализировать» лицо актера? Это значит понять тип лица, представить себе, какой характер оно выражает без грима и может выражать при соответствующей «обработке»

Грим должен соответствовать характеру роли в целом. Актеру следует учитывать, какое впечатление он будет производить на зрителя в каждый отдельный момент спектакля. Молодым, неопытным исполнителям играть без грима бывает очень трудно. Костюм и грим до известной степени скрадывают недостатки игры

Овладеть техникой грима не так трудно, нужно только иметь желание и терпение. Когда вы научитесь гримироваться самостоятельно, ваш грим окажется всегда лучше, чем грим даже опытного гримера

Тема 2 Процесс гримировки

Гримироваться следует соблюдая определенную последовательность.

1. Вымыть наивозможно чище руки, чтобы вместе с краской не размазать по лицу грязь, не втереть в кожу грязи, что может вызвать сыпи, прыщи и лишай, и не пачкать гримировальные краски.

2. Поставить по обеим сторонам чисто вытертого зеркала по свечке или по лампе (керосиновой или электрической, словом, тот свет, который будет на сцене). Если невозможно достать две лампы, то одну надо пристроить так, чтобы она освещала лицо сверху, а не с одного бока. Одностороннее освещение приводит к тому, что гримирующийся накладывает на неосвещенную половину лица более резкий грим, чем на освещенную.

3. Аккуратно разложить краски и гримировальные принадлежности (особенно следует на это обратить внимание, если одна коробочка на несколько человек). При тесноте помещения легко пролить лак, рассыпать пудру, растерять растушевки и т. д.

4. Внимательно оглядеть свое лицо, нет ли на коже ссадин, царапин, прыщей, трещин. Если есть, то прежде всего смазать их йодом с глицерином или вазелином, чтобы не было темного пятна. Затем, все лицо, уши и шею (если ее придется гримировать) смазать вазелином и обтереть полотенцем, полотенцем стирается излишний вазелин—слишком жирная смазка вызывает потеки грима. Это необходимо делать независимо от того имеются ли прыщи, трещины и т. п. Необходимо потому, что наша кожа имеет поры—очень мелкие отверстия, выделяющие пот—а в них то и может попадать гримировальная краска и, оставаясь там, разлагаться, вызывая заболевания кожи. Особенно вредными считаются сурик (ярко-красная) и свинцовые белила. (Последние следует всегда заменять в гриме цинковыми). От заражения гримировальными красками бывали даже смертельные случаи. Вместо вазелина можно употреблять свиное сало и вообще жировое вещество, заполняющие поры. К тому же если краска суха, то она лучше ляжет после вазелина. Место, где намечается наклеить наклейку или растительность, смазывать вазелином (или каким либо жиром) не следует, иначе не пристанет наклейка.

5. Общий тон (телесной краской) не является обязательным при гримировке, но если он нужен, то начинать гримировку следует именно с него. Нужен же он для того, чтобы при искусственном освещении лицо казалось не серым, а розовым, как днем. Краска берется кончиками пальцев руки (преимущественно средним пальцем) и накладывается пятнами, которые потом пальцами размазываются, притираются (почему и называется этот прием притиранием). Покрывается все лицо, т. е. под скулами и веки. Нужно следить, чтобы под скулами краска сходила постепенно к шее на нет, не получалось резкой границы между накрашенным лицом и незакрашенной шеей.

6. Затем нужно будет заняться подводкой глаз, бровей, рта.

7. Осветлить и затемнить, если нужно и какие нужно, выпуклости и впадины лица.

8. Нанести на лицо морщины.

9. Изобразить особенности лица (бородавку, рану и т. п.).

10. Надеть парик и приладить усы и бороду. Иногда бывает удобнее надеть парик тотчас после наложения общего тона, усы же и бороду по окончании гримировки красками.

11. Порумяниться. Румянить нужно не только лицо, но и шею и уши.

12. Подпудриться. Пудра смягчает излишнюю резкость грима и уничтожает блеск лица. Для молодого грима более подходит розовая пудра. Подправка грима по напудренному лицу затруднительна, следует, чтобы лучше ложилась краска, класть ее с вазелином. Попудрив лицо следует лишнюю пудру осторожно снять с лица заячьей лапкой (в крайнем случае—полотенцем или платком). Гримируясь следует возможно тоньше класть количество красок на лицо и класть не на угад, а учитывая особенности своего лица и соблюдая указанные выше правила. Положенную краску на лицо бликами, пятнами, полосами или черточками всегда следует смягчать растушевывая пальцами, т. е. соединяя края одного тона с другим, чтобы не получилось пестрого размалеванного лица. Морщины следует рисовать коричневой краской для стариков, для более молодых—коричневой смешанной с красной, чем полнокровнее и моложе изображается лицо, тем больше красной краски подбавляется в коричневую для морщин. Смыть (или снять) грим следует вазелином или свиным салом, или каким либо маслом. От жира грим легко сходит. Сначала следует лицо смазать возможно большим количеством вазелина и снять грим легко, не прижимая к лицу полотенца, чтобы не вогнать в поры краску. Затем можно брать меньшее количество вазелина и обтирать лицо суше. В интересах гигиены, если есть возможность, первый раз снимать грим следует ватой, белой мягкой бумагой, бросая использованные куски ваты или бумаги в сорный ящик, а затем уже полотенцем. Мазать лицо вазелином снимая грим, следует до тех пор пока весь грим не будет снят. После снятия грима полезно обтереть лицо чистым одеколоном (не цветным), или винным спиртом, или бензином и попудрить чистой рисовой пудрой. Смывать грим водой нельзя, потому, что жирные краски не смешиваются с водой. После снятия грима не следует мыть лицо холодной водой, так как от холода тело сжимается и поры закрывают попавший в них жир и краску, что, как уже выше указывалось, является, безусловно, вредным. Самое лучшее, спустя некоторое время— час, другой после снятия грима, умыться теплой водой с мылом.

КОСТЮМ И ГРИМ Костюм должен иметь не случайный, а глубоко продуманный характер. Костюм является «второй оболочкой актера, личиной его сценического образа». Следовательно грим и костюм должны быть между собой согласованы. Следует сообразовать костюм с гримом, в пределах хотя бы их возможностей: следует иметь ввиду соотношение цвета загримированного лица и цвета костюма. При пестром, красочном костюме и грим должен быть ярче, если, конечно, не требуется бледности по характеру сценического образа и т. п.

ОСВЕЩЕНИЕ И ГРИМ. Всегда следует помнить, что грим непременно должен быть сообразован с освещением сцены. Сценический свет всегда изменяет очертания и тон как в смысле усиления или смягчения того или другого, так даже и перехода в другой тон. Основное правило: чем свет ярче, тем грим должен быть слабее и, наоборот, чем свет слабее, тем грим должен быть ярче.

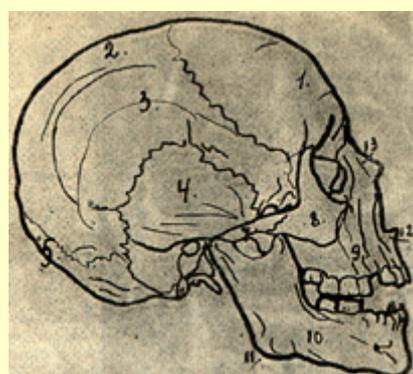
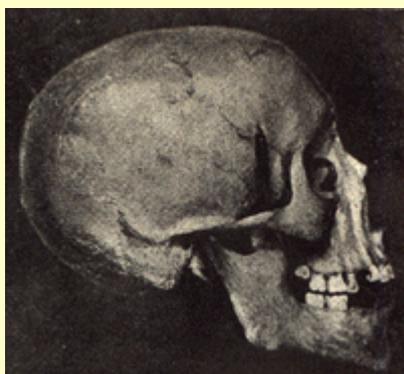
ПОМЕЩЕНИЕ И ГРИМ Грим, в зависимости от размера помещения, может быть несколько усилен или смягчен. Так, например, в небольшом помещении, где зрители сидят почти подле сцены, как говорится „нос к носу", следует грим делать наивозможно тоньше, даже по возможности избегая его, ограничиваясь самыми необходимыми бликами, смягченными тонким слоем пудры. Наоборот, в большом помещении, где зрители удалены от сцены, особенно при слабом освещении, необходимо усилить грим. В тесном помещении, где от духоты потеет лицо и грим отекает, следует как можно меньше класть краски телесного-общего тона, а иногда лучше их совсем избегать. В антрактах необходимо осушать лицо ваткой или полотенцем, прикладывая к лицу, а также проверять грим вообще: подправлять усы, бороду и другие наклейки, устранять подтеки и затем слегка подпудривать все лицо.

Тема 3 Анатомические основы в гриме

Череп по своему анатомическому строению разделяется на мозговой череп и кости лица.

Мозговой череп или черепная коробка образована костями лобной, височными, теменными и затылочной (решетчатая и клиновидная помещаются внутри черепа и участия в пластической форме не имеют). В зависимости от того, как срастаются в своих швах кости, образуется та или иная форма черепа, благодаря чему форма головы принимает вид круглоголовой и длинноголовой, седлообразной и башнеобразной.

ЧЕРЕП СБОКУ



1. Лобная кость. 2. Теменная кость. 3. Височная линия. 4. Височная кость
5. Затылочная кость. 6. Сердцевидный отросток. 7. Скулоав дуга.
8. Скуловая кость. 9. Верхняя челюсть. 10. Нижняя челюсть.
11. Угол нижней челюсти. 12. Передняя носовая кость. 13. Носовая кость.

Тема 4 Подробности гримировки

ГЛАЗА Гримируется нижнее и верхнее веко, надглазное пространство и ресницы.

Гримирующийся должен прежде всего обратить внимание на форму своего глаза, на окружающие его веки (впалые они или нависшие), на длину, густоту и цвет своих ресниц. Подводка глаз производится кистью, или гримировальным карандашом, или растушевкой, или даже шпилькой: подводка заключается в том, что у самых ресниц проводится в ширину спички полоска коричневой краской для темных глаз и синей для светлых. При подводке нижнего века нужно смотреть вверх, не зажмуриваясь. При подводке верхнего века, наоборот, смотреть нужно вниз. Подводя глаз— верхнюю подводку слегка припудрить, чтобы она не могла дать отпечатка на веке. Ровная и четкая подводка применяется при молодом гриме. При старческом гриме подводка глаз делается частичная с наружной стороны: нижнее веко наполовину, а верхнее на четверть. Подводка век 1) служит как бы темной рамой в которой виднее движение взгляда и 2) подчеркивает ресницы и тени от них. Глаз можно удлинить проводкой клинообразных черточек от внешнего угла век наружу, т. е. подводкой за пределы очертания глаза. В углах глаз у переносицы для придания глазу живости ставятся красные точки (слезняки). Бельмо изображается тем, что на веке под зрачком делается кружочек белой краской. Или вырезается из бумаги кружочек на одной стороне которого оставляется узкая полоска—ее приклеивают к верхнему веку. Подслеповатый глаз дается черточкой малиновой или красной краской посреди ресницы. Кривой глаз делается заклежкой глаза ленточкой, после заклейки ленточка, закрашивается основным общим тоном. Плачущими глаза кажутся от бликов вазелина

или колодиума в виде слезинок в углах глаз. Пьяные глаза гримируются так: нижнее и верхнее веко подводится красной краской (кармином), верхнее веко покрывается темным тоном (№ 1), надбровное пространство темно-красным (баканом), углы глаз затемняются красной краской (кармином) или коричневой (умброй) и той же краской дается широкий мазок на верхнем веке, на нижнем же по середине против зрачка ставится темная точка. Если же покрыть оба века светлой краской (более светлой чем остальное лицо), то получится впечатление мутных, опухших от пьянства глаз. Ресницы, если они длинные, но не достаточно темны, можно окрасить, для чего взять на растушевку в длину ее кончика густой слой краски, слегка разогреть и поднести к раскрытому глазу, как можно ближе, затем, сомкнув веки, быстрым движением головы скользнуть ресницами по растушевке. При отсутствии длинных ресниц серо-голубоватый тон, слегка положенный под проведенной подводкой, дает впечатление тени, падающей от ресниц.

БРОВИ При подводке бровей всегда следует иметь в виду цвет своих волос или цвет парика. Подводить брови правильнее коричневой краской. Цвет бровей может быть темнее натурального, но не черный, относящийся только к жгучему брюнету. Не следует допускать резкий контраст между цветом бровей и цветом волос на голове. При реалистическом гриме это будет явной несообразностью. Брови можно изменить в отношении их цвета и формы или же можно дать совершенно новые, сначала тщательно причесав щеткой свои брови и замазав их мылом с телесной краской. Если брови не густые, то достаточно замазать одной телесной краской, если очень густые, то замазывая мылом с телесной краской следует их пройти еще лаком, делая между мазками перерывы. Когда поверх замазанных своих бровей рисуются брови гримировальной краской, то нужно следить, чтобы не нарисовать их слишком высоко на лбу, иначе они будут выглядеть не бровями, а просто полосами краски на лбу. Для нависших бровей иногда прибегают к наклейке их из треса, для чего берется очень тонкий слой треса и приклеивается чуть выше своих бровей ко лбу. Но это очень трудно хорошо сделать. Легче и проще, взяв на палец краски, закрасивать свои брови против шерсти, взъерошивая их. Такой способ особенно хорош для старческого грима, для чего берется белая краска.

НОС Из всех загримированных частей лица—форма носа видоизменяет лицо до неузнаваемости. Если нужно уменьшить нос, сделав его тоньше, то следует румянец щек продолжать почти до носовой кости. Если же нужно расширить нос, то, наоборот, румянец щеки следует отнести дальше от носовой кости, чтобы подле нее был тон телесной краски. Горбатый нос (орлиный). Для того, чтобы иметь такой нос, следует обе боковые половинки носа и переносье окрасить темной краской (коричневой или красной), а от нижнего края переносья до конца покрыть светлым основным тоном, при чем на место, которое должно быть выделено (горбинку), положить белый блик (мазок); под носом же (ноздри и перегородку носа) затемняют красной или темно-телесной краской. Курносый нос. Переносье окрашивается светлой краской. От переносья почти до конца носа затемняют темно-коричневой или красной краской. Кончик носа и ноздри окрашиваются светлой краской—телесной, кончик носа кроме того осветляется белой краской (кладется белый блик и края его ступеньваются). Темной краской подрисовываются ноздри сверху. Прямой нос. От переносья почти до кончика носа проводится полоска светлой краской (телесной с белой), бока же затемняются коричневой краской с примесью красной и все это ступеньвается. Можно, конечно, давать еще целый ряд различного вида носов: набалдашником, острый, утиный, извилистый, провалившийся и проч., что зависит от опыта гримирующегося и строения его собственного носа. Необходимо помнить основное правило гримирования: светлая краска дает выпуклость, темная—впадину. Пьяный нос. Нос покрыт темно-красной краской, на кончик носа светлый блик, ноздри же с боков осветлить. Наклейка носа требует особого навыка. Наклейки по возможности следует избегать, она мешает выразительности лица, делая неподвижными мягкие части носа и покрывающую его кожу. К тому же наклейка неприятна для играющего. Наклейку делают из белого гумоза (пластыря), смешенного с телесной краской. Пластырь разогревают на блюдечке, смешивают с телесной краской, всыпают щепотку борной кислоты (для дезинфекции) и

раскатывают, как тесто, валяя в пудре, при чем следует не пересыпать пудры, чтобы не лишиться смеси тягучести. Меся пластырь, следует слегка смазывать вазелином пальцы, чтобы к ним не приставала смесь. Готовый пластырь продается в аптекарских магазинах, но он скоро затвердевает. Перед употреблением его разминают между пальцами и затем наклеивают на тщательно вытертый до суха нос, чтобы между гумозом и кожей не было слоя пота или жира. Затем пальцами придают налепке тот вид, который хотят. Нужно следить, чтобы слой гумоза сходил на нет к крыльям. При лепке кончики пальцев слегка смачивать. Придав наклейке носа нужную форму, следует ее покрыть краской общего тона лица, зарумянить крылья носа, ступшевать края и попудрить. Можно сделать наклейку ватой, для чего следует намазать место наклейки на носу спиртовым белым лаком и на это место приклеить кусочек пухлой ваты, а затем эту вату обсыпать сухими белилами, смешанными с кармином и охрой. Налепку можно сделать из мук и, для чего смочить водой муку, замесить как тесто и лепить на нос. При лепке слегка смачивать водой пальцы, чтобы не липло к пальцам тесто. Когда налепка совершенно высохнет, тогда ее подгримировать под общий тон лица. Наклеиваются и картонные носы, и носы сделанные из марли, пропитанной парафином.

РОТ Гримировка рта заключается в изменении как формы, так и окраски рта. Для молодого грима окраска производится губной помадой или красной краской (только отнюдь не суриком, как вредной краской). Окраску для большого грима или старческого следует делать телесной краской. Увеличивается рот тем, что очертание губ удлиняют губной помадой, уменьшается же тем, что губной помадой покрываются не все губы, а только средняя их часть, тогда как остальная часть губ и края (углы) покрываются основным тоном телесной краски, сливающимся с общим тоном лица. Можно уменьшить рот в мужском гриме усами, опустив концы усов на углы рта. Смеющийся рот изображается поднятием краев губ, а плачущий рот опусканием линии вниз. «Слюнявый вид» (безвольный, комически-растерянный) достигается губной помадой в углах рта или бликами в углах рта вазелина. Узкие губы, малокровные могут быть изменены в сочные, если сначала расширить их очертания, а затем это пространство густо покрыть губной помадой или красной краской (кармин). Ввалившаяся верхняя губа дается затемнением губы коричневой с телесной краской и осветлением телесной складкой носогубных складок. Выделяется верхняя губа, если ее осветлить (телесной с белой краской) и провести легкую тень от обоих ноздрей книзу по сторонам желобка на губе. Зубы. Отсутствие зубов достигается сапожным варом. Следует нагреть его до мягкости, вылепить из него нужной величины пластинку и наклеить таковую на те зубы, которые вы желаете скрыть. Тот же вар, прикрепленный кусочком на внутренней стороне зубов, делает речь шепелявой. Вар для зубов совершенно безвреден. Или же поступают так: вытирают до суха зубы, закрашивают коричневой краской и затем покрывают лаком.

ПОДБОРОДОК Гримировкой подбородка можно изменить его форму. Если подбородок острый, а нужно сделать его широким, то кончик его затемняется румянами. Плоский подбородок достигается окрашиванием центра подбородка в розоватый цвет (ярко-красной с телесной краской). Заостренный из широкого получается если подтемнить его бока и поставить светлый блик на середине подбородка. Раздвоенный — окрашиванием середины подбородка коричневой краской в виде треугольника, обращенного вершиной к нижней губе. Двойной — осветлением нижней части подбородка и под подбородком части щек: кроме того под подбородком рисуется морщина, отделяющая друг от друга оба подбородка.

ЩЕКИ Когда требуется сделать щеки полными, тогда следует провести дугою полосу темно-красной краской, начиная от глаза по щеке, мимо носа к уху, центр же щек заполнить светлой краской в виде кружочка, кружочек обвести светлым телесным тоном, а затем все растушевать так, чтобы не было видно полос, а одна краска незаметно переходила в другую. Механически утолщение щек достигается наклейкой на щеки ваты, для чего закрыть вату кружочком легкой материи с надрезанными краями и эти края приклеить к щекам спиртовым белым лаком, а затем покрыть сверху основным тоном (телесной краской). Если затемнить румянами части щеки, начиная от височной впадины вниз по челюстной кости до шеи, при чем поверхность щеки у носа должна быть

светлее, можно удлинить лицо. Обратным же приемом достигается расширение лица (задняя часть лица делается светлее, а ближе к носу темнее, т. е. румянится). Для молодых ролей цветущих юношей и девушек следует усилить тон румян на скулах, при чем более резко подрумянить ушные раковины. Худоба щек достигается следующим образом: верхней границей худобы будет скуловая кость, от нее клином к подбородку до нижней челюсти наносится на щеку светло-коричневая краска, при чем края растушевываются. Чтобы усилить худобу, на середину щеки накладывається сероватое густое пятно и растушевывается. Веки затемняются. Под губой на подбородке дается впадина светло-коричневой краской. Бородавка делается темно-коричневой краской с красной (баканом) или путем наклейки: берется кусочек марли, в нее завертывается маленький комочек ватки, свободные концы марли приклеиваются спиртовым лаком и покрываются поверх общим телесным тоном. Если нужно сделать бородавку с волоском, то подкладывают волоски под марлю и выдергивают через марлю один, два волоска, словом, сколько следует. Можно сделать и так: взять волоски троса, смять их кончик скрутить и приклеить тупой конец лаком, сделав кругом выпуклость обводкой вокруг волосков двумя тонкими полосками телесно-белой и светло-коричневой. Синяк дается двумя бликами: серо-синим и лиловым, так чтобы один блик заходил на другой. (Лиловый получается от соединения красного с синим). Рана делается двумя тонами: в глубине темно-коричневым тоном (умброй) по краям красным (баканом).

ШЕЯ Если шея открыта, то ее необходимо загримировать, окрасив ее в цвет лица с примесью желтого. Слишком белая шея делает лицо красным. Худая шея достигается подчеркиванием ее мускулов, т. е. отсвечиванием мускулов и затемнением впадин. Можно для характерности осветлить кадык («адамово яблоко») или наоборот его затемнить.

РУКИ И НОГИ Руки гримируются только с наружной стороны, ладони же не гримируются, чтобы не запачкать костюма. Руки, занимающегося физическим трудом, отличаются от рук, занимающегося умственным трудом, как руки и лиц разных профессий, как, например: руки кочегара от рук столяра, также руки больного отличаются от рук здорового. Поэтому руки изменяются в отношении цвета кожи, а также и худобы. Прием гримировки—по своим мускулам, для чего гримирующий их напрягает и придает рукам различную форму. Коричневая краска, смешанная с красной, положенная на края пальцев, дает впечатление худобы. Пальцы, покрытые сероватой краской с синим оттенком у ногтей—дают впечатление тяжко-больного или мертвеца. Ноги также могут гримироваться в смысле изменения цвета их кожи и формы.