

**О. Н. Зырянова  
Е. В. Семенова**

## **РУКОВОДИТЕЛЬ ШКОЛЬНОГО ТЕАТРА**



**Красноярск – Лесосибирск  
2024**

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Лесосибирский педагогический институт –  
филиал Сибирского федерального университета

О. Н. Зырянова

Е. В. Семенова

**РУКОВОДИТЕЛЬ ШКОЛЬНОГО ТЕАТРА**

Учебное пособие

Красноярск – Лесосибирск

2024

УДК 371.83.792.054(07)

ББК 74.200.544.5я73

З -97

Рецензенты:

В. Н. Карпухина, доктор филологический наук, профессор Института гуманитарных наук ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»;

Н. Д. Фирер, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры базовых дисциплин Лесосибирского педагогического института – филиала ФГАОУ ВО «Сибирский федеральный университет»

Зырянова О.Н.

З-97 Руководитель школьного театра: учеб. пособие / О. Н. Зырянова, Е. В. Семенова. – Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2024. – 112 с.

ISBN 978-5-7638-5064-2

Даны рекомендации по организации школьного театра. Представлены сведения об основных этапах развития театрального искусства в странах Западной Европы, России и Америки.

Пособие состоит из двух глав: «Теоретические аспекты деятельности школьного театра» и «Основы актерского мастерства в школьном театре».

Предназначено для студентов направления 44.03.05 «Педагогическое образование» (с двумя профилями подготовки), а также для широкого круга читателей, интересующихся театральным искусством.

ISBN 978-5-7638-5064-2

Электронный вариант издания см.:

<http://catalog.sfu-kras.ru>

УДК 371.83.792.054(07)

ББК 74.200.544.5я73

© Лесосибирский педагогический институт – филиал СФУ, 2024

## ВВЕДЕНИЕ

На протяжении многих веков магия театра продолжает волновать человечество, пройдя долгий путь от народных празднеств до шедевров театрального искусства на подмостках мировой сцены.

Школьный театр имеет свою историю, возможно, не столь богатую, как другие формы театрального искусства. Тем не менее, роль и значение школьного театра сложно отрицать. Питаясь идеями и опытом мирового театра, школьный театр в разные исторические периоды решал важные задачи: просвещал, воспитывал, развивал, обучал. Этот процесс не всегда имел положительную динамику, но, несмотря на все исторические перипетии, школьный театр не исчезал навсегда, а, напротив, возрождался с новыми идеями общественной и театральной жизни.

В настоящее время в России наблюдается возрождение интереса к деятельности школьных театров. Это можно объяснить возможностями школьного театра в воспитании подрастающего поколения, развитии в них способностей, востребованных в современной и будущей жизни.

Предлагаемое пособие содержит материалы, которые могут быть полезны для педагогов, решивших организовать школьный театр в образовательном учреждении.

Авторы посчитали возможным внести в пособие аспекты, связанные с характеристикой театрального искусства и его историей. Углубление знаний в этой области поможет руководителю и обучающимся систематизировать знания по истории зарубежного и русского театра, создать условия для формирования мотивации, помочь обучающимся стать активным театральным зрителем. Практическая часть пособия призвана обеспечить формирование основ актерского мастерства у участников школьного театра, что необходимо при подготовке спектакля с разными возрастными группами. Именно поэтому в разделе «Основы актерского мастерства в школьном театре» предложены разнообразные упражнения, способствующие развитию аспектов актерского мастерства, куда входят упражнения на развитие наблюдательности, внимания, воображения, сценической речи, сценического движения, партнерской игры. Все это, равно как и сценические этюды, помогут участникам школьного театра и его руководителю создать спектакль и сформировать навыки актерской игры, необходимые для достоверного воплощения задуманного на сцене. Предлагаемый глоссарий театральных терминов поможет освоить специфику театральных терминов.

Авторы выражают надежду, что предлагаемое пособие поможет понять и почувствовать магию театрального искусства и развить творческие способности обучающихся.

# 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ШКОЛЬНОГО ТЕАТРА

## 1.1. Понятие «искусство»

Когда человек начал выделяться из животного мира и создавать орудия труда, у него зарождалась потребность осмыслить окружающий мир и себя в этом мире.

Появились формы общественного сознания – мысли, идеи, представления, сложившиеся в обществе.

Формы осмысления и осознания окружающего мира различны: религия, философия, наука, политика, искусство.

Искусство существует только в человеческом обществе, в животном мире искусства нет, потому что искусство – это образное воспроизведение действительности, это мышление в образах. Только человек может мыслить образно.

Произведение искусства отражает жизнь и одновременно является результатом художественной деятельности мастера, создавшего это произведение.

Человечество давно поняло главную ценность искусства, которая заключается в возможности совершенствования человека. Но, кроме того, искусство выполняет и другие функции:

- 1) является средством общения между людьми;
- 2) выполняет просветительскую функцию посредством эмоционального переживания;
- 3) выполняет воспитательную функцию, так как вырабатывает в нас определённую систему нравственных ценностей.
- 4) обладает способностью возбуждать чувство эстетического удовольствия, наслаждения от восприятия его произведений.

Следовательно, искусство универсально бытует в обществе. Его воздействие на человека также универсально. Все искусства можно условно разделить на три группы:

1. Пространственные искусства – простые, воспринимаются зрением, их художественный образ в пространстве статичен. К ним относятся архитектура и изобразительное искусство (живопись, скульптура, графика, художественная фотография).

2. Временные искусства – простые, воспринимаются преимущественно слухом, художественный образ динамичен, развивается во времени. К ним относятся музыка и литература (эпос, лирика, драма).

3. Пространственно-временные искусства – сложные, синтетические, воспринимаются зрением и слухом, художественный образ динамичен, развивается во времени и в пространстве. К ним относятся: театр (драматический, музыкальный, оперный, балет, пантомима), кино (художественное и документальное), эстрада, цирк, телевидение.

### **Вопросы и задания**

1. Почему искусство присуще только человеческому обществу и отсутствует в животном мире?

2. Приведите факты, доказывающие, что театр является пространственно-временным искусством.

#### **1.2. Театр как вид искусства.**

##### **Театр как пространственно-временное искусство.**

##### **Особенности искусства театра.**

В основе театра лежит вид литературы – драма. Она является особым родом литературы и предназначается для воспроизведения на сцене театра. В классической драме нет авторского повествования (если не считать авторских ремарок). Характеры раскрываются в ней через прямую речь персонажей (монолог и диалог). Именно они представляют собой действие, которое носит драматический характер. Вот как об этом писал В.Г. Белинский: *«Драматизм состоит не в одном разговоре, а в живом действии разговаривающих одного на другого. Если, например, двое спорят о каком-нибудь предмете, тут нет не только драмы, но и драматического элемента; но когда спорящие, желая обрести друг над другом поверхность, стараются затронуть друг в друге какие-нибудь стороны характера или задеть за слабые струны души и когда чрез это в споре выказываются их характеры, а конец спора ставит их в новые отношения друг к другу, – это уже своего рода драма»*. Иными словами, действие персонажа – это его поступок по отношению к другому персонажу. Действия персонажей драматического произведения всегда направлены друг на друга и всегда конфликтны.

Действие персонажа в драме всегда отвечает на вопросы:

*что делает персонаж (собственно действие);*

*для чего он делает это (цель действия);*

*как он делает (приспособление к действию)*

*Действие* всегда выводится из подтекста, а не из прямого текста персонажа.

Подтекст – это смысл текста, это намерение персонажа по отношению к партнеру.

Действие в драме всегда ведётся в настоящем времени. Структурообразующим элементом драмы является событие, а сама драма – это цепь событий. Событие – это происшествие (отвечает на вопросы: Что случилось? Что произошло?). В событии всегда содержится действие. Можно сказать, что событие – это сумма обстоятельств с одним действием.

Событие меняет направление действия, линию поведения персонажей. В крупные события всегда вовлечены все персонажи.

Ряд последовательных событий образуют событийный ряд.

В событийном ряду следует различать как минимум три крупных события: исходное, главное и финальное.

Исходное событие либо находится за пределами пьесы, либо совершается «с открытием занавеса»; в любом случае оно протекает у нас на глазах. Исходное событие – это исток действия. Без исходного события не могла бы состояться пьеса. В исходном событии намечаются все взаимоотношения. Исходное событие – повод для реализации конфликта.

Главное (или центральное) событие – это событие, круто поворачивающее всё действие. В него вовлечены все персонажи. В этом событии конфликт достигает самого высокого напряжения (это кульминация драмы), здесь происходит перелом в борьбе.

Финальное событие находится в конце пьесы. В этом событии конфликт полностью реализуется, подводится идейный итог борьбе (в нем заключена сверхзадача).

События в драматическом произведении отыскиваются не в сюжете, не в тексте действующих лиц (это поверхностное представление о драме), а в подтекстах, поступках, развитии действия, совершаемого персонажами.

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 элементы, как декорации, костюм;

с временными – литературой, музыкой – сближает 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 слуховое восприятие.

Нет оснований включать в понятие театра различного рода массовые и спортивные зрелища. отождествление театра с обрядами, игрой, массовыми театрализованными зрелищами ведет к игнорированию художественно-образной специфики театра, к умалению в нем идейного начала, а значит, и к ликвидации театра как вида искусства.

Наиболее существенные особенности искусства театра:

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

2. Театр – самостоятельный вид искусства. Но эта самостоятельность 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.

3. Действенность театра. В основе драматических произведений лежат острые общественные конфликты, столкновения противостоящих друг другу ярко очерченных характеров. Но спектакль – это не копия пьесы, а созданное на ее основе новое произведение искусства. Театральное искусство – это искусство сценической интерпретации драматической литературы. Основным средством этой интерпретации является игра актера.

4. Полное представление об облике действующих лиц зрителю дает только актер. Актер находит в своей эмоциональной памяти такие богатые запасы жизненных представлений, которые помогают ему раскрыть то, что недосказано драматургом. Актер как бы показывает зрителю все то, что осталось за пределами текста пьесы.

Суть творчества актера в том именно и заключается, что он должен, прежде всего, не только поверить в чужой замысел, но и сделать его своим,



зажить той жизнью страстей, которая дана в пьесе, и осуществить этот замысел средствами сценического искусства. Актер одновременно и художник, и материал для творчества: он строит образ персонажа, исходя из темперамента, голоса, пластики, музыкальности, которые присущи только ему.

5. Искусство театра – исполнительское.

6. Специфическим «языком» театра можно считать сценическое действие.

7. Нельзя разделить творческий процесс и объективный результат этого процесса – спектакль.

8. Искусство театра по своей природе – искусство коллективное.

9. Наличие режиссера. Современный режиссер – идеолог и организатор спектакля.

10. Театр – искусство синтетическое.

11. Спектакль не сохраняется в качестве материального памятника культуры, он не фиксируется, не приобретает своего овеществленного выражения.

12. Зритель в театре – сотворец участников спектакля.

13. Театральное искусство – это искусство преобразования человека в иной образ.

Таким образом, театр является пространственно-временным искусством. В основе театра лежит драматическое произведение. Сущность театрального действия заключается в конфликте героев. Театр имеет свои особенности и многовековую историю.

## **Вопросы и задания**

1. Почему действие в театральном спектакле всегда происходит в настоящем времени?

2. Почему искусство театра вторичное?

3. Чем вы можете объяснить большое количество особенностей театрального искусства?

4. На примере любого театрального спектакля докажите, что зритель в театре – сотворец спектакля.

### **1.3. История зарубежного театра**

В первобытной общине театра не было. Были обряды, ритуалы, человек преображал себя в другое существо при помощи маски, разного рода

ряжения. В этих действиях участвовали только мужчины.

Колыбелью театра стала Древняя Греция. Пятнадцать столетий античности в истории мировой художественной культуры – живительный и неиссякаемый источник, из которого черпало вдохновение всё позднейшее искусство. В искусстве античности был и остается привлекательным ее эстетический идеал сознание ценности и красоты человеческой личности, вера в ее безграничные творческие возможности. Все началось с празднеств в честь бога Диониса – бога виноградарства и виноделия. Происходило это весной, когда пробуждалась природа и было готово вино осеннего урожая. Это были праздники с четко регламентированными ритуалами. На них выступали ряженые, составлявшие свиту Диониса, а сами участники шествия в свите обряжались в шкуры козлов. Это были пляшущие почитатели Диониса в облике козлов-трагов (греч. *трагос* – козёл; трагедия – от слова *трагос*). Шествие было многолюдным, длинным. В конце шествия звучали уже не священные гимны, а весёлые песни комоса (греч. *комос* – *песни подгулявшей толпы* – комедия).

Содержанием хвалебных гимнов – дифирамбов в честь Диониса – были мифы о страданиях, смерти и последующем воскресении Диониса. В хоре был запевала, который в песне рассказывал о тех или иных событиях из жизни богов, а хор вторил ему. Миф как бы оживал перед участниками праздника. Первоначальная греческая драма была зоопантомимой, которая проходила в виде театрального действия.

### *Античный театр Древней Греции*

Из обрядов древних греков родился античный театр Древней Греции, давший начало театру как величайшей ценности мировой культуры.

Основой древнегреческого искусства стала мифология, которая выросла из стремления объяснить окружающий мир и была тесно связана с религией. Но сквозь мифологическую оболочку драматург отражал в трагедии и комедии современную ему общественную жизнь, высказывал свои политические, философские и нравственные воззрения.

Первым афинским трагическим поэтом был **Феспид**. Первая постановка его трагедии состоялась весной **534 г. до н. э.** на празднике Великих Дионисий. Этот год принято считать годом **рождения мирового театра**.

Театральные представления в Афинах вылились в форму театральных состязаний поэтов-драматургов, постановщиков, а потом и первых актеров.

Каждый автор должен был представить на состязания трилогию. Театральные представления проходили в течение целого дня и длились несколько дней. По окончании состязаний жюри выносило решение о присуждении первого, второго или третьего места. Третье место означало провал. Завоевавший же первое место щедро вознаграждался: размер этого вознаграждения был равноценен целому состязанию.

Театральные зрелища устраивались в специальных сооружениях – античных театрах, которые состояли из театрона – мест для зрителей, орхестры – места, на котором шло представление, и сцене – деревянной постройки, служившей местом, где переодевались актеры и хранились декорации и театральный реквизит (рис.1). Своего высшего выражения театральное искусство Древней Греции достигло в V веке до н. э. в творчестве трех великих трагиков – Эсхила, Софокла и Еврипида, а также комедиографов Аристофана и Менандра.

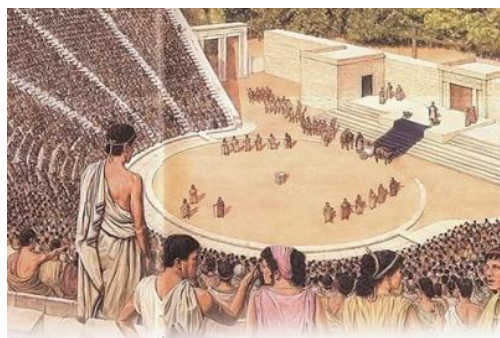


Рис. 1

**Эсхила** называют «отцом трагедии».

Он первый открыл возможность более глубокой разработки трагического конфликта и действенной стороны театрального представления. Это был настоящий переворот в театральном искусстве. Родилась качественно новая трагедия: персонажи сталкивались в конфликте, сами мотивировали свои действия, поступки. Основная мысль – расплата за содеянное, из чего возникает проблема возмездия. Эсхила интересуют высокие нравственные проблема долга человека и долга его перед государством.

В трагедиях **Софокла**, в отличие от трагедий Эсхила, действуют не герои и боги, а царствующие особы. Поэтому о Софокле говорят, что он заставил трагедию спуститься с неба на землю. Герои Софокла, сражаясь за свой идеал, не знают колебаний. Эта борьба иногда кончается гибелью, иногда ввергает героев в величайшие страдания. Но отказаться от нее они не могут, потому что видят в ней выполнение своего гражданского долга.

Для трагедий Софокла характерны так называемые перипетии, то есть перемена происходящего на противоположное (наиболее ярко это прослеживается в трагедии «Эдип-царь»). В этой трагедии угадываются вопросы: «Должен ли человек пассивно покоряться своей участи на том основании, что это предначертание рока? Надо ли человеку до конца следовать своему моральному долгу?»

**Еврипид** – самый трагический поэт. Он первый стал изображать людей с присущими им недостатками и достоинствами, с их увлечениями, горестями, страстями, толкнувшими их на преступления, страданиями. Поэтому его можно считать родоначальником психологической драмы. Его интересует человек и его внутренние переживания. Герои его трагедий – те же мифологические персонажи. Но они наделены мыслями, чувствами, стремлениями, страстями современных ему людей. Еврипид еще глубже, чем Софокл, проникал в мир душевных переживаний человека. При этом он не боялся изображать низкие человеческие страсти или борьбу противоречивых стремлений в душе человека. Особенно выразительны у него женские образы; он считается знатоком женской души. Трагедии Еврипида обычно ограничиваются пределами семейных коллизий и по преимуществу поднимают вопросы морали («Медея»).

Театр Древней Греции решал общественные, философские и нравственные проблемы, волновавшие афинян в V веке до н. э. и пытался решить их с гуманных позиций. Это и делало театр школой, воспитателем гражданских нравов.

В греческой комедиографии отметим два крупных имени: Аристофан и Менандр.

В своих комедиях **Аристофан** поднимает вопросы политики, в частности, войны и мира («Мир», «Лисистрата»), критикует деятельность государственных учреждений, методы воспитания юношества или осмеивает новейшую драматургию. В комедиях Аристофана выявилась политическая тема, – и в этом уникальность автора.

В эпоху **Менандра** появляются актеры-профессионалы, объединенные в театральные товарищества. Трагедия утрачивает свое значение. Популярной становится комедия. Целью своих комедий Менандр ставил смягчение нравов, установление добрых отношений между людьми.

### ***Театр Древнего Рима***

До III века до н. э. Рим оставался замкнутой аристократической республикой с консервативным патриархальным укладом жизни и сильно развитой кастой жрецов. Римляне вели постоянные агрессивные войны, что обусловило их суровость и воинственность.

Всё это, а также общая культурная отсталость Рима по сравнению с Грецией было причиной того, что даже в пору своего наивысшего расцвета театр в Риме не играл той общественной роли, какая принадлежала ему в Греции.

Истоки римского театра и драмы восходят, как и в Греции, к сельским праздникам сбора урожая. На них распевали веселые грубоватые песни.

Другая форма примитивных зрелищ – сатура. Это были драматические сценки бытового и комического характера, включавшие себя диалог, пение, музыку и танец.

Римляне взяли литературную драму в готовом виде у греков, перевели на латинский язык и приспособили к своим понятиям и вкусам.

Римские драматурги писали трагедии и брали для переработки произведения Эсхила, Софокла и Еврипида. При этом римляне не испытывали никакого интереса к высоким гражданским и моральным проблемам. Их интересы простирались в область гладиаторских боев (рис.2). Их более захватывали кровавые зрелища, нежели размышления над смыслом бытия.



Рис.2

Поэтому греческие трагедии приходилось перерабатывать: насыщать их событиями, запутывать действие, усиливать чисто зрелищную сторону. Характерам придавались чисто римские черты. Но даже и в таком переработанном виде греческая трагедия оказывалась сложной по своему содержанию для римской публики. Комедия была понятнее и вызывала большее удовольствие.

Постоянного театра в Риме не было до 1 века до нашей эры. Сооружению его противился консервативный сенат. Для представления воздвигался деревянный помост высотой в половину человеческого роста. На сценическую площадку вела узкая лесенка в 4–5 ступенек, по которой поднимались актеры. В трагедии действие происходило обычно перед дворцом.

В комедии декорацией была городская улица с выходящими на нее фасадами двух-трех домов. Зрители сидели на скамейках перед сценической площадкой. Но иногда сенат запрещал устраивать в этих временных театрах места для зрителей: сидеть на представлениях, по мнению сената, было признаком изнеженности. По окончании театральных игр все построенные для них сооружения ломались и выбрасывались.

Римские актеры происходили из среды вольноотпущенников или рабов; по сравнению с греческими актерами они занимали низкое общественное положение. Объясняется это тем, что с времени возникновения римский театр выступал как чисто светское учреждение; он

не был связан по своему происхождению ни с каким религиозным культом, подобно тому, как греческий театр вырос из культа Диониса.

Театр в Древнем Риме рассматривался правящими сословиями только как одно из развлечений. На актерской профессии лежало клеймо бесчестия, за плохую игру актера можно было подвергнуть публичной порке.

Многие произведения античных авторов живут и сейчас продолжают оказывать на нас в ряде случаев не менее сильное впечатление, чем произведения наших современников. Это значит, что античная культура, театр и драматургия заняли свое определенное место в нашей действительности.

Произведения античных драматургов постоянно ставятся на сценах современных театров, в драматургии же нашего времени существуют целые направления, ориентирующиеся на античное наследие. Моральные и философские проблемы, поднимавшиеся на сцене античного театра, остаются столь же актуальными сегодня, как и для людей древности.

### *Театр Средневековья*

Культура Средневековья представляет собой синтез античного наследия, христианства (выраженного в религиозном мировоззрении) и народной художественной культуры.

Христианство стало основой средневекового мировоззрения. Сущность христианского мировоззрения – это учение об историческом будущем человечества. Историческое будущее перерастает в будущее космическое и возвращается к исходному мировому началу; в ходе этого движения происходит вселенская борьба Добра и Зла, победа Добра связана с окончательным торжеством на Земле высшей и вечной божественной истины («царства божьего»).

В христианстве, как и в Античности, в центре – человек. Правда, теперь он – «раб Божий». Он должен трепетать от страха перед Страшным Судом, то есть перед неотвратимостью наказания за грехи.

Искусство Средневековья передавало не индивидуально неповторимое, а типическое. Вместо театральных зрелищ – литургическая драма, а затем – мистерия с персонажами из Священного Писания.

С наступлением христианской идеологии античный театр был уничтожен и забыт. Однако зрелищность, публичность, наглядность, заразительность театра, его способность влиять на публику, заражать ее определенными мыслями, настроениями священнослужители пытались

использовать для пропаганды новой религии. Так, формой церковного театра стала литургическая драма. Полностью она себя исчерпала к концу XV века. Но, выйдя из храма на городскую площадь, она обрела новую жизнь. Так появилась **мистерия** – религиозная драма, которая приняла характер массовых зрелищ.

Представления мистерий устраивались городскими цехами и муниципалитетами на городских площадях. Мистерияльная драма содержала ветхозаветный цикл (история рождения Христа, его казнь, погребение и воскресение), апостольский цикл (сюжеты из «Жития святых»). Мистерияльный театр был самодеятельным театром, хотя в таких представлениях нередко принимали участие бродячие актеры. Характерным для мистерий было то, что патетические сцены перемежались фарсовыми.

Мистерия сыграла свою роль в развитии театра: она раздвинула тематический диапазон средневекового театра, накопила большой постановочный опыт, утвердила в народе вкус к театру, подготовила некоторые особенности будущей ренессансной драмы.

В XIII веке появляется **светская драма** – сцены из сельского быта. Они несли в себе черты социальной критики, отражали здоровый быт народа. В них было много смеха, грубоватого юмора. Разыгрывались эти сцены гистрионами – первыми профессиональными актерами Средневековья. Они играли на музыкальных инструментах, плясали, пели, рассказывали различные истории, сказки, имели жонглировать, выступать с куклами и т.д. (рис.3). Гистрионов называли также и трубадурами. Подходя к городу, они трубили в свою трубу, созывая народ на свое выступление. Они подготовили появление актеров фарса.

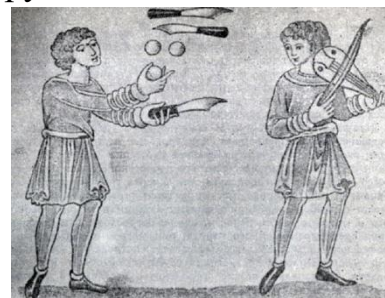


Рис. 3

**Фарс** – это площадной плебейский театр. Как самостоятельный жанр он сформировался в XV веке и к концу века достиг своего расцвета. По содержанию это была критика, высмеивание феодалов, пародии на церковников. Создаваемые характеры были схематичны. В основе сюжетов – бытовые истории. Фарс дал жизнь театру комедии: он был звеном между старым и новым театром.

К концу эпохи Средневековья из мистерий вырастает новый театр – **моралите**. Этот жанр развивается в школьных театрах, которые возникали в средневековых учебных заведениях. Это был самодеятельный театр, в котором пьесы писали профессора средневековых школ, а играли в

спектаклях ученики, студенты. Этот театр не был публичным. Основная цель спектаклей – морализация. В пьесах действуют наряду с обычными персонажами персонажи аллегорические, олицетворяющие человеческие добродетели и пороки, стихии природы, церковные понятия. Столкновение героев строилось соответственно на борьбе двух начал: Добра и Зла, Духа и Тела. Разумные люди идут по стезе добродетели, а неразумные становятся жертвами порока – эту основную дидактическую мысль на разные лады утверждали все моралите.

Театр моралите внес в средневековую драматургию структурную четкость, поставил перед театром задачу построения типического образа. Но, будучи во власти догматической морали, этот жанр не смог породить ничего значительного.

Средневековый театр рвался из оков религии, но не мог преодолеть влияние церкви. Это и послужило причиной его творческого бессилия. Но если средневековый театр и не дал значительных произведений искусства, то всем ходом своего развития он подготовил почву, на которой произросло могучее реалистическое театральное искусство следующей исторической эпохи – эпохи Возрождения.

### *Европейский театр эпохи Возрождения*

Эпоха Возрождения связана со всеми странами Европы, но началось все в Италии. Именно там возникли условия для появления светской культуры в связи с появлением буржуазной интеллигенции.

Возрождение – это не только совокупность произведений художественной культуры, но прежде всего новый тип мышления и религиозности, особый духовный склад и образ жизни. Этический и эстетический идеал Ренессанса – образ свободного, универсального творческого человека, создающего самого себя.

В эпоху Возрождения рождалось новое мировоззрение, шедшее на смену средневековому образу мыслей. Оно по-новому объясняло жизнь, и особенно – место в ней человека. Это новое мировоззрение было обращено к человеку и творению его рук (*humana studia*). От этого слова образовалось понятие «гуманист».

Итальянские гуманисты первыми создали новый тип драматургии, которая стала исходным началом для всего последующего развития европейской драмы в формах комедии, трагедии и пасторали. Трагедия и комедия возникли по образцам античного театра, а пастораль выросла из



поэзии, связанной с песнями пастухов, рисующей мирную пастушескую жизнь и идеальную любовь.

Знаменитым театральным явлением был не придворный театр. Живой народный театр, связанный с народным фарсом и городскими карнавальными зрелищами, пошел самостоятельной дорогой. Он был независим от литературной драмы. Оформился он к середине XVI века как театр импровизационной комедии – комедии дель арте (commedia dell'arte) (рис.4), где главными были актеры, умеющие импровизировать.



Рис.4

Существенной особенностью комедии дель арте было то, что актер всегда играл одну и ту же роль до конца своей актерской жизни: если он появлялся в труппе как актер, играющий Панталоне, то всегда играл только Панталоне и т.п.

Комедия дель арте установила главные законы сцены:

1. Непрерывность действия; при любых поворотах сюжета действенная линия никогда не прерывалась. Бригелла обязан был за этим следить и соединять куски спектакля, если дзани (слуги) вставляли какую-либо импровизацию в ход сюжета.
2. Спектакль – единое целое; это вытекает из непрерывности действенной линии.
3. Коллективность актерского творчества – актерский ансамбль; это выработалось благодаря импровизации и требовало абсолютного внимания партнеров по сцене.
4. Определенность амплуа актеров: маски комедии дель арте – это и есть первые амплуа.

### *Театр испанского Возрождения*

Испанский театр развивался на основе драматургии в отличие от итальянского, был овеян духом народного героизма и питался великими традициями народной поэзии. Этот театр впервые вывел на сцену героя, в котором был выражен гуманистический идеал.

Испанский театр – бродячий. «Золотой век» испанского театра связан с именами Сервантеса, Лопе де Веги, Кальдерона. Появился новый жанр – **героическая драма.**

Народ страстно любил зрелища. В мрачной католической Испании сцена была единственным местом, где открыто восхвалялись земные радости. Любовь испанцев к своему театру была неодолимой: мастера, торговцы бросали свои дела, чтобы «поглядеть комедию». Испанский актер должен был уметь делать всё: играть в драмах, комедиях, интермедиях, петь, танцевать. Очень ценилось умение импровизировать. От актера требовалась правдивость игры, он должен был вживаться в роль. За свой труд актеры получали приличное вознаграждение, так что они считались богатыми людьми.

Театр будил в людях героический энтузиазм и патриотизм, которые должны побеждать душевную сумятицу. Театр развивал воображение, показывая эпизоды рыцарства, чтобы оно вошло в жизнь; рассказывал о страстной, верной любви, чтобы и в жизнь вошла такая же любовь. Театр, таким образом, пытался улучшать нравы, отражая и преображая жизнь.

### ***Театр английского Возрождения.***

#### ***Театр «Глобус». Шекспир.***

До 70-х годов XVI века постоянных общедоступных театров в Англии не было. Существовал придворный театр для короля, его семьи и приближенных. А для широкой публики были странствующие труппы актеров, которые останавливались в городах, поселках, иногда в замках вельмож, если их туда допускали. В 1576 году актером и театральным деятелем Джеймсом Бербеджем (ранее – плотником) был построен театр в предместье Лондона, на южном берегу Темзы, за городской чертой. Он получил название «Глобус». Это место было захолустьем. Чтобы попасть в театр, люди должны были переправляться через Темзу на лодках. Впоследствии актером, драматургом и пайщиком этого театра станет Шекспир.

«Глобус» был общедоступным театром, его зрителями были и простолюдины, в отличие от частных театров, которые были для избранной публики. Действие шло под открытым небом. Занавеса не было. Задняя часть сцены была под навесом; задняя стена служила декорацией. Это была стена «костюмного дома», где актеры переодевались и гримировались.

Не было в этом театре и декораций, а место действия обозначалось шестом с табличкой, на которой значилось, где происходит действие (лес, тронный зал, берег моря и т.д.). Представление шло без антрактов. В английском театре не было женщин-актрис: женские роли играли мужчины, девушек – мальчишки-подростки.

Своей вершины театр европейского Возрождения достиг в Англии в творчестве величайшего драматурга Уильяма Шекспира. Театр Шекспира был не только итогом развития национального английского театра, но и суммировал достижения всей предшествующей драматургии Античности и Средневековья.

О личности Шекспира сохранились очень скудные сведения. Теперь Шекспир признан одним из величайших писателей мира. Он – гордость человечества. Но в глазах современников Шекспир не был значительной величиной, его не считали великим. Свои произведения он писал для общедоступного народного театра. А театр считался развлечением сравнительно низкого рода. Первые издания Шекспира были анонимными. Автор продавал свою пьесу театру, и она становилась его собственностью.

Творчество Шекспира можно разделить на три периода.

Первый период (1590–1600 гг.) называют оптимистическим.

Царил оптимизм, притуплялись общественные противоречия и политическая борьба. В это время он пишет исторические хроники «Генрих VI» ч. 2, 3, 1; «Ричард III», «Ричард II», «Король Джон», «Генрих IV» ч. 1, 2; «Генрих V»; комедии «Комедия ошибок», «Укрощение строптивой», «Два веронца», «Тщетные усилия любви», «Сон в летнюю ночь», «Много шуму из ничего», «Как вам это понравится», «Виндзорские кумушки», «Двенадцатая ночь»; трагедии «Ромео и Джульетта», «Юлий Цезарь».

Трагедия «Ромео и Джульетта» стоит особняком. В ней нет гнетущей безысходности. И хотя «нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте», всё же на могиле погибших влюбленных происходит примирение враждовавших семейств. В этом оптимизм трагедии. В этот же период Шекспир создает ставшие шедевром сонеты.

Второй период (1601–1608 гг.) носит название трагический. В этот период Шекспир создает свои великие трагедии «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан», «Тимон Афинский», «Перикл».

«Гамлет», «Отелло» и «Король Лир» – можно представить в виде трилогии. В самом деле, «Гамлет» – это трагедия сознания, «Отелло» – трагедия сердца, а «Король Лир» – трагедия духа.

Третий период творчества (1609–1613 гг.) называют романтическим.

Шекспир пишет пьесы фантастико-романтического и философского характера: «Цимбелин», «Зимняя сказка», «Буря», хроника «Генрих VIII».

Еще одно событие, по-видимому, повлияло на Шекспира: в 1613 году сгорело здание театра «Глобус». Причиной пожара было использование в спектакле трюка с выстрелом пушечного ядра. Ядро упало на крышу галереи и вызвало пожар. Здание театра не стали восстанавливать. Его заново построили в XX веке (рис. 5).

Значение творчества Шекспира и английского театра эпохи Возрождения велико. Высокий реализм театра Шекспира был предопределен не только личным гением поэта. Всё его творчество было тесно связано с народной и национальной традицией. Он выражал взгляды передовых слоев общества, разделяющих гуманистические позиции.

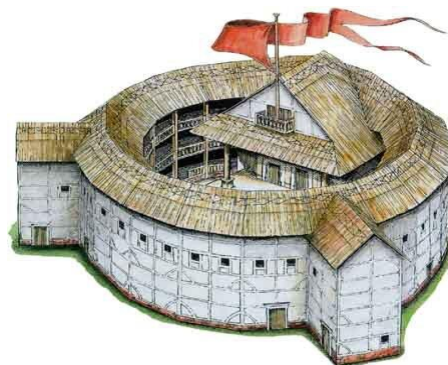


Рис.5

Прошло время, и драматургия английского Возрождения, прежде всего драматургия Шекспира, вошла в плоть и кровь мировой театральной культуры, стала ее неотъемлемой частью, во многом определила путь ее развития. Сегодня нет ни одной страны, где не ставятся на сцене творения Шекспира. Великий английский поэт и драматург актуален в любую историческую эпоху.

***Европейский театр классицизма.  
Французский театр классицизма.***

Французский театр развивался под влиянием итальянской комедии дель арте (рис. 6). Во все сферы жизни, включая театр, проникла идея «разумности», которая получила название классицизм (*лат. classicus – образцовый*). Теоретики классицизма считали, что существует некая идеальная красота и абсолютный вкус. Воплощение идеальной красоты и вкуса они находили в произведениях античных писателей и художников.



Рис. 6

Основной трагической коллизией классицизма является столкновение между личным чувством и долгом. Были установлены нормы классицизма на основе трагедии:

1. Строгое деление искусства на жанры.
2. Сюжет трагедии должен опираться на сюжеты античных писателей и поэтов.

3. В драматургии устанавливается закон трех единств – места, времени и действия. Это означало, что действие должно разворачиваться в одном месте, совершаться в течение суток и вращаться оно должно вокруг главного героя.

4. В герое трагедии интересы государства должны превалировать над личными.

5. В характере героя – одна ведущая черта, заслоняющая все остальные.

6. В сюжете должно быть немного внешних событий, побочных сюжетных линий быть не должно. На сцене совершается одно крупное событие.

7. Главное средство воздействия в трагедии – слово. Речь героев возвышенна.

8. Искусство должно пропагандировать существующую общественную мораль.

Самыми яркими представителями классицистской трагедии являются **Пьер Корнель** и **Жан Расин**. Но их надуманным героям живых героев противопоставил **Жан-Батист Мольер** – величайший драматург французского и мирового театра.

Мольер создал французскую классическую комедию, отличающуюся жизнерадостностью, здоровым народным юмором, в то же время глубокую, насыщенную передовыми идеями своего времени. С именем Мольера в драматургию пришла «высокая» комедия.

И хотя принципы актерской игры, провозглашенной Мольером, еще далеки от психологического проникновения в образ, несут в себе фарсовые традиции, тем не менее, они определили собой решительный поворот в сценическом искусстве не только в области комедии, но и в сфере трагедийного искусства, что обнаружится и разовьется на следующем этапе развития театра.

### *Европейский театр эпохи Просвещения: XVIII век*

XVIII век – это политическая революция во Франции, промышленная революция в Англии, философская революция в Германии. Лозунги и идеалы эпохи Просвещения – Свобода, Равенство и Братство, что означало свободу личности, равенство всех перед законом, братство всех людей, всех народов, всех сословий. Цель просветителей – просветить человечество. Этапы просветительства:

- просветительский классицизм;
- просветительский реализм;
- сентиментализм.

Роль просветителя в обществе отводилась искусству и прежде всего – театру. Театр XVIII века дал мировой культуре замечательных художников и теоретиков искусства: Шеридана и Гаррика в Англии, Вольтера, Дидро, Бомарше и а во Франции, Лессинг, Гёте и Шиллера в Германии, Гольдони и Гоцци в Италии.

Появляется новый жанр – **мещанская драма** (рис.7). Большое развитие



получила и комедия, которая и по форме, и по содержанию отличалась от комедий эпохи Возрождения.

В то время широко распространяется теория, утверждавшая приоритет чувств актера над его разумом (теория чувствительного актера). Считалось, что актер, если он хочет завоевать любовь зрительного зала, должен уметь на спектакле отрешиться от мысли, что он играет. «Чтобы взволновать своим волнением зрительный зал, актер должен забыть о присутствии в театре зрителей».

Рис. 7

К актеру предъявлялось следующее требование: должен обладать чувством меры. Он должен не только изучить «природу» различных чувств, но уметь раскрывать их с необходимым тактом.

Но XVIII век – это не только век Просвещения, но и век аристократического декаданса (упадка). Он выразился в художественном стиле рококо. Это искусство идейно пустое, но в то же время, пронизанное большим изяществом, которое требовало от художника высочайшего мастерства. В театральном искусстве это выразилось во внешнем изяществе: это виртуозное владение актёром своим телом (пластикой, жестом), голосом, речью, ритмом движения и пр.

К концу XVIII века театр начинает испытывать влияние сентиментализма, стиля, направленного против рационализма просветителей. Его последователи противопоставляли культу разума пропаганду чувства и веры. Для сентиментализма характерно особое внимание к человеку, его страданиям. Сентиментализм поставил вопрос о всеобщей ценности человека.

На смену сентиментализму пришел романтизм. Романтики утверждали полную свободу творчества художника, который волен создавать свой особый поэтический мир, отличающийся от реального мира. Все это находило выражение в театре.

В целом, эпоха Просвещения значительно изменила и развила театральное искусство. Появились декорации, костюмы, сценическая коробка с кулисной системой и рампой.

В области драматического театра новаторская инициатива принадлежала Англии, повлиявшей затем на Францию и другие страны.

В области музыкального театра была Италия, родина европейской оперы. Италия же первенствует и в осуществлении реформы театральной декорации. Итальянские художники и скульпторы были признанными театральными художниками XVIII – начала XIX века.

Франция усваивает достижения английского драматического и итальянского оперного театров и создает свой наиболее передовой театр в Европе.

В Германии театр развивается под влиянием этих трёх театральных культур, особенно опирается на творчество Шекспира.

Театр XVIII века прошел огромный путь от первых ростков просветительской мысли к тем замечательным образцам драматургии и актерского мастерства, которые остались в памяти поколений и послужили прочным основанием для дальнейшего развития искусства. Просветительство обладало большой внутренней сложностью, и тенденции, которые оно породило, весьма разнородны. Но главным наследием эпохи остаются ищущая мысль, борьба за правду жизни и правду искусства, стремление к нравственному и политическому освобождению человека.

### *Европейский театр XIX–XX веков*

К началу XIX века европейский театр растерял многие свои ценные завоевания. Повсюду в театрах для высшего общества вновь воцарилось величественное, но холодное искусство классицизма, утратившего после французской революции 1789– 1794 годов страстную гражданственность.

Напуганные французской революцией, правители всех стран повели борьбу против театров, привлекавших зрителей из народа, так как боялись воздействия на аудиторию смелых слов о свободе, о правах человека, недавно звучавших со сцены.

Во Франции революционный Декрет о свободе театров отменили, большинство театров в Париже закрыли.

Только «Комеди Франсез» (рис. 8) разрешилось играть литературную драму и составлявшие гордость Франции пьесы Корнеля, Расина, Вольтера, Мольера, Бомарше.



Рис. 8

Четыре театра для «черни» – «Водевиль», «Варьете», «Амбигю комик» и «Гете» – довольствовались пантомимами, феериями, развлекательными водевилями или кровавыми приключенческими пьесами.

В Англии монопольные права играть литературную драму – Шекспира, Бена Джонсона, Шеридана – до 1843 года принадлежали только двум театрам в Лондоне – «Друри-Лейн» и «Ковент-Гарден».

Однако всюду, где начиналась борьба против угнетения, возникал и театр как трибун борьбы.

Одним из главных направлений искусства XIX века стал романтизм, отразивший изменения в жизни и сознании людей, вызванные, прежде всего, Великой французской революцией. Трагические и мятежные герои романтических драм Гюго, Байрона, Шелли, Мицкевича, Словацкого, Петёфи были прекрасны в своем гневном порыве, готовности к борьбе, протесте против любых форм угнетения, принижающей человека собственнической психологии. Поколение замечательных актеров воплотило этот мятежный дух, породивший необычайную силу воздействия театра на зрителей.

Во Франции появились **театры бульваров**. Это были центры народной демократии.

В развитие европейского театра XX века внес новые тенденции. Он характеризовался движением так называемых свободных сцен и возникновением новой драмы. Театральные деятели европейского театра призывали приблизить сцену к жизни, убрать театральные условности: зритель должен видеть «жизнь как она есть», с подробностями не всегда приятными, иногда отталкивающими. Борьба за право театра говорить обо всем и самыми разнообразными средствами вообще характерна для искусства XX века.

Представители новой драмы начала XX века предлагали свое понимание человека и его места в обществе, роли среды и обстоятельств в судьбе людей. Персонажи новой драмы значительно отличались от персонажей драмы классической. Чаще всего они мирились с



обстоятельствами – человек оказывался бессильным перед ударами судьбы. И это подтвердила реальная история XX века – две мировые войны, кризисы и многое другое.

В конце XIX – начале XX века многие мастера театра стали выступать за реформу пространства классической сцены-коробки. Зрительный зал с ярусами и ложами казался устаревшим, а линия рампы, разделявшая сцену и зрительный зал, представлялась лишней. Авторы архитектурно-театральных проектов того времени предлагали по-новому организовать театральное пространство. Они обращались к опыту прежних эпох – к средневековым мистериям и ренессансным представлениям на открытом воздухе. Самые фантастические замыслы постановщиков XX век реализовал на практике. Спектакли обрели сценическую жизнь в совершенно нетеатральных помещениях – от лестниц, чердаков и подвалов до цехов заброшенных (и работающих) заводов и фабрик.

На рубеже XIX–XX веков в театральном искусстве утвердилась новая профессия – режиссер. Знаменитые режиссеры начала века имели собственные взгляды на роль и задачи театрального искусства и предпочтения при выборе драматургии, в работе с артистами. По их мнению, особую роль в современном миропонимании может сыграть театр. Наполнение театрального действия сверхсмыслом, надличной идеей режиссёр может осуществить только через постановку трагедии.

Современная театральная система сложилась к середине 20-х годов XX века. Театр выдержал натиск авангардного искусства и взял на вооружение то, что подходило сцене. Плодотворной оказалась идея дематериализации сценического пространства. Режиссеры научились показывать сны, видения, мечты героев. В театре утвердилось творческое содружество режиссера и художника. Возникло понятие сценографии как искусства организации театрального пространства, среды, в которой существует спектакль. Сценография включала в себя декорации, свет, движение, всевозможные сценические трансформации.

Вместе с тем, театры в европейских странах в XX веке отличались друг от друга, и это подтверждало идею принадлежности театра к основам национального искусства.

### *Американский театр XX века*

Первые десятилетия XX века стали временем становления американской драматургии, сильно отстававшей в своем развитии от европейской. Многие американские литераторы, в том числе и Марк Твен,

Джек Лондон, обращались к жанру драматургии, однако давление со стороны антрепренеров заставляло их отказываться от написания театральных пьес.

По мнению коммерческих антрепренеров, выгоднее было показывать весь сезон один спектакль, имевший успех у зрителей, чем содержать постоянный театр. В результате, несмотря на сопротивление прогрессивных деятелей искусства, многие постоянные театры закрывались, труппы распадались. Лишь на Бродвее продолжали процветать театры длительного показа одного спектакля, в котором принимали участие специально подобранные для этого актеры.

В 1920-е годы на Бродвее работало около 90 подобных театров, однако к началу 1930-х годов их количество сократилось до 50. Казалось бы, театральная жизнь Нью-Йорка предоставляла зрителям многочисленные возможности для развлечений, а актерам и режиссерам – для повышения уровня мастерства, но все оказывалось не так просто: сценические постановки бродвейских театров были слишком однообразными, не приносящими удовлетворения ни зрителям, ни исполнителям. Основным предназначением театров того времени было получение прибыли (рис. 9).

Постановка той или иной пьесы осуществлялась до тех пор, пока она приносила высокий доход, затем труппа начинала гастролировать по американским городам. Спектакль, не получавший широкой популярности, обычно снимался через неделю после первого показа, а труппа распускалась.

Коммерческая система способствовала тому, что в начале XX столетия театральное искусство США оказалось в глубоком кризисе, его отставание от мирового составляло приблизительно 50 лет. Эта система продолжала препятствовать развитию реалистического искусства, возрождался выбор актера на ту или иную роль по амплу и типу. Все это отрицательно сказывалось на профессиональном росте актеров и театров в целом.



Рис. 9

С появлением малых театров в театральной жизни США начался новый этап. На сценах любительских, полупрофессиональных и профессиональных малых театров начали осуществлять постановки пьес Г. Ибсена и И. Шоу, А. П. Чехова и Л. Н. Толстого, активно велась работа по развитию национальной драмы и сценического искусства в целом.

В первые годы после Второй мировой войны американский театр был охвачен кризисом. Наиболее прогрессивные малые театры, появившиеся еще до войны, распались. Даже во время войны были распространены главным образом постановки развлекательного характера (мюзиклы, комедии), антифашистские пьесы лишь изредка появлялись на сцене. Не способствовала развитию театрального искусства политическая ситуация в период с конца 1940-х до первой половины 1950-х годов. Это было время холодной войны с СССР, борьбы властей с прогрессивными организациями, партиями, профсоюзами, некоторыми церковными союзами и наиболее видными деятелями культуры, выступавшими против политики правительства, поддерживающего монополию в их стремлении сохранить свои громадные прибыли военных лет.

Глубочайшие внутренние противоречия 1960–1970-х годов, связанные с войной во Вьетнаме, широкомасштабными негритянскими и леворадикальными движениями, экономическими трудностями, также не способствовали развитию американской культуры и искусства.

В период маккартизма большинство американских писателей примирилось с идеологией, насаждаемой правящими кругами, или просто замолчало. В театре и драматургии на первый план вышло увлечение фрейдизмом, по которому истоки конфликтов находятся не в бытии, а в психической сфере. Человек представлялся лишь как биологическое существо, живущее по законам иррациональных инстинктов.

Все это не замедлило сказаться на качестве театрального искусства: снизился не только идейный, но и художественный его уровень.

Тем не менее, стоит упомянуть выдающихся драматургов Америки XX века. К ним относятся О'Нил («Любовь под вязами»), Т. Уильямс, которого интересуют глубинные порывы человеческой души, противоречивые чувства и переживания («Трамвай Желание», «Стеклянный зверинец», «Орфей спускается в ад»), А. Миллер («Смерть коммивояжера»), У. Гибсон («Сотворившая чудо», «Двое на качелях»).

Таким образом, театр как вид пространственно-временного искусства на протяжении веков изменялся, вбирая в себя лучшие традиции предшествующих поколений. При этом сутью театрального искусства всегда было стремление отразить представление о мире и отношении к миру через образы. Театральное искусство разных народов опирается на лучшие традиции мирового театра, сохраняя при этом национальные особенности и контекст исторической эпохи.

## Вопросы и задания

1. Чем можно объяснить неравномерность развития европейского театра?
2. Докажите на конкретных примерах, как связана историко-политическая ситуация в стране с развитием театральной деятельности (страна и эпоха на выбор).
3. Составьте схему развития зарубежного театра от Древней Греции до современности.

### 1.4. Русский театр: история и современность

#### *Театр русского Средневековья*

Русская культура обладает двойственностью: в ней сталкиваются и приходят во взаимодействие Восток и Запад. Как отмечал Н. Бердяев, *«русский народ не есть чисто европейский и не чисто азиатский народ... И всегда в русской душе боролись два начала – восточное и западное»*.

Своеобразная «пограничность» русской культуры изначально, и именно она вела ее путем взлетов и падений, творческих озарений и трагических катаклизмов.

Что же касается русской театральной культуры, то процесс ее формирования протекал стремительно. Русский театр делал свои первые шаги в ту пору, когда испанский театр прославился такими именами, как Сервантес, Лопе де Вега, Кальдерон, на английской сцене шли блестящие трагедии и комедии Шекспира, а на французской сцене снискали славу Корнель, Расин, Мольер.

Но пройдет всего только два столетия, и русская классическая драматургия получит мировое признание, начнет играть ведущую роль в дальнейшем развитии всей европейской театральной жизни.

Русский театр не прошел всех стадий самообразования, как это имело место в некоторых других театральных культурах. В конце XVII века Россия соприкасается с уже сложившейся западноевропейской театральной системой и многое заимствует у нее. Но это не было слепым подражанием.

С первых шагов своего существования русский театр стал органическим явлением русской общественной жизни.

К числу наиболее характерных черт средневековой культуры вообще и русской в частности относится сильное влияние религии на все ее сферы жизни.

Основные черты русской средневековой культуры:

- 1) традиционализм и локальность (замкнутость);
- 2) авторитарность мышления;
- 3) высокая духовность (от Византии);
- 4) символичность;
- 5) следование канону;
- 6) славянское язычество.

С незапамятных времен развивалась устная народная поэзия древних славян: заговоры и заклинания, пословицы и поговорки, загадки, обрядовые песни, былинный эпос, сказки.

Все это выразилось в фольклоре. **Фольклорный театр** был одной из форм фольклора. Но в фольклорном театре не было черт, присущих театру как виду искусства. Во-первых, наряду со зрелищностью и обрядовой действенностью не было драматизма, драматической борьбы, конфликта. Без этого театр просто немислим. Во-вторых, в фольклорном театре нет авторства. В театральном искусстве этот фактор всегда есть.

В фольклорном театре использовался *образ-маска*, то есть традиционный, каноничный образ того или иного фольклорного персонажа, обозначаемый определенными деталями костюма, грима, реквизита. Это существенная черта фольклорной художественности. Вот, например, как характеризует костюм некоторых фольклорных героев: барыня – чепец, зонтик и веер; цыган – красная рубаха, сапоги; поп – борода из пакли, деревянный крест в руке; козел – исполнитель накрывается тулупом, вывернутым наизнанку и т.д. Такой символизм используется и сегодня в театральном искусстве. Но за многие десятилетия бытования фольклорного театра у него появилась своя драматургия, поэтому верно будет считать фольклорный театр театром устной народной драмы. Бытовал он в деревнях. Представления готовились заранее шли обычно на святках или на Масленицу. Участвовали в представлениях бродячие актеры (из бывших скоморохов) и самые «бедовые» парни на деревне, те, которые отличались находчивостью, чувством юмора и считались



Рис. 10

признанными артистами, знающими традиции исполнения тех или иных ролей (рис. 10).

Всё достоинство фольклорного театрального представления состояло не в знакомстве публики с сюжетом, а в том, какие импровизационные

интермедии между «трагическими» сценами возникнут именно сегодня. Зрители могли обращаться к «артистам» прямо из «зала», а те обычно ловко парировали все выпады зрителей. Это-то и составляло главное удовольствие от такого зрелища-игры. Но именно эта способность к импровизации оказалась утраченной в первую очередь. Очень скоро выяснилось, что фольклорный театр не жизнеспособен, и возрождение его в самодеятельном театре бесперспективно, оно не может привести к творческим удачам.

В последующие века на Руси, как и в средневековой Европе, театральное искусство существовало примерно в тех же формах: церковный театр, школьный театр, искусство скоморохов.

**Русский церковный театр** отличался своеобразием и самобытностью. Церковно-театральные «действия» были средствами борьбы с иноверцами, то есть с иноземными влияниями.

**Школьный театр** – это театр при учебном заведении, как в Европе, так и в России. Школьная драма выходит за стены духовных училищ. Школьный театр мог существовать автономно и иметь в репертуаре светскую тематику. Этот театр сыграл исключительную роль в развитии русского литературного языка и способствовал демократизации церковно-феодалного искусства за счет внедрения в него фольклорных и бытовых элементов.

**Скоморохи** – первые профессиональные актеры на Руси. Они были неизменными участниками деревенских праздников, городских ярмарок, выступали и в боярских хоромы. Они объединялись в артели (по 50–60 и даже по 100 человек), получались «бродячие труппы». Некоторые скоморохи были оседлыми при боярских дворах. Общий характер деятельности скоморохов был антиправительственный, за что они преследовались и жестоко наказывались.

Одним из популярных занятий скоморохов был **кукольный театр**, а любимым – кукольный герой Петрушка. Его «собратьями» в европейских странах были Пульчинелла в Италии, Полишинель во Франции, Понч (или Панч) в Англии.

Основное содержание кукольной комедии состояло в том, что Петрушка сыплет остротами и прибаутками, забавно картавя и гнусавя, покупает у цыгана лошадь, из-за которой происходит ряд смехотворных сцен. Затем он избивает всех, кто попадает к нему под руку, но, в конце концов, сам оказывается в зубах у собаки, которая утаскивает его в ад. Русский средневековый театр был сходен в общих чертах с европейским, но

имел свои отличительные черты, базировавшиеся на своеобразии русской художественной культуры.

### *Театр при царе Алексее Михайловиче*

В 1613 году при Михаиле Федоровиче сооружается в Москве Потешная палата и набирается «штат» потешников из числа скоморохов. Выступали в Потешной палате странствующие немецкие и польские артисты. Есть документальные свидетельства более позднего времени о том, что 17 октября 1672 года для царя Алексея Михайловича в селе Преображенском (тогдашней летней резиденции царя) в специально построенной Комедийной хоромине был дан спектакль. Царя театр увлек, и судьба театра была решена. В течение некоторого времени функционируют два театра – летний в селе Преображенском и зимний в Кремле. Была набрана первая актерская школа. Все спектакли тогда называли «комедиями».

Идейным вдохновителем всего театрального дела был представитель нового служилого дворянства Артамон Матвеев, блестяще образованный человек, крупнейший дипломат XVII века. Он хорошо знал и любил театр и своих дворовых людей обучал «комедийному искусству», чем положил начало крепостному театру в России.

Исполнителями первых спектаклей были подростки и юноши. Женщины не имели права даже быть зрителями, не то, что играть на сцене.

Постановочная система включала такую манеру исполнения ролей, при которой персонажи сами заявляли о своих эмоциях (допускались неистовые страсти, преувеличенный пафос). Зрителей поражали приемами грубейшего натурализма: убийства с отрезанием головы, закалывание кинжалом и истечение крови из перерезанного горла. Актеры для этого обзаводились пузырями с красной жидкостью как важным аксессуаром. Костюмы делались добротные, роскошные. Театральную мишуру зритель не принимал. Театр при Алексее Михайловиче имел кулисную систему.

Первые зрители – царь и царский двор. Устраивались спектакли преимущественно на Масленице, Пасхе и по случаю придворных праздников. Начинались спектакли вечером и затягивались до глубокой ночи.

Но 29 января 1676 года Алексей Михайлович умер. Театр был ликвидирован. А в 1684 году патриарх Иоаким своим указом запретил скоморошью театральные игрища на Пасху и Рождество. Так, развитие профессионального театра было прервано.

## *Театр при Петре I*

Петр I понимал, что театр должен был явиться важнейшим звеном в общем комплексе его реформаторских замыслов.

Он был убежден в особенной художественной силе воздействия театра и его исключительном значении для общества, поэтому решил создать театр в России.

Петр хотел организовать русский общедоступный театр, понятный широкому кругу зрителей, поэтому была открыта вторая актерская школа.

Тогда же была начата постройка первого публичного театра в Москве, в Кремле. Но публика ходила в театр неохотно. Причиной непопулярности театра была его оторванность от русской жизни, что проявлялось в репертуаре. Это были пьесы третьестепенных немецких драматургов XVIII века, лишенные глубокого идейного содержания, наполненные напыщенной риторикой. А пьесы Кальдерона, Мольера шли в переводах-переделках, далеких от оригинала. Спектакли часто шли на немецком языке.

Создавая в России театр, Петр намеривался осуществить следующие цели:

1. Театр должен был пропагандировать его реформаторскую и политическую деятельность.

2. Театр должен был содействовать ознакомлению русского общества с европейской культурой, то есть выполнять культурно-просветительские функции.

Но ни с одной из этих задач театр не справился. Немецким актерам были чужды политические задачи русского царя. Книжное дело в России того времени было развито слабо, грамотных людей было недостаточно, и театр в этих условиях должен был служить средством популяризации художественной литературы, а также воспитывать в зрителе высокие чувства, изящество в их проявлении, деликатность в общении и т.д. Но и эту культурно-просветительную задачу театр тоже не выполнил, потому что оригиналы пьес произвольно сокращались и упрощались, на первый план выдвигались сцены сражений, убийств, казней. Зрителю нередко приходилось догадываться о том, что происходит на сцене, так как извращалось сокращенное содержание пьес.

Санкт-Петербург был основан 16 мая 1703 года. Царский двор переезжает сюда в 1707 году. А с 1712 года Санкт-Петербург становится официально столицей России, и в город переезжают все государственные учреждения.



А что же с театром? Еще одна попытка использовать немецких комедиантов для создания публичного театра была сделана Петром в Петербурге в 1719–1722 годах. Но и эта попытка не удалась по тем же причинам, что и московская.

В Москве же само театральное здание (комедийная хоромина) в 1707 году уже находилось в полуразрушенном виде, и в 1713 году его окончательно сносят. Но сестра Петра 1 Наталья Алексеевна приказывает «всё театральное уборство» перевезти к себе во дворец, в село Преображенское. Сюда же пришла и русская актерская труппа, и спектакли были продолжены.

В 1714 году Наталья Алексеевна переезжает в Петербург, в свой дворец на берегу Невы, а рядом с ним она приказывает соорудить театр. Труппу составили 10 русских актеров (из села Преображенского), никогда не бывавших за границей. Репертуар этого театра составляли пьесы духовного содержания и пьесы, переделанные из переводных светских романов. Несколько пьес было написано самой Натальей Алексеевной.

В Москве театральное дело не прекратилось. Организуются спектакли в селе Измайлове. Здесь выступали первые русские крепостные актеры и придворные любители, в том числе «благородные дамы и девицы», то есть первые русские актрисы. Это был полупубличный – полупридворный театр, оказавшийся предшественником будущих великосветских спектаклей.

Со смертью Петра (1725) государственная забота о развитии русского профессионального театра прерывается на долгое время. Но интерес к театру уже не пропадает.

### *Русский театр XVIII века*

Во второй половине XVIII века Россия вступает в эпоху просвещенного абсолютизма. В наибольшей мере влияние идей Просвещения в политике абсолютизма проявилось в области культуры. Возникает национальная культура, главной чертой которой является общность культуры нации.

Важным фактором развития национальной культуры стала система образования (гимназии, Московский университет, подготовка учителей).

Общественная мысль этого периода представлена именами А.П. Сумарокова, Н.И. Новикова, Н.М. Карамзина, М.В. Ломоносова, Фонвизина, А.Н. Радищева.

В последней трети XVIII века в литературе начал складываться новый метод – реализм. Впервые он проявился в драматургии в творчестве Д.И.

Фонвизина. По свидетельству В.Г. Белинского, *«Фонвизин казнил в своих комедиях дикое невежество старого поколения и грубый лоск поверхностного и внешнего европейского полуобразования новых поколений»*. «Бригадир» стал первой национальной русской комедией, а «Недоросль» – первой реалистической комедией.

Фонвизин освободил молодую русскую драматургию от всяких элементов подражательности. «Недоросль» – первый памятник русской национальной классики.

Премьера имела громадный успех, и свой восторг зрители выражали метанием кошельков на сцену, что было в обычае того времени.

К середине XVIII века театральная жизнь в России уже принимает значительные масштабы. Театром увлекаются не только при дворе, где систематически в 1733–1735 годах выступали итальянская *commedia dell'arte*, итальянская опера, немецкая и французская труппы. Театр рассматривается как средство поучения и воспитания, подчеркивается мысль о культурно-просветительном значении театра.

Само городское население проявляет инициативу в устройстве театральных зрелищ. Инициаторы за разрешением устройства спектаклей обращаются в полицию. В 1750 году императрица Елизавета Петровна издает первый Указ о театре – разрешение на устройство в частных домах вечеринок с представлениями «русских комедий». Театр разрешался, но тут же вводились цензурные ограничения.

Спектакли не превратили привилегированных представителей дворянской молодежи в актеров-профессионалов, так как актерская профессия была позором для великосветского дворянина.

Но потребность в постоянном профессиональном театре уже назрела, профессиональную труппу нужно было создать, сделать ее постоянной. И тут обращает на себя внимание труппа ярославских любителей под руководством Федора Волкова

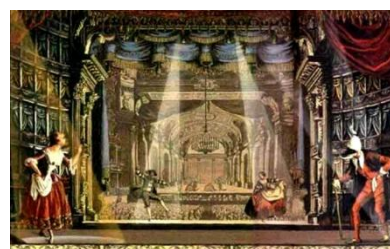


Рис. 11

Его труппа начала систематически показывать спектакли в кожевенном амбаре в 1749–1750 годах. Успех был огромный, и в 1751 году в Ярославле на берегу Волги было выстроено специальное театральное здание.

Слава об этих спектаклях дошла до Петербурга, и любители получили приглашение в столицу. Так возник первый профессиональный русский театр (рис. 11).

В 1756 году 30 августа был издан Указ Елизаветы об официальном

объявлении театра государственным учреждением, а расходы на его содержание были внесены в роспись государственных расходов. Был объявлен набор актрис.

Изменилось декорационное оформление спектаклей в русском театре XVIII века. Русский театр питался классицистской трагедией, значит, следовал канонам классицизма.

Театральные художники той поры были и театральными архитекторами. Местом действия чаще всего были дворцы и храмы, написанные со строгой архитектурной расчетливостью. Такие декорации создавали эффектный монументальный фон, гармонизировавший со всем ходом действия. Занавес закрывался только в конце спектакля.

Классицистская комедия тоже имела условное оформление. Сценическое оформление венчал пышный занавес, обычно изображавший мифологический сюжет и являвшийся самостоятельным живописно-декоративным произведением. Зал был нарядным и ярко освещался восковыми свечами во время всего спектакля.

### *Русский крепостной театр*

Это своеобразное явление русской театральной жизни, так как использовался бесплатный труд крепостных для театральных затей.

Один из ранних крепостных театров был у графов Шереметевых в Кускове и Останкине. Граф Юсупов имел свой крепостной театр в селе Архангельском. В Петербурге известен крепостной театр графа Варфоломея Толстого, который посещали лицеисты Царского села.

Крепостные театры были и в крупных городах (Петербург, Москва, Казань, Орел, Курск, Пенза и др.). Театры содержались не только в усадьбах, но и в городских домах дворянства.

Нередко оформление спектаклей в крепостных театрах превосходило императорские театры. Крепостные актеры нередко были выдающимися мастерами. Прасковья Жемчугова вошла в историю театра как исполнительница в комических операх.

История театра знает еще одно великое имя крепостного актера – это Михаил Семенович Щепкин.

В целом же крепостной театр – чисто русское явление: домашнее развлечение богатых помещиков, использующих бесплатный труд и талант своих крепостных, бывших, по сути, рабами своих господ.

Крепостной театр в России существовал сравнительно недолго; ко

второй половине XIX века он уже изжил себя, дав начало русскому провинциальному театру.

Таким образом, русский театр, не пройдя всех этапов самообразования от фольклорных и обрядовых форм, как это было в других театральных культурах, в конце XVII столетия соприкасается с уже сложившейся западноевропейской театральной системой. Восприняв европейскую театральную культуру, русский театр, тем не менее, не утратил своей самобытности, идущей от театрально-фольклорных элементов.

«Заимствуя» европейский театр, Россия, однако, сразу же предъявляет ему свои требования. С первых шагов русский профессиональный театр становится органическим явлением русской общественной жизни. Общественная актуальность репертуара позволяла рассматривать русский театр как явление политическое. Русская драматургия всегда была связана с русской государственной, общественной и политической жизнью, даже если в основе пьес и были западные оригиналы. Русская классицистская трагедия основывалась не на мифологических сюжетах, а на русской истории; она была проникнута патриотическим духом. А «комическая опера», популярная в конце XVIII века, была целиком построена на национальных мелодиях, на русской народной песне, что говорит о ее самобытности.

В процессе формирования национального театра складывалось и национальное актерское искусство, которое, вырастая из практики «охочих комедиантов» и школьных представлений, в середине XVIII века испытало сильное влияние эстетических идей и драматургии классицизма, обобщавших опыт развития западноевропейского театра. Усвоение русским театром эстетики просветительского классицизма поднимало русское актерское искусство на новую ступень. Теоретики классицизма видели в актере не «потешника», а художника-артиста, призванного просвещать и воспитывать общество. Они требовали от актера культуры и интеллектуальности, необходимых для понимания идеи пьесы, а также мастерства, чтобы донести ее до зрителей.

Актер должен был обладать прирожденной способностью чувствовать и воспроизводить чувства на сцене. Наиболее полное выражение принципы актерского искусства «классической» школы получили в теории и практике актеров трагедии. Такой актер в соответствии с эстетикой классицизма должен был создавать эмоционально-выразительный обобщенный образ, пользуясь средствами музыкально-ритмической декламации и укрупненной условной пластики.

Но наряду с этим теория актерского искусства классицизма имела

и отрицательную сторону, заключающуюся в стремлении подчинить творчество актера строго установленным рационалистическим правилам и канонам. Поскольку сторонники классицизма утверждали, что каждому чувству соответствует только одна «идеальная» и «образцовая» форма его сценического выражения. От актера требовалось, чтобы он пользовался раз и навсегда установленными речевыми, мимическими и пластическими приемами изображения человеческих страстей. И овладение актерским мастерством заключалось в подражании идеальным образцам, созданным великими актерами.

Русское актерское искусство времен расцвета классицизма не превратилось в копию актерского искусства французского театра. Самым главным фактором, определявшим своеобразие русского актерского искусства второй половины XVIII века, была исключительная интенсивность развития русского театра, на сцене которого почти одновременно с трагедиями и комедиями только что утвердившегося классицизма появляются «слезные драмы», а вслед за тем и первые произведения зарождающегося реализма.

### *Театральная жизнь России в XIX веке*

Небывалый патриотический подъем в русском обществе, связанный с Отечественной войной 1812 года, способствовал усилению национального объединения, росту национального самосознания. В обществе нарастали оппозиционные настроения по отношению к крепостничеству и самодержавию. У декабристов они выражались в революционном духе, у западников и славянофилов – в либеральном.

В литературе первой половины XIX века активно шел процесс смены художественных направлений: классицизм уступал место сентиментализму, романтизму, а к середине века утвердился реализм.

Первая половина XIX века – это время сравнительно широкого распространения крепостных театров, расцвет которых пришелся на конец XVIII века. Но с начала нового века всё больше ощущается нужда в театрах казенных.

Так, в Москве в 1824 году из университетского театра и части драматической труппы Петровского театра образуется Малый театр; оперно-балетная часть труппы Петровского театра (1825) дала начало Большому театру (рис. 12).

В Петербурге с конца XVIII века в специально построенном здании Большого театра проходят оперные, балетные и драматические спектакли.

В 1803 году происходит отделение оперно-балетной труппы от драматической. После пожара Большого театра в Петербурге (1811) был объявлен конкурс на строительство нового театрального здания. Оно было построено на Невском проспекте зодчим Росси, театр получил название Александринского, и в нем обосновывается драматическая труппа в 1832 году (рис.13). Оперно-балетная труппа составляла Мариинский театр.

Эти театры получили название императорских. Они находились в ведении Министерства царского двора, поначалу управлялись коллегиальным органом – Дирекцией императорских театров при Министерстве двора.



*г. Москва*

Рис. 12



*г. Санкт-Петербург*

Рис. 13

Наряду с императорскими театрами в столицах, в провинциальных городах возникают самостоятельные актерские труппы, истоками которых были бродячие актеры прошлых веков и крепостных театров, сумевшие выкупить себя на волю, и театральные любители из городских низов. Сеть провинциальных театров расширяется благодаря театральному предпринимательству (антрепризе). И к середине века число их доходит до нескольких десятков, а во второй половине века – до сотни.

Театральные предприниматели (антрепренеры) появляются из самых разных социальных слоев. Здесь и купцы, рассматривающие театр как разновидность своей торговой деятельности, и городские домовладельцы, и отставные чиновники, и ловкие дельцы темного происхождения. Некоторые антрепренеры ставят дело на широкую ногу и содержат труппы в двух-трех городах, периодически обменивая их между собой. Но чаще всего идет эксплуатация актерского труда. Актеры, пытаясь противостоять этому, защитить свои интересы, организуют актерские «товарищества» в некоторых провинциальных городах. Но на деле это оказывается той же антрепризой с бесправным положением для актеров. Особенно тяжело было актрисам.

Но, конечно, славу актерскому искусству создавали не провинциальные актеры, а столичные. Это, прежде всего, петербургский трагик **В.А. Каратыгин** (1802–1853), создавший ряд совершенных образов в классических трагедиях.

Его современником и ярким представителем театрального романтизма был **П.С. Мочалов** (1800–1848) – артист Московского Малого театра. В отличие от Каратыгина Мочалову не всегда удавалось ровно провести свою роль, потому что это был актер вдохновения; у него бывали и срывы. Но вдохновение его посещало чаще, и тогда он потрясал зрительный зал. Он был неповторим в трагических образах пьес Шекспира, Шиллера. Мочалова по праву называли гением русской сцены.

В первой половине XIX века на сцене Малого театра в Москве появляется начинавший в провинции молодой актер **М.С. Щепкин** (1788–1863), которому суждено было стать основоположником сценического реализма. *«Он создал правду на русской сцене, он первый стал не театрален в театре»*, – писал о нем А.И. Герцен. Щепкин глубоко и серьезно относился к искусству актера, к назначению театра. Для него было невозможным потакать сиюминутным вкусам толпы. Его «художническая совесть» требовала полной отдачи искусству. Осознав свою власть над публикой, он не забывал и о власти публики над собой. Он никогда не позволял себе использовать выигрышные приемы игры, удачно примененные ранее. Каждая роль для него была рождением нового человека.

Щепкин воспитал немало блестящих актеров, украсивших собою Малый театр. Неоценим его духовный и художественный вклад в русский театр: он знал русскую жизнь, по его собственному выражению, «от дворца до лакейской». М.С. Щепкин принадлежал к той когорте, когда появление яркой актерской личности нового типа меняло и само представление о театре, когда по-новому понимались роль сценического искусства в жизни и место артиста в обществе.

Русская драматургия и театральный репертуар первой половины XIX века не всегда были совпадающими понятиями. Общественное движение начала XIX века, развивающееся очень бурно и стремительно, находит в области театра яркое выражение в жанре высокого гражданского пафоса – классицистской трагедии; возрождается русский классицизм. Трагический спектакль вновь утверждается на сценических подмостках, отражая передовые общественные интересы своей эпохи.

Наряду с неоклассицистской трагедией и пьесами писателей сентименталистов значительную роль в развитии русского театра этого периода играет комедия, формирующаяся в самостоятельный литературно-театральный жанр.

Комедии этой поры – это либо авторизованные переводы иностранных пьес, либо их переделки. Авторы часто пользовались стихотворной формой. В комедиях заметны элементы злободневности, литературной пародии.

В русской комедии начала XIX века можно проследить и обличительные тенденции в изображении современного дворянского общества, его сатирическое осмеяние, но не выходящее за рамки светской салонной шутки. В области русской комедии появляются такие имена, как И.А. Крылов, А.А. Шаховской, Н.И. Хмельницкий, М.Н. Загоскин и др.

На театральных подмостках возрождение классицизма связано с рядом крупнейших актерских имен, из которых должны быть выделены имена А.С. Яковлева и Е.С. Семеновы. Постоянные партнеры по трагическому спектаклю начала XIX века, они явились наиболее яркими выразителями неоклассицизма в актерском искусстве. И в то же время они были представителями различных направлений этого творчества. С их уходом фактически закончилась целая эпоха русского театра – эпоха классицизма.

Репертуар становится в основном нацеленным на развлечение, на забаву публики. Часть репертуара составляли переводные пьесы – трагедии Шекспира, комедии Мольера, но они занимали небольшое место в репертуаре.

Между тем в русской драматургии уже были созданы «Недоросль», «Горе от ума», сатирические комедии Крылова, «Маскарад» М.Ю. Лермонтова. Появилась блестящая драматургия А.С. Пушкина. Но цензурный запрет был наложен на все передовое, что способно было вызвать живой отклик в сердцах и умах передовой части общества. И театр «питался» развлекательной неглубокой драматургией.

В декорационном отношении спектакль начала века отходит от строгих классицистских форм, в нем уже заметны черты декораций предромантического характера.

Происходит изменение в способе освещения театральных зданий. Свечи остаются элементом декорирования зрительного зала.

### *Русская художественная культура и театр второй половины XIX века*

К середине XIX века сформировался художественный стиль реализм. Он предполагает правдивое отражение типичных явлений действительности в типических обстоятельствах, а критический реализм – еще и выражение позиции автора («свой приговор» действительности).



Художественная культура второй половины XIX века продолжает и углубляет эти традиции.

1860–90-е годы – это годы реформ. Они коснулись многих сторон жизни – социально-экономической, политической, культурной.

Ускоренное развитие капитализма, становление системы земских учреждений потребовало высокообразованных специалистов. В связи с этим в обществе возрос удельный вес интеллигенции как создателя культурных ценностей и главного их потребителя.

Новый этап развития реализма в русской художественной культуре отмечен проникновением в глубины человеческого сознания и чувства, в сложные процессы общественной жизни, поиском и отражением в искусстве высоких нравственных и эстетических идеалов.

В жизни театра, однако, демократических перемен не наступало: в 1854 году монополия дирекции императорских театров получила своё окончательное законодательное закрепление в «Правилах о публичных маскарадах, концертах, балах с лотереями и других увеселений в столицах». В этом документе, в частности, говорилось о том, что *«представления в концертах драматическими артистами театральных пьес или сцен из оных хотя бы и не в костюмах, а равно и само чтение их, воспрещается»*. Иными словами, организация спектаклей и других зрелищных мероприятий в Петербурге и Москве принадлежала исключительно казенным (императорским) театрам. Это ограждало императорские театры от нежелательной конкуренции частного предпринимательства, то есть диктовалось экономическими соображениями. Но еще более существенны были соображения политического характера, так как дирекция императорских театров сосредоточивала в своих руках контроль над зрелищами в столицах.

Начало монополии было положено в 1803 году, что означало централизацию контроля над всей театральной жизнью столицы.

В 1809 году публикуются штаты театральной дирекции и Положение об управлении казенной сценой, о ее внутреннем распорядке, о театральной школе, о пенсиях артистам – первая попытка в законодательном порядке отрегулировать внутреннюю жизнь «императорских театров».

В 1811 году «цензура новых театральных сочинений» и «дозволение представлений новых театральных сочинений» официально передается в ведение вновь организованного Министерства полиции.

К началу 1830-х годов монопольные мотивы в области театра усиливаются в откровенных полицейско-охранительных целях. В 1827 году

появилось Положение об управлении императорскими Санкт-Петербургскими театрами, согласно которому руководство «казенных» театров могло по своему усмотрению регулировать распорядок театральной жизни в столицах. Но к началу 1840-х годов по мере развития политической реакции театральная монополия принимает уже совершенно отчетливые формы.

В 1843 году подтверждаются исключительные права дирекции на устройство маскарадов, и закон от 1803 года толкуется настолько расширительно, что монополия распространяется на всякие зрелищные предприятия. А Положение от 1827 года теперь истолковывается как запрещение частных театров вообще. Все запреты носили законодательный характер.

Александр II распорядился о том, чтобы «частных русских театров в столицах не заводить».

Так царское правительство стремилось административными мерами удержать в своих руках театр, роль которого как мощного средства идейного воздействия на широкие круги населения в правительственных кругах учитывалась с полной ясностью. Характерным явлением русской театральной жизни XIX века стала театральная монополия.

Тем не менее, некоторые частные предприниматели иногда изыскивали пути к обходу установленной монополии: спектакли давались под названием «семейных вечеров», «домашних спектаклей» и т.п. Зрелищные мероприятия удавалось проводить часто различным сословным клубам, благотворительным обществам, любительским кружкам. Но это были исключения из правила. А в целом монополия императорских театров «принесла значительный вред развитию сценического и драматического искусства в России».

Борьба против театральной монополии велась прогрессивными деятелями русской культуры на протяжении многих лет.

Наконец, уступая требованиям прогрессивных кругов общества, правительство вынуждено было отменить монополию императорских театров. Это произошло только в 1882 году.

Вторая половина XIX века характеризуется сравнительно большой сетью театров, рождавшихся в провинции благодаря театральному предпринимательству (антрепризе).

Драматургия этой эпохи являла собой довольно интересную картину. В драматургию вошел молодой писатель 23-летний **А.Н. Островский** (1823 – 1886). Для него театр являлся школой общественных нравов, средством выражения народных интересов.

Островский дал театру драму нового типа: он открыл для литературы и театра новую страну – Замоскворечье; показал обитателей этой страны, образ их жизни, язык, нравы, обычаи, степень образованности. Он вывел на всеобщее обозрение представителей «темного царства». Рассматривая жизнь представителей той или иной социальной среды, он вскрыл острые общественные конфликты, волновавшие всё передовое российское общество. Например, тема капиталистических хищников звучит в таких пьесах: «волжской» «Бесприданнице», «актерской» «Таланты и поклонники», «помещичьей» «Волки и овцы».

Островский отразил жизнь во всех ее тонкостях, в динамике. Своеобразие драматизма в пьесах Островского в том, что их движущую силу составляет *«протест, явственно выдающийся из самого положения вещей, из того невыносимого противоречия, в котором находится действие или требование, послужившее для драмы основой, с его обстановкой»*.

Пьесы Островского потому и были «пьесами жизни», что действие их двигали конфликты, открытые драматургом в самой действительности «темного царства». Вклад Островского в историю мировой драматургии в том и состоит, что он сумел открыть генеральный драматический конфликт эпохи, сумел обнаружить новую природу драматизма, заключенную в реальных противоречиях времени.

А.Н. Островский во многом был подобен Шекспиру: он не только драматург, но и актер, и режиссер, и антрепренер театра. Он всегда сам читал свои пьесы труппе, и актеры улавливали «зерно» роли. Он посещал спектакли по своим пьесам, но не смотрел их из зала, а слушал за кулисами, приговаривая: *«Как хорошо! Ах, как хорошо!»* Актеры спрашивали: *«Вам нравится, как играют?»* Он отвечал: *«Нет! Написал Александр Николаевич хорошо!»*

Его заботила мысль о создании русского национального репертуара. Он писал: *«Мы должны начинать дело сначала, должны начинать свою родную школу, а не слепо идти за французскими образцами и писать по их шаблонам...»*, а в «Обращении к московскому обществу» отметил, что *«...репертуар русского театра... должен быть преимущественно русский»*.

Он сам суммирует свои взгляды в области театра так: *«Национальный театр есть признак совершеннолетия нации; поэтому иметь свой родной театр и гордиться им желает всякий народ, всякое племя, всякий язык, значительный и незначительный, самостоятельный и несамостоятельный»*.

Островский считал, что театр служит идеям правды, добра и справедливости, и «для огромного большинства публики имеет

воспитательное значение – публика ждет от него разъяснения моральных и общественных явлений и вопросов, задаваемых жизнью».

Из содержания такого рода статей и «записок» понятно, что реформа русского театра назрела.

Островского заботило не только положение с репертуаром, появилась необходимость смены актерского состава: актеры, составившие славу Малого театра, находились уже в почтенном возрасте, театру нужны были новые молодые силы, следовательно, необходимо было организовывать систему подготовки новых актерских кадров. Вставал вопрос о театральной школе, которая, по мысли Островского, должна была вооружать молодого актера мастерством и воспитывать его в традициях театра, при котором создается такая школа. Создание школы было связано еще и с тем, что надо укрепить реалистические тенденции в актерском искусстве. В отличие от Грибоедова, Пушкина и Гоголя реализм Островского приобрел новые жизненные и художественные черты.

Драматургия Островского требовала актера нового типа. Романтический актер уже не мог играть в пьесах Островского.

Воспитанию актеров реалистического направления Островский содействовал и как режиссер. Он принимал непосредственное участие в постановке своих пьес в Малом театре (рис. 14).

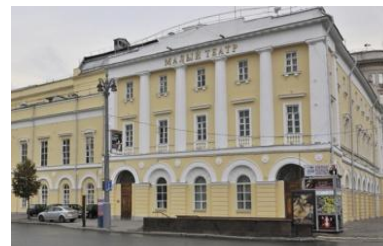


Рис. 14

Это создало школу естественной и выразительной игры на сцене, чем и прославила Малый театр, который в этот период превосходил Александринский в постановках пьес Островского. По воспоминаниям современников, «в Малом театре не играли, а священнодействовали». И Островский боролся за то, чтобы в театральной школе открыли бы классы драматического искусства. Возникла необходимость подготовки и профессиональных критиков.

Значение А.Н. Островского в развитии русского театра невозможно переоценить. Он создал блестящий русский национальный репертуар: 47 оригинальных пьес и 8 пьес в соавторстве. Новаторство его пьес проявилось и в содержании (демократизация тематики и персонажей), и в форме (смещение жанровых границ, органическое слияние комизма и сильного драматизма, эпичности и напряженной драматичности действия), и в характере конфликта, который рождался в его пьесах из драматизма самой жизни.

Вторая половина XIX века в театральном искусстве России отмечена творчеством И.С. Тургенева, пьесы которого стали началом психологической драматургии. Стиль автора: при всей бытовой колоритности отдельных персонажей, основные роли отличаются тонким психологическим рисунком. Так возникла интимная драма. Главное художественное достоинство – диалог, построенный на недомолвках, недоговоренностях, что требует от актера мастерского раскрытия подтекста («Месяц в деревне»).

В это же время возникает сатирическая драматургия (М.Е. Салтыков-Щедрин, А.В. Сухово-Кобылин), где находит отражение обличение бюрократического мира. В трилогии А.В. Сухово-Кобылина («Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина») отражена характеристика России того времени: *«А земля наша что? И смотреть жалостно: проболела до костей, прогнила насквозь, продана в судах, пропита в кабаках, и лежит она на большой степи, неумытая, рогожей укрытая, с перепоя слабая».*

Середина 1860-х годов отмечена расцветом исторической драматургии. Особенно ярко это проявилось в творчестве графа А.К. Толстого (1817–1875) – поэта, драматурга, беллетриста, одного из создателей анекдотической фигуры Козьмы Пруткина. Он написал трилогию «Смерть Иоанна Грозного» (1865), «Царь Федор Иоаннович» (1868), «Царь Борис» (1870). Психологические конфликты позволили автору обрисовать поведение исторического деятеля в психологическом аспекте и вывести отсюда те моральные нормы, которые интересовали автора в его время.

В театре второй половины XIX века в России правительство видело опасный рассадник свободомыслия и стремилось превратить его в «социальный громоотвод», то есть в театр с развлекательным репертуаром, отвлекающим от серьезных общественно-политических проблем. С этой целью в репертуаре насаждалась мелодрама неглубокого содержания, пустой водевиль. Драматургия, отражающая актуальные общественные проблемы, подвергается жесточайшей цензуре и на сцену не попадает.

Некоторые актеры казенной столичной сцены нередко появляются как гастролеры в провинции; некоторые из них гастролерство делают своим основным служением.

Обычно в провинциальных труппах спектакли не отличались единством художественного решения. Каждый актер был озабочен только своей ролью и не заботился о том, чтобы быть в ансамбле с остальными актерами. Счастливым исключением составляют антрепризы Соболевцова-Самарина: его актерские труппы были подлинно художественными

организмами, а спектакли отличались ансамблевыми актерской игрой.

Спектакли столичных императорских театров в 1870-е годы полны передовых призывов, часто перекликаются с настроениями революционного народничества. Особенно это было характерно для московского Малого театра. Прогрессивные демократические позиции Малый театр сохраняет до конца XIX века, опережая в этом смысле Александринский театр. За Малым театром прочно сохраняется репутация «второго Московского университета». Но скованный рамками бюрократического учреждения в системе Министерства императорского двора, он не может до конца осуществить творческую перестройку русского театра.

Тормозом оказывается театральная монополия, дирекция императорских театров пресекала любые попытки обновления.

Театр нуждался в достойном репертуаре, в свободе творческого поиска, что исключало цензуру. Насущным требованием времени становилась театральная школа и система подготовки творческой актерской смены. Театр нуждался в грамотной, доброжелательной, профессиональной критике. Таким образом, театральная реформа должна была коснуться всех сторон жизни театра.

Борьба против театральной монополии, тем не менее, увенчалась успехом: весной 1882 года монополия дирекции императорских театров на театральные предприятия в столицах была официально отменена указом Александра III.

Одним из борцов за «новый» театр был А.Н. Островский.

Другим активным борцом за театральное обновление был **А.П. Ленский** (1847–1908). Актер широкого диапазона, выходец из провинции, он создал на сцене Малого театра образы Уриэля Акосты, Гамлета, Отелло, Фамусова, Городничего, Глумова. Известен Ленский и как автор многих водевилей, не сходящих со сцены и в наши дни («Лев Гурыч Синичкин»), и как режиссер и педагог. В 1898 году он организует специальный «Новый театр» – первый опыт создания театральной студии при Малом театре.

Таким образом, в течение 1860–90-х годов, несмотря на ряд отдельных нововведений, полностью реформировать театр не удастся никому. А между тем театр к концу века все ближе подходит к полосе кризиса, и реформа была не только необходима, но и неизбежна.

### *Осуществление театральной реформы*

Театральную реформу удалось осуществить **К.С. Станиславскому** (1863–1938) и **В.И. Немировичу-Данченко** (1858–1943). Как это случилось?

На этот вопрос невозможно ответить однозначно, потому что рождение нового театра с новыми художественными и этическими принципами накрепко связано с его создателями.

Константин Сергеевич Алексеев вошел в историю русской театральной культуры под сценическим псевдонимом Станиславский.

Он происходил из очень состоятельной семьи, в которой дети (а их было девять) воспитывались в атмосфере комфорта, родительской любви, ласки, доверия и заботы, нравственной взыскательности и душевной чуткости.

Станиславский рано ощутил в себе сценическое призвание. Любовь к театру зародилась еще в детские годы при посещении спектаклей в Большом и Малом театрах, где Алексеевы имели постоянные ложи. А дома часто устраивались домашние спектакли.

Станиславский был европейски образованным человеком, великолепно знал историю литературы и искусства, свободно говорил по-французски и по-немецки.

Секрет высочайшего профессионализма Станиславского заключался в необычайно развитом у него таланте самообучения. Почувствовав свое призвание, он все силы подчинил его развитию, не отвлекаясь ни на какие другие цели.

Алексеевский кружок, основанный К.С. Станиславским в 1888 году, преобразуется в Общество искусства и литературы. Спектакли в Обществе ставились регулярно и довольно скоро стали популярны в Москве. Они отличались хорошим художественным оформлением, интересными актерскими работами. Их с интересом посещали актеры, театральные деятели.

Эти спектакли нередко посещал Владимир Иванович Немирович-Данченко. Он происходил из состоятельной семьи. Родился он на Кавказе, детство проходило в Тифлисе. Напротив дома, где жила семья, был летний театр, который приковывал к себе внимание десятилетнего мальчика. Вскоре в комнате на подоконнике появился «его театр» – на игрушечной сцене двигались герои всевозможных пьес, сделанные из карточных королей, вальсов и дам. Юный гимназист дирижировал невидимым оркестром, распевал увертюры и вальсы, поднимал и опускал занавес. Участь в четвертом классе, он пишет две пьесы – одну из русской, другую из французской жизни. Он заразил своим увлечением семью. Его брат бросил военную службу и пошел в артисты, артисткой стала и сестра.

По окончании гимназии с серебряной медалью он едет в Москву и

поступает на физико-математический факультет, потом начинает учебу на юридическом факультете. Но ни физиком, ни юристом он не стал. Увлекла литература: сначала – журналистика, беллетристика, затем – драматургия.

У Немировича-Данченко была необычайная трудоспособность; он невероятно много работал, совмещая это с самообразованием. Он знал цену времени и не давал себе передышек. Ему принадлежит афоризм: *«Кто немного опаздывает, тот долго ждет»*.

В России театр утвердился как трибуна просветительских идей, как кафедра народного воспитания, как школа гражданственности, человеколюбия, добра и правды. Но в конце XIX века русский театр не вполне соответствовал этому назначению. После провала чеховской «Чайки» в Петербурге особенно остро сказались отсутствие в современном театре свободной художественной атмосферы. Стало совершенно очевидно, что в театре надо перестраивать всю его жизнь, убрать всю казенщину, начиная с управляющих чиновников, увлечь общностью интересов все художественные силы, переменить в корне весь порядок репетиций; публику тоже необходимо подчинить нужному театру режиму и сделать это незаметно для нее самой.

Театр становился как бы центром жизни, учреждением, где человек должен, поднимаясь над суетной повседневностью, переживать наиболее яркие чувства, очищаться и возвышаться. Деятелей театра привлекали его созидательные возможности. Такое понимание было в национальных традициях, оно отражено во взглядах на театр Гоголя, Щепкина, Герцена, Островского, Л. Толстого.

Лично знакомы Станиславский и Немирович-Данченко не были. Но мечта о преобразовании русского театра жила в каждом из них. И Немирович-Данченко посылает Станиславскому короткое письмо, в котором пишет, что хотел бы поговорить с ним на тему, которая, может быть, его заинтересует, и что он будет в Москве 21 июня. В ответ на это Станиславский присылает срочную телеграмму: *«Очень рад, буду ждать вас 21 июня в 2 часа в «Славянском базаре»*.

Эта историческая беседа в ресторане «Славянский базар» началась в два часа дня, а закончилась на следующее утро на даче у Станиславского в 8 часов утра. Она продолжалась 18 часов и заложила фундамент делу, которое сыграло великую роль в истории театра.

Какие вопросы решались на этой встрече? Главный вопрос заключался в том, чтобы выяснить, насколько художественные принципы руководителей будущего театра родственны между собой, насколько каждый из них



способен пойти на взаимные уступки ради общей высокой цели. Обсуждались вопросы подлинного искусства, художественные идеалы будущих руководителей, сценическая этика, техника, организационные планы, проекты будущего репертуара, взаимоотношения руководителей, состав труппы и принципы подбора актеров. Станиславский приводит в своих воспоминаниях диалог с Немировичем по поводу подбора актеров:

– Вот вам актер А. – экзаменовали мы друг друга. – Считаете ли вы его талантливым?»

– В высокой степени.

– Возьмете вы его к себе в труппу?

– Нет.

– Почему?

– Он приспособил себя к карьере, свой талант – к требованиям публики, свой характер – к капризам антрепренера и всего себя – к театральной дешевке. Тот, кто отравлен таким ядом, не может исцелиться.

– А что вы скажете про актрису Б.?

– Хорошая актриса, но не для нашего дела.

– Почему?

– Она не любит искусства, а только себя в искусстве.

– А актер Г.?

– На этого советую обратить ваше внимание.

– Почему?

– У него есть идеалы, за которые он борется; он не мирится с существующим. Это человек идеи.

– Я того же мнения и потому, с вашего позволения, заносу его в список кандидатов.

На этой встрече обсуждалось, как будут распределены художественные начала в будущем театре. За Станиславским – режиссура, за Немировичем-Данченко – литературная часть и организационные дела.

Были обсуждены все вопросы внутреннего устройства: театральной конторе впервые отводилась подсобная роль. Театр существует для творчества актера и автора, а не для тех, кто ими управляет. В самом театре надо создать нормальные условия для актеров и для всего художественно-творческого процесса.

Каждая пьеса должна иметь свою обстановку: декорацию, мебель, бутафорию, свои костюмы.

В основе жизни творческого коллектива актеров должна быть

художественная этика, которую будущие руководители театра выразили рядом афоризмов:

*«Поэт, артист, художник, портной, рабочий – служат одной цели, поставленной поэтом в основу пьесы».*

*«Нет маленьких ролей, есть маленькие артисты».*

*«Сегодня – Гамлет, завтра – статист, но и в качестве статиста он должен быть артистом».*

*«Всякое нарушение творческой жизни театра – преступление».*

На этом же заседании было решено, что Станиславский и Немирович-Данченко будут создавать народный театр, как мечтал Островский.

Новый театр должен был открыться осенью 1898 года.

*«Программа начинающегося дела была революционна. Мы протестовали и против старой манеры игры, ...против ложного пафоса, декламации, и против актерского наигрыша, и против дурных условностей постановки, декораций, и против премьерства, которое портило ансамбль, и против всего строя спектаклей, и против ничтожного репертуара тогдашних театров», – писал К.С. Станиславский. Программа преобразований охватила почти все стороны жизни театра:*

- Здесь отказались от исполнения нескольких разнородных драматических произведений в один вечер.
- Упразднили увертюру, которой раньше вне связи с последующей пьесой начиналось представление.
- Отменили выходы актеров на аплодисменты внутри действия.
- Ввели строгий порядок в зрительном зале (в частности, после третьего звонка в зрительный зал входить не разрешалось). Для этого в фойе приглушался свет.
- В отношении к публике предусматривалось поставить дело так, чтобы она не считала себя «хозяином» в театре, но чувствовала себя счастливой и благодарной за то, что ее пустили, хотя она платит деньги. Поэтому публику надо встречать вежливо и любезно, как дорогих гостей, предоставлять ей все удобства, но заставить подчиняться правилам, необходимым для художественной целостности спектакля.
- Репертуар, порядок репетиций и приготовление спектакля, бюджет были главными вопросами осуществления программы.

Подготовка спектакля – самое существенное в реформе. Начиналась работа с предварительных бесед о пьесе, с уяснения ее событий и отношения к событиям каждого персонажа, с уяснения целей поведения персонажей в пьесе, проб действия персонажа. Такой спектакль готовился несколько

месяцев, потому что в нем не сюжет обыгрывался, а вскрывалось то внутреннее действие, которое обычно скрыто в подтекстах.

Главное же преобразование было в том, что театр коренным образом обновил и обогатил художественное и идейное содержание спектакля, сумел передать «пульс современной жизни».

Новый театр получил название – Московский Художественно-Общедоступный театр (рис. 15).



Рис. 15

Открылся театр **14(27)** октября 1898 года спектаклем по пьесе А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». На сцене возникла Русь XVI века, которую с блеском воссоздал художник Симов. Первая фраза в этом спектакле: «*На это дело крепко надеюсь я!*» – имела глубокий смысл. Театру необходим был успех. Вокруг театра уже создавалась неблагоприятная атмосфера, некоторые лица из общества и прессы предвещали провал, презрительно называя актеров «любителями».

В своей постановке театр отошел от театрального шаблона «боярских» пьес, он создавал подлинную художественную правду. Спектакль имел успех.

Второй премьерой театра должна была быть чеховская «Чайка». Премьера состоялась **17(30)** декабря 1898 года.

Художественному театру нужен был современный драматург, вскрывающий «болевые точки» в жизни общества. А конец XIX века накопил их немало. Таким драматургом для театра мог стать **Антон Павлович Чехов**, которого лично знал Немирович-Данченко. Чехов был современным театру драматургом. Но самым главным был его талант лаконично обрисовывать многогранные характеры, прятать в подтекстах линии поведения героев, использовать недосказанности.

Незадолго до этого «Чайка» была поставлена в Александринском театре в Санкт-Петербурге. Спектакль провалился, после чего А.П. Чехов заболел, у него открылось кровохарканье. Он уехал в Ялту и для себя твердо решил не писать больше для театра.

И вот организуется новый театр; ему нужна современная хорошая драматургия. Немирович-Данченко обращается к Чехову с просьбой разрешить взять «Чайку». Чехов наотрез отказывается. Однако Немирович-Данченко не отступал, в своих письмах Чехову он подробно объяснял намерения будущего театра и то значение, какое может и должен иметь высокохудожественный репертуар.

Чехов не соглашался: повторял, что не в силах переживать больше театральные волнения, что он не драматург, что есть другие драматурги, гораздо лучше его. Но Немирович не отступал, и Чехов сдался.

Немировичу-Данченко еще предстояло и Станиславского влюбить в «Чайку», возбудить в нем интерес к глубинам и лирике будней. Чехов показывает людей, мечтающих о лучшей жизни, людей, которых засосала обывательщина, кто живет по инерции, но не может смириться с грубостью жизни, страдает от этого, но мечту свою в чистых уголках своей души продолжает лелеять. И этим он особенно близок широким кругам интеллигенции, был для них своим писателем.

Началась работа над постановкой «Чайки». Станиславский разработал всю постановочную партитуру спектакля, уловив точно чеховскую атмосферу. От этого спектакля зависело очень многое – и здоровье Чехова, и жизнь самого театра, который находился на краю финансового краха.

И вот 17 (30) декабря 1898 года на премьере чеховской пьесы не было аншлага: театр был наполнен зрителями лишь наполовину.

Закрылся занавес после первого акта – и полная тишина и на сцене, и за занавесом. Актеров охватила дрожь, близкая к истерике. И вдруг в зале, словно плотина прорвалась – раздался оглушительный взрыв аплодисментов. Всех – и друзей, и врагов. И хотя театр отменил выходы актеров на аплодисменты во время спектакля, здесь открывали занавес шесть раз. Потом аплодисменты разом прекратились, словно публика боялась расплескать то, что было нажито. Успех рос от акта к акту, и к концу спектакля победа определилась с такой ясной несомненностью, что когда по окончании спектакля Немирович-Данченко вышел на сцену и предложил послать автору телеграмму, то овации длились очень долго.

Что открыл Художественный театр в драматургии Чехова? Принято говорить о том, что у Чехова в пьесах тонкий подтекст, дальше всех предшественников пошел в обобщении, его герои неотрывны от условий, в которых живут, здесь материальная среда, быт – главное действующее лицо, именно с ним борются герои.

Материальная среда обитания потому так важна, что она создает необходимую атмосферу, настроение, рождает «подводное течение», без этого Чехова невозможно ни понять, ни поставить на сцене. При этом пьесы Чехова интеллектуальны. Эстетика интеллектуализма предполагает отсутствие значительных внешних событий на сцене; они обычно происходят за пределами пьесы. А персонажи могут так или иначе их обсуждать.

Чеховские герои решают вопрос о том, как жить. Московский Художественный театр открыл в драмах Чехова одну большую тему, объединяющую все его пьесы, – стремление его героев к счастью, к полноценной жизни, в которой будет востребовано духовное богатство человеческой личности. Трагедия этих героев в том, что они не находят такого счастья, но они всеми силами стремятся к нему.

Чехов мечтал о нравственной высоте духа человеческого, что, по существу, несбыточно. Не сбылось и то, о чем мечтали чеховские герои: человек не стал духовно богатым, нравственно чистым, утонченным в своих чувствах, а люди, обладающие этими качествами, по-прежнему мало заметны и востребованы обществом. Но мечты об этом все равно прекрасны.

Конфликт в пьесах Чехова очень острый. Он не означает, что кто-то с кем-то борется. Здесь конфликт проходит внутри каждого героя.

Основная тема пьес А.П. Чехова – судьбы русской интеллигенции за четверть века: с 1880-х годов до кануна революции 1905 года.

Чехов прослеживает и растерянность русской интеллигенции, и ее общественную невостребованность, и ее слабость, неспособность выразить себя в обществе как социальную силу. В этих пьесах отражена социальная ситуация целой эпохи.

Чехов выступил как драматург в тот период, когда в искусстве сформировались такие эстетические стили, как натурализм и символизм. Но пьесы Чехова глубоко реалистичны. Создавая типические образы в типических обстоятельствах, он обращает внимание на эти обстоятельства, то есть на среду обитания героев. Поэтому в его пьесах нет центральных героев, нет фабульной остроты, сюжетной занимательности.

Логика развития действия в пьесах Чехова безупречна. Он отказывается от всех театральных шаблонов, театральных эффектов.

Для того чтобы донести идеи Чехова до зрителей, понадобился театр новых художественных принципов. Таким стал МХТ, основанный, по выражению К.С. Станиславского, на «заветах Щепкина и новаторстве Чехова»; театр, сумевший найти идентичную драматургии сценическую форму; театр, в котором организующая воля режиссера-постановщика раскрывает на сцене типические обстоятельства, в которых живут и действуют чеховские персонажи.

## *Театральное учение К.С. Станиславского и мировой театр*

Создание Московского Художественного театра означало не только появление еще одного художественного коллектива, вместе с ним рождалась и новое театральное учение.

Театральная реформа, которую осуществляли Станиславский и Немирович-Данченко, была направлена на создание театра-ансамбля, единого в своих творческих устремлениях, вдохновляемого общими целями в искусстве. Морально-этические качества актера имели для создателей театра не меньшее значение, чем его творческая одаренность и профессиональный опыт. Учение Станиславского об артистической этике, дисциплине – это учение о творческой атмосфере в театре, требованиях и условиях коллективного сценического творчества, без соблюдения которых искусство обречено на прозябание. Действительно, практика театра знает тысячи примеров о том, как снижение этических требований влечет за собой художественную деградацию театра.

Объединяющей идеей стала для МХТ идея народности и высокой художественности. На этой идейной основе и сложилась особая этика МХТ, спаявшая всех членов труппы в единый коллектив творческих единомышленников. Станиславский и Немирович-Данченко воспитывали в актерах сознание высокого гражданского долга, чувство ответственности за свой театр, за успех спектакля, а не только своей роли.

Станиславский отмечал, что главное в искусстве – сверхзадача и сквозное действие. Этим он определял идейную направленность искусства.

Станиславский неоднократно подчеркивал значение театра как кафедры, как проповеди. Обращаясь к ученикам, сотрудникам и актерам филиального отделения МХТ в 1911 году, он снова отмечает: *«Театр – сильнейшее оружие, но, как всякое оружие, о двух концах: оно может приносить великое благо людям и может быть величайшим злом...»*.

Таким образом, театральное учение Станиславского включает в себя учение о **сверхзадаче и сквозном действии** (т.е. о высокой идейности и высокой художественности искусства театра); **учение об артистической этике** как необходимом условии коллективного творчества. Третью часть учения составляет то, что называют **«системой Станиславского»** – учение о внутренней и внешней актерской технике, а точнее сказать – **системой воспитания актера**.

Ныне театры США, Англии, Франции, Германии, Польши, Японии взяли на вооружение систему Станиславского.

### *Театр советского периода*

После революции 1917 года театр занял особое место в пространстве нового государства, ему отводилась важная идеологическая роль в выполнении задач воспитания нового человека. Считалось, что многонациональный советский театр, возникший в результате победы Октябрьской революции, явился новой ступенью в истории мирового театрального искусства. Развиваясь на основе метода социалистического реализма, советский театр наследовал лучшие, передовые традиции дореволюционного реалистического искусства. Театр стал выразителем дум и чувств многомиллионного советского народа.

Декретом Совета народных комиссаров 9 (22) ноября 1917 года театры были переданы в ведение Отдела искусств Госкомиссии по просвещению. Уже в ноябре 1917 года перед театрами была поставлена важная задача: обретение нового, социалистического содержания.

В развитии этого процесса большое значение имело творческое взаимодействие между крупнейшими театрами (Малый театр, Московский Художественный театр) и новыми театрами, созданными в первые годы Советской власти: театр имени Вахтангова, театр имени Маяковского, театр имени Моссовета и др.

Возникают театры для детей: в 1918 – Детский театр Моссовета, в 1921 – Московский театр для детей, в 1922 – Театр юных зрителей в Петрограде. В первые годы Советской власти на Украине, в Грузии, Армении, Азербайджане, Татарии были объединены и укреплены профессиональные труппы, находившиеся ранее в крайне тяжёлом положении; театры были приняты на госбюджет, и им оказана действенная помощь.

В спектаклях того времени утверждалась героическая тема народа, творящего революцию и новую жизнь. Созданию спектаклей политически острых, проникнутых духом революционной романтики способствовало развитие массового агитационного театра. Своеобразной формой явились так называемые «инсценировки» и массовые представления, ставившиеся на улицах и площадях городов и выражавшие в общественно-монументальных образах этапы революционной борьбы.

Значение имело обращение театра к произведениям классической драматургии, дававшим возможность создания спектаклей, созвучных

революции. Персонажи классических пьес осмысливались в этих спектаклях по-новому, они оказывались близки зрителю своим героическим подъёмом, бунтарским протестом, готовностью к борьбе во имя больших идей. Новое сценическое воплощение классики постепенно начинало проявляться и в заострении социально-обличительных мотивов («Ревизор» Н.В. Гоголя в МХТ, 1921).

Большое влияние на развитие всего советского театра оказал М. Горький, который был инициатором создания Большого драматического театра в Петрограде; ему принадлежит идея организации театральных представлений на различные темы по истории мировой культуры.

В начале 1930-х годов создаются театры для сельского зрителя – так называемые колхозно-совхозные театры, формируются первые театры Красной Армии. Растёт число театров для детей, широкое развитие получают театры кукол.

Высокая культура театров СССР, всестороннее раскрытие идейного содержания драматического произведения неразрывно связаны с достижениями режиссёрского искусства.

В годы Отечественной войны деятели театра приняли активное участие в борьбе советского народа против фашистского нашествия. Героический патриотический пафос и глубокая народность, характерные для советского театра, ярко проявились в лучших спектаклях этих лет: «Нашествие» Л.М. Леонова, «Русские люди» К.М. Симонова, «Фронт» А.Е. Корнейчука.

В послевоенные годы советский театр продолжил работу над спектаклями, отражающими жизнь и борьбу народов СССР. Создание образа советского патриота – участника Великой Отечественной войны определило пафос таких произведений театрального искусства, как героико-эпическая постановка «Молодой гвардии» по одноимённому роману А.А. Фадеева (1947), «За тех, кто в море!» Б.А. Лавренева (1947), «Макар Дубрава» А.Е. Корнейчука (1948) и др.

В конце 1940 – начале 1950-х годов в развитии театра особенно резко сказались тенденции, связанные с воздействием на искусство культа личности Сталина. Они проявились в искусственном сглаживании жизненных противоречий, в поверхностном изображении советской действительности, обеднении выразительных средств. Партия призывала деятелей искусства к упрочнению связи с жизнью, к усилению борьбы за художественное мастерство. Борьба против узкого, догматического понимания социалистического реализма, за богатство художественных школ и направлений, стилей и жанров, форм и приёмов проходит особенно



плодотворно с середины 1950-х годов, определяя подъём и развитие советского театра.

Главное направление советского театра в 1950–60-е годы – воплощение тем современности – находит выражение в спектаклях, утверждающих высокие морально-этические нормы: «Иркутская история» А.А. Арбузова (1959), «В добрый час!» (1954) и «В день свадьбы» (1964) В.С. Розова. В репертуаре театров значительное место начинает занимать современная прогрессивная зарубежная драматургия – пьесы Б. Брехта, Э. Де Филиппо, А. Миллера. В этот период выдвигается плеяда режиссёров и актёров более молодого поколения, занявшая видное место в советском театре.

Мировым признанием пользуется система К.С. Станиславского, определяющая метод работы актёров над ролью, принципы создания спектакля. Советский театр оказывал большое влияние на театральную культуру во всём мире. Советские театры с успехом гастролировали за рубежом, получая высокую оценку передовой общественности.

### *Современный российский театр*

Дальнейшее активное развитие советского театра продолжилось в эпоху застоя. Появляются новые идеи, формы и люди. В 1973 году на должность главного режиссёра московского театра Ленинского комсомола назначен М. Захаров. Поставив на сцене Ленкома множество ярких и запоминающихся драматических спектаклей, Захаров вошёл в историю русского театра как создатель музыкального театра, занимающего нишу между американским мюзиклом, рок-оперой и собственно драмой. Особый захаровский стиль обозначили поставленные им спектакли «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» и «Тиль». Но настоящей сенсацией стала премьера рок-оперы «Юнона и Авось» в 1981 году. Музыка для постановки написал Алексей Рыбников, стихи – поэт Андрей Вознесенский. Спектакль стал театральной бомбой сразу по нескольким причинам: во-первых, со сцены столичного театра впервые зазвучал рок, в Советском Союзе фактически находящийся вне закона; во-вторых, были ярко выражены религиозные мотивы, использована православная музыка; в-третьих, была показана пронзительная любовная история. Спектакль стал визитной карточкой театра и идёт до сих пор. Успеху Ленкома способствовала и прекрасный актёрский коллектив. Среди звёзд театра выделялись А. Абдулов, И. Чурикова, О. Янковский, Н. Караченцов, Е. Леонов.

С начала бурных девяностых и до сегодняшнего времени положение российского театра неоднозначно. Свою деятельность продолжают мэтры режиссёрского искусства, опираясь на традиции советского театра. Одновременно с этим в театр приходит молодое, авангардно настроенное поколение со стремлением реализовать новейшие тенденции мировой культуры. В связи с этим появляется и в дальнейшем развивается постмодернистский театр. Это направление представлено как появлением новых театральных коллективов, так и отдельными постановками в крупных театрах. Среди режиссёров, в той или иной мере принимающих нетрадиционный, подчас скандальный способ представления, выделяются К. Серебрянников, Ю. Бутусов, В. Мирзоев, А. Житинкин. В то же время русский театр после 1991 года, как и вся страна, становится всё более финансово зависимыми. Вследствие этого происходит коммерциализация театра и появление большого числа достаточно низкосортных, но экономически выгодных постановок, привлекающих зрителя популярными актёрами и непритязательным сюжетом. При этом появление новой драматургии в значительной степени замедлено. Большинство успешных режиссёров предпочитает классический материал. Экспериментальная же драматургия востребована только в небольших театрах.

Однако, несмотря на мрачные прогнозы о скорой смерти театра, этот вид искусства продолжает динамично развиваться и искать новые формы. А зрители всё так же заполняют залы, желая соприкоснуться с таинственным и притягивающим миром театра.

### **Вопросы и задания**

1. Объясните, что такое «театр-ансамбль».
2. Почему К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко столь большое внимание уделяли этике актёров?
3. Как вы думаете, почему во всем театральном мире система Станиславского признана «совершенной»?
4. Назовите основные черты театра советского периода.
5. Как вы понимаете, что такое коммерциализация современного российского театра?

## 1.5. Понятие актерского мастерства

В понятие актерского мастерства входят:

- художественный ансамбль;
- искусство переживания;
- элементы сценического действия;
- внутренняя техника актера.

Раскроем каждый компонент.

**Художественный ансамбль** – это не простое арифметическое соединение актерских индивидуальностей, а коллективное творчество художников, объединенных общностью идейных позиций, единством замысла и творческого метода. Сценический ансамбль подобен оркестру, в котором искусство музыканта заключается не в том, чтобы затмить других своей игрой, а в том, чтобы исполнить порученную ему партию в строгом соответствии с партитурой произведения. Но хороший музыкант, кроме точного следования партитуре, вносит в произведение и что-то свое, индивидуальное, придает ему неповторимую эмоциональную окраску. Это не только не разрушает, а, наоборот, обогащает и углубляет общее звучание оркестра. Искусство художественного ансамбля определяет и направление воспитания актера. Его творческий рост и будущий успех зависят не только от него самого, но и от тех людей, с которыми он будет вместе работать, от той общей атмосферы, в которой будет протекать его творчество. С момента поступления в коллектив каждый его участник должен приучаться к ежедневному систематическому труду, развивать в себе требовательность и самокритичность, внимательное и доброжелательное отношение к товарищам, непримиримость к нездоровым явлениям в творческом коллективе: лени, дурному характеру, эгоизму, премьерству, карьеризму, зазнайству и т.д. Каждый член коллектива обязан усвоить высокую этику и сознательную дисциплину творческого труда, соответствующие званию артиста. Нельзя забывать, что артистическая этика и дисциплина складываются из незаметных мелочей, которые в своей совокупности определяют и облик артиста, и стиль работы, и художественную атмосферу. В каком самочувствии явится учащийся на занятие, каков будет его внешний вид, как он поздоровается с педагогом, товарищами, как будет вести себя на занятиях, в перерывах между ними, о чем разговаривать с товарищами и т. д. – все это имеет огромное значение как для него самого, так и для окружающих. Циничное отношение к искусству, к авторитетам, скепсис, излишнее панибратство, зависть, недоброжелательство, болезненное самолюбие, сплетни, нездоровое

критиканство – все это отравляет творческую атмосферу в коллективе и становится непреодолимым препятствием на пути к подлинному искусству. Вопросы артистической этики и дисциплины, общественного назначения театра и высших целей актерского искусства настолько значительны и обширны, что они, естественно, не могут быть исчерпаны одной лишь вступительной беседой педагога с учениками, к ним придется возвращаться постоянно на всем протяжении обучения.

В отличие от театрального ремесла и искусства представления Станиславский условно обосновал понятие **искусства переживания**. Оно берет свое начало от «зерна» щепкинского реализма и лучших реалистических традиций мирового театрального искусства, развитых и обогащенных новаторством Художественного театра. Такое искусство требует правдивого воплощения «жизни человеческого духа» в роли, основанного на законах органического творчества.

Говоря о дилетантизме, важно разграничить дилетантизм ученический от дилетантизма как определенной позиции в искусстве. Дилетантизм ученический не опасен. Он происходит от неумения реализовать свой замысел в материале искусства. Подобный дилетантизм преодолевается в процессе учебы и практики. Гораздо опаснее дилетантизм по убеждению. Он отрицает актерскую технику, метод и возлагает все расчеты на вдохновение, на случайное озарение таланта. Актеры такого рода считают, что техника и система – удел бездарных. Они несовместимы с вдохновением и мешают стихийному проявлению актерского «нутра». Дилетантизм несовместим с понятием школы в искусстве. Он подменяет естественный процесс органического творчества условными театральными приемами его изображения. Это, прежде всего, театральные штампы в изображении чувств и образов, ложное актерское самочувствие, толкающее на самопоказывание, наигрыш, актерский пафос и т. д. Не достигая подлинной органичности, они создают, тем не менее, некоторую иллюзию правды или, вернее, житейского правдоподобия. Важно уже с самых первых шагов воспитывать в учениках непримиримое отношение к разного рода суррогатам в искусстве, уметь проводить демаркационную линию, отделяющую подлинное искусство от его ремесленной подделки. Если техника актера-ремесленника сводится в основном к приемам внешнего изображения образов и страстей, то искусство представления – это умение однажды и навсегда зафиксировать внешний рисунок роли, подсказанный живым ощущением актера в подготовительный период творчества.

Искусство переживания предъявляет к актеру и его технике иные, более высокие требования. Оно требует от него не демонстрации готовых результатов творчества, а умения на каждом спектакле заново создавать живой органический процесс по заранее разработанной логике жизни образа, не повторять своего вчерашнего исполнения, а творить всякий раз новую, подлинную «жизнь сегодняшнего дня». Искусство переживания требует от актера создания не условного театрального персонажа, сценической маски, а образа живого человека во всей его жизненной конкретности и достоверности, требует умения естественно, органично перевоплотиться в образ и жить его жизнью как своей.

К элементам **сценического действия** относятся: работа органов чувств, память на ощущения и создание образных видений, деятельность воображения, логика и последовательность действия, мыслей и чувств, физическое и словесное взаимодействие с объектом, а также выразительная пластика, голос, речь, характерность, чувство ритма, группировки, мизансцены.

Добиться выразительности сценического действия невозможно без внутренней собранности, организованности, чувства локтя партнера, готовности активно включиться в процесс сценического действия. В театральной педагогике созданы для этой цели соответствующие упражнения. Материалом для них может служить процесс самого урока.

Театральные игры и упражнения развивают внимание, сообразительность, находчивость, ощущение партнера, чувство коллективности, то есть все те качества, которые необходимы и на сцене. Вместе с тем они помогают преодолеть тормозящие факторы – смущение, застенчивость, скованность, напряженность – и выработать быстроту реакции, внутреннюю готовность к свершению действия, включению себя в общий процесс борьбы. Все эти упражнения помогают на первых порах добиться организованности в работе начинающих актеров, дисциплинировать их волю, научить быстро откликаться на поставленную задачу, подготовить себя психически и физически к активным, целесообразным действиям.

Важным сценическим действием является мышечная свобода. «Освобождение мышц» Станиславский включил в раздел **внутренней техники актера**, подчеркивая тем самым особую роль этого элемента не только для телесной, но и для духовной стороны творчества. Для развития каждой части тела и снятия излишних напряжений выработаны специальные упражнения. Важно, чтобы сам ученик научился находить эти напряжения и преодолевать их. Смысл таких упражнений в том, чтобы научиться

отвлекаться от зрителей, увлекаясь на сцене конкретным действием, овладеть тем, что Станиславский называл «публичным одиночеством». Чтобы действовать на сцене так же правдиво, естественно и органично, как в жизни, необходимо понять, что такое подлинное, органическое действие в сценическом искусстве и из каких элементов оно состоит.

Важно, чтобы обучающийся понял, с чего начинается творчество. Роль вымысла в творчестве актера станет особенно ощутимой, если предложить проделать одно и то же действие в разных предлагаемых обстоятельствах.

Неблагоприятные условия сценического творчества не ограничиваются тем, что актер действует на глазах у зрителей и должен уметь преодолевать силу тяготения зрительного зала. Новая трудность в сохранении органичности действия на сцене связана с его повторностью. Актер повторяет на каждом спектакле один и тот же заученный текст, мизансцену, зафиксированную в процессе репетиционной работы, логику и последовательность действий. Однако воспроизведение этой логики и последовательности должно всякий раз сохранять элемент первичности и импровизационности. Станиславский настойчиво рекомендовал актерам записывать логику поведения человека в разных жизненных обстоятельствах и состояниях.

### **Вопросы и задания**

1. Объясните, как вы понимаете, что такое «искусство переживания» в театре.
2. Что относится к внутренней технике актера?

## 2. ОСНОВЫ АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА В ШКОЛЬНОМ ТЕАТРЕ

### 2.1. Характеристика школьного театра

Зачем современной школе театр? Почему сегодня, несмотря на засилье самых разнообразных технологий и диктат социальных сетей, школьный театр, которым увлекались люди много веков назад, остается востребован? Для начала выясним, зачем школьный театр нужен современным детям.

Театр дает детям возможность избавиться от комплексов, убедиться в собственной нужности, разглядеть свою уникальность и поверить в себя. Театр дает любому ребенку возможность не только самоутвердиться, но и сформировать адекватную самооценку. А если вспомнить, что возник школьный театр несколько столетий назад, становится очевидным, что эта форма школьной жизни имеет огромный жизненный потенциал. Условий успеха только два: первое – каждое поколение наполняет старую форму новым содержанием; второе – полная искренность и увлеченность детей и педагогов, так как малейший намек на «обязаловку» разрушит всю магию совместного творчества. И огромную роль в этом играет учитель. Подростки особенно нуждаются в обществе постороннего взрослого человека, готового их оценить и поверить в них. Сначала дети приходят «погреться у костра» и, если костер действительно греет, остаются. Потом они сами начинают хотеть обогреть кого-то. Чтобы заинтересовать детей, сначала нужно заинтересоваться ими. Что нравится каждому из них? Что для каждого жизненно важно? Что получается у них хорошо, а что – плохо? Атмосфера, создаваемая в процессе репетиций, тренингов, выступлений, должна быть неформальной и радостной. Это увлекательный процесс, который может не просто объединить учеников, а действительно «заразить» и учеников, и учителей, и даже родителей. Важно помнить, что, работая над любой постановкой, в первую очередь педагог работает с детьми, а значит, помогает им разобраться в себе, своих переживаниях, стать чуть увереннее, быть более открытыми и эмоциональными, доверять себе и своим чувствам, строить речь, излагать свои мысли и многое другое.

Сегодня образовательный процесс часто нацелен на успешную сдачу ОГЭ и ЕГЭ. Все предметы, не входящие в итоговое тестирование, отходят на второй план. И это вполне объяснимо. Вот только результаты такого учебного процесса все отчетливее проявляются в реальной жизни. Раньше не было понятия «креативность», зато смекалка и фантазия били ключом. Сегодня, увы, все наоборот. В этой ситуации школьный театр остается одной

из немногих возможностей развить воображение, навыки живого общения, высвободить фантазию и сформировать творческое мышление – основу той самой пресловутой смекалки, что, в свою очередь, серьезно отражается на общем развитии личности, заметно повышая ее конкурентоспособность. Есть и еще одно немаловажное обстоятельство. Сегодня хватает кружков самой различной направленности, в том числе театральных. Вот только деньги на них находятся, увы, не у всех родителей. Поэтому именно школьный театр может стать для кого-то самой настоящей путевкой в жизнь. Первоначальная мотивация, приведшая школьников в театральный коллектив, может быть различной. Одни в театре спасаются от одиночества, другие приходят за компанию или «по приколу». И лишь немногие ребята чувствуют любовь к театру изначально. При этом каждому ребенку очень важно быть значимым, интересным и особенным. Ему крайне важно, чтобы в него поверили и разглядели в нем одаренность. Кто-то, безусловно, отсеется, но те, кто останется, приобретут целый ряд полезных качеств и навыков, среди которых:

- творческое мышление и инициатива;
- навык взаимодействия с другими людьми и воздействия на их эмоции;
- наблюдательность и внимание;
- художественный вкус и эмоциональная отзывчивость на произведения искусства;
- логическое мышление;
- культура речи, приобретение навыков публичных выступлений;
- волевые качества;
- самостоятельный подход к решению поставленной задачи;
- любовь к культуре и истории своей страны.

Руководителю школьного театра в одиночку с таким списком задач справиться сложно. Ему нужны единомышленники, роль которых порой может сводиться к словесной поддержке. Если эта поддержка исходит от директора или завуча, это уже немало! Не обойтись и без помощи других учителей. Школьный театр – отличная возможность разнообразить и обогащать культурную, творческую жизнь школы. И, конечно же, важна поддержка родителей юных актеров, прежде всего, в поддержании серьезного отношения к занятиям. Ведь даже самый гениальный педагог способен лишь зажечь в ученике интерес к своему предмету. Если ребенок не захочет гореть самостоятельно, ничего не получится. Если он будет систематически пропускать занятия, срывать репетиции или даже спектакли,



то сам ничему не научится, в том числе ответственности. Кроме того, как бы ни старался педагог, детский коллектив просто отторгнет такого горе-актера. Полагаем, стоит провести соответствующую беседу с родителями уже на первоначальном этапе создания театрального коллектива.

С чего начать? Универсального рецепта создания школьного театра не существует. Но ряд организационных вопросов, на которые нужно себе ответить перед тем, как начать творить, все же имеется. Первый вопрос – помещение. В любой школе можно найти класс или любое другое помещение, в котором достаточно пространства для комфортного размещения участников театральной студии. Главное, чтобы во время развивающих занятий, тренингов и репетиций юным актерам было удобно, чтобы им никто не мешал, и они никому не мешали. Театральная студия – это неизбежная громкая музыка и крики. Но это не будет происходить постоянно. Совершенно не обязательно сразу требовать сцену, ведь сцена – это пространство, к которому ребятам необходимо привыкать и знать, как на нем существовать. Для начала достаточно договориться, в какой его части условно располагается зал и где сидит будущий зритель. Уже на самых первых порах важно объяснять, что есть «особое место» – сцена, к которой надо выработать должное уважение. Во время репетиции никто не заходит на сцену и не мешает репетирующим. Все игры и дела после занятия. Уважительное отношение к сцене настроит на серьезное отношение к занятиям и поможет поддерживать дисциплину. Полезно рассказать детям об истории мирового театра и устройстве современного профессионального театра. При возможности лучше провести с ними экскурсию и показать настоящую сцену. Важным является периодичность занятий и количество часов занятий. Опыт подсказывает, что двух академических часов достаточно, чтобы провести на занятии актерский тренинг и репетицию, оставив при этом детям время для отдыха. Нужно будет разделять занятия на тренировочные и репетиционные. Что касается частоты, то одного раза в неделю недостаточно, чтобы сохранять темп и поддерживать ощущение регулярности. А главное, чтобы на первых порах, пока ребята только осваивают сложное дело быть артистами, они не успевали забыть отрепетированное. Поэтому занятия в школьном театре должны проходить хотя бы два раза в неделю.

Второй вопрос – привлечение участников. Нет необходимости набирать большой коллектив. Особенно если у руководителя театрального кружка пока нет достаточного опыта такой работы. В таком случае даже лучше начинать небольшим составом и позже, по мере развития театра,

привлекать всё новых и новых участников. Скорее всего, костяк школьного театра составят дети, проявляющие активность в различных делах.

Необходимо придумать яркое название будущему коллективу, развесить привлекающие внимание афиши о наборе в театральную студию, назначить время первой встречи и ждать всех желающих. В ходе первых тренингов дети поймут, что театр – это труд. Если ребенок оказался здесь случайно, он уйдет. Но что делать, если с актерскими способностями очевидные проблемы, а желание у ребенка огромное? Такое бывает. Нужно объяснить, что в театре много других очень важных и нужных профессий. В школьном театре потребуются звукорежиссер, художник по свету, мастера по изготовлению декораций, костюмов и реквизита, гример, парикмахер. Кто-то должен переставлять во время спектакля декорации, отвечать за открытие-закрытие занавеса. Кто-то может вести страничку школьного театра в соцсетях, рисовать афиши. Это может быть капельдинер с бейджиком или в униформе театра, раздающий театральные программки. При желании занятие в театре найти можно каждому ребенку. Главное, нужно указать на афише или в программке и пригласить на финальный поклон каждого, кто принимал участие в подготовке спектакля.

Как правило, школьный театр представляется уменьшенной копией профессионального драматического театра. Само по себе это неплохо. Просто драматический театр, даже в миниатюре, требует серьезной материальной базы. Хорошо, когда в учебном заведении есть зал с кулисами, занавесом и костюмерной, наработанной за годы жизни школьного театра. А если ничего этого нет? Необходимо ознакомиться с возможными вариантами. В ряде случаев это может оказаться проще и интереснее традиционной формы. Формы театрализации в школе могут быть разными. Совершенно не обязательно результатом творчества сразу должен стать спектакль. Создание школьного театра можно начать с театрализованного шествия, маскарада или интерактивного спектакля-променада по школе или вокруг нее. Начало или конец учебного года вполне могут стать поводом для театрализованного шествия, в ходе которого процессия школьников проходит по некоему заданному маршруту (по школе, вокруг школы, от школы до ближайшего сквера и т.п.), сопровождая свое перемещение песнями, речевками, стихами и т.д. При этом ребятам не обязательно надевать театральные костюмы. В ряде случаев вполне можно обойтись какими-то символическими предметами, воздушными шарами, масками и др. Например, темами шествия может стать профилактика вирусных заболеваний, пропаганда здорового образа жизни, символическое прощание

до осени с кабинетами школы, в которых весь год набирались знаний и т.д. Все зависит от фантазии. Можно выложить фотографии шествия с соответствующими хештегами в соцсетях. Это и привлечет внимание к работе и дополнительно заинтересует школьников. Близкой формой театрализации является интерактивный спектакль-променад по школе или вокруг нее. Только в этом случае нужен хоть и довольно условный, но заранее составленный сценарий событий, за которыми следят зрители, перемещающиеся по заданному маршруту. Вести по маршруту зрителей может ведущий. Его роль может исполнять карта с указанием направления движения и остановок. На каждой из остановок зрителей ждет какая-то история или продолжение одной и той же истории, разыгрываемой актерами. По возможности, маршрут не должен просматриваться из одной точки. Лучше всего размещать остановки так, чтобы они открывались зрителю в последний момент. Так будет сохраняться эффект неожиданности и поддерживаться зрительский интерес. Например, можно идти по школьному коридору, заходя в кабинеты. Или остановки могут ждать зрителей за каждым углом школьного здания. При необходимости зрители могут пойти по тому же маршруту второй раз, но на прежних остановках необходимо зарядить новые сцены. Желательно, чтобы длительность такого спектакля не превышала 30–40 минут. Нужно заложить время на перемещение зрителей. Актеры должны вовлекать в процесс игры зрителей. Им можно задавать вопросы, просить подать или подержать реквизит, обращаться к ним как к неким участникам событий и т.д.

О традиционном маскараде, то есть о танцевальном вечере, участники которого приходят в масках и характерных костюмах, знают почти все. Эту форму активно используют современные развлекательные клубы. Вопрос лишь в том, как это мероприятие интересно подать современным школьникам. Детей нужно увлечь идеей творчества, а потом уже аккуратно вводить нужные педагогу темы, одновременно объясняя их актуальность и жизненность. К примеру, темой первого маскарада может стать роман о Гарри Поттере или популярная компьютерная игра. Для более старшей аудитории можно устроить бал у Воланда. У современных детей популярна игра «Косплей» – модное течение, зародившееся в Японии. В дословном переводе это костюмированная игра, перевоплощение в различные роли, заключающееся в переодевании в костюмы и передаче характера, пластики тела и мимики персонажей компьютерных игр, аниме, комиксов, кинофильмов и т.д. В отличие от ролевиков и исторических реконструкторов игра «Косплей» не требует детального воссоздания исторически точного

костюма или развития сюжета и характера персонажа. Это, прежде всего, внешняя демонстрация героя, причем, не обязательно детальная и точная. Можно переориентировать японские идеи на нашу почву. С младшими школьниками вполне реально воспроизвести героев популярных мультфильмов «Маша и медведь», «Три богатыря», «Холодное сердце» и т.д. Можно предложить создать фотосет – серию фотографий в образе некоего героя, этот образ раскрывающих. А образ как раз может быть и традиционным Онегиным, Наташей Ростовой, а может быть Иваном Денисовичем или вообще неодушевленным предметом. Можно создать галерею гостей Фамусова. Фотография позволяет не создавать костюм целиком, а создать его видимость при помощи имеющихся вещей, тканей и т.д. Кроме того, никто не отменял возможности фотошопа. Косплей может быть реализован не только через фотосет, но и через моновидеоспектакль: ученик создает образ героя и снимает видео о нем, которое может быть решено как прямой или закадровый монолог. Эти фото и видео могут быть размещены в группе класса в соцсетях или на сайте школы. Такая форма работы театрального кружка может успешно применяться в режиме дистанта.

Говоря непосредственно о театре, необходимо вспомнить, что он бывает не только драматическим. По некоторым сведениям, истоки театра кукол находят еще в Древнем Египте, где жрицы использовали в своих ритуалах специальных кукол. С тех пор многое изменилось, но неизменным осталось главное: **театр кукол** невозможен без специальной театральной куклы. Это может быть очень удобно для школьного театра, поскольку решает извечную проблему с нехваткой или избытком актеров, а также их несоответствием персонажам, которых нужно изобразить. Главное – иметь несколько кукол. При определенной фантазии и способностях один актер может управлять несколькими куклами даже в одной сцене. Если же актеров больше, чем ролей в выбранной пьесе, то всегда можно придумать роль солнышка, ветра, тучки и т.п. При этом актер как бы прячется за куклу, поэтому его внешность отходит на второй план. При наличии минимальных актерских способностей и чувства юмора девочка может вести куклу злого волка, а мальчик – куклу капризной принцессы. Кроме того, сцена в театре кукол гораздо меньше драматической, поэтому ее проще и дешевле обустроить своими руками, обтянув каркас тканью или бумагой. Хорошим вариантом может стать идея, позаимствованная у вертепного театра, – переносная коробка является мини-театром и сценой одновременно. С такой переносной сценой зрительным залом может стать любой класс.

Особенно удачно в таком переносном театре будут смотреться сказки. Роль сцены может исполнять обычная парта, на которую устанавливаются картонные декорации. Такой сцене отлично подходят плоские или планшетные куклы. Плоских кукол можно вырезать из бумаги. Планшетных кукол, управляемых штоком – деревянной ручкой, закрепленной чуть ниже головы, делают из обычных детских игрушек.

Существуют и другие системы театральных кукол. Самые известные – это традиционные перчаточные куклы, надеваемые на руку, и марионетки на нитях или тростях. Каких кукол выбрать – вопрос лишь фантазии.

К театру кукол примыкает менее распространенный, но очень интересный **театр теней**. Для его оборудования понадобятся направленный источник света и белая ткань экрана. Все декорации и куклы изготавливаются из бумаги или подручных предметов. Главная задача – найти нужное расстояние и положение лампы, а также тех объектов, тени которых будут на экране. В зависимости от удаленности от лампы тень будет становиться меньше или больше. Место фигурок могут занять живые люди. Такие тени в театре называют испанскими. Возможен и переносной теневой театр, сделанный из большой коробки. Наконец, одним из вариантов современного школьного театра может стать театр на экране. Безусловно, отчасти это связано с использованием законов кинопроизводства и технологий видеосъемки, но в наш век мобильных технологий это не является принципиальной проблемой. Можно отснять спектакль на видео, используя в качестве декораций реальные площадки в школе, парке, магазине, музее и т.п. Это особенно удобно, когда сценарий требует исторических интерьеров. К тому же, в кадре проще изобразить исторический костюм.

### **Вопросы и задания**

1. Чем можно объяснить интерес к школьным театрам в современном российском образовании?
2. Предложите и обоснуйте свой вариант «запуска» театра в школе.

### **2.2. Выбор пьесы**

Традиционная проблема для руководителя школьного театра – подобрать пьесу, в которой были бы роли для всех юных актеров, подходящие им по возрасту, склонностям и способностям. Кроме того, пьеса должна быть интересной и нравиться детям. Пьесы для школьного театра можно искать по целевому запросу в любом поисковике в интернете, а

можно найти странички других школьных театров и подсмотреть их репертуар. Иногда на таких страничках выкладывают тексты пьес или сценарии мероприятий. Итак, пьеса найдена. Но она короткая или, наоборот, длинная. К тому же в ней не хватает ролей или их слишком много. И вообще нам нужна такая же пьеса, только на 20 минут длиннее, и чтобы там было не 17 мальчиков и 2 девочки, а наоборот. Что делать? Прежде всего, нужно искать пьесу, которая бы максимально удовлетворяла выдвинутым требованиям. Любая глобальная переделка готовой пьесы – это делать долго, сложно, не всегда дает желаемый результат, а иногда и попросту невозможна. Если сокращение текста пьесы обычно особых сложностей не вызывает, то его увеличение – это не всегда простая история. Можно сделать следующее:

1. Придумать пролог, в котором, например, герои расскажут о том, что было до событий пьесы. Аналогично вводится эпилог.

2. Если пьеса дает такую возможность, вставить музыкальные номера. Это могут быть не обязательно песни. Прекрасно смотрятся танцы или пантомима под музыку.

3. Ввести в историю новую линию. Это заодно позволит ввести и новых героев нужного пола. Можно найти в сюжете какую-то тему или нераскрытую линию, которая лишь упоминается героями. Возможно, это чьи-то воспоминания. Но эта линия должна служить неким камертоном всей истории. Можно ввести нового персонажа. К примеру, в «Красной Шапочке» это может быть блогер, несущийся по пятам героев, но все время опаздывающий. Он, возможно, даже читал эту историю и предупреждает героев о грядущих событиях, но до поры на него никто не обращает внимания. И лишь в конце он вовремя приводит охотников, за что и получает заслуженную благодарность. В «дворцовые» сказки всегда можно ввести стражников, слуг, гостей на балу и т.д. Если в пьесе прописана одна ведьма, можно перераспределить её реплики и сделать три ведьмы. Заодно у них появится возможность поссориться из-за того, как вкуснее приготовить солдата. Ведь каждому желающему себя проявить на сцене нужна пусть маленькая, но интересная роль, а не просто минутный выход в массовке. Возможен и вариант постановки спектакля двумя составами актеров. Вот только необходимо будет объяснить ребятам, что оба состава равнозначны, а играющие одну роль не конкуренты, а союзники, помогающие друг другу в создании образа. В этом случае лучше называть составы не «первый» и «второй», а, например, «розовый», «васильковый», «шоколадный» и т.д.

Помимо готовых пьес, школьные театры нередко ставят на сцене

спектакли по мотивам прозаических литературных произведений, а также реальных событий. Отбор литературного материала для постановки, как и готовых пьес, зависит от адресата спектакля. В школе это ученики младших, средних и старших классов. Для каждой из указанных категорий материалом спектакля может стать произведение школьной программы, соответствующее возрасту. Однако старшие школьники могут, например, играть сказки для малышей. В таком случае, чтобы удержать интерес актеров к постановке, стоит акцентировать их внимание на работе над ролью, создании костюма, декораций и т.п. Если постановка предназначена для учеников младших классов, то это могут быть сказки, небольшие рассказы, стихи. Желательно брать произведения, которые можно поставить на школьной сцене целиком или с незначительными сокращениями. Постановка для детей может включать элементы игры, интерактива. Литературной основой спектаклей для учеников средних и старших классов могут становиться более взрослые истории, фрагменты классических русских или зарубежных пьес.

3. События российской или региональной истории. Основой школьного спектакля могут стать произведения региональной литературы.

Интермедии на темы исторических событий могут стать, с одной стороны, прекрасным поводом для создания увлекательного сценического действия, а с другой стороны, станут дополнительным стимулом для изучения истории. В школьном исполнении такие сцены произведут большее впечатление. Например, можно инсценировать эпизод встречи Петра Великого и Никиты Демидова или придумать, как оружейник Федор Лисицин принес на продажу первый тульский самовар. Основой для такой постановки могут стать эпизоды военного прошлого населенного пункта, подвиги героев войны. Это могут быть и монологи учеников от имени своих прадедушек – ветеранов Великой Отечественной войны.

5. Государственные, школьные или народные праздники. С концертами к официальным праздникам и с ежегодным представлением у елки все более-менее понятно. Лейки, посвященные началу или окончанию учебного года, тоже имеют в каждой школе свой устоявшийся ритуал. А вот народные праздники могут стать самостоятельным оригинальным направлением работы школьного театра. Это и воссоздание национальных костюмов (в том числе с учетом их региональных особенностей), и просветительская функция, и интересное развлечение. Количество и разнообразие народных праздников позволяет выбирать на любой вкус. Предварительно с коллегами нужно оговорить время и маршрут движения колядующих, заходящих в

каждый класс на 5–7 минут. Самостоятельным интерактивным спектаклем может быть рассказ о праздновании Ивана Купалы с его традиционными играми и таинственным цветком папоротника или о заклинании весны с выпечкой сдобных жаворонков.

6. Пьесы, написанные самими школьниками. Это могут быть пьесы на актуальные темы. Например, на непростые темы подростковой травли, национальной нетерпимости, социализации детей с физическими недостатками и т.д. В каждом коллективе есть свои проблемы. К примеру, знакомые столкнулись с ситуацией непринятия классом девочки из русской семьи, переехавшей в Россию из Узбекистана по программе переселения соотечественников. Девочка, воспитанная в более строгих законах страны с сильными исламскими традициями, воспринималась российскими старшеклассниками как излишне правильная, что привело к ее полной изоляции. Подобная пьеса может быть решена в духе документального театра и состоять, например, из серии монологов участников конфликта, каждый из которых описывает течение событий и отношение к ним со своей позиции. Здесь руководителю театрального кружка важно контролировать процесс написания пьесы. Желательно, чтобы такая пьеса не только обозначала проблему, но и давала приемлемый вариант ее разрешения.

Самостоятельное написание пьесы – процесс не самый простой. Вот лишь некоторые моменты, на которые полезно обратить внимание. Любая пьеса рассказывает нам историю. Правила этого рассказа вполне укладываются в традиционную схему литературного произведения: завязка – развитие – кульминация – развязка. Завязка не должна быть затянутой: зрители этого не любят. В то же время в начале пьесы зритель должен познакомиться с основными героями, понять их цели, мотивы их поступков и взаимоотношения между собой. Герои обязательно при первом появлении должны назвать друг друга по имени, лучше несколько раз. Иначе зрители могут просто не понять, кто есть кто. Движущая сила любой пьесы – конфликт. В драматургии конфликт – это столкновение интересов героев, их разлад и противоречия, на которых строится сюжет. Конфликты могут быть внешними и внутренними, открытыми и закрытыми. В каждой пьесе конфликтов может быть несколько. К основному конфликту между главными героями, на котором построен основной сюжет, могут добавляться более мелкие конфликты, на которых строятся отдельные сцены. Без конфликта сцена становится пресной. В сказке «Волк и семеро козлят» основной конфликт развивается между волком и козлиным семейством. Дополнительные конфликты могут разворачиваться между козой и



козлятами, не желающими отпускать маму из дома; между оставшимися без мамы козлятами, начинающими делить игрушки; между волком и кузнецом, поначалу отказывающимся подковать ему голос. Естественно, в финале конфликты должны разрешиться. Если какие-то события можно показать, никогда не следует рассказывать о них. В некоторых сценах даже не обязательно прописывать текст, достаточно показать нужное действие. Не нужно увлекаться монологами. Во-первых, в них нередко помещают рассказ о каком-то событии. Кроме того, монолог для юного артиста – испытание, которое большая часть детей пока не готова преодолеть. Бойкий диалог всегда смотрится интереснее. Прежде чем писать пьесу, необходимо посмотреть на календарь. Достаточно уточнить тысячелетие. То, что было интересно 50 лет назад, уже не работает. Многие можно подсмотреть в современных мультиках, компьютерных играх, музыкальных клипах. Дети живут именно ими.

Каждый герой в идеале должен быть наделен своим, ни на что не похожим, языком, соответствующим его образу. Не надо наделять отрицательных персонажей правильной литературной речью, да еще и прошедшей цензуру на нехорошие слова. Имеется в виду вовсе не нецензурная брань, а вполне литературные слова типа «дурак», «сожру», «гадина». Почему-то некоторые педагоги считают, что дети подобные слова вообще слышать не должны. Если речь идет о совсем маленьких детях, то спектакль для них, с учетом возраста, должен быть непродолжительным по времени и не пугать их. Но если речь о ребенке лет 8–10, то не может Змей Горыныч говорить пришедшему с ним на бой Ивану: «Здравствуй, добрый молодец! Сейчас я тебя скушаю!» Потому что, если после этих слов Иван начнет рубить милой зверушке головы, он будет выглядеть неадекватным убийцей. Дети это очень точно чувствуют. А вот если злой Горыныч встретит доброго и вежливого Ивана резкой фразой да еще и пообещает сожрать вместе с его любимой Василисой, то дальнейшие действия Ивана полностью оправданы и вполне тянут на подвиг. Грубую лексику использовать необходимо. Просто звучать она должна из уст отрицательных персонажей в определенных ситуациях. И ей нужно давать соответствующую оценку. В идеале пьеса должна обозначать проблему и предлагать способ ее решения, настраивая зрителей на оптимистичный лад. Даже если в пьесе идет речь о трагических событиях, нужно дать зрителям хотя бы лучик надежды. Если это проза И.С. Тургенева или Ф.М. Достоевского, то желательно максимально сохранять оригинальный текст. Но это не значит, что этот текст нельзя сокращать. Более того, в

инсценировке можно героям дописать реплики, если они не прописаны в оригинале. Главное, чтобы они соответствовали содержанию романа и целям героя. В инсценировке можно даже ввести дополнительных героев, которые, возможно лишь упомянуты автором или только подразумеваются.

### **Вопросы и задания**

1. Разработайте сценарий любой из предложенных форм деятельности школьного театра. Обсудите в группе.
2. Почему должны отличаться лексикон отрицательного и положительного персонажей?

### **2.3. Работа над спектаклем в школьном театре**

Работа за столом. Чтение. Обсуждение. Анализ пьесы и сюжетной линии, определение темы, главные события, событийный ряд, основной конфликт. Анализ пьесы по событиям. Основные стадии работы над спектаклем.

Именно так происходит работа в профессиональном театре. Этот алгоритм более уместен для школьного театра старшеклассников. Сначала работа над спектаклем проходит за столом. Пьеса читается, идет ее обсуждение, анализ, выявляется главная сюжетная линия, выстраивается событийный ряд, определяется основной конфликт или ряд конфликтов. Только после этого можно переходить к репетициям на сцене.

В работе над пьесой и спектаклем в условиях школьного театра для обучающихся в младшей и основной школах есть свои отличия. Здесь все начинается с выбора произведения для постановки и его прочтения детскому коллективу. Необходимо обсудить прочитанное, заинтересовав школьников темой произведения и возможностями его сценической реализации. Следующая стадия – чтение по ролям. На этой стадии расставляются акценты в общем понимании событий, главной темы, идеи. Детям необходимо раздать текст, который потом они могут переписать (для лучшего запоминания) или сделать в нем какие-то пометки, что важно и полезно. Необходимо приучать детей записывать на полях текста важные комментарии, мизансцены (куда и как движется его герой по сцене, что делает). Здесь же распределяются роли. При распределении ролей важно учитывать желания учеников, но при этом не забывать об их возможностях. При необходимости педагог должен мотивированно объяснить свой выбор

детскому коллективу. Надо сказать, что в театре есть закон: не бывает маленьких ролей. Каждый человек театра важен. К тому же играть главные роли не всегда так же интересно, как роли более скромные по объему текста, но при этом значительно более яркие. Далее действие из-за стола переносится на сцену. Начинаются репетиции в движении. Не лишним будет прислушаться к идеям юных актеров, которые в ряде случаев могут быть очень интересны. Сначала будущий спектакль отрабатывается по частям, а потом отдельные сцены соединяются в общую картину.

С самой первой репетиции следует добиваться от ребенка осмысленности того, что и как он говорит. Не следует заставлять его повторить интонацию, это может привести к механическому исполнению роли. Лучше спросить ребенка, почему его персонаж говорит так или иначе, какие чувства он испытывает в этот момент или чего он хочет добиться, говоря ту или иную фразу. И сразу же обратить внимание на правильное взаимодействие с остальными героями. Ребенок будет играть так, как запомнил вначале. На последних репетициях мало кто воспринимает замечания, даже если они будут верными. Накануне премьеры проводится генеральная репетиция. Причем она должна проходить так, будто зрители уже сидят в зале: не должно быть остановок, подглядывания в текст, посторонних переговоров. Если кто-то ошибся, пусть импровизирует без помощи режиссера, в реальной ситуации ему никто не поможет. После премьеры нужно обязательно похвалить ребят, найти доброе слово для каждого, даже если выступление оказалось не самым удачным. Ребенок и сам поймет свои ошибки. Главное, чтобы он не потерял веру в себя и в педагога.

### ***Костюмы и декорации***

Костюмы и декорации – неотъемлемая часть театрального представления. Нередко замысел постановки спектакля отмечается мыслями о невозможности воссоздать на любительской сцене сложные декорации или исторически точные костюмы. Ведь принято считать, что постановка спектакля неизбежно влечёт огромные затраты. Скажем сразу, что это далеко не всегда так. Театр может быть абсолютно разным и принимать всевозможные формы. Безусловно, для каждой постановки костюмы и декорации придумываются индивидуально. Однако в большинстве случаев на сцене не требуется ни постройка уменьшенной копии Красной площади, ни воссоздание большой императорской короны.

Понятие сценического костюма очень широко, и это не только одежда.

Это и прическа, и грим, и обувь, и аксессуары, которыми можно не просто дополнить, но и создать образ. Костюм нужен для того, чтобы ярче ощутить своего персонажа, чтобы дать герою новые характеристики, создать атмосферу спектакля. Один из вариантов костюма для коллектива могут стать футболки с логотипом или названием театра или школы. Это сразу создает ощущение единого ансамбля, подходит как для сольных выступлений, так и для композиций или спектаклей в современной стилистике. Если для своей работы выбрана какая-то классическая постановка, то совсем не обязательно искать исторические платья и фраки той эпохи, в которой происходит действие. Можно взять эти костюмы напрокат, но совсем не факт, что ребята смогут в них ходить. Эти костюмы требуют навыка носки и от взрослых, а современные дети, привыкшие к джинсам и кроссовкам, почти всегда мучаются, оказавшись в плену фрака или кринолина. Тем более, если эти костюмы были сшиты на другого человека. Можно воспользоваться стилизацией. Если мальчики наденут пиджаки и (или) белые рубашки, а девочки, допустим, одинаковые длинные юбки, дети будут ощущать себя по-новому, а внешнее восприятие будет правильным и целостным. Кроме того, на помощь приходят аксессуары. Ведь можно дополнить образ мальчишек шейными платками и брошкой из бабушкиной шкатулки, дать в руки им трость – зонт (с которым тоже надо научиться работать), и вот перед нами уже мистер Хиггинс или Чацкий. Также можно поступить и с девочками. Летние шляпки с повязанной лентой, перчатки или та же брошь дополнят любой, самый скромный образ. Универсальным в этом случае является чёрный цвет, на нем любые детали и дополнения, даже вырезанные из обычного белого ватмана, смотрятся выигрышно. Поэтому совершенно необязательно стремиться к пышности и яркости. Всё зависит от задумки автора и, конечно, от возможностей коллектива.

Самый популярный и любимый жанр – это сказки. И здесь точно можно дать волю выдумке, творя костюмы из самых невообразимых материалов. Для пробы пера можно провести конкурс: из подручных средств создать образы героев, которые есть в сказке. Детям предлагают поиграть в дизайнеров, и создать коллекцию сказочных персонажей. А как материал для творчества выдать им разноцветный скотч, мусорные пакеты разных цветов и размеров, бумагу, мочалки и губки, салфетки и т.п. Немного клея, краски, беспорядка. Результат удивит, а придуманное может стать ключом к решению всего спектакля. Костюм, безусловно, важен, но он не самоцель. Без сложных дорогостоящих костюмов вполне можно создавать интересные

спектакли. Причем костюмы, созданные своими руками из буквально подножных материалов, станут еще более любимыми и подарят бурю эмоций. В то же время рассказывать об истории костюма, моде той или иной эпохи бывает не только интересно, но и полезно. Тогда у ребят сложится более целостное восприятие материала, над которым они работают. А знание тонкостей этикета и нравов отлично погружают в атмосферу времени, делая скучную вроде бы классику увлекательной.

Декорации – самое сложное с точки зрения воплощения, особенно если вы будете создавать «закат солнца вручную». Здесь безошибочно действует главное правило: что действительно надо для того, чтобы спектакль состоялся, и можно было воплотить все задумки. Даже если по ремарке автора в одной из сцен гости сидят за щедро накрытым столом, подумайте: стоит ли гордиться на сцене длинный стол, за которым должны уместиться, например, восемь героев. Нужно ли накрывать его скатертью, ставить каждому герою полноценный прибор, готовить общие блюда? Они же по ремарке едят! А еще и посуду нужно подобрать в стиле нужной эпохи. Все это, ко всему прочему, кто-то должен сначала быстро вынести, а затем быстро убрать.

И все это ради сцены длительностью 5 минут, где в репликах и действиях героев стол не обыгрывается никак. Такая ситуация совсем не редкость на школьной сцене. Дети и их родители неделями создают трудоемкие декорации или реквизит, появляющиеся на сцене на считанные минуты и никак не влияющие на восприятие сюжета. Если стол принципиален для понимания происходящего, он должен быть накрыт. Во все остальных случаях стол может стоять где-то за кулисами, куда гостей приглашают пройти. Гости могут иногда выходить из-за этого воображаемого стола, утираясь салфеткой, доедая бутерброд или держа в руках бокал. Если это ироничная комедия, то стол может возникнуть в виде рисунка на ватмане. А в ряде случаев этот мифический стол, сковывающий возможности актеров, вообще не нужен. Стол может быть сыгран актерами как воображаемый: они пододвигают соответствующим образом стулья, садятся и лишь изображают процесс еды. Кстати, в театральных институтах есть такой раздел – этюды вокруг предмета. Этим предметом может стать все что угодно: стул, лавочка, лодка, ванна, окно, ящик. И вокруг этого предмета рассказывается целая история. А спектакль – это и есть история. Лаконичная декорация – это возможность точнее выразить мысль, не потратив средства на кучу бессмысленных стенок, ширмочек и еще много чего, что будет лишь захлаплением, а не декорацией. Ведь есть замечательное правило

театра: если на сцене висит ружье, оно должно выстрелить. Так и в спектакле: на сцене должно быть только то, что будет «стрелять». Декорация на пустой сцене может состоять из одного верного акцента. Например, трона, в «Снежной королеве». Такую декорацию можно быстро и легко поменять. В сказке о пиратах не нужен весь корабль, достаточно штурвала из колеса и куска черной ткани с нарисованным черепом.

Сегодня очень эффективным оказывается использование слайдов в качестве задника сцены.

### **Вопросы и задания**

1. Чем Вы объясните специфику работы над спектаклем с разными возрастными группами?

2. Предложите свой вариант театральных костюмов и декораций в условиях финансового дефицита.

### **2.4. Педагогические и психологические основы деятельности школьного театра**

Школьные педагоги лучше других знают, насколько в работе с юными актерами важен психологический фактор. Здесь как раз актуальна формулировка «не навреди». Школьный театр – это место, где ребенку можно и нужно помочь раскрыться, поверить в себя, научиться дисциплине, освоить публичные выступления. Обратим внимание на некоторые специфические вопросы жизнедеятельности школьного театра. Порой дети, позанимавшись в самодеятельных коллективах, ловят «звездную болезнь», а затем приходят поступать в театральные вузы с ощущением собственной исключительности и осознанием, что иного пути в жизни просто не существует. Результат – обманутые надежды, комплексы и упущенное время. На одном из занятий нужно поговорить с детьми о «звездной болезни». Как они ее понимают? Почему это плохо для «заболевшего»? А для его окружения? Дети должны хорошо понимать, что школьный театр любительский. С него может начаться большой путь в профессию, но для этого существуют специализированные учебные заведения, куда ребенок может пойти сам, если потом выберет для себя театральную профессию. Но, как и любая другая профессия, это не для всех. Работа в театре – это труд, а не только поклоны и аплодисменты. В мире огромное количество замечательных профессий, и во многих из них могут пригодиться навыки,

полученные в школьном театре.

Нередко в театр приходят «трудные» подростки – ребята с огромным энергетическим потенциалом, «не уместяющимся» в рамки школьных правил. Они часто склонны к эпатажу, эмоционально неустойчивы. Но и талантливы одновременно. Другая категория «трудных» – дети из неполных или неблагополучных семей, имеющих весьма скромный бюджет. Объединяет и тех, и других отчаянная потребность в самоутверждении. Поэтому задача руководителя театра под видом предоставления возможности легального дуракаваляния направить агрессивную энергию в творческое русло, замкнув на создании сценического образа. В большинстве случаев это даёт результат, и потребность в эпатаже, реализованная на сцене, в жизни просто отпадает.

Руководителю школьного театра особенно на первых порах очень важно определить грань между своим стремлением к творческой реализации и возможностями творческой реализации детей. Безусловно, педагог тоже человек, и ему есть, что сказать зрителям, но во главу угла должны быть поставлены интересы и потребности детей. Прекрасной возможностью сплочения коллектива могут стать традиции и общие интересы. Начать, например, можно с названия коллектива, придуманного сообща или выбранного общим голосованием. Ребятам важно ощущать единство, принадлежность к серьезному делу, особенному миру. На выполнение этой задачи отлично работают эмблема коллектива, девиз или гимн. Поможет создание группы театра в социальных сетях. Причем этих групп может быть две: одна – для зрителей, а другая – внутренняя, только для участников театрального коллектива. Прекрасная традиция – общий сбор перед началом спектакля в кругу, держась за руки, с пожеланием: «Ни пуха, ни пера!» Традицией может стать общая фотография после спектакля, чаепитие в начале или конце сезона, капустник к Новому году или Дню театра. Можно ввести ежегодное празднование Дня рождения театра.

### **Вопросы и задания**

1. Чем вы можете объяснить особый интерес к школьному театру у «трудных» подростков?
2. Придумайте традицию для школьного театра.

## 2.5. Обучение актерскому мастерству в школьном театре

С момента поступления в коллектив каждый его участник должен приучаться к ежедневному систематическому труду. Учащимся надо понять и осознать, что важно уделять должное внимание актерской технике, методу, а не надеяться только на случайное озарение таланта.

Чтобы создать непосредственное и правдивое переживание, не сценическую маску, а образ живого человека во всей его жизненной конкретности и достоверности, необходимо умение естественно, органично перевоплотиться и жить жизнью персонажа как своей.

С чего следует начинать педагогу? На этот счет не может существовать раз и навсегда установленных правил. Это зависит от опыта педагога и учеников, с которым ему предстоит работать. Станиславский предлагал разные варианты для начала работы: организация самодеятельного спектакля, в котором ученики по собственному выбору исполняли бы роли или импровизации, посещение и обсуждение спектаклей различных театров, проведение дискуссий и т. п. Он всегда вел учеников к определенной цели: помочь им осознать существо того искусства, которому они пришли учиться. Искусство актера – это искусство сценического действия. Этой задаче должны быть всецело подчинены артистическая техника и творческий метод.

Актер на сцене должен уметь по-настоящему видеть, слышать, мыслить, чувствовать, действовать, а не представляться мыслящим, чувствующим, действующим. Он должен научиться правильно воспринимать, оценивать, находить решения и воздействовать на окружающие его объекты сценической жизни в условиях художественного вымысла. Если в жизни под влиянием внутренних потребностей, целей и реальных обстоятельств этот органический процесс протекает произвольно, то на сцене человеческие поступки и их причины заранее обусловлены автором, режиссером, художником и самим актером. Вследствие этого пропадает непосредственность восприятия и ослабляется острота воздействия сценических обстоятельств на актера. Актеры, создающие на сцене образы живых людей, а не условных театральных персонажей, стремятся преодолеть указанные трудности и в противоестественных условиях публичного выступления сохранить органичность творчества. Педагогический процесс воспитания такого актера требует строгой последовательности и постепенности. Нельзя перескакивать на новую ступень, не утвердившись как следует на предыдущей. На простейших примерах упражнений, предложенных далее, можно



последовательно и наглядно изучить каждый из творческих элементов и раскрыть существующую между ними связь.

### *Преодоление мышечных зажимов*

Мышечную свободу актера Станиславский считал важнейшим условием создания творческого самочувствия. Упражнения, направленные на борьбу с произвольными мышечными напряжениями, возникают на первых же занятиях по технике актера. С них начинается каждый урок и впоследствии каждая репетиция, пока привычка контролировать и снимать мышечные зажимы не будет доведена до автоматизма.

Чтобы устранить мышечные зажимы, можно сначала довести напряжение во всем теле до возможного предела, после чего сразу ослабить мышцы и, наконец, вернуться к нормальному физическому состоянию.

Ученикам предлагается для этого встать, вытянуть руки вверх, сжать кулаки, набрать дыхание и, поднимаясь на носки, напрячь все тело так, словно удерживаешь тяжелый груз, который нужно забросить на полку или зацепить за воображаемый крюк. После этого вместе с выдохом полностью ослабить мышцы и, чтобы не упасть, опуститься на стул, откинувшись на спинку. Затем снова, набрав дыхание, восстановить необходимую меру мышечных напряжений, чтобы не свалиться со стула, а сидеть в свободной, но подобранной позе, с нормально поднятой головой и прямой спиной, оторванной от спинки стула, с собранными ногами и руками. Наконец, принять такую позу, чтобы по сигналу тотчас же вскочить со стула и снова поднимать воображаемый груз, повторяя весь цикл движений. Ритм упражнений должен быть строго согласован с ритмом дыхания, что особенно важно для достижения нужного результата.

Нередко напряжение возникает в ногах, коленях и ступнях. Оно уродует походку, делает ее резкой и «деревянной». И наоборот, опора на пальцы ног придает походке плавность и законченность. Важно, чтобы сам ученик научился находить эти напряжения и преодолевать их. Умеет ли он, например, произвольно освободить мышцы ног? Для проверки надо предложить ему лечь на спину и расслабить мышцы. Затем приподнять ногу, перехватив ее выше колена. Если он действительно освободит мышцы, нога должна согнуться, а ступня – скользить по полу. В противном случае нетрудно убедиться, что нога осталась напряженной. Если свободно висящая ступня остается под прямым углом к ноге, надо развивать ее, проделывая в разные стороны вращательные движения и заставляя шевелиться пальцы.

Для развития и раскрепощения кистей рук создано множество упражнений. Широкий бросок кисти снизу вверх – жест приветствия, а сверху вниз – стряхивание налипшего на пальцы теста; сгибание и разгибание пальцев вместе с движением кистей вверх и вниз – замешивание теста, а энергичное выбрасывание пальцев вперед – гипнотический пасс или разбрасывание водяных брызг в лицо партнера; подбрасывание поочередно кистей вверх при подтянутых к туловищу локтях напоминает жонглирование мячами, а вращательное движение кисти – обмахивание веером и т. д.

### *Преодоление неблагоприятных сценических условий*

Первая ступень овладения процессом органического действия – преодоление неблагоприятных условий публичности творчества. Ученик совершает в присутствии зрителей (педагогов и своих товарищей-учеников) простые жизненные действия, еще не осложненные творческим вымыслом: что-либо рассмотреть, расслышать, узнать, отыскать, прочесть, заучить наизусть, а для этого изменить положение, перейти, взять что-то, обратиться с вопросом и т. п.

Смысл подобных упражнений в том, чтобы научиться отвлекаться от зрителей.

Целесообразно проделать ряд упражнений, помогающих понять, что такое подлинное, органическое действие в сценическом искусстве и из каких элементов оно состоит. Ученику предлагается выйти на сцену и, ничего не делая, выдержать длительную паузу. Лишенный конкретного действия и ставший объектом внимания присутствующих, он скоро убедится в ложности своего положения. После паузы бездействия педагог предлагает ученику выполнить простейшую задачу, а именно: рассмотреть устройство сцены, сосчитать кулисы или лампочки в софитах, мысленно произвести арифметическое вычисление, продекламировать про себя известные стихи, познакомиться со статьей в газете и потом рассказать о ней. Это убедит ученика в том, что только целесообразное выполнение какого-либо действия дает ему право пребывать на сцене.

Но всякое ли действие является предметом сценического искусства, иначе говоря, творчеством? Важно, чтобы ученик поверил в возможность осуществления данного вымысла в реальной жизни и искренне увлекся им. Для этого ему надо ответить на ряд дополнительных вопросов, вытекающих из заданных обстоятельств, например: при каких условиях он мог попасть на палубу корабля, что это за корабль, куда и зачем он следует и т. д. Ученик

может сразу и не выполнить это сложное упражнение. В данном случае это не столь существенно. Важно, чтобы он понял, с чего начинается творчество. Роль вымысла в творчестве актера станет особенно ощутимой, если предложить проделать одно и то же действие в разных предлагаемых обстоятельствах. Например, пройти через зрительный зал и подняться на сцену. Ученик может оправдать это действие тем, что он проходит через двор и поднимается па крыльцо дома. В процессе упражнения естественно возникнут вопросы: куда и зачем я иду, то есть, каковы ближайшая цель и обстоятельства, необходимые для совершения действия. Эти обстоятельства могут быть осложнены новыми дополнительными вымыслами: идет дождь, под ногами грязь, дорогу преграждает злая собака, а в доме лежит тяжелобольной, ожидающий помощи, и т. д. В результате этих упражнений ученик должен почувствовать, что всякое совершаемое им на сцене действие целенаправленно и требует внутреннего оправдания.

Новая трудность в сохранении органичности действия на сцене связана с его повторностью. Актер повторяет на каждом спектакле один и тот же заученный текст, мизансцену, зафиксированную в процессе репетиционной работы, логику и последовательность действий. Однако воспроизведение этой логики и последовательности должно всякий раз сохранять элемент первичности и импровизационности. Необходимо с первых же занятий по сценическому искусству учиться обновлению процесса действия при каждом его повторении, не давая ему превращаться в процесс механический.

**Повтори.** Педагог предлагает ученику выполнить простое жизненное действие: налить из графина стакан воды и подать ему, переставить по его указанию в комнате мебель, проверить по журналу присутствующих, открыть или закрыть форточку и т. п. Если просьба открыть форточку не адресована к определенному лицу, то на какое-то мгновение обязательно произойдет заминка, пока ученики осознают эту просьбу, сориентируются (где эта форточка, для чего понадобилось ее открыть, кто это сделает) и кто-то из присутствующих возьмет на себя инициативу, встанет и сделает то, о чем просит педагог. Затем педагог предлагает проделать то же самое вторично. То, что в первый раз выполнялось как жизненное действие, со всеми присущими ему органическими процессами (восприятие, ориентировка, оценка и т. д.), при повторении перейдет в плоскость сценического действия. При этом, как правило, будет нарушен живой органический процесс, возникнет элемент механичности, наигрыша.

**Найди.** Можно предложить и более усложненный тип упражнений. Например, педагог просит ученицу дать ему на время какую-либо ценную

вещь (брошь, бусы, часы и т. п.), а потом, удалив ее из класса, прячет этот предмет. Затем, пригласив ученицу, он предлагает ей найти спрятанную вещь. Когда она найдет предмет, ей дают задание снова проделать это упражнение с той только разницей, что она уже знает, где находится предмет. При повторении подобного упражнения обычно осуществляется не самый процесс действия (искание спрятанной вещи), а воспроизводится лишь его внешняя форма, то есть мизансцена и запомнившиеся приспособления.

### ***Упражнения на восприятие***

Восприятие объектов внешнего мира с помощью зрения, слуха, обоняния, осязания, вкуса – первая и необходимая ступень всякого живого органического процесса. Тренировку органов чувств надо начинать с простейших упражнений, приучающих учеников произвольно направлять внимание на определенные объекты.

***Память на ощущения.*** Актеру важно не только воспринимать и наблюдать жизнь во всех ее проявлениях, но и уметь хранить в своей памяти воспринятые ощущения и произведенные наблюдения.

В театральной педагогике для этой цели выработаны определенные приемы и упражнения. Простейшая форма этих упражнений – восстановление в памяти зрительных, слуховых и иных образов действительности.

***Угадай предмет!*** Для этого упражнения завяжите партнеру глаза, поднесите ему разные предметы, и пусть он угадывает их по осязанию и называет по имени.

***Душ.*** Встаньте. Представьте себе, что вы стоите под душем. Сейчас я его включу, польется теплая вода. Приготовьтесь. Включаю. Вода льется. Вспоминайте всей кожей, что это такое – теплый душ. Подставляйте теплому потоку лицо, плечи, грудь, спину. Наберите воды в ладони. Добавим горячей воды. Что делает тело? Легко ли ему стоять неподвижно? Нет, оно двигается, не позволяет струйкам бить по одним и тем же местам. Где кран холодной воды? Покрутите его сами, разбавьте этот кипяток, а то уже трудно стоять. Подбавляйте постепенно холодную воду. Вода стала холодной. Что делает тело? Оно как бы сжимается, съеживается, сокращает поверхность кожи, делает ее плотнее, непроницаемое, недоступней холоду. А если не двигаться – тело само начнет дрожать, чтобы выделить энергию и хоть немного согреться. Всё вспомнили? Физическое поведение тела помогает укрепить воспоминания? Регулируйте воду сами, помогайте себе мысленной речью и вспоминайте кожей все ощущения температуры и прикосновений.

***Зима – лето.*** Представьте себе, что сейчас жаркое лето. Вы сидите на морском берегу. Окружайте себя поочередно всеми предлагаемыми обстоятельствами – перед вами море, жаркое солнце, легкий ветерок с моря

(вспомните его дыхание), шум волн. Как ведет себя тело в такой жаре? А как вы одеты? Да, безрукавка, шорты, сандалеты... Солнце печет. Взгляните на свои руки – вы не сожгли их?

**Стакан чая.** Возьмите воображаемый стакан с горячим чаем. Какие виды вашей памяти, какие воспоминания, какие действия могут помочь вам поверить, что вы действительно держите в руке стакан чая?

Вот какие:

1) зрительные воспоминания – внешний вид стакана, цвет чая, пар над колеблющейся поверхностью жидкости;

2) осязательные воспоминания – ребристое стекло, его гладкие грани;

3) температурные воспоминания – жар горячего стекла;

4) мышечно-двигательные воспоминания – вес стакана, усилия руки и пальцев, удерживающих стакан, чтобы не уронить, и поддерживающих равновесие стакана, чтобы не расплескать чай;

5) обонятельные воспоминания – запах чая;

6) вкусовые воспоминания – вкус сладкого, горячего чая, если вы отхлебнете из воображаемого стакана.

Из всех этих следовых рефлексов, неразрывно связанных друг с другом, и складывается общее воспоминание. Мы представляем себе стакан чая в руке – и из глубин памяти тянутся вместе со зрительным образом и осязательные, и обонятельные, и другие воспоминания. Одно цепляется за другое, все связано в единый клубок. Нам то ясно видится стакан, то рука вспоминает, как она держит его горячие грани, то вспоминается запах чая – все является нам само собой, в беспорядочном смешении.

Действуя с воображаемым стаканом, мы можем в каждый данный момент выделить одно из воспоминаний, оставив все остальные как бы на втором плане. Итак, строим «круговую» ленту разных видов памяти:

**Ощутите запах!** Возьмите рюкзак, кошелек или сумку. Вряд ли до сегодняшнего дня вы задумывались о запахе этих предметов. Для чего вам знать, как он пахнет? А если бы это вдруг понадобилось? Поставьте себя в такие обстоятельства, при которых вам необходимо это сделать сегодня, вот сейчас же...

– Расскажите, что нового узнали вы сейчас о своем рюкзаке.

**Вспомните запах!** Вспомнить запах моря, раннего летнего утра, запах сена в копнах, запах дыма от костра, запах печеной картошки, запах лесной земляники, цветов (гвоздика, василек, ромашка, ирис, пион, нарцисс, сирень, черемуха).

**Волшебный графин.** Для этого упражнения нужен воображаемый

графин с водой и стаканы.

– Пусть каждый нальет себе из стакана воды. Она волшебная. Попробуем ее на вкус. Первый небольшой глоток – какао. Вспомните вкус? Запах? Вид? Когда вспомните, только тогда отпейте немного.

– Второй глоток – хлебный квас, прямо из холодильника.

– Третий глоток – горячий черный кофе.

– Четвертый глоток – чай с лимоном.

– Пятый – молоко.

– Шестой – газировка (тут и слуховая память требуется – вспомните, как шипит нарзан в стакане!).

**Физическое самочувствие.** Упражнение тренирует память кожных и внутренностных ощущений, которые тоже определяют физическое самочувствие человека.

– Вспомните, как у вас болел зуб, как вы мучились и, наконец, не выдержав, героически отправились к зубному врачу.

– Вспомните, как, где и чем вы порезали руку или ногу, как смачивали рану йодом, забинтовывали ее.

– Вспомните, как вам попала в глаз соринка, когда вы стояли у раскрытого окна идущего поезда. Вспомните, как вы пытались избавиться от нее, как долго она мешала вам, и как болел глаз.

– Вспомните, как вы, больной, лежали с высокой температурой. Какой? Чем болели?

– Вспомните, как в один из особенно жарких дней вас томила жажда, как пересыхал рот, как вы добрались до воды и как пили, пили...

– Вспомните, как вы обожглись. Схватили сковородку с костра?

– Вспомните, как вы запыхались, когда пришлось долго бежать. А куда вы спешили?

### ***Упражнения на развитие наблюдательности***

А что это значит в жизни – рассмотреть? Это значит – так запечатлеть предмет в памяти, что он не забудется потом. Рассмотреть – это значит не только смотреть, но и видеть, не пассивно созерцать, но и познавать. Смотреть – занятие пассивное. Видеть – активное жизненное действие.

***Рассмотрите предметы!*** Дается задание рассмотреть предметы, которые есть в комнате. Это может быть карандаш, стул, горшок с цветком, люстра, органайзер, сумка, кресло и т.д. Необходимо увидеть в этих простых вещах необычное, чудесное, удивительное, то, о чем вы и не подозревали

прежде.

**«Фотографы».** Ученики садятся полукругом. Один из них, стоя перед полукругом, «фотографирует» товарищей (с заранее оговоренной выдержкой на счет 20, или 10, или 15), а затем выходит за дверь. Во время короткой паузы ученики пересаживаются на другие места. Можно звать «фотографа», задача которого выполнить задания:

1. Определите, как раньше сидели ваши товарищи. Подойдите к тем, кто изменил позу, верните их в прежние положения.

2. На площадке расставлены стулья. Один или несколько учеников «фотографируют» (с короткой выдержкой на счет 3, или 2, или 1) общий вид комнаты и выходят. Пока они за дверью, расположение стульев меняют, причем лучше не делать полную перестановку, а только чуть изменить положение двух-трех стульев.

3. Два ученика стоят перед полукругом, а все сидящие «фотографируют» их с обусловленной выдержкой. Затем эти двое выходят за дверь и что-то изменяют в своем внешнем виде, причёске или меняются какими-нибудь деталями своей одежды.

**Вещи на столе.** На столике педагога разложены блокнот, авторучка, футляр от очков, бумага, монеты. Необходимо запомнить, как они лежали. Время на запоминание – до счета пять.

**Рассмотрите людей!** Задание: «Рассматриваю двух людей, отыскивая в них сходство или различие».

Каждый сидящий в этом полукруге пусть рассмотрит своего соседа справа и слева. Надо обратить внимание сначала на сходство: волосы могут быть разных оттенков, но одинаково тонкие, мягкие; ладони – широкими, голоса похожими и т.д. Можно подумать о характерах, об особенностях поведения.

Потом можно задать вопрос о том, для чего ребята рассматривают и сравнивают соседей. Они должны придумать. Может быть, для того чтобы, выбрать, кто какую роль будет играть в сценке.

**Биография спичечного коробка.** Необходимо найти новое, неизвестное вам в хорошо знакомом спичечном коробке, пофантазировать, как его делали. Что представляется прежде всего?.. Лес, рубят деревья, везут на лесопильный завод. Сколько людей участвовало в «биографии спичечного коробка» – от лесоруба до продавца магазина. Можно пройтись мысленно по этой биографии последовательно, от начала до сегодняшнего дня.

**Биография попутчика или прохожего.** Одно из индивидуальных упражнения, тренирующих зрительные восприятия и зрительную память для

развития наблюдательности и фантазии, – наблюдение за случайным попутчиком в автобусе или за прохожим на улице. Надо решить, что это за человек, где и кем он может работать, что у него за семья, кто близок ему, с кем он враждует, что любит и чего избегает, чем он занят сейчас, о чем думает, куда идет.

**Биография по портрету.** После первых попыток учеников создать биографию случайного прохожего полезно посвятить занятие общему разбору «биографии по портрету». Лучше взять для этого репродукцию какого-либо портрета неизвестного человека. Например, «Вдовушка», «Завтрак аристократа» П. Федотова.

Для начала можно взять репродукцию современной портретной живописи, близкую нам по времени: С.А. Григорьев «Вратарь», Лариса Кириллова «Девочка у окна» и т.д.

Созданная общей фантазией биография по портрету и обстоятельный ее разбор помогут в дальнейшей самостоятельной работе по наблюдению за случайными попутчиками и прохожими.

Цель этих упражнений – разбудить фантазию учеников, выработать в них потребность оправдывать заданное действие конкретным жизненным содержанием. Предположим, ставится простейшая задача: войти в комнату. Казалось бы, выполнение такого задания не представляет особого труда, но на деле окажется не так. Если ученик просто откроет дверь и войдет в комнату, не создав никакой прелюдии и «перспективы действия», не поставив перед собой никакого «если бы», нетрудно будет доказать, что он никакого действия не совершил, а формально выполнил мизансцену. В жизни такой бесцельный «выход» невозможен. Другое дело, если он войдет, чтобы проститься с товарищами или обрадовать их своим неожиданным появлением, чтобы принести извинения педагогу, явиться по вызову следователя и т. п. Каждый такой вымысел дает повод для совершения действия, но, чтобы действовать не «вообще», а конкретно, потребуется ряд дополнительных вымыслов.

Подставляя различные «если бы», можно одно и то же задание выполнять всякий раз по-новому: садиться на стул, чтобы отдохнуть, приняться за уроки, выслушать замечание; встать со стула, чтобы приветствовать входящего в комнату, избежать дальнейших объяснений, подать условленный сигнал товарищам; пожать руку партнеру, обратить на себя внимание, дать понять свое недовольство, выразить признательность, сочувствие, ободрение, показать свое превосходство и т. д.

Для развития актерского воображения богатый материал дает



обращение со всякого рода предметами. Берется, предположим, зеркало. Я смотрюсь в него, накладывая на лицо грим, прихорашиваясь, чтобы идти на свидание, отыскивая седые волосы, разглядывая шрам и т. п. А если зеркало обладает волшебным свойством отвечать на вопросы, как в пушкинской «Сказке о мертвой царевне», или понадобилось для гаданья?

Среди различных приемов развития актерского воображения можно выделить особый тип упражнений, подводящих учеников к логике действия, значение которой в полной мере будет осознано в процессе работы актера над ролью. Ученикам предлагается соединять отдельные, разрозненные позы и движения, лишённые на первый взгляд всякой логической связи, в единое осмысленное целое. Например, войти в комнату, подойти к окну, залезть под стул и выбежать из комнаты. После того как ученик выполнит механически каждое из этих действий, он должен повторить их в той же последовательности, оправдывая соответствующим вымыслом. Допустим, я пришел домой из школы, слышу крики товарищей, подошел к окну. В это время в окно влетает мяч и закатывается под стол. Я достаю его и выбегаю на улицу, чтобы принять участие в игре в волейбол. Тот же порядок действий может быть оправдан и другими обстоятельствами: я спасаюсь от преследования, играю в прятки, ловлю и выношу из своей комнаты забежавшего котенка и т. д.

Надо позаботиться о том, чтобы в классе, где происходят занятия, не было недостатка в предметах, питающих фантазию учеников. Ширмы, станки, ступеньки, занавески, картины, скамьи, кресла, переносные двери и окна, простейшие предметы реквизита (палки, мячи, плащи, посуда, цветы и т. д.) – всегда должны быть под руками. Они разнообразят упражнения, дают простор для проявления творческой инициативы. Всевозможные упражнения на «если бы» помогают развивать фантазию учащихся, приучают их непосредственно откликаться действием на предложенные обстоятельства и находить обстоятельства, оправдывающие заданные действия.

### ***Упражнения на развитие сценического движения***

При создании роли важна пластика актера, который должен уметь перевоплощаться не только в образы человека, но и животного, и предмета.

***Животные.*** Представьте, что вы превратились в какое-нибудь животное: в зверя, птицу, рыбу, насекомое.

Вот вам на выбор – медведь, кенгуру, белка, лисица, тюлень, слон, мартышка, верблюд, жеребенок, черепаха, крокодил, змея, дятел, цапля,

курица, гусь, страус, павлин, галка, акула, золотая рыбка, стрекоза, таракан, божья коровка, паук, муха...

Действуйте, задавая себе вопросы и отвечая на них: «Что бы я делал, если бы у меня были крылья? Если бы я был покрыт блестящими красивыми перышками? Если бы мой рот был длинным клювом?» и т. д. Действуя, вы незаметно придете к правильному самочувствию вашего животного. Помогайте себе мысленной речью. Размышляя вслух или про себя, ищите существенные стороны характера вашего животного.

– Я дятел. Вот я, цепко держась когтями за дерево, долблю кору. Там, под ней вкусные жучки. Трудно долбить, даже клюв заныл. Трудно, но я привык. Я – труженик!

– Я черепаха. Никому не доверяю. Чуть что – голову и лапы в панцирь, и – достань-ка меня! Множество непонятных опасностей вокруг! И т.д.

**Детские игры.** Вспомните, как играют дети.

– Это комната детского садика. Всем вам – от трех до пяти. Вы вернулись с прогулки, раздеваетесь (вот – вешалка) и усаживаетесь играть: девочки играют в куклы, мальчики – в кубики.

Представьте, что играете в кубики. Вспомните, как строили дом – «понарошку» или по-настоящему? Конечно, по-настоящему! И если кто-нибудь из взрослых случайно задевал рукой незаконченную постройку, и она рушилась – сколько было слез! Ведь рушился настоящий дом! Пусть маленький, пусть без окошек со стеклами, но все-таки настоящий дом, в котором вполне могли бы жить ваши живые милые плюшевые медвежата. И, ставя кубик на кубик, вы бормотали: «А здесь мишки будут обедать, а здесь мишки будут спать».

**Крылья.** В этом упражнении надо использовать все пластические навыки для рук и найти характер движения рук, если бы они были: крыльями орла, крыльями ласточки, крыльями воробья, крыльями сверхзвукового самолета, крыльями Змея Горыныча, крыльями летучей мыши, крылышками бабочки, крылышками стрекозы.

**Лес.** Вспомните лес. Теперь представьте себе, что все вы не люди, а растения этого леса: вы – березка, вы – рябина, вы – огромная сосна, вы – ромашка, вы – одуванчик, вы – трава, вы – шишка на ветке, вы – раскидистый старый дуб, вы – белый гриб...

– Раз вы – дерево, значит, ваши руки – самые большие из ваших веток. Раскиньте их пошире!.. А ноги – корни... Видите, как муравей ползет по вашей руке-ветке? Слышите ли шум своих листьев?

– А если вы – трава, как вам живется? Тянете руки-стебельки ввысь,

чтобы быть поближе к теплему солнцу? Как ветер колышет вас?

— Яркий солнечный день, легкий ветерок. Хорошо греться? Спокойная, безмятежная жизнь... Вдруг тучи налетели, подул сильный ветер. Что делается с одуванчиком? Не страшно ли шишке? И т.д.

**Толстый и тонкий.** Разделитесь на пары и решите, кто будет толстым, а кто – тонким. Потом поменяйтесь ролями. Вместе займитесь одним делом. Например, собирайте на грядках воображаемую клубнику и старайтесь набрать лучшие ягоды, наполнить ими корзинку раньше партнера. Найдите такое физическое самочувствие, какое было бы у вас, если бы вы были в два раза массивнее. Быстро бы вы сгибались? Легко ли? А если бы у вас были тоненькие ножки-струнки и если бы вы весили в два раза меньше, чем теперь, как бы вы обегали кустик за кустиком в поисках лучших ягод? Тело легкое? Удобно вертеться и высматривать? Все видно в корзинке соседа, до самого дна?

Можно делать парные упражнения, переключаясь из одного самочувствия в другое.

**Взаимодействие с партнером.** Взаимодействие с партнером – основной вид сценического действия. Оно вытекает из самой природы драматического искусства. Прежде всего, надо научиться по-настоящему видеть, слышать, остро воспринимать партнера и его действия. Для тренировки указанного навыка нужны упражнения, которые давали бы возможность точно проконтролировать, куда направлено внимание каждого из партнеров, требовали бы для своего успешного выполнения острой взаимной «слежки», точного учета поведения. Таким требованиям лучше всего отвечают упражнения, в которых партнерам неизвестны истинные намерения друг друга. Ставится какая-нибудь простая задача, например, вернуть товарищу деньги, взятые в долг на определенный срок. Тот, кому возвращается долг, зная о затруднительном материальном положении товарища, отказывается сейчас взять у него деньги. Но должник из самолюбия настаивает. Оговаривая обстоятельства действия, педагог дает каждому из партнеров в отдельности еще дополнительное задание: ни в коем случае не оставлять денег у себя. Если партнер не захочет их принять, то незаметно подсунуть их ему в карман. По результату упражнения можно судить, кто оказался внимательнее к поведению партнера и действовал более точно. Чтобы выполнить скрытое от партнера действие, нужно быть очень внимательным к нему, находчивым и точно учитывать его поведение.

### *Приспособление или пристройка к объекту*

В упражнениях можно поставить задачу: пристроиться к партнеру с целью заставить его выполнить просьбу, приказ, сообщить ему приятное или неприятное известие; установить дружеские связи или, наоборот, перестроиться для разрыва отношений, для интимного или официального разговора со старшим, младшим, симпатичным или неприятным человеком и т. п. По ходу взаимодействия партнеров приспособления не будут оставаться неизменными. В зависимости от перемены обстоятельств и развития взаимоотношений они будут постоянно меняться с целью подготовки к новому наступлению или обороне, если рассматривать взаимодействие как борьбу. Выразительный пример такой перестройки поведения мы находим в рассказе А. П. Чехова «Толстый и тонкий». На платформе железной дороги происходит встреча двух чиновников, бывших школьных товарищей. Обменявшись приветствиями, «приятели троекратно облобызались и устремили друг на друга глаза, полные слез. Оба были приятно ошеломлены». Но стоило только одному из них, мелкому чиновнику, узнать, что его друг дослужился до тайного советника, как с ним произошло необыкновенное превращение: «Тонкий вдруг побледнел, окаменел, но скоро лицо его искривилось во все стороны широчайшей улыбкой; казалось, что от лица и глаз его посыпались искры. Сам он съежился, сторбился, сузился...» Дружеское общение оказалось совершенно нарушенным.

Физическое действие лежит в основе словесного. Словесное взаимодействие вне физического невозможно, тогда как физическое при известных обстоятельствах может осуществляться и без слов. Упражнения и этюды на бессловесное взаимодействие обычно называют этюдами на органическое молчание. Если молчание не будет абсолютным – это не играет существенной роли, важно лишь, чтобы физические действия на первых порах преобладали над словесными. С этой целью можно предложить ученикам обстоятельства, которые исключают или делают излишним словесное общение. Предположим, что действие происходит у постели тяжелобольного, который задремал после нескольких бессонных ночей. Близкие ему люди желают навестить его и узнать о здоровье. Дежурящие у постели больного оберегают его покой и пытаются мимикой и жестами объяснить пришедшим, в каком он находится состоянии. Можно найти и другие предлагаемые обстоятельства, в которых молчание является непременным условием совершения действия. Например, разговор при отходе поезда через закрытое окно вагона; объяснение с иностранцем при незнании языка; общение глухонемых и т. п. Задача подобных упражнений –

осуществить со всей тщательностью и последовательностью процесс органического взаимодействия без слов.

Важно, чтобы ученики познали на собственном опыте, как можно при помощи одних лишь физических действий привлечь внимание партнера, пристроиться к нему, установить с ним контакт, воздействовать на него, уметь воспринять его ответную реакцию, оценить ее и найти наиболее целесообразную логику своего поведения в изменившихся обстоятельствах. Ученики должны почувствовать силу воздействия на партнера при помощи логики физических действий, научиться управлять его поведением, уметь заставить его молчать, замереть в неподвижности, приблизиться или, напротив, держаться в отдалении и т. д.

**Выбери партнера!** Бывает, что в упражнениях нужно разделить на пары. Можно для этого тренировать незаметную, молчаливую договоренность партнеров – своего рода упражнение на взаимодействие.

Ученики в полукруге.

– Выберите себе партнера и дайте ему понять, что вы его выбрали, но так, чтобы никто из нас не понял этого. Договоритесь глазами! Нет, подмигивание – слишком заметное движение. Я ведь понял, с кем вы хотите работать. Эта договоренность аннулируется, ищите другого партнера.

– Как же понять, с кем можно договориться, кто свободен?

– Глаза человека могут сказать все, если вы научитесь их безмолвному языку. Можно только по глазам, по тончайшей микромимике понять, что партнер зовет вас. Попробуйте сами звать партнера, не двигая сознательно ни глазами, ни бровями, ни веками, ни единой ресничкой. Попробуйте согласиться на его предложение. Отказаться. Обратить внимание партнера на вашего соседа. Выругать партнера за его недогадливость. Поблагодарить его сердечно. Пристыдить...

– Микромимика – это не осознаваемые нами, мелкие, почти невидимые сокращения мимических мышц. О ней не надо думать, она появляется сама собой, ее рождают наши мысли, видения, эмоции.

**Сцепка.** Второе упражнение «через окно» на взаимосвязь и взаимозависимость партнеров по-другому обеспечивает сцепку между двумя партнерами.

– Партнер не слышит вас через массивное стекло, поэтому попробуйте объяснить письменно: пишите пальцем буквы в воздухе, пусть он их читает и пишет свои ответы. Придумайте цель и действуйте.

Ученики пишут пальцем в воздухе, но очень скоро выясняется, что слов недостаточно: они еще активно смотрят в глаза друг друга, а не только

на буквы. Они угадывают начинающиеся слова и даже всю будущую фразу. Они пытаются найти подтверждение своей догадке в глазах партнера. Они отвечают и спрашивают, наконец, не только буквами – ими они пользуются лишь в том случае, если партнер чего-то не понимает. Между ними устанавливается крепкая внутренняя связь, сцепка.

**Словесное взаимодействие.** Овладение процессом физического взаимодействия естественно подводит нас к новому, большому разделу артистической техники – к взаимодействию словесному. Слово становится необходимым средством воздействия на партнера, передачи ему своих образных представлений, мыслей и чувств.

**Умение слушать и слышать.** Основная форма сценической речи – диалог. Так, например, не меняя текста диалога, сложившегося импровизационным путем, можно всякий раз менять свое отношение к воображаемому событию и делать выговор то в форме резкого осуждения, то мягкого упрека, иронического наставления, холодной отчужденности, сожаления, строгости, сочувствия и т. п. Каждое такое изменение в характере действия должно повлечь за собой соответствующее изменение и в логике поведения партнера, придать новую окраску действиям.

**Три докладчика.** Три ученика садятся лицом ко всем остальным. Каждому из них педагог дает по газете и отмечает статью. По команде трое одновременно в течение двух-трех минут читают вслух свои статьи. Все слушающие должны понять, что читает каждый. Каждый из читающих должен слышать и понимать двух остальных докладчиков.

Вначале выполняется облегченный вариант. Педагог говорит, кого именно из трех докладчиков должен слушать каждый из учеников. Докладчики тоже получают задания. Каждый из них должен будет в конце упражнения рассказать о содержании статьи одного из своих соседей.

**Соноскоп событий.** По нескольким разным звукам нафантазируйте картину. Слушайте!

Один из учеников (он располагается в таком месте комнаты, чтобы его не было видно) «задает звуки», остальные – выстраивают цепочку событий по ним. Сначала ученики слышат тихое насвистывание какой-нибудь мелодии, затем – резкий стук. Маленькая пауза. Громкий возглас: «Что это такое?»

– Откройте глаза. Что происходило?

– Шел человек по лесу, насвистывал. Вдруг – выстрел...

– Человек вошел в свою квартиру, ищет выключатель, чтобы зажечь свет, а выключателя нет. Споткнулся о детскую коляску. Понял, что забрел в

чужую квартиру.

– Расскажите подробнее все, что видели в своем воображении. Сначала до конца, последовательно, ничего не пропуская.

– Что за человек? Расскажите о нем так, чтобы мы увидели его. Вам он известен? Ведь мы увидим его только в том случае, если вы сами хорошо представляете себе, какой он. Он может быть вашим знакомым, а может быть придуманным только что. То и другое допустимо, лишь бы вы видели его и хотели, чтобы и мы увидели.

**Сценический этюд.** Все типы упражнений по овладению артистической техникой при их усовершенствовании и доработке естественно превращаются в сценические этюды. Этюды могут быть различной степени сложности, различной длительности, более или менее глубокие по содержанию. Они могут не только возникать из упражнений, но и выдумываться учениками, как своеобразные сценические миниатюры. Что же такое сценический этюд и в чем его отличие от упражнения? Сценический же этюд предполагает отобранную и зафиксированную логику развития событий и поведения действующих лиц. В тренировочных упражнениях на овладение элементами артистической техники еще нет ясно выраженной сверхзадачи. Тем самым из этюда в отличие от упражнения исключается элемент случайности в развитии события.

В процессе работы упражнение постепенно обогащается предлагаемыми обстоятельствами, как уточняется событие, возникает сюжетная канва, определяется творческая цель, намечается линия сквозного действия, отбирается и фиксируется логика поведения действующих лиц.

Ученику предлагается совершить простое жизненное действие: найти спрятанную на сцене спичечную коробку. После того как это действие будет выполнено, ему дается задание повторить его с той только разницей, что он уже знает, где находится спрятанный предмет. При повторении ученик обычно теряет первоначальную логику действия и начинает по памяти воспроизводить все запомнившиеся ему движения, то есть внешне изображать поиски спичечной коробки. Педагог помогает исправить допущенную ошибку и пойти по логике действия. Он направляет внимание ученика на воспроизведение процесса поисков потерянной вещи, а не на повторение знакомой мизансцены. Для укрепления этой логики возникает потребность уточнить цель и обстоятельства, в которых осуществляется действие: что это за предмет, какова его ценность, где, когда, при каких обстоятельствах он потерян и что грозит, если поиски не приведут к желаемому результату. Если весь вымысел исполнителя сведется к тому, что

он ищет спичечную коробку, чтобы закурить, то такое обстоятельство не может повлечь за собой активного действия.

Поиски пропавшего предмета могут быть поручены не одному, а нескольким ученикам, которые будут либо помогать, либо мешать друг другу, вступая во взаимодействие между собой. На первых порах даже целесообразнее создавать парные или групповые этюды, чем этюды одиночные.

Важно, чтобы содержание этюдов черпалось из жизненных наблюдений учеников. К сожалению, многие темы этюдов возникают не из личных эмоциональных воспоминаний, а от подражания театру, кино, от сложившихся этюдных штампов. Это часто происходит оттого, что начинающих актеров заставляют выступать в несвойственной им роли драматургов. Но пьески, сочиненные учениками, представляют собой в большинстве случаев самодеятельную драматургию низкого качества, на которой трудно обучать мастерству и воспитывать художественный вкус. Поэтому этюдную работу лучше строить на развитии и углублении наиболее удачных упражнений, рожденных импровизационным путем. Только тогда установится прямая, непосредственная связь между двумя этапами работы – тренировочным и этюдным.

### Задание

1. Подготовьте этюд на основе стихотворения И. Уткина «Типичный случай».

Двое тихо говорили,  
Расставались и корили:  
«Ты такая...»  
«Ты такой!..»  
«Ты плохая...»  
«Ты плохой!..»  
«Уезжаю в Ленинград... Как я рада!»  
«Как я рад!!!»

Дело было на вокзале,  
Дело было этим летом,  
Все решили. Все сказали.  
Были куплены билеты.

Паровоз в дыму по пояс



Бил копытом на пути:  
Голубой курьерский поезд  
Вот-вот думал отойти.  
«Уезжаю в Ленинград... Как я рада!»  
«Как я рад!!!»  
Но когда...  
Чудак в фуражке,  
Поднял маленький флажок,  
Паровоз пустил барашки,  
Семафор огонь зажег...

Но когда...  
Двенадцать двадцать  
Бьет звонок. Один. Другой.  
Надо было расставаться...  
«До-ро-гая!»  
«До-ро-гой...»  
«Я такая!»  
«Я такой!»  
«Я плохая!»  
«Я плохой!»  
«Я не еду в Ленинград... Как я рада!»  
«Как я рад!!!»

## **2.6. Работа над сценической речью. Дыхательная гимнастика.**

Неправильное использование голоса приводит к невозможности выразить чувство, ограничивает активность, притупляет выразительность.

Воспитание навыков правильного голосообразования во время сценического движения должно занимать одно из важнейших мест. Исполнительская и педагогическая практика показывает, что актеры испытывают большие затруднения в умении пользоваться своим голосовым аппаратом во время движения. Это особенно касается дыхания. Отрицательными факторами, влияющими на голос, являются: душевное волнение, препятствующее свободному течению дыхания; неправильная осанка (впалая грудь, затрудняющая работу межреберных мышц при дыхании или согнутая спина, которая мешает свободной работе диафрагмы).

Первоочередная задача голосового тренинга – вернуть естественное дыхание, а следовательно, и естественное звучание голоса. Эта задача согласуется со здоровьесберегающими технологиями, разрабатываемыми педагогами различных направлений школьного образования.

**Упражнение 1.** Лежа на полу, расслабиться, ребра и диафрагма работают свободно. Сосредоточиться на том, чтобы шея и плечи не были скованы. Проговаривать текст, постепенно увеличивая громкость, однако при этом держать ее под контролем. Почувствовав напряжение, остановить упражнение, расслабиться и начать заново или продолжить.

**Упражнение 2.** Исходное положение то же, но при этом необходимо петь, вытягивая руки в стороны, затем вверх к голове, как бы совершая ими круг. Может возникнуть проблема с дыханием, которая заключается в том, что его не хватает на конец фразы. Физически это объясняется недостатком развития мышц на ребрах и диафрагме – ребра, обычно, сжимаются слишком быстро.

**Упражнение 3.** «Бутоны и цветы». Собрать кончики пальцев вместе, как бутон цветка. Согреть «бутон» теплым дыханием. Можно раскрывать дыханием один большой «бутон», то есть пальцы обеих рук, собранные вместе. Обратите внимание, чем больше тянутся пальцы, тем больше выворачиваются губы, что тоже очень полезно как дополнительное упражнение для губ.

Выдыхая и раскрывая «лепестки», постепенно увеличивать мощность выдоха. Выдыхать непрерывной мощной струей, воображая все больший и больший цветок вплоть до размера подсолнуха.

**Упражнение 4.** «Бабочка». Представить, что вы согреваете теплым дыханием бабочку, спрятанную у вас в прикрытой ладони. Один теплый выдох следует за другим. Постепенно бабочка отогревается, оживает, ваши пальцы медленно раскрываются, рука протягивается вперед, «в небо», пульсирующим теплым выдохом провожайте бабочку, пока она не взлетит. Когда бабочка взлетает, внимание, следуя за ней, еще какое-то время держит открытую ладонь и ваше тоже «взлетевшее» тело наверху. На задержанном, зависшем вдохе внимание словно летит за бабочкой, хочет продлить ее полет, и поэтому организм вновь и вновь, словно вообще не вдыхая, возобновляет выдохи, помогая бабочке лететь.

**Упражнение 5.** «Пушинки». Можно сидеть на стуле или на полу, вытянув вперед ноги. Это несколько сложнее, но с точки зрения упражнения полезнее. «Прямосидение» поддерживается прямизной позвоночника от копчика до талии. Мягко обхватите ладонями и пальцами шею, опустите

челюсть. Ощутите, как лишенная «ответственности» шея размягчается и расслабляется. Вообразите, что вокруг вас летает множество пушинок. Продолжая мягко обнимать пальцами шею, старайтесь выдохами отдувать «пушинки» наверх, чем выше, тем лучше. Не отпускайте шею, не давайте ей вытягиваться, чтобы наверх тянулась не шея, а талия, которая, растягиваясь, увлекает за собой мышцы живота и заставляет их на выдохе сильно двигаться внутрь. Такое выдыхательное движение талией наверх можно назвать тренировкой «мышечного корсета», который верхней своей частью держит раскрытые ребра, не давая им опуститься на выдохе, а нижней частью толкает живот внутрь. Наметив себе «пушинку», дуньте на нее и проследите, как она летит вверх, не спуская тела, не расслабляя талию, не закрывая рта после взрывного выдоха, то есть, по ощущению не вдыхая. Чтобы «пушинка» не падала, снова и снова возобновляйте выдохи.

**Упражнение 6.** «Баттерфляй» Полеты рук, как в плавании на груди и на спине стилем баттерфляй, вперед или назад. Выдох со «взрывом» заканчивает движение. Следует заметить, что в упражнениях с сильно вытянутыми плечевыми суставами челюсть опускается почти автоматически. Вращение плечевыми суставами и особенно протягивание их назад не даст рту закрыться. Необходимо следить за тем, чтобы не возникло дыхания ртом. Внимание должно быть направлено на мощное физическое движение и выдох в конце броска рук вперед или назад. Если упражнение выполняется верно, активно тренируется подвижность диафрагмы и межреберных мышц.

### ***Работа над дикцией***

Хорошая дикция означает четкость, ясность произнесения слов и фраз, безукоризненность звучания каждого гласного и согласного. Чистота дикции помогает чтецу и актеру выразительно и точно доносить свои мысли до слушателя. Неясность дикции, наличие какого-либо недостатка (картавость, шепелявость и т. п.) отвлекают внимание слушателей от содержания речи.

К органам артикуляции, принимающим непосредственное участие в образовании звуков речи, относятся гортань, ротовая и носовая полость, челюсти, зубы, твердое и мягкое нёбо, язык, губы. Четкость произношения гласных и согласных звуков зависит от нормального устройства всех частей речевого аппарата и от правильной артикуляции.

Неповоротливый, толстый язык мешает правильному образованию многих звуков, поэтому важна артикуляционная гимнастика для губ и языка.

Чередовать движения верхней и нижней губы:

- а) верхнюю губу поднять (открыть верхние зубы);

- б) нижнюю губу опустить (открыть нижние зубы);
- в) верхнюю губу опустить (закрыть верхние зубы);
- г) нижнюю губу поднять (закрыть нижние зубы).

Во время этих движений челюсть свободна, зубы не сжаты.

**«Вертушка».** Вращать языком по кругу между челюстями и губами, то справа налево, то, наоборот, с задержкой и упором кончика языка в правую щеку, в левую щеку,

**«Печем пироги».** Выполняется в три этапа:

- а) месим тесто – хорошо размять язык зубами;
- б) лепим пирог – похлопать губами по языку;
- в) остужаем пирог – подуть на кончик языка, находящийся в распластанном положении на нижней губе.

**«Чистим зубы».** Открыть рот, кончиком языка тереть из стороны в сторону попеременно, то за верхними, то за нижними зубами. При выполнении движения кончик языка должен напрягаться, как будто язык пытается очистить зубы от налипшей на них ириски или жевательной резинки.

**«Барабанищик».** Открыть рот, кончиком языка, как барабанной палочкой, ударять по бугоркам за верхними зубами:  $\partial!\partial!\partial!\partial!\partial!$  с разным ритмическим рисунком, постепенно ускоряя темп произношения. Можно добавить к звуку  $\partial$  звук  $t$ :  $\partial t!\partial t!\partial t!\partial t!\partial t!$  или  $t\partial!t\partial!t\partial!t\partial!t\partial!$

**«Вкусное варенье».** Открыть рот и широко распластанным языком (форма «ковш») облизывать верхнюю губу снаружи вовнутрь, задвигая язык за верхние зубы.

**«Экскаватор».** Открыть рот, придать языку форму ковша, выдвигать его как можно дальше вперед и задвигать как можно глубже в полость рта, удерживая на уровне верхней челюсти.

Для правильного произнесения многих согласных звуков важна не только мышечная активность органов артикуляции, способность придавать им определенную форму и удерживать ее. Нужна и верная направленность воздушной струи.

**«Трубочка».** Положить язык на нижнюю губу и попробовать свернуть его в трубочку, приподняв боковые края. Вдыхать через нос, выдыхать сквозь «трубочку».

**«Свисток».** Просунуть расслабленный язык между зубами. Вдыхать через нос, выдыхать через рот, направляя струю на кончик языка и горлышко пустого пузырька.

**«Пушинка».** Положить на кончик носа ватку. Открыть рот и,

приподняв широкий язык на верхнюю губу (как в упражнении «Вкусное варенье»), подуть на ватку так, чтобы она взлетела вертикально вверх. При выполнении упражнения необходимо следить, чтобы голова не запрокидывалась: она должна оставаться неподвижной в естественном положении покоя.

### ***Работа над правильным произношением звуков***

Скороговорки занимают в работе над дикцией особое место. Цель работы над ними – научиться легко, четко и чисто преодолевать дикционные трудности, сложные звукосочетания, имеющиеся в них.

В русском фольклоре «соль» скороговорки в том, что сочетания некоторых звуков трудно произносятся, да еще при многократном повторении их в быстрой речи ошибочная замена одного звука другим создает комический эффект. Особенно часто происходит это со звуками *р–л*, *с–ш*, *з–ж*, *ч–ц*. При работе над скороговоркой, прежде всего, надо твердо помнить, что ты говоришь, то есть не терять логики в скороговорке.

Начать работу над скороговорками надо в медленном темпе, точно определив в каждой скороговорке её смысловую направленность, нафантазив очень простые и конкретные жизненные обстоятельства, при которых возможно повторение текста.

1. Короткие скороговорки можно повторять целиком несколько раз подряд, например: *Либретто "Риголетто"* (с действенной задачей продать либретто).

2. В других скороговорках удобнее и вернее логически будет повторять только два-три слова скороговорки: *Шел деготник, а мне не до деготника, не до деготника, не до деготника, не до деготниковой жены* (с действенной задачей отказаться от разговора о деготнике).

3. В некоторых скороговорках для уточнения мысли можно переставлять порядок слов: *Мамаша Ромаше дала сыворотку из-под простокваши; из-под простокваши дала сыворотку мамаша Ромаше; дала сыворотку из-под простокваши мамаша Ромаше* (например, с действенной задачей успокоить партнера: Ромаша сыт! Его накормила мамаша!).

4. В отдельных случаях при тренировке можно соединять близкие по смыслу скороговорки: *Инцидент с интендантом, инцидент с интендантом, четверть гороха без червоточки, без червоточки четверть четверика гороха* (с действенной задачей уличить интенданта: выбрал самый хороший горох!).

Совершенно необходимо при работе над скороговоркой избегать

однотонного произнесения текста.

Выразительности и разнообразию интонаций помогает, как мы уже говорили выше, способность актера оценивать факты, уметь увлекать партнера. Поэтому любые паузы (не пустые, а заполненные внутренней речью), прием противопоставления и сравнения дают возможность даже в таких маленьких текстах, как скороговорки, использовать выразительные средства голоса: силу и легкость, повышение и понижение голоса, смену темпа, диапазона голоса – словом, все богатство человеческой речи.

Когда ученик уточнил интересные для него обстоятельства этих маленьких текстов и освоил артикуляцию трудных сочетаний согласных, можно постепенно убыстрять темп речи, но опять-таки не механически, а точно определив, при каких жизненных обстоятельствах необходима быстрая речь. В некоторых случаях можно начинать произносить скороговорку медленно, постепенно убыстрять темп, оправдывая это в процессе повторения.

Занятия скороговорками следует начать с легких, постепенно прибавляя более трудные и сложные. Если в речи есть дефектные звуки, то нельзя начинать работать над скороговорками, имеющими эти звуки. Сначала надо избавиться от недостатков речи.

**б, п, е, ф, г, к, д, т, х**

*Добыл бобов бобыль.*

*От топота копыт пыль по полю летит.*

*Бык тупогуб, тупогубенький бычок, у быка бела губа была тупа.*

*Стоит поп на копне, колпак на попе. Копна под попом, поп под колпаком.*

*Около кола колокола, около ворот коловорот.*

*Ткет ткач ткани на платки Тане.*

*Краб крабу сделал грабли. Подал грабли крабу краб: сено граблями, краб, грабь!*

*Кукушка кукушонку купила капюшон. Надел кукушонок капюшон. Как в капюшоне он смешон!*

*Все бобры для своих бобрят добры.*

*Фараонов фаворит на сапфир сменял нефрит.*

*Брит Клим брат, брит Глеб брат, брат Игнат бородач.*

**р, л, м, н**

*Два дровосека, два дровокола, два дроворуба говорили про Ларьку, про Варьку, про Ларину жену.*

*Говорил командир про полковника и про полковницу, про подполковника и про подполковницу, про поручика и про поручицу, про подпоручика и про подпоручицу, про прапорщика и про прапорщицу, про подпрапорщика, а про подпрапорщицу промолчал.*

*На дворе дрова, за двором дрова, под двором дрова, над двором дрова, дрова вдоль двора, дрова ширию двора, не вместит двор дров. Дрова выдворить обратно на дровяной двор!*

*Тридцать три корабля лавировали, лавировали, да не вылавировали.*

*Всех скороговорок не перескороговоришь, не перевыскороговоришь,*

*Расскажите про покупки. Про какие про покупки? Про покупки, про покупки, про покупочки свои.*

*Сшит колпак, да не по-колпаковски; вылит колокол, да не по-колоколовски. Надо колпак переколпаковать, перевыколпаковать, надо колокол переколоколовать, перевыколоколовать.*

*Маланья-болтунья молоко болтала, выбалтывала, да не выболтала.*

*Интервьюер интервьюента интервьюировал.*

*Вашему пономарю нашего пономаря не перепономаривать статью: наш пономарь вашего пономаря перепономарит, перевыпономарит.*

### **с, з, ш, ж, ч, щ, ц**

*У Сени и Сани в сетях сом с усами.*

*Везет Сенька Саньку с Сонькой на санках. Санки скок, Сеньку с ног, Саньку в бок, Соньку в лоб, все в сугроб.*

*Не хочет косой косить косой, говорит, коса коса.*

*Из кузова в кузов шла перегрузка арбузов. В грозу, в грязи от груза арбузов развалился кузов.*

*Шла Саша по шоссе и сосала сушку,*

*Шли сорок мышей, нашли сорок грошей, две мыши поплоше нашли по два гроша.*

*Расчувствовавшаяся Лукерья расчувствовала нерасчувствовавшегося Николку.*

*Два щенка щека к щеке щиплют щетку в уголке.*

*(Загадка.) Плешь идет на гору, плешь идет под гору, плешь с плешью встретится, плешь плещи молвит: ты плешь, я плешь, на плешь капнешь, плешь задерешь, другую заведешь. (Блины.)*

Когда скороговорки освоены, можно составлять из них небольшие тексты. Например: *Везет Сенька Саньку с Сонькой на санках. Санки скок,*

*санки скок, санки скок, Сеньку с ног, Сеньку с ног; Саньку в бок, Саньку в бок,  
Саньку в бок; Соньку в лоб, Соньку в лоб, Соньку в лоб; все в сугроб, все в  
сугроб, все в сугроб,*

### **Вопросы и задания**

1. Какова роль дыхания в звучании голоса?
2. Предложите свои упражнения для дыхательной гимнастики.
3. Разберитесь в содержании стихотворения Р. Гамзатова «Океан».

Найдите нужные оценки отображенных автором явлений. Постарайтесь использовать приобретенные вами в процессе тренировки выразительные средства голоса (диапазон, силу, высоту, широту, звучность, полетность). Подкрепите рождающиеся в процессе работы эмоции соответствующими оттенками для создания емкого образа, предложенного автором.

«Ха-хаа! Ха-хаа!» – хохочет утром рано  
Ширь океана в солнечном кругу,  
А в полдень слышен рокот океана:  
«Ха-ха-ха-хаа! Гу-гу-гу-гу! Гу-гуу!»

Смеркается. И океан грохочет:  
«Бу-буу! Бу-буу!» Он, как пушкарь, оглох,  
Но, потемнев и утомившись к ночи,  
Вздыхает тяжело: «Ох! Ох-ох! Ох-ох!»

А ночью в океанской колыбели  
Качает звёзды лунная вода:  
«Ла-ла! Ла-ла!» Жизнь наша в самом деле  
Как океан... «Да-да! Да-да! Да-да»"

4. Подберите дыхательные упражнения и скороговорки, позволяющие подготовиться к чтению стихотворения К. Бальмонта «Кормщик».

- Кто ты? – Кормщик корабля.
- Где корабль твой? – Вся Земля.
- Верный руль твой? – В сердце, здесь.
- Сине Море? – Разум весь.
- Весь? Добро и рядом Зло?
- Сильно каждое весло.
- Пристань? – Сон. – Маяк? – Мечта.



- Достиженье? – Полнота.
- Полноводье, а затем?
- Ширь пустынь – услада всем.
- Сладость, сон, а наяву?
- В безоглядности – плыву.

К. Бальмонт. Кормщик

## ГЛОССАРИЙ ТЕАТРАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

**Авансцена** (фр. *Avant-scene*) – часть сцены, несколько выдвинутая в зрительный зал (перед занавесом).

**Амплуа** (фр. *Emploi*) – своеобразная специализация актера на исполнение ролей, наиболее соответствующих его внешним сценическим данным, характеру дарования (любовника, злодея, простака, резонера); в современном театре распределение актеров по амплуа отсутствует.

**Антреприза** (фр. *Entreprise*) – частное зрелищное предприятие (театр, цирк и т. п.) в дореволюционной России и в капиталистических странах.

**Аншлаг** (нем. *Anschlag*): 1) объявление у кассы театра, цирка, кинотеатра и т. п. о том, что все билеты проданы; 2) крупный заголовок в газете, шапка.

**Арена** (лат. *Arena*): 1) в Древнем Риме – круглая или овальная, посыпанная песком площадка в центре амфитеатра зрелищного здания, на которой происходили бои гладиаторов, конные состязания и т. п.; 2) в цирке – площадка, на которой даются представления; манеж.

**Балаган** (от перс. *балахане* – верхняя комната, балкон): 1) временная легкая постройка (устар.); 2) театральное зрелище, преимущественно комического характера на ярмарках и народных гуляниях (в России с серед. XVIII в.); 3) (перен.) нечто несерьезное, шутовское, грубовато-пошлое.

**Балет** (фр. *Ballet*, ит. *Balletto* – от ср. лат. *Vallare* – танцевать) – вид театрального искусства, сочетающий хореографию, музыку и драматический замысел; музыкально-драматическое произведение, исполняемое средствами танца и пантомимы.

**Бенефис** (фр. *Benefice* – прибыль, польза): 1) (устар.) спектакль или концерт, сбор с которого полностью или частично поступал в пользу одного или нескольких артистов, работников театра; 2) спектакль в честь одного из его участников как выражение признания заслуг, мастерства артиста.

**Бенуар** (фр. *Vaignoire*) – нижний ярус лож в театре на уровне партера

(ложа бенуара) или немного выше его.

**Бутафория** (от ит.) – предметы, имитирующие подлинные (на сцене театра, в витринах магазинов и т. п.).

**Буффонада** (ит. Buffonata): 1) актерская игра, построенная на использовании подчеркнуто комических, шутовских приемов; 2) шутовство, паясничанье.

**Варьете** (фр. Variete – букв, разнообразие) – вид театра, в представлениях которого сочетаются различные жанры театрального, музыкального, эстрадного и циркового искусства с преобладанием элементов комедийности, пародии и т. п.

**Водевиль** (фр. Vaudeville): 1) уличная городская песенка во Франции XVI в.; 2) пьеса легкого, комедийного характера с куплетами и танцами; 3) заключительная песенка в водевиле, комической опере или комедии, обычно выражающая мораль пьесы.

**Гротеск** (от фр. Grotesque – причудливый, затейливый; смешной, комический; от ит. Grotta – грот) – изображение людей или предметов в фантастически преувеличенном, уродливо-комическом виде в изобразительном искусстве, театре, литературе.

**Декламация** (лат. Declomatio – упражнение в красноречии) – искусство выразительного чтения.

**Драматургия:** 1) совокупность драматических произведений какого-либо писателя, народа, эпохи; 2) теория драмы; 3) принцип сценического воплощения отдельного произведения – драматургия спектакля, драматургия фильма.

**Жанр** (от фр. Genue – род, вид) – исторически сложившаяся, устойчивая разновидность художественного произведения, например, в живописи – портрет, пейзаж и др.; в музыке – симфония, кантата, песня и др.; в литературе – роман, поэма и др.

**Жен-премьер** (фр. Jeune premier) – (устар.) амплуа актера, исполнявшего роли «первых» любовников.

**Игра** – вид непродуктивной деятельности, мотив которой заключается не в ее результатах, а в самом процессе. В истории человеческого общества переплеталась с магией, культовым поведением и др.; тесно связана со спортом, военными и другими тренировками, искусством (особенно его исполнительскими формами).

**Инсценировка** (см. инсценировать) – переработка литературного произведения для театра или кино, а также драматическое произведение, получившееся в результате этого.

**Интермедия** (лат. Intermedius – находящийся посреди): 1) представление, обычно комедийного характера, разыгрываемое между действиями спектакля; 2) небольшая вставная музыкальная пьеса, исполняемая между актами в опере.

**Комедия** (от гр. Komodia) – вид драмы, в котором действие и характеры трактованы в формах комического; противоположен трагедии. По принципу организации комического действия различают комедии: положений, основанных на хитроумной, запутанной интриге («Комедия ошибок» У. Шекспира); характеров или нравов – на осмеянии отдельных гипертрофированных человеческих качеств («Гартюф» Мольера); идей, где высмеиваются устарелые или банальные идеи (пьесы Б. Шоу). По характеру комического различают комедии: сатирические («Ревизор» Н. В. Гоголя), юмористические («Турандот» К. Гоцци), трагикомедии.

**Комик** (гр. Komikos) – актер, исполняющий комедийные роли.

**Контрамарка** ( фр. Contremarque): 1) пропуск, дающий право на бесплатное посещение представления в театре, цирке и т. п.; 2) талон, выдаваемый зрителю, временно покидающему зал, на право возвращения в него без повторного предъявления билета.

**Ложа** (фр. Loge) – в зрительном зале обособленное помещение в виде небольшого внутреннего балкона, предназначенного для нескольких зрителей.

**Мелодрама** (см. мело. + драма) – первоначально музыкально-драматическое произведение, в котором монологи и диалоги действующих лиц сопровождаются музыкой; с конца XVIII в. – драматическое произведение, отличающееся острой интригой, преувеличенной эмоциональностью, резким противопоставлением добра и зла, морально-поучительной направленностью.

**Мельпомена** (гр. melpomene) – в древнегреческой мифологии одна из девяти муз, покровительница трагедии; символ сценического искусства.

**Мистерия** (от гр. mysterion – тайно, таинство): 1) мистерии – у древних греков и римлян, у народов древнего Востока – тайные религиозные обряды, к участию в которых допускались только посвященные; 2) вид средневекового западноевропейского религиозного представления: вольные, обычно стихотворные инсценировки библейских эпизодов, разыгрывавшихся на площадях во время религиозных празднеств.

**Мюзикл** – музыкальное представление или комедийный фильм с использованием элементов эстрады, оперетты и балета.

**Опера-буфф**(а) (ит. Opera buffa) – жанр итальянской оперы;

музыкальная комедия на бытовой сюжет.

**Оперетта** – комическая опера, в которой пение чередуется с разговором и танцами.

**Пантомима** (см. пантомим) – вид сценического искусства, в котором для передачи содержания, создания художественного образа используются пластически выразительные движения тела, жест, мимика; иногда сопровождается музыкой, ритмическим аккомпанементом и др.

**Партер** (фр. Parteree от par – по + terre – земля) – места в зрительном зале, расположенные рядами параллельно сцене, эстраде, экрану; в театре XVI–XVII вв. – стоячие места перед сценой, предназначенные для зрителей низших классов.

**Пьеса** (фр. Piесе): 1) драматическое произведение; 2) небольшое инструментальное музыкальное сочинение лирического или виртуозного характера.

**Рампа** – (фр. Rampe): 1) осветительная аппаратура на полу сцены по ее переднему краю, скрытая от публики бортом; 2) сцена, театр (перен.).

**Режиссер** (фр. regisseur, от лат. regese – управлять) – творческий работник театра или кино, осуществляющий постановку спектакля, постановщик.

**Резонер** (фр. rasonneur от raisonner – рассуждать): 1) персонаж литературы XVII–XVIII вв. (особенно комедий), не принимающий активного участия в развитии действия других героев, высказывающий нравоучительные суждения с авторских позиций; 2) ампула актеров, игравших роли таких персонажей.

**Ремарка** (фр. remarque): 1) пометка, замечание; 2) пояснение автора к тексту пьесы (часто в скобках), содержащее характеристику обстановки действия, внешности действующих лиц, особенностей их поведения и т. п.

**Репертуар** (фр. repertoire): 1) совокупность произведений, исполняемых в театре, на концертной эстраде и т. д.; 2) круг ролей, номеров, музыкальных, литературных произведений, исполняемых артистом.

**Рок-опера** – жанр рок-музыки. Рок-оперы представляют собой музыкально-сценические произведения, где в ариях, исполняемых множеством вокалистов по ролям, раскрывается сюжет оперы. При этом по музыке арии написаны в стиле рок, на сцене могут вместе с солистами присутствовать гитаристы и прочие рок-музыканты.

**Роль** (фр. Role): 1) в спектакле, фильме образ, воплощаемый актером; 2) весь текст, принадлежащий одному из действующих лиц пьесы, киносценария.

**Скоморохи** – странствующие актеры в Древней Руси, выступавшие как певцы, острословы, музыканты, исполнители сценок, дрессировщики, акробаты. Известны с XI в. Особую популярность получили в XV–XVII вв. Подвергались гонениям со стороны церковных и гражданских властей.

**Сюжет** (фр. Sujet) – последовательность и связь описания событий в произведении литературы.

**Театр** (от греч. Theatron – место для зрелищ, зрелище) – род искусства, специфическим средством выражения которого является сценическое действие, возникающее в процессе игры актера перед публикой.

**Театр кукол** – вид театрального зрелища, в котором действуют куклы, управляемые актерами-кукловодами, обычно скрытыми от зрителя ширмой, Различается устройством кукол и системой их управления (марионетки, верховые куклы – перчаточные, тростевые и др.). В русском театре кукол прославился театр Петрушки. Один из ведущих – Центральный театр кукол СВ. Образцова (Москва).

**Театр миниатюр** – вид театра, в котором ставятся произведения т. н. малых форм: одноактные пьесы, а также пародии, сценки, скетчи и т. п., иногда связанные общим сюжетом.

**Театр теней** – вид театрального зрелища, основанного на использовании плоских кукол (из картона, кожи, специальной цветной пленки), которые находятся между источником света и экраном или накладываются на него.

**Травести** (фр. Travesti от travestir – переодевать) – амплуа актрисы, исполняющей роли подростков, мальчиков, девочек, а также роли, требующие по ходу действия переодевания в мужской костюм.

**Трагедия** (от греч. Tragodia) – вид драмы, проникнутый пафосом трагического. Основу трагедии составляют острые общественные конфликты, коренные проблемы человеческого бытия, столкновения личности с судьбой, обществом, миром, выраженные в напряженной форме борьбы сильных характеров и страстей. Трагическая коллизия обычно разрешается гибелью главного героя. Классикой жанра стали трагедии Древней Греции, Возрождения и классицизма. Начиная с XVIII в. и особенно в драматургии реализма жанр утрачивает строгость; трагедия сближается с драмой (как видом); возникают промежуточные жанры, например: мещанская трагедия, трагическая драма, историческая драма, героическая драма. С конца XIX в. становится актуальной трагикомедия.

**Трагик** (гр. Tragicos): 1) актер, исполняющий трагические роли; 2) (устар.) автор трагедий.

**Трагикомедия** – драматическое произведение, построенное на основе трагедийного (см. трагедия) конфликта, разрешение которого связано с комическими (см. комедия), несуразными положениями и не требует обязательной гибели героя.

**Труппа** (нем. *truppe*) – коллектив артистов театра или цирка.

**Увертюра** (фр. *Ouverture* от *ouvrir* – открывать): 1) музыкальное вступление к опере, балету, кинофильму и т. д. (ср. антракт); 2) самостоятельное музыкальное произведение для оркестра в одной части (концертная увертюра).

**Хореография** (гр. *Choreia* – пляска +... графия): 1) искусство танца; 2) весь объем танцевальных компонентов, входящих в балет или танец.

**Шоу** (англ. *show*) – пышное сценическое зрелище с участием «звезд» эстрады, цирка, спорта, джаз-оркестра, балета и т. п.

**Эпилог** (гр. *Epilogos* от *epi* – после + *logos* – слово, речь) – в древнегреческой драме заключительное обращение к зрителям, объяснявшее намерение автора или характер постановки; заключительная часть оперы, кинофильма и др.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аль, Д.Н. Основы драматургии: учебное пособие / Д.Н. Аль.– СПб., 2018.
2. В школьном театре // Методический сборник под ред. Ясиновской А.В. М., 1971.
3. Гиппиус, С.В. Актерский тренинг. Гимнастика чувств / С.В.Гиппиус. – М., 2020.
4. Григорьева, О.А. Школьная театральная педагогика / О.а. Григорьева. – СПб.: Лань-Планета музыки, 2015.
5. Захава, Б.Е. Мастерство актера и режиссера: учебное пособие под ред. П.Е. Любимцева / Б.Е. Захава. – М., ГИТИС, 2008.
6. Казакова, Л. С. Голосо-речевой тренинг и работа над литературным текстом: учебно-методическое пособие / Л.С. Казакова. – ЧГАКИ. Челябинск, 2005.
7. Кристи, Г.В. Основы актерского мастерства / Г.В. Кристи. – URL: [https://vcht.center/wp-content/uploads/2019/05/10\\_G\\_V\\_Kristi\\_Osnovy\\_akterskogo\\_masterstva\\_Vyp\\_I\\_Metod\\_aktera.pdf](https://vcht.center/wp-content/uploads/2019/05/10_G_V_Kristi_Osnovy_akterskogo_masterstva_Vyp_I_Metod_aktera.pdf)
8. Молчанов, А.В. Букварь сценариста / А.В. Молчанов. – М., 2016.
9. Станиславский, К.С. Работа актера над собой / К.С. Станиславский.– М., 2022.
10. Театр. Актер. Режиссер: Краткий словарь терминов и понятий /сост. А. Савина. СПб.: Изд-во «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2010.
11. Урсенова, Н.А. История театра / Н.А. Урсенова. – Новосибирск, 2020.
12. Черная, Е.И. Основы сценической речи. Фонационное дыхание и голос: учебное пособие. 2-е изд., стер. / Е.Н. Черная. – СПб.: Издательство «Лань», 2016.
13. Шихматов, Л.М. Сценические этюды /Л.М. Шихматов, В.К. Львова.– СПб, 2014.
14. Ямбург, В.А. Третий звонок. Практика школьного театра / В.А. Ямбург. – М.: Бослен, 2018.

## Оглавление

|  |     |
|--|-----|
| <b>Введение</b> .....  | 3   |
| <b>1. Теоретические аспекты деятельности школьного театра</b> .....  | 4   |
| 1.1. Понятие «искусство».....  | 4   |
| 1.2. Театр как вид искусства. Театр как пространственно-<br>временное искусство. Особенности искусства театра..... | 5   |
| 1.3. История зарубежного театра.....   | 8   |
| 1.4. Русский театр в истории и современности.....  | 27  |
| 1.5. Понятие актерского мастерства .....   | 58  |
| <b>2. Основы актерского мастерства в школьном театре</b> .....   | 62  |
| 2.1. Характеристика школьного театра.....  | 62  |
| 2.2. Выбор пьесы.....  | 68  |
| 2.3. Работа над спектаклем в школьном театре.....  | 73  |
| 2.4. Педагогические и психологические основы деятельности<br>школьного театра.....                                 | 77  |
| 2.5. Обучение актерскому мастерству в школьном театре.....   | 79  |
| 2.6. Работа над сценической речью.....   | 96  |
| <b>Глоссарий театральных терминов</b> .....  | 104 |
| <b>Список литературы</b> .....   | 110 |



Учебное пособие

Зырянова Ольга Николаевна  
Семенова Елена Владиленовна

**РУКОВОДИТЕЛЬ ШКОЛЬНОГО ТЕАТРА**

Корректор Т.И. Тайгина  
Компьютерная верстка автора

Подписано в печать 30.10.2024. Формат 60X84/16.  
Усл. печ. л. 7. Тираж 50 экз. Заказ №

Библиотечно-издательский комплекс  
Сибирского федерального университета  
660041 Красноярск, пр. Свободный, 82а  
Тел. (391) 291-28-20;  
<http://bik.sfu-kras.ru> e-mail:  
[publishing\\_house@sfu-kras.ru](mailto:publishing_house@sfu-kras.ru)

Отпечатано в типографии «Полиграф Плюс»  
ИП Бурухин Е.С., г. Лесосибирск, тел.: 8-923-288-40-05