Тема 16. Особенности обучения актёра любительского театра мастерству в процессе репетиции.

План

1. Студийно-театральная педагогика
2. Принципы студийной педагогики художественного развития и воспитания
3. Методы обучения

1. Студийно-театральная педагогика

Студийно-театральная педагогика есть форма и способ организации некой креативной среды, в которой вырабатывается *творческий метод* выявления, развития и становления индивидуальности на основе ее уникальной природы (аналог педагогики «свободного развития», «свободного воспитания» или пайдейи).

Концепция «студийности» - эвристический подход к поискам самых разнообразных творческих методов развития на протяжении XX столетия, изначально определяет выход за рамки конкретно-предметной, специализированной деятельности.

Понятие «студийная (творческая) педагогика» акцентирует внимание, прежде всего, на процессе развития и воспитания художественным творчеством (достаточно вспомнить категорический императив Е.Б. Вахтангова – в студии «надо воспитывать, а не обучать»). Исторически методы организации студийного театрального процесса принципиально расходятся с системой «театрально сценической педагогики», как специализированным методом обучения актёрскому мастерству.

Студийность возвращается к своему изначальному назначению – «школа», восходящее к латинскому studium – «занятие» и к итальянскому studio – «старание», «изучение», «исследование».

Студийная педагогика разрабатывает свои творческие методы организации учебных и художественных задач, не связанных с «текущими» эстетическими проблемами конкретных театров, стилей и направлений.

Закон №1 – индивидуально-личностное выявление общих принципов творчества художественными средствами театра как вида искусства.

Закон №2 – это обязательное наличие сверхзадачи, которая изначально определяет, ориентирует и направляет всю учебно-творческую деятельность и выработку технологических приёмов сценического самовыражения.

Закон №3 – поиск средств и путей (методов) нахождения кульминации в театральном действе.

Закон №4 – законы студии сообразуются с законами общей педагогики: закон взаимосвязи творческой самореализации ученика и творческой образовательной среды («атмосфера творчества»); закон взаимосвязи обучения, воспитания и развития; закон целостности и единства образовательного процесса (внутренняя согласованность всех элементов или «единый ритм»).

Основоположения «педагогики творчества» создают и организуют рабочие *принципы студийности.* Первые принципы творческой работы были заложены в «Обществе Искусства и Литературы» К.С. Алексеевым (Станиславским). Для общего театрального контекста своего времени поиски любительского творческого объединения выглядели авангардными – *рационалистичность, аналитичность, сознательность.* Эти принципы проявились в «натурализме» первых постановок МХТ, которые воспринимались широкой публикой поначалу на уровне эпатажа.

2. Принципы студийной педагогики художественного развития и воспитания:

– общий принцип студийного воспитания – единство этического и эстетического, общественно-нравственного и творческого с доминантой этического (общечеловеческого «axios»);

– принцип единого ритма организации – этическое взаимообязательство студийцев на основах педагогической аксиологии (контекст общечеловеческих ценностей);

– принцип очищения и возвышения (души, духа, тела);

– принцип гармонизации и гармоничности;

– «дисциплина» и «самодисциплина» как «удовлетворение внутренней потребности»;

– принцип реальности духовной жизни (реально творческая основа художественного воображения);

– принцип совместной деятельности-сотрудничества («синергия», воспитание «корпоративного» характера, «соборность», «коллективизм»);

– принцип индивидуально-творческого развития и принцип природосообразности («единичного во всеобщем»);

– принцип межиндивидуальных связей (творческое взаимодействие);

– принцип вариативной комбинаторики (пластическая подвижность формообразований);

– принцип художественно творческой автономности (маргинальности) – поисковый принцип (эвристический) «мастерской», «лаборатории»;

– принцип самодеятельности (самоактуализации);

– принцип самоуправления («совет», «семья», «орден»);

– принцип самоусовершенствования (как основа этико-эстетического воспитания личности);

– принцип создания креативной среды («атмосфера творчества»);

– принципы сознательности и творческой активности;

– принцип игры (как поле свободной, естественной и непринужденной деятельности);

– принцип образной природы театральности («художественная воспитанность» – «фантастический реализм художественного образа», «сценический реализм»);

– коммуникативный принцип «общей воспитанности» личности и принцип «оптимальной дистанции» (искренность, внимательность, вдумчивость, деликатность, такт, эмпатия);

– принцип комплексности – интегративный принцип технологической организации обучения;

– общепедагогические принципы доступности, прочности, научности, связи теории с практикой, продуктивности, ситуативности («здесь и сейчас»), систематичности, последовательности, целенаправленности и непрерывности саморазвития;

– принцип «миссионерства» (чистота высоких идеалов, «устремлённость»);

– принцип формирования студийных традиций в непосредственном сочетании с внедрением творчески-инновационных технологий.

Содержательное раскрытие этих принципов направлено на художественное развитие уникальности индивидуально творческой личности.

В основе структуры студийной работы в театральном кружке основного уровня обучения лежит, естественно, дальнейшее пошаговое освоение всех театральных дисциплин с усиленным акцентом на самостоятельное творчество. Для этого руководитель творческого объединения должен создать атмосферу, способствующую **творческой самостоятельности.** Поэтому руководителю коллектива необходимо выстроить следующую структуру занятий в театральном коллективе:

Реализацию структуры занятий, способствующей творческой самостоятельности театрального творческого объединения, можно рассмотреть на следующем примере:

1-й этап **«Постановочная проблема, требующая усилий всего коллектива для её полноценного творческого решения».** На этом этапе руководитель коллектива выносит на рассмотрение детского коллектива постановочную проблему – реализация сюжета сценического этюда, номера, миниатюры, мини-спектакля или спектакля.

2-й этап **«Определение направлений решения постановочной проблемы» (разрабатываются кружковцами под руководством режиссёра).** На этом этапе воспитанники решают вопрос: «Что нужно для будущей постановки?», сюда входит определение жанра будущей постановки, определение основных театральных дисциплин, изучение которых необходимо для постановки, работа над сценарным ходом, распределение круга обязанностей (определение театральной иерархии), использование реквизита, работа над музыкальным материалом и т.д. Распределение ролей происходит исключительно руководителем коллектива.

3-й этап **«Определение направлений работы групп кружковцев, необходимых для решения творческой проблемы».** На этом этапе воспитанники распределяются по группам для организации творческих лабораторий (по направлениям основных театральных дисциплин). Распределение может производиться как воспитанниками самостоятельно, так и режиссёром – руководителем творческого объединения.

4-й этап **«Творческие лаборатории».** На этом этапе воспитанники в своих группах самостоятельно (при коррекции руководителя) осуществляют творческие проекты по направлениям основных театральных дисциплин.

5-й этап **«Решение постановочной проблемы».** На этом этапе руководитель коллектива осуществляет просмотр творческих работ и, при необходимости, делает повторное распределение ролей. Затем осуществляется репетиционный процесс постановки.

Процесс, реализующий творческую самостоятельность, может длиться от одного занятия до цикла занятий продолжительностью в неделю и более, в зависимости от глобальности постановочной проблемы.

3. Методы обучения

В основу всего цикла реализации процесса, от его начала до определения эффективности, положены следующие методы, которые составляют единую целостную систему:

- **метод игры.** Каждый из нас испытывает потребность в игре, и именно в игре формируются его эстетические потребности. Шиллер считал: «Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда он играет»;
- **метод «исключения» Ежи Гротовского**. Подразумевает умение обнаружить и устранить внутренние препятствия и зажимы на пути к созданию и воплощению образа;
- **метод «тотального выражения» Ежи Гротовского**. Подразумевает включение целостного психофизического аппарата актера в процессе создания и воплощения образа»;
- **метод «физических действий» К. С. Станиславского**. Подразумевает выстраивание партитуры роли на основе простых физических действий, направленных на достижение психологического результата. Деление сквозного действия на простые физические действия помогает актеру возбудить память чувств, выстроить целостную логику поведения персонажа, добиться органичного существования актера на площадке. Это первый этап работы актера над ролью;
- **метод «психологического жеста» Михаила Чехова**. Помогает актеру в оттачивании работы над ролью, в поиске внешней характеристики.

Цель репетиционного действия двуедина. Как действие театральное, оно направлено к постижению поэтического мира пьесы, идеи автора, к поиску сценических средств ее выражения. Как действие жизненное, оно стимулирует личную сопричастность участников репетиции нравственным и гражданским идеалам автора. Репетиционное действие - продолжение жизненной деятельности участников, оно вызывается их жизненной потребностью, происходит в реальных ситуациях жизни общества,

театрального коллектива и личности и зависит от них. Эти жизненные ситуации, предшествующие репетиции, назовём жизненным преддействием. С момента первого режиссёрского задания начинается само репетиционное действие, которое связывает жизненные ситуации с действием сценическим, с поэтическими обстоятельствами пьесы. С окончанием репетиции ее последействие снова уходит в жизнь. Оно выражается в отношении участников к своей повседневной деятельности, к окружающим людям, событиям общественной и культурной жизни, в их гражданской активности, которая вызывает потребность в новой встрече с театром, т.е. начинается преддействие очередной репетиции. В театре - искусстве, произведения которого создаются на глазах у зрителя, загадок и тайн больше, чем в творении других искусств именно потому, что художественное, сценическое преображение жизни действительной в образ иной, художественно созданной действительности, осуществляется и на глазах у зрителя и вместе с ним. Есть, однако, скрытые от зрительного зала процессы, предшествующие рождению спектакля, которыми обеспечивается рождение живого сценического произведения. Свое бытие до спектакля - произведение проживает в разных формах. Главные из них:

1 режиссерская разработка;

2 репетиционный процесс;

3 постановочный процесс.

В них взращивается нечто, еще невиданное зрителем.

Актер и режиссер, осуществляя прежде всего собственные творческие идеи, служат вместе с тем воплощению замыслов друг друга. Именно внутреннего, органического соответствия между художественными устремлениями всех создателей спектакля, требует существо театра как искусства синтетического. Репетиция - прежде всего форма общения людей, увлеченных общим театральным делом единства интересов общества и участников коллектива. Репетиция театральная (от лат. Repetitio - повторение), основная форма подготовки спектакля. Во время

репетиционного процесса происходит полное создание спектакля, включающее разработку и раскрытие режиссерского замысла через все театральные компоненты - от актерской игры до работы всех постановочных цехов (реквизиторского, костюмерного, гримерного, монтировочного, осветительского, звукового, бутафорского). Репетиции проходят под руководством постановщика спектакля или его ассистентов, действующих в рамках основного замысла, определенного постановщиком. Важная роль в репетиционном процессе принадлежит помощнику режиссера фиксирующего в «режиссерском экземпляре» пьесы весь порядок будущего спектакля: выходы актеров, перестановки декораций, включение музыкальных и звуковой фонограмм, изменения света, хронометраж спектакля, переодевания актеров, необходимый реквизит (в том числе - «исходящий реквизит», уничтожаемый во время спектакля - еда, напитки и т.д.).

Профессия режиссера требует и умения работать с людьми, и серьезного знания жизни. Помимо чисто профессиональных способностей - умения логически мыслить, сопоставлять и соотносить, режиссер должен быть контактен, знать психологию, обладать сильным характером и сильной волей. Исходя из плана, руководитель предварительно ставит перед участниками конкретные задачи: выучить текст, ноты, движения, слова; представить образное содержание исполняемого произведения, его художественно-исполнительские особенности и т. Д. Введение в эту работу элементов, формирующих и развивающих нравственные качества личности, способствует решению педагогических целей. Эта деятельность относится к числу наиболее сложных, требующих особого дара, развитого педагогического перспективного мышления, мастерства, чутья и видения развития личности, умения проектировать этот процесс, придавать всей учебно-творческой и репетиционной работе воспитательную направленность, сочетать с развитием технических и художественно-исполнительских навыков у участников и их нравственно-эстетическое развитие, формирование общей культуры поведения. В театре режиссер на репетиции в

любой момент может изменить любую деталь. Увидеть новое, лучшее построение мизансцен, работать с актерами, со сценой, видеть весь будущий спектакль воплоти и самое важное это постараться предотвратить любые случайности! Изменение той или иной мизансцены может менять оценочный ряд, как для актера, так и для зрителя! Репетиция - акт творчества. И не только для исполнителей, но в первую очередь для режиссера. Никогда нельзя сказать, как она пройдет: посетит ли вас вдохновение или, как говорили в старину, Аполлон не снизойдет на вас. Конечно, очень многое зависит от профессионализма, мастерства, знания законов режиссерского ремесла (есть и такое понятие). Все это приобретается с годами и с опытом. Но есть ли способы, позволяющие застраховать себя от возможной неудачи на репетиции? Ведь от того, как прошла репетиция: творчески и вдохновенно или скучно и формально, - зависит состояние всего коллектива. Скажу сразу: абсолютно надежных способов не существует. Можно дать лишь некоторые рекомендации. Вы должны с максимальной степенью ясности представлять себе, чего вы хотите от сегодняшней репетиции, от отдельных исполнителей. Один из прекрасных театральных педагогов профессор Борис Евгеньевич Захава говорил, что сверхзадача спектакля должна быть доведена в сознании режиссера до степени ослепительной яркости. Это можно отнести и к отдельной репетиции. Вместе с тем вы должны быть готовы к импровизации, к тем неожиданностям, которые может преподнести вам (и преподносит!) сегодняшняя репетиция. Вы должны быть готовы встретить эти неожиданности во всеоружии и ответить на них еще большим всплеском вашей фантазии, изобретательностью, оригинальностью театрального решения эпизода, сцены или целого действия. Для этого вы должны быть свободны. Иногда, не обладая подлинной внутренней свободой, режиссеры подменяют ее суетливостью, а то и банальной развязностью. А без свободы нет творчества, нет Театра! Никогда не натаскивайте своих учеников, не учите их «с голоса», не заставляйте их копировать внешний рисунок роли.

Ведите их через процесс - это единственное, что нужно делать в репетициях. Помните: не будет процесса - не будет и результата.

Литература:

1. *Работа актера над собой. Станиславский К. С., 2010 г.*
2. *Мочалов, Ю. Первые уроки театра. /Просвещение, М. 1986 г.*
3. *Обозов, Н.Н.; Щепкин, Г.В. Психология работы с людьми. / Киев, 1990 г.*