МАУДО ЦЕНТР ДЕТСКОГО ТВОРЧЕСТВА ПРОМЫШЛЕННОГО РАЙОНА

***Методические рекомендации по***

**организации домашней работы над ролью и образом при постановке театрализованных программ.**



**Составитель:**

п.д.о. отдела

Игровых программ

Шевчук О.П.

Оренбург, 2015

**Содержание**

Пояснительная записка…………………………………………………………..3

Домашняя работа актера над ролью…………………………………………….3

Работа над внешней характерностью…………………………………………...7

Домашние этюды…………………………………………………………………8

Литература……………………………………………………………………….10

**Пояснительная записка**

Театрализованные программы, в которых играют дети, как и большинство культурных явлений, уходит своими корнями в синкретическую, по своей сущности, первобытную культуру. Развитие и осмысление этого явления проходит по двум основным направлениям:

- театрализованная программа, в которой играют дети, как обучающая и развивающая среда;

- театрализованная программа, в которой играют дети, как осуществление поиска новой театральной реальной эстетики.

Современные детские театрально- игровые коллективы, совмещают решение педагогических и эстетических задач.

Уже давно повсеместно безоговорочно принято, что театрализация способствует внешней и внутренней социализации учащихся, т.е. помогает им легко входить в коллективную работу, вырабатывает чувство партнёрства и товарищества, волю, целеустремлённость, терпение и другие качества, необходимые для успешного взаимодействия с окружающей социальной средой. Она активизирует и развивает интеллектуальные и одновременно образно-творческие способности ребёнка, по средствам работы над ролью.

Работа над ролью – это сложный кропотливый процесс, требующий, как совместной с педагогом репетиционной работы, так и работы самостоятельной. Данные методические рекомендации разработаны к дополнительной образовательной программе «Игра-дело серьезное» и призваны оказать помощь учащимся, занимающихся по данной программе в домашней работе над ролью.

**Домашняя работа актера над ролью**

Определение характера персонажа, его предыстории, сквозного действия героя, речевых и пластических особенных элементов, как средств внешнего выражения внутренней сути – это долгий путь на пути сотворения роли. Как известно, К.С. Станиславский считал, что на домашнюю работу над ролью актер должен расходовать не меньше девяноста процентов общего количества труда и времени, потребного для создания сценического образа. Юные актеры полагают, что работать над ролью дома это значит, без конца твердить на разные лады текст своей роли с целью нахождения соответствующих чувств, интонаций, жестов. Их домашняя работа над ролью состоит в том, что они каждую сцену своей роли разыгрывают наедине совершенно так же, как если бы они находились на сцене в окружении партнеров.

Трудно придумать что-нибудь вреднее такого способа актерской работы. Ничего, кроме штампов, в результате такого «метода» родиться не может. Заученные дома слова, интонации и жесты служат потом на репетициях неодолимой преградой для зарождения подлинного творческого процесса, для возникновения искреннего чувства и живого сценического общения с партнерами. Тщетно потом старается юный актер освободиться от заученных дома интонаций и жестов.

Сколько нужно усилий со стороны педагога, чтобы ребенок преодолел приобретенные таким способом штампы и возродил в себе способность естественно, органично и правдиво реагировать на все обстоятельства сценической жизни!

Так в чем же должна заключаться домашняя работа юного актера над ролью?

Прежде всего, установим необходимые условия для начала этой работы. Нельзя начинать домашнюю работу над ролью, если в процессе коллективных репетиций вместе с педагогом и другими актерами не раскрыто идейное содержание сценария, не определена сверхзадача будущего действа, не понято идейно-художественное значение данной роли в системе образов данной театрализованной программы.

Иначе говоря, чтобы начать работу над ролью, актер должен ясно и четко ответить себе самому на вопрос, ради чего он будет играть данную роль в данной театрализованной программе, иначе говоря, определить свою актерскую сверхзадачу.

Правильно поступит юный актер, если он свою домашнюю работу над ролью начнет с того, что спрячет экземпляр роли в ящик письменного стола, чтобы до поры до времени совершенно к нему не прикасаться. И пусть первым этапом его домашней работы над ролью явится изучение самой жизни! Идея художественного образа, выражающая сущность того или иного явления жизни, только тогда творчески плодотворна, когда она живет в сознании, наполненная богатством своего конкретного жизненного содержания в виде отдельных фактов, событий, человеческих лиц, их поступков, мыслей, разговоров, характерных особенностей, черт и черточек. Богатство конкретных наблюдений необходимое условие истинного знания жизни, необходимое условие художественного творчества.

Однако также плохо, если этот багаж жизненных наблюдений пребывает в сознании ребенка в виде хаотической массы разрозненных впечатлений, не связанных друг с другом общей идеей, способной внести в этот хаос необходимый порядок, раскрыть внутренние закономерности данного явления, обнаружить его сущность.

Юный артист должен уметь, во-первых, наблюдать жизнь и, во-вторых, обобщать свои наблюдения, делать из них определенные выводы. Истинное знание - единство явления и идеи, конкретного и абстрактного. Разумеется, личный опыт юного актера и его непосредственные жизненные наблюдения лучший источник познания жизни.

Итак, мы рассмотрели первый этап домашней работы учащегося над ролью, состоящий в изучении жизни образа. Его значение в накоплении запасов творческой пищи для последующей работы актерской фантазии.

Никакого другого источника, кроме жизни, откуда фантазия ребенка могла бы черпать необходимый материал, в природе не существует. Продуктивность работы фантазии ребенка прямо пропорциональна тому знанию жизни, которое он успел накопить. Знание жизни основа всей последующей работы юного актера над ролью.

Переходим теперь к рассмотрению второго этапа работы актера над ролью, содержанием которого является творческое фантазирование.

Для успешной работы над ролью необходима активная деятельность фантазии, это, по-видимому, понимают все. Но, к сожалению, не все умеют продуктивно фантазировать.

Одним из наиболее интересных и плодотворных приемов в этой области является следующий; юный актер сочиняет жизненные обстоятельства, не предусмотренные фабулой театрализованной игровой программы. Затем он ставит мысленно в эти придуманные им обстоятельства себя в качестве данного персонажа и старается найти убедительный для себя ответ на вопрос: что он в этих обстоятельствах сделал бы (как поступил бы), если б он на самом деле был данным действующим лицом? Ответить на любой из этих вопросов не так-то легко. Но если найти ответ не на один, не на два таких вопроса, а посвятить этому значительный период своей домашней работы над ролью и, создавая одну за другой множество подобных вымышленных ситуаций, искать и находить для каждой из них убедительный ответ, то последствием этого окажется постепенное сращивание актера с образом.

Следовательно, если учащийся хочет возможно лучше понять свою роль, иначе говоря, познать того персонажа, чей образ он призван воплотить на сцене; если он хочет возможно глубже проникнуть в его душу, узнать его взгляды, и отношения (к людям, вещам, фактам, событиям); если юный актер хочет как следует изучить характер своего героя, то пусть он, прежде всего, изучает его действия, его конкретное поведение, его поступки в различных обстоятельствах. В данном случае «изучить» значит создать, сотворить, нафантазировать. В этом именно и состоит предлагаемый нами рабочий прием; поставить действующее лицо в различные обстоятельства и при помощи своей фантазии решать вопрос о том, как бы он в этих обстоятельствах поступил.

Фантазировать, не имея замысла, - значит идти в дремучем лесу с закрытыми глазами. Например, по поводу «прошлого» образа нужно так фантазировать, чтобы из него само собой, естественно и непреложно вытекало «настоящее».

Фантазируя о том, как поступил бы герой в различных обстоятельствах, необходимо следить, чтобы все его поступки выражали один и тот же задуманный характер, раскрывали одну и ту же сущность, вырастали из одного зерна. Создавая обстановку сегодняшней жизни персонажа или фантазируя по поводу течения его сегодняшнего дня, нужно добиваться, чтобы эта обстановка и этот день надлежащим образом подготовили выход действующего лица и его дальнейшее поведение в строгом соответствии с требованиями театрализованной игровой программы и творческим замыслом самого актера. Подготовленный таким образом выход на сцену приобретает необычайную степень выразительности.

Когда сознание учащегося окажется в достаточной степени насыщенным творческим материалом, добытым в результате изучения жизни и фантазирования об образе, он получает право развернуть перед собой текст с ролью и приступить к работе над текстом.

Однако работа, которую мы имеем в виду, опять-таки решительно не имеет ничего общего с уже осужденным нами методом домашней работы над ролью, состоящим в бесконечном повторении каждой фразы в надежде «наскочить» на нужную интонацию. Нет, работа, о которой дальше пойдет речь, преследует совсем другие цели! Ее задачей является анализ текста на предмет его вскрытия.

Что значит вскрыть текст? Это значит - определить, понять, почувствовать все, что скрывается под словами, за словами, между словами. А скрываются там невысказанные или недоговоренные мысли, тайные намерения, желания, мечты, образные видения, различные чувства, страсти и, наконец, конкретные действия, в которых все это объединяется, синтезируется и воплощается. Вместе все это принято называть «подтекстом».

Можно начать работу над вскрытием подтекста с попытки последовательно проследить течение мыслей действующего лица. О чем этот персонаж думает, произнося те или иные слова? В какой связи его невысказанные мысли находятся с теми мыслями, которые он высказывает? Какие мысли текста являются главными, основными и какие носят второстепенный или случайный характер? Какие из них следует выявить, подчеркнуть, а какие, наоборот, спрятать, затушевать?

Анализируя ход мыслей действующего лица, создавая «внутренние монологи», учащийся может прощупать тот стержень, на который эти мысли нанизаны, угадать главное, основное намерение героя и определить действия, при помощи которых он хочет добиться поставленной цели. Осознать, понять и определить цепь действий, совершаемых данным персонажем, в их последовательности, непрерывности и логической связи в этом основная задача анализа текста. Определить, что в каждый данный момент делает действующее лицо (не говорит, не чувствует, не переживает, а именно делает) и установить логическую связь данного действия с предыдущим и последующим значит понять логику поведения действующего лица, прочертить непрерывную линию его сценической жизни.

Итак, мы установили; линия мысли, линия действия и линия воображения должны быть предварительно разработаны актером дома, вне репетиций. Тогда и репетиции будут творческими. И тогда в процессе творческого общения с партнерами непроизвольно, сама собой родится четвертая линия сценической жизни - линия чувства, и юный актер сам не заметит, как все эти линии, переплетаясь и взаимодействуя, сольются, в конце концов, в единый образ.

Но возникает вопрос: как, каким способом учащийся может проследить линию мысли образа, установить логику его действий и создать киноленту видений? Что конкретно он должен для этого делать?

Для этого есть только один способ: многократно проигрывать каждое место роли, каждый кусок, каждую сцену. Но проигрывать про себя, то есть, молча и по возможности неподвижно. Проигрывать внутренне, в своем воображении. В воображении видеть партнера, в воображении адресовать к нему указанные автором слова, в воображении воспринимать реплику партнера и в воображении отвечать на нее.

Так, проигрывая многократно каждый кусок своей роли, юный актер сначала проследит ход мыслей своего героя, уточняя раз от раза каждую отдельную мысль, потом многократно пройдет роль по логике действий, стараясь, каждое действие прочувствовать до конца и дать ему подходящее наименование (то есть выбрать точно определяющий его глагол); и, наконец, тем же способом создаст на экране своего воображения соответствующую словам киноленту образных видений.

Почему мы настаиваем на игре про себя и категорически отвергаем домашнюю игру вслух? Потому, что при домашней игре вслух внимание актера невольно фиксируется на внешней форме, и эта форма, еще не найдя своего содержания, постепенно затвердевает.

**Работа над внешней характерностью**

Существенным разделом домашней работы учащегося над ролью является разработка элементов внешней характерности. Правда, многие черты внешней характерности не требуют специальной заботы со стороны актера. Они непроизвольно появляются сами в процессе репетиционной работы по мере того, как актер вживается во внутреннюю сторону роли, в отношения и действия образа.

Нельзя, например, усвоить себе презрительное, высокомерное отношение ко всему окружающему без того чтобы не изменился соответствующим образом постав головы на плечах юного актера и весь облик его не сделался другим.

Новое мироотношение, каким бы оно ни было (волевым, наступательным или робким, оборонительным, доброжелательным или враждебным, пытливым или циничным, самоотверженным или эгоистичным, завистливым или восторженным) непременно, по мере того как учащийся будет вживаться в него, само начнет находить для себя проявление в различных чертах внешней характерности образа. Юный актер сам не заметит, как он иначе начнет ходить, садиться, вставать, кланяться, говорить, т. п. Таков путь рождения основных черт внешней характерности, отражающих внутреннюю сущность персонажа.

По отношению к этим чертам внешней характерности действует закон: от внутреннего к внешнему.

Но существует и другая группа элементов характерности, которая не подчиняется этому закону. В нее входят такие внешние черты и свойства, которые не зависят от внутренней жизни персонажа, но способны накладывать определенный отпечаток на нее. Это анатомические и физиологические особенности персонажа: худой, толстый, горбатый, красивый, сильный, слепой, хромой и т.п.

Когда и где (дома или на репетициях) должен юный актер начинать работу над этими элементами внешней характерности? Следует учесть, что совсем не так просто «вырастить» на своем теле горб или живот, научиться обходиться без ног или без глаз, привыкнуть к необходимости постоянно скрывать свое безобразие! Тут одними внешними техническими приемами ничего не достигнешь, необходимо органическое вживание в каждую из этих физических особенностей. Нужно, например, немало упражняться, чтобы научиться садиться и вставать со стула так, как это свойственно Бабе Яге или Снегурочке. Тут учащийся не только должен понять, что в это время делают мышцы персонажа, но и почувствовать, как при этом работает его сердце, что происходит с его дыханием, как живет весь его организм. И если он это почувствует, то физические переживания непременно так или иначе скажутся на его психике, отразятся в его мыслях и чувствах, ибо психология Бабы Яги имеет существенные особенности.

Над этим надо долго, упорно и настойчиво работать. Одних репетиций для этого недостаточно, нужно работать дома. И начинать работу над элементами внешней характерности нужно сразу же, как только юный актер получил роль и уяснил для себя из сценария, какие именно физические особенности свойственны его герою.

К числу элементов внешней характерности, которые не зависят от внутренней жизни образа, но сами накладывают печать на его внутреннюю жизнь, следует отнести также и характерные черты, связанные с деятельность персонажа. Она, как правило, накладывает весьма заметный отпечаток на персонажа и его поведение.

Существенное значение при работе над внешней характерностью имеют национальные и местные особенности, как в речи, так и в движениях. Они также не зависят от внутренней жизни действующих лиц, но в известной степени способны влиять на внутреннюю жизнь.

Начинать работу с целью овладения этими особенностями следует также с момента получения роли. Помогут в этом упражнения актерского тренинга. Во всех этих упражнениях принцип один: найти правильное физическое поведение в соответствии с определенным вымышленным физическим обстоятельством (у меня в руке молоток, которым я должен вбить гвоздь; я несу ведро, наполненное водой; у меня руки выпачканы вареньем; у меня вместо ноги протез; у меня старчески слабые ноги и т.п.).

**Домашние этюды**

Когда в результате изучения жизни и фантазирования о роли уже накоплен известный внутренний материал, а в результате упражнений на элементы физической характерности достигнуто органическое овладение хотя бы некоторыми из этих элементов, большую пользу актеру могут принести домашние этюды на образ.

В чем же они заключаются? Например, еще с вечера, ложась спать, учащийся решает: завтра я буду все свои действия до ухода на репетицию выполнять так, как если бы это был не я, а заданный мне образ. И вот, проснувшись утром, он совершает все свои обычные утренние процедуры встает с постели, умывается, одевается, причесывается, завтракает не так, как это свойственно ему самому, а так, как это стал бы делать его персонаж. Значение таких этюдов трудно переоценить. Все, что было достигнуто в результате фантазирования, упражнений на характерность и игры «про себя», соединяется в этих этюдах в единый комплекс.

Учащийся при помощи этюдов привыкает чувствовать образ как одно целое, нащупывает «зерно» образа, вплотную подводит себя к моменту духовного и физического перевоплощения.

На заключительном этапе домашней работы над ролью немалую пользу могут принести упражнения, которые следует назвать этюдами в жизни. Состоят они в том, что юный актер пользуется всяким удобным случаем поговорить с кем-либо в реальной жизни, находясь «в образе». Причем, разумеется, партнер вовсе не должен об этом подозревать.

Такие этюды, если их делать ежедневно, хотя бы в течение десяти дней, стоят целого месяца репетиционной работы. При этом они удобны тем, что совершенно не требуют для себя особого времени.

А между тем, проделав такой этюд, актер приходит на репетицию подготовленным, восприимчивым, творчески «разогретым», и в результате продуктивность репетиции увеличивается во много раз.

**Литература**

1.Бородилин, А. В. Основы художественного ремесла [Текст]/А.В. Бородилин. - М.: Наука, 1995. – 127 с.

2.Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера [Текст]/ Б.Е. Захава.- М.: ВАЛДОС, 2004.- 98 с.

3.Ермакова Е.В. Игровая мастерская [Текст]/ Е.В. Ермакова. - М.: Терра- клуб, 2006.- 74 с.

4.Станиславский К.С. Работа актера над собой [Текст]/ К.С. Станиславский. - М.: Просвещение, 1984. – 157 с.

5. Новицкая Е. Тренинг и муштра [Текст]/ Е. Новицкая.- СПб.: Тетра, 2013.- 89 с.