

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
**ФОНДА
ПРЕЗИДЕНТСКИХ
ГРАНТОВ**



ТЕАТР ДОБРОЙ СКАЗКИ



НАЦИОНАЛЬНАЯ
РОДИТЕЛЬСКАЯ
АССОЦИАЦИЯ



МАСТЕРСКАЯ СЕМЕЙНОГО ТЕАТРА

МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ



**Проект реализуется с использованием
гранта Президента Российской Федерации
на развитие гражданского общества,
предоставленного Фондом президентских грантов**

**Общероссийская общественная организация
«Национальная Родительская Ассоциация социальной
поддержки и защиты семейных ценностей»**

АНОК «Театр Доброй Сказки»

представляют

**МАСТЕРСКАЯ СЕМЕЙНОГО ТЕАТРА,
КАК РАЗВИТИЕ ОФЛАЙН ФОРМ ОБЩЕНИЯ В СЕМЬЕ,
В ТОМ ЧИСЛЕ В УСЛОВИЯХ ВЫНУЖДЕННОЙ ИЗОЛЯЦИИ,
ДЛЯ ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО ФО**

МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ



Москва
ПК «Союзпечать»
2020 год



Театр Доброй Сказки благодарит авторов за предоставленный материал:

Ларису Санатовскую

Ирину Галанову

Елизавету Москвину-Тарханову (Жарову)

Марию Акименкову

Игоря Яринских

Владимира Жарова

А также авторов пьес семейных любительских театров:

Ирину Мараховскую, семейный любительский театр «Несерьезный возраст»

Людмилу Дмитриеву, семейный любительский театр «Влюбленные в жизнь»

Надежду Абрамову, семейный любительский театр-студия «Надежда поколений»

Сабину Потехину, семейный любительский театр «Потешки»

Светлану Хатову, национальный семейный любительский театр «Ханти Мощ»

Анжелику и Андрея Фейгиных, семейный любительский театр «Клумба из тумбы»

© Автономная некоммерческая организация культуры

«Театр Доброй Сказки»/ 130 страниц.

Эта книга о том, как сделать дома театр. Когда мы играем в театр у себя дома, в кругу близких людей мы решаем множество важнейших внутрисемейных и социальных задач и главная из них – воспитание человека, которому только предстоит шагнуть в наш взрослый мир. Это пособие призвано помочь создавать театральные постановки внутри семьи, что включает в себя: создание пьесы, декораций, костюмов, музыкального сопровождения и непосредственно актерскую игру участников спектакля.



ВСТУПЛЕНИЕ. СЕМЕЙНЫЙ ТЕАТР КАК ОСОБЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЖАНР.....	5
1.1.Театр, как эффективное средство укрепления внутрисемейных отношений и формирование гражданской идентичности в воспитательно-образовательном пространстве современной семьи и школы. Лариса Санатовская.....	5
1.2.Мастерская семейного театра. Общие понятия и определения.....	8
1.3.Цель методического пособия. И его аудитория.....	9
2.ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ.....	10
2.1.Мастерская актера. Мария Акименкова.....	10
2.2.Мастерская театрального костюма. Ирина Галанова.....	16
2.3.Мастерская сценической речи. Мария Акименкова.....	18
2.4.Мастерская режиссера. Работа над спектаклем Елизавета Москвина-Тарханова (Жарова).....	27
2.5.Мастерская видеооператора. Владимир Жаров.....	51
2.6.Мастерская телетеатра. Вячеслав Науменко.....	78
2.7.Мастерская по гриму. Ирина Галанова.....	83
3.РЕКОМЕНДУЕМЫЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ ПОСТАНОВКИ.....	88
Пьеса № 1. Сказка «Иван-Царевич и айпад».....	88
Пьеса № 2. Дело было в Панике (пьеса о своём Роде).....	91
Пьеса № 3. История моего бессмертия.....	98



Пьеса № 4. Сказки северных узоров (Сказки бабушки Аннэ).....	104
Пьеса № 5. Легенда о матерях.....	110
Пьеса № 6. Ничья победа.....	116
4.ВЗГЛЯД В БУДУЩЕЕ. НОВЫЙ ВЕК СЕМЕЙНЫХ ЛЮБИТЕЛЬСКИХ ТЕАТРОВ В РОССИИ. Игорь Яринских.....	122
5.НУЖНЫЕ КНИЖКИ.....	128



1. ВСТУПЛЕНИЕ. СЕМЕЙНЫЙ ТЕАТР КАК ОСОБЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЖАНР.

1.1. Театр, как эффективное средство укрепления внутрисемейных отношений и формирование гражданской идентичности в воспитательно-образовательном пространстве современной семьи.

Лариса Санатовская, Исполнительный директор ООО «Национальная родительская ассоциация социальной поддержки семьи и защиты семейных ценностей». Соучредитель Всероссийского фестиваля семейных любительских театров.



Наши дети – это не случайные гости в нашем доме. Они предоставлены нам как бы на время, взаймы, для того, чтобы мы любили их и внушали им основы тех человеческих ценностей, на которых будет строиться их будущая жизнь. А нам, родителям, придется давать отчет перед Богом в том, как мы исполнили эту свою обязанность.

(Д. Добсон)

Можно ли оспорить тот факт, что семья для ребенка – это самый первый и самый главный социальный институт, институт, в котором закладываются основы жизни и формирования личности ребенка?!

В жизни каждого человека родители играют большую и ответственную роль. Они дают ребенку новые образцы поведения, с помощью которых он познает окружающий мир, им он подражает во всех своих действиях.

Семья прочно закладывает систему ценностей и отношений с близкими и родными людьми, с окружением во внешней среде, формирует особенности общения, определяет способы и формы совместной деятельности.

И поэтому семью стоит рассматривать, как микросоциум, в котором детям предстоит научиться моделям взаимодействий с другими людьми на примере внутрисемейных отношений.

Л. С. Выготский доказал, что формирование высшей психической деятельности ребенка происходит в ходе его культурно-исторического развития, основы которого первоначально закладываются в родительской семье. Таким образом, при нарушении внутрисемейных отношений создается неблагоприятный фон для психологического и эмоционального развития ребенка.

К сожалению, приходится констатировать тот факт, что сегодня



мы наблюдаем кризис семьи. Родители разучились общаться со своими детьми, современный ритм жизни все чаще сводит общение к минимуму, или и вовсе к общению «на ходу». И это способствует тому, что очень часто современные дети остаются один на один со своими проблемами и трудностями, теряя связь с родителями, замыкаясь в себе, так и не поняв и не оценив важность сути детско-родительских отношений.

Существует много способов наладить внутрисемейные отношения, один из них – совместная досуговая деятельность.

Наш Проект - «Семейный любительский театр» является лучшим образцом совместной досуговой деятельности.

Место и роль семейного театра в развитии воспитательного потенциала семьи невозможно переоценить, ведь театр – это источник духовного развития личности. Интерес к театральному искусству обусловлен его огромными воспитательными возможностями, служению духовному обогащению человека.

Театральное искусство является фоном, жизненной средой, интересным и содержательным развлечением и многогранным украшением жизни, но в главной своей сути, театральное искусство – это особая форма её познания, возвышения и полноценного развития человека и творчества прекрасного.

Будучи одной из форм важнейшего явления - общественного сознания, семейное театральное искусство, служит духовному обогащению человека и поэтому, «Семейный любительский театр» стал поистине полифункциональным явлением, заключающим в себе возможность влиять на внутренний мир человека в целом, не зависимо от его возраста, национальности и вероисповедания.

Театральное искусство ставит перед людьми проблемы, заставляет размышлять, осмысливать и оценивать жизнь. Оно прямо или косвенно говорит человеку о смысле бытия, является образным суждением о сути действительности. Театр делает для людей понятными, непосредственно привлекательными и дорогими те качества личности, которые необходимы для развития общества на данном этапе, показывая человеку, каким он должен быть в своем обществе, формируя гражданскую идентичность, как главную скрепу современного человеческого общества.

Всё в мире начинается с любви. А любовь лежит в основе семьи. Семейная идентичность – самая первая, основательная, дающая человеку ощущение принадлежности к человечеству. Именно поэтому очень важно, насколько гармоничными, добрыми и



плодотворными будут семейные связи, отношения, традиции. Из них произрастает отношение человека к Родине и миру.

Отклик сердца мы ждём в похожем, родном, близком. И этому, родному и близкому, человек легче открывается, легче делает добро, настраивается на созидание. Это важнейший этический аспект гражданской идентичности.

«Семейный любительский театр», как важнейшее явление, оказывает огромное влияние на вопросы воспитания и формирования национальной идентичности и ценностных основ жизни наших детей. И сегодня, как никогда очень важно помнить о том, что во все времена, главной базовой формой идентичности человека являлась семейная идентичность, основанная на традиционных семейных ценностях и любви.

Итак, подведем итог вышесказанному – включаясь в Проект «Семейный любительский театр» мы получим следующие результаты:

- Совместное создание всеми членами семьи, как говорится «своими руками», спектакля и успешный его показ, который обязательно найдет теплый отклик у зрителей;
- Обеспечение духовно-нравственного развития личности ребенка, раскрытие творческого потенциала всех членов семьи;
- Формирование доверительных, гармоничных отношений внутри семьи. Все члены семьи, не зависимо от возраста, станут лучше понимать, ценить друг друга, и продуктивно взаимодействовать;
- Установление отношений партнерства и сотрудничества родителя с ребенком;
- Повышение авторитета родителей в глазах ребенка;
- Укрепление внутрисемейных отношений благодаря совместным действиям, совместным преодолением трудностей;
- Изменение образа ребенка в структуре родительских представлений;
- Улучшение понимания родителями психологических особенностей ребенка и закономерностей его развития;
- Обучение основам актёрского мастерства, что будет способствовать их полноценному гармоничному развитию, сформируют «банк» жизненных ценностей, научат анализировать свои поступки, а главное, общими усилиями родители с детьми создадут спектакль, который станет общим делом и сделает всех счастливыми;
- Содействие процессам формирования общероссийской



гражданской идентичности в рамках учебно-воспитательного процесса в образовательной организации, а также семейного воспитания;

- Консолидация педагогического и родительского сообществ в регионах Российской Федерации вокруг вопросов единой российской идентичности, семейных ценностей;
- Содействие повышению качества воспитательной работы образовательных организаций и семейного воспитания, посредством школьного семейного театра;
- Формирование у детей способностей к систематическому перебору вариантов и адекватному принятию решений в ситуациях выбора;
- Формирование гражданской идентичности в воспитательно-образовательном пространстве современной семьи и школы;
- Гармонизация межнационального, межконфессионального взаимодействия в общероссийском культурном пространстве;
- Укрепление мира и усиление взаимопонимания между различными странами и народами посредством театральных форм и пропаганды многонациональных культур и традиций.

1.2. Мастерская семейного театра. Общие понятия и определения.

Это оригинальный, не имеющий аналогов культурно-досуговый, образовательный проект.

Миссия проекта:

- позитивное программирование, активизация внутренних ресурсов ребенка, воодушевление и духовное "причастие" детей к мировому культурному опыту;
- просвещение родителей, рост их собственных воспитательных возможностей, гармонизация и оптимизация отношений с детьми;
- увлечение детей творчеством, в процессе которого эффективно решаются проблемы самооценки и самоактуализации;
- ненавязчивое привитие ребенку моральных и нравственных норм;
- объединение разных поколений семьи;
- массовая терапия социальных проблем.

Суть проекта заключается в создании благоприятной среды для воплощения театральных инициатив семей-участников. Под семьями-участниками в рамках данного пособия понимают:



- домашние семейные театры, в состав которых входят не менее двух поколений одной династии (семьи);
- семейные формирования, включающие представителей двух и более семей (допускается привлечение участников, не входящих в состав семьи не более 3-х человек);
- семейные студии, включающие в себя представителей различных семей (от каждой семьи в коллективе должно быть не менее двух человек) занимающихся в семейных клубах и учреждениях культуры;
- театральные коллективы из интернатов и детских домов.

Для создания среды организуются и проводятся теоретические и практические занятия в различных Мастерских по театральному производству, созданию отдельных элементов театрального спектакля. Как- то:

- Мастерская драматурга (литературная основа будущего спектакля)
- Мастерская выразительных средств спектакля (спектакль ручной работы грим, костюм, реквизит, декорации)
- Мастерская актерского мастерства
- Мастерская Сценическая речь
- Мастерская режиссера. Работа над спектаклем
- Мастерская телетеатра
- Мастерская «Мой фестиваль»
- Мастерская грим
- Мастерская театрального костюма

Применяя полученные навыки и знания, семейные коллективы делают театральные постановки и показывают их специалистам. Лучшие получают право участвовать в ежегодном Всероссийском фестивале семейных любительских театров.

1.3. Цель методического пособия и его аудитория.

Целью методического пособия является описание алгоритмов отдельных этапов создания спектаклей семейными театрами.

Методическое пособие предназначено в помощь семьям, имеющими собственные театральные инициативы, школьным любительским театрам, семейным студиям, театральным коллективам детских домов и интернатов, а также всем, кто интересуется проблемами семейного любительского театра и семейного досуга.



2. ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ.

2.1. Мастерская актерского мастерства.

Мария Акименкова, преподаватель мастерства актера Московского Гуманитарного Университета и Школы теле и радиожурналистики, актриса Московского театра на Таганке, Член союза театральных деятелей. Педагог проекта «Школа семейного театра».



Современное театральное искусство всё больше и больше стремится к синтезу различных театральных жанров: пластики, музыки, хорошей сценической речи, пантомимы. Каждому артисту в своей творческой жизни выпадает случай попробовать себя в различных сценических жанрах актёрского мастерства. Современное театральное искусство так устроено, что даже если артист служит в театре с определённой чёткой творческой направленностью, ему не избежать экспериментов, иногда не трудных, а порой требующих ежедневной кропотливой работы над собой. В этом артисты - профессионалы и артисты - любители похожи, нам всем приходится что-то постигать с нуля.

Для того, чтобы создать спектакль не всегда нужно использовать сложные декорации, дорогие костюмы и натуральный реквизит. Можно, конечно, идти и таким путём, если есть цель создать классическое произведение, или для наилучшего актёрского самочувствия хочется подробно выстроить место действия и попробовать передать атмосферу через реквизит, подробные костюмы, соответствующее музыкальное оформление. Но иногда бывает достаточно какой-то одной детали, символического обозначения и зритель уже видит перед собой подробности, он их додумывает сам.

Театр, в котором я служу, Театр на Таганке, начался уже со смелого эксперимента, со спектакля «Добрый человек из Сезуана». И эксперимент этот заключался не только в условности декораций (на сцене использовались только чёрные столы-лавки, чёрные рамки с обозначением места действия: «Суд», «Дешёвый ресторан», «Табачная лавка» и т.д.), но и в синтезе различных жанров, воплощаемых обычными драматическими артистами: музыка-два музыканта на сцене на гитаре и баяне играют в спектакле и больше



не используется никакая фонограмма; пантомима (артисты ходят специальным шагом с пятки на носок по квадратам), сценическая речь-характерность героев. Мощный социальный пласт спектакля был блестяще передан сильным голосом Зинаиды Славиной. В её исполнении не только зонги (обращения артиста к залу от себя), но и сцены звучат почти как поэзия.

Сейчас я предлагаю вам попробовать сделать несколько упражнений, которые помогут понять как минимальными средствами, а это, порой, актуально для семейных театров, создать ту или иную атмосферу.

Данный мастер класс включает в себя упражнения из разных разделов актерского мастерства, сценической речи и сценического движения, которые могут быть полезными семьям в процессе подготовки спектаклей для участия в фестивале.

1. Ведущий даёт задания (болото, заснеженный лес, пустая ночная улица, каток, раскалённый песок и т.д.), участники должны по одному попробовать передать атмосферу места действия, так, чтобы зритель поверил. Потом это упражнение можно делать с тайным заданием, так, чтобы зритель не знал, какое место действия задано и пытался угадать. Это более наглядно передаёт получается упражнение или нет и указывает на ошибки.

2. Участники мастер класса делятся на две команды. Им даются задания. Из подручных средств стульев, столов, сумок, одежды, бумаги и т.д. построить декорации к спектаклям (например «Колобок» и «Доктор Айболит» или любые другие известные сказки). Задание может быть тайным, так как в труппах семейных театров много артистов юного возраста, для которых элемент игры способствует наилучшему усвоению материала.

3. Быстрое переключение. Упражнение на перемену отношения к месту действия. Это упражнение помогает начинающим артистам быстро переключаться с одного физического состояния на другое. Участники идут по кругу, ведущий задает предлагаемые обстоятельства, например: жаркий день, раскаленный асфальт и т.д., а потом резко меняет предлагаемые обстоятельства.

Важным составляющим актерского мастерства является актерское внимание. Я предлагаю несколько упражнений, помогающих его развивать:

1. Упражнение хлопнем вместе. участники должны хлопнуть в ладоши вместе с ведущим, потом участники отворачиваются и также хлопают синхронно с ведущим.



2. Упражнение «Зеркало». Вызывается 2 участника из одной команды. Один из участников задает тему упражнения, он-человек, второй является зеркалом первого и повторяет все движения в точности за ним. Потом то же самое проделывают участники второй команды.

3. Упражнение «Тень». Выполняется под музыку. Участники делятся на 3 команды, становятся 3я колоннами, Первый человек в колонне задает движение, остальные повторяют, когда музыка меняется, меняется и ведущий. Каждая колонна работает в своем ярусе: нижнем, верхнем или среднем.

4. Упражнение «Групповая скульптура». У стены одна из команд создает групповую скульптуру. Пока звучит музыка, эта скульптура должна плавно переместиться и выстроиться точно так же зеркально у другой стены. Вторая команда следит за правильностью расположения. Затем, то же проделывает вторая команда.

5. Упражнение «Горящая фотография».

6. «Мыльный пузырь». Упражнение на расслабление тела и попытку поймать движение тела от импульса.

В 2001 году, поступив в труппу Театра на Таганке, я попала в постановку Ю.П. Любимова «Фауст». Этот спектакль весь построен на стэпе. Нам выдали стэповки, и молодым артистам и уже именитым, и каждый день с 11и утра до репетиции мы учили комбинации стэпа. В результате получился мощный выразительный рисунок спектакля. Наверняка многие из вас что-то умеют (играть на музыкальных инструментах, танцевать, петь, может, кто-то владеет цирковым или каким-нибудь боевым искусством). Все эти навыки можно и нужно использовать в своих постановках, это способно обогатить любой спектакль. Важно только соблюдать чувство меры и органично вплетать свои навыки и умения в действие.

Для спектакля «Электра», режиссёра Тадаши Судзуки мы проходили специальный тренинг сначала в Японии, потом в Москве. Этот тренинг очень отличался от того, к чему мы привыкли, это было аккумулирование чистой энергии и концентрированный посыл этой энергии партнёру, зрителям. Сейчас мы с вами попробуем сделать нечто подобное, и совместим этот раздел нашего тренинга с упражнениями по сценической речи.

Далее я предлагаю несколько упражнений, развивающих дикцию, диапазон и силу голоса, так как, артистам-любителям трудно оценить, насколько хорошо звук летит в зал.

1. Разогреваем голосовые связки. По хлопку сбрасываем тело вниз, расслабляем и начинаем подъем по позвонкам, сначала беззвучно,



потом озвучиваем на звук ММММ.

2. Упражнение на посыл звука. Один из участников становится к стене, раскидывая руки по сторонам, второй участник стреляет звуком ДА в руки и голову поочередно, потом первый участник закрывает глаза и пытается почувствовать, куда стрельнул второй участник.

3. Для этого упражнения нужно выучить скороговорку МАЛАНЬЯ-БОЛТУНЬЯ МОЛОКО БОЛТАЛА БОЛТАЛА, ВЫБАЛТЫВАЛА, ДА НЕ ВЫБОЛТАЛА. Сначала произносим эту скороговорку с тихого звука, плавно переходя на громкий, потом наоборот с громкого на тихий. Это помогает развивать диапазон голоса.

4. Дикционное упражнение. Снова работаем со скороговоркой. Сначала произносим из нее только согласные звуки, потом только гласные, после этого произносим скороговорку обычным способом, постепенно убыстряя. В процессе подготовки спектаклей можно также использовать этот способ работы над текстом.

Интересным был опыт работы с итальянским режиссёром Паоло Ланди над спектаклем «Венецианские близнецы». Мы впервые столкнулись с комедией дель Арте, так называемым площадным театром. Педагоги, специально приезжали из Италии и проводили с актерами нашего театра тренинг в течении месяца. В результате получился яркий, красочный спектакль, не похожий на остальные спектакли Театра на Таганке.

Я предлагаю попробовать из этого тренинга несколько упражнений, помогающих быстро переключиться с одного эмоционального состояния на другое.

Иногда при подготовке к спектаклю возникают сложности с поиском реквизита и декораций или есть желание использовать нетрадиционный ход в создании спектакля. Есть ряд упражнений, которые в актерском мастерстве называются упражнения на память физических действий.

1. Из каждой команды вызывается по 1 участнику, команды-соперники загадывают им действие, которое нужно показать без использования предмета. Своя команда должна угадать, что это за действие.

2. Групповое упражнение. Каждая команда получает общее задание на память физических действий: Подготовка к Новому Году и Ресторан (возможны другие варианты).

При создании спектаклей нужно уметь создать атмосферу на сцене. Давайте попробуем это сделать из подручных средств (голоса, ритмов, стуков, скрипов и т.д.)



Команды получают задания (например ЛЕС, ДВОР).

Когда семьи пытаются создать спектакль, им приходится иметь дело с образом, приходится представлять персонаж на сцене. Для этого существует такой раздел в школе актерского мастерства как НАБЛЮДЕНИЯ. Наблюдения можно делать не только за людьми., но и за животными и даже за предметами. Для этого нужно представить: а что было бы, если бы предметы стали живыми, какие бы у них были мысли и чувства. При наблюдениях за животными нужно четко понимать характер того, кого мы хотим показать, тодько в этом случае образ получится объёмным и неоднозначным. Этот способ работы также используется в профессиональном театре. В этом году Театру на Таганке исполняется 50 лет, и к юбилейному сезону были выпущены 2 спектакля, созданные режиссёрами из Школы Театрального Лидера. Это современный взгляд на театральное искусство, экспериментальный театр. В одном из спектаклей, «Репетиция оркестра» артисты сами являлись драматургами (брали интервью у людей, не артистов, работающих в театре: билетёров, монтировщиков, костюмеров, реквизиторов, охранников и других служб). Получился спектакль об их жизни и их отношениях с Театром на Таганке. И артисты здесь играли не драматических персонажей, а работали в жанре наблюдения. Поэтому если вы никак не можете решить, какой спектакль вам поставить, или роли в пьесе не раскладываются на вашу семью, вполне можно самим написать пьесу, которая будет соответствовать всем вашим требованиям. Поверьте, это очень увлекательный творческий процесс. Попробуем и мы с вами прикоснуться к разделу «наблюдения».

1. Упражнение ПОХОДКИ.

2. Упражнение групповое ОЖИВШИЕ ПРЕДМЕТЫ (задания АНТИКВАРНАЯ ЛАВКА, МАГАЗИН ИГРУШЕК)

3. Животные. Групповое упражнение (задания СКОТНЫЙ ДВОР, ЗООПАРК)

4. Меняемся местами (взрослые показывают детский сад и школу, дети показывают офис или другие профессии)

И наконец, мы приступим к этюдам, которые подводят нас к основной составляющей любого драматического произведения, к умению вычленить конфликт в произведении, понимать мотивацию героев, причины того или иного их поведения, задачу и сверхзадачу. Разберём это сначала на примерах бытовых этюдов, а потом возьмём известные сказки по вашему желанию и продедаем это уже на примерах известных всем произведений.

Упражнения на общение и различные пристройки-отстройки.



1. Этюд. Хочу на дискотеку.
2. Этюд Учитель и ученик.
3. Этюд на литературной основе или сказки своими словами.

Второй спектакль «новейшей Таганки»-спектакль «Присутствие» - спектакль о спектакле «Добрый человек из Сезуана», где нам, артистам, работающим в нём, предлагалось «разъять музыку как труп», говоря словами гения, то есть разобрать роль, пластический рисунок роли на составляющие. Этот ход тоже можно использовать, показать изнанку работы, процесс подготовки, или способ, который можно назвать «сочиняем на ходу».

То, о чём я рассказала, всего лишь крупницы всего многообразия актёрской палитры, с которыми мне пришлось столкнуться. Театр, и профессиональный и любительский-это живой организм, он постоянно обновляется. Я призываю вас, творческих людей, создающих свои произведения, пробовать, искать, обогащать свои постановки, искать нестандартные формы их воплощения, и тогда, может быть, вы тоже станете в чём-то новатором, изучите что-то новое, протранслируете что-то своё, о чём вам хочется заявить миру ритмов, стуков, скрипов и т.д.).



2.2. Мастерская театрального костюма.



Ирина Галанова - футурье, член профессионального комитета московских драматургов, заместитель Председателя Совета Ассамблеи народов России, педагог проекта «Школа семейного театра».

Семейный любительский театр живет по законам двух миров - театрального и домашнего. Театральный мир требует знания и соблюдения законов театра, предлагая огромный выбор выразительных средств

для воплощения задумок режиссёра. Декорации, грим, костюмы, реквизит, музыкальное сопровождение, шумовое оформление, свет, спецэффекты, мультимедиа - всё это многообразие в театре обеспечивают специальные службы. Доступны эти средства домашней постановке? Из чего и как сделать необходимые для семейного спектакля выразительные средства? Доступно ли это каждой семье?

Сотни постановок, показанных на фестивалях семейного любительского театра «Сказка приходит в твой дом», удивляют маститых режиссеров и сценографов своими решениями и исполнением из подручных средств декораций и костюмов, реквизита и спецэффектов. В ход идут «сокровища» бабушкиного сундука и антресолей, кладовок, балконов и гаражей.

Погружение в мир выразительных средств мы начнем с костюма. Именно он помогает юному актёру играючи перевоплощаться и входить в образ, даже если состоит всего из нескольких предметов. С театральным костюмом дети знакомятся достаточно рано, ещё в дошкольном возрасте. Наверняка у каждого из читающих эти строки есть детские фотографии с новогодних утренников. Мальчики - зайчики, волки, космонавты, мушкетеры; девочки - белочки, лисички, звёздочки, снежинки, принцессы. Глядя на эти снимки легко догадаться кто есть кто. Зачастую узнаваемый образ создаётся всего несколькими элементами - помните «Уши, лапы и хвост - вот мои документы».

Костюм театральный (от итал. costume, собственно-обычай) - одежда, обувь, головные уборы, украшения и другие предметы, используемые актёром для характеристики создаваемого им сценического образа. Необходимое дополнение к театральному костюму - грим и причёска. Театральный костюм помогает актеру



найти внешний облик своего сценического героя, определяет диапазон сценического движения, погружает в историческую, бытовую и национальную характеристику времени и пространства, в которых происходит действие, создает зрительный образ спектакля. Костюм в домашнем театре помогает актёрам открыть огромный мир образов в самых разных жанрах театрального искусства: от так любимых мамами-режиссерами сказочных феерий до драматических постановок, основанных на документальных событиях семьи.

Процесс создания костюма от состоит из следующих этапов:

- 1.создание образа и эскиза
- 2.выбор материалов
- 3.материальное воплощение
- 4.«оживление» костюма актёром

Разберем эти этапы с учетом возможностей семьи обойтись доступными средствами.

Начнём с создания образа и «ревизии» необходимых для его воплощения элементов. Так как главная задача семейного театра - это сплочение семьи, а сам театр - искусство коллективное, желательно собраться всей труппой и по очереди высказать своё мнение о необходимых элементах костюма героя, записывая каждый пункт на листе бумаги. После чего каждому участнику предлагается выбрать из перечня 3 самых важных детали, определяющих образ героя. Например: шляпа, шпага, плащ, ботфорты, кружевной воротник, перчатки, носовой платок - что из этого набора самое необходимое для создания узнаваемого образа мушкетёра. Этот шаг важен для домашней труппы с точки зрения затрат на создание костюмов, позволяя осознать необходимую и достаточную материальную составляющую процесса.

Следующий шаг - выбор материалов. Этот этап, как правило, сопровождается интересными находками в кладовках, на антресолях, среди вещей вышедших из моды и употребления. Для создания костюмов участники движения семейных любительских театров использовали картонные упаковки (костюмы роботов, геометрических фигур), жестяные банки (костюмы инопланетян, копыта лошади), пластмассовые бутылки и канистры из под воды (чешуя Золотой Рыбки), одноразовые скатерти и старые занавески (платья, мантии, плащи), мусорные пакеты (шахматные фигуры, гангстеры) и много другое.

При материальном воплощении необходимо соблюдать следующие



правила: костюм должен соответствовать функциональным и эстетическим требованиям, актеру должно быть удобно в нём двигаться. Костюм должен быть достаточно прочным, а при условии его трансформации крепления съёмных деталей должны быть безопасными.

Когда костюм готов, начинается его «оживление» актёром. «...к костюму элементарно надо привыкнуть, потому, чем раньше актер найдет костюм, чем раньше начнет в нем репетировать, тем лучше. Таким образом, завершение создания костюма-образа остается за актером: как он его обыграет, как вживется в него, как сумеет носить.» (Захаржевская Р. В. «История костюма»).

2.3. Мастерская сценической речи.

Мария Акименкова, преподаватель мастерства актера Московского Гуманитарного Университета и Школы Теле и радиожурналистики, актриса Московского театра на Таганке, Член союза театральных деятелей. Педагог проекта «Школа семейного театра».



Речь – это уникальный дар, данный человеку для коммуникации и взаимодействия с внешним миром, а для актера это еще и важный инструмент в работе над сценическим образом. Уникальная особенность слухового анализатора влиять на подсознание человека помогает голосу создавать в воображении зрителя определенную картину, которая впоследствии остаётся в его памяти. Только с помощью тембра и темпа ритма речи можно полностью

изменить представление о герое. Любой ребенок, рассказывая сказку о трех медведях, неторопливо пробасит фразы Михаила Потапыча, а через пару строк ускорится, переходя на писк Мишутки, и это будет ярким разделением персонажей и по возрасту, и по росту, и по статусу. Поэтому очень важно, разбирая сюжет и образы, найти те речевые характеристики, которые помогут наиболее ярко проявить их черты характера и настроение. При этом даже наличие дикционных проблем и заикание могут стать визитной карточкой персонажа и создадут вокруг него тот или иной энергетический шлейф. В этом и заключается отличие семейного любительского театра от театра профессионального. Профессиональный актер обязан обладать стопроцентным эталонным произношением и



подчиняться воле режиссера, надевая на себя ту или иную маску (под маской подразумеваются манера речи, походка, пластика и т.п.). В семейном театре распределение ролей происходит исходя из возможностей актерского состава, что дает право каждому проявить себя наиболее ярко и органично, не зависимо от физических возможностей и речевых особенностей.

Однако существуют определенные законы сцены, которые должны выполняться вне зависимости от наличия опыта и профессионализма – актера должно быть слышно в любой точке зала. Даже самая логически построенная фраза не будет воспринята зрителем, если в ней нет определенного энергетического наполнения. И это самая большая проблема любительского театра. Отсутствие сценического опыта приводит к тому, что люди начинают общаться на сцене, как в жизни, ошибочно считая это органическим существованием. Актеры – любители погружаются в действо и свои эмоции, забывая про зал и про то, что сцена диктует свои законы и не терпит полумер. Кулисы и работающие осветительные приборы «съедают» звук и требуют определенного посыла голоса и энергозатрат говорящего, иначе зрителю приходится самим догадываться о сюжете, что приводит к полной потере внимания.

Конечно, бывает и другая крайность – «актер, кричащий», причем кричащий на связках и, как правило, не очень приятным голосом. И тот и другой вариант губителен и для сцены, и для голосового аппарата. Поэтому крайне важно относиться к своему голосу, как к уникальному инструменту и приложить усилия для обучения работы с ним. Тогда появится шанс услышать совершенно новые глубокие обертона и открыть для себя неограниченные возможности, которые нам дает грамотная и логически построенная речь.

Ребенок, появляясь на свет, издает мощный и протяжный крик. Он свободен от социальных предрассудков и демонстрирует миру весь свой голосовой диапазон. С возрастом на нас начинают накладываться отпечаток внешние факторы и условности поведения, характерные в том или ином социуме. У жителя мегаполиса с годами вырабатывается привычка «тихого голоса», что обусловлено узкими границами личного пространства. Громкая речь в общественных местах и транспорте вызывает негативную реакцию окружающих, погруженных в свои мысли, а у самого говорящего редко возникает желание посвящать в свои переживания весь вагон метро или окружающих его коллег. Привычка тихо говорить становится неизменным спутником городского жителя и автоматически выносятся им на сцену. При этом переезжая загород, он встречается



с другими расстояниями между собеседниками и постепенно приспосабливается к новой манере произношения. Речь деревенских жителей всегда гораздо громче и музыкальнее, чем городских. Этому способствует отсутствие техногенных шумов и необходимости постоянного нахождения внутри толпы. Поэтому можно с уверенностью сказать, что слабый голос, за редким исключением, это результат не физической, а психологической проблемы, которую можно и нужно решать путем многократных повторений упражнений. Правильное дыхание, свободный голос и хорошая дикция – это неизменные спутники человека, выходящего на сцену, и обязательное условие для рождения на ней волшебства, которым и является спектакль.

Упражнения для самостоятельного тренинга.

Занятия речью лучше выполнять всей семьей, превращая тренинг в увлекательную игру. Первое время желательно снимать участников на видео, чтобы была возможность оценить изменение звучания до, после, и во время упражнений. Так же очень полезно записывать себя на диктофон. Диктофонная запись, как лакмусовая бумага, выявляет все дикционные недочеты и показывает проблемные зоны, которым необходимо уделить особое внимание. Не бойтесь, если голос в записи вам покажется чужим – это абсолютно естественная особенность звуковосприятия. Устройство ушной раковины не позволяет нам слышать себя, так как нас слышат другие. Для знакомства с собственным голосом, есть простой, но действенный способ, который особенно нравится детям. Поставьте ладони за уши, немного оттянув их вперед - они станут напоминать уши Чебурашки. В таком положении начинайте произносить слова — это и будет тот тембр, который слышат окружающие вас люди, и с которым мы будем работать.

Снятие напряжения. Стресс и сидящий образ жизни способствуют возникновению в нашем теле излишнего напряжения, которое создает препятствия для свободного звукоизвлечения и ухудшает общее физическое самочувствие. Поэтому любой тренинг должен начинаться с освобождения тела - подготовке к работе с дыханием и звуком.

«Костюм аквалангиста». Представьте, что на вас надет костюм аквалангиста. Он очень узкий, грязный и сжимает все ваше тело. Начинаем постепенно стягивать его с головы, с шеи, с плеч, с одной руки, с другой, с груди, с пояса, с ног. Главное в этом упражнении – делать все не спеша, контролируя освобождение своего тела от этой резиновой оболочки. Когда костюм будет «снят» полностью -



встряхните своими руками и ногами, ощутите легкость движения. Проверьте, не осталось ли где-то блоков, которые так же нуждаются в освобождении. Если они есть – повторите упражнение еще раз.

«Позы напряжения». Это упражнение не только хорошо избавляет от зажимов в теле, но и помогает справиться с эмоциональным возбуждением, восстанавливает энергетический баланс и быстро приводит в рабочее состояние. Бросьте свое тело в любую позу и сознательно добавьте ей максимальное напряжение. Пробыть в таком состоянии восемь-десять секунд, после чего поменяйте позицию. Смените восемь разных поз, не скидывая общего напряжения, и только после этого расслабьтесь и встряхните всеми частями тела. Ваше тело с благодарностью воспримет возможность свободного существования, успев «отработать» весь накопленный стресс, и приведет психическое состояние в рабочий настрой.

Так же для быстрого снятия усталости и общей энергетической подзарядки можно сделать массаж ушных раковин и потереть ладони друг о друга. Оба эти упражнения воздействуют на активные точки нервных окончаний, поднимая общий уровень работоспособности и энергии в организме.

Упражнения для тренировки дыхания.

Голос – это воздух, встречающий на своем пути те или иные препятствия и преобразующийся в конечном итоге в тот или иной звук. Для свободного голоса, к которому мы стремимся, важно усвоить технику осознанного дыхания, позволяющую произносить большие куски текста на одном заборе воздуха и обеспечить ему надежную опору.

«Свеча». Для этого упражнения потребуется зажженная свеча, но можно его выполнять и с воображаемым пламенем. Вначале пробуем сильным резким выдохом задуть свечу. Затем дуем на пламя, отклоняя его от вертикального положения, но не задувая его. Так мы учимся контролировать поток воздуха и подчинять его своему желанию, максимально долго удерживая огонь в таком положении.

«Бумажный кораблик». К этому упражнению непременно захотят присоединиться все члены семьи, поэтому лучше заранее сложить из бумаги маленькие кораблики и дать возможность детям раскрасить их по своему усмотрению. На гладкую поверхность устанавливаются все корабли, и каждый участник по очереди старается сдуть свой кораблик как можно дальше от места старта. Чтобы это получилось, струя воздуха должна быть сильной и точно направлена в борт корабля.



«Дротики». Это упражнение наиболее любимо маленькими детьми, хотя одинаково полезно людям самых разных возрастов. В руке мы держим воображаемый дротик. Наметив цель на стене, кидаем его со звуком «пф». Детям особенно радостно, если целью является картинка или игрушка, хотя можно предложить «увидеть» перед собой инопланетное существо или, например, крокодила. Далее пробуем дротиком на одном дыхании попасть в две цели, произнося при этом «пф-пф». Постепенно количество целей увеличивается до четырех, восьми, шестнадцати, двадцати четырех. Важно, чтобы взрослый помогал ребенку и считал вслух, чтобы тот не отвлекался от процесса, вспоминая следующую цифру. Так же контролируем свободу в плечевом поясе и во всем теле, за исключением напряженных мышц брюшного пресса, обеспечивающих опору дыхания.

«Егорки». Многим из нас известна скороговорка «Как на горке на пригорке жили 33 Егорки: раз Егорка, два Егорка, три Егорка...». Ее так же можно использовать для тренировки дыхания. Важно посчитать как можно больше Егорок на одном заборе воздуха. Это упражнение можно превратить в соревнование между членами семьи, стимулируя младших участников быстрее освоить счет, а старшим – лишний раз потренировать свою дикцию и дыхание.

«Теплый выдох». Согреваем теплым дыханием ладони, запястья, локти, плечи. Добавляем к процессу звук «ха». Прогреваем свой голосовой аппарат, подготавливая его к работе со звуком. Так же это упражнение способствует профилактике простудных заболеваний горла и может оказывать лечебный эффект на больные осипшие голоса. В этом случае мы производим выдох при сомкнутых губах, образуя теплый купол во рту, который прогревает связки и способствует скорейшему выздоровлению. Сохраняя ту же самую позицию поднятого мягкого нёба, которая у нас образовалась при теплом выдохе, пробуем звучать, используя сонорные согласные М или Н : вдох – на выдохе «ммммааа» - вдох –теплый выдох – вдох - на выдохе «мммммооо» - вдох – теплый выдох – вдох – на выдохе «мммммууу» - вдох - теплый выдох – вдох - на выдохе «мммммыыы».

Развитие резонаторов и звукоизвлечение.

Голосовые резонаторы – это полости в груди и голове человека, в которых звук усиливается и приобретает объемное звучание. Соответственно их называют грудной и головной резонаторы. В зависимости от умения их использовать, качественно меняется звучание голоса. Наиболее известным упражнением для развития резонаторов является вибрационный массаж, используемый педагогами всех школ и направлений.



«Вибрационный массаж». Кончиками пальцев простукиваем определенные части лица и тела, при одновременном звучании тех или иных согласных звуков. Прикосновения должны быть уверенно-направленными, но не вызывающими дискомфорта и болезненных ощущений. При этом во рту сохраняется положение «горячей картошки» с поднятым мягким нёбом. Вначале мы простукиваем лоб со звуком «м», стараясь посылать его в кончики пальцев, полностью концентрируясь на точках прикосновения. Затем переходим к щекам, повторяя этот же звук. Следующий этап – носовые пазухи. Их можно массировать ввинчивающимися движениями со звуком «н». После этого простукиваем мышцы над верхней губой со звуком «в» и завершаем массаж лица подбородком со звуком «з». Далее уже с большей силой прорабатываем грудную клетку на звуке «ж» и максимально активизируемся, простукивая ребра спереди и сзади на «р».

После этого делаем невысокие, но частые прыжки, полностью освобождая руки и корпус и добавляя к этому звуку «а-а-а-а-а».

Теперь проверим звучание голоса с помощью междометий «Ах-ты», «Эх - ты», «Ух-ты», «Ох - ты» и обязательно похвалим себя за проделанную работу, произнеся хорошим объемным звуком «Ай, да я!»

«Спутники». Для выполнения этого упражнения потребуется маленький теннисный мячик и присутствие нескольких участников. Мяч – это спутник, летающий вокруг той или иной планеты. Пока он находится у вас в руках, вы двигаетесь с ним, произнося протяжный «мммммм», но через некоторое время спутник перелетает к другой планете – вы кидаете мяч следующему участнику, добавляя любой из гласных звуков. Например «ммммммммииии». Важно не прерывать звучания и не брать добор воздуха при переходе от М к И, а также тянуть гласную до тех пор, пока мяч не окажется в руках другого человека. Он так же начинает звучать и передает мяч следующему, например на звуке А - «мммммммммаааааа». При наличии нескольких участников это упражнение превращается в увлекательную игру, развивая помимо голоса внимание и координацию. Однако в отсутствие партнеров упражнение можно видоизменить, посылая звук в стену, соответственно кидая и мяч туда же.

«Стон». Стон — это уникальное упражнение, которое приводил в пример и рекомендовал своим ученикам родоначальник русской театральной школы – К.С. Станиславский. Попробуйте с закрытым ртом с помощью звука «м» пожаловаться на плохую погоду.



Почувствуйте вибрацию в груди и голове. Позвольте звуку наполнить ваше тело. Повторите несколько раз. А теперь так же, мыча и не размыкая губ, удивитесь, извинитесь, откажитесь. Попробуйте найти новые интонационные краски для вашего мычания. Вспомните ситуации в жизни, когда этим звуком вы заменяли слова и даже предложения. Один звук способен отразить целую палитру ваших эмоций – промычите с обидой, согласитесь, задумайтесь. Простройте диалог с ребенком, с условием, что будет использовано только мычание. Например, обыграйте ситуацию, когда вы предлагаете ему ту или иную еду или игрушку, а он отказывается ее брать, но в какой-то момент заинтересовывается и радостно соглашается. Так, в игровой форме, вы не только разовьете воображение ребенка и научите выстраивать причинно – следственные связи, но и научитесь использовать в полной мере свои резонаторы, добавив глубины и объемности звучания своего голоса.

Артикуляционная гимнастика.

О необходимости разработки артикуляционного аппарата у детей знают все, однако ослабевание мышц губ и языка существенно сказывается на дикции людей самого разного возраста. Вялый язык делает нашу речь невнятной и трудноразличимой, что недопустимо на сцене ни профессионального, ни любительского театра.

Ниже я приведу пример сказки, с помощью которой можно стимулировать к занятиям речи самых юных актеров, однако все предложенные упражнения могут выполняться и подростками, и взрослыми без отсылки к сказочным персонажам.

«Сказка». «Жил-был язычок. Он был очень непослушным, поэтому мама, уходя, закрыла его дома, плотно закрыв двери (сжали губы). Но однажды началось сильное землетрясение, стены, окна и двери домика начали ходить ходуном и двигаться во все стороны (активно двигаем губами, пытаюсь подключить все подвижные части лица). Язычок очень испугался, но тут все успокоилось, и он с облегчением выдохнул (на выдохе «пфффф»). Во время землетрясения открылось окно (открываем рот) и язычок выглянул наружу (высовываем максимально язык). Он посмотрел на небо (язык наверх), увидел яркое солнышко и побежал гулять. Но тут он услышал своего друга дятла (произносим «тд-тд, тд-тд, тд-тд»), язычок поздоровался с ним и побежал дальше. Пробегая мимо болота, он увидел лягушек, у которых проходил конкурс на самую широкую улыбку (улыбаемся), язычку там очень понравилось, но он должен был навестить своего друга – слона, который приехал погостить к своим друзьям из



далеких стран (губами формируем хоботок и вдыхаем через него воздух). Но тут прибежала белка (показываем, как у белочки из щеки в щеку перекачивается орешек), и позвала на помощь. Оказывается, в лес приползла огромная змея (показываем острый язык) и все животные ее очень боялись. Язычок был очень добрым и подарил змее воздушный шарик (надули щеки). Змея обрадовалась такому подарку и уползла (острый язык вперед-назад), а животные стали от радости танцевать (активные движения губами в разные стороны). Язычок очень устал и посмотрел на часы (язык вверх – вправо – вниз – влево, затем с ускорением, повторяем несколько раз), было уже поздно, и он побежал домой. В это время пришла мама и принесла ему вкусное варенье (облизали губы). Язычок покушал и пошел спать, чтобы на следующий день снова отправиться к своим друзьям».

Данную сказку можно интерпретировать и видоизменять в зависимости от интересов ребенка, главное – проработать мышцы языка (вверх, вниз, в стороны, по кругу, высунуть, побить по щекам изнутри и т.п.) и губы (трубочка - улыбка).

Дикционные упражнения.

В московской школе сценической речи принят определенный порядок гласных звуков, к которым присоединяют те или иные сочетания согласных. Для удобства лучше их запомнить, проговорив несколько раз подряд И-Э-А-О-У-Ы. Можно попробовать разные способы их произношения – на стаккато, плавно, беззвучно (используя только артикуляцию). Следующим этапом идет присоединение к этим гласным всех согласных в алфавитном порядке БИ-БЭ-БА-БО-БУ-БЫ, ВИ-ВЭ-ВА-ВО-ВУ-ВЫ, ГИ-ГЭ-ГА-ГО-ГУ-ГЫ....

Во время выполнения этого упражнения проявляются проблемные звуки, на которых надо будет в дальнейшем сделать наибольший акцент.

Далее используем более сложные звуко сочетания:

БДИ-БДЭ-БДА-БДО-БДУ-БДЫ

БДГИ-БДГЭ-БДГА-БДГО-БДГУ-БДГЫ

ПТИ-ПТЭ-ПТА-ПТО-ПТУ-ПТЫ

ПТКИ-ПТКЭ-ПТКА-ПТКО-ПТКУ-ПТКЫ

РЛИ-РЛЭ-РЛА-РЛО-РЛУ-РЛЫ

ЛРИ-ЛРЭ-ЛРА-ЛРО-ЛРУ-ЛРЫ

КПКИ-КПТКЭ-КПТКА-КПТКО-КПТКУ-КПТКЫ

ЧТКИ-ЧТКЭ-ЧТКА-ЧТКО-ЧТКУ-ЧТКЫ



Чтобы вовлечь в данный процесс детей, можно дать им задание придумать свое труднопроизносимое звукосочетание и, конечно же, потом его самим произнести.

Логично совмещать в одном блоке глухие согласные, в другом – звонкие, и начинать с самого простого, постепенно наращивая темп и сложность.

Когда выявлены слабые места в произношении тех или иных звуков – начинается подбор скороговорок с их употреблением. Например, проблемные свистящие - шипящие звуки можно прорабатывать скороговоркой «Шла Саша по шоссе и сосала сушку».

Проблемный Р - «Ехал Грека через реку, видит Грека – в реке рак. Сунул Грека руку в реку, рак за руку Греку цап».

Так же можно самим придумывать скороговорки на сложно-произносимые звуки и вовлечь в этот процесс всех членов семьи. Например, нас интересует звук Щ, подбираем с ним слова и составляем свою авторскую скороговорку – «Щенок чистой щёткой почистил трещотку, щетина из щётки теперь на трещотке». В дальнейшем проговариваем ее, добиваясь четкости произношения, и постепенно увеличиваем темп.

Развитие звуко-высотного диапазона.

Как говорилось ранее, жителям городов свойственна монотонность речи. Этому способствуют однообразные техногенные шумы, постоянно их окружающие. В повседневной жизни подобное свойство гармонично вписывается в общее звуковое пространство. Однако речь актера звучит богаче, если она звучит в разных регистрах, и используется весь звуко-высотный диапазон.

«Лифт». Упражнение выполняется стоя. Наше тело – шахта лифта, а сама кабина находится у ног на самом нижнем этаже. Со звуком «рррррр» отправляем лифт на верхний этаж, плавно проходя по тонам снизу-вверх. Затем повторяем тоже самое в обратном порядке. При выполнении этого упражнения можно помогать себе рукой, проводя ей по вертикальной плоскости в соответствии с повышением или понижением звука. Если упражнение на первых порах вызывает затруднение – можно ограничить перемещение лифта несколькими этажами, соответственно повышая или понижая звук на несколько тонов. В дальнейшем стоит увеличивать диапазон, расширяя границы комфортного звучания.

«Стихи по тонам». Для этого упражнения можно использовать любое стихотворение, знакомое всем членам семьи. Каждую его строку следует произносить на тон выше или ниже предыдущей, а в дальнейшем менять тональность уже и на каждом слове.



Конечно, работая над ролью нельзя ограничиваться речевым тренингом, забывая о логическом разборе текста. Этот важный раздел сценической речи раскрывает законы постановки пауз, интонирования, помогает вывести скрытый шифр слов на передний план и наполнить его своей органикой. Логика речи – это увлекательнейший раздел сценической речи, к которому все чаще обращаются люди самых разных профессий. Известная фраза «казнить нельзя помиловать» в устном высказывании может приобрести не две, а сотни вариаций за счет переноса паузы, интонирования и актерского подтекста. Мы можем усомниться, задуматься, сказать с иронией, жестко и требовательно, мягко и ласково. Каждая из этих окрасок будет менять смысл фразы и ход последующего действия. Или, для примера, возьмем предложение «В комнату вбежала черная кошка». Попробуйте произнести его, акцентируя по очереди то или иное слово. Добавьте вопросительную интонацию, восклицание, утверждение. Почувствуйте, как меняется смысл сказанного при каждом новом варианте. Что для нас важнее – то, что кошка была черной, а не серой, или то, что она вбежала, а не вошла, или же на передний план важно поставить, что действие происходило в комнате, а не на кухне или чердаке. Разбирая текст, крайне важно находить скрытые смыслы и наполнять ими речь персонажей, тогда знакомые всем с детства произведения приобретут новые интерпретации и неизменно получают одобрение благодарного зрителя.

2.4. Мастерская режиссера. Работа над спектаклем.

Елизавета Москвина-Тарханова (Жарова) – педагог кафедры сценической речи и пластической выразительности актёрского факультета Международного славянского института им. Г. Р. Державина, актриса театра и кино, режиссёр конкурсной программы Всероссийского Фестиваля семейных любительских театров «Сказка приходит в твой дом».



В этой статье мы рассмотрим последовательность работы над спектаклем с учетом специфики семейного любительского театра. И начнем мы с определения, что же все-таки такое семейный любительский театр. Чем он отличается от самодеятельного театрального коллектива в обычном нашем представлении?

Самодеятельный театральный коллектив, собранный на базе школы, Дома Культуры или



другой образовательной, культурной организации, прежде всего, подразумевает творческую работу с людьми, связанными между собой исключительно интересом к художественному театральному творчеству, под руководством одного режиссера или педагога. Работа такого коллектива может иметь самые разнообразные формы, от подготовки программ и театральных номеров к определенным праздничным датам до создания большого спектакля. Здесь все зачастую зависит от энтузиазма участников и профессиональной педагогической и режиссерской подготовки художественного руководителя коллектива, его способности заинтересовать и сплотить участников вокруг общего дела. Нередко можно наблюдать высокий профессиональный уровень работ самодеятельных театральных коллективов. В не столь давние времена такие коллективы удостоивались звания Народного театра и начинали строить обширный репертуар. Это было очень важно особенно в тех уголках нашей страны, где посещение профессионального театра потенциальными зрителями было затруднено из-за удаленности, а чаще из-за отсутствия такового. О воспитательной роли театра говорить не приходится, она очевидна, поэтому такое приближение работ самодеятельных коллективов к профессиональному уровню было необходимо и полезно. Возвращаясь к теме семейных любительских театров, мы отмечаем схожие черты. Это, прежде всего, наличие в семейном коллективе увлеченного театральным искусством руководителя-энтузиаста, способного заинтересовать и воодушевить остальных членов семьи. И таким руководителем совсем необязательно являются представители старшего поколения. Творческая инициатива часто исходит от детей, но последовательная серьезная работа, требующая дисциплины, без участия взрослых едва ли приведет к серьезным творческим результатам. Правда, история знает примеры, когда детский азарт и желание играть приводили к созданию самых разнообразных жанровых постановок. Об этом пишет К.С. Станиславский в своей автобиографической книге «Моя жизнь в искусстве». Эта книга рекомендуется к прочтению всем, кто хочет прикоснуться к театральному творчеству. В ней описан путь мастера к созданию театральной системы, известной и практикуемой во всем мире. Тем читателям, которые пожелают углубить свои знания в актерской и режиссерской профессии, рекомендую познакомиться также с другими трудами К.С. Станиславского: «Работа над собой в творческом процессе переживания» и «Работа над ролью».

Итак, мы определили, что без заинтересованного и энергичного



руководителя невозможна плодотворная работа ни самодеятельного, ни семейного театра. Далее, продолжая разговор о создании спектакля в семейном любительском театре, я буду называть такого руководителя - режиссер.

Теперь обратимся к тому, что коренным образом отличает семейный любительский театр от обычного самодеятельного театрального коллектива. Это, прежде всего, родственные узы, которыми связаны все члены семьи, разница в возрасте, в профессиональных интересах, в уровне знаний, в распорядке дня. Это, как правило, и отсутствие возможности репетировать на специальной площадке за пределами собственного дома или квартиры. Но, несмотря на бытовые сложности, количество семейных любительских театров увеличивается год за годом. Это говорит о том, что потраченные в подготовке спектакля усилия с избытком вознаграждаются радостью творчества и вдохновением. Спектакли семейных любительских театров можно увидеть на Всероссийском открытом фестивале «Сказка приходит в твой дом», который проводится в Москве с 2015 года.

В связи с большим ростом интереса российских семей к созданию домашнего спектакля, возникла необходимость в разработке методических рекомендаций в помощь такой самостоятельной работе. Это помощь касается режиссуры, актерского исполнения, выбора пьесы, оформления, пластической выразительности актера.

Далее предлагаю Вашему вниманию некоторые рекомендации для работы режиссера-постановщика спектакля в семейном любительском театре. Я буду использовать опыт работы в профессиональном театре. Должна оговориться, что семейные любительские театры представляют на фестивале спектакли самых различных жанров: это и пантомима, и мюзикл, и театр теней, и кукольный театр, и театр фольклорной песни и т.д. И у каждого спектакля есть, разумеется, свой вдохновитель, свой режиссер. Но, поскольку я ставлю перед собой задачу рассмотреть работу режиссера семейного любительского театра с позиции театральной системы К.С. Станиславского, которая, касаясь, так или иначе, всего театрального искусства, все же во всей полноте является достоянием драматического театра, то и в этой статье я буду описывать работу режиссера драматического спектакля.

1. Начало работы

Прежде всего, необходимо выбрать материал, пьесу, с которой вы будете работать. Подробные рекомендации по выбору драматургического материала и созданию инсценировки вы найдете



на страницах данного методического пособия. Хочется отметить, что при выборе пьесы режиссеру необходимо учитывать интересы и возможности всех членов семьи, участвующих в постановке, и такой выбор лучше делать всем вместе. Для этого можно предложить несколько вариантов пьес. Также можно самим написать пьесу с интересным для всех участников сюжетом. Не стоит сразу браться за большие произведения. Продолжительность спектакля - 15 минут. Для первой пробы такая продолжительность является оптимальной.

Будет замечательно, если режиссер сможет сам вслух прочитать пьесу для будущих исполнителей. В театре такое знакомство с пьесой называется «читкой» и на этом первом знакомстве с материалом происходят важные моменты: режиссер, читая вслух пьесу и наблюдая за реакцией слушателей, может скорректировать распределение ролей, уточнить поворотные моменты сюжета, проследить вызывает ли пьеса интерес у слушателей. Исполнители в свою очередь воспринимают атмосферу будущего спектакля, в них зарождается увлеченность, пробуждается творческая фантазия. Начинается период познания, первый и особенный период работы над спектаклем. Позволю себе, в подтверждение этих слов, привести цитату из раздела «Работа над ролью» (К.С. Станиславский. Собрание сочинений): «Я придаю первым впечатлениям почти решающее значение. По крайней мере в моей личной практике они всегда проявлялись таким образом: то, что я почувствовал впервые-хорошее или плохое, -непременно в конце концов скажется в моем творчестве, и, как бы меня ни отводили от первых впечатлений, они возьмут свое. Уничтожить их нельзя, их можно усовершенствовать или сгладить...Мало того, первое знакомство с пьесой и ролью нередко кладет отпечаток на всю дальнейшую работу артиста. Если впечатления от первого чтения восприняты правильно, — это будущий залог для дальнейшего успеха».

От режиссера, читающего вслух пьесу, не требуется особенных актерских дарований (конечно, замечательно, если они есть), а требуется точное понимание идеи пьесы и цели будущего спектакля, понимание взаимоотношений героев пьесы.

Режиссер должен заранее продумать, как распределить роли между членами семейного коллектива. Здесь тоже можно прибегнуть к коллегиальному обсуждению. Такие творческие беседы увлекательны и полезны для всех. Далее следует, так называемый, «застольный период». Должна заметить, что в профессиональных театрах этот период имеет разную продолжительность, а иногда и вообще отсутствует. Это зависит от метода работы того или иного



режиссера. В случае подготовки спектакля в семейном любительском коллективе, непродолжительный застольный период полезен и познавателен. Это общая беседа о теме пьесы. Тема должна быть понятна и интересна всем участникам. Уточняется идея и сверхзадача будущего спектакля. Сверхзадача — термин, введённый К. С. Станиславским для обозначения той главной цели, ради которой создаётся пьеса, актёрский образ или ставится спектакль. Термин получил широкое распространение в театральной практике и со временем приобрёл иносказательное значение: высшая цель, которую необходимо достичь. Без этого точного понимания идеи и цели (сверхзадачи) режиссером и всеми актерами любой драматический спектакль становится унылым зрелищем, где актеры просто по очереди произносят текст.

2. Режиссерский разбор пьесы

Предлагаю проследить последовательность работы над постановкой спектакля на примере русской народной сказки «Колобок».

Жили-были старик со старухой.

Вот и просит старик:

— Испеки мне, старая, колобок.

— Да из чего испечь-то? Муки нет.

— Эх, старуха. По амбару помети, по сусекам поскреби — вот и наберётся.

Старушка так и сделала: намела, наскребла горсти две муки, замесила тесто на сметане, скатала колобок, изжарила его в масле и положила на окно простынуть.

Надоело колобку лежать — он и покатился с окна на лавку, с лавки на пол — да к двери, прыг через порог, в сени, из сеней на крыльцо, с крыльца на двор, а там и за ворота, дальше и дальше.

Катится колобок по дороге, а навстречу ему заяц:

— Колобок, колобок! Я тебя съем!

— Нет, не ешь меня, косой, а лучше послушай, какую я тебе песенку спою.

Заяц уши поднял, а колобок запел:

— Я колобок, колобок,

По амбару метён,

По сусекам скребен,

На сметане мешен,

В печку сажён,

На окошке стужён.



*Я от дедушки ушёл,
Я от бабушки ушёл,
От тебя, зайца,
Не хитро уйти.*

*И покатился колобок дальше — только его заяц и видел.
Катится колобок по тропинке в лесу, а навстречу ему серый волк:
— Колобок, колобок! Я тебя съем!*

*— Не ешь меня, серый волк: я тебе песенку спою. И колобок запел:
— Я колобок, колобок,*

*По амбару метён,
По сусекам скребён,
На сметане мешен,
В печку сажён,
На окошке стужён.*

*Я от дедушки ушёл,
Я от бабушки ушёл,
Я от зайца ушёл,
От тебя, волка,
Не хитро уйти.*

*И покатился колобок дальше — только его волк и видел.
Катится колобок по лесу, а навстречу ему медведь идёт, хворост
ломает, кусты к земле гнёт.*

*— Колобок, колобок, я тебя съем!
— Ну, где тебе, косолапому, съесть меня! Послушай, лучше мою
песенку.*

Колобок запел, а Миша и уши развесил:

*— Я колобок, колобок,
По амбару метён,
По сусекам скребён,
На сметане мешен,
В печку сажён,
На окошке стужён.*

*Я от дедушки ушёл,
Я от бабушки ушёл,
Я от зайца ушёл,
Я от волка ушёл,
От тебя, медведь,
Полгоря уйти.*



*И покатился колобок — медведь только вслед ему посмотрел.
Катится колобок, а навстречу ему лиса: — Здравствуй, колобок!
Какой ты пригоженький, румянёнький!
Колобок рад, что его похвалили, и запел свою песенку, а лиса
слушает да всё ближе подкрадывается:*

*— Я колобок, колобок,
По амбару метён,
По сусекам скребён,
На сметане мешен,
В печку сажён,
На окошке стужён.
Я от дедушки ушёл,
Я от бабушки ушёл,
Я от зайца ушёл,
Я от волка ушёл,
От медведя ушёл,
От тебя, лиса,
Не хитро уйти.*

*— Славная песенка! — сказала лиса. — Да то беда, голубчик, что
стара я стала — плохо слышу. Сядь ко мне на мордочку да пропой
ещё разочек.*

*Колобок обрадовался, что его песенку похвалили, прыгнул лисе на
морду и запел:*

— Я колобок, колобок...

А лиса его — гам! — и съела.

Перед нами текст, который еще не является пьесой, хотя наличие диалогов уже делает материал игровым и вполне пригодным для работы. Но для того, чтобы в репетициях была определенность и последовательность, необходимо разбить текст на куски (сцены).

Таким образом, получается 6 эпизодов:

1. Сцена в избе (Баба и Дед. Появление Колобка)
2. Сцена (Побег Колобка)
3. Сцена (Колобок и Заяц)
4. Сцена (Колобок и Волк)
5. Сцена (Колобок и Медведь)
6. Сцена (Колобок и Лиса)

Имеется множество любопытных и зачастую сложных толкований народных сказок, и некоторые из этих толкований достойны внимания. Но, помня, что в семейном спектакле задействованы



актеры разных возрастов, знаний и опыта, предлагаю следующий разбор сказки «Колобок», понятный и взрослым, и детям.

Сверхзадача спектакля - стремление к самостоятельной жизни («качусь, куда хочу»). «Надоело колобку лежать — он и покатился с окна на лавку, с лавки на пол — да к двери, прыг через порог, в сени, из сеней на крыльцо, с крыльца на двор, а там и за ворота, дальше и дальше». Колобок: «Я от дедушки ушел, я от бабушки ушел».

Нет еще у юного Колобка ни опыта, ни знаний для самостоятельной жизни. И его наивной самоуверенности противопоставляется лисье коварство, которое и становится фатальным для Колобка, не обладающего мудростью и «знанием жизни».

Путь воплощения сверхзадачи - сквозное действие — это та реальная, конкретная борьба, происходящая на глазах у зрителей, в результате которой утверждается сверхзадача. Сквозное действие в спектакле «Колобок» - убежать, быть свободным и самостоятельным. Но этому действию противостоит контрдействие - поймать, которое осуществляется через встречающихся на пути Колобка зверей. Столкновение действия «убежать» с контрдействием «поймать» рождает конфликт (в художественном, а не в житейском понимании этого слова). Благодаря конфликту, возникает событие.

Событие — это то, ради чего мы читаем книги, смотрим фильмы и спектакли. И рассказывая кому-то о фильме, книге или спектакле мы часто произносим: «Все начинается с такого-то события, потом происходит то-то и то-то, а заканчивается так-то и так-то». Слово - происходит-является ключевым. И поэтому самая уничижительная зрительская оценка для спектакля или фильма это - «в нем ничего не происходит, скучно». Очень важно для работы режиссера - стремление к целостному видению будущего спектакля, в котором каждое событие, как кирпичик в здании, гармонично встраивается в конструкцию и участвует в развитии основной действенной линии спектакля.

Важно также режиссерское умение проследить и донести до исполнителей логику линии событий. Именно за событийной линией спектакля следит в итоге зритель. Внутри события, эпизода должно происходить развитие действия: с чего начинается событие, когда оно доходит до кульминации и затем движется к конечному результату. Все, обозначенные выше творческие задачи, должны обсуждаться режиссером с исполнителями до того, как актеры начнут учить текст. Прекрасно выученный заранее текст, но произносимый «иллюстративно», вне действия, не принесет



спектаклю успеха. Напротив, после подробного разбора, обсуждения, проб и поисков, текст сам укладывается в сознании исполнителей без насильственной зубрежки.

Я уверена, что все, кто хоть раз пробовал ставить спектакль или играть в нем, нередко ощущали, что, несмотря на бодро и громко произносимый текст, действие стоит на месте, «ничего не происходит». Это тягостное ощущение, которое может поставить актера и режиссера «в тупик». Поэтому, для того чтобы действие в спектакле начало разворачиваться, увлекать и участников, и зрителей, необходимо знать законы построения спектакля и разбора пьесы. И, возвращаясь к началу нашего разговора о режиссерском разборе пьесы, подведем итог.

Первое, что нужно понять, начиная работу над спектаклем, — это идея, тема, цель (СВЕРХЗАДАЧА) всего произведения, определить СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ и КОНТРДЕЙСТВИЕ. Выявить основной конфликт, основное событие всей пьесы и каждой сцены в отдельности. В случае с «Колобком» основной конфликт — это конфликт между БЕСПЕЧНОСТЬЮ и КОВАРСТВОМ, а основное событие — это, увы, «поглощение» Колобка Лисой.

И, работая над этим спектаклем, нужно последовательно разбирать каждую сцену, ведь в каждой сцене будет происходить какое-то свое событие, которое в итоге и приведет всю историю к логическому финалу. Связано ли событие в первой сцене «Уход Колобка от Деда и Бабы» с событием последней «Поглощение Колобка Лисой»? ДА! Без первого события не произошло бы последнее. Рассуждая таким образом, вы поймете, что каждая сцена по смыслу связана с предыдущей и последующей. В результате станет понятна логика поведения каждого персонажа.

3. Работа режиссера с актерами

Далее режиссер должен продумать и донести до актеров смысловое наполнение каждой сцены. И тут открывается огромный простор для фантазии. Совсем необязательно в первой сцене ограничиваться только кратким диалогом между Дедом и Бабой. Вариантов сценического воплощения огромное количество. Это может быть и пластический, танцевальный номер, в котором представляется изготовление Колобка, и драматическая сцена с самостоятельно дописанным текстом, и использование приемов театра теней и т.д. и т.д. К такому творческому поиску лучше привлекать всех участников спектакля, а особенно тех, кто непосредственно занят в сцене.

Но, прежде чем мы приступим к поиску формы исполнения первой



сцены (ДЕД, БАБА и потом КОЛОБОК), мы должны определить событие, происходящее в ней. Это-«рождение» Колобка. И вот первое препятствие-нет у старухи муки для теста. Как интересно обыграть это! Найти характеры Бабы и Деда, подумать, бедны они или нет, счастливы вместе или не очень, «дряхлые» или еще полные сил? В результате таких поисков-рассуждений на сцене должны появиться живые, интересные характеры. Сцена может стать комедийной или драматической, а может превратиться в фарс. Естественно, Колобок с самого начала также является носителем человеческого характера. Какого? Вопрос к фантазии режиссера и актера. Режиссер должен понимать, что на сцене нет мелочей. Все, кажущиеся мелочью детали, на самом деле дают направление в поисках характеров и логики поведения персонажей, выявляют противоборство и взаимодействие героев-все то, что, в конечном счете, и делает спектакль интересным.

Итак, продолжим следовать далее, разбирая сцены нашей пьесы «Колобок», для того чтобы в итоге разбора ясно увидеть ту сверхзадачу и ее реализацию в действии, о которых мы говорили выше. Повторяю, что для режиссера такая ясность и видение целого необходима. Это дает возможность режиссеру и, как следствие, актерам любого возраста, ощутить перспективу развития действия, которой подчас так не хватает в спектаклях самодеятельных непрофессиональных коллективов.

Мы переходим к очень интересной теме «Я в предлагаемых обстоятельствах». Это еще один тезис театральной системы К.С. Станиславского. И рассматривать этот тезис мы будем на примере второй сцены «Побег Колобка». В сказке она состоит из небольшой ремарки: «Надоело колобку лежать — он и покатился с окна на лавку, с лавки на пол — да к двери, прыг через порог, в сени, из сеней на крыльцо, с крыльца на двор, а там и за ворота, дальше и дальше». Эти несколько строчек пробуждают режиссерскую и актерскую фантазию. Как должен выглядеть и двигаться Колобок? Как он разговаривает? На актера, исполняющего роль Колобка, в этой сцене устремлено зрительское внимание. Я прекрасно знаю, имея большой актерский опыт, в том числе работы в моноспектаклях, как сложно сохранять подлинность существования на сцене без опоры на партнера.

И здесь на помощь опять приходит система Станиславского, согласно которой исполнитель должен поставить самого себя в предлагаемые обстоятельства пьесы. Какие же предлагаемые обстоятельства в сцене «Побег Колобка», и что, собственно, в ней происходит?



Испекла Баба Колобка и положила на подоконник, чтобы он остыл. Только что испеченный Колобок начинает открывать для себя мир. Вот первое событие этой сцены. Что Колобок видит, оставшись один? Маленькую комнату в избе и окно, за которым открывается бескрайний простор и безграничное многообразие света, красок, запахов и звуков.

Вот и первая задача для исполнителя: почувствовать себя запертым в ограниченном пространстве. Специально демонстрировать, показывать, «наигрывать» ничего не нужно.

Скучно Колобку лежать на подоконнике, жарко. А со двора дует легкий ветерок, щебечут птички, так и тянет соскочить и побежать по дорожке в сторону неведомого сказочного леса. «Всего один прыжок на крылечко и все изменится чудесным образом» - размышляет Колобок. Этот прыжок на крылечко и будет следующим событием сцены, которое явиться результатом предыдущего и станет ключевым событием эпизода. Происходящее с Колобком ничего вам не напоминает? Конечно, мы прекрасно знаем все, от мала до велика, какой это соблазн-расстаться со скукой и окунуться в приятное времяпровождение. Всем детям знакомо радостное чувство в предвкушении летних каникул. Что-то похожее происходит и с нашим героем. Как это выразить? Вспомнить СВОИ ЛИЧНЫЕ чувства, попытаться их выразить в пластике. Для этого режиссер уточняет для актера, исполняющего роль Колобка, предлагаемые обстоятельства. Они напрямую зависят от того, как режиссер-постановщик заканчивает первую сцену. Оставляет он Колобка одного, или рядом сидят Дед с Бабой? Совершает Колобок побег тайком, с оглядкой на них, или вовсе не берет их в расчет? От этих, казалось бы, на первый взгляд неважных вещей, напрямую зависит подлинность поведения актера в этой сцене, логика поведения персонажа.

В процессе репетиционной работы режиссер может предложить всем участникам спектакля по очереди выйти на сцену и попробовать выразить без слов в этюде тему «Мне скучно, хочу гулять». Необходимо уточнить, что в этой пробе никому не надо играть роль Колобка, нужно оставаться САМИМ СОБОЙ! Вспомнить, когда и при каких обстоятельствах «я удирал с уроков», или «я убегала погулять, бросив недоделанное скучное домашнее задание» и т.д. Смоделировать в воображении похожую ситуацию, в которую вы сами попадали, попробовать ощутить то, что вы испытывали тогда. Не нужно повторять пластику друг друга, надо попытаться существовать в этюде в естественной для себя манере.



Режиссер и остальные актеры наблюдают со стороны и отмечают, кому же удастся точнее выполнить поставленную задачу, сохранить подлинность существования в условиях «Я в предлагаемых обстоятельствах». Кому можно сказать словом К.С. Станиславского: «Верю!» «...ощущение правды - лучший возбудитель чувства, переживания, воображения и творчества». В семейном коллективе, где все прекрасно друг друга знают, сразу будет понятно, остался ли исполнитель в этом этюде собой (что правильно!) или все-таки пытается изображать кого-то другого. Это игра, которая раскрепощает и увлекает всех. Затем, вернувшись к работе с исполнителем роли Колобка, режиссер предлагает актеру вспомнить все живое, подлинное, что было в этюде и воплотить в сцене «Побег» уже с учетом характерности героя сказки. Что такое характерность персонажа, и как она проявляется в условиях спектакля, мы поговорим далее.

Обращаясь к трем следующим сценам: с Зайцем, волком и Медведем, мы видим, казалось бы, три одинаковых события, которые условно можно обозначить так:

«Колобок, сталкиваясь с опасностью в образе зверей, легко от нее убегает». Но, перед тем как убежать он всякий раз распевает свою песенку.

Что это за песенка, почему она столь обезоруживающе действует на опасных зверей? Какой секрет заключается в ее словах? Или, может быть, этот секрет таится в исполнении песенки? Опять вопросы к режиссеру. Ведь, если все три сцены провести одинаково, не включая внутреннее действие исполнителей - персонажей, а оставаясь только на уровне произносимых слов, то вся игра, весь интерес актеров к сценам постепенно пропадет. Как этого избежать? Нужно снова начать задавать вопросы и искать на них ответы.

Режиссер должен все время ставить перед исполнителями интересные творческие задачи и следить за их точным выполнением. Давайте вспомним, кем являются Заяц, Волк и Медведь в живой дикой природе. Какими человеческими чертами характера можно их наделить? Как передать внешнюю характерность персонажа? И здесь, если внимательно прочитать «немудреный» текст пьесы, обнаруживаются подсказки.

«Катится колобок по дороге, а навстречу ему заяц:

— Колобок, колобок! Я тебя съем!

— Нет, не ешь меня, косой, а лучше послушай, какую я тебе песенку спою.

Заяц уши поднял, а колобок запел».



Заяц любопытен и готов слушать песенку («Заяц уши поднял»). В природе Заяц - один из самых безобидных лесных зверей. Он пуглив и острожен. Народные сказки наделяют зайцев наивностью и легкомыслием. Вполне человеческие черты характера. Заяц, являясь травоядным существом, не будет вступать в схватку с добычей. Но юный Колобок ничего об этом пока не знает. Он просит Зайца не есть его и взамен развлекает веселой песенкой. Вполне возможно, что между этими персонажами возникает в результате шутильная игра, например «догонялки» или «жмурки»- как вариант режиссерского решения этой сцены. Также, используя метод этюдной работы, которая была предложена в предыдущей сцене «Побег», можно предложить исполнителям ролей Зайца и Колобка поиграть в похожие подвижные игры во время репетиции. Играть нужно по-настоящему, не учитывая характеристик персонажей. Важно уловить ЧУВСТВО азарта и соперничества в игре, которое потом должно возникнуть в этой сцене, как живое подлинное внутреннее действие. Игру Зайца с Колобком может прервать, например, отдаленный волчий вой. Заяц прекрасно знает, в отличие от Колобка, чем грозит встреча с кровожадным зверем и поэтому убегает, а несведущий в лесной жизни Колобок катится себе дальше, вполне довольный веселым времяпровождением.

Логика действия и поведения персонажей должна быть продумана режиссером и исполнителями. Первым событием в этой сцене, конечно же, является встреча Колобка с Зайцем, которая перерастает в игру героев сказки (в данной режиссерской трактовке). Игра станет основным событием эпизода, разрешением конфликта между действием «убегаю» и контрдействием «ловлю».

Рассмотрим, какой вариант режиссерской трактовки можно предложить для следующей сцены - Волка и Колобка. Необходимо уточнить, что это не единственный возможный вариант.

Здесь также встреча начинается с угрозы «Колобок, я тебя съем». И эта угроза уже вполне реальная. Но вспомним черты характера, которыми наделяется волк в народных сказках. Несмотря на свою кровожадность и угрожающий вид, он часто остается «в дураках». Веселая, бойкая, наивная песенка, неискушенного в опасностях жизни Колобка, застала его врасплох. Обычно от волка все разбегаются в страхе, а тут... «Чудеса!!! Добыча пляшет и поет!» Волк заслушался, а когда сообразил, что к чему, «Колобка уже и след простыл». И бредет голодный Волк восвояси. Какая интересная творческая задача для актеров-оправдать такие предлагаемые обстоятельства. И вот перед нами уже история с другим смыслом,



хотя и с похожим текстом, где поворотным событием является обезоруживающее исполнение песенки.

Что же будет дальше? Медведь! И снова угроза: «Колобок, я тебя съем!». И опять Колобок неуязвим. Почему? Вспомним характерные черты медведя из русских народных сказок. Он большой, грозный, страшный, но...неповоротливый и не очень сообразительный. «Медведь уши и развесил». Как ему ухватить маленького, ловкого Колобка? А Колобок по-прежнему, не ведая опасности, затевает игру «поймай меня».

Когда Медведь сообразил, что к чему, ловкий Колобок, вдоволь потешившись игрой, покатился дальше. Событие этого эпизода - Колобок играючи ускользнул от Медведя.

Обратите внимание, как все три события в описываемых сценах меняют поведение персонажей (Зайца, Волка и Медведя). Все трое при встрече с Колобком с уверенностью заявляют: «Я тебя съем!». Но, затем, в каждой сцене происходит что-то, что меняет, так или иначе, первое намерение зверей.

И, наконец, финальная сцена «Лиса и Колобок». Что же пошло не так? Вспомним всем известные характерные черты сказочной Лисы. Она и хитрая, и коварная, и лицемерная. Лиса – первая при встрече с Колобком вместо угрозы: «Я тебя съем!», делает комплимент Колобку: «Какой ты пригоженький, румяненький!» И Лиса совсем не льстит. Колобок, действительно, очень аппетитный. Она с самого начала видит цель и знает, как ее достичь. Колобок, воодушевленный похвалой, хочет показать свои «таланты» и запекает всем уже известную песенку. Лисья похвала не заставляет себя ждать. Колобок польщен, он без колебания принимает от Лисы предложение: «Сядь ко мне на мордочку да пропой ещё разочек». Финал уже известен!

Задача исполнительницы роли Лисы-быть абсолютно искренней. Зачастую, актеры, играющие подобных коварных персонажей, всеми силами пытаются показать зрителю и интонацией, и пластикой «смотрите, какой я хитрый и коварный!». Это большая ошибка и распространенный штамп. Такую «актерскую игру» зрители много раз видели, она предсказуема и неинтересна. А ведь удивить зрителя можно даже играя всем известный сюжет. Чем? Подлинностью существования! Сценической правдой! В чем здесь характерная черта Лисы? Она, в отличие от других зверей, героев сказки, моментально оценивает ситуацию и видит, как ее повернуть с выгодой для себя. Она сразу выстраивает план и приступает к его реализации. С ней не затеешь игру «в догонялки», «не загипнотизируешь» песенкой. Лиса главенствует в этой сцене с



самого начала и до конца. Она полностью руководит поведением Колобка. Таким образом, самоуверенность и беспечность главного героя в результате без труда побеждаются холодным и расчетливым умом.

Все свои рассуждения я адресую режиссеру. Ведь это его задача разбудить фантазию исполнителей и направить ее в нужное «смысловое» русло.

4. Поиск характерности персонажа

Теперь перейдем к теме характерности персонажей. Когда речь идет о характерности роли, то имеется в виду не только внешняя, но и внутренняя характерность. Свойство многих самодеятельных коллективов — это остановка на внешних формах исполнения ролей в спектаклях. От этого возникают навязчивое интонирование текста, нарочитые неестественные жесты, преувеличенная громкость голоса, показной, а не истинный темперамент, бессмысленное растягивание фраз или наоборот быстрое проговаривание текста, скороговорка.

Приведу некоторые замечания по теме поиска характерности из книги «Мастерство актера и режиссера» выдающегося театрального деятеля Б.Е. Захавы: «Неоднократно было указано, что в работе с исполнителем режиссер должен очень внимательно следить за тем, чтобы, начиная действовать по линии пьесы, он не «играл» образа, но шел непосредственно от себя, постепенно создавая роль из своих правдивых переживаний и действий и ощущая себя в роли».

Иными словами, приближение к характерности должно возникать на последних стадиях подготовки спектакля. Когда уже подробно разобрано действие пьесы, определена ее идея, сверхзадача, намечено сквозное действие всей пьесы и каждой сцены в отдельности, определены основные события, понятны взаимоотношения героев. Тогда характерность будет проявляться органично в процессе репетиций в соответствии с данными того или иного исполнителя.

«Внутренняя характерность роли всегда непосредственно связана с особенностями актерского темперамента». (Б.Е. Захава)

Здесь надо вспомнить о распределении ролей. Роль Колобка обычно поручают детям. Для этой роли требуется темперамент и веселость нрава. Робкому стеснительному ребенку непросто справляться с такой ролью. Но даже если исполнитель не обладает нужными творческими качествами, их можно развивать. В условиях домашних семейных репетиций, в условиях игры такое развитие происходит естественным образом. В статье будут приведены



примеры некоторых упражнений из раздела «Актерское мастерство», которые могут быть предложены детям для раскрепощения (не путать с развязностью) и работы воображения.

«Для того, чтобы актер постепенно овладел образом, ему необходимо ввести в исполнение те или иные черты характерности, т. е. характер отношения к происходящему: спокойно ли оценивает исполнитель события (события пьесы.-прим. автора), или он нервно относится к ним; обладает ли исполняемое им лицо (персонаж.-прим. автора) постоянной твердостью и решительностью, или оно нерешительно; являются ли преимущественными чертами этого лица (персонажа.-прим. автора) мягкость, холодность, легкомысленная веселость, склонность к оптимистическому объяснению самых трудных положений, в которых находится данное лицо, или оно всегда мрачно смотрит на окружающую его обстановку. Если мы говорим какой-либо исполнительнице, что основной чертой ее характера в данном образе является мужественность, это есть внутренняя характерность исполняемого образа....

...Очень часто актер идет к образу не через внутреннюю, а через внешнюю характерность. Сначала он видит данный образ через походку, манеру говорить, через определенные движения, какой-нибудь характерный жест или манеру определенным образом акцентировать некоторые слова, повторять некоторые позы. Это внешнее поведение и внешняя характеристика рисунка образа подводят иногда исполнителя к внутренней характерности...

...Но бывает и обратный процесс, "когда исполнитель, найдя внутреннюю характерность образа, начинает следить за своим внешним поведением и, собирая некоторые комплексы произвольно возникших движений, усиливая их, вспоминая, почему и при каких обстоятельствах у него рождались те или иные интонации, начинает раскрашивать роль чертами внешней характерности..." (Б.Е. Захава)

Ниже перечислены черты внешних и внутренних характерностей персонажей сказки «Колобок». Приведенные определения образов и характеров условны и основаны на личном восприятии сказки автором статьи. Они могут отличаться от видения других режиссеров. Моя задача показать в этом примере совпадения внешних и внутренних характеристик образов. Их органичное сочетание.

ДЕД

Внешняя характерность: у него медлительные движения, слабый слух и зрение. Ему приходится громче говорить или



приглядываться, чтобы разглядеть предметы. Ходит он тяжело, опираясь на палку. Речь неспешная, обстоятельная с командными оттенками в голосе.

Внутренняя характеристика: Он по-прежнему чувствует себя строгим хозяином в доме. Всем руководит, контролирует обстановку. «Эх, старуха. По амбару помети, по сусекам поскреби — вот и наберётся».

БАБА

Внешняя характеристика: несмотря на возраст она энергичная, правда, иногда забывает «что куда положила». Движения суетливые. Ходит быстро, но немного шаркает ногами. Разговаривает громко, чтобы Дед слышал.

Внутренняя характеристика: Она привыкла подчиняться мужу, но, при случае, готова возразить. Ей свойственны неуверенность и сомнения.

КОЛОБОК

Внешняя характеристика: Движения полные энергии. Пружинящая, скачущая походка. Звонкий голос.

Внутренняя характеристика: Ему свойственны любопытство, самоуверенность, веселость характера, даже некоторая дерзость. Все события он воспринимает позитивно.

ЗАЯЦ

Внешняя характеристика: Резкие порывистые движения. Готовность в любой момент удрать. Иногда он резко останавливается, вытягивает шею, прислушиваясь и приглядываясь к обстановке вокруг себя. Речь прерывистая.

Внутренняя характеристика: Он робок и труслив, но может быть задиристым, если знает, что ему ничего не угрожает. В безопасной обстановке любит поиграть.

ВОЛК

Внешняя характеристика: ходит неспешно, высматривая по сторонам и вынюхивая добычу (голова опущена, взгляд исподлобья). Заметна готовность к решающему прыжку и драке. Постоянно голоден.

Внутренняя характеристика: Раздражительность, неуступчивость, озлобленность, негативное восприятие событий. Он легко впадает в агрессию. Он разочарован в жизни.

МЕДВЕДЬ

Внешняя характеристика: Уверенные медлительные, широкие движения. Неповоротливость. Косолапость.

Внутренняя характеристика: Ему свойственны уравновешенность и обстоятельность хозяина леса. Он не особенно сообразительный,



поэтому его реакции на события неспешны. Он ненасытный, любит полакомиться, даже когда сыт.

ЛИСА

Внешняя характеристика: Мягкие, плавные движения. Походка манекенщицы. Ей свойственна некоторая жеманность. Она пристально смотрит на собеседника, не прячет глаза, демонстрирует позитивный настрой и готовность восхищаться. Голос напевный, завораживающий.

Внутренняя характеристика: Целеустремленная, беспощадная, лицемерная, эгоистичная натура, самолюбивая и гордая.

«Несомненно, что сценический образ не может получиться, если не добиваться того, чтобы он сложился путем сочетания черт внутренней и внешней характеристики». (Б.Е. Захава)

Есть и еще один секрет при поиске внутренней характеристики роли. Ведь, если говорить о подлинности существования актера на сцене, о сценической правде, то нужно говорить и о разнообразии характеристики, о ее многоплановости. Например, основная черта характера Волка в нашей версии сказки «Колобок» - озлобленность, агрессивность. Часто исполнитель такой роли берет на вооружение только одну эту сторону внутренней жизни персонажа и начинает выражать ее одной художественной «краской». От этого все действия героя на сцене становятся однообразными, навязчивыми, искусственными и постепенно превращаются в штампы. Я не первый раз упоминаю в статье слово - штамп. Значение этого слова очень хорошо известно театральным профессионалам, но не всегда правильно воспринимается режиссерами и актерами любительских коллективов.

Штамп — это внешнее изображение чувства, без подлинного внутреннего содержания. Появление истинного чувства на сцене требует времени и творческого поиска, в отличие от штампа, который «тут как тут», уже готов. Штамп, как сорняк на огородной грядке, губит все то живое и подлинное, что возникает в актерском исполнении. Штампы очень часто поражают спектакли не только самодеятельных, но и профессиональных театральных коллективов. Штампы уничтожают живое актерское партнерство на сцене и тогда персонажи на сцене передвигаются, громко разговаривают, имитируют темперамент, а, на самом деле ничего не видят и не слышат кроме себя, да и себя порой не слышат. Действие останавливается, события не происходят. Отслеживание и удаление штампов из актерской игры это одна из задач режиссера-постановщика. Для решения такой задачи от режиссера требуется



знание профессии, опыт, навык работы с актерами. Нельзя всего этого требовать от режиссеров непрофессиональных семейных коллективов, где основная профессия руководителя часто вообще никак не связана с театром, где постановка спектакля — это семейное увлечение. Поэтому все, что говорится об основах режиссуры в этой статье, носит ознакомительный характер и дает направление тем режиссерам-любителям, которые захотят расширить свои знания в области постановки спектакля.

Итак, возвращаясь, к примеру воплощения на сцене образа Волка, посмотрим, что можно предпринять для того, чтобы избежать однобокого, искусственного изображения «злого героя». И здесь опять к нам на помощь приходит театральная система К. С. Станиславского: «Когда играешь злого, ищи-где он добрый...ведь черная краска только тогда станет по-настоящему черной, когда для контраста хотя бы кое-где пущена белая. Вот и ты впусти в роль чуть-чуть белой краски в разных переливах и сочетаниях с другими тонами радуги. Будет контраст, разнообразие и правда». «Когда играешь старика, ищи-где он молод; когда играешь молодого, ищи-где он стар, и т.д.»

Так, где же нам найти белую краску, да еще в разных переливах и сочетаниях с другими тонами радуги для роли Волка. Давайте обратимся к разбору внешних и внутренних характеристик персонажей сказки «Колобок» представленному ранее. В нашей версии разбора этой роли кроме озлобленности, агрессивности есть еще и разочарование в жизни. Часто именно разочарование ведет к раздражительности и озлоблению. Ведь играя на сцене зверей или даже «неодушевленных» персонажей, вроде андерсеновского оловянного солдатика, мы, тем не менее, наделяем их чисто человеческими качествами. Понятно, что в живой дикой природе не встретишь разочарованного в жизни волка. Разочаровываться в чем-либо это свойство людское. Но мы не ученые-зоологи, а художники, поэтому обсуждая внутреннюю характерность Волка, будем прибегать к человеческим особенностям. И вот в этой волчьей разочарованности, обреченности нужно искать отличные от черной краски цвета и оттенки.

В нашей режиссерской трактовке этой сцены, Волк, встретив Колобка, оторопел и забылся. Отчего? От потока позитивной жизненной энергии! Распевая песенку, Колобок являет свою веселую, беспечную сущность. Волк давно забыл, в постоянной погоней за добычей, что такое безмятежная радость и искреннее веселье. Поведение Колобка его обезоруживает. Разве это не повод



пожалеть Волка и даже посочувствовать ему, лишенному способности радоваться? Да, актеру, исполнителю роли Волка, будет непросто провести логическую линию поведения от готовности к нападению до тоски и растерянности, да еще с подлинным, а не изображаемым чувством. Но именно в решении таких задач проявляется настоящее искусство.

5. Построение мизансцен в спектакле

Репетиционный процесс для режиссера сложен и многообразен. Необходимо создать целостное произведение, спектакль, где все взаимосвязано: и игра актеров, и музыка, и оформление, и планировка мизансцен и т.д. По словам выдающегося театрального режиссера Анатолия Эфроса, репетиционный процесс «построен на знании психологической души и души твоего актера, и души персонажа. В эту работу входит расчет и темперамент, фантазия и математика».

В книге «Воспитание актера школы Станиславского» Г. Кристи о внешней жизни актера на сцене в условиях спектакля говорится следующее: «Пластическим выражением сценического взаимодействия являются группировки и мизансцены. Группировкой называется взаимное расположение действующих лиц на сценической площадке. Мизансцена же означает не только расположение, но и перемещение действующих лиц в пространстве сцены, она развивается во времени, имеет определенную протяженность. Группировка же предполагает статический момент мизансцены, подобно отдельному кадру из кинофильма. Поэтому, говоря о мизансцене, мы в то же время подразумеваем и весь комплекс группировок, из которых она состоит.

Выразительная мизансцена нередко рождается произвольно, сама собой, в процессе репетиционной работы, в результате живого взаимодействия партнеров и правильного ощущения ими сценического события».

Построение мизансцен непосредственно связано с внешним оформлением спектакля, с декорацией. Профессиональные режиссеры по-разному подходят к планированию мизансцен. Как правило, художник-постановщик спектакля в профессиональном театре заранее представляет режиссеру макеты декораций и эскизы костюмов. В процессе репетиций многие детали оформления уточняются и дополняются. Очень важно, чтобы оформление, музыка, мизансцены помогали выявить и дополнить главную идею спектакля. Обращаясь к опыту К. С. Станиславского, мы видим, что нужные мизансцены в его спектаклях возникали, как следствие



проявлений подлинной жизни на сцене. То есть, актеры «не насильственно загоняются» в заранее запланированные режиссером мизансцены, а наоборот, мизансцены выявляются в результате взаимодействия актеров на сцене.

В любительских театрах полезно использовать такой опыт, когда режиссер, выстраивая внешнюю жизнь спектакля, полагается на актеров, а не просто передвигает их по сцене, как шахматные фигуры. В любительском театре чаще актеры ждут, когда им укажет режиссер - где встать, когда сесть и т.д. Они не проявляют инициативы. Конечно, для того чтобы ощущать сценическое пространство, уметь свободно перемещаться в условиях театральной игры, вести драматический диалог, не теряя естественной пластики, нужно знание актерской профессии и опыт. Для того, чтобы заинтересовать актеров-любителей поиском внешней жизни персонажей, можно обратиться к этюдам и упражнениям. Вот некоторые упражнения, которые режиссер семейного спектакля, может использовать, как разминку перед репетицией.

6. Упражнения для построения группировок и мизансцен

Режиссер делит участников на группы, из которых одна выполняет упражнение, а другая, во главе с режиссером, наблюдает и оценивает точность исполнения. Потом группы меняются местами.

Упражнение 1

Предложить участникам рассмотреть репродукцию картины с изображением жанровой сцены. Например - «Опять двойка» Ф. Решетникова. Определить основную идею картины. Уловить атмосферу данной сцены. Определить внутреннее состояние каждого действующего лица, изображенного на картине, включая собачку. Затем «распределиться по ролям» и воспроизвести мизансцену (группировку), стараясь повторить не только пластический рисунок, но и ощутить внутреннее состояние своего персонажа. Такие пробы можно делать перед репетицией в качестве разминки, предлагая всякий раз новые художественные сюжеты.

Упражнение 2

Один из участников (ведущий) придумывает любое действие, никому ничего не объясняя, и «застывает» в позе, соответствующей этому действию. Нужно не только зафиксировать внешнюю позу, но и уловить свое чувство. Например, «я еду на самокате». Ведущий должен точно знать, какой у него самокат, быстро ли он едет и по какой дороге: по уличному асфальту или по дорожке в парке, есть ли



кругом люди, много их, или мало и т.д. От внутренней задачи, которую ведущий себе поставит, будет зависеть и его поза. Поза должна быть фиксированная. Ничего специально играть и изображать не нужно. Остальные рассматривают застывшую позу ведущего и пытаются определить, какое действие он совершает. По мере понимания того, какое действие зафиксировано в позе ведущего, участники по одному, не совещаясь друг с другом, подходят к нему, подстраиваются и тоже застывают в различных позах в соответствии со своим пониманием заданного ведущим действием. Необязательно всем управлять самокатом, можно оказаться в числе прохожих в парке или на улице, которые, каждый по-своему, реагируют на мимو «проносящегося лихача». Получиться целая «скульптурная группа». Если ведущий не точно выполняет задачу, то наблюдающие могут ошибиться в угадывании его позы. После того, как все вышли на площадку и зафиксировали понятие (правильно или неправильно) действие в позе, каждый участник должен вслух объяснить всем, что он хотел выразить своей позой. В последнюю очередь объясняет ведущий. Упражнение считается выполненным, если все участники точно определили действие и подстроились в соответствии с этим действием ведущего - «я еду на самокате».

Упражнение 3

Участники бегают по кругу. По сигналу ведущего они останавливаются, «застывая» в какой-либо позе. Ничего придумывать заранее не нужно. Поза возникает произвольно, любая. Участникам необходимо прислушаться к своему телу. Может быть, они уже когда-то бывали в таком положении? Уловить действие, которое органично возникает от позы, и «ожить», совершая это действие. Например, вы застыли с разведенными в стороны руками. Поймайте мышечное ощущение, почувствуйте, какое действие может родиться от этой позы. Например, вы обеими руками задерживаете занавес в конце домашнего спектакля. Совершите это действие без предмета. Торопиться в упражнениях и этюдах не надо.

Таких упражнений очень много. Кроме того, их можно самим придумывать, исходя из интересов и возможностей вашего семейного коллектива. Они полезны для развития внимания, для снятия напряжения, раскрепощения, для работы воображения, и, в конце концов, для понимания пластического выражения мысли, чувства, намерения на сцене в условиях спектакля.



Игра-импровизация

Рассмотрим еще один вариант репетиции спектакля. Вернемся к русской народной сказке «Колобок». Режиссер может предложить участникам следующую игру-импровизацию. Во время репетиции менять предлагаемые обстоятельства сказки, можно даже изменить ее сюжет. Например: «Колобок убежал от Лисы». Каким образом? А дальше подключайте свое воображение и действуйте. В сцене Деда и Бабы исполнители договариваются, кто из них каким будет (речь идет о чертах характера). Например, Дед- злой, Баба-добрая или Дед трудолюбивый, а баба ленивая. Можно импровизировать с текстом, главное-не уходить в ненужное многословие. Режиссер может ставить перед исполнителями разные творческие задачи для импровизации. Например, задача Деда-уговорить Бабу испечь Колобок, а задача Бабы-отказаться от этого и т.д.

7. Оформление спектакля семейного любительского театра

Рекомендации по оформлению спектакля семейного любительского театра подробно изложены в других статьях этого методического пособия. Хочется только заметить, что в профессиональном театре в процессе оформления спектакля: художественного, музыкального, светового, пластического задействовано множество специалистов. Это композитор и хореограф, художники-декораторы и художники по костюму, реквизиту, свету и т.д. В семейном театре, чаще всего, эти приятные творческие заботы ложатся на плечи режиссера. Замечательно, если режиссеру удастся пробудить интерес к поиску идеи оформления у других участников постановки. Это даст еще один толчок для развития творческих способностей всему коллективу. У семейных театров имеются разные возможности для оформления спектакля, в том числе и материальные. Но по опыту мы знаем, что далеко не всегда яркая, разнообразная декорация и многочисленный реквизит ведут к успеху спектакля. Наоборот, обилие предметов мебели и реквизита на сцене часто запутывает неопытного артиста, и он теряет.

Подводя итог рассуждениям об основах режиссерской профессии, необходимо определить главное в работе режиссера-постановщика спектакля в семейном любительском театре. Главное — это умение работать с актером, умение ставить перед ним творческую задачу, формулировать свой режиссерский замысел, соответствующий идее пьесы, которая воплощается в спектакле через игру актеров. Ни декорации, ни музыка, ни световое оформление не заменят подлинного, живого, действенного проявления человеческой жизни



на сцене, то, что К. С. Станиславский называл «жизнью человеческого духа роли». В подтверждение своих слов, я хочу привести еще одну цитату из книги «Моя жизнь в искусстве», в которой К.С. Станиславский описывает любительский спектакль, поставленный в домашнем театре известного русского мецената и промышленника Саввы Ивановича Мамонтова, и делает интересный вывод: «В результате двухнедельной работы получился своеобразный спектакль, который восхищал и злил в одно и то же время. С одной стороны - чудесные декорации кисти лучших художников, отличный режиссерский замысел создавали новую эру и заставляли прислушиваться к себе лучшие театры Москвы. С другой стороны- на этом превосходном фоне показывались любители, не успевшие не только срепетировать, но даже выучить свои роли. Усиленная закулисная работа суфлера, беспомощные остановки и паузы оробевших артистов, тихие голоса, которых не было слышно, какие-то конвульсии вместо жестов, происходившие от застенчивости, полное отсутствие артистической техники - делали спектакль не сценичным, а самую пьесу, прекрасный замысел режиссера и чудесную внешнюю постановку - ненужными.

Правда, иногда та или другая роль заблестит на минутку талантом, так как среди исполнителей бывали и настоящие артисты. Тогда вся сцена оживала на некоторое время, пока артист стоял на ней. Эти спектакли точно были созданы для того, чтоб доказать полную ненужность всей обстановки при отсутствии главного лица в театре - талантливого артиста. Я понял это на этих спектаклях и воочию увидел, что значит отсутствие законченности, срепетовки и общего ансамбля в нашем коллективном творчестве. Я убедился, что в хаосе не может быть искусства. Искусство-порядок, стройность. Какое мне дело, сколько времени работали над пьесой: день или целый год. Я ведь не спрашиваю художника, сколько лет он писал картину. Мне важно, чтобы создание единого художника или художественного коллектива сцены были цельны и закончены, гармоничны и стройны, чтоб все участники и творцы спектакля подчинялись одной общей творческой цели».

Семейный любительский театр на сцене Всероссийского открытого фестиваля «Сказка приходит в твой дом».

В заключение этой статьи о работе режиссера семейного театра, мне представляется целесообразным предложить несколько рекомендаций для тех коллективов, которые уже участвуют или только собираются участвовать в Фестивале «Сказка приходит в твой дом».



В условия участия входит обязательный для соблюдения хронометраж спектакля – не более 15 минут. Иногда семейные коллективы, которые создают большие спектакли, сталкиваясь с таким ограничением во времени, озадачиваются. Как же быть? Ведь хочется показать все. На самом деле, достаточно представить на фестивале сцену из спектакля или несколько сцен, выбрав наиболее действенные и интересные. Выбрать и подготовить такие сцены для фестивального показа — это работа режиссера-постановщика. Также надо учитывать и то обстоятельство, что представлять спектакль вы будете на большой профессиональной сцене. Поэтому при подготовке к фестивалю надо заранее учитывать голосовые возможности исполнителей. Конечно, вам будут предоставлена звукоусиливающая аппаратура. Но появление в спектакле микрофона - непривычной, но необходимой вещи в условиях работы на большой сцене в большом зрительном зале, может вызвать у неопытных, особенно у маленьких участников, растерянность. Режиссер должен заранее это предусмотреть и подготовить своих актеров к непривычным обстоятельствам фестивального показа спектакля. Также режиссер должен уметь переводить спектакль в концертное исполнение. Что это значит? Не всегда есть возможность перевезти на фестивальную сцену тяжелую декорацию или предметы мебели, реквизит, которые вы используете, играя спектакль дома. Создать привычные световые эффекты. Поэтому режиссер должен продумать заранее, какая обстановка и какой реквизит безусловно необходимы на сцене, а отчего можно отказаться в условиях «гастрольного», концертного показа. Это не должно вас огорчать или озадачивать, так как главным в спектакле всегда остается одно - «ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ДУХА»!

2.5. Мастерская видеооператора.

Владимир Жаров, кино-видео оператор.



Вы создали замечательную сценическую постановку силами вашего семейного театра. А для того, чтобы ваш спектакль увидело, как можно больше зрителей, в наше время существует интернет с различными видео хостингами, самым главным из которых для нас является YouTube. Спектакли вообще снимали на протяжении всей истории кинематографа, посмотрите первые фильмы, по сути, это тот же театр, только на экране. Кто-то скажет: «Все



просто: берем камеру устанавливаем ее на штатив, включаем. Она начинает снимать, мы начинаем играть, потом выкладываем отснятый материал на YouTube и всё. Что здесь сложного?» На первый взгляд так оно и есть, но, если мы не будем следовать правилам, то результат может получиться совсем не тот, которого мы ожидали. Плохой ракурс не раскроет сцену, неграмотная композиция выделит второстепенное и неважное, а главное окажется вне зоны нашего внимания; плохо освещенная сцена сделает просмотр не комфортным, не интересным, а тихий звук не позволит понять смысл диалогов. И тогда мы собственными руками уничтожим всю прелесть нашего домашнего спектакля.

Цель этой статьи - рассказать о том, как сделать качественную видеозапись вашей постановки, чтобы спектакль на экране не потерял своей художественной ценности, а, напротив, приобрел новые выразительные черты. Такое возможно при соблюдении базовых (основных) правил видеосъемки, освещения, записи звука и, конечно, видеомонтажа. Основы существуют в любом творческом процессе, и они являются незаменимыми помощниками всякому таланту, ищущему воплощения в той или иной области.

В первую очередь надо сказать, что все выразительные средства взаимосвязаны друг с другом и при этом взаимодействии оказывают большое влияние на конечный результат.

Определив для себя ЧТО снимать, оператор неминуемо задает себе вопрос -КАК снимать, чтобы зритель получил правильное представление о сцене, персонажах и объектах, действующих внутри кадра. Для выполнения этой задачи в творческом арсенале оператора, на первый взгляд, не так уж много изобразительных средств.

1.Выбор оптимальной съемочной точки, то есть такой, с которой объект раскроется наиболее подробно, проявив основные свойства и качества.

2.Использование съемочного приема. Оператор может вести съемку, применяя наезды, отъезды, панорамы, съемку с движения, тем самым изменяя характеристику объекта.

3.Выбор свето- и цветотонального решений. Тональность колорит кадров, контраст изображения, характер освещения объектов – все это влияет на эмоциональную окраску снятого материала.

4.Создание динамических характеристик. Организация темпоритмики изобразительного ряда создает образную трактовку сцены.

Владея этими, казалось бы, ограниченными возможностями,



оператор может передать или даже усилить точку зрения автора постановки. Творчество – процесс таинственный, глубоко индивидуальный, но знание общих закономерностей этого процесса всегда поможет оператору найти оптимальное решение при съемке каждого конкретного кадра.

И начнем мы с видеосъемки.

Важные составляющие любой видеосъемки:

1.Оборудование (камера, свет).

2.Точка съёмки (место расположения видео камеры относительно объекта съёмки).

3.Ракурс (угол съёмки, получаемый при наклоне (повороте) оси объектива относительно объекта съёмки).

4.Композиция (если говорить упрощенно — это искусство размещения объектов в кадре).

5.Экспозиция (степень освещения кадра определяющееся камерой, или то, как камера воспринимает реальное освещение).

6.Баланс белого (реальная цветопередача).

7.Фокус (точка отчётливого изображения объекта).

И, если за экспозицию, цветопередачу и фокус в любой камере отвечает автоматическая функция, которая как следует из названия, существует для того, чтобы освободить внимание видеооператора, особенно начинающего, то точка съёмки, ракурс, композиция и, собственно, выбор оборудования — это то, что необходимо рассмотреть.

НЕОБХОДИМОЕ ОБОРУДОВАНИЕ:

КАМЕРА

Говоря о камере, нужно сказать, что в нашем случае подойдет самая обыкновенная, недорогая, любительская видеокамера, а, при желании, и камера, встроенная в ваш смартфон или фотокамера. Дело в том, что, если мы предполагаем работать с освещением, то любая камера даст неплохой результат, правда есть одно «но», не все телефоны или фотоаппараты могут писать без остановки видео более 15 минут. Эти устройства созданы для других целей, и съемка продолжительного видео (от 15 мин) в их технические характеристики зачастую не заложена. В связи с этим, вам лучше использовать именно видеокамеру, пусть даже самую обычную любительскую, какие есть сегодня у многих и, если даже вы лично не являетесь обладателем такой техники, то можно рассмотреть вариант проката (это вполне доступная услуга). Если же вы решите продолжать съемки в дальнейшем, то покупка такой камеры не



нанесет серьезного ущерба семейному бюджету. Так же для съемки вам понадобится штатив. Это залог ровной картинки, нужной точки съемки и верного ракурса. Штатив можно приобрести так же самый обычный и не дорогой.

СВЕТОВОЕ ОБОРУДОВАНИЕ

Это могут быть, например, бытовые прожекторы, разнообразные настольные лампы направленного света (на прищепке, на струбчине и т.д.). Вообще сейчас доступны самые разнообразные световые приборы для буквально любого бюджета, только икать их надо не в специализированных фотомагазинах, а в строительных супермаркетах. Подбирать световое оборудование нужно исходя из того, где и как производится съемка: в помещении или на открытом пространстве, днем или ночью. Нужно учитывать и то, насколько хорошо освещены окружающие предметы, или они находятся в тени, каков характер снимаемого кадра, — это ограниченная область или обширный пространственный и протяженный во времени кадр. Не маловажно учитывать атмосферу сцены, которую вы собираетесь донести до зрителя.

Как правило, достаточно трех источников освещения (об этом подробнее будет сказано ниже). И еще необходимо подумать о том, как вы будете закреплять ваше световое оборудование, так как, если вы приобрели бытовой прожектор, то вам необходимо его установить в конкретной точке и на нужной вам высоте. Профессиональный свет устанавливается на специальных штативах, которые регулируются по высоте. Среди них есть недорогие, доступные варианты. Также в интернет-пространстве существуют интересные идеи, которые помогут свести к минимуму ваши затраты. Точка съемки

ТОЧКА СЪЕМКИ — это место расположения видеокамеры относительно объекта съёмки. Точка съёмки может определять расстояние до объекта, как в горизонтальной, так и в вертикальной плоскости. В горизонтальной плоскости точка съёмки может быть фронтальной (анфас), когда камера смотрит прямо на объект съемки, боковой (профиль) и три четверти (среднее положение объекта съёмки относительно камеры, между фронтальной и боковой).



Рис.1. Фронтальная



Рис.2. Боковая

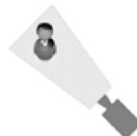


Рис.3. Три четверти



В первую очередь выбор точки съёмки в горизонтальной плоскости влияет на визуальную составляющую и, только во вторую очередь — на эмоциональную составляющую. Прочему именно так? Ответ прост: при изменении точки съёмки в горизонтальной плоскости происходит в первую очередь кажущееся изменение формы (объёма) объекта. С перемещением камеры в горизонтальной плоскости объект (в том случае, если это не идеальный по форме шар или цилиндр) будет, как бы менять форму (объем), сужаясь или расширяясь, но наше отношение к нему, скорее всего, будет неизменным. Несколько иначе обстоит дело с изменением точки съёмки в вертикальной плоскости. В вертикальной плоскости точка съёмки бывает: верхней, «с уровня глаз» и нижней. Меняя её с привычной "с уровня глаз" до верхней или нижней, происходит, во-первых, изменение высоты линии горизонта в кадре (при нижней точке линия горизонта опускается, при верхней — наоборот поднимается), во-вторых, происходит кажущееся изменение конструкции предмета (объекта) съёмки, то есть изменяя вертикальную точку съёмки и соответственно ракурс, у нас в первую очередь будет изменяться отношение к объекту и уже во вторую очередь мы обратим внимание на изменение его формы. Снимаемый с нижней точки объект будет действовать подавляюще на зрителя, возвеличиваясь над ним, и, соответственно, обратное произойдет, если мы снимем объект с верхней точки.

Так вот, выбор точки съёмки в вертикальной плоскости влияет в первую очередь на эмоциональное восприятие. Однако, если вы меняете точку съёмки в вертикальной плоскости без изменения ракурса (т.е. угла наклона камеры), то для того, чтобы происходили кажущиеся изменения объекта, он должен находиться на достаточном расстоянии от точки съёмки.

РАКУРС

Если точка съёмки — это скорее географическая величина, определяющая положение камеры относительно объекта съёмки, то ракурс — это геометрическая величина, определяющая угол съёмки, получаемый при наклоне (повороте) оси объектива относительно объекта съёмки.

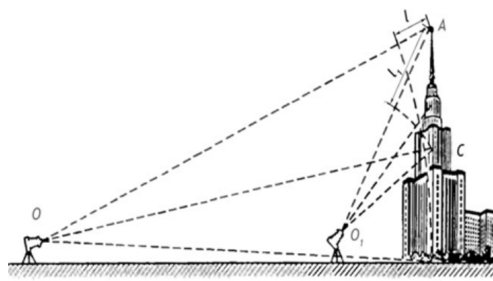


Рис. 4. Пунктирные линии А, В, С — ракурс. Камера О, О1 — точка съёмки



Таким образом, ракурс и точка съемки, можно сказать, близнецы, но не одно и то же. У ракурса имеется шесть определений. Первые три определения дублируют положение точки съемки: это – ракурс с уровня глаз, верхний и нижний, и они точно так же характеризуются.



Рис.5

Другие три определения ракурса относительно новые и к нашей истории не имеют практического отношения, однако, следует их упомянуть. Это: 1-ракурс с высоты птичьего полета (в последнее время часто встречающийся при съемках с квадрокоптера), 2-так называемый голландский ракурс (он снимается, когда камера немного как бы завалена, как будто вы смотрите наклонив голову на бок), 3- ракурс от первого лица (когда съемка ведется как бы глазами персонажа, таким образом, как будто у него вместо головы-видеокамера).

Итак, мы узнали шесть точек съемки. В горизонтальной плоскости это точки: фронтальная (анфас), боковая (профиль), и три четверти (среднее положение объекта съёмки относительно камеры между фронтальной и боковой). Эти точки влияют в основном на визуальное восприятие. В вертикальной плоскости это точки: верхняя, «с уровня глаз» и нижняя. Эти точки, изменяя конструкцию объекта, меняют и его характер или эмоциональное восприятие этого объекта зрителем. Те же характеристики применимы к трем важным для нас ракурсам, то есть - углу съёмки, получающемуся при наклоне (повороте) оси объектива относительно объекта съёмки повторю это – ракурс с уровня глаз, верхний и нижний.

Эмоциональная окраска объекта съемки с помощью ракурса очень ярко проявилось в творчестве легендарного советского кинооператора Анатолия Дмитриевича Головни. Снимая в 1926 году фильм «Мать», поставленный по роману М. Горького, Головня использовал ракурсные съемки для психологической характеристики персонажей. Главную героиню – Ниловну – в начале повествования оператор снимал с верхней точки, чтобы подчеркнуть ее покорность судьбе.



Рис.6



Постепенно ракурс менялся с верхней точки на уровень глаз, что говорило о гражданском становлении героини, а в финале картины, когда Ниловна со знаменем в руках шла в первых рядах демонстрантов, план был снят с нижним ракурсом, что усиливало ощущение пробудившегося человеческого достоинства.



Рис.7



Рис.8

Мировая пресса единодушно отмечала, что фильм «Мать» красноречиво доказал, **что ракурс – это не технический прием, а творческое средство, способное выразить чувства героев.**

КОМПОЗИЦИЯ КАДРА. «ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ И ПРАВИЛО ТРЕТЕЙ».

Композиция. Ее по праву можно назвать королевой любого визуального творчества! Конечно, занимаясь театром вы, наверное, уже знакомы с этой теорией, но никогда не вредно повторить пройденное, тем более что это очень важная тема. Итак, композиция – это правильное расположение и сочетание всех элементов кадра (фото или видео), их совокупность, а также применение различных изобразительных и технических методов, которые позволяют с предельной выразительностью показать замысел создателя фильма. Видеокадр – это фрагмент всего видеоряда (в 1 секунде 25 кадров). Другими словами, нам нужно стремиться к тому, чтобы каждый из двадцати пяти кадров в этой секунде можно было бы поместить в рамку и повесить на стену как картину. Если мы возьмем любой фильм Андрея Тарковского и в какой-то момент нажмем на паузу, то, почти наверняка, мы увидим произведение искусства, то есть, в каждом кадре выстроена, можно сказать, безупречная композиция.

Выстраивание композиции помогает нам разговаривать со зрителем. Мы можем выделить ключевой объект, и в то же время убрать или ослабить внимание на мешающих восприятию этого объекта деталей. Одно из основных правил композиции — это правило золотого



Рис.9



сечения и третей. Давайте мысленно разделим кадр на три равные части по горизонтали и вертикали. У нас получится сетка.

Сейчас, наверное, в любой камере есть функция, которая включает такую сетку на дисплее монитора видеокамеры.

Наш мозг устроен так, что когда мы видим изображение, то нам необходим внутри этого изображения некий порядок, баланс, а беспорядок и хаос отталкивает наше внимание, в хаосе нам неуютно. Здесь, я думаю, уместен пример с комнатой, где все вещи находятся на своих местах, просторно и нет ничего лишнего и раздражающего. В такой комнате мы можем оставаться продолжительное время. И, наоборот, из комнаты, где царит беспорядок, вещи разбросаны, мебель расставлена кое-как, нам захочется побыстрее уйти.

ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ.

В математике золотое сечение называют «асимметричной симметрией». Оно выражается вполне конкретной формулой. Само понятие впервые использовал Пифагор, а число золотого сечения получило "имя" древнегреческого архитектора Фидия - число «фи» (греческая буква ϕ). Равно это число (с округлением) 1,62.

Целое всегда состоит из частей. Части разной величины находятся в определённом отношении друг к другу и к целому. Принцип золотого сечения – это высшее проявление структурного и функционального совершенства целого и его частей в искусстве, науке, технике и природе. Многие теоретики считают золотое сечение идеальным выражением пропорциональности. Принципы золотого сечения или близкие ему пропорциональные отношения легли в основу композиционного построения многих произведений мирового искусства. В основе теории лежат числа Фибоначчи: 0,1,1,2,3,5,8,13,21,34,55,89,144,233....

Последовательность, в котором каждое последующее число равно сумме двух предыдущих чисел. Принято считать, что объекты, содержащие в себе «золотое сечение», воспринимаются людьми как наиболее гармоничные. Формы временного искусства по-своему демонстрируют нам принцип золотого сечения. Литературоведы, к примеру, обратили внимание на то, что наиболее популярное количество строк в стихотворениях позднего периода творчества Пушкина соответствует ряду Фибоначчи — 5, 8, 13, 21, 34.

Действует правило золотого сечения и в отдельно взятых произведениях русского классика. Так кульминационным моментом «Пиковой дамы» является драматическая сцена Германа и графини, заканчивающаяся смертью последней. В повести 853 строки, а кульминация приходится на 535 строке ($853:535=1,6$) — это и есть



точка золотого сечения.

Впервые золотое сечение в киноискусстве применил С.Эйзенштейн. Свой фильм «Броненосец Потёмкин» он разбил на пять частей. В первых трёх частях действие происходит на корабле, в двух последних частях – в Одессе, где разворачивается восстание. Этот переход в город происходит точно в точке золотого сечения. Да и в каждой части есть свой перелом, происходящий по закону золотого сечения. В кадре, сцене, эпизоде происходит некий скачок в развитии темы, сюжета, настроения.

Золотое сечение — это универсальное проявление структурной гармонии. Оно встречается в природе, науке, искусстве — во всем, с чем может соприкоснуться человек. Однажды познакомившись с золотым правилом, человечество больше ему не изменяло.

Наиболее емкое определение золотого сечения гласит, что меньшая часть относится к большей, как большая ко всему целому.

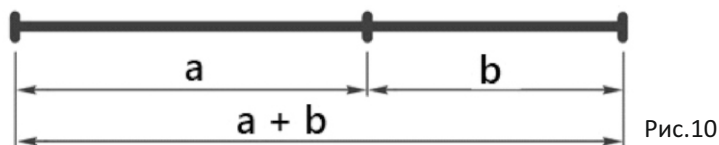


Рис.10

В округленном процентном значении пропорции частей целого будут соотноситься как 62% на 38%. Это соотношение действует в формах пространства и времени.

Пропорции, если не совсем точные, то все же максимально близкие к золотому сечению, присутствуют везде - в искусстве, в природе и в самом человеке. Поэтому не совсем верно говорить, что его используют искусственно, оно просто является своеобразным маркером того, что красиво и гармонично. Вот, например, можете и Вы

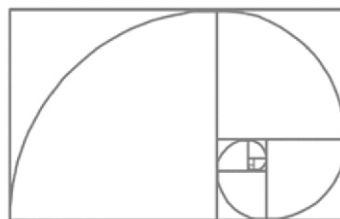


Рис.11

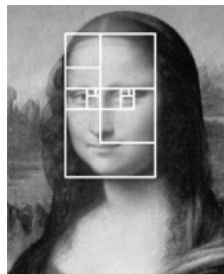


Рис.12

убедиться в этом, если измерите сами себя. Число "фи" или близкое к нему получится, если вычислить отношение расстояния от плеч до макушки к размеру головы; отношение расстояния от пупка до колен и от колен до ступней. И лицо воспринимается как более гармоничное, чем ближе его пропорции к идеальным: от подбородка до крайней точки верхней губы и от нее до носа пропорция близка к 1:1,62.

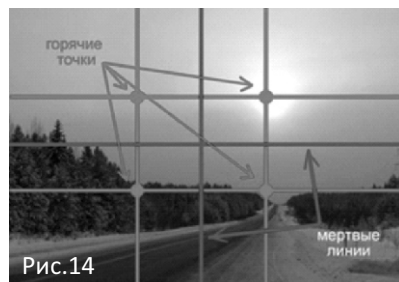


Теперь давайте рассмотрим наиболее упрощённую форму «золотого сечения» - правило третей – прием, использованный художниками еще в XIV веке! Кадр делится на девять частей, по три на горизонталь и вертикаль. При съёмке морских



пейзажей линия горизонта обычно располагается так, чтобы кадр делился в соотношении 1:2, то есть две трети кадра должно занимать или море, или небо. Не рекомендуется располагать линию горизонта посередине кадра. Это отвлечёт зрителя от основного объекта съёмки.

Итак, у нас получилось девять квадратных участков. Эти квадраты определяют участки нашего внимания, и наибольшее внимание привлекают четыре точки по краям центрального



квадрата. Они называются горячими точками. А, если мы мысленно проведем по центру квадрата крест-накрест две линии, то, как ни странно, зона по этим линиям будет вне нашего внимания. Да, именно, находясь в поле нашего зрения, эти линии будут вне фокуса нашего внимания.

Умение вписать главные объекты в «золотое сечение» — одно из искусств, которым необходимо овладеть видеооператору. Обратите внимание, что для тренировки в выстраивании «золотого сечения», необязательно постоянно глядеть в видискатель камеры. Тренироваться можно всегда и везде, просто представляя, как бы вы скадрировали те картины, которые видите перед собой каждый день в быту. Мысленно накидывая сеточку «золотого сечения» на любую сцену, вы получите неплохой навык. Чаще всего профессиональный оператор находит правильную композицию «по наитию», он ее чувствует. И этому можно научиться.

Теперь, при видеосъемке вашего спектакля, вы можете выставить камеру, оптимально определив точку съемки и ракурс. Конечно, могут возникать сложности. Но, помните, ваша задача не выстроить кадр идеально, вы не снимаете кино, а ваша задача - зафиксировать спектакль, не потеряв его художественной целостности. А, руководствуясь вышеизложенными правилами, этого можно добиться не только с наименьшими потерями качества, но, возможно, даже улучшив эффект восприятия спектакля зрителем.



Мы нашли точку съемки, ракурс, правильно выстроили композицию, казалось бы, можно начинать съемку, но нет. Конечно, вы не снимаете художественное кино, но, тем не менее, у вас театральная постановка, а в театре, как мы знаем, кроме актеров и декораций не маловажную роль играет освещение.

Не в последнюю очередь оператору нужно обращать внимание на световое решение кадра. При съемках в интерьере с применением приборов искусственного освещения оператор может создавать свои условия, при съемке на натуре – применяться к данным условиям.

В своем «Трактате о живописи» Леонардо да Винчи рекомендовал художникам строить изображение так, чтобы светлые формы объектов проецировались на темные части картины, и наоборот – темные на светлые. «И тогда твое искусство будет достойно похвалы», - писал он. Это касается и мастерства оператора. Если объект съемки сливается с фоном, то зритель не воспримет содержание кадра так, как на это мог рассчитывать оператор. И наоборот, темный объект на светлом фоне будет выделен из окружающего пространства, композиция будет легко читаться, и оператор достигнет своей цели. Этому принципу рекомендуется следовать во всех случаях, вне зависимости от того, снимается ли пейзаж, портрет героя, групповая сценка или натюрморт. Механизм человеческого зрения так устроен, что гораздо информативней и комфортней реагирует на контраст изображения, то есть на отличие объекта наблюдения от фона.

Естественно, главная задача экранного изображения состоит в передаче смысла происходящего действия. Но от того, как выстроена композиция, как расположены в кадре ее элементы, какую роль они играют, в каком взаимодействии находятся, зависит художественная ценность материала. Поэтому оператор должен следить за тем, чтобы изобразительной активностью обладали главные части композиции, а не второстепенные объекты или вовсе ненужные для развития действия детали.

Психологи заметили, что, глядя на экран, мы в первую очередь обращаем внимание на те изобразительные элементы композиции, которые выступают наиболее активными возбудителями наших зрительных центров. Это значит, что светлое пятно на темном фоне мы заметим сразу, так как оно будет резко отличаться от общей тональности изображения. Точно так же нам сразу «бросится» в глаза темное пятно на светлом фоне. Мы обязательно заметим движущийся предмет при неподвижном положении всех остальных элементов, и выделим неподвижный при общей динамике.



Цветонасыщенный предмет сразу привлечет наше внимание, если он будет помещен на бледном, равномерном фоне. Все, что явно противоречит общему и многократно повторенному, всегда является фактором, активно воздействующим на зрителя. За этим необходимо следить при компоновке кадра.

ОСВЕЩЕНИЕ

Хорошее освещение - необходимое условие качественной видеосъемки. При съемке на открытом воздухе, проблем, как правило, не возникает. Естественное, уличное освещение — это оптимальный вариант.

Но операторам-любителям часто приходится снимать видео в помещении. В этом случае для получения качественного результата нужно позаботиться о правильном освещении.

Во-первых, установка освещения — это не сложно. Сложно, если углубляться в этот вопрос и изнурять себя и других поиском идеального света. Поверьте, при такой скрупулезности (за редким исключением) будет только хуже. Во-вторых, использование освещения — это не дорого. Дорого это, когда вы зарабатываете себе «на хлеб с маслом» студийной съемкой, но тогда у вас все дорого, потому что, того требует конкуренция. Для наших задач вполне сгодятся несколько бытовых осветительных приборов, которые зачастую есть в каждом доме. Ну, или можно потратить небольшие средства на приобретение дополнительных источников света, и сделать ваш видео-спектакль ярче. В-третьих, при наличии минимального, но правильно расположенного освещения, видеосъемка вашего спектакля может удивить даже вас, создателей телеспектакля.

Начнем с того, что не стоит слишком сильно «зацикливаться» на освещении. В установке освещения при домашней видеосъемке, действительно, нет ничего сложного.

Глаза и мозг человека компенсируют воспринимаемое изображение во многих тонких случаях, когда освещенность его окружения меняется. Вам кажется, что вы способны различать детали в тенях, и вариации в цвете остаются незамеченными. Человек может разглядеть множество деталей даже в условиях слабого освещения. Обычная камера на такое не способна. Она передает только то, что попадает в объектив, со всеми присущими ей ограничениями. Если поверхность отражает слишком много света для видеосистемы (это либо зеркальное отражение от блестящей поверхности, или очень яркий тон), то эти фрагменты будут выбелены на изображении. Темные тона мебели, одежды, листья,



или тени часто передаются камерой как черные.

В том случае, если вашу постановку не снимает профессиональный оператор, который будет экспозиционно выстраивать параметры камеры под предлагаемое освещение или, попросту, руководить зрением камеры, то вы самостоятельно включаете все тот же автоматический режим, и камера сама будет выстраивать экспозицию, беря за основу яркие световые пятна. Поэтому в первую очередь исключите попадания прямого света в объектив, так как камера возьмет его за основу, настроит свои параметры таким образом, чтобы этот свет не был слишком ярким, но, при этом, все остальное погрузится во мрак. Можно использовать дневной свет из окна. Но выстраивать сцену желательно не прямо напротив окна, потому что опять-таки возникнут тени, а так, чтобы свет из окна был немного сбоку, примерно от 45 до 60 градусов, чтобы освещение было как можно равномернее. Так же необходимо следить за тем, чтобы свет не был слишком ярким. Например, прямые солнечные лучи создадут очень густые тени и «пересветят» одну сторону по отношению к другой. Для того, чтобы этого избежать, используется легкая занавеска (тюль). Но освещение при плотно затянутом облаками небе – лучше для видеосъемки.

Допустим, вы выстроили сцену таким образом, что свет из окна освещает ее справа. Тогда вся левая сторона у вас окажется в тени по отношению к правой. Для глаз это, может быть, и неплохо, потому что мозг при восприятии компенсирует диссонанс, а вот камера снимет это так, как она запрограммирована, то есть отдаст приоритет освещенным участкам, сделав темнее, то, что находится в тени. Что бы этого избежать, можно, либо осветить искусственно левую сторону (но светом той же температуры, например, лампами дневного освещения, чтобы не было ухода баланса в синеву со стороны окна. Обычно так происходит, когда кадр освещается «холодным» белым дневным и «теплым» желтым бытовым светом от ламп накаливания, тогда автобаланс камеры отдает приоритет лампам накаливания, то есть «теплому» освещению), либо отразить свет из окна (это может быть большое зеркало, автомобильный отражатель солнечных лучей на лобовое стекло, который есть у многих автомобилистов. Или отражатель можно сделать самим. Это не сложно. Нужен лишь кусок картона и рулон пищевой фольги. Такие лайфхаки легко отыскать в интернете.

Однако, «освещение» подразумевает куда больше, чем просто наличие достаточного количества света при работе с камерой. Свет влияет на то, как выглядят предметы, как люди воспринимают



изображение, что привлекает их внимание. С помощью освещения можно создавать такие тени, которые будут работать как декорации.

ОСВЕЩЕННОСТЬ

Освещённость — это физическая величина, характеризующая освещение поверхности, создаваемое световым потоком, падающим на поверхность.

Единицей измерения освещённости в системе СИ ((фр. *Système international d'unités*, SI) — система единиц физических величин, современный вариант метрической системы.) служит люкс (1 люкс = 1 люмену на квадратный метр)

Для примера:

Освещение солнечными лучами в полдень - 100 000 люкс

При киносъёмке в студии - 10 000 люкс

На открытом месте в пасмурный день - 1000 люкс

В светлой комнате вблизи окна - 100 люкс

На рабочем столе для тонких работ - 100–200 люкс

Необходимое для чтения - 30–50 люкс

На экране кинотеатра - 85–120 люкс

От полной луны - 0,2 люкс

От ночного неба в безлунную ночь - 0,0003 люкс

ОСВЕЩЕНИЕ

Как правило, освещение бывает **направленным, рассеянным и комбинированным**.

Направленный свет — это свет, дающий на объекте резко выраженные света и тени и в некоторых случаях блики.

Рассеянный свет — это свет, равномерно и одинаково освещающий все поверхности объекта, вследствие чего на них отсутствуют тени, блики и рефлексы.

Комбинированное освещение представляет собой сочетание направленного и рассеянного света.

Уменьшение общей освещённости изменяет соотношение между яркостями светов и теней: яркость светов убывает быстрее, чем теней. Это может происходить за счёт некоторого освещения теней рассеянным светом. Таким образом, уменьшение общей освещённости вызывает одновременно и уменьшение контраста.

Освещение является простым, если свет имеет одно направление, и сложным, если он идет по нескольким направлениям, от двух и более источников.

Жесткий свет, как правило, образуется от точечного источника и



является направленным. Примерами источников жесткого света могут служить солнце на ясном небе в полдень, прожектор, студийная вспышка с маленьким рефлектором на большом расстоянии от объекта съемки. Смягчённый свет получается в случае, если источник жесткого света заслонен полупрозрачным экраном (из бумаги, молочного стекла, лёгкой ткани). И мягкий свет возникает тогда, когда источник света заключён в широкий софит с полупрозрачным экраном.

Жесткий свет образует резкие и глубокие тени. Площадь перехода из света в тень (тональный переход) очень мала. Иными словами, между светом и тенью возникает резкая граница. Такое освещение, если оно направлено под углом, очень хорошо передает характер поверхности и текстуру, но, в то же время, сильно подчеркивает морщины или неровности кожи. Портреты с жестким светом, как правило, получаются драматичными, яркими.

Смягчённое освещение размывает контуры теней и уменьшает рельефность объекта. Мягкое освещение ещё более увеличивает этот эффект.

Если источник света близко расположен к освещаемому телу, то тени будут конусообразными и резко очерченными. Если два источника света посылают в пространство взаимно перекрещивающиеся лучи, то они дадут тень и полутень, которые смягчат контраст изображения.

При освещении искусственными источниками света крупных планов (портретов, натюрморта и т.д.) пользуются следующими видами освещения:

Заполняющий, или общий свет – равномерное, рассеянное, бестеневое освещение объекта, имеющее достаточную интенсивность для короткой выдержки. Осуществляется комбинацией источников верхнего и переднего света.

Рисующий свет — пучок света, направленный на объект или сюжетно важную часть. Его задача — создание основного светового эффекта. Такой свет должен давать большую освещённость на освещённом участке объекта по сравнению с освещённостью общего света. Самостоятельно рисующий свет употребляется редко, так как он даёт контрастное освещение, затрудняющее проработку деталей в тенях или светлых из-за большого интервала яркостей.

Моделирующий свет — узкий направленный пучок света малой интенсивности, используемый для получения бликов, улучшающих передачу объёма объекта и подсветки теней с целью их смягчения, а иногда и полного устранения. Назначение моделирующего света —



улучшение градации светотени.

Прибором для моделирующего света служит глубокий узкий софит с обыкновенной лампой накаливания небольшой мощности или обычный софит с надетым на него тубусом.

Контурный, или контровый, свет — задний скользящий свет, используемый для выделения контура объекта на фоне. Таким светом выявляют форму всего объекта или какой-либо его части. Источник контурного света помещают позади объекта на близком расстоянии от него. Получают тонкую линию светового контура, которая расширяется с удалением источника света от объекта. В качестве прибора для контурного света используют софит со средним диаметром рефлектора.

Фоновый свет — свет, освещающий фон, на котором проецируется объект.



Рис.15



Рис.16

Главную роль в формировании предметов играет **рисующий свет**, выявляющий их скульптурно-объемную пластику. Умело используя такой свет, вы можете выделить важнейшие элементы композиции и оставить в тени второстепенные. Рисующий свет, как правило, устанавливают спереди, сверху и под углом в 30-45 градусов к объекту видеосъемки, так получаются выразительные тени вниз и в сторону. Прорисовываются нос, губы и брови. Соотношение света и тени, т. е. создание светового баланса, также определяется силой

источника рисующего света, который создается при искусственном освещении приборами направленного света. Этим прибором может быть, например, настольная лампа или прожектор, который есть, наверное, в каждом доме.



Рис.17



Если же тени, созданные рисующим светом, не несут в себе декоративного начала или смысловой нагрузки, они могут быть высветлены **заполняющим светом**.

Он создается источниками рассеянного света (например, обычный свет от люстры, которая висит у вас под потолком) и вместе с другими видами освещения определяет степень контрастности изображения. Заполняющий свет равномерно освещает объекты съемки и помещение, создает



Рис.18

уровень освещенности, необходимый для удовлетворительной проработки деталей, и смягчает видимые тени.

Моделирующий свет несет функции дополнительного заполняющего света (подсветка теней), для чего применяются слабые приборы рассеянного света.

Вместе заполняющий и моделирующий свет создают уже вполне гармоничную картину. Для освещения фона обычно применяются приборы так же рассеянного света, но можно попробовать все те же прожекторы.



Рис.19

Иногда, если выставить такой прожектор направленного света сбоку и направить его на фон таким образом, чтобы в его лучах не оказывались люди и предметы, то может получиться довольно эффектный **фоновый свет**. Также фон может освещаться сверху и иногда снизу. В некоторых случаях **фоновый свет** работает по правилам рисующего света (если фон имеет сложный рельеф, и на этом можно поиграть), но чаще — это простое освещение. Хорошим тоном считается осветить не весь фон, а только частично: повесить на фон пятна и полосы. Возможно использование светофильтров.

Контровой или контурный свет создает вокруг снимаемого объекта световой контур. Этот контур должен быть ярче, чем светлая часть освещенного объекта и участка фона, на который он проецируется. **Контровой свет** может стать выразительной частью композиции.

Однако в нашей истории этот свет, в большинстве случаев,



практически не нужен.

При съемке почти никогда не используются все виды освещения одновременно, достаточно двух или трех. Для нас это – **Рисующий, Заполняющий, Фоновый**.

Есть ещё практика **светотеневого освещения**, которое создает изображение посредством теней, опираясь на рельеф поверхности и на текстуру - такое освещение отличается резкими тенями, контрастной картинкой. Но это освещение используется редко даже в профессиональной видеосъемке и в особых случаях: если надо передать особый драматизм сцены или какое-либо напряжение.

Теперь немного о том, как же нам на практике попробовать использовать вышеописанную теорию.

«Рабочее» освещение – это очень яркое освещение (от 500 до 1000 Вт). Такое освещение очень удобно для видеосъемки. Купив несколько переносных светильников, которые различаются по мощности, от небольших (50 Вт) до мощных (1000 Вт), оператор получает широкий диапазон возможностей, потому что он может выбрать нужный тип светильников.

Для освещения сцены нужно использовать мощный светильник как основной источник освещения (то есть источник, сфокусированный на персонаже сцены), а другие светильники, как источники заливающего и обратного света (света, предназначенного для обрезки теней и балансирования основного источника освещения).

Основной источник света формирует тени; источник заливающего света уменьшает их.

Практика использования основного источника освещения вместе с заливающим светом и обратной подсветкой называется трехточечным освещением. Источник основного освещения должен быть ярче, чем другие источники света, причем не менее чем в два раза.

Источники «рабочего» освещения обладают многими функциями и весьма эффективны для видеосъемки. Однако проблемой является то, что они отличаются слишком высокой яркостью. Для решения этой проблемы можно подключить **диммер** к источнику освещения и уменьшить интенсивность света. Также можно использовать рассеивание света. Кроме того, существует возможность комбинирования этих решений.

Диммер (светорегулятор) - регулятор электрической мощности нагрузки. Используется для регулировки яркости свечения ламп накаливания или галогенных ламп.



Если вы хотите максимально эффективно управлять освещением сцены, используйте один **диммер** на один источник света. При покупке **диммера** обратите внимание на максимальную мощность, которую он может поддерживать.

Рассеивающий фильтр

Обычно такой фильтр представляет собой прозрачный лист пластика, отличающийся высокой теплоустойчивостью. Если вы поместите рассеивающий фильтр на источник освещения, свет будет смягчен. Такие фильтры имеются в свободной продаже, наверное, в каждом фотомагазине. Вместо покупного фильтра можно использовать пергаментную бумагу, которая применяется в кулинарии. Подобная бумага является полупрозрачной и идеально подходит для рассеивания света. Кроме того, пергаментная бумага обладает теплоустойчивостью, поэтому вы можете использовать ее с мощными источниками освещения.

Источники рабочего освещения позволят вам сделать более профессиональную видеосъемку. Но это еще не все: они предназначены для работы в разных условиях.

Качественное освещение сцены может серьезным образом изменить общее впечатление от спектакля. Профессиональные комплекты осветительного оборудования стоят дорого, а также они сложны в эксплуатации и транспортировке, поэтому не подходят для видеооператора-любителя. Вы с успехом можете применить лампы с бумажными абажурами для того, чтобы нужным образом сконфигурировать освещение сцены. Набор таких ламп является удачным дополнением к недорогому комплекту осветительного оборудования. Китайские лампы с бумажными абажурами бывают разной формы и разного размера (до 30 дюймов в диаметре). Такие лампы дают мягкий, рассеянный свет.

Если вы снимаете человека, который перемещается по сцене, можно прикрепить светильник к длинному шесту и подвесить над персонажем (как микрофон).

Важно помнить о том, что говорилось об освещении в начале — не стоит слишком сильно на этом «зацикливаться». Если создание семейного спектакля для вас — это повод сплотиться вокруг интересного дела, такой своего рода семейный досуг, который вам необходимо зафиксировать при помощи видеокамеры, то достаточно как следует осветить сцену ярким рассеивающим светом, чтобы картинка тоже была яркой и светлой. А дальше только практика поможет воплотить вышеизложенную теорию во всем ее многообразии.



Даже в том случае, если вы снимаете одной камерой, у вас есть возможность разнообразить свою видеосъемку деталями, которые при монтаже вы, в соответствии с логикой повествования, сможете использовать в качестве так называемых «перебивок». Это могут быть любые объекты, например: свеча, книга, ваза с цветами, лампа и т.д., главное, чтобы их нахождение в кадре в данный момент было оправдано. Даже, при желании, можно постараться и снять отдельно крупные планы лиц персонажей, допустим, во время монолога. Однако, здесь нужно быть очень внимательным и учитывать тот факт, что вы снимаете на одну камеру, и поэтому «подъем» лиц, в это время находящихся на сцене и слушающих монолог, сделать нет никакой возможности, не разрушив общего плана кадра. Для этого как уже сказано нужно постараться, и составить план - схему всего того, что вы бы хотели «подснять». Также необходимо учитывать освещенность объекта, его расположение внутри композиции в конкретный, фактический момент сцены. В том случае, если вы будете делать кадры этих «подсъемов» так же, как и основной видеоряд со штатива, точно вымеряя точку и ракурс съемки, проблем на монтаже у вас не возникнет. Но, если вы решите подойти к этому делу творчески и взять камеру в руки, что, безусловно предаст вашим кадрам динамичности, тем самым сделав их интересней, или, если у вас на площадке две камеры, одна из которых закреплена на штативе и неподвижна, а другой управляет оператор, то вам необходимо знать распространенные ошибки при такой видеосъемке, чтобы их избежать. Приведенные ниже правила касаются не только рассматриваемого нами формата съемки спектакля, но и вообще любой непрофессиональной видеосъемки и помогут вам ориентироваться в любых условиях с видеокамерой в руках.

Видеосъемка с рук

Первая и главная проблема начинающего видеооператора — это дрожание и рывки камеры при съемке с рук. Кардинальное лечение данного явления - использование штатива. Но мы все прекрасно понимаем, что это далеко не всегда возможно и оправданно. Видеосъемка "с рук" требует определенного опыта и знания элементарных правил.

Итак, при видеосъемке с рук учитывайте основные правила:

1. Нельзя держать камеру на вытянутой руке;
2. Удерживайте камеру двумя руками (одна обхватывает камеру, другая подпирает первую);
3. Желательно прижать локти к телу или даже упереть в живот;



4. При возможности используйте дополнительную опору - перила, дверной косяк, стену и пр).

5. Старайтесь не снимать на ходу, получите тряску и дрожание кадра. Хотя опытные операторы осваивают так называемую "кошачью походку", очень мягкую, без толчков, и успешно снимают на ходу.

Использование трансфокатора

ZOOM — это большое место начинающих видеооператоров. Кнопка трансфокатора притягивает как магнит, и ее начинают использовать без всякой меры. Кроме того, что многочисленные "наезды" и "отъезды" совершенно неуместны, вы получите еще и ухудшение качества. При увеличении объекта значительно усиливается дрожание, это физическая закономерность. Если вы используете зум, наезд или откат должны быть плавными. Категорически не советую использовать цифровой зум (в отличие от оптического) - качество видео сильно страдает. Лучше его сразу отключить.

Движение камеры

Особенно осторожно нужно снимать панораму - движение камеры вправо, влево, вверх, вниз. Неопытный оператор кроме рывков и скачков кадра может "вылететь из кадра", потерять ориентацию, снять совершенно не то, что нужно. При панорамной съемке камеру надо двигать плавно, не спеша, иначе получите сплошное мелькание. Быстрое перемещение объектива - одна из распространенных ошибок. В начале и конце панорамы желательна остановка камеры хотя бы на пару секунд. Мастера советуют длительность панорамы делать не более 8 секунд. Если вам надо снять объекты в разных направлениях, можно применять резкий перевод камеры с одного объекта на другой. Эти рывки можно легко вырезать при монтаже фильма, зато не надо ставить на паузу (теряется время) или делать некачественную панорамную съемку. Еще одна из основных ошибок неопытных видеооператоров - заваливание камеры, при этом горизонт становится наклонным. Нужно держать вертикаль, ориентируясь на столбы, стены и т.п.

Длинный кадр

Часто оператор, включив камеру, подолгу ходит, переводя ее с объекта на объект, вдобавок, пользуясь трансфокатором. Это называется "длинный кадр". Такое видео производит удручающее впечатление, смотреть его скучно. Обратите внимание, что в любом фильме кадр сменяется примерно через 5 секунд, а то и чаще. Сегодня, когда будете смотреть телевизор, считайте, сколько длится отдельный кадр, насчитаете в среднем 5 секунд. Это известное правило монтажа, такое видео легче воспринимается, смотрится



живее и интереснее. Правило возникло не случайно, оно основано на особенностях зрения человека. 12-ти секундный кадр считается сверхдлинным и встречается не часто, хотя и используется в некоторых фильмах, если таков замысел режиссера. Некоторые знаменитые режиссеры - Хичкок, Скорсезе, Тарковский - являются мастерами длинного кадра. Если оператор наснимал "длинный кадр", монтажнику придется кропать его, менять планы и ракурсы, вставлять перебивки, чтобы фильм смотрелся. А бывает так, что и выбрать не из чего. Поэтому, при видеосъемке не делайте очень длинных кадров, меняйте положения, меняйте ракурсы, снимайте кусками. Например, сначала снимается общий план, пауза, средний план, пауза, крупный план. Обязательно снимайте детали (глаза, руки, интерьер, какой-то предмет крупным планом и пр.), чередуйте разные планы и ракурсы, чтоб при монтаже было, из чего выбрать.

Если вы разобрались в настройках своей видеокамеры, все-таки не лишним будет, при съемке в условиях искусственного освещения, вручную настроить цветопередачу или баланс белого, иначе можете получить неестественные цвета. Особенно это касается лиц людей (желтоватые или синеватые оттенки). Это «лечится» ручной установкой баланса белого с помощью обычного белого листа бумаги (смотрим инструкцию к камере). Ошибки в цветопередаче могут быть и при резком переходе, например, с яркого солнца в тень или при съемке напротив окна. Камера не успевает быстро среагировать на изменившееся освещение, и интересный кадр может быть испорчен.

Прочие распространенные ошибки

Не снимайте маленьких детей или животных с высоты своего роста. Это крайне неудачный ракурс. Лучше присесть, а в некоторых случаях, даже поставить камеру на стул или на пол. Поворачивающийся экран даст вам возможность снимать, не наклоняясь, а кадр будет смотреться гораздо интереснее.

Необходимо упомянуть еще одну распространенную ошибку неопытного оператора. Зачастую при съемке, человек, переключаясь с записи на паузу, путается. В результате, думает, что идет съемка, в то время, когда камера стоит на паузе. Обычно, снимающий быстро спохватывается, хотя не исключено, что ценный кадр будет пропущен. Возьмите за правило постоянно проверять индикацию записи на экране.

Итак, кратко обобщим все сказанное выше. Чтобы ваша съемка получилась качественной, и доставила меньше хлопот при монтаже:

1. Держим камеру жестко или пользуемся штативом.



2. Не снимаем на ходу.
3. Зумом не злоупотребляем, а если пользуемся, то плавно.
4. Очень осторожно и аккуратно снимаем панораму, не спешим, в начале и в конце делаем остановки.
5. Не снимаем "длинный кадр", меняем ракурсы.
6. Держим вертикаль, не заваливаем камеру набок.
7. Не допускаем резких перепадов освещенности, следим за балансом белого цвета.
8. Следим за состоянием камеры.

И, конечно же, не забываем правила расположения объектов в кадре – композицию кадра.

ЗАПИСЬ ЗВУКА

Звук — это «проклятие» большинства малобюджетных и независимых фильммейкеров. У многих из них было мало опыта работы со звуком. Для того, чтобы получился качественный звук при видеосъемке на площадке, может потребоваться столько же усилий, сколько требует качественное изображение. Надо понимать, что человек на слух воспринимает до 60% получаемой информации. Как видите, звук так же, как и освещение и композиция, имеет одно из определяющих значений при создании видео. В связи с этим, нам необходимо отнестись к записи звука со всей ответственностью.

Итак, если нет возможности записать звук отдельно на внешний независимый рекордер с последующей обработкой и сведением его в монтажных программах, мы пишем звук на основную камеру, которая располагается на штативе и постоянно снимает общий план. Лучше всего, вложить немного денег и приобрести очень недорогие внешние накамерные микрофоны, выбор которых сегодня на рынке огромный. Подключив такой микрофон к камере через шнур – удлинитель, постарайтесь расположить его насколько возможно близко к сцене, но так, чтобы он не оказался в кадре. Лучше, если микрофон будет направлен сверху и по диагонали в направлении к актерам при наименьшем расстоянии от сцены. Очевидно, что чем ближе вы установите микрофон к губам говорящего, тем лучше окажется результат.

Вот некоторые советы, как добиться лучшего результата при работе со звуком (микрофоном):

1. Работайте с проблемными участками пространства, в котором пишете звук. Используйте звукоизолирующие полотнища (или любое грубое сукно) на той поверхности, которая отражает слишком много звука. Например, окна — это большой враг чистого звука, поэтому,



накрыв их полотном, вы облегчите себе задачу.

2. Всегда направляйте микрофон от окон и других источников шума, если это возможно.
3. Выключайте все ненужные приборы, которые издадут звуки, например, холодильник.
4. Разработайте стратегию расположения микрофона. Найдите самое близкое положение к актерам.
5. Предпочтительнее располагать микрофон сверху, но если у вас нет выбора, то можно выставить его снизу.

Вообще звук, свет и, собственно, сама видеосъемка – это три головы одного «дракона», и каждая из них несет свою отдельную функцию. Не надо забывать, что на съемочной площадке даже очень малобюджетного фильма, за рабочим процессом наблюдает десяток человек, исполняя каждый свою функцию. Мы же пытаемся, максимально упрощая процесс создания видеоконтента, в то же время достичь наилучшего результата. Это задача не простая. Поэтому, основываясь на базовых знаниях, используя смекалку и свои личные навыки, только на практике вы придете к пониманию того, что необходимо именно в вашей конкретной творческой ситуации.

Произнесены заключительные слова, все актеры поклонились зрителям и оператор закончил съемку. И теперь для того, чтобы из отснятого исходного материала получился полноценный телеспектакль, нам необходимо проследовать в монтажную.

ВЫБИРАЕМ ПРОГРАММУ ДЛЯ МОНТАЖА

Существуют профессиональные программы видеомонтажа такие как Sony Vegas или Adobe Premiere. Эти программы требуют серьезного обучения, используют огромное количество инструментов. Они довольно дорогие, да и системные требования к компьютеру у них весьма высоки. Для нашего формата всего этого просто не нужно. Поэтому, если вы вдруг «не заболели» этим видом искусства, начинаю рассматривать простенькие и незамысловатые, да еще и бесплатные программы. Вот, например, Shotcut – полностью бесплатная кроссплатформенная программа для видеомонтажа с открытым исходным кодом. Это не единственный бесплатный видеоредактор, но из всех существующих вариантов, пожалуй, самый универсальный. Не слишком примитивен и не слишком сложен. К тому же, он не очень требовательный к «железу». Заходите на официальный сайт скачивайте, устанавливайте на свой ПК, я думаю, что вы без труда найдете подробные уроки по освоению этой программы и практически сразу сможете приступить к монтажу



исходного материала.

Рассмотрим **основные правила монтажа видеофильмов**.

Представьте себе, как люди воспринимают окружающую среду посредством зрения. При рассматривании, например, пейзажа, глаза человека непрерывно движутся, перескакивают с одного направления на другое, причем, совершенно хаотично. Наше зрение как- будто выхватывает четко увиденные куски наблюдаемого. Эти куски определяются нашим сознанием как элементы общего, и складываются в единую картину. Кусочки пейзажа являются аналогами кадров фильма, а наше сознание занимается монтажом отдельных кусочков в целостную картину (фильм).

Исходя из теоретических знаний о принципах человеческого зрения, можно изложить основные правила монтажа.

Не используем длинный кадр

Монтаж видеофильма короткими кадрами — это одна из форм использования особенностей человеческого зрения. Одно из основных правил видеомонтажа - не делать длинные кадры, утомительные для глаза человека. Средняя продолжительность кадра - 5 секунд. Но это общее правило, и оно касается скорее репортажного или клипового видео, у нас же другие задачи. В формате телеспектакля длина общего плана может быть сколь угодно долгой.

Да и вообще не стоит воспринимать данное указание догматично, так как многие известные режиссеры, такие как Тарковский или Феллини в своих произведениях использовали кадры длиной до нескольких минут. Поэтому если вам кажется, что кадр большей длительностью будет хорошо смотреться, то это ваш выбор.

Стык кадров

Дело в том, что монтаже нужно учесть две противоречащих друг другу задачи:

1. Стык должен быть незаметен зрителю.
2. Стыком необходимо подчеркнуть или привлечь внимание зрителя к чему-либо.

Но чтобы в полной мере понять принципы стыковки кадров, необходимо изучить понятие “план”.

План – это общепринятое обозначение масштаба производимой съемки, подбор крупности объекта съемки.

Принято различать следующие типы планов:

1. **Деталь(акцент)** – это может быть рука человека, которого снимают, глаза, рот, брошь;



2. **Крупный 1-й план** – лицо во весь экран;
3. **Крупный 2-й план** – лицо вместе с шеей;
4. **Средний 1-й план** – человек по пояс;
5. **Средний 2-й план** – человек по колено;
6. **Общий план** – человек в полный рост с небольшим расстоянием над головой;
7. **Дальний план** – человек еле различим.

Но чаще встречается упрощенная градация – общий, средний, крупный планы. Одно из главных правил монтажа – это учет планов или монтаж по крупности.

Практика показала, что лучше всего воспринимаются кадры, монтаж которых осуществлен через план – **крупный второй и средний второй, 1-й средний с общим**.

Планы, схожие по крупности, вызывают стойкое ощущение рывка, что плохо смотрится. Исключение: **стык детали (акцента) и крупного плана** или дальнего и общего плана. В этом случае нет неприятных ощущений. Также плохим для зрительского восприятия является стык между кадрами с очень большим различием по крупности, например, с **детали (акцента)** на **общие планы**, так как это чревато тем, что зритель может потерять объект, на котором мы сфокусировали его внимание. Обратный переход с **дальнего** на **деталь (акцент)** создает ощущение броска на зрителя (хотя такой прием можно использовать для привлечения внимания к чему-либо).

Ориентация в пространстве

Следующее важное правило - учет ориентации в пространстве (монтаж по взгляду). Если вы снимаете беседующих людей, то нельзя стыковать рядом кадры, снятые с разных сторон, иначе зритель потеряет ориентацию (не путать с ситуацией, когда камера показывает разговаривающих поочередно). Или, если человек идет к нам, а в следующем кадре - от нас, нужно, чтоб камера была, с одной стороны, от него (по той же причине). Это не значит, что нельзя снимать с разных сторон, главное, чтобы при монтаже такие кадры не стояли рядом. Такой переход можно осуществить через кадр, вставив между ними, например, крупный плана снимаемого объекта.

Освещение

Важный пункт при видеомонтаже – это учёт освещённости! Если кадры сильно отличаются по свету, то это сильно «бьет» по восприятию. Если перед вами стоит необходимость осуществления



перехода от яркого света к затемнению, в этом случае воспользуйтесь нейтральным кадром между ними, это позволит смягчить переход.

Избегайте скачков и рывков видео.

Выбирая самые лучшие фрагменты, будьте предельно аккуратны. Нелепо смотрится ситуация, когда в первом кадре человек поднимает левую ногу, а в последующем уже поднимает правую. В этом случае явно виден скачок, так как часть кадра была бесцеремонно удалена. Если выбранный кусок просто необходимо было вырезать, то в этом случае не делайте данные кадры соседними, а поставьте между ними перебивочный кадр. Если двух камер нет, то можно прикрыть скачок перебивкой – нейтральным кадром: лица зрителей, детали интерьера, акценты снятые заранее. И самый худший вариант – это наложить видеопереход, но это решение на крайний случай.

Переход – это основное орудие видеомонтажера, преобразующее отснятые фрагменты видео в захватывающее, целостное повествование. Но в данном контексте оно имеет обозначение видеоперехода, предусмотренное в программе, такие как плавный переход (микс, cross dissolve), переворот страницы, один кадр вытесняет другой и многие другие.

! Учтите, аудиодорожка должна быть непрерывной, а перебивочный кадр закрывает только видеоряд!

Не увлекайтесь эффектами.

Теперь поговорим о чувстве меры. Начинаящий монтажер часто чрезмерно увлекается различными эффектами, переходами, и «лепит» их на каждом шагу. Ему кажется, что чем больше "красивостей" он поставит, тем профессиональнее и солиднее будет выглядеть фильм. Все как раз наоборот. Настоящий профессионал никогда не будет злоупотреблять эффектами, чтобы показать "я это умею!" — это дурной тон. Ни в коем случае в серьезном фильме не допускайте такого. Фильм должен нести информацию, стыки кадров должны быть незаметны, зрителя нельзя отвлекать на всякую ерунду, при резких переходах его внимание рассеивается. Переход можно поставить, чтоб подчеркнуть смену событий, новый этап, главу, т.е. тогда, когда это уместно, но ни в коем случае не злоупотреблять эффектами.

Другое дело, если вы делаете рекламный ролик, видеопоздравление, шуточный видеофильм для друзей — вот тут, пожалуйста, применяйте любые эффекты: анимацию, переходы, пусть все сверкает и движется. Это уместно и эффектно.



Ну, вот и закончился монтаж вашего телеспектакля. Имеет смысл отсмотреть готовый материал, пока он еще в программе, очень внимательно и сосредоточенно, чтобы не было никаких микропланов.

МИКРОПЛАН - брак при видеомонтаже, когда при смене одного плана на другой "проскакивает" короткий план с исходника.

Теперь можно «выгонять», то есть сохранять из программы в указанную папку готовый материал с дальнейшим его размещением.

2.6. Мастерская телетеатра.

Вячеслав Науменко, художественный руководитель АНОК «Театр Доброй Сказки», соучредитель и художественный руководитель Всероссийского фестиваля семейных театров «Сказка приходит в твой дом» и Школы семейного театра, актёр, режиссёр, сценарист, федеральный эксперт Национальной родительской ассоциации.



С развитием телевидения появился жанр телевизионного спектакля. Российский телевизионный театр существует более 80 лет. Первые телеспектакли появились в конце 30-ых годов XX века.

Телетеатр является с одной стороны, одной из современных модификаций театральных форм, с другой стороны - новый самостоятельный вид искусства на основе коммутативной техники. 50-60 годы XX века – расцвет искусства телетеатра в России. На отечественном телевидении выпускалось большое количество телеспектаклей (например, на ленинградском телевидении до 20 спектаклей в год).

В «золотой фонд» телевизионного театра вошли телеспектакли: «Всего несколько слов в честь господина де Мольера» и «Страницы журнала Печорина» А. Эфроса, «Вишневый сад» Л. Хейфеца, «Безобразная Эльза» П. Хомского, «Как важно быть серьёзным» А. Белинского, балетный спектакль А. Белинского и В. Васильева «Анюта» и многие другие.

В Москве был создан Московский Телевизионный театр на базе Дворца культуры МЭЛЗ (Московского электролампового завода) с 19 декабря 1959 года. В 1960-е годы вплоть до ввода в строй Останкинского телецентра из Телевизионного театра велись прямые телетрансляции спектаклей, концертов. Здесь ежедневно проходили драматические, оперные, балетные спектакли, всевозможные



концерты, устраивались викторины, телевизионные конкурсы. Помимо специальных постановок, осуществляемых актерами телетеатра, спектакли для него готовили все московские театры, а также многие творческие коллективы других городов страны.

Чем может быть интересен формат телетеатра для семьи? Он расширит ваши творческие возможности! Любительские театры существуют в России веками, но ни у кого до сих пор не было возможности сделать ещё и телетеатр. Жанр между кино и театром. Жанр, с помощью которого вы сможете театральные навыки и помножить на возможности кино.

По сути, режиссёр телетеатра переводит язык театральной режиссуры (мизансцена, световая партитура, смена декораций, определённые театральные эффекты и пр.) на язык кино. Там, где во время перестановки была пауза, которую необходимо было чем-то заполнять – музыкой, голосом за сценой, особыми костюмами монтировщиков, красивым занавесом, антрактом, наконец, теперь можно просто сменить кадр. Здесь мы видим очень широкое поле для самостоятельного исследования.

Давайте рассмотрим основные принципы построения телетеатра:

1. Принцип общения. Традиционно театр – это то, что происходит здесь и сейчас, сию минуту между сценой и залом, актером и зрителем в непосредственном межличностном общении, двухстороннем диалоге, именно это является краеугольным и определяет специфику театрального искусства.

Телевидение же относится к массовым средствам коммуникации, рассчитанным на большие рассредоточенные аудитории, при этом зритель выступает как объект, воспринимающий информацию в режиме одностороннего общения. В процессе общения у зрителя возникает эффект общения наедине, по формуле «человек-человек», некая интимность, соборность.

2. Принцип репортажности. Исходит из самой природы телевидения – максимальное приближение к формам самой жизни, к подлинным звукам, краскам, формой самой жизни.

Репортажность образуется трехмерным построением экранного образа:

- изображением, передающим пластический образ происходящего действия;
- словом, рожденным в действии;
- звуковым сопровождением, передающим состояние среды, где происходит действие.



3. Принцип пространства и времени. Действие в телетеатре происходит за «четвертой стеной», которую размыкает рассказчик, сам находящийся во времени со зрителем.

4. Принцип художественного языка. Экранный язык ТВ определяет особенности условного изображения среды телеспектакля. Графика заменяет декорации, фотографии эпизоды, которые трудно воспроизвести. Широко используется коллажное соединение графических материалов. Экранный язык телетеатра – крупный план.

Учитывая эти правила, давайте рассмотрим, какие практические советы мы можем дать относительно действий по созданию своего семейного телеспектакля.

Когда Вы создаете дома свой спектакль, – изначально репетируете его по законам театральности, предполагая, что в зале будет находиться зритель. В данном случае Ваш зритель – это камера. А точнее люди, которые потом будут Вас смотреть. Какой он этот зритель. С одной стороны, это могут быть самые разные и самые случайные люди. А с другой стороны – случайные люди не будут Вас смотреть, если им это не интересно. И в отличие от живого зрительного зала, где для ухода нужна веская причина или отсутствие элементарной воспитанности, эти люди просто выключат трансляцию. И это хорошо. Значит, когда Вы работаете на камеру, то можете представлять для себя самого лучшего, желанного и благодарного зрителя, который только может быть на свете, то есть своего.

Один попутный совет – если Вам нужно работать на камеру, никогда не смотрите в упор в объектив. Смотрите немного выше. Не спрашивайте почему – объяснения могут быть разные, но результат один – как актёр Вы потеряете, если будете в упор смотреть на Вашего зрителя с экрана. И помните, в живом спектакле Ваши погрешности и ошибки могут быть сглажены и не замечены в общем контексте происходящего, или зал, подготовленный предыдущим действием, в общем эмоциональном единении «доиграет» в своём воображении за Вас. На экране этого может не произойти. Не исключено, что Ваш спектакль понравится зрителю и он будет смотреть её ещё и ещё раз. И вот тут-то и выплывут всё ошибки и неудачные моменты. Даже в идеальном кино-теле продукте случаются ляпы. В интернете без труда можно найти людей, которые с большим интересом смакуют киноляпы шедевра, нежели сам шедевр. Боятся этих людей не нужно, но учитывать следует, когда Вы начинаете снимать свой спектакль. Спасение одно – прежде чем вы включаете свою камеру на запись, спектакль должен быть



отрепетирован, как живой, настоящий крепкий спектакль. Затем показан родственникам и близким друзьям, чтобы понять реакцию зрителя в ключевых моментах и смысловых акцентах. Теперь можно снимать.

Хочу сразу предупредить – телеспектакль снимается не один раз. Сначала необходимо снять общий план. Вы ставите камеру ровно. Видна вся сцена. Выставляете кадр, что бы ничего лишнего в нём не было, но в то же время не «обрезались» границы сцены и декорации. Очень важно определить границы, которые актёры не должны пересекать и тем самым выходить из кадра. Общий план необходимо снять не менее двух раз. У вас должен быть выбор материала при монтаже.

Теперь следует уделить внимание средним планам. Средний план крупнее общего. в нём происходит общение героев, акцентирование внимание на той части декорации или помещения, где в данный момент происходит главное, куда Вы, как рассказчик, направляете внимание Вашего собеседника (зрителя). И, наконец, крупные планы. Они не преобладают в экранном времени, но крайне важны. Это яркое, очень действенное выразительное средство и пользоваться им нужно аккуратно, для показа самых важных смысловых акцентов. Например, в некоторых случаях важнее показать не говорящего в данный момент актёра, а того, кто его слушает. Поэтому пользоваться крупным планом стоит не только, когда надо, но и есть, что показать.

Когда материал отснят наступает волшебный период монтажа. период, переосмысления Вашего спектакля заново. Вы увидите его совсем другим взглядом. Предупреждаю, увиденное может не понравится. Вам может показаться, что играете Вы хуже всех, не органично, выглядите совсем не как звезда отечественного экрана. Через это прошли очень многие актёры. Не поддавайтесь первому эмоциональному порыву. Смотрите на свою игру, как на исполнение постороннего человека, прагматично и по делу. Донёс мысль или не донёс, сказал или не сказал, увидел или не увидел, оценил или не оценил. Упражнение полезное для жизни – вырабатывается критический взгляд на свои поступки исходя из того, что ты реально сделал. О технических особенностях съёмки и монтажа сказано в предыдущей главе и здесь мы на них останавливаться не будем.

Телевизионная драма – повествовательная драма, пьеса с характерной фигурой рассказчика, собеседника. Рассказчик изначально присутствовал при зарождении жанра. Поскольку, как мы уже сказали, он является личностным посредником, доверенным



лицом между актёрами и зрителем. Его задача расширить границы зримого на экране и пояснить некоторые нюансы, которые в театре могли быть переданы другими средствами. Мы должны четко понимать, что в зрительном зале мы пользуемся всеми возможностями нашего зрения – видим то, что находится прямо перед собой, но одновременно фиксируем, как говорится, краем глаза и кулисы, и зрителей рядом, то что над сценой и под ней, ощущаем осветительные приборы и потоки света исходящие от них, ощущаем запах кулис и заранее настраиваемся на театральную условность, в которой поверим всему, что искренне прозвучит со сцены. Одним словом – объём. На экране мы видим только то, что попало в кадр. В этом есть определённое преимущество – нам легче показать необходимое, но с другой стороны это ограничивает общее восприятие. И образ рассказчика в этом случае переводит нас от состояния зрителя в состояние собеседника. Каждый из нас когда-нибудь наблюдал, когда люди разговаривают с телевизором.

С развитием жанра рассказчик мог от визуального изображения перейти в статус голоса за кадром, в некоторых случаях, в титр, несколько извращенная форма – смех за кадром или приклеенные аплодисменты. Его может не быть вовсе, как мы думаем, но образ его сохраняется в самом принципе диалога.

Надеемся, что данная информация будет достаточной, что бы заинтересовать нашего читателя встать на благородный путь саморазвития и поиска недостающей информации в специальной литературе и на просторах интернета. Желаем Вам удачи на пути освоения нового жанра и ждём от Вас новых семейных любительских телеспектаклей.



2.7. Мастерская по гриму.

Ирина Галанова - футурье, член профессионального комитета московских драматургов, заместитель Председателя Совета Ассамблеи народов России, педагог проекта «Школа семейного театра».



В создании сценического образа особое место занимает грим – искусство придания актеру внешности, необходимой для воплощения роли. Грим помогает решить две важные задачи: вжиться в образ и сделать лицо актера видимым со сцены. При подготовке домашнего спектакля очень важно понимать разницу между макияжем и гримом, несмотря на кажущуюся похожесть используемых средств и приемов.

Грим (фр. grime, буквально - забавный старикан, от староитальянского grimo - морщинистый) - искусство изменения внешности актёра, преимущественно его лица, с помощью гримировальных красок, пластических и волосяных наклеек, парика, причёски и др. Характер грима в театре зависит от художественных особенностей пьесы, замысла актёра, режиссёрской концепции и стиля оформления спектакля (<http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/210948>).

В китайском театре, театральные традиции грима основываются на чисто символической системе соответствий различных цветов социальным характеристикам: белый - для интеллигенции, красный - для неподкупных героев, синий - для гордецов, серебряный - для богов.

Грим бывает возрастной, коррективный, национальный, характерный, сказочный, фантастический, гротесковый (гротескный), линейный (линейный), портретный.

Возрастной грим – детский, юный, зрелый, пожилой. Каждый из них характерен своими индивидуальными чертами, цветом кожи, формой деталей лица (бровей, глаз, носа, губ, щек, подбородка, лба), цветом волос, глаз. Старческий грим наиболее сложен, так как требует не только передачи возрастных особенностей, но и «отпечатка» прожитой жизни. Большую роль в старческом гриме играют постижёрные изделия: парик, борода, бакенбарды, усы.

Коррективный грим исправляет природные особенности лица актера (Волк из всем известной сказки про Красную Шапочку не



озаботился хорошим гримом, который бы скрыл большие уши и огромные зубы, ограничившись исключительно костюмом Бабушки, что явилось поводом для неприятных вопросов), применение различных методов работы с лицом позволяет изменить визуальное восприятие отдельных черт лица актера.

Национальный грим передает черты расы или национальности при помощи живописного и скульптурно-объемного приемов. При работе над национальным гримом необходимо хорошо и серьезно изучить этнические черты, расовые признаки и типаж образа. Одним из хрестоматийных примеров создания национального грима является грим Отелло в одноименном спектакле.

Характерный грим. Основой для создания этого грима являются мимические выражения (грусть, радость, злость, печаль). На лице человека отражаются черты его внутреннего характера. У глаз людей веселого нрава образуются лучеобразные морщинки, от злости – межбровные морщины (складка гордеца), от печали более резко обозначаются носогубные складки, опускаются уголки рта. В этом гриме значительную роль играют прическа из естественных волос (или на парике), борода, усы, бакенбарды. Через их форму, цвет можно передать как личный вкус героя, так и его происхождение, национальность, возраст.

Гротесковый (гротескный) грим предполагает предельное преувеличение характерного грима, вплоть до некоторого утрирования или ассиметрии. Т.М Шухмина в своей книге “Грим” обращает внимание на следующее правило: «Гримы для ролей комедийного плана также должны быть реалистичными, жизненно правдивыми. Никогда, даже в сатирических пьесах и в водевилях, не следует делать нарочито смешные гримы с преувеличенно большими носами, неестественно толстыми губами, красными щеками и т.д. Чем тоньше юмор внешнего оформления образа, тем лучше. Естественно, что в водевиле, комедии, психологической драме или трагедии гримы отличаются друг от друга и по существу и по манере выполнения. Если в водевили допустим упрощенный грим, подчеркивающий какую-нибудь одну доминирующую черту характера, то в горьковских, чеховских спектаклях внешний облик героев должен быть абсолютно реалистичен».

Линеарный (линейный) грим включает в себя особые приемы гримирования, где за основу берутся контрастные краски без полутонов, так называемый грим-маска. Ярким примером является грим цирковых артистов.

Сказочный и фантастический грим является воплощением актера



в образе сказочных персонажей и фантастических существ. Этому типу грима свойственен гротеск, преувеличение формы, деталей лица, использование масок и полумасок, пластики, постижа; сказочных, цветных, необычных форм париков. Отличие грима в сказочном спектакле от реалистического выражается в преувеличенности форм и фантазийности цветовых решений лица, пластики носа, щёк, скул, причёски.

Портретный грим представляет собой грим конкретного исторического лица.

Существует два метода нанесения грима: живописный и пластический. В первом случае все особенности образа наносятся на лицо при помощи красок, необходимый объём имитируется светотенью. Второй метод предполагает использование различных накладок, а также постижёрных изделий, попросту говоря париков и накладных усов, бород, бакенбард.

Для использования грима необходимо знать технологию и технические средства гримирования, гигиенические требования гримировки, анатомические основы черепа и лица человека, техники гримирования, особенности различных видов грима; уметь при помощи ряда приемов, основанных на индивидуальных мимических особенностях, создать такой грим, который бы органически соответствовал образу; отразить в гриме характерные особенности роли. Всё это в финале Всероссийского фестиваля семейных любительских театров делают для участников профессиональные гримёры.

А как же быть с гримом домашней труппе? Какие материалы можно использовать юным артистам? На помощь приходят маски, готовые и самодельные парики, причёски и аквагрим.

Аквагрим – это безопасные для здоровья человека краски на водорастворимой основе. Аквагрим бывает в твердой, жидкой и кремообразной форме, а также в виде стиков. Качественный аквагрим не раздражает кожу, не требует специализированных средств для смывания - легко удаляется теплой водой с мылом, без затруднений отстирывается от одежды. Быстрое высыхание позволяет накладывать краску в несколько слоев, а эластичная структура предохраняет грим от растрескивания и осыпания. В качестве дополнения к рисунку можно применять различные декоративные элементы в виде блёсток и стразов, т.к. они легко крепятся к липкому слою краски и хорошо держатся на коже.

Для процесса гримирования нам понадобятся следующие материалы и инструменты: аквагрим в виде спрессованного



порошка, в жидком виде или в виде палитры, краски, кисти разноразмерные, спонж, ватные палочки, ватные диски, влажные салфетки, бумажные полотенца и салфетки, вода, емкости для воды, фиксатор для грима.

Перед началом использования любых средств для грима необходимо провести тест на наличие аллергической реакции. Для этого немного красящего вещества наносится на сгиб локтя на 15-40 минут. Если аллергии нет, можно наносить краску на лицо.

Этапы создания грима:

- 1.Создайте эскиз грима в цвете. Для этого можно распечатать фотографию актера в формате «графический рисунок».
- 2.Уберите (закройте) волосы
- 3.На чистую кожу максимально ровно нанесите тон, являющийся базой для рисунка, при необходимости, для создания фантазийных и сказочных образов, тоном закрасьте веки и брови
- 4.Прорисуйте глаза и брови согласно эскизу
- 5.Наносите краску сверху вниз: лоб, щеки, подбородок
- 6.Дайте высохнуть каждому слою
- 7.Для сохранения рисунка на длительный период времени его дополняют фиксатором

Маски и полумаски

Какие же маски можно сделать своими руками в домашних условиях? Мастерам домашнего театра доступно всё: и маска-шапочка, и объёмная маска или полумаска из папье-маше, поролона или бумаги; плоская маска любой формы на ручке, плоская маска на ободке или обруче, полумаска в форме очков (та самая классическая карнавальная маска). Техника исполнения масок может быть самая разная: папье-маше, коллаж (смешанная техника с использованием рисования, аппликации, вышивки и дополнительных декоративных материалов), конструирование из бумаги (оригами и скульптурирование).

Для изготовления маски (полумаски) понадобятся следующие материалы и инструменты:

- картон, бумага, ткань, поролон, одноразовая посуда, галантерейная резинка или эластичная нить, стразы, блёстки, ленты, фломастеры, карандаши, краски, кисти, нитки, бисер, природный материал (перья, листья, и т.п.);
- ножницы, канцелярский ножик, дырокол, клей, готовые шаблоны;

Как мы с вами уже знаем, выразительные средства должны помогать актеру в создании образа, не представляя опасности для



здоровья, что достигается соответствием маски форме и размеру головы, она должна быть выполнена из безопасных материалов и плотно «сидеть», но при этом не сдавливать голову и не травмировать части тела.

Этапы создания маски:

- 1.Создайте эскиз маски
- 2.Определите подходящий вид маски
- 3.Измерьте окружность головы (как для определения размера головного убора) и по замкнутой линии, проходящей через макушку, щеки и подбородок; замерьте расстояние от линии роста волос до бровей, от переносицы до кончика носа, от уха до уха. Измерения округляются до 0,5 см. и записываются в виде схемы.
- 4.Подготовьте материалы и инструменты
- 5.Нарисуйте шаблон маски на бумаге или распечатайте на принтере выбранный образ (фото, рисунок) в нужных пропорциях, ориентируясь на результаты измерения головы актера
- 6.Вырежьте отверстия для глаз, носа, рта
- 7.Проделайте дыроколом отверстия для резинки
- 8.Примерьте маску
- 9.Задекорируйте маску выбранными материалами
- 10.Дайте маске высохнуть и проветриться
- 11.«Обживайте» маску, репетируя перед зеркалом
- 12.При необходимости подгоните маску под лицо

Для поднятия уверенности в своих силах творцов семейных спектаклей приведем пример использования подручных средств для создания образов. В легендарном спектакле «Принцесса Турандот» театра Вахтангова грим органически вытекает из всего стиля постановки. «Принцип импровизации, положенный в основу построения всего спектакля, находит свое завершение и в импровизируемых актерами гримах, которые создаются как бы из случайно попавших под руку вещей: кашне превращается в бороду хана Тимура, мочалка, ленты, лоскутья – оформляют лица актеров, изображающих «мудрецов Дивана» и т. д». (Р. Д. Раугул, «Грим в театре»).



3. РЕКОМЕНДУЕМЫЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ ПОСТАНОВКИ.

ПЬЕСА № 1. СКАЗКА «ИВАН-ЦАРЕВИЧ И АЙПАД»

Автор Ирина Мараховская, наукоград Кольцово, Новосибирская обл., семейный любительский театр «Несерьезный возраст».

Показана на I Всероссийском фестивале семейных любительских театров «Сказка приходит в твой дом».

Действующие лица:

Автор

Царица

Царь

Баба-Яга

Кощей

Иван

Учитель

Автор: Жил-был Иванушка-царевич, хорош да умен,
Да с самого детства он был на учебу заряжён
Потому-что каждый вечер он добросовестно делал уроки,
Раз-два, раз-два, и так в самые короткие сроки
Математических задач он мог решить штук пятьсот,
И стихотворений выучить хоть двадцать без устали, вот!
И матушка с отцом с ним как курица с яйцом,
Ведь растёт их царевич настоящим молодцом.

Царица: Мы, Иванушка, хоть и знатные, царские люди,
Но почитаем тебя как самого умного в роду и очень любим.
Ты, сыночек, только побольше читай
И всякие науки в подробностях изучай.

Царь: А я, Иван-царевич, вообще тобой горжусь
Только вот жду все – не дождусь
Когда закончишь ты класс девятый,
Тогда уж не пойдёшь, сынок, на попятный.
Ожидаем от тебя отличной учебы и в дальнейшем,
После меня царствовать должен сильнейший.

Автор: А к этому времени у Ивана знаний накопился огромный объем. Да столько, что не унести и вдвоем. Но подошло время эти знания проверять. И основной царский экзамен сдавать. (В замке Кощея). На черном троне Кощей сидит, весь от злости так и кипит, Влетел в окно ворон, превратился в старуху, и говорит слова, неприятные слуху.



Баба-Яга: Эх, Кощей, Ивана-то ты прозевал,
Он ведь к экзаменам готов на высший балл

Кощей: Ну, Иван, я тебя подкараулю,
Получишь ты не свидетельство, а вот, дулю!
Отдадим его от учебы, приучим к безделью,
Будет стремиться не к наукам, а к играм и веселью.

Баба-Яга: Куда тебе, Иван — парень ума несметного.

Кощей: Зато я бессмертный, единственный на весь свет,
Во мне гену смерти вообще нет!
Есть у меня одна мыслишка (перешептываются с Бабой-Ягой)

Баба-Яга: Ну, Кощей, ну умище!

Автор: А Иван в это время учителя ожидает,
Трясется от волнения, мечтает
О том, как снова одни пятерки получит
И что учитель его похвалит и научит
Новым наукам, интересным делам
И на всю-то дальнейшую жизнь Иван построил план.
А пока Иван в мечтах витает и сил набирается,
Баба-Яга Кощеев замысел воплощать собирается.
(вбегает Баба-Яга)

Иван: А я, кажется, бабушка, Вас узнал:
Вы — помощник Кощея, его кардинал?

Баба-Яга: нет, теперь я не выполняю приказы Кощея,
Честно скажу, надоели мне его затеи.
Я вообще на твоей стороне.

Так прямо и написала «ВКонтакте» на стене.
А тебе раздобыла гаджет, называется айпад!
Чё это ты, Ваня, шарахаешься, али не рад?
Кто на этом айпаде сыграет,
Того просто умнее не бывает.

Иван: Может мне и сыграть на всякий случай?
Хоть я и самый умный, а буду еще круче.
(играет)

Баба-Яга: Ох и дурак ты, Иван, купился.
На первой же кочке оступился.
Пятнадцать лет живешь, а все как ребенок:
Ведь кто играет — становится как теленок.
А из тела царевичей исчезает огромная сила



И девушки им не улыбаются мило.

(появляется Кощей)

Кощей: Не увижу я умника Ивана-царевича.

Наверное, умников нету теперича?

Был отличник и интеллектуал Иван,

А теперь, тьфу, двоечник и игроман!

С такой подготовкой не сдать экзамен никак

И царю замены не будет, сын-то дурак!

Начнутся там всякие интеллектуальные битвы за корону,

А Иван уж мне не конкурент, не видать ему трона.

Автор: А Ивана от игр уже в глазах двоится,

Куда ему еще с Кошеем биться?

Иван: Гонки, квесты, стратегии прохожу и аркады.

Больше ничего мне от жизни не надо.

Автор: И как батюшка царь учиться не призывал,

Иван его просьбы просто не замечал.

Царь: Был ты, сынок, эрудит уровня мирового,

А теперь только и ждешь обновления каталога игрового.

Царица: И десятого класса тебе не видать.

Пожалел бы хоть на старости лет царицу-мать.

Автор: опустили родители руки. И только учитель Ивана

Не желает превращения ученика в барана.

Еле выбрал время, когда Иван не играл,

Не ругал царевича, а тихо сказал:

Учитель: (берет у Ивана айпад)

Столько лет ты знания приобретал

И всё на ветер,

Ты всё растерял!

Ты в своем развитии откатился назад!

Иван: А причем тут айпад?

Учитель: Как причем? От него весь вред!

Почему в тебе нынче силы нет?

Почему ты сейчас не молодец, а старик?

Потому что к айпаду сильно привык.

Тебе, Ванюша, экзамены сдавать надо.

Откажись от Кошеева айпада!

(Иван смотрит на айпад)

Иван: Так вот почему я отупевший?



Ах, злодей проклятый! Ах ты хитрый Кощей.

Все, прощаюсь я ныне с заразой твоей!

Ничего, учитель, месячишко-другой пройдет

Сдам экзамены, и Кощей у меня запоет.

(начинает готовиться к экзаменам)

Автор: Вот и месяц прошел, а следом другой

Кощей спит спокойно, зная, что царевич – тупой.

Потому и заколдовали они с Бабой-Ягой пацана:

Ведь если сдаст царевич экзамены на пять - Кощею хана.

В это время Иван подготовкой занимается.

Вспомнил все – ведь экзамен приближается.

Пришел Кощей проверить как Иван с айпадом свихнулся,

Повернулся и об Иванушку запнулся.

Кощей: Иван? Царевич? Здоров и умом невредим?

Иван: Ну, что, Кощей, по-мужски поговорим?

Автор: Несколько дней у них шла схватка.

У Ивана сразу все пошло гладко.

Иван: Я сначала сдал экзамен по математике на пять –

У Кощея сразу стало в глазах щипать.

Потом по русскому языку сто баллов я набрал –

Кощей и чихать, и кашлять без остановки стал.

Ну, а уж когда предмет по выбору учитель оценил высоко,

Закрутило-завертело Кощея и унесло далеко-далеко.

Иван: Победил я всю нечисть лишь силою знаний

Царь и царица: Дорогой педагог, спасибо за нашего Ваню!

Иван: Открыл мне учитель, хорошей учебы секрет

И теперь в моем доме вредных привычек в помине нет.

Да и вы, братцы, теперь знаете,

Не поддавайтесь компьютерным играм, а то во всем проиграете!

Финальная песня.

ПЬЕСА № 2. «ДЕЛО БЫЛО В ПАНИКЕ» (пьеса о своём Роде)

*Автор Людмила Дмитриева, семейный любительский театр
«Влюбленные в жизнь» г. Оренбург*

*Гран-при III Всероссийского фестиваля семейных любительских
театров «Сказка приходит в твой дом».*

Действующие лица:

Бабушка



Внучка

Михаил, переселенец

Афанасий, его сын

Хан - местный хозяин земли

Василь - друг Афанасия

Маричка, Стеша и Анюта - девочки, местные жители села

Сцена 1:

Девочка ходит по комнате и читает внимательно вслух стихотворение Р. Рождественского «Бабушка занята рукоделием»

Внучка: Я, ты, он, она,
Вместе – целая страна,
Вместе – дружная семья,
В слове «мы» — сто тысяч «я»,
Над тобою солнце светит,
Родина моя.
Ты прекрасней всех на свете,
Родина моя.

Бабушка: Ты учишь стихотворение наизусть?

Внучка: Нет, бабушка, я готовлюсь к сочинению.

Бабушка: А какая тема?

Внучка: С чего начинается Родина... И я не знаю, что завтра буду писать.

Бабушка: Почему?

Внучка: Родина – это моя страна, моя деревня, школа, улица, мой дом.. А с чего она начинается?

Бабушка: А в этом стихотворении говорится, с чего она начинается.

Внучка: Но я не пойму, что же самое главное?

Бабушка: А главное это: Я, ты, он, она вместе – дружная семья.

Внучка: Как я могу быть самой главной и почему с меня начинается Родина?

Бабушка: А вот давай посмотрим наш семейный альбом, и ты все поймешь. Это наши предки, семья Лисиченко. Глава семейства Михаил с женой и детьми. Старший сын- Афанасий, он дед твоего родного деда. Вот эти люди начали жить первыми в Панике. А было это так.

Сцена 2.

Степь.

Михаил и Афанасий вышли в степь. Настраиивают косу.

Афанасий: Батя, а здесь как вольно и красиво! Трава какая-то серебряная. Небо ясное голубое.



Михаил: Да, сын степь раздольная, далёко видать.

Здравствуй, земля-матушка!

Мимо на лошади проезжает хан и останавливается.

Хан: Селем.

Михаил: Здорово, здорово!

Хан: Переселенска?

Михаил: Переселенец!

Хан: Как звайт?

Михаил: Михаил.

Хан: (С гордостью) Мой-Мухаджан Селекпай. Туда-сюда живет. Чиво надо?

(берет косу и рассматривает)

Михаил: Мне нужна земля.

Хан: Сёдня траву коси, сено- мой лошадь кушать, а земля - твой.

Михаил: Добро! Мы столько земли на Украине не видели.

Хан: Мой продает лошадь пересенска. Твой надо лошадь?

Михаил: Надо! Да денег у меня нет пока.

Хан: Бери мой, два лошадь бери.

Михаил: денег, Мухаджан –ага, у меня нет.

Хан: Акша бар? Бери подарок- жеребенок, лошадь потом будет...

Михаил: Добро, благодарствую.

Давай досым будем. Якши ? Долго будешь издесь?

Михаил: На-всег-да!

Хан: Твой мешта есть?

Михаил: Да... Хочу жить в светлом просторном доме, чтобы возле дома был яблонеый сад, как на Украине. Главное, чтобы не было войны...

Хан: Хороший мешта. Кош бол.

Пауза. Хан уехал.

Михаил: ну, что Афанасий, давай работать.

Сцена 3

Бабушка и внучка смотрят семейный альбом.

Бабушка: Ну вот, так наша семья здесь и обосновалась.

Внучка: Где же они жили, ведь дома у них не было?

Бабушка: Сначала построили землянки из дерна, обмазали их глиной, так и перезимовали.

Внучка: что, они так и жили всю жизнь в землянке?

Бабушка: Нет, моя хорошая, труд сделал эту семью успешной и счастливой.



Афанасий женился на Агафье, бабушке твоего деда.

Внучка: А ты знала её?

Бабушка: Да, тогда ей уже было 86 лет.

Внучка: А она раньше красивая была?

Бабушка: В молодости – очень. Глаза голубые, волосы – черные, твой дед очень похож на неё.

Внучка: Наверное Афанасий сразу в нее влюбился с первого взгляда.

Бабушка: Он её и не видел до свадьбы.

Внучка: (возмущенно) Как же это так? Как же он её нашел?

Бабушка: Агафью нашел Михаил, когда был на ярмарке в Оренбурге.

Внучка: Он что ли в неё влюбился?

Бабушка: Нет, он познакомился с таким же хозяйственным человеком Степаном Скрипка и узнал, что у него есть дочь-девушка на выданье. Вот они и сговорились.

Внучка: И закатили пир на весь мир...

Бабушка: Ну это я не знаю, но невеста пришла в дом мужа с хорошим приданным. У нас на память только Скатерть ею вышитая осталась.

Внучка: Давай посмотрим!

Бабушка: Вот она, я её сейчас чиню.

Бабушка показывает скатерть.

Вместе скатерть разворачивают, внучка удивляется.

Внучка: Какая красота! Я бы так не смогла сделать!

Бабушка: А вот и фотография Афанасия и Агафьи, Рядом с ними стоят сестра и брат Агафьи.

Внучка: А что дальше было?

Бабушка: У них родилась дочка Анна и сын Павел. Вот Анна стала мамой твоего деда, для тебя она - прабабушка.

Пауза.

Внучка: Баб, ты все время про Лисиченко рассказываешь, но наша фамилия Димитровы. Где же они?

Бабушка: А вот и их фотография.

Внучка: А они тоже переселенцы?

Бабушка: Ну да, жили они раньше на Дону. В тех местах земля принадлежала казакам. Димитровы – потомки болгар, беженцев в русско-турецкую войну. Земли у них не было, приходилось подрабатывать у казаков.

Внучка: Плохо было им жить без земли...

Бабушка: Вот глава семьи – Илларион, жена его София, дочь Ирина и зять Иван. У Ивана также была фамилия Димитров. Поселились они



на Хуторе Заречном, поставили саманный дом и зажили дружно в любви и согласии.

Внучка: А детки у них были?

Бабушка: У Ирины и Ивана было 8 детей. Второго сына звали Егор, он отец твоего деда, а тебе – прадед.

Внучка: хорошо в такой семье жить, всегда весело и есть с кем поиграть. А я одна и одна... А что было потом?

Бабушка: Тяжелый труд от зари до зари. Дружба и взаимопомощь между односельчанами. В первую осень у поселенцев возникла недоимка крестьянскому банку. Собрал всем миром деньги, крестьяне сумели расплатиться с банком.

Внучка: А школа тогда была?

Бабушка: была, и построили её тоже дружно.

Афанасий с друзьями тебе сейчас об этом и расскажут.

Сцена 4

Идут девочки с корзинками и цветами и напевают песню: (Черемшина), садятся на траву, поправляют юбки, разбирают цветы

Знов зозулі голос чути в лісі,

Ластівки гніздечко звели в стрісі.

А вівчар жене отару плаєм,

Тьохнув пісню соловей за гаєм.

Всюди буйно квітне черемшина,

Мов до шлюбу, вбралася калина.

Вівчара в садочку, в тихому куточку

Жде, дівчина, жде.

Сзади крадутся мальчики и пугают девочек.

Афанасий: Что девчата делаете?

Маричка: Отдыхаем. По ягоды ходили

Высилий: Покажи сколько ты ягод собрала

Анюта: А вот и не покажем. Мы вас не знаем.

Афанасий: Да мы с Заречки. В нашем овраге тоже земляники полно.

Маричка: Мы в Панике живем.

Василь: Совсем рядом, но вас тоже не знаем. А какие у вас новости?

Маричка: На Ивана-купала костры жгли, венки с девчатами плели.

Стеша: посла в горелки играли, песни спивалы.

Афанасий: А вас в саду вишня есть?

Маричка: да и вишню батька посадил , и яблони , и груши.

Василь: Хороший у вас сад. Зато у нас на Заречке школа будет.

Анюта: Почему Это у вас школа? У нас деревня больше!



Василь: А возле нашего хутора рядом все другие хутора.

Стеша: А из чего строить то будут?

Афанасий: так её из глины строить будут.

Анюта: Как это из глины? Разве такая школа бывает?

Василь: А вот и бывает!

Маричка: Разве можно построить хату из одной глины?

Афанасий: Сначала собьют доски над фундаментом, сделают из них короб.

Анюта: И глину зараз насыпят?

Афанасий: Нет! Глину вместе с соломой зальют водой и замесят лошадыми.

Василь: (хвастается) Да, я на своей Грозе буду глину месить.

Маричка: Это вашу кобылу Гроза звать?

Василь: (С гордостью). Это моя лошадь!

Анюта: Можно подуматы, що ты самый великий?

Афанасий: А после зальют этой «кашей» короб.

Маричка: Да така хата поплывет и станет крива!

Стеша: Нет, я в такую школу не пойду!

Василь: Да вы ничо не знаете. Как высохнет, второй замес будут делать и добавят сверху, потом -третий.

Афанасий: Долгое это дело... Уже На крышу гроши собирают.

Василь: А посля бабы хату обмажут, побелят – вот вам и школа...

Маричка: Вот это хороши новины.

Афанасий: На Наума учеба и начнётся. Девчата, а как вас кличут?

Маричка: меня - Маричкой, а подружку- Анютой.

Стеша: а меня Стешей

Василь: Анюта, это значит Нюра!

Анюта: Нет, меня родичи Анютой зовут, какая я тебе Нюра?

Стеша: А вы кто такие?

Афанасий: Я – Афанасий Лисиченко, а это мой друг Василь.

Василь: Девчата мы к вам вечером придем.

Анюта: Я бы вышла погулять. Да Мне коров доить надо.

Маричка: Мне тоже надо помогать по хозяйству.

Анюта: Нам пора до дому.

Василь: Прощайте .

Афанасий: Девчата, учиться в школу –то приходьте.

Девочки уходят.

Афанасий: Тебе какая дивчина понравилась?



Василь: Да Нюрка! Глаза у нее синие, как небо.

Афанасий: Да ты все время с ней цапался!

Василь: Это я для уважения.

Афанасий: А мне – Маричка. Добрая она.

Василь: А Нюрка- Смелая, с ею не пропадешь. А давай к девочкам вечером ходим?

Афанасий: А это зачем? Отец сказал, что завтра до свету вставать, сено косить будем.

Бабушка: Осенью школу построили, было в ней 2 класса, детей учили Читать, писать и считать. Глиняная школа прослужила ещё 70 лет. В этой школе и твой дед учился. Вот такая история.

Внучка: а что же было потом?

Бабушка: Тяжелый труд давал свои результаты. Постепенно деревня богатела.

Внучка: А когда это было?

Бабушка: больше 100 лет назад. В России проходили столыпинские реформы, вот в это время и родилось наше село. Состояло оно из хуторов, его протяженность была около 5 километров.

Внучка: А что было дальше с Михаилом?

Сцена 5.

В поле. Михаил с сыном отдыхают.

Михаил: устал я, сынок, ну-ка передохнем.

Афанасий: Давай, пообедаем.

В поле встречаются хан и Михаил. Михаил с сыном обедают.

Хан: Селем. Михаил – переселенца.....

Михаил: Здорово! Сколько лет, сколько зим!

Хан: Да, 7 годов прошло. Чиво делаишь?

Михаил: Видишь, косил, устал, отдыхаю. Садись со мной обедать.

Хан: Рахмат. Как живешь Михаил-переселенца?

Михаил: благодарствую, всё с божьей помощью идет. Хлеб в прошлый год добрый уродился, вот амбар построил, молотилку купил. Тебя и Подарок твой все время помню.

Хан: Лошадь вырос?

Михаил: Рука у тебя легкая, уже 3-х жеребят принесла,

Хан: Твой мешта получился?

Михаил: да... И дом большой и просторный, и сад цветет, и внучка-красавица в саду играет...

Хан: (Смотрит на Афанасия) Чиво в хозяйстве есть?

Афанасий: Коровы, лошади, рессорные брички, паровая молотилка,



конная косилка, осталось мельницу построить...

Хан: А щас чиво хочишь?

Михаил: чтобы село росло и процветало, но главное, чтобы войны не было!

Хан: Молодца, Михаил – переселенца. Кош бол.

Михаил: До свидания, приезжай с семьей на пасху в гости!

Хан уезжает.

Внучка: Откуда ты бабушка всё знаешь? Ведь ты же не жила раньше в Панике?

Бабушка: Знаешь, любимая девочка, когда женщина выходит замуж ей нужно полюбить не только мужа, но и всю его семью, тогда тебе захочется всё узнать об этой семье, а у тебя в доме будет царить любовь и взаимопонимание.

Внучка: Бабушка! Я поняла, как написать сочинение. Родина начинается с любви в своей семье.

Бабушка: Родина у каждого человека в его сердце!

Исполняется песня «С чего начинается Родина»

С чего начинается Родина?

С картинки в твоем букваре,

С хороших и верных товарищей,

Живущих в соседнем дворе,

А может она начинается

С той песни, что пела нам мать,

С того, что в любых испытаниях

У нас никому не отнять.

С чего начинается Родина...

С заветной скамьи у ворот,

С той самой березки что во поле

Под ветром склоняясь, растет.

А может она начинается

С весенней запевки скворца

И с этой дороги проселочной,

Которой не видно конца.

Поклон зрителям.

ПЬЕСА № 3. ИСТОРИЯ МОЕГО БЕССМЕРТИЯ

Автор Сабина Потехина, семейный любительский театр «Потешки», г. Холмск, Сахалинская область

Действующие лица:

Лири – главная героиня



Рассказчик

Судьба

Лира – главная героиня в детстве

Анна – лучшая подруга главной героини

Анна – она же в детстве

Мальчик

Звучит спокойная музыка. На сцену выходит Рассказчик.

Рассказчик. (обращаясь к зрителю) Эта история началась давным-давно. Тогда человечество ещё не сожгло себя в войне, тогда за окном ещё пели птицы и слышался детский смех, тогда солнце светило ярче..., и она берёт начало в одном небольшом поселении в удалённом уголке Земли, где жила девушка по имени Лира.

На сцену выходят Лира и Анна.

Рассказчик. Лира считала себя очень счастливым человеком: у неё были любящие родители и верная собака. Лира любила проводить своё время вместе со своей лучшей подругой Анной, с которой дружила почти всю свою жизнь. Девушек часто видели вдвоём, и многие завидовали столь крепкой дружбе.

Лира и Анна обмениваются цветочными венками, затем водят хоровод, при этом напевая какой-нибудь мотив.

Рассказчик. Жизнь казалось такой прекрасной! Впрочем, почему это казалось? Жизнь и так была прекрасной.

Играет тревожная музыка. Анна уходит со сцены.

Рассказчик. До одного рокового дня. Это был самый обыкновенный день, ничем не отличающийся от всех остальных. Лира, как и всегда, ожидала свою подругу в излюбленном месте – на цветочной поляне. (Лира прогуливается по поляне.) Её внимание привлекла таинственная незнакомка, которую она прежде никогда не видела в этих местах. (На сцену выходит Судьба и идёт навстречу к Лире.) Лира, как полагалось вежливой девушке, поздоровалась с ней.

Лира: Добрый день, сударыня! (Кланяется.) Куда же Вы изволите держать свой путь? Я не встречала Вас прежде в этих местах, хоть и бываю здесь каждый божий день!

Судьба: Здравствуй, милое дитя! Я давно слежу за тобой: ещё с тех пор, как твоя матушка качала тебя в колыбели.

Лира: Ах, Вы, наверное, моя дальняя тётушка!

Судьба: Нет, что же ты! Я не твоя тётушка.

Лира: Но кто же Вы тогда?

Судьба: У меня множество имён. Но люди чаще всего называют меня Судьбой.



Ли́ра: (хватаясь за сердце) Боже правый! Чем же я заслужила Ваше внимание, сударыня?

Судьба: Понимаешь, дитя, каждому человеку однажды приходится делать трудный выбор. И тогда прихожу я. Вот настал и твой черёд принять решение. Но так как я украдкой слежу за тобой с самого детства, то для тебя у меня приготовлен особенный вопрос.

Ли́ра: Какой же, сударыня?

Судьба: Если бы у тебя был шанс выбрать между смертью и бессмертием, то что бы ты выбрала? Подумай, хорошенько! (Ли́ра перебивает Судьбу.)

Ли́ра: Конечно же, бессмертие! Разве не все хотят жить вечно?

Судьба: Как же ты ошибаешься, дитя моё. Далеко не все мечтают об этом, но ты уже сделала свой выбор. Я не вправе вмешиваться. (Протягивает два флакончика.) Вот, держи. Это (показывает на первый флакон.) – зелье Бессмертия. Если выпьешь его, то ни время, ни голод, ни болезни не будут властны над тобой. Ты будешь вечно молода и сильна. Ничто и никто не сможет тебя убить. А это (показывает на второй флакон.) – зелье Смерти. Выпей его, когда тебе покажется, что ты прожила достаточно. А теперь – прощай! Моё дело сделано. Будь счастлива!

Ли́ра: Прощайте!

Судьба покидает сцену.

Ли́ра: (рассматривая флаконы) Вот чудеса! Неужели такое возможно? (Выпивает зелье Бессмертия. Затем разглядывает зелье Смерти.) Смерть... Глупости какие! Не думаю, что это мне понадобится. (Выливает зелье Смерти, прячет флакончик.)

На сцену выходит Анна.

Ли́ра: Как вовремя! Вот и моя дорогая подруга пришла. Здравствуй, Анна! (Анне)

Анна: Здравствуй! (Обнимаются.)

Ли́ра: (смеётся, берёт за руки Анну и кружится.) Что за чудесный день!

Анна: Да что с тобой случилось, Ли́ра? Ты совсем не похожа на себя!

Ли́ра: Я и сама не знаю, что со мной творится! Мне так хорошо! Как же жизнь прекрасна! Сколько всего я могу успеть сделать! Я объезжу весь мир! Я отправлюсь в Париж, в Берлин, в Лондон! Побываю в каждом уголке Земли! (восхищённо)

Анна: Да ты что, Ли́ра? Тебе же целой жизни не хватит!

Ли́ра: Это мы ещё посмотрим!

Анна: Какая ты сегодня странная! Придётся мне тебя оставить: я



обещала матушке вернуться пораньше. Прощай!

Сцена застывает. Анна, сгорбившись и накинув капюшон на голову, уходит. На сцену выходит Рассказчик.

Рассказчик: С того рокового, незабываемого дня прошло много времени. Века бежали быстро, десятилетия – ещё быстрее. Год казался одной-единственной минутой. Лира потеряла всякий счёт времени. Оно давно перестало заботить её – с тех пор, как умерла вся её семья. То же самое произошло и с её друзьями, и даже с любимой собакой, чьё имя совершенно стёрлось из памяти. Люди рождались и умирали, поколения сменялись одно за другим. Лира каждый день видела счастливые лица детей, новые семьи и компании неразлучных друзей, но сама же всегда оставалась одинокой. В итоге ей пришлось навеки отказаться от общения с людьми, потому что это причиняло ей огромную боль. Не потому что все они уходили, нет, а потому что Лира всё равно забывала всех, кто любил её и кого любила она, и ей становилось нестерпимо грустно от такой мысли. Танец, песня.

Рассказчик: (выходя на центр сцены) Со временем горы и леса стали домом несчастной девушки. Она старалась избегать людей, но ей не всегда это удавалось. Иногда ей приходилось сталкиваться с ними. На сцену выходит мальчик, держит в руках бабочку.

Мальчик: Какая красивая бабочка! (Садится на лавочку, рассматривает бабочку.) Ой! Умерла! Как же так? (Плачет) Бедняжка! На сцену выходит Лира.

Лири: (Садится рядом.) Что произошло? Почему ты плачешь, мальчик?

Мальчик: (Протягивая руки с бабочкой.) Ко мне на ладошки прилетела бабочка, а сейчас она уже умерла! Почему же бабочки живут так мало? Вот бы они никогда не умирали! Я бы тоже хотел быть бессмертным...

Лири: Ты не понимаешь, чего просишь, мальчишка.

Мальчик: Это ещё почему? Разве это не замечательно?

Лири: Ты уверен? Хочешь жить вечно? В ином темпе, чем все остальные? Однажды ты полюбишь девушку, вы станете жить вместе, заведёте детей, а потом они вырастут... Руки твоей жены покроются морщинами, и наступит момент, когда ты больше не услышишь её голоса, потому что она умрёт. И даже после неё тебе придётся пережить ещё много, очень много боли. Сможет ли обычный человек такое перенести? И неважно, скольких ты ещё полюбишь, они все, рано или поздно, покинут тебя.



Ты действительно хочешь быть так одинок? Если бы Судьба одарила тебя подобным, это было бы просто ужасно! «Жить вечно» не такая уж хорошая вещь...

Мальчик: Ну ты и зануда!

Лира и мальчик уходят со сцены в разные стороны.

Рассказчик: Спустя множество лет человечество оказалось вовсе стёрто с лица земли. Единственная, кто выжила, была Лира. Честно сказать, ей даже не было грустно от того, что все вокруг умерли. Напротив, зависть поглотила её сердце. Теперь все города были открыты для Лире, пускай они были разрушены. Девушке нравилось гулять по пустым улицам, среди пустых домов и таких же пустых магазинов и кафе. Она задавалась вопросом: «Какой сейчас год?», пускай это до сих пор не имело никакого смысла.

На сцену выходит Лира.

Рассказчик: Спустя годы Лира знала каждый город наизусть. Но однажды она совершенно случайно наткнулась на старую деревню, всю заросшую дикими растениями. Что-то в этом месте казалось ей знакомым...

Лира: (блуждая по улице) Такое чувство, словно я уже была здесь когда-то... Но я точно знаю, что такого не может быть. Что за чудеса? (Рассматривает деревню.) Поверить не могу! Это же мой родной город! Как же много времени утекло с тех пор, как я была здесь в последний раз... Как же всё изменилось...

Звучит голос Анны.

Лира: Что это? Что происходит? Откуда льётся голос? И почему он так знаком? (Думает.) Анна! Как я могла забыть свою единственную лучшую подругу? Но почему же я слышу её голос? Её давно нет со мной... Наверное, всё это в моей голове.

Анна пробегает мимо.

Лира: Что это было? Клянусь, секунду назад я видела Анну. Но как? (Хватается за голову.) Моё сознание совсем сошло с ума. Не иначе как привиделось... Анны давно нет со мной, так почему мне показалось, что она здесь?

Анна пробегает снова.

Лира: Вот! Снова! Куда она убежала?

Анна ещё раз бежит.

Лира: Постой же! (Бежит за Анной и встречает свой старый дом.) Быть такого не может. Неужели это мой старый дом? Дом, в котором я родилась? Как жаль, что он разрушен... От него почти ничего не осталось. Даже странно, что я его вспомнила. Интересно, а цел ли



дом Анны? И где он? Как бы найти его?..

Анна снова выбегает на сцену и Лира бросается за ней, пока не находит старый дом Анны.

Лира: Удивительно, что он почти не разрушен!

Мне казалось, что от него и камня на камне не останется... (Стучит в дверь, после открывает её.) Как же здесь всё изменилось... Нет ни одной вещи, что напоминала бы мне о моей прошлой жизни. Здесь жили совершенно другие люди. Как жаль! Как жаль, что я променяла солнечные дни моего детства на это бессмертие! Я могла бы состариться вместе со своей семьёй и умереть в кругу близких и друзей. Как же я была глупа! Я просто ненавижу себя! (Падает на кровать, стоящую в комнате, и плачет.) Я бы всё отдала, лишь бы повернуть время вспять!

На сцену выходят маленькие Лира и Анна.

Лира в детстве: Анна! Анна! (Смеётся и берёт маленькую Анну за руку.) Пойдём гулять! Сегодня такой прекрасный день!

Анна в детстве: Конечно, Лира! А что мы будем делать?

Лира в детстве: Как что? Давай плести венки!

Анна в детстве: Мой венок будет самым красивым! (Кружится вместе с Лирой.) А потом мы пойдём к речке, давай? Мы отправим наши венки в плавание! (Изображает лодочку.)

Лира в детстве: (Смеётся.) Тогда я оставлю один венок себе, а все остальные пускай плывут, куда захотят!

Анна в детстве: Хорошо, Лира!

Девочки смеются, кружатся и дурачатся на сцене. Во время этого начинают звучать голоса и разные фразы родителей, Анны и Леры, пока не сливаются в единый гул. Тем временем Лира убивается от горя и плачет.

Лира: Хватит! Остановитесь!

Всё замолкает. Маленькие Лира и Анна застывают на сцене. Приходит Судьба и кладёт руку на голову Леры.

Судьба: Довольно страданий!

Лира мгновенно замирает. Воспоминания исчезают.

Судьба: Спи сладко, Лира. Больше тебя ничего не потревожит.

Рассказчик: (Зачитывает стихотворение.)

Спектакль завершается фразой: «Живите настоящим».



ПЬЕСА № 4. СКАЗКИ СЕВЕРНЫХ УЗОРОВ (Сказки бабушки Аннэ)

*Национальный семейный любительский театр «Ханты Мощ»,
п.Салым, Нефтеюганский район, Ханты-Мансийский АО.*

*Диплом 1 степени I Межрегионального фестиваля семейных
любительских театров «Сказка приходит в твой дом».*

По сказкам А. Коньковой, автор инсценировки Светлана Хатова

Действующие лица:

Анканки - Бабушка

Юхур(Егор) - внук

Луца (Люда) - внучка

Наття (Наташа) - внучка

Литта(Лиза) - внучка

Солнце

Луна

Звучит национальная музыка. Слайды- узоры. «Солнце всходит»,
сцена освещается. Выходит бабушка, раскладывает рукоделие.

БАБУШКА. Девочки, солнце уже встало, пора за рукоделие браться!

Выходят девочки, садятся вместе.

БАБУШКА. Сегодня нам надо сшить тучаны. Узоры национальные к
празднику должны быть готовы.

В это время выходит брат Егор, мешает девочкам.

ЛИЗА. Не мешай, Егор!

БАБУШКА. Хватит, Егор без дела ходить, лучше на рыбалку сходи!

ЕГОР. Хорошо, бабушка!!!

Брат берет сети, уходит.

ЛИЗА. Я сегодня выберу узор кедровую шишку с двумя веточками...

НАТАША. А я сделаю узор Медведя.

Все рукодельничают. Солнышко выходит на авансцену.

СЛАЙДЫ – УЗОРЫ. Звучит стих.

СОЛНЦЕ. Чуткие, гибкие пальцы

Вышьют искристый и нежный узор.

Что бы няры и сахи и малицы

Разноцветьем зажглись, как осенью бор...

Разноцветьем зажглись, как осенью бор...

Чтобы песни и сказки старинные

Достойное место в узорах нашли.

Листочки коротки, длинные

Шелестом легкого ветра зажглись...



ЛЮДА. А как из узоров рождается сказка?

БАБУШКА. Очень просто. Вот смотрите. Это узор – лисьи лапки. А это – заячьи ушки. Вот заяц, а вот зайчиха. Хорошо жили заяц с зайчихой....

Затемнение. Девочки уходят. **СЛАЙДЫ** узоры **НА ШИРМЕ.** Переход на сказку.

Сказка А.М. Коньковой «Хочу не хочу»

ТЕНЕВОЙ ТЕАТР

Голос бабушки: Хорошо жили Заяц с Зайчихой. И поесть у них было что, и попить родниковой воды хватало. Скоро у Зайца и Зайчихи появилась дочь и назвали её — Снежинкой.

Родители обрадовались: мать от дочери не отходит, ночи не спит, люльку качает, колыбельные песни напевает.

Снежинка растёт быстро — вот уже лесные звери ей ножки подарили, птицы, что с юга вернулись, на крыльях ей язык принесли. Но вот беда: зайчонок не играет, и не ест, всё капризничает, ко всему, что увидит, лапки тянет да кричит:

СНЕЖИНКА. Хочу, хочу-у-у!

Сцена освещается. Выходит зайчонок.

ЗАЙЧИХА. Снежинка, смотри, какие вкусные листочки щавеля я тебе принёсла.

СНЕЖИНКА. (кричит): — Не хочу-у-у!

ЗАЙЧИХА. Попробуй, это самые вкусные стебельки: их даже лоси едят, чтобы быть большими да сильными.

СНЕЖИНКА. Не хочу-у-у!

ЗАЙЧИХА. Ну вот что, пойдём в лес. Ты, погуляешь, поиграешь со зверями....

СНЕЖИНКА. Не хочу гулять! Хочу домой, хочу-у-у!

МУЗЫКА. Выходит тетушка Лиса. Танцует, играет хвостом. —

СНЕЖИНКА. Ай- ай, мама у меня бесхвостая — Не хочу такой хвост как у мамы! Хочу такой хвост, как у тётушки Лисы.

ТЁТУШКА ЛИСА. Ну, полно кричать, так и быть, подарю уж тебе свой старый хвост. (даёт Зайченку старый хвост) Ну, побегай, похвастайся новым хвостом.

ЗАЙЧОНОК. Эй, звери-и-и, посмотрите, какой большой и красивый у меня хвост! Вы никогда не видали у зайцев таких хвостов!

СМЕХ ЗВЕРЕЙ. Зайчонок оглядывается, уходит за ширму:

Затемнение. **ТЕАТР ТЕНЕЙ.**

ЗАЙЧОНОК. Эй, звери-и-и, посмотрите, какой большой и красивый у меня хвост! Вы никогда не видали у зайцев таких хвостов!



СМЕХ ЗВЕРЕЙ.

БАБУШКА. (голос) Увидел его зоркий Орёл, снизился, схватил зайчонка за хвост и понёс к себе на обед.

ЗАЙЧОНОК. Ай-ее, ой-ёе, что это такое? Хвост, ты куда меня несёшь?

Затемнение. Узоры на ширме. Девочки выходят и садятся за рукоделие.

ЛИЗА. Сестра, а что орел съел зайчика?

БАБУШКА. Нет, не съел. Трепыхался, трепыхался Зайченочек и упал на землю. Сидит, трет ушибленные места и говорит: « Мал хвост, да свой - большой хвост, да чужой.

ЛИЗА. Интересная сказка!

БАБУШКА. Она старинная и родилась из вышитых узоров...

НАТАША. А я уже умею читать узоры...

ЛИЗА. А я еще не умею... но обязательно научусь...

БАБУШКА. Солнышко уже высоко. Пойдемте девочки по ягоды.

Трансформация декораций. Лес. Девочки собирают ягоды.

Присаживаются на кочке, отдыхают.

БАБУШКА. Много ягод набрали. Давайте отдохнем и домой пойдем.

ЛИЗА. Бабушка, а что это?

БАБУШКА. Медвежий след.

ЛИЗА. Ой, бабушка, пойдем скорей домой!

БАБУШКА. Не бойтесь, медведь сейчас сытый, зря человека не обидит.

Ведь он когда-то был старшим братом человеку.

НАТАША. Старшим братом? Расскажи, бабушка....

БАБУШКА. Давно это было. Дружно жил медведь с людьми. Да только навсегда поссорил медведя и человека злой болотный дух – Комполен!!!

Сказка А.М.Коньковой «Старший брат»

Трансформация. декорации скрывают бабушку и девочек.

На переднем плане Медведь и охотник.

МЕДВЕДЬ. (протягивает рыбу) Кушай, Касюм, младший брат, свежая, сочная рыба....

ОХОТНИК. Спасибо! (протягивает медведю берестяную пайву).

Кушай, Япум, старший брат свежую малину! Тебе скоро в берлогу, под снег ложиться!!!

Охотник и Медведь расходятся в разные стороны. Появляется Комполен, подкрадывается к берлоге медведя, оборачивается Лосем.



ЛОСЬ-КОМПОЛЕН. Спать собрался, брат?

МЕДВЕДЬ. Да, пора...

ЛОСЬ. И не боишься, брат?

МЕДВЕДЬ. А чего мне бояться? Холода что ли мне бояться? Шерсть у меня густая, под шерстью жира накопил. Мне брат Лось, зимой зеленые сны сняться....

ЛОСЬ. Охотника Касюма не боишься? Пока тебе сны зеленые сняться... он берлогу твою разорит...

МЕДВЕДЬ. Он брат мой младший...

ЛОСЬ. Или спалит...Спалит, пока тебе сны из лета приходят!

МЕДВЕДЬ. Младший брат не пойдет на старшего! Мы одного народа!

ЛОСЬ. А вот попомни меня... не подарили звери ни одной шкуры охотнику... замерзнет он у костра в травяной одежде... вспомнит, что у тебя шкура теплая и разденет тебя до голенького... попомни!

МЕДВЕДЬ. Не узнаю тебя, Рогатый! Иди с глаз моих!

Лось-Комполен исчезает. Медведь ворочается с боку на бок.

Стук дятла. Медведь вскакивает. Выглядывает – никого. Ложиться.

Скрип снега. Медведь вскакивает.

МЕДВЕДЬ. Что такое? Неужто охотник Касюм крадется???(ложиться)

Скрип деревьев. Медведь вскакивает.

МЕДВЕДЬ. Да что это... почему я спать не могу?

Появляется Комполен, подкрадывается к охотнику. Оборачивается бурундуком.

БУРУНДУК. Холодно тебе, охотник Касюм?

ОХОТНИК. Ничего, пожарче раскину костер, тепло станет!

БУРУНДУК. А где твоя зимняя шуба? Нету? Потерял?

ОХОТНИК. Так получилось... не было у братьев лишней шкурки...

Ничего... уши поедим, чаю попьем, согреемся!

БУРУНДУК. А у Медведя, старшего твоего брата есть лишняя шуба!

Видел я, как он на себя вторую шубу натягивал.

ОХОТНИК. Если бы она у него была, он бы со мной поделился! Он добрый, мой старший брат, в гости ко мне приходил... сказки рассказывал...

БУРУНДУК. Да это он твой чум смотрел. А еще медведь говорил мне: «Все ел в тайге, все пробовал... а вот не знаю, какой на вкус охотник. В темную ночь приду и съем!

ОХОТНИК. Почему сердит на меня старший брат? Пойду попрошу у него прощения.

БУРУНДУК. Иди иди. Только возьми с собой острый нож!



ОХОТНИК. Кто же в гости с ножом ходит?

БУРУНДУК. А вдруг на тропе злые духи? Вдруг не пустят тебя к медведю? Возьми, охотник острый нож!

ОХОТНИК. Ну ладно, зимой в урмане много злых духов.

Охотник собрался к медведю. Пронесся вихрем впереди него

КОМПОЛЕН. Остановился перед берлогой медведя, стал тряси ее, разламывать.

МЕДВЕДЬ. (вскочил) А ... неужто охотник Касюм мою берлогу ломает? Наверно шубу пришел снять с меня в такой свирепый мороз?

Медведь прячется. Появляется охотник, медведь нападает на него.

ОХОТНИК. Правду бурундучок говорил. Съесть меня захотел старший брат! Схватка медведя и охотника, охотник бьет медведя ножом.

МЕДВЕДЬ. Аю..аю! Больно... больно мне... зачем ты, охотник с меня последнюю шкуру сдираешь?

Охотник и медведь расползаются в разные стороны. Снова на поляне бабушка и девочки.

БАБУШКА. Всю зиму бродил шатался в урмане медведь, как заяц кору с деревьев обглаживал, чуть не умер с голоду. И охотник всю зиму просидел у очага – чувала, поломал ему ноги медведь. Навсегда поссорил охотника и медведя Болотный дух - Комполен. Вот и день уже на исходе... пора домой.

Трансформация декораций.

Чум. Солнце потягивается, зевает, уходит. Появляется Луна.

Рассыпает звезды. По небосводу, луна начищает звезды. Появляются младшие дети, дразнят луну. Луна грозит им пальцем. Дети продолжают дразнить. Луна спускается вниз, дети прячутся. Луна ищет детей, не находит, поднимается на небо...

Входит бабушка.

БАБУШКА. А где же дети...нету... спрятались. А от кого, с кем в прятки играют?(смотрит на луну) И не стыдно тебе луна, детей пугать? Вот соль, в кипяток сыпят и ничего, она не обижается. Хлеб вот в печи пекут, ножом режут и ничего, он терпит, не обижается. А ты вздумала на детей обижаться!

А ну- ка, кто мою загадку отгадает, тот будет самый умный – разумный.

Четыре девочки,

Четыре черные подружки

Покрылись одной шалью...

Что это, знаете?

(Дети выглядывают) Не знаем..



ЛИЗА. А я знаю! Это ножки столика

БАБУШКА. Правильно. Это ножки столика.

Низенького столика

Как дружные подружки

Покрылись одной шалью-

Скатертью волшебной.

И крепко стол стоит,

Кушаньями на нас глядит. Не пора ли и нам отведать дары, что тайга послала! День сегодня был удачным

ЛЮДА. много ягод в лесу собрали

ЕГОР. хороший сегодня был улов, только сетку починить надо(идет чинить сеть)

НАТАША. Красивые узоры на тучанах вышили

БАБУШКА. Много сказок новых узнали!!

ЛИЗА. А давайте придумаем новую сказку.

ЕГОР. Давайте. Чур я кедр!

ЛУНА. У огня погреемся рыбки поедим, чайку попьем

У огня повеселимся, сказки новые расскажем!

Музыкальный фон сказки. Егор играет роль кедра, тучаны девочек превращаются в ягодки: голубику, чернику, бруснику и клюкву.

Авторская СКАЗКА «Случай на полянке»:

День в лесу осенний, яркий

Солнцем каждый лист согрет.

Только слышно на полянке

У подружек ладу нет

Кедр расправил свои ветви,

С удивленьем смотрит вниз:

Там рассорились подружки

И едва не подрались.

Похвалялась так брусника:

«Мной любуются округа-

Цвет приятный, вкус с кислинкой,

И на ощупь я упруга».

В спор вступила голубика:

«Красной быть какая честь?

Ну подумаешь, кислинка

Вот во мне горчинка есть!»

Громче всех кричит черника (Вся от злости почернела):



«Ну горчинка, ну кислинка,
Зато Я - быстрее поспела!»
Клюква крикнула с болота:
«Ваша ссора просто смех
Даже спорить неохота
Я полезнее вас всех!»
Спорят: «Я вкуснее», «Я нужнее», «Я полезней», «Нет Я»
Кедр нахмурил свои ветви:
Как скажу я, так и будет
Вот дождемся мы медведя...
Косолапый нас рассудит.
Тут медведь пришел с корзинкой,
Не заметил кутерьмы
Кто с кислинкой, кто с горчинкой
Все сгодится для зимы.
На полянке снова дружба
Дух враждебности исчез
Собрав ягоды в корзинку
Медведь сказал: «Спасибо, Лес!»
Девочки накидывают на плечи шали. Выходит Егор, бьет в бубен.
Девочки танцуют национальный танец. Выходит медведь.
Общий танец, поклон.

ПЬЕСА № 5. ЛЕГЕНДА О МАТЕРЯХ

*Надежда Абрамова (по мотивам поморских легенд Панькина),
г. Тула, семейный любительский театр-студия «Надежда
поколений», Диплом 3 степени I Всероссийского фестиваля
семейных любительских театров «Сказка приходит в твой дом»*

Действующие лица:

- 3 Девушки (они же русалки, звёзды, ураган)
 - 2 Матери (женщины средних лет)
 - 2 Юноши
 - 1 Мужчина старшего возраста (он же Нептун)
 - 1 Девушка
- Давным-давно на берегах
Холодных злых морей.
Живёт легенда в сыновьях
О счастье матерей ...



2 Девушка:

И дочь, едва наступит срок,
Торопится узнать
Какой ей жребий бросил Бог
Что значит слово – МАТЬ?

1 Юноша:

Минуя множество веков,
Посмотрим вновь назад
И пусть легенды стариков
Как прежде зазвучат...

2 Юноша:

И пусть прозреет вдруг душа
От чистого тепла,
И пусть мы вспомним, как до нас
Жизнь у людей текла...

3 Девушка:

Огонь горит во всех домах,
Сосновый крепок сруб.
Лады готовые стоят,
Их путь лежит на юг.

1 Девушка:

Мужчины рослые спешат
Покинуть отчий дом,

2 Девушка:

Испить разлуки горький яд,
Дать торг в краю чужом.

1 Юноша:

Отцы их, свой покинув дом
Тому уж много зим,
Не возвратились к очагам
И жёнам молодым.

1 Мать:

А те, нисколько не робща,
Все вёсны ждали весть,

2 Мать:

Детей растили сообща,
Отцов хранили честь.



2 Юноша:

И повзрослели сыновья,
Уж не узнать юнцов!

1 Юноша:

Зовёт зарёю их маня
Путь дедов и отцов...

3 Девушка:

И вновь у бухты на скале,
Как много лет назад,
Стряхнув слезинки, на заре
Все женщины стоят...

1 Юноша:

Они прекрасны – свет очей
Яснее звёзд ночных!

2 Юноша:

Коса, что шёлковый ручей,
Что трели – песни их...

2 Мать:

Уходят в дальние края
Сыны в большой поход,

1 Мать:

А сердце матери, ЗЕМЛЯ,
Едва расставшись, ждёт!

2 Юноша:

Уплыли быстрые ладьи,
Удачным путь их был,
Товары продали свои
И ветер к морю мил.

1 Юноша:

Звезда для нас-маяк живой...

2 Юноша:

Да вдруг, на небесах,
Свет той звезды, что ждёт домой,
Во тьме ночной зачах...

3 Девушка:

И вышли матери на брег,
И пали на пески.

1и2 Матери:



«О, звёзды! Вам лишь смотрят в след
Всю ночь моряки!
Коль мало света своего –
Возьмите свет у нас!
Пусть не увидят ничего
Цветы раскрытых глаз!

1 Мать:

Лишь было б только сыновьям
Светло домой идти...

2 Мать:

Лишь только б их дождаться нам
Из долгого пути!»

Девушка-Звезда:

И звёзды, засияв сильнее,
Пугая темноту,
Забрали дерзкий свет очей
К себе на высоту...

1 Юноша:

И вновь увидели свой путь
До дома моряки,

2 Юноша:

Вот уж теперь нам не свернуть-
Светлы у звёзд зрачки!

3 Девушка:

Вдруг, страшной силы ураган
Поднялся над водой,
Грозя несчастьем морякам,
И не пустив домой...
И снова матери пришли на берег,
Стали в ряд,

1и2 Матери:

«Уймись суровый ураган!
Пусти детей назад!

1 Мать:

А чтобы было чем тебе
Свою утешить власть -
Косы шелка возьми себе,
Да потешайся всласть...»



2 Юноша:

Смирился грозный ураган,
Как грозный зверь затих...

3 Девушка:

Неся чудесных кос шелка
На крыльях на своих...

1 Юноша:

И дальше держат сыновья
К порогу дальний путь.
И вот почти видна земля,
Осталось плыть чуть-чуть...

Нептун:

Но тут Нептун, владыка вод,
Царь всех дорог морских,
Наслал тумана белый стог,
Чтоб дань собрать с живых...

3 Девушка:

И снова матери пришли
На берег на пустой...
И крик отчаянных сердец
Пронзил туман густой!

1 Русалка:

Русалки, дочери царя,
Чтоб звонче песнь лилась
За голосами к матерям
Приплыли, не таясь.

2 Русалка:

«Мы им укажем путь домой,
Дойдут за полчаса,
А вы отдайте нам за то,
Все ваши голоса!»

1и2 Матери:

Согласны матери на всё!

1 Юноша:

И, разогнав туман,
Причалил к берегу давно
Отплывший караван.

Нептун:



Узнал Нептун дочерний грех,
Сверкнул трезубец в миг,
И в белых чаек обратил
Он дочерей своих...

3 Девушка:

А сыновья, вернувшись в дом,
Взглянув, смогли узнать
Какой ценой, каким трудом,
Им путь мостила мать...

2 Юноша:

Сошёл с очей прекрасных блеск...
И голос словно дым,
И соболь волоса поблек,
Под пологом седым...

1 Юноша:

И рук вчерашних
Белизна исчезла от забот,
И, стала поступь не верна,
И стал не алым рот...

2 Мать:

А ты, сынок, хоть муж уже,
Всё так же дорог мне...

1 Мать:

И хоть ослаб огонь в душе,
А нет тебя родней!

1 Юноша:

Давно легенды той слова
Из уст в уста идут.
И материнская тропа
Увы, не лёгкий труд.

2 Мать:

Сынок, когда увидишь ты,
Что старость не красна,
То вспомни, что и у неё
Была своя весна...

1 Мать:

То вспомни, красоту свою,
Тепло весенних дней,



Она без жалости
Всю-всю дарила за детей.

Мужчина:

Легенду старую сынок,
Неси в себе сто лет.
Старухе дряхлой, как упрёк,
Ты не посмейся в след!

2 Юноша:

Прекрасны матери всегда...
Но к старости порой,
В чертах знакомого лица
Есть свет уж не земной...

1 Девушка:

Вглядись, сынок! Увидишь ты
В ней так же, как и в старь,
Огонь душевной чистоты
И святости алтарь!

ПЬЕСА № 6. НИЧЬЯ ПОБЕДА (пьеса для шести знаков)

*Семейный любительский театр «Клумба из тумбы», семья
Фейгиных, г.Москва*

*Гран-при IV Всероссийского фестиваля семейных любительских
театров «Сказка приходит в твой дом».*

Авторы Анжелика и Андрей Фейгины

Действующие лица:

Жители Нолеграда – Нолище, Нолевич, Нолик

Жители Крестбурга – Крестовина, Крестолевна, Крестик

Сцена 1

Из противоположных кулис выбегают Крестик и Нолик. Они катят перед собой крест на палке и круг на палке соответственно. Добежав до «границы», они останавливаются, смотрят недоверчиво на друг друга, показывают языки и разбегаются в разные стороны.

Сцена проходит под музыку песни «Крестики-нолики – детская игра» (фрагмент)

Сцена 2

Выходят Нолище и Нолевич. Они не спеша подходят к границе и начинают разговор...

Нолевич: Скажи, отец, зачем граница
Здесь пролегла так неопратно?



За ней расположились лица,
Которые нам неприятны?
Нолице: О! Неприятны - не то слово!
(Про лица – тоже слишком нежно)
Они перечеркнуть готовы
Наши нулевые надежды!
Кресты!
Коварны и Ужасны!
Нечистоплотны, агрессивны!
И в остроте своей опасны!
И в черноте своей -противны!
Они всё время посылают
Недружелюбные сигналы!
Они свой жадный взгляд бросают
На наши вольные овалы!
Взгляни! Ты видишь эти дыры,
Которые в нас постоянно?
Так знай, Мой сын –кресты – проныры
У нас воруют неустанно!
Нолевич да... даже волки и медведи
Приятнее таких соседей!
Качает головой, и они уходят.

Сцена 3

В это время на другой стороне сцены в Крестобурге в школе идёт урок патриотической математики.

Крестовина:

Четыре есть у нас угла!
Четыре, а не ноль!
Четыре ножки у стола,
А на столе хлеб-соль!

Крестолевна:

А это значит, что кресты –
Гостеприимны и просты!

Крестовина:

Четыре есть у нас крыла!
Летим куда хотим !
А тех, кто нам желает зла,
Мы с кашею съедим !



Крестолевна:

А это значит, что кресты –
Миролюбивы и чисты!

Крестовина:

Четыре есть у нас весла!
Плывём всегда вперёд!
Но если кто-то нас послал,
Тот сразу огребёт!

Крестолевна:

Поскольку сделаны кресты
Из нежности и доброты!
К границе подходят Ноли и смотрят в подзорные трубы на
Крестобург.
Их видит Крестик и бежит к Крестовине сообщить новость.
Она подбегает к учителю и торжественно по-военному докладывает.

Крестик:

Крестовина Перекрёстовна!
Разрешите доложить!
Недруги коварной поступью
Мнут родные рубежи!

Крестовина:

(Хватая крест как автомат и вставая в боевую позу)
Ну что ж, посмотрим что за тать
Посмел границу нам топтать!

Сцена 4

Нолище и Нолевич стоят на границе в вызывающих позах.
Они приготовились зачитывать ультиматум Крестобургу.

Нолище: (обращаясь к Нолевичу)

Заводи свой бумбокс, диджей!
Мы сейчас им ломаем клише!
Песня Нолища.

Эй, соседи, выходите
Из своих дремучих нор!
Ноль – Великий Победитель
К вам имеет разговор!
Приносите свои уши
Или что там есть у вас...
Дядю умного послушать



Наступил заветный час!
Знает даже медуза,
Знает осьминог и моль,
Что всё будет замерзать
Если абсолютный Ноль...
И поэтому нельзя
Меня попусту бесить,
А иначе я, друзья,
Всех вас буду морозить!
морозить! – (3 раза с нарастающим утрашением)

Положительные числа
Начинаются с Ноля!
Отрицательные числа
Прекращаются на мне!
Я готов стать капитаном
для любого корабль!
Потому что капитаном
Я способен стать вполне!

Припев:

Ведь вращается земля
Где-то около ноля!
Форма мира и руля –
Где-то около Ноля!

В конце песни Нолище погружается в рэперский танец с завыванием и маханием руками. Нолевич на подтанцовке. Он крутит шарманку, задрапированную под Бумбокс.

Его танец прерывает Крестовина

Крестовина:

То, что Ноль ты братец, Абсолютный –
Это сразу разглядеть нетрудно
И в дворовых ваших этих репах
Нет ни воспитания ни скрепы!
Но поскольку честь наша задета,
Мы ответим языком Балета!!

Начинается «Танец с «саблями» Хачатуряна. Крестовина делает балетные па, Крестолевна сначала повторяет за ней, но постепенно перестаёт и танцует свой танец, более модный.

Нолище:



Ах так! Придётся делать вывод мне!
Ноли! Идём готовится к Войне!
Ноли выстраиваются в колонну и маршируют под «Марш»
Аквариума.

В это время Кресты начинают смеяться всё громче и громче...

Крестолевна:

Мне кажется, что кончен разговор,
Пора нам дать противнику отпор!

Нолевич:

Давайте! Мы ваш вяленький отпор
Враз преврати в большой войны топор!
Растягивают поле боя.

(Поле боя - Красное полотнище с девятью отверстиями,
расчерченное на квадраты и, натянутое под углом к зрителям таким
образом, чтобы не было видно фигур актёров, а на поле в отверстиях
появлялись бутафорские крестики и нолики)

Битва № 1

К: Ба-бах!

Н: Тыдыщ!

К: Раз-мах!

Н: Ты- прыщ!

К: Пиф-Паф!

Н: Ой-ой!

К: Вали!

Н: Домой!

(После боя все Ноли и Кресты вылезают из под декорации и снова
залезают под неё)

Битва № 2

К: Вперёд, солдаты!

Н: Лови гранату!

К: Ударим с фланга

Н: А мы – на танках!

К: Смелее, братцы!

Н: Дрожать-бояться!

К: Тащите пушку!

Н: Конец войнушке!

(После боя все Ноли и Кресты вылезают из под декорации и снова
залезают под неё)



Битва № 3

К: Идём в последний смертный бой!

Н: Уже пошёл? Я за тобой!

К: А может быть ударить так?

Н: Вот ветер яростных атак!

К: Не ветер это, слабый бриз...

Н: Сейчас преподнесём сюрприз!

К: Один сюрприз здесь знаю я!

Н: О бесконечная ничья!

После боя все Ноли и Кресты окончательно вылезают из под декорации, обессиленные и потерянные бродят по сцене.

Крестовлева и Нолевич вяло пытаются продолжать битву длинными трубами, а Крестик и Нолик неожиданно начинают играть вместе. На бутафорский крест Крестика Нолик надевает свой бутафорский ноль, получается некое подобие колеса. Потом они делают ещё одно колесо, трубы, которыми дрались только что Крестовлева и Нолевич становятся рамой между колёсами, Нолище подхватывает Крестика и «сажает» её на воображаемый велосипед. Крестовина берёт за руку Нолика и они двигаются в сторону кулис, за ними «катится» воображаемый велосипед, в котором Крестовлева и Нолевич крутят колёса, а Нолище поддерживает в седле Крестика. Под музыку вся процессия скрывается за кулисами. И сразу возвращаются.

Нолище: (обращаясь к публике)

Хотите –верьте, а хотите – нет...

Но именно вот так, во время Боя

И был изобретён Велосипед,

Как Равновесие Движенья и Покоя!

Возможно , вам не нравится сосед....

Допустим, он вас даже беспокоит...

Но вам вражда не принесёт побед!

И даже на ничью надеяться не стоит!

Война - всегда есть Смерть, Страдание и Бред,

Какою бы она не прикрывалась ложью!

А разноцветным сделать чёрно-белый свет

Нам дружелюбное терпение поможет!



4. ВЗГЛЯД В БУДУЩЕЕ. НОВЫЙ ВЕК СЕМЕЙНЫХ ЛЮБИТЕЛЬСКИХ ТЕАТРОВ В РОССИИ.

Игорь Яринских, продюсер, режиссёр, культуролог, театровед.



Всероссийский фестиваль семейных любительских театров «Сказка приходит в твой дом» пройдет в шестой раз и в двенадцатый раз с того времени, когда он был Московский, но его уже посещали семьи участники из других регионов. Двенадцать лет жизни в театре, театрального проекта – это этап становления, осознания себя. В этот период всегда наступает момент осмысления, подведение неких итогов. Потом наступает новое время – время развития.

Как развиваться? Как может развиваться самодеятельный, любительский театр? Ответ мы находим в истории театра, ведь знание истории всегда подспорье.

Обратимся к началу XIX века, когда театр и все в театре делали любители. В своей книге «Театр Мочалова и Щепкина» Б.В. Алперс назвал этот период «Золотой эпохой просвещенных театралов». В это время вопросы литературы и теории театра вышли на первый план, объединив вокруг себя передовых деятелей культуры. Театр еще не был настолько популярен. Его задачи стали решать ограниченное число увлеченных дилетантов. Именно благодаря новым запросам, которые предъявили театральному искусству развивающиеся направления классицизма и сентиментализма, возникла необходимость в разработке наравне с драматургией и новых форм его сценического воплощения.

Уже в середине XVIII века сосуществовали два художественных направления, получивших отражение и в зарождающейся русской драматургии, и в сценическом искусстве. Это классицизм и сентиментализм.

Первым директором Российского театра был Александр Петрович Сумароков (1717 -1777). Ему принадлежала право определять репертуарное направление театра. В то время на сцене преобладали пьесы французских классицистов и пьесы самого А.П.Сумарокова, развивающие линию классицизма на русской основе.

Классицизм занимал центральное место в европейской литературе почти сто пятьдесят лет. Сложилось это направление во Франции и распространилось по всей Европе и, конечно, достигло России.



В основе классицизма лежала философия Рене Декарта (1596-1650) и его идеи рационализма. Настоящей ценностью его идеологии является общество, государство. Значение частных интересов личности отвергается, уступая место общественным задачам. Отсюда выступает главенство понятия – долг в ценностной системе классицизма. Долг перед государством, долг перед обществом. Таков ориентир человека в обществе. Из пренебрежения к частной человеческой жизни вырастает особенность классицистического героя – это не живой человек со своим характером, со своей индивидуальностью, а некий обобщенный образ, условный персонаж.

Разделение жанров на высокие и низкие (трагедия - высокий жанр, а комедия - низкий), поэтому предписывалось трагедию писать в стихотворной форме, а комедию - прозой.

Обязательным было соблюдение трех единств: времени, места и действия. Эти условия, благодаря которым действие пьесы, движимое единым сюжетом, совершалось в одной комнате или на одной площади и на протяжении не более одних суток, создавало меру условности классицистической драматургии. Образцом для подражания служила литература античности.

Разработка русского классицизма, не просто перенятого у европейцев, а осмысленного, органичного нашей национальной культурой является заслуга А.П. Сумарокова и его учеников, последователей. Отличали его трагедии от европейского хорошего конца, который был приемлем только в комедиях. Только две трагедии «Хорев» и «Синев и Трувор» оканчиваются гибелью героев. Кроме того, сюжеты своих трагедий драматург черпал из русской и древнерусской истории, стараясь свои пьесы сделать ближе и понятней зрителям.

Григорий Александрович Гуковский (1902-1950) литературовед, критик говорил, что мы должны признать «Хорева», первую трагедию А.П. Сумарокова, первую правильную русскую драматическую пьесу, написанную в 1747 году, как незаурядное явление русской литературы.

Герои пьесы А.П. Сумарокова это не простой народ, а представители высших сословий. Именно к ним обращены мысли и идеи драматурга. Герою нужно отказаться от всего личного во имя блага интересов государства.

Первые комедии А.П. Сумарокова, как положено написанные прозой были очень близки к фольклорным сценкам. Это были короткие пьесы, не в пяти действиях, как было принято в



европейских традициях классицизма. В них не было ярко выраженного сюжета, а были комические условные маски, как в народном театре, выходящие на сцену для показа собственного порока. Функция комедий была тоже дидактическая (нравоучительная).

Ученик А.П.Сумарокова, выпускник кадетского корпуса Михаил Матвеевич Хирасков (1733-1807) стал не только продолжателем классицизма, но и одним из первых драматургов сентиментального направления.

Трагедия «Венецианская монахиня» (1758 год), хоть и походила на классическую драму, но имела черты сентиментализма. Выбор героев – простых людей, а не знатных особ, мрачность обстановки. Героиня уходит в монастырь в отсутствии своего возлюбленного. Когда возлюбленный возвращается, то решает забрать ее, но закон монашества не приложен. В финале герои погибают. Но новаторством идеи пьесы стало отстаивание права человека на чувство, любовь, вопреки его долгу. Так в творчестве М.М. Хираскова на первый план выходит оправдание человеческого переживания.

В 1774 году М.М. Хирасков пишет пьесу «Друг несчастных», пьесу на манер западных слезных драм, сентиментальную драму. А в следующем году драму «Гонимые». Они нашли свое воплощение на сцене московских театров.

Название художественного направления сентиментализм произошло от сентиментализм (фр. sentimentalisme, от фр. sentiment — чувство).

Как ни странно, именно на почве классицизма, предлагающего пренебречь чувственным началом, и вырастает сентиментализм. Театровед Наталья Сергеевна Пивоварова (декан театроведческого факультета ГИТИСА) отмечает, что последние десятилетия XVIII века начинает меняться театральная публика. Спектакли посещают приезжие дворяне, купцы и разночинцы. Действующими героями на сцене становятся простые люди. Появляются добросердечные и несчастные бедняки, вызывающие сочувствие у зрителя. Стали появляться детали простого быта, не условные, а конкретные. Теперь вкус зрителя диктует направления развития сценического искусства и драматургии. Публика ждала от спектакля трогающие душу переживаний несчастных героев, но переживаний не безвыходных. Словно в сказке беда сменялась неожиданным счастьем. Страдающие герои спасались от всех напастей. И неразрешимые проблемы неожиданным способом разрешались. Значительную



роль в развитии сюжета играли случайности. Жизнь героев сентиментализма полна непредсказуемых обстоятельств. «Случай формирует судьбу», - говорит Н.С. Пивоварова.

В начале XIX века сентиментализм выходит на первый план. Повесть «Бедная Лиза» Николай Михайлович Карамзина (1766 -1826) стала образцом сентиментальной литературы и значительно повлияла на драматургов. Так, пьеса Владимира Михайловича Федорова (годы творчества 1803 -1823) «Лиза, или Последствия гордости и обольщения» была переписана с повести Н.М. Карамзина. Пьесы сентиментализма были написаны прозой, приближаясь к разговорной речи, и изобиловали авторскими ремарками, в которых отражались и эмоции, и действия персонажей. Вернемся к просвещенным дилетантам, сейчас можно сказать любителям, которым самим предстояло сформировать и создать русский театр. В число этих театралов входили драматурги Александр Александрович Шаховской (1777-1846), Михаил Николаевич Загоскин (1789-1852), Сергей Петрович Жихарев (1787-1860), Сергей Тимофеевич Аксаков (1791-1859), Николай Иванович Гнедич (1784-1833), Павел Иванович Катенин (1792-1853), Алексей Николаевич Оленин (1763-1843). Все они были люди широко образованные и не только теоретически разбирали насущные проблемы, но и практически были вовлечены в театральный процесс. Они были и драматургами, и переводчиками, выполняли функции режиссера (не существовавшей в то время профессии), театральных педагогов, критиков. Многие из них были членами дирекции императорских театров.

Знаменательно то, что именно в этот период начинает формироваться и развиваться литературная журналистика, а вслед за ней и театральная критика. Предвосхищая публикации проблемных театральных статей, появляются эпиграммы, сатирические выпады, направленные на того или иного драматурга, или стихотворные обращения, а также предисловия к драматургическим произведениям. Именно с театральной критики и начинается становление теории русского театра.

Первым русским театральным журналом был «Драматический вестник» (Санкт-Петербург, 1808 г.) А.А. Шаховского. Другие издания, не прямо относящиеся к театру, имели специальные разделы, разбирающие сценическое искусство. Отныне детальному анализу стали подвергаться все отдельные составляющие спектакля. Впервые все элементы спектакля (драматургия, сценография и актерская игра) формально и содержательно стали стремиться к



гармонии целого.

Актерское искусство стало в центре внимания обсуждения теоретиков театра и главной задачей практиков. Актер стал восприниматься, как отдельное творческое искусство, от которого зависело раскрытие всего содержания спектакля.

А.А. Шаховской был не только критиком, драматургом, но и театральным педагогом. Он воспитывал молодых актеров, подготавливая для сцены целые ансамбли. Среди его учеников была Екатерина Семеновна Семенова (1786-1849), играла первых любовниц; Василий Андреевич Каратыгин (1802-1853), трагический герой; Иван Иванович Сосницкий (1794-1871), играл любовников и молодых повес; Александра Егоровна Асенкова (1796-1858), субретка, бойкая, остроумная служанка.

А.А.Шаховской был директором императорских театров. В то же время он руководил всем процессом постановок. Он не только отбирал пьесы, участвовал в музыкальном оформлении и в самом процессе репетиций. Отстаивая идею классицизма, А. А. Шаховской больше доверял своей фантазии и вкусу. К двадцатым годам девятнадцатого века он утверждает на русской сцене романтизируемую эклектику. Художественное оформление этих постановок, как трагедию Владислава Александровича Озерова (1769-1816), осуществлял знаток археологии, директор Публичной библиотеки Санкт-Петербурга А. Н. Оленин, который в дальнейшем стал президентом Академии художеств. Можно только представить с какой внимательностью и кропотливостью к достоверности художник относился к костюмам и бутафории спектакля.

Под руководством репертуарной части дирекции императорских театров находился инспектор труппы, выполнявший сугубо административные и режиссерские функции, в числе которых назначение ролей, проверка хода репетиций и самого спектакля.

Эту должность занимали в основном первые актеры, продолжавшие играть на сцене. Одним из таких был Иван Афанасьевич Дмитриевский (1734-1821). Начинал он в Ярославле, играл в труппе с «первым русским актёром» Русского театра Федором Григорьевичем Волковым (1729-1763), потом Петр Алексеевич Плавильщиков (1760-1812) - актер, режиссер, драматург. В то время в функцию режиссера входила координация действий труппы и дирекции театра и всех творческих единиц, работающих над постановкой спектакля. Работа была не легкая, но она не включала в себя творческих задач.

К просвещенным театрам можно отнести Павла Александровича



Катенина (1792-1853) - поэта, драматурга, педагога, переводчика. Он адаптировал зарубежную драматургию к русской сцене.

Нужно особо отметить «звезду» русского императорского тетра Е.С. Семенову. Она была из крепостных. Родители были крестьянами помещика Путяты и были подарены в благодарность учителю кадетского корпуса Жданову. Девочка воспитывалась в театральном училище у И.А. Дмитриевского. И уже тогда был заметен ее драматический талант. Об ее игре было написано немало отзывов. Александр Сергеевич Пушкин восхищался ее. В статье «Мои замечания о русском театре» написанной в 1820 году он заявляет, что Е.С. Семенова не имеет соперницы. Она осталась единодержавною царицей трагической сцены. Величавая, высокая и статная, со звучным и гибким голосом Екатерина Семенова идеально подходила для ролей в классических трагедиях со своей напевной декламацией, эмоциональностью, содержательностью и искренностью. Одной из легендарных и успешных ролей у нее была «Антигона» В.А. Озерова.

В споре трагических актрис Мадемуазель Жорж и Екатерины Семеновой во время гастролей французской «звезды» в Москве, зарубежная актриса признала победу русской драматической примадонны.

23 февраля 1826 в Дирекцию императорских театров поступило письмо, подписанное Екатериной Семеновой, в котором предлагалось реформировать руководство театральным процессом. По аналогии с дирижёром оркестра предлагалось отдать руководство всей постановкой спектакля одному человеку. Это дирижёр спектакля должен знать все элементы постановки. Понимать роль и место каждого участника и уметь создавать из спектакля законченное единство. В то время на первый план выходили ведущие актеры, исполнители главных ролей, а другие артисты без необходимых наставлений не составляли гармоничного ансамбля. Так зарождалась профессия театрального дирижёра-режиссера, как творческой единицы.

В качестве иллюстрации работы театроведа, истории театроведенья нужно взять статью А.С.Пушкина «Мои замечания о русском театре» и внимательно с ней познакомится. Может быть это станет точкой опоры для возможности описывать, анализировать, хотя бы на первом этапе, работы участников «семейных любительских театров», участников фестиваля, а в дальнейшем и спектакли профессиональных театров. Это увлечение, может стать новым, дополнительным направлением в развитии «Семейных и



любительских театров». И Вы, театральные дилетанты, любители, так же как и в XVIII – XIX веке, сможете открыть для себя и для нас, для будущей театральной жизни, истории это направление театра, сохранить его, описывая и давая характеристики увиденным во время фестиваля работ.

Желаю удачи!

5. НУЖНЫЕ КНИЖКИ.

1. Станиславский К.С. «Моя жизнь в искусстве»
2. Кристи Г. «Воспитание актера школы Станиславского»
3. Андерсен Х.К. «Пьесы-сказки»
4. Бруштейн А. Пьесы: «Внуки», «Кнопочка»
5. Габбе Т. «Город мастеров. Сборник пьес»
6. Каменский А. «Мы - актеры. Пьесы для школьной художественной самодеятельности»
7. Козлов С. «Я на солнышке лежу», «Трям! Здравствуйте!», «Поющий поросенок», «Снежный цветок», «Летающий поросенок», «Как Львенок и Черепаха пели песни», «Золотой чай», «По зеленым храмам», «Я вас люблю, Ромашка», «Ип – инопланетянин», «Гостиница для путешественников в прекрасное»
8. Лифшиц В. «Ищи ветра в поле», «Кот Васька и его друзья», «Картофельный Человечек»
9. Лифшиц В., Кичанова И. «Петушков из Гребешкова», «Хоппель-поппель», «Настя-клоунастя», «Алёнушка и солдат» и клоунады
10. Любимова В. «Пьесы для детей»
11. Маршак С. «Двенадцать месяцев», «Горя бояться - счастья не видать»
12. Метерлинк М. «Синяя птица»
13. Михалков С. Пьесы: «Я хочу домой!», «Красный галстук», «Скрытый талант (Чужая роль)», «Особое задание», «Смех и слёзы», «Нищий и принц», «Зайка-Зазнайка»
14. Сухоцкая Н. «В школьном театре»
15. Шестаков Н. Пьесы для детей: «Аул Гидже», «Мик», «Финист Ясный сокол», «На заре туманной юности»
16. «Где все? Сборник лучших шведских пьес»
17. «Маленький театр. Пьесы для домашних и школьных постановок XIX - начала XX века»
18. Андреева А.Ю., Богомолов Г.И. «История костюма. Эпоха. Стиль. Мода» - СПб: «Паритет», 2001



19. Акимов Н.П. «Не только о театре» - М. - Л., 1966.
20. Борисова Е.А., Толмачева Г.В. «ОСОБЕННОСТИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ДЕТСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА» // Международный студенческий научный вестник. – 2017. – № 1
21. Джексон Ш. «Сценический костюм» Перевод с англ. - М., 1983
22. Джексон Ш. «Костюм для сцены: пособие по изготовлению театрального костюма» Перевод с англ. - М.: Искусство, 1984
23. Захаржевская Р.В. «Костюм для сцены» - М., 1973
24. Захаржевская Р.В. «История костюма: от античности до современности» - М.: РИПОЛ Классик, 2004
25. Кидд М.Т. «Сценический костюм: уник. ил. рук. по изготовлению проф. сцен. костюмов» / М.Т. Кидд; пер. с англ. Л.А. Борис. - М.: АРТ-РОДНИК, 2004
26. Пармон Ф.М. «Композиция костюма: Одежда, обувь, аксессуары» - 3-е изд., перераб. и доп. - М.: Триада плюс, 2002
27. Степанова К.А. «Костюм для сцены: учеб. пособие по курсу «Оформление спектакля» для студентов режиссер. и балетмейстер. фак. театр. вузов» / К.А. Степанова. - М.: ГИТИС, 1981
28. Тарабукин Н.М. «Очерки по истории костюма» / предисл., коммент. Л.М. Горбачевой. - М.: ГИТИС, 2004
29. Устинов Е.А. «Костюм — образ времени»
30. Ли Бейган «Грим для театра, кино и телевидения»
31. Курышев В.Н. «Грим в театральной школе»
32. Методические рекомендации по дисциплине «Основы театрального грима», Московский государственный институт культуры
33. Петрова А.Н. «Сценическая речь», изд-во Искусство, 1981
34. Запорожец Т.И. «Логика сценической речи», М., Просвещение, 1974



МАСТЕРСКАЯ СЕМЕЙНОГО ТЕАТРА МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

Ответственный редактор Ирина Елизарова.

Компьютерная вёрстка Юлия Полех.

Дизайн-макет Юлия Полех.

Ответственный за выпуск Вячеслав Науменко.



ПК «Союзпечать».2020. - 130 с.

Подписано в печать 10.08.2020.

Формат 148x210

Печать офсетная.

Тираж 1000 экз.



WWW.SEMJA-TEATR.RU

8 (495) 514 54 61

8 (499) 340 02 63

8 (916) 222 23 40

