

**Московский институт открытого образования.
Кафедра эстетического образования и культурологии.
Лаборатория интерактивных театральных проектов.**

Театральная педагогика – школе.

Сборник научно-методических материалов.

Москва.

Сборник, адресованный педагогам дополнительного образования и учителям – предметникам гуманитарного образовательного цикла, включает в себя научно-методические разработки, сделанные сотрудниками Лаборатории интерактивных театральных проектов в составе Кафедры эстетического образования и культурологии Московского института открытого образования в процессе работы по направлениям, выявленным в ходе изучения превалирующих профессиональных запросов педагогической аудитории. Статья О.В. Викторовой «Развитие жанра литературной композиции на отечественной эстраде», адресованная учителям литературы и педагогам дополнительного образования, содержит анализ методического опыта и историческую справку о этапах истории развития одного из самых популярных в практическом использовании жанров направления «Художественное слово». Материал «Звукошумовой (перкуSSIONный) тренинг на занятиях в детском коллективе», предоставленный Ю.Н. Рыбаковой, может быть использован учителями музыки, руководителями театральных, музыкальных и художественных коллективов. Методическая разработка “Урок «Театр»” Е.И. Косинец для 4-7 классов адресована классным руководителям, преподавателям МХК и других направлений гуманитарного цикла, работающим с детьми этого возраста. Статья А.Б. Никитиной “Клуб «Дети-театр-образование»” рассказывает об одном из перспективных направлений работы Лаборатории интерактивных театральных проектов – клубе детских театральных педагогов и коллективов.

Содержание.

Рыбакова Ю.Н.

Вступительная статья _____ 4.

Викторова О.В.

Развитие жанра литературной композиции на отечественной эстраде _____ 7.

Рыбакова Ю.Н.

Звукошумовой (перкуссионный) тренинг на занятиях в детском коллективе _____ 45.

Косинец Е.И.

Урок «Театр» _____ 61.

Никитина А.Б.

Клуб «Дети-театр-образование» _____ 69.

Вступительная статья.

Рыбакова Ю. Н.

Научный сотрудник лаборатории интерактивных театральных проектов.

В 2007-2008 учебном году Московским институтом открытого образования в составе кафедры Культурологии и эстетического образования было учреждено новое подразделение – Лаборатория интерактивных театральных проектов. Как видно из самого названия, спецификой деятельности лаборатории являлась адаптация имеющихся и разработка новых инновационных методик в области применения интерактивных (и в первую очередь – театральных) технологий в школьном образовательном процессе. Основными задачами деятельности лаборатории стали:

- творческое развитие учащихся, педагогов, родителей;
- развитие читательских и зрительских навыков и потребностей школьников;
- помощь педагогам в овладении инновационными педагогическими методиками и технологиями;
- помощь школе в создании единого творческого образовательного пространства для детей и взрослых;
- помощь школе в создании единого поля творческого общения между детьми, педагогами и родителями;
- разработка методик совместного обучения детей и взрослых в процессе творческой деятельности.

Решение этих задач требовало подхода комплексного и всестороннего, из чего возникала необходимость развития работы подразделения в нескольких направлениях.

В мае 2007 года сотрудниками лаборатории было проведено несколько мероприятий презентационно-исследовательского характера, которые позволили очертить некоторые проблемы, определяющие будущее поле деятельности. Одной из основных проблем оказалось непонимание

большинством педагогов и руководителей школ практической силы влияния предлагаемых методик на развитие личности ребенка и эффективности театральных образовательных технологий в образовательном процессе.

Поэтому в 2007-2008 и 2008-2009 учебном году лабораторией были разработаны программы нескольких краткосрочных курсов повышения квалификации, рассчитанных на различные группы работников образовательных учреждений. Конечно, 36-ти или 72-х часов слишком мало для того, чтобы овладеть сколько-нибудь серьезно любым возможным новшеством. Важным был сам подход потенциальных слушателей к проблеме, ознакомление их с новейшими технологиями в предлагаемой области, открытие нового инновационного поля в существующих областях образовательной деятельности.

По результатам проведения первых краткосрочных курсов коллектив лаборатории получил возможность проанализировать результаты своей работы и выявить зрительский запрос аудитории. В частности, весьма активен был интерес к специализированным курсам по проблематике «литература - художественное слово» и «уроки предметов гуманитарного цикла с применением театральных технологий».

Приняв это к сведению, лаборатория сакцентировала свое внимание на этих и смежных направлениях работы.

Данный сборник включает в себя материалы, разработанные на основе преобладающих запросов педагогической аудитории в процессе научной и практической деятельности сотрудников лаборатории. Учителям литературы и педагогам дополнительного образования поможет в работе статья О.В. Викторовой «Развитие жанра литературной композиции на отечественной эстраде». В сборник вошло также несколько методических разработок проведения уроков с применением инновационных театральных технологий.

Весной 2009 года на семинаре, состоявшемся в ходе проведения Дня театра в рамках городской «Недели искусства» инновационной сети «Модернизация художественно-эстетического образования» была высказана

идея о создании профессионального клуба для театральных педагогов, работающих с детьми. Это стало новым направлением в деятельности лаборатории интерактивных театральных технологий (см. статью А.Б. Нкитиной).

Используя весь полученный в процессе работы опыт, лаборатория старается расширять пространство своей деятельности. Постоянный поиск новых областей применения интерактивных театральных технологий в педагогической работе дает свои результаты. Многие слушатели курсов и участники иных мероприятий, проводимых лабораторией, уже стали иначе смотреть на образовательный процесс, стремясь привнести в свою работу элементы творчества. Запрос педагогической общественности на продукт деятельности лаборатории за время ее существования значительно вырос. И это доказывает несомненную эффективность направления работы подразделения, нацеленного на высокое качество предлагаемого материала и постоянную разработку новых инновационных методик в области применения интерактивных театральных технологий в образовательном процессе.

Развитие жанра литературной композиции на отечественной эстраде

Викторова О. В.

Научный сотрудник лаборатории интерактивных театральных проектов, преподаватель предмета «Сценическая речь».

О времени возникновения отечественной литературной эстрады и установление самого термина «эстрада» в разговорном языке и исследовательской литературе существует несколько точек зрения. Один из исследователей и историков отечественной эстрады Е.Кузнецов считает, что термин «эстрада» вошел в обиход во второй половине XIX столетия в связи с формированием самостоятельных сценических жанров и обособлением их в отдельную от оперно-балетного и драматического театра отрасль сценического искусства. Е.Кузнецов связывает начало эстрады с народными гуляниями первой половины XIX в., и дивертисментами, устраивавшимися на открытых сценах летних садов.

Иную точку зрения высказывает историк и искусствовед Е.Уварова, которая считает, что специфика эстрадного искусства начинает осознаваться и пониматься как самостоятельная к началу 20-х гг. XX в. Слово «эстрада» становится термином, вмещающим в себя целую область искусства. Е.Уварова связывает начало формирования эстрады с тем периодом, когда она обретает зрелые формы и становится самостоятельной отраслью сценического искусства. А то, что имело место в первой половине XIX в., скорее следует определить как «предэстраду», когда, с одной стороны, уже существуют отдельные формы и жанры эстрады, с другой – они включены еще либо в традиционные художественные структуры (как дивертисмент в театральном спектакле), либо не определились еще по своему положению в системе жанров искусства (виды и формы литературных чтений). Нас во всей этой истории, прежде всего, интересует, как складывался жанр

литературной эстрады, какие формы и изменения он претерпел, а самое главное каковы предпосылки, зачем?

Выделение жанра художественного чтения-рассказа. Вечера авторского чтения. Актерские антракты и дивертисменты XIXв.

В начале XIX получили распространение такие формы взаимодействия с публикой, как актерские антракты и дивертисменты, и вечера публичного чтения писателями своих произведений. Чтение авторами своих произведений устраивалось в дворянских салонах, частных домах, на литературных вечерах. У истоков вечеров авторского чтения стояли А.С.Пушкин и Н.В.Гоголь, признаваемые как одаренные чтецы. Из воспоминаний Пушина 1925г. в Михайловском «Я привез Пушкину в подарок «Горе от ума». После обеда, за чашкой кофе, он начал читать ее вслух...Я с необыкновенным удовольствием слушал его выразительное, исполненное жизни чтение, довольный тем, что мне удалось доставить ему такое высокое наслаждение. Потом он мне прочел кое-что свое...».¹ Сохранились воспоминания М.П.Погодина о чтении поэтом «Бориса Годунова» осенью 1926 года в доме Веневитиновых, где присутствовали современные литераторы и поэт Адам Мицкевич. Погодин писал, что слушателей поразила не только глубина пушкинского произведения, но и манера пушкинского чтения, соответствующая создаваемому им, новому реалистическому направлению в литературе. Как мы знаем, судьба пушкинской драматургии сложилась уже после смерти автора. Иначе сложилась судьба Н.В.Гоголя и А.Н.Островского. Они писали и читали для театра, для актеров, которые, впоследствии, воплощали их произведения на сцене. История тесно переплела имена драматургов и актеров - Гоголя и Щепкина, Островского и Садовских. Чего авторы добивались от актеров? Простота и правдивая жизненная интонация – вот что должно лежать в основе искусства звучащей литературы. В переписке с друзьями за 1843 г.

¹ Е.Кузнецов Из прошлого русской эстрады. М., 1958

Н.В.Гоголь в главе «Чтение русских поэтов перед публикою» писал: «...К образованию чтецов способствует так же и язык наш, который как бы создан для искусного чтения, заключая в себе все оттенки звуков и самые смелые переходы от возвышенного до простого в одной и той же речи. Я даже думаю, что публичные чтения со временем заместят у нас спектакли...».²

В дальнейшем тенденция авторского чтения будет активно развиваться и достигнет своего апогея в начале XX века. Известно, как читали свои и чужие литературные произведения такие знаменитые литераторы, как Крылов, Горький, Маяковский, Блок, Есенин, Ахматова. Начало XX века знаменуется небывалым всплеском интереса к звучащей поэзии со стороны простой публики. Сохранились граммафонные записи знаменитых ныне выступлений Маяковского и Есенина в молодежных аудиториях. Изначально же авторские чтения были выходом в камерную аудиторию любителей литературы и искусства, т.е. людей просвещенных. Это было своеобразное общение писателей с артистической общественностью, с целью создания определенной атмосферы, среды. Что хотели почерпнуть авторы из такого общения? Мы уже говорили о зарождающихся реалистических тенденциях в передовой литературе начала XIX века, это следует понимать как тяготение к простому, органичному, естественному отражению действительности, такой, какова она есть в реальности. Литература есть дух времени, передаваемый поколениям, литератор воспроизводит в своем произведении сегодняшнее «дыхание времени», сегодняшние ритмы, и в соответствующей данному времени форме. Если писатель воспроизводит другое историческое время, то, все равно, через взгляд из сегодняшнего дня (если таковой взгляд отсутствует, то мы называем это стилизацией). Чтобы все это почувствовать, нужна обратная связь, нужен диалог со своим читателем, диалог не через стол, а напрямую. Уловить, почувствовать интонацию времени

² Н.В. Гоголь «Выбранные места из переписки с друзьями», глава 5 «Чтения русских поэтов перед публикою» 1843. собр. соч. в 7-и т. т.6, М., 1967.

перепроверить себя писателю помогали и помогают сегодня встречи со своим читателем, публичные авторские чтения.

Исполнительское чтецкое искусство актеров развивалось двумя путями. Это, прежде всего, номера в дивертисментах и антрактах, которые исполнялись либо в антракте, либо уже после основной пьесы, либо в сборном концерте. Дивертисменты и антракты состояли из коротких юмористических рассказов, стихов современных поэтов или басен, и были адресованы широкой публике. Другой путь – повторял авторское чтение в кругу избранных, здесь читались новинки литературы, или произведения, которые по разным причинам не могли войти в репертуар театра. Так, корифей Малого театра М.С.Щепкин на таких «встречах для души» читал, например, стихи Тараса Шевченко.

Выделение художественного чтения в самостоятельный специфический вид искусства отделяло это новое искусство звучащей литературы от искусства театра, переводило Слово авторское письменное в Слово устное, звучащее. Тем самым была заложена основа русской школы художественного чтения, что впоследствии разовьется в жанр литературной эстрады, стоящей на стыке искусства театра и литературы. Что заставило известных актеров, не обделенных любовью и признанием публики, плотно занятых в репертуаре, выйти за привычные рамки своего искусства и обратиться к зрителю и слушателю непосредственно, выйти на прямой диалог с ним? Может, у зрителей пропал интерес к драматическому театру, и он утратил свои позиции? Нет, история развития Малого и Александринского театра говорит обратное! Может, литература не отвечала запросам читателя? Нет, это время Пушкина, Гоголя и Островского! Все та же, как и у писателей, тяга к обратной связи, тяга к прямому диалогу со зрителем заставляла актеров выходить за пределы «четвертой стены». Особое обостренное чувство правды, присущее хорошим, чутким актерам, позволило им уловить тенденцию зрительского восприятия. А тенденция такова, что классическо-романтический репертуар и сложившиеся ранее формы

сценического выражения, в первой половине XIX века уже не в полной мере отражал современную действительность и настроения. Требовалась иная Правда, иные оценки в актерской игре. Понять и проверить это можно было в прямом общении со зрителем. Складывалось новое стилистическое направление в художественном чтении – реалистическая манера чтения, которая противостояла декламационной школе классицизма, представителем которой являлся артист Александринского театра В.А.Каратыгин.

Таким образом, история художественного чтения в России напрямую связана с появлением реалистических тенденций в литературе и профессиональном театре, и с поисками новых сценических форм. Развитие жанра художественного слова *как самостоятельного* в творчестве актеров-чтецов и их выход к массовому слушателю приходится на 20 годы минувшего XX века.

Актерский рассказ-показ как основа жанров театра одного актера и литературного портрета XX века

М.С.Щепкиным был дан своего рода зачин выступлений театральных артистов на эстраде, который был на границе двух, значительно позже сформировавшихся жанров: художественного чтения и театра одного актера. Многие актеры особо славились устными рассказами из своей жизни и из бытовых наблюдений. М.С.Щепкин снискал славу первого исполнителя короткого бытового рассказа-импровизации, основанного на собственном наблюдении из жизни. В дальнейшем последователи жанра чтения-рассказывания будут П.М. и М.П. Садовские, И.Ф.Горбунов, В.Н.Андреев-Бурлак.

В 1843 году М.С.Щепкин и П.М.Садовский устроили первые публичные литературные вечера, на которых впервые прозвучали произведения Н.В.Гоголя «Старосветские помещики» и «Шинель» в исполнении Щепкина, и «Повесть о капитане Копейкине» из «Мертвых душ» в исполнении Садовского. Из воспоминаний одного из очевидцев

выступления М.С.Щепкина видно, что актер дал выразительные характеристики действующим лицам повести, представив перед слушателями целую портретную галерею: «Благодаря неподражаемой изобразительности автора и искусству чтеца, мы, казалось, видели перед собой и Акакия Акакиевича, с трепетом приближающегося к портному и потом с радостным биением сердца надевающего давно желанную шинель, и двух деловых людей, спорящих о том, была ли у Лукьяна Федосеевича пиковая семерка, и Бурдюкова, рассказывающего завещание своей тетушки. Можно сказать без преувеличения, что Щепкин глубоко постиг характеры всех действующих лиц...».³ Работая над пушкинским монологом Скупого из «Маленьких трагедий», Щепкин строил его по законам театра, но вместе с тем, исполнял его на эстраде вне партнеров и театральной обстановки. Эти выступления можно назвать предтечей «театра одного актера» и поэтического театра – сценического воплощения драматургии в стихах.

Традицию Щепкинского чтения и развитие стилистического направления театра одного актера продолжил на литературной эстраде Василий Николаевич Андреев-Бурлак, знаменитый провинциальный актер, игравший во многих российских театрах. Он прославился как виртуозный рассказчик-импровизатор, автор и исполнитель разнообразных эстрадных номеров юмористического, бытового и общественно-политического содержания. Началом особого пути в искусстве стало для Андреева-Бурлака исполнение в начале 80-ых годов XIX века «Записок сумасшедшего» Н.В.Гоголя в новом тогда жанре моноспектакля. Выдающийся критик-искусствовед В.В.Стасов писал об исполнении «Записок»: «Это нечто поразительное по простоте и истине... Но меня более всего радует инициатива».⁴ Исполнение «Записок» открывало и утверждало в творчестве Андреева-Бурлака тему униженных и оскорбленных, особенно сильно прозвучавшую именно в прозе Гоголя и Достоевского, которую невозможно

³ Е.Кузнецов Из прошлого русской эстрады. М., 1958

⁴ Е.Кузнецов Из прошлого русской эстрады. М., 1958

было тогда представить в репертуаре театров. Эту тему Андреев-Бурлак развивал и углублял в эстрадном исполнении всю свою творческую жизнь. Он работал над Мармеладовым из «Преступления и наказания» и Снегиревым из «Братьев Карамазовых» Достоевского. Сохранились воспоминания актера Художественного театра, блистательного исполнителя роли Мити Карамазова Л.М.Леонидова о выступлении В.Н.Андреева-Бурлака: «...Аркашка, Недыхляев, Поприцин, Мармеладов, волжские рассказы. Очень сильно, сочно. Полное отсутствие всякой сентиментальности. Про него, как и про Достоевского, можно сказать: «жестокий талант». Никакой слащавости, нет заигрывания с публикой. Мармеладов – это настоящая трагедия. Это величественно и трагично, как Эдип. Это конгениально автору «Преступления и наказания»».⁵

Так, с исполнением Андреева-Бурлака, на литературную эстраду вошла проза крупных форм, определенным образом компилированная и композиционно выстроенная, в соответствии с замыслом исполнителя. Это является одним из важнейших принципов театра одного актера – композиция создается внутри этого театра, она сугубо индивидуальна, другой исполнитель, без учета своей индивидуальности в том виде, в котором она читалась другим актером, повторить ее не сможет. Литературно сценическая композиция предполагает очень активное воздействие исполнителя на замысел автора, часто подчиняя этот замысел своим целям. Мы говорим сейчас непосредственно о литературно-сценической композиции в формах театра одного актера. Но ведь композиция, то есть построение, расположение, это практически любое эстрадное выступление чтеца, который перерабатывает авторский текст с учетом своих постановочных целей и задач: это и особая выстроенность в исполнении стихов, отвечающих исполнительскому замыслу, это и индивидуальная подача прозаического материала, порой полемически выстроенного в соответствии с авторским замыслом. Так с выходом композиций Андреева-Бурлака по прозе Гоголя и

⁵ Е.Кузнецов Из прошлого русской эстрады. М., 1958

Достоевского в конце XIX века, можно говорить о тенденции развития жанра театра одного актера, а в дальнейшем и моноспектакля.

Сценическая судьба эстрадного воплощения гоголевских «Записок сумасшедшего» вообще сложилась очень счастливо. Вслед за Андреевым-Бурлаком «Записки» исполнялись П.Орленевым, а в XX веке были поставлены моноспектакли, исполненные Ю.Ярветом, А.Калягиным, Г.Бурковым и другими. В своих лучших моноспектаклях Андреев-Бурлак выявлял преимущества открытого им жанра – мобильность, быстрота отклика на духовные и общественные запросы зрителя, интенсивность взаимодействия со зрителем, выход на прямой контакт и снятие «четвертой стены», обязательной в драматическом спектакле. Полная сосредоточенность и погруженность в материал, в душевные глубины жизни героев. В этом жанре отсутствует переключение на партнера (У Андреева-Бурлака на сцене были другие артисты, но они находились исключительно как статисты) – есть один только партнер – зритель, связь с которым не должна прерываться, ни на секунду.

Жанр театра одного актера, вышедший из щепкинского чтения, много позже подхватит и разовьет другой известный актер В.Н.Яхонтов, но это произойдет уже в следующем веке. Он разовьет образное, актерское начало, присутствовавшее в чтении М.С.Щепкина. Манера исполнения Яхонтова не копирует щепкинскую, она выразится в пластике чтеца, в движениях и мизансценах. Гоголевская «Шинель» Яхонтова - прямое продолжение традиции актерского чтения Щепкина, театрализация уходящая в глубь текста.

В 50-ых годах XIX века актер и режиссер киевского театра П.А.Никитин вошел в историю литературного эстрадного жанра как первый, для которого призвание чтеца стало основной профессией. Чтение было для него важнее его театральной актерской деятельности. Никитин понимал значение эстрадного искусства, как остро современного, моментально откликающегося на происходящие события, и доносящий до широкой

аудитории только что вышедшие произведения современных авторов. Никитин обладал даром сатирика-обличителя, выступал со стихами и сатирическими фельетонами, преимущественно печатавшимися в некрасовском журнале «Современник». Он же был один из первых, кто составлял большие программы, которые впоследствии стали называться «Тематическими вечерами».

Актер Александринского театра И.Ф.Горбунов славился своими короткими рассказами-импровизациями. Он утвердил на Русской эстраде жанр устного рассказа, а другом и наставником был у него П.М.Садовский, открывший молодому исполнителю дорогу на эстраду. Бытовые, незамысловатые сценки в его исполнении отличались острой наблюдательностью, юмором и глубокой симпатией к своим героям, простым людям, а в рассказах о «хозяевах жизни» был остро сатиричен. И.Ф.Горбунов обладал талантом особого эстрадного перевоплощения в передаваемый образ. Если на театральной сцене от актера требовалось медленное планомерное вживание в исполняемый образ, то Горбунов моментально внутренне трансформировался в своих героев, несколькими характерными штрихами создавая типаж. На эстраде, в одном рассказе актер умел передать целую галерею образов так, что у зрителя создавалось впечатление присутствия сразу нескольких артистов. Горбунов сам писал свои произведения, одна из его книг называлась «Сцены из народного быта для рассказов на театральной сцене и семейных вечерах». Он же и являлся автором-исполнителем своих рассказов, принимал участие во многих концертах, дивертисментах и литературных вечерах. Заложенная Горбуновым традиция мгновенного перевоплощения, искусство точной, выразительной характеристики своих героев была продолжена актером Малого театра В.Ф.Лебедевым и актером В.В.Сладкопевцевым, который даже выпустил первую теоретическую книгу по мастерству рассказчика - «Искусство декламации», вышедшей в 1910г.

Но Горбунов был не только рассказчиком-сатириком, многие его выступления были посвящены рассказам об актерах и их быте, людям искусства. Это начинающаяся новая ветвь жанра живого портрета. Горбуновым была создана целая портретная галерея знаменитых людей. Заложенная Горбуновым линия мемуарного, автобиографического рассказа была продолжена и развита в XX веке известным писателем-филологом, исследователем поэзии, блестящим рассказчиком Ираклием Андрониковым, создателем жанра «живого портрета». 60-70 годы XX века без преувеличения можно назвать эпохой Андроникова на отечественной эстраде. Он обладал таким же, как и у Горбунова, даром моментального внутреннего перевоплощения в своих героев. Однако, И.Андроникова не интересовали бытовые подробности, он пытался передать атмосферу того времени, о котором повествовал. Бытовая деталь становилась у него приметой, атрибутом времени. Его рассказы это воспоминания о писателях, поэтах, музыкантах, художниках. Рассказчик восхищается этими людьми, и свое восхищение передает слушателю.

Лирический герой. Авторская позиция.

Академическое художественное чтение.

М.С.Щепкин вместе со знаменитым актером П.С.Мочаловым являются первооткрывателями пушкинианы на литературной эстраде. Щепкин в своем реалистическом духе исполнял пушкинских «Полководца», «Полтаву», «Клеветникам России». Лирический герой пушкинских стихов, которого в силу сложившегося актерского амплуа, артист не мог исполнить на театральной сцене, на эстраде помог раскрыть всю палитру его дарований, его широчайший духовный и душевный диапазон. Лирический герой Мочалова выразился в романтических пушкинских произведениях: «Цыганы», «Черная шаль». Следует отметить, что долгое время не было ни режиссера, способного поставить пушкинскую драму, ни труппы, способной

ее сыграть. Много лет поэзия Пушкина звучала только на эстраде, в исполнении актеров-чтецов.

Свой след в развитии жанра художественного чтения оставила Мария Николаевна Ермолова. На сцене ею были созданы характеры женщин-героинь в драматических произведениях Шиллера, Лопе де Вега, Островского. Ее героический и вольнолюбивый темперамент находил выражение в поэзии Пушкина и Некрасова, которые актриса исполняла в концертах. В исполняемых стихах «Поэту» и «Пророк» Ермолова исповедовала творческую свободу, они звучали как лирические монологи самой артистки. Писательница Т.Л.Щепкина-Куперник, вспоминая ее чтение, писала: «Когда Ермолова выступала на эстраде, казалось, что она не столько читает, сколько *высказывает свои самые сокровенные, дорогие ей мысли*».⁶

С драматическими монологами выступал и такой замечательный артист Художественного театра – В.И.Качалов. Качалов блистательно читал монолог Ивана Карамазова из «Братьев Карамазовых» Достоевского. В диалоге Сатина и Барона из Горьковского «На дне», который Качалов тоже исполнял в эстрадном варианте, чтец создавал их внутренние образы и характеры. Театрализация в условиях эстрады уходила в подтексты и давала возможность глубокому внутреннему перевоплощению артиста в исполняемые образы. В.И.Качалов очень серьезно относился к художественному чтению на эстраде. Служение на драматической сцене и чтецкое искусство – вот две музы, которым посвятил свою жизнь этот великий актер. Он рано стал выступать на концертах, читал стихи Пушкина, Мицкевича, Некрасова, Блока, Шекспира. Читал монологи из театральных спектаклей, отрывки из «Бориса Годунова» и «Маленьких трагедий». Пушкинская драматургия натолкнула артиста на поиск новых форм сценического воплощения. Качалов создавал своеобразные монтажи по текстам Пушкина, Шекспира, Горького, Чехова, перерабатывал тексты для концертного исполнения, где сам исполнял несколько ролей. Известный

⁶ Г.В.Артоболевский Очерки по художественному чтению. М., 1959

советский театровед и исследователь творчества Качалова В.Я.Виленкин, в своей книге о Качалове писал, что артист испытывал потребность выйти за рамки театральных ролей, и выйти к аудитории с непосредственным обращением, говорить с ней не через своих героев, а от себя лично. Литературно-музыкальные концерты Качалова, проходившие в годы революционных волнений в России, выражали настроение эпохи, и несли в себе импульс новой жизни, зарождавшейся в России. В 1919 году в Доме союзов состоялась премьера литературно-музыкальной композиции «Манфред», созданной Качаловым. В ней звучали стихи Байрона на фоне симфонической музыки. Но, как отмечает известный театральный критик, современник Качалова Н.Эфрос, это не было мелодекламацией. Актер, в первую очередь, воссоздавал душевный строй героя, он не декламировал, а «играл» Манфреда, сдержанно и художественно скромно. Качалов был одним из первых исполнителей поэм А.Блока «Скифы» и «Двенадцать». Большое место в его концертной деятельности занимают произведения Маяковского.

Позиция лирического героя, от имени которого исполнялись стихи, позволяла актерам напрямую выражать свои чувства и мысли, говорить о времени, преломляя их через свой взгляд. В драматических монологах, исполняемых на эстраде, для исполнителя было важно не столько перевоплотиться в персонажа (в отличие от рассказа-показа), сколько высказаться самому, от своего лирического «я», используя образ героя и предлагаемые обстоятельства. Исполнитель как бы сам становился автором, а порой и вступал в полемику с настоящим автором текста. Эти исполнительские позиции легли в основу жанра академического художественного чтения.

Мелодекламация

В XIX веке складывается еще одно стилистическое направление на литературной эстраде – соединение звучащего слова с музыкой. Основы

мелодекламации были заложены П.С.Мочаловым. Это четкое направление требует глубокого и сложного взаимодействия исполнителя с музыкантом, ощущения музыкальности поэтического текста. При таком синтезе особо важно, чтобы музыкант любил и чувствовал поэзию, а артист был подлинным музыкантом. Впоследствии, к термину мелодекламация сложилось крайне негативное отношение. Этому способствовали непрофессиональные выступления салонного типа, где произведения подчеркнуто «распевались» и «подвывались» под аккомпанемент рояля или гитары - такова была мода на исполнение декадентской лирики. Очень ярко и хлестко по мелодекламации прошелся Саша Черный в своем рассказе «Узаконенное любительство». Крупнейший мелодекламатор начала XX века Н.Н.Ходотов писал: «Терпеть не могу определения этого искусства словом «мелодекламация». Необходимо выяснить ясную терминологию всего того, что связано с музыкой и словом: например бывает чтение импровизационное, напевное, куплетное, речитатив под музыку, чтение в сопровождении музыки. Но что делать, когда у нас называют «мелодекламацией» всякого рода художественное и дилетантское чтение под музыку. Недаром эстрада заполнена бездарностями мелодекламационного жанра...».⁷ П.С.Мочалов готовился читать Лермонтовскую «Песню про купца Калашникова» в сопровождении музыки, но его замысел так и не был реализован. Удалось реализовать замысел Мочалова другому знаменитому артисту Н.Д.Мордвинову уже в XX веке. Поэма исполнялась в сопровождении оркестра народных инструментов им. Осипова, исполнявшего специально написанную для этого случая музыку композитора А.Н.Холминова.

Свой особый след в искусстве литературной эстрады, и в частности в жанре мелодекламации оставила великая русская актриса Вера Федоровна Комиссаржевская. Изначально, в ее чтении было стремление к синтезу актерского смыслового чтения и поэтического ритмического чтения стихов. Музыка в стихах присутствовала внутренне, заложенная поэтами. Вскрыть

⁷ Г.В.Артоболевский Очерки по художественному чтению. М., 1959.

эту внутреннюю музыкальность поэзии и стремилась актриса. С детства Комиссаржевская находилась в кругу музыкантов, сама обладая удивительным музыкальным слухом и широким голосовым диапазоном, она стремилась привнести музыкальность и ритмическую организованность в исполнение поэтической лирики. Особым звучанием и певучестью в ее исполнении отличалась поэзия Тютчева, Лермонтова, Пушкина. Ей особо удавались тембровые переливы голоса и музыкальная стихия в лирической поэзии. В концертных выступлениях, актриса раскрывала зрителям глубины своих душевных переживаний через особую тонкость исполнения лирики. В.Ф.Комиссаржевская создала свою литературно-музыкальную программу из стихов в прозе И.Тургенева на музыку А.С.Аренского. Вот воспоминания З.Прибытковой об исполнении этой композиции, премьера которой состоялась в 1903 году на концерте известного пианиста А.И.Зилоти: «...Музыка в этих двух мелодекламациях местами очень сильная, поэтому покрыть оркестр женским голосом нелегко. Но голос Комиссаржевской был настолько «тембровым», настолько певучим и звучным, что ей выступать с мелодекламацией не только не составляло никакого труда, но, больше того, голос ее абсолютно сливался с оркестром, как будто был доминирующей нотой оркестрового звучания... Комиссаржевская была абсолютно музыкальна, как в музыке, так и в слове – само ее слово было музыкой».⁸

Направление мелодекламации было очень востребовано в начале XX века, оно положило начало одному из направлений концертно-филармонической эстрады. Большой резонанс в свое время вызвали выступления В.И.Качалова с монологами Эгмонта, Прометея, Манфреда под музыку Бетховена, Скрябина и Шумана. Известным в 30-ые годы создателем и чтецом литературно-музыкальных композиций был артист А.Глумов. В композицию «Пер Гюнт» Ибсена, на музыку Грига и «Эгмонт» с музыкой Бетховена он привлекал таких выдающихся актеров, как Е.М.Грановскую, А.О.Степанову, С.Г.Бирман, и С.В.Гиацингову.

⁸ Вера Федоровна Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.-М., 1964

Мелодекламация позволила вскрыть мелодическую основу русской речи, и музыкальность поэтического слова, в частности. Связь стиха с музыкой позволяло актеру отойти от сюжетного актерского чтения стиха, где главным является сюжет, и обратить внимание на музыкальную фразировку и темпо-ритм, диктуемый специфической стихотворной формой, а не сюжетом. Мелодекламация сконцентрировала внимание и на звуковых особенностях стиха. Еще в 18 веке М.В.Ломоносов писал о психологической окраске звуков русской речи, Пушкин использует в стихе звуковые окраски слов, но только к XX веку это отчетливо выразилось как принцип в «звукописи» поэтов символистов. Поэзия по своему строю близка к музыке и более предназначена для звучания. Именно в звучании, в мелодекламации отчетливо проявились такие поэтические черты, как музыкальность, звуковая окраска и ритмическая организация.

Итак, XIX век заложил почву в развитии жанров звучащей литературы, разделивших собственно художественную литературу и драматический театр. XIX век наметил такие жанровые черты, как позиция лирического «я» исполнителя; обобщение характерных черт в персонажах рассказа; рассказывание, как сценический прием; особое композиционное построение, направленное на зрительское воздействие; выявление ритмической и звуковой особенности художественных произведений. Это все следствия новой сценической формы. Что же явилось причиной и подтолкнуло выделение такой формы? Н.В.Гоголь, откликаясь на Щепкинские вечера чтения, говорил о важности вкладывания интонации естественности и правды, о важности проживания исполнителем мыслей и чувств героев, как своих собственных, что вызовет отклик в душе зрителя и позволит вступить в диалог с ним. Зритель влияет на сценическую атмосферу. Но в условиях традиционной театральной формы и наличии «четвертой стены», как сценического закона единства времени и места, такое влияние косвенно. Лишь при прямом обращении к аудитории, не разделенном условностью

«четвертой стены», при возведении зрителя в ранг партнера и собеседника, а не просто зрителя-наблюдателя возможна непосредственная общность переживаний и взаимообмен чувствами и мыслями. Вот что заставило актера выходить на прямой диалог с залом. И в этом была новизна и актуальность сценической формы.

XX век - становление жанра художественного рассказывания

Изучая материал по развитию чтецких жанров на отечественной эстраде, сталкиваешься с необычайно большим количеством разнообразного материала. Конечно, все не может вместиться в рамки данного обзора. Но на двух фигурах, заложивших практические и теоретические основы литературной эстрады, надо остановиться максимально подробно.

В начале XX века становятся популярными чтецкие «вечера рассказа» А.Я.Закушняка и выступления в жанре «театр одного актера» В.Н.Яхонтова. С середины 20-ых годов, с приходом на эстраду этих исполнителей, искусство звучащего слова окончательно определится как самостоятельное искусство и станет организационно независимым от театра. Все, что было сделано на эстраде до прихода этих мастеров, было лишь подступами к жанру, создало почву для его утверждения. С начала XX века жанры литературной эстрады будут развиваться в двух, независимых друг от друга направлениях: жанр художественного чтения, который пошел в нашей стране от А.Я.Закушняка и жанр театра одного актера от В.Н.Яхонтова. Оба артиста уйдут от театрального дивертисмента, и создадут, каждый по-своему, модель камерного литературного вечера, а в дальнейшем, выйдут на широкую аудиторию зрителей.

Александр Яковлевич Закушняк родился в Одессе в 1879 году, окончил юридический факультет университета, и был очень образованным человеком. С детских лет он был очарован театром, с 14 лет начал выступать в качестве статиста, а потом стал актером, работал в провинциальных труппах. В 1907 году вступил в труппу В.Ф.Комиссаржевской. Актерская карьера Закушняка

складывалась очень удачно, он играл первые роли и занимал в театре видное положение. Однако внутреннее неудовлетворение актерской профессией заставляло актера искать иные пути самореализации. Вот как он сам вспоминает поиски тех лет: «В театре и определился окончательно мой разлад с самим собой. Противоречивые чувства угнетали и тревожили меня. Актерская работа стала слишком тесным вместилищем для распиравших меня изнутри творческих желаний, но, в то же время, я никак не мог решить, к чему стремлюсь и на что хочу сменить театральные кулисы.... На смену увлечению сценой неожиданно пришел скептицизм. Хотелось бежать из театра. Было ясно, что традиции актерского приоритета в театре отмирают... Новый театр утверждал на подмостках безапелляционный приоритет режиссера... Все, что в театре было отодвинуто на задний план и приглушено, в первую очередь слово, интонация, мне хотелось сохранить, заставить жить полной жизнью, поставить на должную высоту».⁹ В этот период начинаются поиски А.Я.Закушняком нового, «своего», как сам он говорил жанра, жанра художественного чтения. Много идей и образов возникало у него, когда читал произведения своих любимых авторов. Однако камнем преткновения была форма! В какой форме подавать зрителю литературный текст. Находясь вместе с театром Комиссаржевской на гастролях в Ташкенте, он нашел ту самую форму, которая соответствовала «его жанру». Вот как он сам описывает этот счастливый случай: «Случайное впечатление ташкентского базара взорвалось в моем сознании, как бомба, и толкнуло меня на тот путь, которым я иду до сих пор... Тот день в Ташкенте был доведен до белого каления. Но густая пестрая толпа на базарной площади... сидела на корточках молча и неподвижно. Я сразу не понял, в чем дело. Не торговцы ли это, ждущие разрешения разложить свой товар? Но нет, то были не торговцы, а зрители и слушатели. Перед ними на высокой и длинной повозке находился ярко одетый узбек, который громким и отчетливым голосом что-то рассказывал собравшимся. Он рассказывал,

⁹ А.Я.Закушняк Вечера рассказа. М., 1984

видимо, интереснейшие вещи, этот великолепный узбек. Он с необычайной ловкостью драпировался иногда в цветистое покрывало, часто менял интонации и позы, то и дело, показывая зрителям какие-то мелкие предметы, бывшие у него под руками.... Толпа сидела как зачарованная. Когда, прослушав довольно долго, я спросил, что значит вся эта картина, то мне сказали, что это знаменитый народный рассказчик, который на протяжении четырех-пяти часов рассказывает про любимых героев, *давая собственную композицию из эпизодов преданий*, причем он не является сказителем или повествователем данной истории, а он изображает... Он всегда выступает без партнера, но аудитория его всегда велика... Неожиданное волнение охватило меня. Вот она – форма! ... Жанр был найден».¹⁰ Этот принцип составления собственной композиции по эпизодам текста и живого рассказа, увиденный А.Я.Закушняком на ташкентском базаре, и лег в основу его жанра: «Я позволяю себе называть «Вечера рассказа» жанром потому, что мне первому выпало на долю сделать профессией литературу на эстраде. Мне удалось найти для исполнения литературы с эстрады форму не случайного эпизодического характера, а форму вполне законченную, постоянную, способную разрешать стиль того или иного автора через комбинирование интонаций и композицию текста, форму, имеющую специальную технику, куда входит длинный ряд особых приемов».¹¹ Закушняк всегда тщательным образом выбирал литературный материал для своих выступлений. Он говорил, что мало того, что произведение должно нравиться исполнителю. Он должен быть захвачен современной идеей сегодняшнего звучания литературного произведения. Чтец-рассказчик всегда должен быть современником, звучание литературы должно быть сегодняшним. Мало того, текст должен «лечь на голос» исполнителя, то есть у него должны быть в его актерском арсенале те выразительные средства, те краски, которые соответствовали бы авторской стилистике. Закушняк считал, что каждому

¹⁰ А.Я.Закушняк Вечера рассказа. М., 1984

¹¹ Там же

автору соответствует своя специально найденная для него тембровая окраска, которая соответствует авторской стилистике, и которая должна быть в артистической технике исполнителя. Он приводил в пример свою работу над произведением Л.Толстого «Воскресение», которая пройдя несколько сценических показов, была снята Закушняком из многих программ и исполнялась крайне редко. Александр Яковлевич считал, что эта работа у него не получилась, что он не подходит для исполнения толстовских произведений, которые требуют масштаба и эпичности, а у него нет той тембровой голосовой окраски, которая требуется для исполнения толстовского текста: «Мне не хватает монументальности, жидковат я для Толстого».¹²

Процесс работы над уже выбранным произведением занимал не менее года и шел в двух направлениях. Во-первых, это создание литературной композиции, т.е. переработка, сокращение, компиляция, а подчас, и перевод письменного текста в устный, сообразно законам звучащей речи – сокращение больших периодов, распространенных предложений и т.д. (это, по большей части, относилось к переводной литературе), с обязательным сохранением авторской стилистики. Ко второму направлению относилось непосредственное творческое воспроизведение выбранного текста в звучащем слове. Чтобы почувствовать стилистику автора, Закушняк тщательнейшим образом знакомился с его творчеством, биографией, воспоминаниями о нем, для него были важны любые мелочи, касающиеся жизни и творчества писателя. Работа с текстом начиналась с создания «манекена» (сценария), который предстояло в дальнейшем «одевать». Выработка «живого текста», «одевание» произведения начиналась с определения позиции самого рассказчика и проведения ее через текст, согласно идее исполнения, определялось отношение к позиции автора произведения, где рассказчик был с ним согласен, а где вступал в полемику. Далее определялось отношение к персонажам повествования и

¹² Е.Б.Гардт Силуэт мастера Л., ВТО, 1938

происходящим в нем событиям. События в повествовании и отношение к ним проявлялись через «ритмовые сломы», по выражению самого Закушняка. Вырабатывалась речевая характеристика персонажей, шел поиск тембровой окраски (не путать с тембровой окраской всего произведения, свойственной данному автору, это не одно и то же). Работа шла непосредственно с текстом, который прорабатывался в различных «плоскостях», то есть в том или ином характерном интонационном плане, присущем рассказчику, автору или персонажу, в зависимости от чьего лица шло в данном отрывке текста повествование. Через столкновение и перемену таких «плоскостей», смену темпоритмов рассказчик толковал нужное ему место по-своему. Такой прием позволял чтецу подводить зрителя-слушателя к своей главной мысли, своей идее рассказа. Но основным выразительным средством искусства А.Я.Закушняка была его живая речь с богатой интонационной палитрой, гибким, передающим малейшие нюансы голосом. «Рассказывая литературное произведение, ни в коем случае нельзя увлекаться изображением действующих в нем персонажей; нужно именно рассказывать о них. Не изображать, говоря о женщине или от ее лица, женского голоса, а рассказывать об этой женщине и ее голосе, подчеркивая иногда, иллюстрируя характерные черты образа выразительной интонацией»¹³ - писал Закушняк. Жест рассказчика был лаконичным, сдержанным, коренным образом отличающимся от жеста актера, и обязательно связанным со стилем исполняемого автора и характером данного произведения. Актерский жест – это характерная особенность исполняемого образа. Жест чтеца - это деталь, характеризующая персонаж повествования, следует неукоснительно сохранять силуэтность, беглость, эскизность эстрадной жестикуляции.

Премьерой на литературной эстраде А.Я.Закушняка были его «Вечера интимного чтения» в 1910 году. Для первого исполнения были выбраны «Дом с мезонином» Чехова, «Без языка» Короленко, «Банковский билет»

¹³ А.Я.Закушняк Вечера рассказа. М., 1984

Марка Твена. Эти вечера имели большой успех и много значили для дальнейшего становления жанра. Закушняк так писал о своих первых опытах: «Зачиная новый жанр, я выбрал площадкой моего искусства именно эстраду, рискуя нести все последствия этого выбора. Две крупнейшие победы должен был я одержать: мне нужно было «провести» свой жанр в смысле восприятия публикой этого жанра, и, во-вторых, я должен был заставить и публику и актеров посмотреть на эстраду серьезно».¹⁴

Осенью 1912 года Закушняк был приглашен выступать со своими рассказами в Художественный театр, где его слушали молодые актеры театра, студийцы МХТ и К.С.Станиславский. Закушняк читает произведения Марка Твена. Вот как вспоминает А.Д.Попов в своей книге «Воспоминания и размышления о театре» это выступление: «Мы не только получаем эстетическое удовольствие от искусства Закушняка, но на всю дальнейшую жизнь постигаем, что такое целостность литературного произведения – по стилю, по жанру, по чувству автора, по атмосфере – и, наконец, по единому темпо-ритмическому потоку, как оно льется из уст Закушняка. (...) А главное, он обладал драгоценным даром не заслонять своей актерской индивидуальностью фигуру автора, которого он исполнял...».¹⁵ После этого выступления в Художественном театре, К.С.Станиславский, приглашавший Закушняка вступить в труппу театра, сказал: «После того, что я слышал сейчас, я понимаю, что вам неинтересен театр. То, что вы делаете, - настоящее».¹⁶

Второй этап в развитии жанра художественного чтения в творчестве Закушняка открывается в 1923 году исполнением знаменитой «Пышки» Мопассана. Эта работа стояла в репертуаре артиста до конца жизни и была его любимой. «Вечера рассказа», как теперь по новому называл Закушняк свои программы, вышли за рамки интимного камерного чтения и обратились к широкой публике. Залы, в которых выступал артист порой насчитывали до

¹⁴ А.Я.Закушняк Вечера рассказа. М., 1984

¹⁵ А.Д.Попов Воспоминания и размышления о театре. М., ВТО, 1963

¹⁶ А.Я.Закушняк Вечера рассказа. М., 1984

тысячи мест и более, концерты длились до двух часов. Один человек два часа держит зал в тысячу человек, просто читая литературные произведения, не прибегая ни к каким театральным эффектам! Выступал с неизменным успехом, собирая полные залы по всей стране! Какова же была сила магнетизма его творчества! Нам, перекормленным театральными трюками и спецэффектами, сейчас трудно представить этот феномен. Думаю, что это происходило не от бедности выбора, и не от неприхотливости самих зрителей. Просто, в развитии любого искусства наступает период, когда ярко выраженная форма, внешняя эффектность уходят на второй план, уступая место внутренней глубине и тонкости в отражении мира. Театральные и художественные опыты начала века, супрематизмы, кубизмы и прочие ...измы, царствующие в искусстве начала XX века, породили в зрителях противоположные интересы – к глубине содержания, к простоте формы, к тонкости душевных переживаний. Думаю, этим объясняется зрительский интерес к театральным опытам Художественного театра, к творчеству А.П.Чехова, к литературным вечерам. «Вечера рассказа» А.Я.Закушняка продолжались вплоть до 1930 года, до преждевременной кончины артиста. В репертуаре «Вечеров» стояли композиции по таким произведениям как пушкинские «Египетские ночи», гоголевский «Тарас Бульба», «Униженные и оскорбленные» Достоевского, чеховские рассказы, композиции по рассказам И.Бабеля, Шолом-Алейхема, Мопассана, А.Франса, М.Твена, Дж. Лондона, были проекты создания композиций по Рабле и Шарлю де Костеру с их близостью к площадным народным представлениям. Диапазон интересов мастера был огромен.

В 1918 году в Петрограде был открыт Институт живого слова, на открытии которого выступал со своей знаменитой речью А.В.Луначарский, говоря о великом значении звучащей литературы для народного просвещения. А уже в 1919 году в Москве открылся Государственный институт декламации, на открытии которого выступал в концерте А.Я.Закушняк. На открытии института Луначарский опять говорил о

важности звучащего слова для развития жизни творческой и духовной. Преподавание живой речи и декламации должно было быть важным элементом в развитии народной пролетарской культуры. Не актеров и не деятелей сцены должен был готовить институт декламации, а художников чтения, мастеров звучащей поэзии, способных донести это искусство до широких масс. Это был апогей развития искусства звучащего слова в России. Через два года Закушняк становится преподавателем этого института. В 1923 году, в недавно созданной Государственной академии художественных наук (ГАХН), при театральной секции, образовалась Лаборатория сценического воспроизведения литературного текста, руководил которой А.Я.Закушняк. Началось с того, что группа единомышленников, стремилась заниматься звучащей литературой под руководством Александра Яковлевича. Открытие Лаборатории сопровождалось одним курьезным, но вместе с тем и показательным происшествием. А.Я.Закушняку было предложено сделать доклад. Докладов Закушняк не переносил и становился мрачным и раздражительным. Вот как описывает его друг, неизменный соавтор и режиссер программ Закушняка Евгения Борисовна Гардт: «Слушать доклад явились почтенные, маститые люди. Они услышали человека, которым овладела жестокая робость. Доклад закончился очень быстро на каком-то неопределенном многоточии. Наступила «психологическая» пауза. Кто-то встал и начал возражать: «Искусство ли рассказывание? И может ли быть интересно чтение в течение целого вечера? Нужны ли нам рассказчики? И кто и как их будет обучать?» Докладчик защищался слабо. Дело казалось проигранным. И вдруг из угла раздался голос: - Александр Яковлевич! А что если вы нам что-нибудь прочитаете? Вроде иллюстрации, а? Я ведь знаю – актеры насчет докладов народ слабый... - С неизъяснимой благодарностью взглянула я на Алексея Александровича Бахрушина, произнесшего эти спасительные слова. И началось чтение. Через несколько минут в унылой комнате возникла атмосфера творчества, лица прояснились... А.Я. читал почти полтора часа (...). После чтения уже никто не говорил об основаниях,

на которых нас следовало бы принимать в театральную секцию на правах экспериментальной организации. Напротив, мы слышали предложения помощи, дружеские советы. Лаборатория была рождена...».¹⁷ Лаборатория ставила перед собой задачи не только чисто художественного подхода к искусству чтения, но и подход чисто педагогический. Закушняк считал, что искусство чтения необходимо сейчас при «комплексном методе», применяемом в школах. В Лаборатории насчитывалось до двадцати человек, которые под руководством Закушняка готовили свои чтение программы, и принимали участие в работах самого мастера. После смерти А.Я.Закушняка, Е.Б.Гардт продолжила его труд, последовательно утверждая принципы, выработанные совместно с мастером, и легшие в основу его школы художественного чтения. Работая как режиссер и литературный редактор, Гардт развивала форму камерного литературного концерта. С Е.И.Тиме подготовила программу по тургеневским «Отцам и детям», мопассановскую «Пышку» и «Даму с собачкой» Чехова. С В.А.Поповой были сделаны вечера по рассказам Мопассана, композицию по дневникам и письмам современного поэта Сергея Чекмарева. Развивая направление художественного чтения, Е.Б.Гардт сочетала работу над прозой с созданием стихотворных композиций. Е.Б.Гардт продолжила воплощать принципы школы Закушняка во многих его учениках и последователях. Сложно переоценить значение для отечественной литературной эстрады жанра художественного чтения, заложенного и теоретически обоснованного А.Я.Закушняком. Многие театральные критики, актеры и режиссеры будут изучать, впоследствии, опыт мастера, с целью передачи его новому поколению. А как современно и актуально сегодня звучат слова, написанные еще в 1929 году в Тифлисской газете «Заря Востока» по случаю гастролей А.Я.Закушняка: «...Мы научились остро видеть, но стали плохо слушать и говорить, а читать и вовсе разучились. Перелистывая торопливою рукой страницы книги, мы проглатываем их механически, бессильные заставить произведение писателя

¹⁷ Е.Б.Гардт Силуэт мастера Л., ВТО, 1938

открыть нам все богатства своих образов, своих форм, своего языка. Закушняк помогает нам в этом, вскрывая не только мысль произведения, но и несравненные красоты живой речи».

Еще одним мастером художественного рассказа в середине века был Э.И.Каминке, мастер рассказа, новеллы, сатирического фельетона. В его выступлениях звучали А.Чехов, Шолом-Алейхем, И.Бунин, А.Куприн, М.Твен, Салтыков-Щедрин, И.Ильф и Е.Петров и другие авторы. Каминке был рассказчиком-повествователем, рассказчиком-сатириком, владел мастерством психологической новеллы, виртуозно владел словом. Его мастерство сочетало в себе гротесковость и контрастность характеристик, и задушевность, жалость к своим героям-неудачникам.

Преемником направления художественного рассказа, заложенного Закушняком на советской эстраде, был А.И.Шварц. Так же, как и Закушняк, он был по образованию юристом, а не профессиональным актером. Решающим значением в его жизни стала встреча с творчеством Закушняка в 1927г. «Я, наконец, увидел искусство, стоящее на очень высоком уровне (...). Мои внутренние колебания кончились, я нашел дело, в котором мог приложить все свои способности в меру, отпущенную мне природой».¹⁸ Шварц создал около 30 программ, построенных на разнообразном литературном материале. В его репертуаре была проза Гоголя и Достоевского и Лескова, поэзия Багрицкого и Кирсанова, большие программы по Пушкину и Блоку, Л.Толстому, вечера советских и зарубежных писателей. Особенностью шварцевского чтения была простота и сдержанность, глубина мысли сочеталось в нем с эмоциональностью. В своей книге по искусству чтеца, Д.Н.Журавлев писал: «...Мастер звучащего слова, обретавшего в его устах отчетливую ясность мысли, богатство чувства, живописную, почти физически ощутимую пластичность, музыкальность».¹⁹ Шварц, в своей практике, редко прибегал к перевоплощению в образ, этого средства

¹⁸ А.И.Шварц В лаборатории чтеца. М., 1968

¹⁹ Д.Н.Журавлев Беседы об искусстве чтеца. М., 1977

выразительности не было в его чтецких приемах. И не потому, что он не мог этого делать. Он считал, что перевоплощение внутри рассказа разрывает единую ткань повествования, рвет действие. Все диалоги он переводил в косвенную речь.

В конце жизни он пишет книгу «В лаборатории чтеца», в которой развивает принципы художественного чтения, заложенные еще Закушняком. Интересно развил он тему сочетания пафоса и простоты при изложении текста. Тему, очень остро стоявшую в середине столетия на советской эстраде, проблему сочетания пафоса и искренности в период торжества идеологии. Шварц считал, что простота изложения есть высшее проявление мастерства, порой достигаемое в искусстве уже зрелом. Но простота не есть бытовая, житейская обыденность, по мнению артиста, а естественность и глубина понимания жизни. Пафос же, по его мнению, может быть оправдан только тогда, когда он мотивирован внутренне, прочувствован и прожит исполнителем. Таков закон сценической правды. И вот, когда пафос рожден изнутри актера, когда пафос есть его внутреннее отражение события, он производит впечатление абсолютной простоты и рождает подлинную высокую правду.

Разработана была Шварцем и теория общения. Как актеру-чтецу общаться с публикой, когда театральная «четвертая стена» отсутствуют? Он считал, что при исполнении лирической поэзии прямое общение с залом невозможно. Артист раскрывает тайны своих душевных глубин, а делать это можно только опосредованно, как монолог, как бы позволяя зрителю присутствовать при этом. Лирический посыл при этом направлен не на зрителя, а на тот предмет, о котором повествуется. Есть же произведения, требующие максимального контакта с аудиторией, прямой выход на зрителя. Шварц различал посыл далекий, выходящий за рамки помещения, посыл к широкой массам. Это был посыл-обращение, посыл-призыв. Такой посыл позднее будет назван митинговым. И другой посыл, обращенный к

конкретной аудитории или к кому-нибудь из слушателей, призывающий рассудить, определить свое отношение.

Жанр литературной композиции. Театр одного актера.

Одновременно с А.Я.Закушняком, но совершенно в другом направлении начал выступать в 20-ых годах со своими программами-композициями Владимир Николаевич Яхонтов. Он высоко оценивал творчество А.Я.Закушняка, его легкость рассказа, чувство авторского стиля, жизненность интонации, но его гений был в другом. Вот как он сам говорил о своем пути: «В Александре Яковлевиче (*Закушняке*) была объективность. А что, казалось бы, может быть убедительнее объективности? Вывод ясен сам по себе. Ясна мораль (...). Я действовал не так – так я не мог, не умел. Может быть, это было следствием моего темперамента или характера, может быть следствием моей юности, может быть, такого было время, выросившее меня. А.Я.Закушняк был уже известным мастером, когда я ходил одиноким юнцом с ворохом замыслов, приглядываясь к окружающей меня жизни и ища свой путь (...). Чего же хотел, в таком случае, я? В чем разница? В пристрастности, с которой я подходил к предмету, в обобщении, в суммировании тех сплавов чувств и мыслей, которые несет автор. Я действовал энергичнее, злее (...). Такое отношение исполнителя к произведению, я полагаю, не укладывается в простой рассказ. Это несколько другое состояние – более активное, действенное и решительное по своему характеру. В этом особая черта нашего времени, переоценивающего, повторяю, многое, почти все. И эту страстную переоценку я остро ощущал, слышал и следовал своему чувству...».²⁰ Монтажные принципы работы В.Н.Яхонтова легли в основу нового утверждающегося жанра театра одного актера. Основой Яхонтовского искусства была специально создаваемая им композиционная драматургия. Он тяготел к синтезу различных видов искусств, стыковал различные жанры литературы внутри своего театра

²⁰ В.Н.Яхонтов Театр одного актера. М., ВТО, 1956

одного актера. Своеобразием его театра-лаборатории было то, что основу репертуара составляли литературно-сценические композиции, в которых художественная проза сочеталась с поэзией, поэзия с публицистикой и газетной журналистикой, исторические документы с мемуарной литературой. Естественно, что необычный характер композиции диктовал определенную стилистику сценического воплощения – определенной актерской игры, сценического жеста, мизансцены. Все происходящее на сцене должно было быть подчинено единому замыслу, максимально выразительно, ничего лишнего, мелкого, ненужного. Программы, создаваемые Яхонтовым, были исключительны по накалу и по силе эмоционального воздействия на зрителя. Он считал, что современная литература и драматургия в частности не отражает той мощи и динамики событий, происходящих в стране, в ней не хватает монументальности и масштаба. И в литературном материале, и в сценическом действии он искал, прежде всего, адекватного соответствия сценического действия событиям бурлящей вокруг жизни. Основой его драматургических построений был найденный им принцип монтажа, когда на первый взгляд, художественно и стилистически несовместимые произведения, рождали вдруг новый образ. Конфликтные стыковки материала давали композиции ту самую необходимую динамику, к которой он всегда стремился. Характеру творчества Яхонтова была близка по мощи и выразительности поэзия В.Маяковского. Два человека-трибуна встретились на сцене. Яхонтов был первым и непревзойденным исполнителем стихов Маяковского, он открыл его поэзию целому поколению. Вот одно из воспоминаний современников «Яхонтов – это всегда неожиданность, потрясение, взрыв. Вместе с ним на сцену врывается такая сильная струя подлинной театральности (...). Это и театр, и эстрада одновременно. Он не просто читает. И дело не в свободе отточенного и выверенного жеста, органически живущего в стихе. Дело в какой-то внутренней свободе художника, владеющего приемами разных видов сценического искусства, во внутренней готовности и способности превратить в любой момент эстраду в

театр и наоборот».²¹ Исполнение поэзии Маяковского строилось на резких ритмических контрастах настроений, что было согласно и природе самого исполнителя. Переходы от детской наивности и радости, к отчаянному трагизму – так был понимаем Яхонтовым лирический герой Маяковского. Большие публицистические композиции о В.И.Ленине, появившиеся сразу после его смерти в 1924-25 гг., создавались на основе соединения поэм Маяковского и историческом документе – первых Ленинских декретах. Вообще, соединение современного и исторического материала было одним из основных приемов монтажа Яхонтова. Такой синтез разнообразного материала выдерживал огромную художественную и идейную нагрузку. Подобная форма композиций позволяла быстро откликаться на современные события, и была сродни газетному репортажу или кинохронике.

Еще одним поэтом, постоянно присутствующим в творчестве В.Н.Яхонтова, был А.С.Пушкин. К поэтическому слову, а особенно это относится к поэзии Пушкина, артист подходил с особенным чувством. Ритм, заданный автором, особая интонация – должны быть поняты и выражены чтецом. Яхонтов блестяще читал стихи, объединяя в исполнении актерскую выразительность и поэтическую ритмичность. Сам он так говорил об исполнении стихов: «...Можно ли к стихам подходить с интонациями «жизненной правды», бытовой, обыденной житейской речи, с паузами, вздохами, с произвольным растягиванием слов, вне всякого ритма, заложенного в стихе? Нет, нельзя! Бояться подчиниться условной форме стиха – значит обворовывать свою актерскую выразительность. Стихи подобны динамиту, сила стиха невероятна по мощи, по своему действию...».²² В яхонтовском исполнении пушкинских стихов, даже лирических, был заложен масштаб гениального поэта, была мощь и величественность. Яхонтов был первым, кто прочитал со сцены роман

²¹ Н.Крымова Владимир Яхонтов. М., 1978

²² В.Н.Яхонтов Театр одного актера. М., ВТО, 1956

«Евгений Онегин» полностью, читал в два вечера. После него поэму «Евгений Онегин» будут читать с эстрады Я.Смоленский и С.Юрский.

Театр В.Н.Яхонтова был подлинно поэтическим, в самом широком значении этого слова – первостепенность художественного образа, его глубина и масштабность – вот главное, что поражало зрителя. Поэзия органически входила во все его литературно-художественные, публицистические и поэтические композиции. Сценическое действие, развивающееся в прозе, и достигающее кульминационного накала, разрешалось в поэтических строках, которые эмоционально поднимали действие на новую высоту.

Многие программы В.Н.Яхонтова были посвящены поэтам и поэзии. Он создал целую пушкиниану в своем театре одного актера: композиции «Пушкин» в 1926 г., «Евгений Онегин» в 1930 и 1936 гг., «Лицей» в 1937г., «Болдинская осень» в 1937 г. Именно поэзия диктовала определенные средства постановочной выразительности, особую театрализацию. Поэзия заставляла уходить от бытовизма на сцене, и предметы, используемые в композиции, принимал значение символа. На сцене не было тяжеловесной обстановки, только выразительные детали реквизита. Жест актера становился мизансценой, и звучал как метафора. Так в композиции «Пушкин» Яхонтов использовал минимум вещей, которые по разному обыгрывались на протяжении всей композиции: трость поэта превращалась в зонтик, а потом в пистолет, из которого Пушкина убивают. Дорожный саквояж в начале путешествия, в конце становился гробом поэта. Чтобы понять принципы построения яхонтовских композиций надо читать сценарии. О многом он сам пишет в своей книге «Театр одного актера», описание его композиций можно найти в книге Н.Крымовой «Владимир Яхонтов». Приведем лишь один пример описания композиции «Тост за жизнь» показанную в мае 1945 г., когда пьес о победе еще не было написано. «На сцене строгий эlegantный артист во фраке необычайно молодо, задорно и обаятельно читает всем известные и дорогие пушкинские строки

В те дни, когда в садах лица

Я безмятежно расцветал...

И вдруг совершенно неожиданно текст взрывался, как бомба

- Сто-о-й, запретная зо-о-на! За нахождение в зоне
расстрел...Комендант города.

Перед зрителем стоял эсэсовец: багровая морда, перекошенный рот, гримаса
неистребимой ненависти. В зале ни звука. Все замерли в ужасе. Но тут же,
как по волшебству, сквозь зверские черты проступает прежний человеческий
лик артиста

- Мы с отвращением срываем эту отвратительную надпись –

Радостно сообщает артист. В зале вздох облегчения.

Ликуйте, о друзья,

Предчувствуя отрадное свиданье...

Единым дыханием, единым чувством живет зритель 45-го года. Мы никогда
не знали, что так сильно любим Пушкина. Оказывается он дорог нам как
Родина. Как наша спасенная от фашизма Родина.

О сколько слез и сколько восклицаний.

И сколько чаш, подъятых к небесам...»

Яхонтовым был создан целый цикл литературно-музыкальных
программ, которые он называл «Гостями». «Тост за русское сердце» по
материалу Б.Горбатова «Непокоренные», «Тост за Сталинград» на основе
очерков В.Гроссмана, «Тост за Ленинград» на основе очерка Ольги
Берггольц. Литературные тексты соединялись с музыкой Бетховена, Баха,
Рахманинова, Шостаковича, Листа.

Яхонтовым были заложены и теоретические основы жанра «театра
одного актера», который с успехом развивается и по сей день. В чем же
разница этих двух мастеров сцены, этих направлений? Язык, особый
театральный язык, на котором исполнитель разговаривает с аудиторией. Если
понятие ритма раскрывать как особое звучание времени, эпохи, то авторский
ритм неизменно передает характер той эпохи, в которой данный автор жил.

Закушняк вскрывал авторскую интонацию, авторский ритм, и искал созвучия авторского ритма с сегодняшним. Яхонтов открывал новое звучание известных поэтов, звучание в современных ритмах. Язык ритмов – вот в чем была особенность творчества Яхонтова. Воплощение этого языка осуществлялось через прием монтажа и композицию.

Искусство создания композиции необычайно сложно и очень требовательно к автору – оно требует и широких знаний, и глубокого мировоззрения, максимально активного отношения к материалу и сформированной личностной позиции. Искусство композиции, родилось вместе с XX веком, и было рождено самой жизнью. Интерес к композиции объяснялся желанием оценить, осознать те события, которые еще не нашли отражения в большой литературе и драматургии. В середине XX века литературно-музыкальные и театрализованные композиции вышли за пределы эстрады, и прочно обосновались на радио и телевидении. Композиции нашли свое место и в театре, в поэтических спектаклях, построенных на основе стихотворного, документального, а порой и прозаического материала. В 70-ые года на сцене театра им. Моссовета шла композиция «Василий Теркин» по поэме Твардовского. В ней роль Теркина исполнял не один, а сразу семь артистов. Каждый из них создавал свой образ, в результате чего получался собирательный образ героя войны, простого деревенского парня, в котором обобщено все лучшее, что было в народе. Актеры этой композиции-спектакля все время менялись персонажами, артист, играющий Теркина, вдруг становился генералом, солдаты исполняли роль грузовика и т.д. Такой неожиданный, по тем временам, подход к театральной постановке делал ее народной по духу, и очень напоминал стилистику Яхонтова. Широко известна и композиция театра на Таганке «Антимиры», один из первых спектаклей театра, который сразу утвердил художественный принцип «Таганки» - народность, духе площадного театра. Из современных, ныне идущих композиций, можно назвать спектакль МХТ им. Чехова «Гусь пролетный», созданный по прозе В.Астафьева.

Последователем направления Яхонтова был С.М.Балашов. Он вошел на советскую эстраду в 30-ых годах XX столетия как создатель актуальных, злободневных литературно-публицистических монтажей. Балашов отличался своей определенной гражданской позицией и ответственностью перед временем. Но уже в 40-60 годах в его репертуаре появляются такие работы, как «Слово о полку Игореве», литературно-музыкальные композиции по шекспировскому «Гамлету», и гоголевской «Шинели», композиция по стихам С.Есенина, композиция по книге Эразма Роттердамского «Похвала глупости». В послевоенные годы Балашов выпускает сатирическую программу по стихам В.Маяковского «Я волком бы выгрыз бюрократизм» и композицию «Владимир Маяковский о времени и о себе». Исполнение Балашова отличалось удивительным сочетанием пафоса и лирики, талантом внутреннего перевоплощения в персонажей своих композиций. Он моментально давал точные интонационно-пластические характеристики.

На сцене Ленинградского Большого драматического театра выступал в жанре театра одного актера В.Рецептер. Он представлял моноспектакли по произведениям Шекспира, Пушкина, Достоевского. С.Юрский в своей эстрадной деятельности совмещает искусство звучащего слова с принципами театрализации. В его репертуаре программы по Пушкину, Р.Бернсу, В.Шукшину.

Можно совершенно определенно сказать, что жанр композиции имеет большие перспективы, благодаря широкому охвату литературного и музыкального материала, благодаря своей мобильности и открытости и благодаря возможности прямого диалога со зрителем. Направление, заложенное В.Н.Яхонтовым, оказалось крайне плодотворным.

Академическое художественное чтение.

Говоря о развитии эстрадных литературных жанров XX века, все-таки, трудно строго придерживаться единой формы какого-либо направления. Во-первых, это сугубо индивидуальное творчество, а человек со временем

меняется, меняются и его приоритеты в искусстве. Во-вторых, это особенность поэтических стилей Серебряного века, требующих новые формы для сценического воплощения, и к которым нельзя было подходить с чисто актерской чтецкой позиции. Иная, более ярко выраженная, ритмическая и звуковая организованность стиха, новые метафоры и новая образность – требовали от исполнителей нового подхода. Можно сказать, что в XX веке произошла реформа чтения стиха, и здесь мы сталкиваемся с совпадениями тенденций в исполнении поэзии у разных по направлениям мастеров эстрады.

Дмитрий Николаевич Журавлев – уникальный мастер художественного слова, который оставил после себя собственную систему, собственную школу чтения. В своем творчестве он выбрал лучшее, что было в традиции Яхонтова и Закушняка. В исполнении прозы основным выразительным средством артиста было слово, слово насыщенное мыслью, слово образное, точно выверенное. Он всегда протестовал *против театральности на сцене, против сиюминутных перевоплощений, которые нарушают правду повествования*. В своей книге «Искусство чтеца», Д.Н.Журавлев ставит такие задачи «...Не обеднить краски, не «доложить» текст. Но при этом не разменять рассказ на разыгрывание героев, состояний. Передать ярко объемно точно всю картину жизни, созданную автором, стоящим над произведением, над событиями и людьми...». ²³ В его репертуар входили произведения Чехова, Пушкина, Тургенева, Толстого. Его коллега по эстраде, чтец А.Глумов так характеризовал чтение прозы Журавлевым «Во всем его чтении «воздушные волны» поэзии, мягким приступом берущие в плен зрительный зал». ²⁴ Искусству чтения Журавлева было свойственно сочетание простой человечности, сердечности и доброты с устремленностью ввысь к звездам. Это придавало его исполнению особый высокий романтизм, окрыленность и полетность. В исполнении поэзии, в которой он был, может

²³ Д.Н.Журавлев Беседы об искусстве чтеца. М., 1977

²⁴ А.Глумов Нестертые строки. М., 1977

быть, еще более выдающимся мастером, он порой отступал от своих принципов «неигры». Часто в исполнении басен Крылова или стихов Маяковского он вводил элементы актерского воплощения, которые органично вплетались в его манеру чтения. Артист готовил программы по стихам Пушкина и Блока, А.Ахматовой и Н.Заболоцкого. Пушкинская проза и поэзия, над которой чтец работал более всего, помогла ему понять основные принципы подачи поэтического текста: «Содержание стихотворения должно быть выражено через музыку слова».²⁵ Читая пушкинскую лирику, положенную на музыку великими композиторами («Я помню чудное мгновенье»), он умел переключить внимание слушателя на музыку пушкинского слова, и забыть, как это звучит в романсе. Журавлев писал о том, что мечтал бы услышать, как читает свои стихи сам Пушкин.

Жанр литературного сказа.

Жанр литературного сказа своими корнями уходит в народное сказительство, в фольклор. Интонация живой народной речи наиболее полно передает мелодическую основу языка, пробуждает в слушателе глубинные корневые связи со своей культурой, или погружает в культуру других народов. Та аккумулятивная функция языка, которая выполняет хранение и передачу культурно-исторических традиций народа, этноса лежит в основе данного литературного эстрадного жанра.

Сурен Акимович Кочарян – мастер художественного сказа, или сказитель, как его порой называли, вошел на эстраду в середине века. Его искусство шло от тифлисских кинто – грузинских коробейников, весельчаков, от бродячих артистов, от своей бабушки великолепной рассказчицы. В его репертуаре стоял народный армянский эпос «Давид Сасунский», поэма Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре», «Одиссея» Гомера, «Декамерон» Боккаччо, сказки Шахразады «Тысяча и одна ночь». В репертуаре были и произведения советских писателей, но в историю эстрады

²⁵ Д.Н.Журавлев Беседы об искусстве чтеца. М., 1977

он вошел как непревзойденный мастер литературного сказа, исполнитель народных эпосов. В своей книге «В поисках живого слова» автор рассказывает о своих принципах создания чтецкого варианта исполняемого произведения. Сокращая тексты, Кочарян проводил огромную работу по отбору наиболее выразительных и ярких эпизодов, эпитетов, речевых оборотов и сравнений, характерных для данной народной культуры. Его композиции представляли собой как бы спрессованный, сжатый классический оригинал. Это был основной принцип создаваемых им композиций из огромного по размерам литературного материала. Прекрасным знатоком и исполнителем произведения народного творчества был также Г.В.Артоболевский.

Д.Н.Орлов был артистом театра В.Маяковского и эстрадным чтецом. Он вошел на эстраду, как исполнитель народной сказки, исполнитель Ершовского «Конька-Горбунка», Некрасовского «Кому на Руси жить хорошо», «Страны Муравии» и «Василия Теркина» Твардовского. В рассказах он тяготел к народности, фольклору, мастерски описывал быт. Его творчество отличало внутреннее перевоплощение, актерская характерность. Он создал галерею своеобразных народных типов. Сурен Кочарян писал о нем: «Д.Н.Орлов был самородком, неповторимо русским чтецом из всех чтецов наших – и по сути, и по форме».²⁶ В то же время, Орлов никогда не терял чувство авторского стиля. Орлов первый исполнил на радио «Тихий Дон» Шолохова.

Литературная эстрада для детей.

Детская литературная эстрада наибольшее распространение получила на радио. Целое поколение слушателей помнит незабываемые душевные интонации М.Бабановой, рассказывающей детские сказки Андерсена и Пушкина, читающей «Маленького принца» Экзюпери. Вспоминаются

²⁶ С.Кочарян В поисках живого слова. М., 1960

радиопередачи «Литературные чтения» для детей, в которой принимали участие Р.Зеленая, З.Гердт, Н.Литвинов и др. актеры.

В 1930 году на литературной эстраде появился интересный литературно-эстрадный дуэт артистов Н.М.Эфроса и П.М. Ярославцева. Они создали программы по произведениям Чехова, Горького, Маяковского. Но наиболее известны они были исполнением детского репертуара. Ими исполнялись стихи С.Маршака, К.Чуковского, С.Михалкова, А.Барто. Эфрос и Ярославцев создали особую форму эстрады для детей. Они виртуозно владели различными приемами работы с детьми. Их исполнение детских произведений было веселой игрой артистов между собой и детьми, находящимися в зале. С.Я.Маршак, отзываясь о работе дуэта, говорил: «Заставить ребенка плакать очень легко. Гораздо труднее вызвать у него радостную улыбку. Еще труднее – веселый, громкий смех. Натан Эфрос и Петр Ярославцев умеют не только смешить ребят, но и по-настоящему радовать их (...). Таких людей среди артистов, писателей, художников пока еще не так уж много. Надо ценить их благородный труд».

Обращение к хорошей детской литературе способствовало формированию литературного вкуса ребенка и развивало его воображение.

Сегодня формы литературной эстрады становятся более многообразными. Все различные жанровые направления стоит рассматривать применительно к конкретному литературному материалу и определенным режиссерским задачам, стоящим перед исполнителем. Одно неоспоримо – естественная интонация, органичность и сценическая правда должны оставаться независимо от разных стилистических направлений. Только живое, естественное слово развивает речевой слух, вкус, ассоциативное мышление и творческую фантазию и пробуждают душевный отклик со стороны зрителя. Прочно утвердился на эстраде и жанр литературной композиции, который тоже развивается в разных направлениях – литературно-музыкальные, поэтические, публицистические, тематические

программы, театрально-литературные и т.д. Однако сегодня мы все чаще встречаемся с пониманием литературной композиции, как необходимым атрибутом массовых праздников и представлений, посвященных какой-либо дате или событию. Используемый в них литературный материал зачастую низкохудожественный, что не приводит к ожидаемому художественно-эстетическому эффекту. Сегодня имеет место перевес жанра в сторону развлекательности и ухода от серьезной литературы. Изначально же появлению литературной композиции, как мы видим из обзора, мы обязаны именно серьезной глубокой литературе. Об этом не стоит забывать и современным мастерам литературной эстрады.

Библиография.

1. Кузнецов Е. Из прошлого русской эстрады. М., 1958
2. Артоболевский Г.В. Очерки по художественному чтению. М., 1959
3. Верховский Н.Ю. Книга о чтецах. М.-Л., 1950
4. Виленкин В.Я. В.Качалов. М., 1976
5. Глумов А. Нестертые строки. М., 1977
6. Дубнова Е.Я. О литературной эстраде. М., 1979
7. Журавлев Д.Н. Беседы об искусстве чтеца. М., 1977
8. Закушняк А.Я. Вечера рассказа М.-Л., 1940
9. В.Ф.Комиссаржевская Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.-М., 1964
10. Кочарян С. В поисках живого слова. М., 1960
11. Кравцов А. Искусство живого слова. М., 2004
12. Крымова Н. Владимир Яхонтов. М., 1978
13. Смоленский Я. В союзе звуков, чувств и дум. М., 1976
14. Шварц А.И. В лаборатории чтеца. М., 1968
15. Яхонтов В.Н. Театр одного актера. М., 1958

Звукошумовой (перкуссионный) тренинг на занятиях в детском коллективе.

Рыбакова Ю.Н.

Научный сотрудник лаборатории интерактивных театральных проектов.

Звукошумовой (перкуссионный) тренинг достаточно часто применяется как один из методов работы на уроках музыки, ритмики, на занятиях детских театральных, эстрадных, хореографических и музыкальных коллективов. Однако, как правило, педагогами используется лишь один аспект этого направления – ритмический, в то время как возможности такого вида работы гораздо шире.

Мир звуков, окружающий нас – огромен. Значительную часть информации о происходящем мы получаем с помощью слуха. Знания о предмете неполны без понимания его звучания. Деревянный предмет при падении звучит совсем не так, как металлический. А ведь мы с вами можем определить на слух, что именно упало в соседней комнате – вилка или скалка? Так же, не видя пейзажа, мы можем представить картину окружающей природы по совокупному звучанию ее элементов: шуму ветра шелесту листвы, звуку волн, крикам животных, человеческим голосам и т.д. Характерные звуки города, деревни, природы, различных помещений могут быть воспроизводимы как полноценные звуковые пейзажи.

Общеизвестно, что дети с большим удовольствием занимаются звукоподражанием. Это, как и иные игры, помогает им получить всестороннее представление об окружающем мире. Однако, чем старше становится ребенок, тем меньше он уделяет внимания звуковой составляющей потока получаемой информации. Со временем ее смысл перестает осознаваться, переходя на подсознательный уровень восприятия.

Однако акцентирование внимания на, казалось бы, обычных и привычных бытовых звуках способно открыть (вернуть) ребенку огромный, богатый смысловыми оттенками мир, значимо обогатить его эмоциональную

сферу. Умение же не только воспринимать, но и творить звуковое пространство может помочь ему научиться вычленять из общего потока впечатлений звуковую составляющую, понимать и анализировать ее значение, ощутимо продвинуться на пути познания своего внутреннего и окружающего мира.

Звукошумовой тренинг основан на использовании различных перкуссионных (ритмо-шумовых) и ударных инструментов для извлечения характерных звуков и шумов. Однако для этой цели могут служить и различные бытовые звучащие предметы, такие как кухонная утварь, игрушки, банки с крупой, пластиковые бутылки, газеты, полиэтиленовые пакеты и многое другое. Наконец, во время занятий можно обходиться вовсе без всяких специальных вещей, используя для извлечения звуков лишь возможности собственного тела. Оптимально, если во время занятий используются все эти три формы работы вкуче.

Шумы и перкуссионные звуки (их различие заключается в том, что шумы не имеют определенного тонового эквивалента, значение же звука можно определить по нотной шкале) наиболее близки к естественным бытовым звукам, окружающим нас повсюду: шумы природы и города, голоса животных, звуки нашего собственного тела (сердцебиение, дыхание и т.д.) проще всего изобразить с помощью перкуссионных инструментов. Музыкальные инструменты же слишком приспособлены для гармонического звучания.

Предлагаемое вниманию читателей практическое занятие включает в себя элементы методики преподавания детям актерского мастерства С.В. Клубкова и построено на основе импровизационного перкуссионного тренинга. Его основная направленность – ориентация в пространстве звука, восприятие и создание ассоциативных картин на основе работы с шумовыми музыкальными и бытовыми инструментами. Здесь ребята смогут на собственном опыте почувствовать изобразительную силу звукового ряда, научиться акцентировать свое внимание на звуковой составляющей

окружающего мира, попробовать свои силы в качестве творцов звукового пространства.

Очень хорошо, если у педагога будет возможность записать в ходе занятия на аудионоситель созданные ребятами звуковые этюды. Эти записи могут стать не только прекрасным памятным подарком для участников тренинга, но и рабочей фонограммой для звукового оформления любительского спектакля или дидактическим материалом для следующих занятий.

План занятия.

Для проведения занятия необходимо просторное хорошо проветренное помещение без мебели с теплым полом (большая аудитория, освобожденный от стульев актовый или небольшой спортивный зал). Тренинг рассчитан на ребят не младше 10 лет. Оптимальный размер группы – 12-18 человек. Форма одежды – спортивная. Обувь – мягкая, удобная. Предполагаемая длительность занятия – 1 час 20 минут (то есть, сдвоенный урок) без перерыва.

Необходимо соблюдать технику безопасности, которая указана в описании упражнений.

Для успешного проведения занятия целесообразно предложить ребятам некоторые «правила игры»:

1. Перед каждым творческим показом результатов работы ребят следуют обязательные «три секунды тишины».
2. Каждый показ начинается по команде педагога: «Приготовились, внимание, начали!»
3. Окончание каждого показа сопровождается общими аплодисментами.
4. Все внимательно и доброжелательно смотрят на работу своих товарищей. «Зритель – это тоже творчество».

5. Главное – не собственное желание, а вклад в творческий процесс команды.

I. Разминка.

Разминка поможет участникам сконцентрировать внимание, переключиться на слуховую систему восприятия, комфортно адаптироваться в мире звука, подчинить свой внутренний темпоритм общему темпоритму занятия. Общая длительность разминки – 20-25 минут.

1. Упражнения на концентрацию внимания.

а) «Хлопок». Участники тренинга выстраиваются в шахматном порядке напротив педагога. Ведущий хлопает в ладоши, ребята должны мгновенно «поймать» хлопок – практически сразу повторить его как можно более слаженно, по возможности, одновременно.²⁷ После нескольких удачных повторов, педагог просит ребят закрыть глаза, и упражнение повторяется еще несколько раз на слух. Таким образом внимание участников тренинга не только сильно обостряется, но и концентрируется на ведущем. Важно также то, что упражнение лишает участников возможности получать зрительную информацию, выводя их в сферу слухового восприятия. Это упражнение в различных видах применяется произвольно и в течении всего занятия (особенно желательно его применение в самом начале) в тех случаях, когда внимание участников по каким-то причинам рассеивается. Упражнение повторяется до момента достижения одновременности коллективного хлопка.

б) «Звук – хлопок». Глаза участников по-прежнему закрыты. Педагог постепенно к привычному уже хлопку добавляет иные действия: топанье ногой, прищелкивание пальцами, посвистывание, различные односложные возгласы («Эй!», «А!», «Мяу!» и т.д.), щелканье языком и др. Ребята должны вслепую распознать и повторить действие. Таким образом, во время этого упражнения участники начинают лучше ориентироваться в мире звука, что

²⁷ См.: видеопособие «С.В. Клубков. Уроки мастерства актера. Психофизический тренинг», ч. 1-2. Фотовидеоцентр Департамента Образования РФ. 2000-20004гг.

позволяет им ощущать себя в нем более уверенно и ускоряет адаптацию. Постепенно упражнение усложняется: теперь действия производятся по два, а затем и по три одновременно (например, прищелкивание пальцами + посвистывание, хлопок + топание ногой + возглас и т.д.). Упражнение, как и предыдущее, повторяется до момента достижения максимальной слаженности «ответов» участников. По завершении упражнения ведущий просит участников открыть глаза.

в) «Ниточка»²⁸. Ребята стоят в шахматном порядке с открытыми глазами. Педагог предлагает им представить, что между их и его солнечным сплетением натянута тоненькая ниточка из стекла. Если ее растянуть – она сломается, если сжать или искривить – тоже. После этого педагог начинает (сперва медленно, давая ребятам возможность привыкнуть) передвигаться по площадке вправо-влево (участники тренинга передвигаются, соответственно, влево-вправо – зеркально отражая движения педагога). При движении ведущего вперед дети делают шаг назад, при движении назад – идут вперед. Когда ребята перестают ошибаться, педагог предлагает им представить, что стеклянные ниточки натянуты между всеми частями их тел. К передвижениям по площадке добавляются движения руками, ногами, корпусом, головой, которые ребята должны повторять в зеркальном отражении. В это упражнение можно добавить несколько телесно-разминочных движений (наклоны, приседания, прыжки, махи ногами и руками и т.д.), чтобы таким образом провести мышечный разогрев учащихся перед предстоящим тренингом. Упражнение проводится до достижения безошибочного повтора и высокого качества копирования движений, но не более пяти минут.

2. Темпоритмические упражнения.

а) Ребята свободно, в удобных позах, лежат на спине по всему пространству зала. Педагог предлагает им медленно подняться на 10 счетов так, чтобы

²⁸ См.: видеопособие «С.В. Клубков. Уроки мастерства актера. Психофизический тренинг», ч. 1-2. Фотовидеоцентр Департамента Образования РФ. 2000-20004гг.

движение было плавным, непрерывным, а начиналось и заканчивалось точно одновременно с началом и концом счета. Когда задание выполнено, ребята должны лечь обратно на пол (снова на 10 счетов). Если у них все получается, педагог предлагает серию аналогичных заданий, с той разницей, что вставать и ложиться они должны на разное, произвольно выбранное ведущим тренинга количество счетов. Например: встать на «5» - лечь на «9», встать на 7» - лечь на «2», встать на «4» - лечь на «1» и т.д.

Необходимо распределять число счетов таким образом, чтобы ребята могли отдохнуть в середине упражнения, а укладывание на счет «1» возможно только в самом конце упражнения, когда учащиеся уже вполне освоятся с распределением своего тела в пространстве в заданном временном отрезке. В противном случае возможны ошибки ребят, способные привести к травмам – растяжениям, ушибам и др.

Вместо счета (по возможности) хорошо использовать исполняемую на пианино или синтезаторе гамму (или ее аудиозапись). В этом случае гамма всегда играет в одном темпе, а счет идет на количество ее нот (то есть, максимум – семь). Это упражнение (кроме своего основного назначения) дает возможность педагогу регулировать время подготовки ребятами следующих заданий или длительность исполняемых ими в ходе тренинга этюдов.

б) Ребята выстраиваются в шеренгу вдоль одной из стен зала. Их задача перейти к противоположной стене на определенное количество счетов (или звуков гаммы).

Как и в предыдущем упражнении, количество счетов (нот) назначается педагогом произвольно, но с таким расчетом, чтобы задание было выполнимо (**при большом расстоянии счета «1» и «2» исключаются**), и безопасно (**короткие и длинные счета чередуются; перерывы между переходами составляют 1-2 секунды; новый переход начинается лишь тогда, когда все дети закончили предыдущий; в середине упражнения – переход на 10 счетов, чтобы дать возможность ребятам передохнуть**).

Важно построить упражнение таким образом, чтобы дети не только имели возможность выполнить его качественно, но и не сталкивались друг с другом и не передвигались на слишком большой скорости (это гарантирует от падений и чреватых растяжениями подскользываний).

3. Упражнения на ориентацию в пространстве мира звука.

а) «Звуковой шар»²⁹. Ребята стоят в шахматном порядке. Им предлагается представить, что между сложенных (на подобие индийского приветствия «намасте») ладоней педагога находится превращенный в шарик звук, который они впоследствии должны произвести голосом. Чем шире расстояние между ладонями – тем больше шарик, тем громче звук. Если ладони сомкнуты, то звук отсутствует. В произвольном порядке педагог плавно меняет расстояние между ладонями (дети повторяют жест ведущего и голосом «озвучивают» его), таким образом предлагая ребятам увеличивать и уменьшать звуковую амплитуду или вовсе прекращая звукоизвлечение. Педагог также обозначает характер производимого ребятами звука. Это могут быть широкие («А», «О», «Э») или узкие («У», «И», «Ы») гласные или пригодные для длительного звучания согласные («Р», «М», «З» и др.) звуки. В упражнении применяется цепное дыхание (ребята делают вдох не все вместе, а кому когда удобно).

Во избежание перенапряжения и повреждения голосового аппарата, необходимо следить, чтобы первый громкий звук производился только после достаточно большого количества тихих (это дает возможность «разбудить» голос, подготовить его к безопасной работе на максимальном уровне громкости). В случае же использования узких гласных и согласных звуков максимальная громкость вообще не применяется.

²⁹ Перед этим заданием рекомендуется провести несколько дыхательных упражнений: это сведет риск перенапряжения голосового аппарата к минимуму.

Это упражнение, кроме своего основного значения, дает педагогу возможность впоследствии регулировать уровень «звучания» ребят не словами, а уже понятным всем жестом.

б) «Звук в ладошках». Ребята сидят на полу в шахматном порядке с закрытыми глазами. Педагог предлагает им представить, что звук теперь находится не между их ладоней, а внутри. Однако его нужно не произвести, а, услышав, изобразить движением кистей рук. Педагог, используя перкуссионные инструменты различного характера звучания, чередует их таким образом, чтобы дать учащимся максимально контрастные задания, например: шейкер – бубен – колокольчик – барабан – свисток – цимбалы – кастаньеты и т.д.

Это упражнение поможет ребятам обнаружить и понять разницу в характере звучания различных инструментов.

в) «Звук в теле». Дети стоят в шахматном порядке с открытыми глазами. Им предлагается представить, что теперь все их тело превращается в звук. Далее упражнение проходит идентично предыдущему.

После нескольких «превращений» педагог предлагает ребятам выполнять упражнение не стоя на месте, а передвигаясь по аудитории в произвольном порядке. При этом даже ходить надо так, как ходил бы предлагаемый им звук. Не отменяется также задание на «превращение» всего тела.

Необходимо следить, чтобы ребята не сталкивались и не передвигались слишком быстро.

Это упражнение позволяет ребятам сориентироваться в мире звука, почувствовать там себя комфортно соотнести звуковое пространство с окружающим.

2. Звукошумовой тренинг.

Звукошумовой тренинг делится на 4 этапа и проводится с использованием перкуссионных инструментов и бытовых звучащих

предметов. Участники работают попеременно всем коллективом и тремя-пятью группами. Окончание отпущенного на подготовку каждого создаваемого ими в ходе тренинга звукошумового этюда времени обозначается педагогом счетом от одного до десяти или проигрыванием гаммы в очень медленном темпе. С последним счетом или звуком гаммы ребята должны, уже закончив подготовку, рассестись на зрительские места. Порядок демонстрации этюдов определяется педагогом. Началу каждой демонстрации предшествуют объявляемые педагогом «Три секунды тишины», после которых следует команда о начале показа. По окончании демонстрации обязательно следуют аплодисменты. Предполагаемая длительность этой части занятия – 55-60 минут.

1 этап. Работа с видениями звука.

а) «Круги внимания». Педагог просит ребят сесть в кружок на полу и, закрыв глаза, внимательно послушать те звуки, которые их окружают, соблюдая при этом абсолютную тишину. После минутной паузы детям предлагается открыть глаза и рассказать, что они услышали. Как правило, ребята замечают достаточно большое количество звуков из самых разных источников.

После того, как ребята расскажут о результатах своих наблюдений, круг внимания сужается до пределов аудитории. Теперь нужно замечать только те звуки, которые возникают в помещении, где проходит тренинг. На выполнение этого и аналогичных последующих заданий дается по 30 секунд. Если учесть, что условием этого упражнения является абсолютная тишина, то звуков, как правило, оказывается совсем немного: гудение лампы, дыхание партнера, скрип пола, жужжание бьющейся о стекло мухи и т.д.

Внимательно выслушав участников тренинга, педагог предлагает на этот раз ограничить круг внимания на тех звуках, которые рождаются вне пределов аудитории – через окно с улицы, из-за двери в коридор, сквозь потолок и стены из других помещений здания. Теперь, когда ребята рассказывают об услышанных ими звуках, педагог просит их представить и

описать и его источник: как выглядит хозяин прозвеневшего под окном велосипеда; каковы порода, характер и биография лаявшей собаки; где зимовала поющая птица и т.д.

Наконец, последнее в этой последовательности задание обращает внимание ребят на те звуки, которые рождаются внутри их собственного тела. По истечении полуминутной паузы, педагог просит ребят назвать те звуки, которые звучат внутри нас постоянно, не прекращаясь ни на секунду. Из названного выбираются звуки дыхания и сердцебиения. Педагог предлагает ребятам воспроизвести эти звуки любыми возможными способами: хлопками, постукиваниями о пол, трением ладоней, голосом и т.д..

б) «Звуковые ассоциации». Педагог просит ребят подумать, на какие звуки природы похож звук дыхания. После ответа ребят им нужно определить максимальное сходство с различными звуками, предложенным в виде фонограммы (шумы небурного моря, дождя, ветра, леса, ручья, водопада). Максимально соответствующим является шум моря: мерный, шипящий, глубокий; вдох и выдох соответствуют приливу и отливу волны. Важно, чтобы ребята после окончательной идентификации самостоятельно обосновали выбор, придумав как можно больше определяющих прилагательных. Педагог может задавать наводящие вопросы: «Какого цвета этот звук?», «Какой он формы?», «Каков его характер?» и т.д.

в) «Звуковая картина – морской пейзаж». Наконец педагог предлагает ребятам «нарисовать» звуковой пейзаж моря, используя доступные средства звуковоспроизведения. Для этого нужно определить, какой звук в предстоящей картине главный, определяющий конкретную тему «пейзажа» (он называется «Основной», нужно, чтобы ребята запомнили это название). В данном случае, это шум волн. Ребята воспроизводят этот звук с помощью голоса, скольжения руками по полу или любыми другими придуманными ими способами. Из всех предложений ребята должны выбрать самый похожий шум. Затем определяются «детали пейзажа»: какие еще звуки

могут присутствовать на «картине»? Ведь не может быть, чтобы существовали только волны – и ничего больше. Обязательно над морем кружат чайки, шуршит песок или галька, свистит ветер, гудит далекий корабль, смеются дельфины и т.д. Каждый уголок природы звучит многими голосами, и именно их предлагается придумать и воспроизвести ребятам. Такие звуки называются «Характерные» (ребята должны это запомнить). Каждое предложение коротко обсуждается, все ребята пробуют озвучить его. Как и ранее, каждый раз участники тренинга должны выбрать самый подходящий вариант. В идеале количество придуманных звуков должно соответствовать количеству детей. Однако, если ребят много, то оставшихся без своего звучания можно попросить присоединиться к исполнителю «партии волны», мотивируя это тем, что основной звук должен быть громким и объемным. «Чаяк» и других «животных» тоже может быть несколько. Картина рисуется в таком порядке: первым начинает ребенок, озвучивающий волны. Если таких несколько, то первым начинает придумавший звук, а остальные к нему присоединяются по часовой стрелке (вне зависимости от того, сколько ребят их разделяет) с промежутком в 2-3 секунды. Когда картина «основного» звука закончена, поочередно (по кругу, начиная от придумавшего звук волны) к ней присоединяются исполнители характерных звуков. Полная картина звучит в течении 1-1,5 минут.

г) «Звуковые ассоциации». Затем педагог предлагает детям вспомнить звуки сердцебиения и найти соответствующие ему звуки природы. На этот раз фонограмма должна быть объемнее и включать в себя большее количество вариантов шумов, предложенных для сравнения. Это могут быть звуки капли, потрескивания костра, идущего поезда, стука дятла, поскрипывания качелей, шелеста мелкой гальки, падения камешков в воду, тиканья часов, стука метронома и т. д. – то есть любые постоянные мерные постукивания или щелчки. На этот раз будет хорошо, если ребята выберут не один, а несколько вариантов (лучше всего, если у каждого из них будет своя ассоциация), аргументированный большим количеством эпитетов, однако на

этот раз они должны еще и описать «картинку» появления звука: как выглядит его источник, что находится вокруг него, какое там время года и суток, что предшествовало рождению звука и т.д. Педагог просит ребят хорошенько запомнить свои истории, так как они еще пригодятся в ходе дальнейшего проведения тренинга.

2 этап. Работа с перкуссионными инструментами.

а) «Изучение инструментов». Дети остаются сидеть кружком на полу. Педагог приносит большую коробку с перкуссионными инструментами, из которой каждый ребенок должен не глядя вытащить первый попавшийся предмет. Им предлагается в течении минуты всесторонне изучить его и понять, как на нем нужно играть. По истечении минуты ребята по очереди демонстрируют звучание своего инструмента. Когда круг завершен, педагог предлагает детям попробовать найти еще один, совершенно другой способ извлечения звука из этого же предмета. Это задание тоже выполняется за одну минуту. Во время поочередной демонстрации нового звучания ребята должны придумать, на какой природный звук оно похоже.

б) «Звуковая картина – морской пейзаж». Ребята продолжают сидеть в кругу. Педагог предлагает им вспомнить, как они описывали звуки моря. Теперь у них есть возможность «нарисовать» его, используя возможности своих инструментов. Работа над звуковым пейзажем идет так же, как над предыдущим: снова выбирается «основной» звук (шум волн), затем – «характерные». Однако на этот раз обсуждение отсутствует, участники тренинга должны сами определить возможности своего инструмента и далее импровизировать. Вступая по кругу, ребята «рисуют» новую картину.

в) «Разделение на группы». Педагог предлагает ребятам оглядеться и найти в кругу своих «музыкальных родственников» - хозяев похожих инструментов, а потом собраться вместе «семьями» так, чтобы в каждой группе все инструменты принадлежали к одному (или близкому) типу. Так в одной группе могут оказаться хозяева цимбал, бубнов и барабанов, в другой – различного вида шейкеров и погремушек, в третьей – кастаньет, трещоток и

других стучащих инструментов, в четвертой – треугольников, колокольчиков, бубенцов и т.д. Команд должно оказаться не более четырех (маленькие группы можно объединить). Далее работа идет в малых группах.

Когда ребята разделятся, каждому предлагается напомнить остальным членам группы все виды звучания своего инструмента, после чего группа должна выбрать один, наиболее понравившийся им звук. На все задание дается 2 минуты. По окончании каждая группа демонстрирует выбранный ею звук. Выслушав его, остальные ребята придумывают ему название, которое становится названием команды (это делается исключительно для удобства обозначения, никакой акцентированной соревновательной нагрузки тренинг не несет). После этого педагог предлагает ребятам сложить все свои инструменты в центре зала так, чтобы их было хорошо видно, и вернуться к своим группам.

г) «Звуковая картина – ассоциация на звук сердцебиения». Хозяева инструментов, звук которых выбрали команды в предыдущем задании, становятся «авторами» новых пейзажей. Каждому из них нужно вспомнить, какую картинку придумали они, когда пытались найти ассоциацию к звуку сердцебиения, и подробно рассказать «согруппникам». Затем ребятам предлагается сообща придумать, какие инструменты из лежащих в центре зала надо использовать для «рисования», отобрать их и, немного порепетировав, подготовить «пейзаж» к демонстрации, придумав его название. Задача педагога заключается в улаживании возможных конфликтов из-за принадлежности инструментов и поиска компромиссных решений путем подбора устраивающей всех альтернативы (инструмента с похожим звучанием). На подготовку к демонстрации дается 5 минут. Все команды «рисуют» свой «пейзаж» по очереди.

3 этап. Работа с бытовыми предметами.

а) «Изучение инструментов». Собрав перкуссионные инструменты в коробку, педагог предлагает ребятам, снова сидящим в кругу, другую, в которой находятся различные бытовые предметы, с помощью которых

можно производить различные звуки и шумы, аналогичные перкуссионным: пластиковые бутылки с водой и без, жестяные и стеклянные банки с различными видами крупы и бобовых, газеты, полиэтиленовые пакеты, коробки, резиновые и пластмассовые игрушки, крышки от кастрюль, сами кастрюли, карандаши, жесткие щетки, монетки в полотняном мешочке и т.д. Как и в прошлый раз, дети должны не глядя достать два первых попавшихся предмета. У участников тренинга есть минута на то, чтобы как следует изучить свои «инструменты» и понять, как на них можно играть. Когда минута истекает, ребята по кругу демонстрируют свои достижения: первый круг – один «инструмент» (можно сразу несколько видов звукоизвлечения), второй круг – другой.

б) «Звуковая картина – пейзаж тропического леса». По окончании демонстрации педагог предлагает ребятам нарисовать всем вместе картину тропического леса. Перед началом работы ребята должны вспомнить, что такое «основной» и «характерные» звуки. У них есть 30 секунд на то, чтобы определить роль своих «инструментов» в будущем «пейзаже». Все вместе участники тренинга определяют «основной» звук (это может быть шум деревьев, пенье птиц и т.д.). Однако педагог еще усложняет задание: появляются временные рамки. Пейзаж должен быть действенным, то есть существовать в развитии. Ведущий тренинга объясняет ребятам, что у каждой истории есть начало, кульминация (точка наивысшего напряжения, перелома) и финал. Поэтому тропический лес должен прожить в звуковом воплощении целый день – от рассвета, когда он только просыпается – через полдень (время максимального количества событий и напряженности жизни) – и до заката, когда все снова засыпает. Непременным условием выполнения задания является три секунды тишины и начало работы только по команде педагога. Затем, ребята экспромтом рисуют заданную картину. Педагог «дирижирует оркестром», используя знакомый детям по упражнению «Звуковой шар» жест. По окончании «пейзажа» следует небольшое обсуждение

в) «Звуковая картина» на собственную тему. Поделив участников тренинга произвольно на три группы, ведущий тренинга предлагает каждой из групп с помощью имеющихся уже у них бытовых предметов нарисовать собственную картину, название которой, предложенное педагогом, состоит из двух слов, определяющих место и происходящее событие. Это должны быть картины природы, которые еще не были использованы в тренинге, например: «Буря в пустыне», «Гроза в горах», «Степной ураган», «Обвал в пещере» и т.д. Это задание – загадка. Каждая группа знает тему только своей «картины», остальные же ребята должны угадать во время демонстрации. Необходимо напомнить ребятам о действенном построении «картины» (начало – кульминация – финал). На подготовку дается 5 минут. После демонстрации всех трех «пейзажей» следует короткое обсуждение. По окончании ребята должны положить свои звучащие предметы в центре зала.

4 этап. Использование всех возможностей.

а) «Звуковая картина» - единая тема. Ведущий тренинга формирует три новые группы. Добавив к лежащим на полу бытовым инструментам перкуссионные, он предлагает участникам снова «нарисовать картину», на этот раз используя все возможности предметов, инструментов и собственного тела. Действует только один запрет – на членораздельную речь (невнятные и подражающие возгласы, а также бессловесное пение использовать можно). Участники тренинга могут выбирать себе любые инструменты и даже придумывать новые, используя предметы, находящиеся в аудитории или в их карманах и сумках. Это – тоже задание-загадка, с той только разницей, что всем трем группам предлагается один и тот же сюжет (хотя ребята об этом не подозревают). Это должен быть этюд из жизни человеческого общества, причем тема должна давать достаточно большое пространство для работы фантазии: «Встреча на вокзале», «Час-пик в метро», «Праздник в деревне» и т.д. Ребята должны использовать принципы выбора «основного» и «характерных» звуков, а так же правило действенного построения «Картины». На подготовку задания выделяется 5 минут. Сначала

проводятся все три демонстрации (каждая из них заканчивается аплодисментами зрителей), и лишь потом, в ходе обсуждения, в общем кругу выясняются сюжеты «картин». Когда ребята догадываются, что все они разрабатывали одну и ту же тему, педагог предлагает им сравнить все три «картины», определить их сходства и различия, удачные находки каждой группы и особенности построения каждого этюда. В ходе беседы ребята должны вспомнить основные правила построения «звуковой картины», особенности работы с перкуссионными и бытовыми музыкальными инструментами, обменяться впечатлениями от тренинга.

б) Финал тренинга. Педагог просит ребят встать в шахматном порядке. Несколько раз повторяется упражнение «Хлопок». Тренинг традиционно завершается всеобщими аплодисментами.

Необходимые для проведения занятия реквизит и аппаратура.

1. Магнитофон или музыкальный центр.
2. Аудионоситель с записью предлагаемой подборки звуков природы, совместимый с имеющимся магнитофоном или музыкальным центром.
3. Аудионоситель, совместимый с имеющимся магнитофоном или музыкальным центром, на который можно записать создаваемые ребятами «звуковые картины».
4. Перкуссионные музыкальные инструменты по количеству участников тренинга.
5. Бытовые звучащие предметы по числу участников тренинга.

Урок «Театр»

Косинец Е.И.,

научный сотрудник лаборатории

интерактивных театральных проектов.

Предлагаемый вашему вниманию урок рассчитан на работу с детьми 4-7 классов. Это может быть вводный урок для вновь созданного детского театрального коллектива, в том числе и разновозрастного, знакомящий учащихся с особенностями театрального искусства. Это может быть урок в системе уроков МХК, начинающий цикл уроков о театральном искусстве. Это может быть внеклассное занятие или классный час, предваряющий посещение театра и подготавливающий детей к особенностям восприятия этого вида искусства.

Цель урока: знакомство учащихся с театром как с одним из видов искусства и его особенностями.

Задачи урока:

- Научить школьников
- Развивать чувственное восприятие мира, воображение.
- Воспитывать умение слушать и слышать товарища, вести коллективное обсуждение проблемы и находить решение.

Ход урока.

Этап урока	время	Задачи	Действия учителя	Действия учащихся
1.Организационный этап. Знакомство. Игра «Это – я!»	2 мин.	Познакомиться с ребятами. Настроить их на тему урока.	Задает вопросы: (см. приложение)	Те учащиеся, кто считает ответ «Это – я!» справедливым, встают и громко произносят «Это – я!»
2.Разминка Упражнения: «Поймать хлопок», «Занимаем пространство в образах»,	15мин.	Разогреть мышцы, включить воображение, собрать внимание, подготовить к творческой работе,	Педагог проводит разминку в быстром темпе. Каждое из упражнений	Учащиеся выполняют упражнения разминки коллективно в парах в группах

«Блиц – превращения» (описание упражнений см. приложение)		дать материал для следующего этапа.	содержит элемент новизны спонтанности и неожиданности.	в зависимости от задания.
3. Деление на команды по 4. Работа в малых группах. Выясняем, какие качества мы тренировали в упражнениях.	10 мин	Вспомнить и проанализировать свою работу в упражнениях. Определить качества личности необходимые актеру.	Делит на группы в ходе перестроения. Объясняет задание. Организует обсуждение результатов работы. Фиксирует результаты на доске.	Собираются в группы. Вспоминают и обсуждают качества, тренируемые в упражнениях. Каждая группа называет качества по очереди.
4. Работа с текстами и иллюстрациями о театрах разных эпох. Продолжить фразу: «В (античном, средневековом, ...) театре обязательно должны быть...»	15мин.	Выявить по текстам главные черты, присущие театру той или иной эпохи. Формирование аналитических навыков, умения анализировать информацию, как текстовую, так и визуальную, выявлять и фиксировать главное. Воспитывать умение работать в группе, слышать и слушать партнеров, отстаивать свою точку зрения.	Объясняет задание. Организует работу с текстом в группах, а затем в общем кругу. Фиксирует результаты на доске.	Выполняют задание в группах, а результат выносят на общее обсуждение..
5. Продолжить фразу: «В любом театре обязательно должны быть...»	5 мин.	Выявление черт характерных для любого театра или театрального искусства в целом, его отличия от кино. Формирование умения выявлять общее, характерное. Развитие умения слушать и дополнять друг друга.	Педагог организует работу в кругу. Отмечает удачные мысли, реплики, выражения.	Работа в кругу. Каждый высказывает свою точку зрения, оппонирует товарищам, отстаивая ее, подкрепляет аргументацией.

6. Тренинговые упражнения: «Занимаем пространство в образах» и «Из взрыва - во взрыв» , «Оправдать позу действием»	13мин.	Разогреть творческий аппарат учащихся: воображение, тело, дать почувствовать действие на практике, через тело.	Педагог ведет тренинг, поясняя учащимся правила выполнения упражнений.	Учащиеся выполняют упражнения тренинга.
7. Языки искусств. а) Создаем звуковой образ: весна, осень, зима, лето из подручных материалов. б) Создаем зрительный образ (картинку) по временам года. в) Создаем театральную миниатюру без слов по временам года.	20 мин.	Определить, с помощью каких языковых средств создаются образы в музыке, изобразительном искусстве, и театре. Развивать воображение, образное мышление. Воспитывать умение работать в команде, находить свое место в коллективной работе, не теряя своей индивидуальности.	Организует работу по группам, объясняет правила работы.	Выполняют творческие задания педагога с последующей рефлексией и ответом на вопросы: что является основным языком, материалом и инструментом каждого из видов искусств.
8. Рефлексия а) Невербальная рефлексия: команды рисуют «Для меня театр – это...» б) Краткое подведение итогов педагогом.	10мин.	Целостность урока. Невербальное обобщение полученного опыта, оценка работы учащихся.	Подводит итог, обобщает тему урока.	Рисуют плакаты и делают короткую презентацию.

Формы и методы работы.

Урок является практикоориентированным. Используются элементы тренинга, групповой, парной, фронтальной и индивидуальной творческой работы. Работа учащихся не может быть оценена в абсолютных величинах. При данных формах работы используются вербальные варианты оценки и самооценки, рефлексии и ассоциативные методы.

Вопросы к упражнению «Это – я!»

1. Кто знает тему урока?
2. Кто слышал такое слово: «Театр»?

3. Кто знает, что такое театр?
4. Кто хоть раз был в театре?
5. Кто часто бывает в театре?
6. Кто любит театр больше, чем кино?

Упражнения тренинга, используемые в уроке.

1. «Поймать хлопок»

Дети стоят в шахматном порядке лицом к учителю. Учитель предлагает учащимся поймать его хлопок как воображаемый предмет. Сначала учащимся предлагается представить, что им бросают по конфетке. Важно, чтобы все ребята «поймали» хлопок-конфетку дружно, «как один». Если получается разнорядом, это значит, что конфетки рассыпались. Затем задание чуть усложняется. Например, предлагается поймать хлопок как бутылку воды в жаркий день. Так можно варьировать разные предлагаемые обстоятельства и предметы, мотивируя учащихся. Можно предложить им «ловить» хлопком в образах, например, как вратарь мяч, как белка орех, как собака «Чаппи». Важно, чтобы они не внешне изображали вратаря, а по сути действия. Чтобы для них поймать хлопок стало так же необходимо, как для вратаря поймать мяч или для белки - орех. Включая воображение, внимание к педагогу и партнерам, ребята быстро добиваются дружной слаженной работы.

2. «Занимаем пространство в образах»

Сначала группе дается задание «занимать пространство». Что означает: постоянно перемещаясь на свободное место, равномерно распределяться по площадке. Для этого ребята должны видеть всю площадку, и партнеров на ней, находить свое место так, чтобы ни с кем не сталкиваясь, постоянно двигаясь вместе со всеми создавать равномерное распределение группы в пространстве. Это задание само по себе достаточно сложное, но как ни странно, усложняя его второй задачей, мы переводим первую из области сознания в область подсознания, тем самым облегчая ее выполнение.

Усложнение может состоять в изменении скорости движения от 1 до 5, где первая - самая медленная, а пятая - самая быстра, или от 1 до 10 – это зависит от цели и уровня подготовленности группы. В данном случае достаточно от 1 до 5, т.к. это усложнение является промежуточным, подготовительным к основному упражнению.

Далее мы предлагаем учащимся занимать пространство в образе, например, весенней капли, солнечных лучей или снежной бури. Здесь уже не нужны скорости, каждый будет двигаться с той скоростью, которая продиктована логикой действия данного образа. Важно, что учащиеся не изображают снежинки, солнечные лучики или капли, а стараются почувствовать себя таковыми, понять логику действий живых существ и неживых предметов, их частей или даже абстрактных понятий изнутри, при этом, стараясь соответствовать этим образам и по форме. Здесь снимаются оценочные характеристики. Подсознание выходит на первый план.

Поскольку далее в этом уроке времена года используются как материал для упражнений, то и в данном подготовительном упражнении можно использовать погодные явления и приметы разных времен года. Важно помнить, что независимо от образа учащиеся должны выполнять и первую задачу – занимать пространство, т.е. все время перемещаться, равномерно распределяясь по всей площадке.

3 «Блиц – превращения» В этом упражнении учащиеся мгновенно, по хлопку учителя, превращаются в те или иные предметы, механизмы, явления (индивидуально или в группах по два, по три и т.д.), и существуют, действуя в логике этих предметов до следующего превращения. Здесь важно варьировать не только образы, и количество человек в группах, но и ритм смены заданий. Все это позволяет «раскачать» творческую фантазию учащихся, снять стереотипы и подготовить их к дальнейшей работе.

4 «Из взрыва – во взрыв»

Из максимально расслабленного состояния учащиеся «аккумулируют» свою энергию и по хлопку педагога «выбрасывают» ее, что сопровождается

произвольным и резким движением тела с последующей фиксацией получившейся позы. В этом упражнении важно то, что смена позы происходит мгновенно и не осознанно, ребята ее не придумывают, а фиксируют то, что в данном случае получается в результате выброса энергии. Здесь важно, что используются все возможности тела и пространства. Затем новый хлопок – и новый «взрыв».

5 «Оправдать позу действием».

После серии «взрывов» педагог может предложить учащимся оправдать получившуюся позу действием. Для этого учащиеся «идут от своего тела», того движения, которое заложено в позе, а затем стараются догадаться, что же это может быть за действие, какая у него цель и постараться продолжить действие до достижения цели. Важно обратить внимание, чтобы это не превратилось в пустое обозначение действия, а было подлинным действием со всеми присущими ему особенностями.

Пояснения к пункту 7 урока.

Задания учителя на создание звукового образа выполняются с использованием как заранее заготовленных звучащих предметов, так и просто подручных средств. Это могут быть баночки и коробочки разного размера и материала (пластиковые, картонные, металлические и т.д.) пустые и с различными наполнителями (вода, крупа, песок, мелкие камушки...), палочки, колокольчики, бумага, газета, пластиковые пакеты, ткани, ключи, застежки молния. Короче все, что может издавать звук. Важно, чтобы дети старались подбирать ритмы и звуки по ассоциации напоминающие то или иное время года. В идеале, найденные детьми звуки, складываются в звуковую композицию с названием по времени года. Каждая из групп представляет свою композицию.

Задание на создание визуального образа выполняется с использованием заранее приготовленных материалов: лоскутов и полотнищ ткани разной фактуры и цвета, цветной бумаги, возможно театральных кубов или малых

игровых форм, а так же подручного материала: стулья, сумки, шарфы, сами участники урока, даже зрители или педагоги, с учетом цвета их одежды.

Визуальные образы создаются в виде статической картинки. Она может быть как сюжетной, так и абстрактной, важно, что здесь используются цвет и композиция, которые создают настроение и ассоциативный образ соответствующего времени года.

Для театральной миниатюры учащиеся так же используют в качестве реквизита подручные средства. Можно заранее заготовить реквизит, соответствующий временам года: санки, шапки, варежки, солнечные очки, панамы, веера, надувные круги, лопатки, грабли, резиновые сапоги, корзинки, ит.п., - но в таком случае, мы ограничим самостоятельное творчество детей. Они с удовольствием ухватятся за подсказку. Гораздо лучше, если они сами придумают действия, соответствующие временам года, и создадут маленькие миниатюры, используя прием «превращения предметов» (это когда один предмет играет роль другого, ну например сумка исполняет роль корзинки, а швабра роль удочки или сачка) или память физических действий (т.е. будут выполнять действия с воображаемым предметом, вести себя так, как если бы в руках у него была корзинка, санки или удочка).

Завершается этот фрагмент урока обязательной рефлексией, в ходе которой выясняется, что язык музыки – это звук, изобразительного искусства – цвет, фактура, композиция. Можно вспомнить в ходе беседы, что язык литературы – это слово. В итоге, ребята должны сделать вывод, что язык театрального искусства – это действие. Важно, чтобы в ходе беседы педагог не навязывал детям своего мнения, не объяснял все сам, а сумел организовать беседу таким образом, чтобы ребята сами сумели прийти к соответствующим выводам.

Необходимые материалы:

Книжки о театре (Генералова И.О. «Театр» 3 класс. Пособие для дополнительного образования. ООО «Баласс», М. 2004г.), звучащие предметы, цветные ткани – лоскуты, доска, мел, тряпка, магниты или держатели (кнопки или скотч), пастель и ватманские листы 4 комплекта, листы писчей бумаги, ручки или фломастеры.

Литература.

«Театр, где играют дети.» Учебно-методическое пособие для руководителей детских театральных коллективов. Под редакцией А.Б.Никитиной. М. «Владос» 2001г.

Генералова И.О. «Театр» 3 класс. Пособие для дополнительного образования. ООО «Баласс», М. 2004г.

Лекции С.В.Клубкова МГУКИ 1998-2003г.г.

Рекомендуемые видеоматериалы.

С.В.Клубков. Школа Театра. Уроки мастерства актера. Психологический тренинг. 1,2,3 кассеты.

Клуб «Дети – театр – образование».

Никитина А. Б,

кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстетического образования и культурологии МИОО

12 сентября 2009 года в Москве открылся городской клуб «Дети – театр – образование». Клуба организует Лаборатория интерактивных театральных проектов Кафедры эстетического образования и культурологии МИОО. В Клубе могут встречаться и общаться педагоги, дети и родители, увлечённые театральным искусством, а так же педагоги общеобразовательных дисциплин, которые стремятся применять театральные приёмы и методы преподавания на уроках. Организаторы Клуба уверены: сообщество будет развиваться и крепнуть только в том случае, если все его участники будут помнить о корнях, из которых поднялся росточек сегодняшнего дела.

В далёком 1918 году при Народном комиссариате просвещения открылась секция содействия школьным театрам. Её возглавлял Николай Николаевич Бахтин – замечательный педагог, ставший вскоре заведующим педагогической частью Ленинградского ТЮЗа.

В неперiodическом издании «Игра» в 1919 году он поместил отчёт о работе:

«При Театральном Отделе Народного Комиссариата Просвещения учреждены постоянное Бюро и периодически-созываемый Совет Детского Театра и Детских Празднеств, в состав которых вошли представители от педагогики, режиссуры и искусств. В задачу Совета и Бюро входят: содействие эстетическому развитию детей путем организации школьных театров, детских спектаклей, концертов и праздников, рецензирования детских театральных пьес и сборников для детской декламации и пения; организация музея и игрушечного отдела декоративно-сценического значения; издания сборников теоретического и практического характера; организация курсов по руководству детскими спектаклями и праздниками и т. д.

Из начинаний Совета и Бюро, открывших свою деятельность в половине мая 1918 г., могут быть отмечены следующие:

1. Детский Театр (открылся 15 июня 1918 г.), стремящийся дать детям младшего и среднего возраста представления, отвечающие требованиям педагогики и детской психологии. Желая облегчить доступ на спектакли детям всех районов Петрограда и его пригородов, Совет решил не прикреплять этот театр к какому либо определенному помещению, а придать ему характер передвижного театра.

2. Библиотека при Бюро насчитывает в настоящее время свыше 350 пьес и вокальных сборников. В виду почти полного отсутствия на книжном рынке детских пьес, те из них, которые имеются в библиотеке более чем в одном экземпляре, выдаются устроителям детских спектаклей на дом. Кроме того Бюро организовало переписку лучших пьес, имеющихся в библиотеке лишь в одном экземпляре.

4. Музей при Бюро содержит пока незначительное число предметов. Предполагаемое содержание музея: - наброски костюмов и декораций, макеты, костюмированные куклы, модели кукольных театров, марионетки, вертеп, петрушка, фоторгафические снимки с разных постановок, афиши, объявления и т. п.

Лиц, работающих в детских клубах, садах и на площадках или ставящих с спектакли с детьми и сочувствующих начинаниям Бюро Детского Театра, Бюро просит присылать перечисленный материал, так же как детские рисунки, стихи, описания постановок праздников, сводки анкет о спектаклях и т. п. по адресу: Петроград, Дворцовая набережная, 30.

5. Курсы по руководству детскими спектаклями и праздниками в настоящее время находятся в стадии теоретической разработки. Дабы придать курсам практический характер, при них предполагается организовать показательный детский клуб. На курсах предполагается преподавание следующих предметов:1) Теоретические и исторические

сведения о детском театре; репертуаре его; о детских праздниках; о литературе по детскому театру и детским праздникам. 2) Методика режиссуры и постановка спектаклей: а) со слушателями курсов, б) с детьми. 3) Техника упрощенных постановок. 4) Теоретические и практические занятия по эстетической гимнастике (пластике): а) со слушателями, б) с детьми. 5) Ознакомление с элементами ритмической гимнастики (лишь со слушателями курсов).

Кроме перечисленных предметов могут быть частично вводимы чтения и занятия по вопросам, соприкасающимся с непосредственными задачами курсов, как то: по игрушечному делу и кукольному театру (типа петрушки, марионетки, вертепа и теневого театра), по выразительному чтению, по рассказыванию, по фольклору в применении к устройству детских празднеств, по психологии и истории театра.

б. В области издательства Советом издан первый выпуск повременного альманаха “Игра” и приступлено к составлению второго».

С тех самых пор осуществлялось множество попыток объединить детское театральное движение, дать педагогам и воспитанникам площадки для встреч и обмена опытом, помочь им разобраться в театральном деле, обеспечить необходимой литературой.

Нельзя не вспомнить тот огромный вклад, который внесли в клубную работу с учителями педагогические части крупнейших детских театров Москвы: ЦДТ (теперь РАМТ), ТЮЗа, их руководителей – Литвинович Надежду Афанасьевну, Путинцева Николая Александровича, Завельскую Софью Самойловну и многих других педагогов профессиональных детских театров.

Попытки организовать Клуб учителей и школьников, увлекающихся театральным искусством, предпринимались в Москве неоднократно. Самая интересная принадлежала сотруднику Лаборатории театра ИХО РАО Екатерине Куприяновне Чухман. Объединение «Школьный театр», создание в 80-ых годах XX века работает и сегодня. Им руководит замечательный

специалист, работавший раньше во Всероссийском экспериментальном центре «Школьный театр» Владимир Васильевич Голкин. Объединение «Школьный театр» сегодня носит характер экспериментальной лаборатории.

Важно помнить, что Москва существует в пространстве России, и объединение детских театральных педагогов Москвы – часть общероссийского содружества. Для развития этого сообщества многое делала и делает Марьяна Юрьевна Корбина (прежде сотрудник кабинета любительских театров СТД, теперь заведующая секцией содействия независимым театрам Дома Актёра). Главная её забота – организация постоянно действующих семинаров для руководителей детских театральных коллективов России.

Огромную роль в вовлечении русских педагогов в жизнь международного сообщества играют Алла Валентиновна Зорина – секретарь Российского центра АИТА и Марина Томовна Медкова – секретарь российского центра АССИТЕЖ. АИТА – это международная ассоциация любительских театров, где огромное внимание уделяется работе с детскими коллективами. АССИТЕЖ – международная ассоциация театров для детей и юношества.

Много интересного в области клубной работы было сделано в Москве на рубеже XX-XXI веков. Несколько лет подряд детские театральные педагоги Москвы собирались под крылом Лаборатории дополнительного образования Центрального округа, которой руководила и руководит Лившиц Юлия Марковна (тогда завуч, теперь директор ЦТ «На Вадковском»). Постоянными местами интересного общения детских театральных педагогов давно стали Театр Юных Москвичей на Ленинских горах, благодаря его руководителям: прежде Александру Николаевичу Тюкавкину, теперь Сергею Викторовичу Розову, а так же школа №686 «Класс-Центр», возглавляемая Сергеем Зиновьевичем Казарновским. В 90-ых годах XX века С. З. Казарновский выступил с инициативой создания «Ассоциации театров, где играют дети». Определённым шагом к созданию Клуба можно считать

усилия зеленоградского Центра Творчества «Ведогонь», по инициативе которого была создана некоммерческая организация «Планета Первоцветов», объединившая многих детских театральных педагогов Москвы и их воспитанников в систему экспериментальных фестивалей и летних театральных лагерей. Содружество создала и возглавляет Тихомирова Людмила Михайловна. В центральном округе площадками общения театральных педагогов также давно стали Центр Творчества «На Набережной», возглавляемый Фёдором Владимировичем Суховым и Детский Музыкальный театр юного актёра, возглавляемый Александром Львовичем Фёдоровым.

Своеобразными клубными площадками можно считать и авторские фестивали, организованные по законам творческого праздника и взаимного творческого обогащения, а не по законам смотра-конкурса. Среди них «Арт-лицей» О.Мороз, «Наш театр» О.Ширеновой, «Золотой ключик» Л.Словесниковой, «Событие» Н.Логвиновой и многие другие.

С 1996 года в Московском институте открытого образования (тогда МИПКРО – ныне МИОО) впервые были организованы курсы повышения квалификации для руководителей детских театральных студий. А в 2001 году педагогическая команда, сложившаяся вокруг этих курсов, создала Автономную некоммерческую организацию «Пролог», задуманную как своеобразный профсоюз детских театральных педагогов. В рамках «Пролога» начали свою работу двухгодичные курсы переподготовки педагогов по специальности «Руководитель детского театрального коллектива». В основе программ «Пролога» - авторская методика Сергея Вячеславовича Клубкова. Его ученики работают сегодня в «Прологе» и в МИОО.

В 2006 году на базе кафедры эстетического образования и культурологии МИОО была создана Лаборатории интерактивных театральных проектов МИОО. Одна из задач Лаборатории – инициировать создание новых форм совместного образования детей и взрослых и

отрабатывать модели такого образования. Два года основной экспериментальной формой работы Лаборатории было создание и апробация программ Курсов повышения квалификации для совместного обучения педагогов и воспитанников. Отработанные в этой модели модули вошли в основную курсовую систему кафедры. Клубная работа – новый начатый Лабораторией эксперимент.

В 2008-2009 учебном году Управлением дополнительного образования Департамента образования Москвы было принято решение о создании московского городского клуба «Дети – театр – образование». Инициатором создания клуба стала шеф-редактор «Учительской газеты – Москва» Виктория Николаевна Молодцова и кафедра эстетического образования и культурологии МИОО, которой руководит Мария Анатольевна Фомина. В Москве нашлась школа, решившаяся бескорыстно предоставить свою площадку для регулярных встреч участников клуба на 2009-2010 учебный год. Это ЦО №1409, которым руководит Ирина Викторовна Ильичёва. Два раза в месяц школа гостеприимно распахивала двери своих залов, классов и рекреаций для взрослых и маленьких участников сообщества.

Однако первый год работы клуба показал, что одной площадки, какой бы хорошей она ни была, для клубной работы недостаточно. Разные жанры встреч требуют разного пространства: большого и камерного, сценического или игрового, удобного для показов или для уютных бесед. Поэтому следующий этап работы клуба связан с освоением различных территорий, хотя базовые встречи, привлекающие наибольшее количество участников, по прежнему проходят в ЦО №1409. За три года работы Клуба (с 2009 по 2012) постоянными партнёрскими площадками стали школы №639, №686, №875, №1239, Центры творчества «На Вадковском», «На набережной», «Эко», Московский городской Дом Учителя, Московский государственный музей-заповедник (МГМОЗ).

Клуб «Дети – театр – образование» создан для творческих встреч, обмена педагогическим и творческим опытом, лабораторной работы и

совместного просмотра спектаклей любительских, студенческих и профессиональных спектаклей в неконкурсном режиме.

Важно, что Клуб объединяет не только педагогов детских театральных коллективов, но и классных руководителей, а также педагогов образовательной области «Искусство», стремящихся приобщить детей к зрительской культуре, словесников, увлечённых преподаванием драматургии или художественным словом, предметников, использующих театральные методики на своих уроках физики, химии, биологии, географии и т.д. Важно, чтобы своими и нужными почувствовали себя здесь родители школьников, и, разумеется, сами школьники от мала до велика: те, кто давно занимаются в театральных студиях и те, кто даже не подозревают об их существовании, а просто любят играть в увлекательные игры или ходить на спектакли.

На открытии клуба с его первыми участниками встретился замечательный режиссёр, один из лидеров ТЮЗовского движения XX века, легендарный создатель рижского молодёжного театра, профессор, лауреат государственной премии **Адольф Яковлевич Шапиро**. Он говорил с аудиторией об общемировом гуманитарном кризисе, и о том, как театр может противостоять этому явлению. А молодой педагог мастерской С. А. Голомазова (РАТИ) Дмитрий Измestьев рассказывал юным участникам встречи об особенностях режиссёрской и актёрской профессии. Беседа переросла постепенно в общую дискуссию. Говорили о наблевшем: должен ли школьный учитель, который хочет заниматься театром с детьми, владеть основой режиссёрской профессии, имеет ли он право быть в этой области профаном? Где и как учиться, чтобы профессии учителя и режиссёра гармонично соединились?

Для некоторых участников встречи было открытием, что два семинара для руководителей детских театральных коллективов работает в доме актёра: одним руководит педагог Щепкинской школы Н. А. Петрова, другим педагог

РАТИ О. Л. Кудряшов, что множество видов курсов этого направления организованы в МИОО, что каждые выходные мастер-классы проходят в «Театре на набережной».

Сегодня в работе клуба можно выделить несколько основных направлений:

- Большие открытые творческие встречи;
- Мастерские по интересам (педагогика искусства и театральная педагогика в общем образовании; история театра; мюзикл; актёрское мастерство; хореография; сценография; искусство драматургии и т.д.);
- Постоянно-действующий беспризовой образовательный фестиваль «Маленький спектакль»;
- Большой спектакль (совместные просмотры и обсуждения любительских и профессиональных спектаклей);
- Творческие встречи с детскими писателями;
- Литературные гостиные;
- Программа для коллективов, играющих на иностранном языке «Язык театра – язык нации».

Большие открытые творческие встречи – это возможность познакомиться с крупными фигурами отечественной культуры и педагогики: режиссёрами, музыкантами, работающими для театра, театральными художниками, педагогами творческих Вузов и др. Возможность увидеть их «творческую кухню» в режиме открытых репетиций, познакомиться с итогами их творчества в концертной форме и побеседовать о проблемах профессии. За первые годы работы Клуба наиболее значимыми были встречи с **Адольфом Яковлевичем Шапиро**, режиссёром, Лауреат Государственной премии Латвии, лауреатом премии Москвы, лауреатом фестиваля «Балтийский Дом», лауреатом международной премии им. К. С. Станиславского, президентом Международной ассоциации театров для детей и молодежи (АССИТЕЖ); **Петровой Натальей Алексеевной**, Заслуженным

деятелем искусств РФ, Профессором, заслуженным деятелем искусств Республики Чувашия, преподавателем ВТУ им. Щепкина, членом комиссии по театральному образованию СТД РФ; **Зубаревым Петром Михайловичем**, режиссёром и актёром, художественным руководителем театра «Жёлтое окошко» г. Мариинск, лауреатом Национальной премии в области театрального искусства для детей "Арлекин".

Мастерские по интересам – это программа, позволяющая педагогам, детям и родителям стать непосредственными участниками образовательного проса, под руководством опытных педагогов, лидеров в своей области поучаствовать в мастер-классах различных театральных направлений. Среди наиболее запомнившихся встреч этого цикла можно назвать мастер-классы в области театральной педагогики **Фёдора Сухова**, художественного руководителя Центра творчества «Театр на набережной»; в области искусства драматургии **Дамира Салимзянова**, Заслуженного артиста Удмуртской Республики, главного режиссера драматического театра «Парафраз» и детско-молодежной студии при театре (г. Глазов, Удмуртия); главного режиссера «Сцены-Молот» в Перми, автора пьес для детей, идущих во многих российских и зарубежных театрах; в области хореографии **Олега Глушкова**, режиссёра и хореографа, Лауреат Премии Правительства России в области культуры, лауреат национальной театральной премии «Золотая маска», лауреат российской национальной премии «Ника» в номинации «Лучший фильм».

Постоянно-действующий беспризовой образовательный фестиваль «Маленький спектакль» - программа, открытая для самого широкого круга начинающих «театралов». Тут младшие группы театральных коллективов, обычные классы, начинающие педагоги могут показать свои театральные миниатюры на 5-15 минут. Главное условие – участие в образовательной части программы. А это значит, зрительское участие в просмотре миниатюр других коллективов, в обсуждениях и игровых викторинах, в коллективных творческих играх. За три года работы в программе приняли участие около 30-

ти детских театральных коллективов, показавшие работы со сказочным и фольклорным материалом, притчами, маленькими рассказами, стихами.

Большой спектакль – программа, которая собирает, как правило, больше всего участников. За годы работы Клуба его участники нередко имели возможность посмотреть спектакли МТЮЗа, куда их регулярно приглашают художественные руководители этого театра. Огромным подарком для участников стали просмотры спектаклей «Снежная королева» в театре Тень и «Иваново сердце» в театре «Жёлтое окошко». С огромным интересом участники клуба посмотрели работу студентов ВТУ им. Щепкина «Орфей спускается в ад». Очень интересная и оживлённая дискуссия развернулась по поводу выпускного спектакля МГУКИ «Хэлло, Вильям!» по мотивам одной из самых знаменитых комедий Шекспира «Сон в летнюю ночь». Участники клубных встреч нередко получают приглашения на спектакли репертуарно играющих детских театральных коллективов «Театр на набережной», «Театр Живописи», «Класс-Центр», «Остров сокровищ», КМТИ.

Творческие встречи с детскими писателями – сравнительно молодая, но очень интересная и эффективная программа клуба. В её развитии Лаборатории интерактивных театральных проектов активно помогают Издательские дома «Самокат» и «КомпасГид», библиотека им. Гайдара, журнал «Кукумбер», сайт «Папмамбук» для тех, кто читает детям (<http://www.papmambook.ru>). В творческих встречах участвовали замечательные детские писатели: Марина Аромштам, Марина Бородицкая, Григорий Кружков, Артур Гиваргизов, Марк Шварц, Ксения Драгунская, Инна Гомазкова, Юрий Нечипоренко, Дина Бурачевская, Пётр Яковлев, Елена Григорьева, Михаил Грозовский, Наталья Пушкарёва, Екатерина Ткачёва. Встречи организуются как для широкой публики, так и для отдельных коллективов. Во время этих встреч писатели читают отрывки из своих произведений, педагоги и школьники тоже читают полюбившиеся им стихи или фрагменты прозы. Некоторые коллективы показывают спектакли,

поставленные по произведениям современных авторов, а потом обсуждают увиденное и прочитанное. Иногда писатели, дети и педагоги вместе сочиняют и фантазируют, играют в разные игры по мотивам прочитанных произведений. Одним из самых значительных событий этой программы стал показ на сцене московского ЦО №686 спектакля студии Арлекин из г. Лесного «До воскресенья!» на сцене по произведениям Артура Гиваргизова, Олега Кургузова, Сергея Седова и последующее общение актёров и зрителей с авторами.

Литературные гостиные – программа, собирающая учителей и школьников, увлекающихся чтецким искусством. Каждый год участники этой программы выбирают какую-то одну интересующую их тему или автора и готовят соответствующие программы. Прошедшие встречи были посвящены произведениям А.П.Чехова, поэзии серебряного века, экспериментальным формам работы в чтецком жанре. Участники не только показывают друг другу родившиеся за сезон творческие работы, но и обсуждают актуальность того или иного материала, его художественные особенности, различные способы актёрской и режиссёрской работы над созданием литературной композиции.

Программа для коллективов, играющих на иностранном языке «Язык театра – язык нации» родилась только в сезон 2011-2012 года по инициативе заместителя руководителя Центра дополнительного образования МГПУ Натальи Фёдоровны Ершовой. В рамках этой программы участники в творческой форме могут познакомиться с особенностями театральной эстетики разных стран и разных эпох. Могут увидеть отрывки из кинофильмов по классическим произведениям зарубежных авторов и ощутить, как по-разному эти произведения трактовались различными режиссёрами. Участниками этих встреч становятся профессиональные переводчики, актёры и режиссёры, профессионально работающие в полиязыковых театрах. Участникам запомнилась встреча, на которой вместе с педагогами проблемы языкового театра обсуждали **Анн-Доминик Кретта**

– актриса театра Мастерская Петра Фоменко, **Бородицкая Марина Яковлевна** – российский поэт, переводчик английской поэзии 16-17 веков; **Кружков Григорий Михайлович** – русский поэт, эссеист, переводчик английской поэзии шекспировской поры, Лауреат Государственной премии Российской Федерации по литературе (2003), отмечен премией журнала «Иностранная литература» «Иллюминатор», премией Союза писателей Москвы «Венец». На этой встрече, в частности, были разработаны конструктивные рекомендации для руководителей детских театральных коллективов на иностранных языках³⁰.

Среди значительных событий в жизни клуба нельзя не отметить большую музейную игру «Потехи Государева двора», которая была сыграна дважды: осенью 2010 и 2011 года. В этой игре детям-участникам предоставляется возможность примерить на себя опыт актёров глубокой старины. Объединившись в несколько команд, ребята превращаются в скоморохов, немецких и английских комедиантов, игравших в домашних театрах бояр Галициных и Матвеевых, в придворную труппу царя Алексея Михайловича, в актёров петровской Комедиальной храмины, в воспитанников школьного театра Славяно-греко-латинской академии. Под руководством Добрыни-скомороха, мистера Мопса, боярыни Гамильтон-Матвеевой, Йогана Кунста и Дмитрия Ростовского юные актёры проходят через обучение мастеров «комедию делать». На одной площадке они знакомятся с текстами старинных пьес, на другой учатся танцевать старинные танцы, на третьей разучивают вокальные номера, на четвёртой рисуют себе гримы и декорации и выбирают костюмы, а на пятой изучают манеру актёрской игры, характерной именно для их театра. На каждой площадке за хорошую работу и разгадывание загадок актёры могут заработать гривенники. И кто больше наберёт, тот в конце получит царский подарок. Всё время обучения актёров сопровождают суровые дьяки фискального приказа, которые за каждую провинность гривенники отбирают.

³⁰ http://deti-teatr.ru/blog/shkolnyj_teatr_na_inostrannom_jazyke/2012-01-27-10

После обучения и обеда каждая группа самостоятельно репетирует отрывок из своего спектакля и представляет на суд Симеона Полоцкого. За показ и рассказ о своём театре, а ещё за зрительское внимание можно так же получить немало гривенников. И когда игра заканчивается, все эти монетки подсчитываются, и определяется победитель.

В разработке и реализации проекта приняли участие 30 педагогов Москвы и Подмосковья, которых хочется упомянуть поимённо, потому что работали они на чистом интересе, не вынуждаемые и не стимулируемые никем и ничем, кроме собственного желания. Среди разработчиков и исполнителей ключевых ролей: Е. Гыске (МОГМЗ), В. Печерникова (КМТИ №61), В. Гончарова (ГОУ СОШ 293), О. Сычёва и Л. Соколова (ЦДЮТ г. Королёв), М. Змиевский (ЦО №686), Е. Тугарёва (МГДТДиЮ), Ю. Рыбакова, И. Есина, И. Амосова, А. Никитина, М. Быков, А. Андреев (МИОО). Среди тех, кто реализовывал проект: М. Бахтина (ГОУ СОШ 1308), С. Батов (КМТИ), В. Васильева (ЦО №686), О. Краснополянская (ЦДТ «На Вадковском»), Е. Овечкина (ГОУ СОШ 1425), Е. Лебешева (прогимназия 1733), О. Богатырёва (д/с 2343), Л. Купряхова (д/с 1417), Т. Левина (ЦО 1452), Ю. Муравьёва (Школа искусств г. Юбилейный), Е. Ускова (ЦДТ г. Королёв), Т. Степаняк (МГДТДиЮ), К. Маркарян, Л. Макарова, Е. Бурдова, С. Супье (МИОО).

Значительным событием в жизни Клуба стал также и круглый стол «Развитие творческой личности в образовательной среде детского театрального фестиваля». Активное участие в работе круглого стола приняли театральные деятели, педагоги, представители общественных движений. Среди них – И. Овчинников, сотрудник театра «Мастерская Петра Фоменко», разработчик почти всех театральных сайтов Москвы; В. Рыжаков профессор Школы – студии МХТ им. Чехова, директор «Театрального фестиваля им. А.М. Володина «Пять вечеров»; С. Казарновский, директор ЦО № 686 «Класс - Центр», А. Мелик-Пашаев, главный редактор журнала «Искусство в школе», доктор педагогических наук; А. Варданян, социолог

фонда «Общественный вердикт»; Т. Ляленкова, корреспондент радио Свободы, и многие другие. Дискуссия, развернувшаяся в рамках этой встречи оказалась настолько актуальной, что продолжается на специально организованном дискуссионном форуме <http://pediskus.blogspot.com>.

Организаторы и активные участники Клуба видят одной из своих задач создание общегородского детско-взрослого театрального пространства. Для всех нас важно, чтобы клубное сообщество не оказалось заформализованным, чтобы в нём оставалось место для самостоятельной активности участников, а так же оставался игровой компонент общения. Возможно, со временем у членов Клуба появятся свои отличительные знаки, возникнут ритуалы и игровые правила, гимн, и другая клубная атрибутика. К началу 2012 года Клуб насчитывает около 200 постоянных коллективов-участников. Мы надеемся, что это число будет постоянно расширяться.

Информацию о готовящихся встречах Клуба и об итогах его работы всегда легко получить сайтах Клуба и Кафедры культурологии и эстетического образования МИОО: <http://deti-teatr.ru/> и <http://kafedramhk.ru>. Кроме того, отчёты обо всех встречах публикуются в газете «УГ-Москва» и на её сайте.