

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

ФАКУЛЬТЕТ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЭСТРАДЫ

Ю.П. Лято

Самостоятельная работа студента – режиссера при постановке эстрадного
номера.

Методические рекомендации

Специальность 52.05.02:

режиссура театра

Квалификация: специалист

Санкт-Петербург

СПБГИК

2019

УДК 792.7:792.09(07)

ББК 85.360р30

Л97

Рекомендовано к печати учебно-методическим советом СПбГИК № 4 от _____ в качестве методических рекомендаций.

Рецензенты: Конович А.А., заведующий кафедрой режиссуры и актерского искусства эстрады Санкт-Петербургского государственного института культуры, доктор педагогических наук, профессор; Лаврецова С.В. кандидат педагогических наук, профессор, директор ТЮЗа имени Брянцева, заслуженный работник культуры России.

Лято Ю.П.

Л97 Образное решение эстрадного номера : методические рекомендации / Ю.П. Лято. – Санкт-Петербург : СПбГИК, 2019. – 27с.

Методические рекомендации рассчитаны на студентов режиссёрских специальностей. Пособие содержит рекомендации и требования к практическим занятиям по теме «Самостоятельная работа студента-режиссёра при постановке эстрадного номера», содержат большое количество практических заданий, упражнений и тренингов по разделам, списки основной литературы. Дисциплина «Режиссура и актерское мастерство» специальности 52.05.02 «Режиссура театра».

УДК 792.7:792.09(07)

ББК 85.360р30

© Федеральное государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»,

2019

Оглавление.

Раздел 1 – Введение4

Раздел 2 – Самостоятельная работа студента над замыслом номера.....	6
Раздел 3 – Самостоятельная работа студента с актерами.....	9
Раздел 4 – Самостоятельная работа студента над созданием атмосферы номера	19
Раздел 5 – Заключение.....	23
Раздел 6 – Список использованной литературы.....	25
Раздел 7 – Список рекомендуемых интернет-ресурсов.....	27

Раздел 1. Введение

Во время учебы студентов-режиссеров очень много времени уделяется самостоятельным репетициям. Хотя, безусловно, работа студентов режиссерских факультетов не ограничивается только репетиционными часами. В самостоятельную работу входит и придумка номера, подбор музыкального оформления, реквизита, костюма, выбор подходящего актера и многое другое. И по – любому из вышеперечисленных пунктов у студентов могут возникнуть трудности и вопросы. Эстрадный номер, в отличие от больших театральных форм, имеет ряд особенностей, которые тоже стоит учитывать при самостоятельной работе студента. Но для начала стоит вспомнить определение номера на эстраде. Одно из самых ёмких и точных я считаю высказывание Ю. Дмитриева: «Номер – отдельное, законченное выступление одного или нескольких артистов. Является основой эстрадного искусства». И действительно, без номера как такового невозможно представить себе искусство эстрады. Искусство эстрады – это искусство номера.

Нельзя забывать, что эстрадный номер обладает рядом важных особенностей. Во-первых, номер строго ограничен по времени. Чаще всего театральное произведение малой формы не может длиться более семи минут, реже десяти. А это значит, что за короткий промежуток времени режиссер должен выстроить номер таким образом, чтобы в нем непременно были завязка, кульминация, развязка. Помимо этого, за это время, надо донести до зрителя свою мысль, что же хотел сказать режиссер данным произведением.

Во-вторых, эстрадный номер должен быть мобилен. Это значит, что он должен быть легко трансформируем под любую сцену, часто даже трансформируем и под любую тематику. А значит, что номер обладает не таким уж большим спектром сценической выразительности, по сравнению с большими театральными формами. Действительно, нелепо выстраивать огромные декорации или выставлять сложную световую партитуру для произведения, которое будет длиться пять минут, а по окончании должно очень быстро смениться на другой номер.

В-третьих, номер должен быть самостоятельным законченным произведением. В каждом номере должно быть свое решение, своя определенная атмосфера и стилистическое единство.

Как подготовить начинающих режиссеров для самостоятельных постановок, вот вопрос, ответ на который я попытаюсь дать. Работа делится на три главы, которые будут отвечать на такие вопросы, как: как придумать номер, замысел эстрадного номера; как работать с актерами; и как добиваться

стилистического единства, атмосферы номера. Все это должно помочь студентам при их самостоятельной работе над произведением.

Конечно, постановка любого эстрадного номера это нелегкая задача даже для профессиональных, опытных режиссеров, как же справиться с этим совсем юным студентам самостоятельно? Далее я буду приводить упражнения, методы, которые помогают организовать и побудить самостоятельную работу студента. Опираясь на свой опыт и опыт своих коллег, театральных педагогов, рекомендации психологов, тренинги ведущих актеров и режиссеров (таких как: М. Чехов, К. Станиславский, Г. Товстоногов, В. Мейерхольд и многих других).

Раздел 2. Самостоятельная работа студента над замыслом номера.

Думаю, совершенно ясно, что самостоятельная работа студента над номером начинается с задумки, замысла самого номера. Конечно, в начале обучения, можно помогать студентам, давая четкую задачу для постановки. Например, поставить номер-клоунаду к празднику 8 марта, где должны быть задействованы 3 актера. Но даже в этом случае воплощение данного задания у каждого студента-режиссера будет совершенно разным. Стоит ли говорить о том, что в дальнейшей профессиональной деятельности задача может ставиться перед режиссером не четко, а иногда, и совсем не ставиться.

Как же рождается замысел? И как научить придумывать? Товстоногов считал, что надо включать воображение, которое необходимо напитать фактическим материалом. И я не могу с ним не согласиться. «Одним из основных слагаемых в нашей работе является воображение, которое должно быть гибким, подвижным и конкретным. Но само воображение не может существовать без постоянных жизненных наблюдений, которые являются для него топливом, необходимым для того, чтобы началось горение»¹. Наблюдать, постоянно и непрестанно наблюдать, вот к чему необходимо побудить студентов режиссерских факультетов. Если студент возьмет это за правило, то идей для постановок будет появляться гораздо больше. Чтобы, развивать внимание и воображение великие мастера сцены предлагают всевозможные тренинги. Которые, безусловно, необходимо применять при обучении студентов – режиссеров.

Уже более ста лет назад Константин Сергеевич Станиславский утверждал: актер, который не развивает свой внутренний мир, становится ремесленником. А в худшем случае – халтурщиком. «Начинающий артист прежде всего должен позаботиться о своем образовании и воспитании»². Стоит ли говорить о том, что для режиссера работа над собой, своим внутренним миром, образованием, кругозором стоит на первом месте. Ведь прежде, чем начать ставить номер – его надо придумать. Конечно, это не просто любые спонтанные фантазии режиссера. В номере должна быть задумка, мораль, смысл. Но как воспитать в студенте способность придумывать? И не просто придумывать, а придумывать самостоятельно, воплощать то, что интересно именно этому студенту. То, что его

¹ Товстоногов Г. А. Круг мыслей./ Г.А. Товстоногов,- М.: Искусство, 1972

² Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. СПб.:Прайм-Евронанк, 2008

действительно волнует. Моя практика показала, что начинать следует с простого: с тренингов на развитие внимания.

Первое чему учатся актеры и режиссеры в театральных вузах – это не просто умению воспринимать окружающий его мир, но и слышать, видеть его. Ведь, для самостоятельной придумки какого-либо номера, необходимо увидеть то, о чем он, студент, хочет сказать.

Итак, я бы рекомендовал начинать развивать внимание с упражнения «Наблюдение за объектами ближнего круга».

Начинать лучше с очень простых, повседневных предметов. Будь то часы, парта, стул. Именно эти предметы называются объектами ближнего круга. Итак, выбираем такой объект, и очень внимательно, детально изучаем и описываем его. Усложняя этот тренинг в дальнейшем, можно просить студента рассказать о том, что раньше он не замечал в этом предмете, что показалось ему необычным, или даже странным. Первый раз стоит провести этот тренинг в аудитории вместе со студентами. Начать самому, а далее дать возможность каждому попробовать. Далее тренинг можно усложнять, задавать работу на дому. Хорошо на развитие фантазии влияет наблюдение плюс история. То есть студент не просто изучает и описывает предмет, но и придумывает ему «историю».

Логично, что следующий этап развития воображения – это тренинги и упражнения наблюдения за объектами дальнего круга. Уточню, объекты дальнего круга – это те объекты, которые встречаются за пределами дома и аудитории. В первую очередь, это люди.

Наблюдения за людьми очень развивают фантазию. Но не стоит выполнять его «топорно», тут важно не просто наблюдать, но и анализировать, пытаться понять и прочувствовать, придумать историю. «У каждого поступка, включая то, как вы ходите по комнате, должен быть мотив. Даже если вы стоите неподвижно, как скала, у вас должна быть на это причина»³.

Наблюдать можно абсолютно везде. В аудитории, дома, на улице, в метро. Для закрепления хорошо потом рассказать о своем наблюдении, описать его, показать. В моей практике были случаи, когда студенты наблюдали за одним и тем же человеком, но показывали его совершенно по-разному. Такой опыт привел к тому, что вся группа попыталась проанализировать поведение данного человека, попытались найти его «солнышко», т.е. его

³ Хукс Э., Актерский тренинг

энергетический центр, понаблюдать, проанализировать, проникнуть в его суть, а затем придумать историю. Таким образом, всего лишь из наблюдения, в дальнейшем, родился полноценный этюд.

Незаменимым тренингом на ту же тему является упражнение «Зеркало». Предложил это упражнение Л.М.Шихматов. Суть этого упражнения в том, что два студента становятся напротив друг друга. Один выполняет определенные действия, другой же пытается очень точно зеркально повторить. На что стоит обратить внимание, при выполнении данного тренинга: студентам следует выбрать медленный темп, для выполнения этого задания, ведь партнер должен повторять движения одновременно, без запозданий, улавливая каждую мелочь.

Так же, советую, обратиться к упражнению «Тень». Один актер идет по кругу, за ним следует другой. Задача «следуемого», точно выполнять все движения. Стать тенью впередиидущего.

Упражнение «Алфавит» или «Пишущая машинка». Упражнение очень хорошо развивает не только внимание, но и чувство партнерства. Суть его в том, что каждому студенту-режиссеру дается определенная буква. Далее задается какое-либо слова (усложняя можно давать словосочетания, предложения и т.д.), и по знаку педагога студенты начинают хлопать в ладоши в том порядке, в котором расположены буквы во фразе.

Завершить тренинги на внимание лучше всего групповым упражнением. Я бы рекомендовала разбить студентов на группы по два-три человека. Каждой группе дается определенный предмет. Студенты внимательно его рассматривают, запоминают, ищут что-то необычное в нем, интересное. Придумывают историю предмета, а потом ставят этюд с этим предметом, или этюд об этом предмете. Таким образом, они не просто развивают внимание, но учатся придумывать.

Константин Сергеевич Станиславский, неустанно утверждал, что наблюдательность является фундаментом для творческого воображения актера. Он советовал актерам использовать записные книжки для того, чтобы помечать то, что удивляет, огорчает и поражает в жизни.⁴

То есть, студенты должны придумать. Но не просто придумать. В начале должен быть замысел, который потом перерастет в решение эстрадного номера. «Замысел – неосуществленное решение, предощущенное решение. А

⁴ Ершов П.М. Технология актерского искусства./П.М. Ершов, - М., 1959

замысел, реализованный во всех сценических компонентах и главным образом в живом человеке, - это уже решение как таковое. Решение – это о вещественный замысел»⁵.

⁵ Товстоногов Г.А. Круг мыслей. / Г.А. Товстоногов, - М.: Искусство, 1972

Раздел 3. Самостоятельная работа студента с актерами.

Режиссер помимо идеи, придумки самого номера занимается еще его воплощением. Воплотить что-то на сцене задача не из легких. Помимо подбора музыкального материала, придумки декораций, реквизита, костюмов режиссер должен поставить произведение. То есть воплотить свою идею через актеров, да так, чтобы идея стала понятна зрителю. Но актеры инструмент не простой. Работа с актерами одна из самых сложных задач для многих. А когда дело касается студента-режиссера она кажется еще сложнее. Как студенту, не имеющему опыта работы с коллективом и даже просто с актером, поставить произведение? Мой опыт подсказывает, что ко всему надо приходить постепенно. Начинать следует с тренингов и упражнений. Далее переходить на постановки со своими сокурсниками, т.е. с людьми воспитанными в одной школе, с одной системой координат, говорящим на одном языке. Затем стоит попробовать пригласить актеров с других курсов, воспитанных в иной школе и найти общий язык с ними, что подразумевает умение режиссёра внятно поставить перед актёром задачу и добиться точного её выполнения. Освоив эти рубежи, будущий режиссёр может пробовать свои силы в работе с профессиональными актерами.

«Режиссер должен для этого процесса уметь создать на каждой репетиции творческую обстановку, чтобы у актера родился живой, полнокровный, ярко мыслящий, действующий и сильно переживающий события пьесы образ.

Если надо для этого даже «наиграть», заставьте актера «наиграть», а затем освободите его от этого «наигрыша», оправдав его воображением, конкретными обстоятельствами, в каких мог очутиться персонаж пьесы»⁶.

В этой главе я приведу примеры тренингов, которые позволяют наладить работу с актерским коллективами, актерами. Для этого буду использовать актерские блиц-тренинги Михаила Чехова, актерские тренинги по системе Товстоногова, тренинги на основе метода биомеханики, и, конечно же, тренинги по системе Станиславского.

Думаю логичнее всего начать работу с коллективом с упражнений, помогающих сплотить актерский ансамбль. Эти тренинги хорошо использовать начинающим режиссерам при первых встречах с коллективом. Они помогают сблизить участников коллектива, помогают найти творческий подход при встрече и работе с актерами.

⁶ <https://biography.wikireading.ru/215839>

Говоря об основных принципах театра, мы установили, что для режиссера основным материалом в его искусстве является творчество актера.

Из этого следует, что если актеры не творят, не мыслят и не чувствуют — если они пассивны, творчески инертны, — режиссеру нечего делать, ему не из чего создавать спектакль или номер: у него нет в руках нужного материала. Поэтому первая обязанность режиссера, как мы уже сказали, заключается в том, чтобы вызвать в актере творческий импульс, разбудить его органическую природу для настоящего, полноценного, самостоятельного творчества. Когда же этот процесс возникнет, то родится и вторая обязанность режиссера — непрерывно поддерживать этот процесс, не давать ему погаснуть и направлять его к определенной цели в соответствии с общим идейно-художественным замыслом спектакля или номера.

«Поскольку режиссеру приходится иметь дело не с одним актером, а с целым коллективом, то отсюда возникает и третья его важная обязанность — непрерывно согласовывать между собой результат творчества всех актеров таким образом, чтобы создать в конце концов идейно-художественное единство спектакля — гармонически целостное произведение театрального искусства»⁷.

Итак, первое упражнение приведём из практики Михаила Чехова. Называется оно «Предмет-символ». Замечено, что благодаря этому упражнению в коллективе создается более доверительная, творческая атмосфера. Упражнение – знакомство, позволит каждому рассказать о себе, высказаться, а режиссеру надо будет увидеть, проанализировать его результаты. Важно помнить, что на выполнение этого тренинга нельзя отводить более получаса.

Для этого потребуются некоторые предметы, которые нужно принести из дома. Лучше всего на одной из первых встреч попросить всех принести какой-либо предмет, позволяющий охарактеризовать человека и культуру к которой он принадлежит. Важно понимать, что начнутся вопросы о какой культуре идет речь. На этот вопрос не отвечаем, а просим понять и принять самостоятельное решение, что для них культура к которой они принадлежат. Таким образом, кто-то принесет вещь связанную со своей религией, кто-то предмет, символизирующей его мировоззрение, кто-то символ национальной культуры и так далее. Упражнение может быть использовано всесторонне. Как режиссер может сам пытаться рассказать о человеке по его предмету, так

⁷ <http://teatr.scaena.ru/page.php?id=390>

и актеры могут рассказывать сами о себе, или о других. Тем самым режиссер немного знакомится с актерами, с их природой, что в дальнейшем может помочь ему при выборе ролей, стилистики и т.д.

«Работайте на репетициях творчески — инициативно; репетиция — это не урок по «системе» в школе театра, это процесс воплощения идей и мыслей автора в живые, действенные человеческие образы»⁸.

Следующее упражнение, я бы больше рекомендовала на начальном этапе репетиций именно со студентами. Упражнение «Цепочка». Для выполнения этого упражнения надо дать команду всем закрыть глаза начать хаотично ходить в умеренном темпе. При этом попросить всех выставить руки на уровне пояса ладонями вверх. Таким образом все участники смогут определять себя в пространстве помещения. Но как только один участник встречает другого, они начинают ходить вместе, потом втроем и так далее, пока не соединятся все участники коллектива.

Упражнение «Круговые контакты». Данный тренинг направлен на физический и эмоциональный разогрев группы. Лучше всего проводить его перед репетициями.

Упражнение не должно занимать более получаса, для выполнения его потребуется мяч. Она будет проходить в несколько этапов. Этап первый. (Без мяча) Просим всех встать в круг и по очереди называть любое имя из стоящих и так до тех пор, пока все имена не будут названы. Далее можно усложнять, просить всех запомнить порядок имен и повторить его.

Второй этап. В игру вбрасываем мяч, и просим всех перекидывать мяч, при этом запоминая новую последовательность.

Третий этап. Суть остается такая же, но теперь нужно меняться с человеком местами. То есть каждый по очереди хлопает, указывает на человека и меняется с ним местами.

Четвертый этап. Эта часть упражнения самая сложная. Она включает в себя все предыдущие этапы. Каждый игрок должен внимательно слушать свое имя, как только его назвали он говорит кому передает эстафету (1 этап), при этом в определенной последовательности передается мяч (2 этап), и еще нужно меняться с партнерами по игре местами (3 этап). Иногда, задача будет казаться невыполнимой, но сдаваться нельзя, все обязательно должны

⁸ <https://biography.wikireading.ru/215839>

выполнить условия. Внимание, собранность, работа в команде- это упражнение расшевелит и заставит работать любой коллектив.

Для сплочения коллектива я бы рекомендовала еще одно интересное упражнение под названием «Контакт».

Этот тренинг поможет создать атмосферу открытости, творчества и эмоциональной свободы в коллективе.

Для этого тренинга надо попросить актеров начать хаотичные движения по комнате и попросить всех стараться сосредоточиться на себе и своих ощущениях. Но при этом следует порекомендовать всем следить боковым зрением за партнерами и стараться не задевать и не сталкиваться с ними. Это будет первый этап упражнения, далее задача усложняется.

Теперь, не прекращая движения надо обмениваться с каждым встречным мимолетным взглядом. При этом надо делать как бы «снимок» того, кто встречается вам на пути. Старайтесь быстро проанализировать каждого встречного, его походку, внешность, лицо, улыбку, взгляд и т.д.

Далее надо выбрать любого человека из коллектива и попытаться внимательно следить за ним, замечая каждую мелочь, деталь, движение. При этом важно, чтобы выбранный вами объект не догадывался об этом. Как только вы посчитаете, что изучили наблюдаемого, можно подойти, пожать ему руку и искать новую «жертву». Главное помните, все упражнение должно выполняться в полной тишине. А вот далее задание можно изменить. Теперь останавливаясь просить участников задерживаться на пару секунд перед встречным и называть свое имя. Обратите внимание, что представляясь и слушая партнера тоже можно много заметить, услышать и проанализировать.

Это упражнение очень вариативно, если выполнение его было не сложным, и хорошо проведено в коллективе, то далее можно усложнять и немного менять правила. Можно просить выбирать себе пару и ходить вместе спина к спине. Можно пытаться поймать общий ритм, без слов понимать друг друга, чувствовать партнера спиной, пытаться вместе сесть и так далее. Главное, выбирая и придумывая вариации этого упражнения следует помнить, что тут важен анализ. Не выполняйте ничего просто так, от скуки, старайтесь донести это и до актеров. «Старайтесь, рассматривать каждое упражнение

как маленькое, законченное в себе произведение искусства. Выполняйте каждое упражнение ради него самого»⁹.

Выше были перечислены упражнения, помогающие сплотить актерский ансамбль. Их лучше всего проводить при первых репетициях, знакомствах. Но не менее важны упражнения на коммуникацию актерского коллектива.

Приведу несколько примеров тренингов на развитие этого аспекта.

Упражнение «Эстафета движений». Случается, что во время репетиционного процесса между актерами, да и с режиссёром тоже, может по разным причинам возникнуть напряжённая атмосфера. Это не трагедия, а вполне нормальная ситуация, но она мешает репетиции и требует разрешения. Следующее упражнение поможет снять напряженность и сплотить всех участников тренинга, еще оно развивает навыки невербальной коммуникации.

Сперва пусть каждый актер придумает определенное физическое не сложное движение. Оно, несомненно, может как-то его характеризовать или символизировать. Далее, весь коллектив собирается в круг, и все по очереди демонстрируют свои движения. После того, как будут просмотрены все участники, можно переходить к главной части упражнения. Выбирается один «доброволец», который показывает свое движение и еще движение кого-то из участников. Тот который узнал свою «визитку» повторяете первое и свое движение и показывает движение еще кого-то. И так до тех пор, пока упражнение не затронет всех участников. При выполнении этого упражнения активно призываем к вниманию и концентрации на партнерах, партнере. После завершения, как обычно, лучше все обсудить и проанализировать, в том числе ход выполнения упражнения, темп, сложности, непонимания, и характер движений.

Упражнение «Активность». Считаю данный тренинг очень полезен, когда надо выбрать верный темпо-ритм всего спектакля или номера. Ведь иногда одни актеры существуют в своем ритме, другие в своем, а спектакль идет совсем в другом. Чтобы не создавалось такого диссонанса Михаил Чехов предложил это упражнение. «Инстинктивно чувствуя необходимость повышенной активности, большинство актеров, играя, прибегают к так называемому нажиму. Но это ложная активность не достигает цели. Она отталкивает публику и парализует творческие силы актера. Она всегда

⁹ Чехов, М.А. Тайны актерского мастерства. Путь актера / М.А. Чехов. – М.: АСТ, 2009. – 457 с.

локализуется в отдельных частях нашего тела (в руках, ногах, шее, голосовых связках и т.п.), сжимает их конвульсивно, образует скверные театральные привычки (штампы) и разъединяет актера с партнерами на сцене. Здоровая же активность, наоборот, наполняет собой все душевное и телесное существо актера, освобождает его, делает сильным, способным к изучению и помогает установить контакт с партнером. Она вызывает новые, неожиданные средства выразительности на сцене и ощущается актером как постоянное желание творчества»¹⁰.

Для выполнения этого упражнения попросите всех актеров мысленно разделить комнату на две части. Одна из них должна выполнять роль сцены. Таким образом, из обычной жизни, каждый переступивший черту как бы попадает на сцену. И тут важно попросить всех стараться быстро переключаться, вводить себя в нужное психо-физическое состояние попадая на территорию сцены. Сначала надо, чтобы выполнил это упражнение каждый в одиночку, потом по парам, и продолжать стоит до тех пор, пока все участники не окажутся на воображаемой сцене. Теперь можно импровизировать коллективно, сыграть небольшой этюд. Главное, чтобы при выполнении этого тренинга все актеры были наполнены; внутренне активны, чтобы всех объединила общая активность, и все, включая зрителя могли бы это почувствовать.

Конечно, это далеко не все упражнения, которые можно и нужно проводить режиссеру, педагогу с группой актеров. Со временем, у каждого режиссера появляются свои вариации упражнений, собственные тренинги при постановке определенного спектакля, в работе с разными коллективами. Но помимо работы с группой актеров, у начинающего режиссера могут возникнуть сложности и с работой с одним актером. Ведь работа над ролью очень трудоемкий и сложный процесс. Каждый может видеть и чувствовать роль по-своему. Для работы режиссера с актером над ролью существует множество различных тренингов, некоторые из них рассмотрим ниже.

Часто, актер не может выполнить даже простой задачи режиссера из-за «зажима». В этом случае режиссеру нужно провести работу с актером, раскрепостить его, создать атмосферу способствующую свободному творческому самочувствию. Во время учебы незаменимы тренинги, которые при самостоятельной работе студента должны ему помогать. Доказательством неоспоримой важности умения актера владеть своим телом,

¹⁰ Чехов, М.А. Тайны актерского мастерства. Путь актера / М.А. Чехов. – М.: АСТ, 2009. – 457 с.

приведу слова Михаила Чехова: «Чем меньше владеет актер своим телом, голосом, словом, тем больше старается он выразить мимикой все, что должно быть исполнено телом, словом и звуком. И гримасы сменяют друг друга, напряженно стараясь выразительным сделать лицо. И все потому происходит, что актер не желает узнать свой инструмент. Первый шаг к исправлению сделает тот, кто в испуге увидит весь ужас театра, всю беспомощность, кто увидит, что театр не имеет основы – актера. Пусть узнает актер, что тело его, его голос и мимика, слово его, все это в целом – его инструмент»¹¹.

Итак, приведу краткие примеры тренингов на раскрепощение и снятие зажимов. Очень действенны для снятия телесных зажимов тренинги по системе А. Лоуэна («Психология тела»), они во многом перекликаются с практиками М. Чехова и Мейерхольда. Лоуэнс рекомендует выполнять все его упражнения босиком, что несомненно стоит учесть. Приведу краткий перечень его упражнений: заземление и стресс (суть этого упражнения в проработке каждой мышцы тела только мысленно, стоя неподвижно, пытаюсь прочувствовать и задействовать то или иную часть тела), раскованная ходьба (старайтесь прочувствовать каждый шаг, сделанный вами, каждое соприкосновение тела и пола, не забывайте менять ритм), приседание (попробуйте присесть на корточки и удержать эту позицию без опоры, контролируйте свое тело!), упражнения на расслабление поясницы, на расслабление рук и многие другие. Все эти тренинги помогают почувствовать и понять свое тело, все они необходимы на начальном этапе работы со студентами, вначале мастер проводит такого рода разминки, потом обязательно в этой роли должен попробовать себя каждый студент-режиссер, что станет первым опытом работы с актерами. Каждый студент может сам придумать разминку для однокурсников, на начальном этапе педагог должен помогать, направлять. Позже разминка от студентов должна войти в обязательные ежедневные тренировки. Когда дойдет очередь до постановок, можно рекомендовать студентам проводить те или иные упражнения на раскрепощение, поясняя причину вашего выбора. Таким образом студенты будут видеть, что пути и методы работы с актерами могут быть разными. Главное пробовать и не сдаваться.

«Итак, первая обязанность режиссера — разбудить творческую инициативу актера в нужном (верном) направлении. Направление определяется идейным замыслом всего спектакля. Этому замыслу должно быть подчинено идейное

¹¹ Чехов М. «Загадка творчества», «Красная газета», 1923 года 21 ноября.

истолкование каждой отдельной роли. Режиссер должен добиться того, чтобы это толкование сделалось кровным, органическим достоянием актера. Нужно, чтобы актер шел по пути, указанному режиссером, свободно, не чувствуя над собой никакого насилия. Режиссер не только не должен поработать актера, а наоборот, он должен всячески оберегать его творческую свободу, ибо свобода — необходимое условие и важнейший признак правильного творческого самочувствия актера, а следовательно, и самого творчества»¹².

Чтобы найти эту верную творческую инициативу в актере, режиссеру, конечно тоже надо много работать. Ниже хочу еще привести примеры тренингов и упражнений на владение телом. Это важная составляющая работы режиссера с актером, ведь зачастую именно физическое поведение выдает фальшь в игре актеров, и также найдя верное физическое поведение, режиссер помогает актеру найти внутреннее состояние героя.

Актеру важно научиться быть хозяином своего тела. Нередко от волнения наши мышцы сковывает страх, тело теряет привычную гибкость и подвижность, перестает слушаться. Помните, насколько неловкими мы вдруг становимся в нестандартной ситуации, в незнакомой компании, на торжественных приемах, при первом выходе на сцену? Мышечный зажим не оставляет и следа от природной пластичности.

Упражнение «Мышечный контроль». Надо учиться управлять своим телом, вначале мысленно. Для этого направляем сигнал руке: «Напрячь», запоминаем реакцию мышц, когда появляется уверенность в том, что это состояние изучено даем команду : Расслабься! Запоминаем и это состояние, изучаем его, наблюдаем. Все тоже самое проделываем со всеми частями своего тела. Упражнение кажется очень простым, но отнестись к выполнению стоит серьезно.

Упражнение «Воздух-желе-камень».

Предлагаем группе расположиться в кругу, По команде воздух актеры начинают «парить», пытаются почувствовать себя невесомыми, эфемерными. При команде Желе, представляют свое тело в виде этого десерта. Мышцы расслаблены, движения вязкие, плавные. По команде: «Камень» максимально напрягаем все мышцы тела, при это неподвижно застываем в той позе, в которой находились во время команды.

¹² <http://teatr.scaena.ru/page.php?id=390>

Можно бесконечно описывать всевозможные тренировки на владение телом, на сегодняшний день их придумано невероятное количество. Главное, понять суть и смысл каждого упражнения, и тогда, студенты-режиссеры смогут придумать собственные вариации. (Упражнение «Багажная полка», «штангист», думаю не нуждаются в описании, ведь по примеру предыдущих тренировок, можно догадаться какие группы мышц и как должны быть задействованы. А вот для практики и усложнения хорошо придумывать не просто упражнения на физические действия, но и этюды к каждому заданию).

Работа режиссера с актером многогранна. Актер – сложный инструмент. Тело можно научить верно двигаться, танцевать, ходить в заданном ритме. Но как быть с эмоциями. Как «выжать», добиться именно того состояния, которое необходимо режиссеру?

В этом случае режиссеру помогает тренинг эмоций. Достичь какого-то эмоционального состояния не просто. К этому актера ведет определенный процесс, который актер должен хорошо знать. Без определенной последовательности и логики действий тут не обойтись. Вот что писал Станиславский о логике и последовательности в области чувства. «Правильность его логики и последовательности на сцене уберегла бы нас от больших ошибок, так часто встречающихся на сцене. Если бы мы знали логический и последовательный рост чувства, мы бы знали его составные части. Мы бы не пытались охватывать все большое чувство роли сразу, а логически и последовательно складывали бы его постепенно, по частям. Знание составных частей и их последовательность позволили бы нам овладеть жизнью нашей души»¹³. Актеры же часто забывают о необходимости логики последовательности чувств и эмоций. Именно поэтому считаю необходимым привести примеры тренинга эмоций.

Главное детально, внимательно изучать последовательность чувств, изменение, смену эмоций. Необходим постоянный анализ. Четких и строгих сценариев тут не будет. Я приведу пример некоторых упражнений, но вы можете придумывать собственные этюды и истории.

Упражнение 1. Смените грусть на радость. Попросить актера представить себя на празднике, но тут его огорчают печальным известием. Анализируйте, фантазируйте вместе с актером. Попробуйте собрать цепочку чувств от радости до полного опустошения. Как при этом он будет себя вести,

¹³ Станиславский К.С. Работа актера над собой. М.: Художественная литература, 1938.

внутренний монолог. Попросите запомнить эту цепочку и воспроизвести ее самостоятельно.

Упражнение 2. Безутешный ребенок. Нужно представить себя ребенком лет 6. Вспомнить остроту восприятия мира в этом возрасте. И попытаться перейти от детской непосредственной радости до безутешного горя. Заметьте эмоции в упражнении 1 и упражнении 2 и способ поведения на сцене будет совершенно разный, проанализируйте почему.

Упражнение 3. Держать себя в руках. Удерживать эмоцию наверно даже сложнее, чем открыто ее показывать. Придумайте историю, когда обидно до слез, но показывать их, свое расстройство нельзя. Пусть актер детально разберет свои чувства, свое поведение.

Эти упражнения очень важно проводить на занятиях, ведь на репетициях, когда надо будет проанализировать студенту-режиссеру то или иное поведение персонажа, он не растеряется, а прибегнет к последовательному, детальному разбору. Тем самым он сможет помочь, направить актера.

Все эти примеры далеко не весь перечень того, что поможет режиссеру при работе с актером. Естественно, ко всему надо приходить постепенно. К самостоятельным репетициям тоже. Важное значение имеют открытые репетиции, когда мастер ставит спектакль, а студенты наблюдают за процессом, а лучше, принимают в нем участие.

Раздел 4.

Самостоятельная работа студента над созданием атмосферы номера.

«Атмосфера – это эмоциональная окраска, непременно присутствующая в решении каждого момента спектакля. На первый взгляд кажется, что атмосфера слишком размытое и абстрактное понятие, которое никак нельзя осуществить технически. Однако это не так. Каждый режиссер и каждый актер должен владеть приемами «настройки атмосферы»¹⁴.

Это очень сложный аспект при постановке любого произведения. Ведь атмосфера – это что-то эфемерное, неосязаемое. При этом, атмосфера влияет на все. Если нет атмосферы, то и нет сценического произведения, значит режиссер что-то сделал не так.

Как же работать студентам-режиссерам, которые толком даже и не знают, что это за таинственная атмосфера? Главное, чему может научить тут педагог, это тому, что для того, чтобы выстраивать атмосферу в спектакле, нужно уметь создавать ее и в повседневной жизни. Для этого студентам необходимо тренировать это чувство атмосферы. И как обычно, начинаем двигаться от простого к сложному. Необходимо тренировать свое чувство атмосферы, показать, что она есть везде и в каждом месте она будет особенная, своя. Например, атмосфера в больницы отличается от атмосферы в библиотеке, а в ночном клубе совсем другая атмосфера. Когда студент научатся «слушать» атмосферу, можно переходить к упражнениям, которые помогут студентам-режиссерам самостоятельно работать над созданием сценического произведения.

«Жизнь слишком полна атмосфер, но только в театре режиссеры и актеры слишком часто склонны пренебрегать ею»¹⁵.

Для начала, давайте все же найдем определение, способное описать, что это такое. Такое определение можно найти у Станиславского: «Атмосфера – это доведенная до предела логика, обостренная система предлагаемых обстоятельств, проявляющая зерно и существо сцены»¹⁶.

¹⁴ Товстоногов Г.А.. Зеркало сцены. М.:Искусство, 1984

¹⁵ Чехов М. Тайны актерского мастерства. Путь актера. М.: АСТ, 2009

¹⁶ Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. СПб.: Прайм-Евроник, 2008.

Вот когда студенты научатся чувствовать атмосферу, ее можно выстраивать. Когда студенты чувствуют атмосферу от вхождения того или иного педагога в аудиторию и могут проанализировать её, когда чувствуют атмосферу царящую во время паузы в разговоре – тогда можем приступать к самостоятельному выстраиванию атмосферы. Но прежде выстраивания атмосферы в номере, я бы порекомендовала потренироваться в упражнениях и тренингах.

Первое задание - выявить атмосферу во время читки пьесы. Для этого не требуется никакого определенного реквизита. Все что понадобится, это тексты двух или более пьес. Прочитайте отрывки из них и проанализируйте какая атмосфера царит в каждом, чем они схожи, а чем отличаются. Из чего мы сделали такие выводы, что поможет нам при создании той или иной атмосферы? Ответив на все эти вопросы можно попытаться создать эту атмосферу, прочувствовать ей и воспроизвести в небольшом этюде. На первых порах, делаем это с помощью педагога, а далее лучше дать студентам возможность попробовать свои силы в самостоятельном создании атмосферы.

Следующие упражнения на создание атмосферы возьмём из практики Михаила Чехова.

Эти упражнения довольно субъективны, и требуют от студента собранности и добросовестности.

Упражнение 1. Студентам надо представить пространство, которое наполнено определенной атмосферой (как если бы оно было наполнено каким-либо запахом или светом). Вначале будет логичнее представлять простые, спокойные атмосферы: Чехов приводит примеры атмосферы одиночества, предчувствия (радостного или печального), благоговения. Нужно, чтобы студенты представляли то или иное чувство разлитым в их окружении. Как только студент чувствует атмосферу, надо попытаться сделать легкое движение рукой в окружающей его атмосфере.

Необходимо повторять это движение, пока оно не сольется с этой атмосферой. Главное, надо остерегаться «игры» в атмосферу. Настройте участников на кропотливую работу, только терпение поможет найти верный путь при выполнении этого задания. «Недостаточно знать, какую атмосферу хочет режиссер создать в данной сцене. Над перед тем, как играть, побыть в ней вместе с партерами некоторое время. Надо создать ее вокруг себя. Вам стоит только представить себе, что воздух вокруг вас наполнен той

атмосферой, которой требует от вас режиссер, и она почти мгновенно появится сама собой»¹⁷

После того, как вы почувствуете, что предыдущее упражнение выполняется верно, актеры прочувствовали его, можно переходить к усложнению. Попросить перейти к более сложным движениям: ходьбе, прыжкам, взаимодействие с предметами. Напоминайте, что надо добиваться того же результата, что и раньше.

Усложняйте дальше. Попросите актёров произнести слово. Оно должно прозвучать в гармонии с той атмосферой, которая была найдена. Далее произносим короткую фразу, потом фразу с простым движением, и так далее. Предложите попробовать те же самые вариации в другой атмосфере.

Вживаясь в разные атмосферы, старайтесь осознать динамику каждой. Постепенно перейдите к импровизациям в атмосферах.

Эти упражнения помогут «считывать» атмосферу номера интуитивно. Объясните, что в любом произведении необходимо создавать «партитуру» атмосфер.

Упражнение 3. Теперь можно перейти к групповым импровизациям на создание атмосферы. Это упражнение можно предлагать выполнять двумя способами: все участники охвачены одной атмосферой и все живут чувствами, родственными ей. Или один находится в противостоянии, живёт в противоположной атмосфере.

После этих упражнений участники должны стараться замечать атмосферы и в повседневной жизни. Иногда полезно, чтобы актёры рассказывали об атмосфере, которая окружала их в метро, троллейбусе, дома. И просите их «пожить» в этих атмосферах, вспомнить. Но напоминайте, что это нельзя делать топорно.

Чехов на своих занятиях иногда предлагал своим студийцам побыть детьми. Но без наигрыша и привычных жестов. Он говорил о том, что важно вспомнить атмосферу детства, восприятие окружающего мира. И только исходя из этого должны появляться движения и слова. Попробуйте и на своих репетициях провести такой тренинг.

¹⁷ М. Чехов. Об искусстве актёра. М.: Искусство, 1999

Помимо тренингов, для того чтобы студенты-режиссёры могли научиться выстраивать атмосферу требуется много вспомогательных средств сценической выразительности. Это и верный подбор музыки, грамотно выстроенный свет, правильно подобранные костюмы. Все должно находиться в стилевом единстве. И обязательно в жанровом единстве. Когда это касается искусства эстрады, жанр особенно влияет на стилистику номера. Жанровые особенности определяют и сценическое решение номера, но и влияют на игру актеров. Жанр – ключевое обстоятельство, которое ни в коем случае нельзя упускать при постановке номера.

Все великие мастера сцены уделяли огромное внимание изучению вопроса жанра и его влиянию на сценическое произведение. Очень грамотное и легкое в понимании определение жанра приводит Товстоногов: « Всякое произведение тем или иным способом отражает жизнь. Способ отражения, угол зрения автора на действительность, преломленный в художественном образе, и есть жанр».

При определении жанра своего номера студенты часто испытывают затруднения. Если на первом курсе первого семестра допустимы подсказки жанровых характеристик студентам, в дальнейшем начинающим режиссерам необходимо определять жанр самостоятельно. В своей практике я часто использую нижеописанное упражнение для облегчения понимания жанровых особенностей студентам. Для выполнения этого тренинга я предлагаю прочитать два отрывка из каких-либо (разных по жанрам) пьес. Далее прошу определить жанр и объяснить свое решение. Если вывод не верен, пытаемся разобраться, почему была допущена ошибка. Если все верно – анализируем, приводим примеры известных пьес этого же жанра. Такая беседа будет проведена не единожды, при многократном повторении этого задания, у студентов вырабатывается интуитивное понимание жанровых особенностей.

Раздел 5. Заключение.

В этой работе приведена лишь малая часть тренингов и упражнений, которые помогут студенту при постановке эстрадного номера. Много вопросов остается открытыми, но, написать детальную инструкцию по режиссуре, к сожалению, не возможно. Очень много в этой профессии субъективного и необъяснимого. Но направление указано. Конечно, многократная практика, и безудержное желание творить в определенный момент смогут помочь студенту. Но критерия идеального спектакля, эстрадного номера не существует. Теория поможет понять важные отправные точки, тренинги и упражнения смогут дать толчок в нужном направлении, но а дальше только самостоятельная работа.

Константин Сергеевич Станиславский утверждал, что научить играть никого нельзя. Он говорил, что каждый человек открывает, находит для творчества свое зерно, которое составляет его индивидуальность. То же самое и с режиссурой, нельзя научить ставить гениальные спектакли. Но вот помочь найти индивидуальность, благодаря которой каждый сможет достичь вершин мастерства – можно. Я надеюсь, что практика, которой я поделилась в этой работе, будет полезна. Необходимо сделать ещё несколько важных замечаний. Не надо ничего выполнять просто, топорно. Перед началом любого упражнения сосредоточьтесь и соберите свое внимание. Во время выполнения любого задания будьте предельно включены в процесс и требуйте этого от всех участников тренингов и репетиций. После выполнения любого задания, проведения любой беседы – анализируйте. У кого что получилось, у кого нет. Что было сложным, что интересным. Не бойтесь задавать вопросы и искать на них ответы. Начинайте всегда с простого. Ставят сначала совсем маленькие зарисовки и этюды, а в дальнейшем обязательно пробуйте их расширить и усложнить.

Конечно, надо помнить и о таких важных моментах как: метод действенного анализа, определение сверхзадачи, сквозного действия, жанра, обнаружение конфликта. Без этих составляющих номера просто не будет!

Стоит ли говорить, что в эстраде большое значение имеет слаженная работа всех технических служб. Но для регулирования этого момента нет никаких упражнений, тренингов и задач. Человеческий фактор необходимо всегда учитывать при самостоятельной работе студента-режиссера. Хорошо, когда есть возможность практиковаться в ведении технической репетиции во время учебы. Ведь если во время эстрадного номера, даже на долю секунды, опоздает фонограмма, или не верно будет направлен софит, впечатление

будет полностью испорчено. Об этом всегда стоит напоминать студентам и побуждать их к репетициям такого рода.

Далее, вы найдете список литературы, который я бы рекомендовала любому человеку, который хочет профессионально заниматься режиссурой. В этих методических рекомендациях я часто ссылаюсь на приведенных ниже авторов. Надеюсь, что и вам поможет эта литература при самостоятельной работе над постановкой эстрадного номера.

Раздел 6. Список рекомендованной литературы:

1. Театр: энциклопедия. – М. : Олма-Пресс, 2002 – 63 с.
2. Театр. Актер. Режиссер. Краткий словарь терминов и понятий / составит. А. Савина. – СПб : Лань, Планета музыки, 2010 – 78 с.
3. Вахтангов Е.Б. Записки. Письма. Статьи. / Е. Б. Вахтангов, Москва.-Л., 1939. – 318 с.
4. Владимиров С.В. Действие в драме. / С.В. Владимиров, Л.: « Искусство», 1972. – 288 с.
5. Гиппиус С.В. Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств. / С.В. Гиппиус, М.: Речь, 2002. – 267 с.
6. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. / Б.Е. Захава, М.: Просвещение, 1973
7. Кнебель М. О том, что кажется особенно важным. / М. Кнебель, М.: Искусство, 1971
8. Кнебель М. Поэзия педагогики. / М. Кнебель, М.: Всероссийское театральное общество, 1984. – 312 с.
9. Маклаков А.Г. Общая психология. / А.Г. Маклаков -Учебник для вузов. СПб.: Питер, 2010. – 423 с.
10. Маслоу А. Мотивация и личность. / А. Маслоу, СПб.: Питер, 2008.
11. Поламишев А.М. Событие – основа спектакля. / А.М. Поламишев, М.: Сов. Россия, 1977
12. Станиславский К.С. Собр. Соч. В восьми томах. Том 5. Статьи. Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания (1877 – 1917). М.: Искусство, 1958.
13. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. / К.С. Станиславский, М.: АСТ, 2009.
14. Станиславский, К.С. Актерский тренинг. Работа актера над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / К.С. Станиславский. – М. : АСТ, 2009. –345 с.
32. Станиславский, К.С. Искусство представления / К.С. Станиславский. – СПб : Азбука-классика, 2010. – 290 с.

15. Товстоногов Г. А.. Зеркало сцены. / Г.А. Товстоногов; - М.: Искусство, 1984.
16. Товстоногов Г. А. Круг мыслей. / Г.А. Товстоногов, -М.: Искусство, 1972
17. Товстоногов Г.А. О профессии режиссера. / Г.А. Товстоногов, -М.: Всероссийское театральное общество., 1967
18. Товстоногов Г.А. Беседы с коллегами. / Г.А. Товстоногов, - М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988
19. Чехов, М.А. Тайны актерского мастерства. Путь актера / М.А. Чехов. – М.: АСТ, 2009. – 457 с.
20. Шихматов Л.М. Сценические этюды. Учебное пособие для театральных вузов и колледжей культуры. / Л.М. Шихматов, - М.: «Просвещение». 1966.- 364 с.

Раздел 7 . Список рекомендуемых Интернет-ресурсов.

1. Актерское мастерство. – Режим доступа: <http://acterprofi.ru/>
2. Культура и Образование. Театр и кино // Онлайн Энциклопедия «Кругосвет». – Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino.
3. Античный театр. – Режим доступа : <http://anti4teatr.ucoz.ru>.
4. Каталог: Театр и театральное искусство. – Режим доступа: <http://www.artworld-theatre.ru>.
5. Энциклопедия : Музыка. Театр. Кино. – Режим доступа: http://scit.boom.ru/music/teatr/What_takoe_teatr.htm
6. Театральная Энциклопедия. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Teatr/_Index.php
7. Планета театра: [новости театральной жизни России]. – Режим доступа: <http://www.theatreplanet.ru/articles>
8. Средневековый театр Западной Европы. – Режим доступа: http://scit.boom.ru/music/teatr/Zarybegnui_teatr3.htm
9. Средневековый театр. – Режим доступа: <http://art.1september.ru/index.php?year=2008&num=06>
10. Западноевропейский театр. – Режим доступа: <http://svr-lit.niv.ru>
11. Театральная библиотека: пьесы, книги, статьи, драматургия. – Режим доступа : <http://biblioteka.teatr-obraz.ru>
12. Театральная энциклопедия. – Режим доступа : <http://www.theatre-enc.ru>.
13. История: Кино. Театр. – Режим доступа : <http://kinohistory.com/index.php>
14. Театры мира. – Режим доступа: <http://jonder.ru/hrestomat>
15. Театры народов мира. – Режим доступа: <http://teatry-narodov-mira.ru/>
16. Театральная библиотека: пьесы, книги, статьи, драматургия. – Режим доступа <http://biblioteka.teatr-obraz.ru>
17. Хрестоматия актёра. – Режим доступа: <http://jonder.ru/hrestomat>
17. Режиссерская работа Станиславского. – Режим доступа: <https://biography.wikireading.ru/215839>
18. Театр, Сцена. – Режим доступа: <http://teatr.scaena.ru/page.php?id=390>

Учебное издание

Лято Юлия Павловна

Самостоятельная работа студента – режиссера при постановке эстрадного номера.

Методические рекомендации

2019