

муниципальное бюджетное общеобразовательное учреждение
«Юндинская средняя общеобразовательная школа»
«МБОУ Юндинская СОШ»

Рассмотрено и принято
На заседании Педагогического совета
« 14 » апреля 2023г.
Протокол № 6

Утверждаю
Директор МБОУ «Юндинская СОШ»
М.М. Касимова
Приказ № 34 - ОД
«10 » мая 2023 г.

Дополнительная общеобразовательная общеразвивающая программа
художественной направленности

«Театральная мастерская»

Срок реализации: 1 год
Возраст обучающихся 10-12 лет

Автор –составитель:
Наговицына Наталья Вячеславовна
учитель, биологии и химии

с. Юнда, 2023г.

Содержание

Раздел 1. Комплекс основных характеристик дополнительной общеразвивающей программы.

1.1. Пояснительная записка	3
1.2. Цель и задачи программы	7
1.3. Содержание программы	8
1.4. Планируемые результаты.....	11

Раздел 2. Комплекс организационно - педагогических условий.

2.1. Календарный учебный график	11
2.2. Условия реализации программы	12
2.3. Формы аттестации/контроля. Оценочные материалы	12
2.4. Методические материалы	13
2.5. Рабочая программа воспитания, календарный план воспитательной работы	16
Раздел 3. Список литературы	19
Приложение 1.....	19
Приложение 2.....	28
Приложение 3.....	29
Приложение 4.....	56

1. Комплекс основных характеристик образования: объем, содержание, планируемые результаты

1.1 Пояснительная записка

Дополнительная общеобразовательная общеразвивающая программа «Театральная мастерская» разработана в соответствии с «Законом об образовании в Российской Федерации» (№ 273-ФЗ от 29 декабря 2012 г.), Концепцией развития дополнительного образования детей, с «Порядком организации и осуществления образовательной деятельности по дополнительным общеобразовательным программам» (приказ Министерства просвещения Российской Федерации от 09.11.2018 г. №196), с учётом норм СанПиН 2.4.4.3172-14(от 04.07.2014 №4).

Важная роль в духовном становлении личности принадлежит театральному искусству, которое, удовлетворяя эстетические потребности личности, обладает способностью формировать ее сознание, расширять жизненный опыт и обогащать чувственно-эмоциональную сферу. «Значение произведений искусств заключается в том, что они позволяют «пережить кусочек жизни» через осознание и переживание определенного мировоззрения, чем «создают определенные отношения и моральные оценки, имеющие несравненно большую силу, чем оценки, просто сообщаемые и усваиваемые» (Б.М. Теплов).

Самый короткий путь эмоционального раскрепощения, снятие зажатости, заторможенности, обучения чувствованию слова и художественному воображению – это путь через игру, сочинительство, фантазирование. Все это может дать театрализованная деятельность. Программа активизирует у учащихся мышление, познавательный интерес, пробуждает фантазию и воображение, любовь к родному слову, учит сочувствию и сопереживанию.

Направленность дополнительной общеобразовательной общеразвивающей программы «Театральная мастерская» - художественная. Программа направлена на реализацию приоритетных направлений художественного образования: приобщение к искусству как духовному опыту поколений, овладение способами художественной деятельности, развитие индивидуальности, дарования и творческих способностей ребенка, способствует воспитанию жизненно-адаптированного человека, психологически устойчивого к различным стрессовым ситуациям.

Новизна программы в том, что она даёт возможность каждому ребёнку не только развиваться творчески, но и решать вопросы его социализации и адаптации в обществе.

Общеобразовательная школа дает нужный объем знаний, умений и навыков школьнику в рамках школьной программы. Но современный выпускник должен не только хорошо владеть этими знаниями, но и ориентироваться и общаться в той ситуации, в которую он попадает, входя во взрослую жизнь. Для этого он должен уметь предвидеть проблемы и

находить пути их решения, продумывать и выбирать варианты действий. Будущему выпускнику необходимо развивать в себе творческие способности, чтобы решать новые для себя задачи. Театральные занятия одни из самых творческих возможностей самореализации школьника. Здесь творчество и фантазия соседствуют друг с другом.

Актуальность программы определяется необходимостью социализации ребёнка в современном обществе, его жизненного и профессионального самоопределения. Программа объединяет в себе различные аспекты театрально-творческой деятельности, необходимые как для профессионального становления, так и для практического применения в жизни.

Театрализованная деятельность является способом самовыражения, средством снятия психологического напряжения, предполагает развитие активности, инициативы учащихся, их индивидуальных склонностей и способностей.

Сценическая работа детей – это проверка действием множества межличностных отношений. В репетиционной работе приобретаются навыки публичного поведения, взаимодействия друг с другом, совместной работы и творчества.

Педагогическая целесообразность программы заключается в возможности методами театральной деятельности помочь детям раскрыть их творческие способности, развить психические, физические и нравственные качества, повысить уровень общей культуры и эрудиции (развитие памяти, мышления, речи, музыкально-эстетического воспитания, пластики движений), что в будущем поможет быть более успешными в социуме. Известно, что одной из самых важных потребностей детей является потребность в общении. В этой связи одной из приоритетных задач является развитие у них качеств, которые помогут в общении со сверстниками и не только: понимания, что все люди разные, принятия этих различий, умения сотрудничать и разрешать возникающие противоречия в общении.

Реализация программы позволяет включить в механизм воспитания каждого члена коллектива и достичь комфортных условий для творческой самореализации.

Программа предоставляет возможность, помимо получения базовых знаний, эффективно готовить учащихся к освоению накопленного человечеством социально-культурного опыта, безболезненной адаптации в окружающей среде, позитивному самоопределению.

Отличительными особенностями программы являются:

- **деятельностный подход** к воспитанию и развитию учащихся посредством театральной деятельности, где учащийся выступает в роли художника, исполнителя, режиссера, композитора спектакля;

- **принцип междисциплинарной интеграции** – применим к смежным дисциплинам (занятия по культуре речи, литературе, живописи, технологии);

- **принцип креативности** – предполагает максимальную ориентацию на творчество подростка, на развитие психофизических ощущений, раскрепощение личности.

Атмосфера доверия, сотрудничества учащихся и педагога, содержательная работа с дидактическим материалом, обращение к личному опыту учащихся, связь с другими видами искусств, способствует успешному развитию индивидуальности учащегося.

Образовательный процесс строится в соответствии с возрастными, психологическими возможностями и особенностями ребят.

Особое внимание в программе уделяется **региональному компоненту**, развитию патриотизма и любви к своей малой родине, обычаям и традициям казачества, изучению особенностей истории Кубани, традиций и быта народов Кубани.

Адресат программы. Возраст детей, участвующих в реализации данной программы – от 10 до 12 лет. Рекомендуемый состав группы – от 6 человек. При наборе принимаются все желающие (согласно Приложению №1 «Рекомендуемые состав и площади помещений в организациях дополнительного образования» к СанПиН 2.4.4.3172-14). Состав коллектива постоянный. Зачисление учащихся в объединение производится по заявлению родителей (законных представителей) в соответствии с локальным актом (положением о приеме, переводе, отчислении и восстановлении учащихся) при отсутствии медицинских противопоказаний по состоянию здоровья.

Программа предусматривает возможность обучения детей с **особыми образовательными потребностями**: имеющих мотивацию к предметной области программы, талантливых, одаренных, детей-инвалидов и детей с ограниченными возможностями здоровья; детей, находящихся в трудной жизненной ситуации.

Уровень программы, объем и сроки ее реализации. Реализация программы ведется на **базовом** уровне, в очной форме, рассчитана на один год обучения, 34 часа.

Форма обучения – очная.

Режим занятий: согласно «Санитарно-эпидемиологическим требованиям к устройству, содержанию и организации режима работы образовательных организаций дополнительного образования детей» СанПиН 2.4.4.3172-14 от 04.07.2014 года: занятия могут проводиться один раз в неделю. В течение занятия проводятся физкультминутки.

Особенности организации образовательного процесса. Основной формой обучения является занятие. Виды занятий определяются содержанием программы. Весь курс делится на теоретическую и практическую части. Само занятие включает в себя одновременно и теорию, и различные тренинги (речевой, пластический, физический), этюды, ролевые игры. При постановке какого-то спектакля, сценок отводится время на репетиции, прогоны, сдачу и саму премьеру выступления.

Занятия проводятся с полным составом группы, при этом по мере

приобретения опыта учащимся делается больший упор на групповые и индивидуальные формы работы. Занятия предусматривают **дифференцированный подход по степени одаренности**: выполнение индивидуальных заданий усложненной формы для **талантливых и одаренных детей**. Используемый междисциплинарный подход на основе интеграции различных областей знаний позволяет талантливым и одаренным учащимся расширить и углубить свои знания, развивать способности к поиску решений на «стыке» разных типов знаний. Одаренным учащимся предлагается изучить новые виды деятельности и реализовать их в своей творческой работе. На занятиях организована деятельность, создающая условия для творческого развития детей и предусматривающая их дифференциацию по степени одаренности, в связи с чем предусмотрена возможность занятий **по индивидуальной образовательной траектории**.

В процессе обучения предусмотрены игровые, творческие лаборатории, соревнования, конкурсы, устный журнал, экскурсии, занятие-путешествие, занятия-зачёты. В зависимости от поставленной цели (обучающей, воспитывающей, развивающей) используются различные формы работы на занятиях: беседы, этюды, тренинги, игры импровизации, экскурсии, путешествия, репетиции.

В процессе обучения ведется **профориентационная работа** с учащимися.

Образовательный процесс строится на единстве активных и увлекательных методов и приемов учебной работы, в ходе которой в процессе усвоения знаний, законов и правил художественного творчества у учащихся развиваются творческие начала.

Реализация программы может осуществляться с использованием **электронного обучения, дистанционных образовательных технологий**, позволяющих осуществлять обучение на расстоянии без непосредственного контакта между педагогом и учащимися в соответствии с положением об организации образовательного процесса с использованием электронного обучения и дистанционных образовательных технологий. Образовательный процесс в этом случае предусматривает значительную долю самостоятельной работы учащихся. Обучение с использованием дистанционных образовательных технологий может реализовываться **комбинированно** с традиционной формой обучения.

Опосредованное осуществление взаимодействия педагога с учащимися может быть организовано при подготовке к участию в конкурсах на заключительных этапах; для учащихся с высокой степенью успешности в освоении программ; для учащихся, пропускающих учебные занятия по уважительной причине (болезнь и др.); в период отмены (приостановки) занятий в очной (контактной) форме. В обучении с применением ЭО и ДОТ могут использоваться следующие организационные формы учебной деятельности:

- лекция;

- презентация;
- онлайн-беседа;
- упражнения;
- практическое занятие;
- промежуточная и итоговая аттестация;
- самостоятельная работа.

Электронные образовательные ресурсы, используемые при применении дистанционных образовательных технологий:

- Zoom <https://zoom.us/> — эта платформа для конференций дает возможность бесплатно организовывать встречи до 100 участников;
- Яндекс.Диск — [облачный сервис](#), позволяющий пользователям хранить свои данные на серверах в «облаке» и передавать их другим пользователям в [Интернете](#).

В основе многообразных форм учебных занятий имеются общие характеристики:

- каждое учебное занятие имеет цель, конкретное содержание, определенные методы организации учебно-педагогической деятельности;
- любое занятие состоит из отдельных взаимосвязанных этапов;
- построение учебного занятия осуществляется в определенной логике, зависящей от его цели и типа.

Учебные занятия группируются на основе единства педагогических целей на занятия по:

- получению новых знаний и умений, цель которых – первичное получение знаний,
- закреплению знаний и умений,
- обобщению и систематизации знаний и умений, применению знаний и умений с целью выработки способности переносить знания и умения в новые условия, контролю и коррекции знаний, необходимых для проведения оценки результатов деятельности каждого учащегося.

Каждое занятие состоит из вводной, основной, заключительной частей, с подведением итогов и рефлексией. Программой предусмотрено вариативное использование и других форм организации: занятия малокомплектными группами для работы над ролью, репетиции. Виды занятий определяются содержанием программы и предусматривают беседы, практические занятия, подготовки к праздникам, проведение игровых и спортивных программ, конкурсов, викторин. Обучение проводится с помощью различных форм и методов. Для изучения теоретических вопросов используются беседы, сопровождающиеся показом иллюстраций, просмотром и анализом игр. При работе с детьми учитываются индивидуальные особенности каждого ребёнка. Детям с повышенными способностями предлагаются более сложные задания.

1.2. Цель и задачи обучения:

Цель программы: создание образовательной среды, способствующей

развитию социальных, интеллектуальных, творческих интересов учащихся средствами театрального искусства.

Задачи:

предметные:

- познакомить с основными понятиями по теории и истории театрального искусства;
- освоить базовые знания, умения и навыки, предметные компетенции;
- сформировать речевую культуру;
- развить познавательные интересы через расширение представлений о видах театрального искусства;

личностные:

- формирование социального опыта;
- развитие личностных, ценностно-смысловых, общекультурных, учебно-познавательных, коммуникативных компетенций;
- развитие внутренней (воля, память, мышление, внимание, воображение, подлинность в ощущениях) и внешней (чувства ритма, темпа, чувства пространства и времени, вера в предлагаемые обстоятельства) техники актера;

метапредметные:

- формирование потребности в саморазвитии, самостоятельности, ответственности, активности, эрудиции, нестандартных приемах и решениях при реализации творческих идей;
- развитие умения использовать приобретенные знания и навыки, самостоятельно их концентрировать и выражать в творческой деятельности;
- формирование аналитического мышления, умения объективно оценивать свою деятельность

1.3. Содержание программы

Учебный план

№ п/п	Название раздела, темы	Количество часов			Формы аттестации/контроля
		Всего	Теория	Практика	
1	Вводная часть	3	1	2	Собеседование
2	История театра. Театр как вид искусства	4	1	2	Блиц-опрос
3	Основы театральной культуры	5	2	3	Анализ практической деятельности
4	Сценическая речь	8	1	7	Анализ выполненной работы.
5	Работа над пьесой	10	2	5	Анализ пьесы,

					составление эскизов. Показ спектакля
6	Организация досуговых мероприятий	3	1	2	Совместное обсуждение и оценка организованного мероприятия
7	Итоговое занятие	1		1	Итоговая аттестация, самоанализ деятельности
	Итого по программе:	34	8		

Содержание учебного плана

1. Вводная часть – 3 часа

Теория: содержание работы объединения, цели и задачи обучения. Перспективы творческого роста. Режим работы. Инструктаж по технике безопасности.

Практика: игры на знакомство, создание предпосылок для свободного выражения своих чувств, эмоций, просмотр творческих работ, видеофильмов со спектаклями.

2. История театра. Театр как вид искусства – 4 часа

Теория: виды театра. Знакомство с произведениями великих драматургов мира. Место театра в жизни общества.

Практика:

Просмотр фрагментов театральных постановок драматического театра. Игры «Театр в твоей жизни («Что такое театр?»), «Театр в твоём доме. Театр на улице», «Школьный театр».

Профессиональный театр для детей. Зачем люди ходят в театр?». Упражнения-тренинги «Так и не так в театре (готовимся, приходим, смотрим)». Занятие-тренинг по культуре поведения «Как себя вести в театре».

3. Основы театральной культуры – 5 часа

Теория: знакомство с декорациями, костюмами, гримом, музыкальным и шумовым оформлением. Стержень театрального искусства – исполнительское искусство актёра. Многообразие выразительных средств в театре. «Бессловесные элементы действия», «Логика действий» и т.д.

Практика: тренинги на внимание: «Поймать хлопок», «Невидимая нить», «Много ниточек, или Большое зеркало», «Театральная мозаика», «Алфавит театральный».

Упражнения на овладение и пользование словесными воздействиями, этюды: сказка «Дюймовочка», «Буратино», «Тайны волшебных сказок».

Упражнения на выразительность мимики: «Изучаем лицо», «Десять

масок», «Улыбаемся», «Мини – история для одного актера», «Мини-истории для двух актёров», «Улитка и заяц».

4.Сценическая речь – 8час

Теория: роль чтения вслух в повышении общей читательской культуры. Основы практической работы над голосом. Анатомия, физиология и гигиена речевого аппарата. Литературное произношение.

Практика: отработка навыков правильного дыхания при чтении и сознательного управления речеголосовым аппаратом (диапазоном голоса, его силой и подвижностью). Упражнения на рождение звука: «Бамбук», «Корни», «Тряпичная кукла», Резиновая кукла», «Фонарь», Антенна», «Разноцветный фонтан».

Отработка навыка правильного дыхания при чтении и сознательного управления речевым аппаратом: «Назойливый комар», ««Хомячок», «Рожицы», «Бегемотики», «Иголочка», «Змейка», «Парус», «Качели», «Вкусное варенье».

5.Работа над пьесой – 10 час

Теория: особенности композиционного построения пьесы: ее экспозиция, завязка, кульминация и развязка. Время в пьесе. Персонажи - действующие лица спектакля.

Практика: работа над выбранной пьесой, осмысление сюжета, выделение основных событий, являющихся поворотными моментами в развитии действия. Определение главной темы пьесы и идеи автора, раскрывающиеся через основной конфликт. Определение жанра спектакля. Чтение и обсуждение пьесы, ее темы, идеи. Общий разговор о замысле спектакля. Выявление характерных способов действий, движений каждого персонажа. Работа над стихотворением, монологом, басней. Усвоение правил поведения на сцене, обучение правильности расположения в группе и в одиночку. Планомерная работа над снятием зажимов перед аудиторией.

6. Организация досуговых мероприятий - 3 часов

Теория: знакомство с методикой проведения и организации досуговых мероприятий. Разработка сценариев.

Практика: понятие «Праздник». Учет возрастных особенностей при разработке праздника. Виды праздников, их особенности и характеристики. Алгоритм подготовки и проведения. Профессии, которые «делают» праздник. Определение темы, выбор сюжета, действующих лиц. Методика подбора игр и разработка правил проведения праздника. Музыкальное, художественное, техническое оформление. Сценарий, понятие, правила работы с ним, этапы работы. Участие в подготовке досуговых мероприятий внутри учреждения. Выявление ошибок. Оформление газеты «В мире театра».

Подбор материала. Разработка сценария. Определение ролей. Репетиции. Реквизит. Музыкальное и звуковое сопровождение. Выступление. Анализ.

7. Итоговое занятие – 1 часа

Теория: показ пьесы, постановки или сказки.

Практика: итоговая аттестация. Творческие задания, упражнения на коллективную согласованность; превращение и оправдание предмета, позы, ситуации, мизансцены; этюды на оправдание заданных бессловесных элементов действий разными предлагаемыми обстоятельствами.

1.5. Планируемые результаты

В результате полученных учащимися основ знаний, умений и навыков по театральному мастерству, духовно-нравственному и патриотическому воспитанию, нравственному совершенствованию, формированию внутренней культуры, коллективизма, воспитания, уважения к окружающим, старшим, помощи слабым - все это в комплексе предполагает получение следующих результатов:

предметные:

- изучены основные понятия по теории и истории театрального искусства;
- освоены базовые знания, умения и навыки, предметные компетенции;
- сформирована речевая культура;
- развиты познавательные интересы через расширение представлений о видах театрального искусства;

личностные:

- развиты личностные, ценностно-смысловые, общекультурные, учебно-познавательные, коммуникативные компетенции;
- развиты внутренняя (воля, память, мышление, внимание, воображение, подлинность в ощущениях) и внешняя (чувства ритма, темпа, чувства пространства и времени, вера в предлагаемые обстоятельства) техники актера;

метапредметные:

- сформированы потребности в саморазвитии, самостоятельности, ответственности, активности, эрудиции, нестандартных приемах и решениях при реализации творческих идей;
- развиты умения использовать приобретенные знания и навыки, самостоятельно их концентрировать и выражать в творческой деятельности;
- сформированы навыки аналитического мышления, умение объективно оценивать свою деятельность.

Раздел 2. Комплекс организационно - педагогических условий

2.1. Календарный учебный график

Год обучения	Дата начала обучения по программе	Дата окончания обучения по программе	1 полугодие	2 полугодие	Всего учебных недель	Количество учебных часов	Режим занятий
1 год	сентябрь	май	15	19	34	34	1 раз в неделю по 1 часу

2.2. Условия реализации программы

Реализация программы в режиме сотрудничества позволяет создать лично-значимый для каждого учащегося духовный продукт (в виде игровой программы, постановки и т.д.).

1.Кадровое обеспечение: Программу реализует учитель, имеющий высшее образование и отвечающий квалификационным требованиям, указанным в профессиональных стандартах.

2.Материально – техническое обеспечение: наличие кабинета для теоретических занятий, сцены для репетиционных занятий. Кабинет оборудован столами, стульями в соответствии с государственными стандартами, мультимедийное оборудование, экран, ноутбук, музыкальные фонограммы, видеозаписи, реквизит для создания костюмов, образов.

3.Информационное обеспечение: специальная литература, аудио-, видео-, фото - материалы. Интернет–источники.

2.3. Формы аттестации. Оценочные материалы

Основными формами подведения итогов по программе является текущий контроль, проведение итоговой аттестации учащихся, в соответствии с локальным актом - положением, устанавливающим порядок и формы проведения, систему оценки, оформление и анализ результатов промежуточной и итоговой аттестации учащихся в соответствии с требованиями дополнительных общеобразовательных общеразвивающих программ.

Аттестация проводится с целью установления:

- соответствия результатов освоения программы заявленным задачам и планируемым результатам обучения;

- соответствия организации образовательного процесса по реализации программы установленным требованиям к порядку и условиям реализации программ

Отслеживание результативности осуществляется в форме собеседования, тестирования, наблюдения, результатов участия в подготовке и проведения различных мероприятий, что отражается в таблицах.

При этом проводятся:

- входная диагностика, организуемая в начале обучения (проводится с целью определения уровня развития и подготовки детей);

- текущая диагностика по завершении занятия, темы, раздела (проводится с целью определения степени усвоения учебного материала);

- промежуточная, проводимая по окончании учебного года с целью определения результатов обучения;

- итоговая, проводимая по завершении изучения курса программы с целью определения изменения уровня развития детей, их творческих способностей.

В ходе освоения программы применяются следующие методы отслеживания результативности: педагогическое наблюдение, тестирование, выполнения заданий, практических занятий, и т.д. Программой предусмотрены наблюдение и контроль за ее выполнением, развитием личности учащихся, осуществляемые в ходе проведения анкетирования и диагностики. Результаты диагностики, анкетные данные позволяют корректировать образовательный процесс, лучше узнать детей, проанализировать межличностные отношения, выбрать эффективные направления деятельности по сплочению коллектива, пробудить в детях желание прийти на помощь друг другу.

Педагогический мониторинг включает в себя традиционные формы контроля (текущий, тематический, итоговый), диагностику творческих способностей; характеристику уровня творческой активности учащихся.

Методами мониторинга являются анкетирование, рефлексия, интервьюирование, тестирование, наблюдение, социометрия.

На начальном этапе обучения программой предусмотрено выявление интересов, склонностей, потребностей каждого учащегося, уровень мотивации, творческой активности. В конце каждого учебного года проводится повторная диагностика с использованием вышеуказанных методик с целью отслеживания динамики развития личности учащегося.

Формы подведения итогов реализации программы: открытые занятия, контрольные занятия и т.д.

Оценочные материалы Перечень диагностических методик:

- анкета по мотивации выбора объединения;

- мониторинг результатов обучения по дополнительной общеобразовательной общеразвивающей программе (диагностическая карта);

- мониторинг личностного развития ребенка в процессе усвоения им дополнительной общеобразовательной программы (диагностическая карта).

Шкала оценки: 5 – высокий уровень; 4 – выше среднего; 3 – средний; 2 – ниже среднего; 1 – низкий.

2.4. Методические материалы

Работа по программе строится с учетом ближних и дальних перспектив. При ее планировании педагог определяет общую задачу для учащихся на предстоящий год, затем более подробно разрабатывает план на каждую четверть года. Квартальное планирование работы делает разработку плана по месяцам более легкой, удобной, при этом составляются подробные разработки для обеспечения образовательного процесса – конспекты, планы занятий, походов объединения, сценарии, разнообразный информационный материал, рефераты, лекции по темам программы и др.

Теоретические и практические занятия проводятся с привлечением дидактических материалов - разработок для проведения занятий (таблицы, презентации, тесты, анкеты, вопросники, контрольные упражнения, и др.).

Образовательный процесс включает в себя **различные методы обучения**: репродуктивный (педагог ставит проблему и вместе с учащимися ищет пути ее решения), поисково-исследовательский, эвристический. Методы обучения осуществляют четыре основные функции: функцию сообщения информации; функцию обучения учащихся практическим умениям и навыкам; функцию учения, обеспечивающую познавательную деятельность самих учащихся, функцию руководства познавательной деятельностью учащихся.

Учебный процесс идёт в виде игр, бесед, создания постановок, проведения флешмобов, круглых столов, обсуждение с применением понятия «мозговой штурм».

В особенность организации учебного процесса активно включена возможность практического вовлечения учащихся в предметную деятельность. Используется дидактический материал.

Формы проведения занятий с младшими учащимися:

- игра;
- диалог;
- слушание;
- импровизация.

Занятия в группах среднего и старшего возраста проходят в самых разнообразных формах:

- тренинги;
- репетиции;
- занятия малыми группами (3-5 человек).

Работа старшей группы строится вокруг целостного художественного произведения, программы:

- спектакля;
- досуговых мероприятий (в течение учебного года)

Постоянный поиск новых форм и методов организации образовательного процесса позволяет организовать работу с детьми более разнообразно, эмоционально, информационно насыщено.

На занятиях создается доброжелательная атмосфера, оказывается помощь ребенку в раскрытии себя в общении и творчестве. Большое значение в формировании творческих способностей детей отводится тренингу, который проводится с учетом возрастных особенностей детей.

Программой предусмотрены наблюдение и контроль за развитием личности учащихся, осуществляемые в ходе проведения анкетирования и диагностики. Результаты диагностики, анкетные данные позволяют педагогу лучше узнать детей, проанализировать межличностные отношения в группе, выбрать эффективные направления деятельности по сплочению коллектива, пробудить в детях желание прийти на помощь друг другу.

На начальном этапе обучения программой предусмотрено выявление интересов, склонностей, потребностей учащихся, уровень мотивации, творческой активности. В конце каждого учебного года проводится повторная диагностика с использованием вышеуказанных методик с целью отслеживания динамики развития личности учащихся.

В связи с тем, что учащиеся проживают в сельской местности, большинство из них не были в театре, в концертных залах, поэтому проводятся виртуальные экскурсии, беседы. Практикуется обмен опытом с другими детскими коллективами.

Обучение проводится с использованием различных **технологий** (игровые, групповые, проблемного обучения, дифференцированной, коллективной творческой деятельности, развивающего и дистанционного обучения). Чередуются различные виды деятельности (игровая, исследовательская, творческая), направленные на формирование продуктивной устойчивой мотивации к выбранному виду деятельности. Детский организм очень хрупок. Воздействие на него больших физических или умственных нагрузок может привести к нежелательным последствиям. Во избежание этого большое внимание уделяется сохранению и укреплению здоровья детей, развитию пластики, координации движений, формированию осанки, укреплению мышечной системы. Используются здоровьесберегающие технологии (релаксационные упражнения, динамические паузы, спортивные игры, соревнования). При работе с детьми учитываются индивидуальные особенности каждого ребёнка

Важным является развитие интереса и самостоятельности у детей. Большое внимание уделяется обучению самостоятельно готовиться к мероприятиям, проводить их, работать с литературой, поощрять и стимулировать выдвижение новых идей, разрушающих привычные стереотипы и общепринятые взгляды; — учить детей оценивать результаты работы с помощью разнообразных критериев, поощрять оценивание работы самими учащимися.

В основу данной программы положены следующие педагогические принципы:

- принцип гуманизации;
- принцип природосообразности и культуросообразности;
- принцип самоценности личности;
- принцип увлекательности;
- принцип креативности.

Комплексно-целевой подход к образовательному процессу предполагает:

- дифференцированный подбор основных средств обучения и воспитания;
- демократический стиль общения и творческое сотрудничество педагога и учащихся;
- достижение заданных результатов на разных уровнях позволит интенсифицировать получение качественных результатов обучения.

Порядок проверки и утверждения дополнительной общеобразовательной общеразвивающей программы

Дополнительная общеобразовательная общеразвивающая программа «Театральная мастерская» рассматривается на методическом, принимается на педагогическом совете и утверждается приказом директора ДДТ.

Программа ежегодно корректируется с учетом изменяющихся условий, нормативных требований.

2.5. Рабочая программа воспитания, календарный план воспитательной работы.

Программа воспитания МБОУ «Юндинская СОШ» на 2023-2024 годы (далее – Программа) разработана в соответствии с методическими рекомендациями «Примерная программа воспитания», утверждённая 02.06.2020 года на заседании Федерального учебно-методического объединения по общему образованию, Федеральными государственными образовательными стандартами и (далее - ФГОС) общего образования.

Данная программа направлена на приобщение обучающихся к российским традиционным духовным ценностям, правилам и нормам поведения в российском обществе, а также решение проблем гармоничного вхождения школьников в социальный мир и налаживания ответственных взаимоотношений с окружающими их людьми.

Воспитательная программа является обязательной частью основных образовательных программ муниципального бюджетного общеобразовательного учреждения "Юндинская средняя общеобразовательная школа" и призвана помочь всем участникам образовательного процесса реализовать воспитательный потенциал

совместной деятельности и тем самым сделать школу воспитывающей организацией.

Программа воспитания призвана обеспечить достижение обучающимся личностных результатов, определенные ФГОС:

- формировать у обучающихся основы российской идентичности;
- готовность к саморазвитию;
- мотивацию к познанию и обучению;
- ценностные установки и социально-значимые качества личности;
- активное участие в социально-значимой деятельности школы.

К программе воспитания прилагается ежегодный календарный план воспитательной работы.

Программа воспитания не является инструментом воспитания: обучающегося воспитывает не документ, а педагог - своими действиями, словами, отношениями. Программа позволяет педагогам МБОУ «Юндинская СОШ» скоординировать свои усилия, направленные на воспитание школьников.

Календарный план воспитательной работы

№	Мероприятие	Задачи	Сроки проведения	примечание
1	Открытое мероприятие «Спасибо Вам, учителя!», приуроченное ко Дню учителя.	- Развивать творческие способности школьников посредством участия их в праздничной программе. - Воспитывать уважительное отношение к учителям. - Формировать доброжелательное отношение между учащимися и педагогами.	октябрь	
2	Новогоднее представление для начальных классов «Новогодняя сказка»	- Развивать творческие способности. – Совершенствовать двигательные умения и навыки. – Создавать благоприятную, дружескую и доброжелательную	декабрь	

		<p>атмосферу в процессе общения.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Формировать умение взаимодействовать в коллективе, – Воспитывать чувство взаимопомощи, внимания друг к другу. 		
3	Открытое мероприятие «День защитника Отечества!»	<ul style="list-style-type: none"> - Развивать творческие способности школьников - Уточнить и расширить знания учащихся о празднике День защитника Отечества. - Развивать интерес к истории Отечества, наблюдательность, любознательность. - Воспитывать чувство патриотизма, уважение к Российской армии 	февраль	
4	Открытое мероприятие «День Победы 9 мая!»	<ul style="list-style-type: none"> - Развивать творческие способности школьников - Воспитание уважения к героическому прошлому страны, пробуждение сочувствия к людям старшего поколения. - Формирование положительной оценки таких нравственных качеств, как самопожертвование, героизм, патриотизм. 	май	

Список литературы:

- для педагога

1. http://www.mir-teatra.org/news/chto_takoe_teatr_istorija_teatra/2015-04-27-53
2. https://yandex.ru/promo/yavteatre/theater_types_guide
3. https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/TEATR.html

4. https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_colier/2977/TEATP
5. <https://zen.yandex.ru/media/id/5cc78dbf55033c00b3b3bea9/ustroistvo-teatra-akt-1-kratkoe-opisanie-ustroistva-teatra-5d1a6cb5bd2e7e00ad726531>
6. <http://life.mosmetod.ru/index.php/item/teatralnaya-shpargalka>
7. <http://art-complex.ru/pages/slovar/>
8. <https://nsportal.ru/detskiy-sad/raznoe/2018/10/01/osnovy-teatralnoy-kultury>
9. <https://nsportal.ru/detskiy-sad/raznoe/2014/03/22/zanyatie-v-teatralnom-kruzhke-ritmoplastika>
10. https://zen.yandex.ru/media/teatr_sova/scenicheskaia-rech-kak-osnova-akterskogo-masterstva-5e8908038274cd4de92120f9
11. <https://www.sites.google.com/site/saranakan/home/rezissura/sceniceskaa-rec>

- для учащихся и родителей:

1. <https://nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoe-obrazovanie/library/2012/12/06/v-pomoshch-rukovoditelyu-teatralnogo-kruzhka>
2. <https://www.kanal-o.ru/news/9379>
3. https://ddt-pervomay.rnd.muzkult.ru/media/2018/12/08/1211269333/4._Detskij_teatr_Lila.pdf
4. <https://kukuriku.ru/detskie-uchrezhdeniya/kruzhki-sekcii/teatralnye/>
5. https://www.kid-edu.ru/catalog/igrovoe_oborudovanie_i_uchebnye_posobiya/teatralnye_rekvizity_i_kostyumu/kostyumu_dlya_teatralizovannoy_deyatelnosti/
6. <https://nsportal.ru/detskiy-sad/raznoe/2012/01/10/seminar-praktikum-izgotovlenie-kostyumov-i-atributov-d>

Приложение 1

Входная диагностика творческих способностей детей, поступающих на театральное отделение.

Способности – это индивидуально-психологические особенности человека.

Цель входной диагностики – определить уровень способностей, необходимых для становления будущего актера: артистизм, эмоциональная отзывчивость, владение интонацией, четкая дикция, пластика и мимика.

Как правило, прием детей в театральные студии осуществляется на основании результатов прослушивания. Для прослушивания ребенок готовит стихотворение, басню, прозу, по желанию может дополнительно подготовить танец или песню. Однако волнение и зажатость ребенка в новой, незнакомой обстановке могут отразиться на качестве исполнения произведения. В зависимости от темперамента ребенка, потенциал будет раскрыт или, напротив, раскроется не в полной мере. Поэтому уместным было бы считать создание обстановки, максимально приближенной к комфортной для ребенка. Для этого необходимо снять психологические и физические зажимы, погрузив его, например, в атмосферу сказки. Ниже предложен сценарий с участием сказочных персонажей (*приложение 1*).

Также мы посчитали необходимым предварить само прослушивание небольшой беседой с ребенком, в ходе которой могут быть получены основные сведения (имя, возраст ребенка), налаживается контакт, и с помощью психологических тестов выявляются сильные стороны характера человека. Оба теста указывают, какие черты характера преобладают в личности ребенка.

Для приема детей в театральную студию на 2016-2017 уч. гг. было прослушано 35 человек, которым в начале беседы предлагалось пройти два психологических теста (*приложение 2, приложение 3*). Для этого необходимо было выбрать по одной фигуре на каждом рисунке. Как утверждают создатели тестов в картинках, их точность в определении типа личности составляет 90-95%.

Кроме того, в ходе общения с ребенком можно установить, умеет ли он строить диалог, умеет ли слушать он и слышать собеседника.

Таким образом, структура просмотра (прослушивания) детей делится на 4 основных этапа:

1. Беседа-знакомство. Прохождение психологического теста.
2. Проверка возможностей мимики ребёнка.
3. Чтение ребенком подготовленного отрывка (стихотворения, басни).
4. Выполнение заданий от сказочных персонажей (отгадывание загадок, упражнения на импровизацию).

Все этапы прослушивания занимают не более 5 минут, однако дают полноценную и многогранную картину о способностях ребёнка.

Для выполнения второго задания, следующего после беседы-знакомства, используются карточки с эмоциями (*приложение 4*).

Ребенку задаются вопросы: Какое настроение изображено на картинке? Как можно передать это настроение? Далее ребенку предлагается назвать свое имя, возраст, передавая эмоцию, изображенную на рисунке. Критерии оценки на данном этапе указаны в приложении 3. Это задание наглядно показывает способность ребенка перестроиться и адаптироваться к новой ситуации.

На третьем этапе ребенок подходит к немаловажному для него этапу – чтению наизусть подготовленного произведения.

Наибольшее значение при анализе уровня творческих способностей детей, поступающих на театральное отделение, придавалось тому, насколько основательно ребенок подошел к подготовке и прочтению стихотворения, басни, прозы. Однако, как уже говорилось в начале, анализ на данном этапе можно производить только после снятия психологических зажимов ребенка, т.е. знакомства и беседы. На этапе, когда ребенок уже

готов к прочтению, внимание уделялось таким критериям, как артистизм, сложность исполняемого произведения и соответствие произведения возрасту. В случае, когда ребёнок плохо знал текст, не доносил его смысла до зрителя, не раскрывал всей полноты произведения, уровень оценки его подготовки снижался. Иная причина запинок при чтении текста - волнение, как было уже сказано выше, не принималась во внимание.

Таким образом, чтение наизусть отрывка является ведущим показателем при приёме в театральную студию, однако путь к раскрытию возможностей ребенка лежит через ряд этапов.

На четвертом, заключительном этапе, ребенок выполняет задания от сказочных персонажей, причем количество заданий может увеличиваться или уменьшаться в зависимости от того, насколько полно раскрылись творческие способности ребенка или насколько понятными для него оказались задания. Последовательность выполнения заданий, их количество корректируются педагогом в зависимости от ситуации.

По итогам всех этапов прослушивания происходит анализ полученной информации. Уровень способностей определяется с помощью шкалы оценивания по каждому блоку заданий (этапу прослушивания). При диагностировании учащихся приемлемым для данного учебного заведения считается деление на три уровня знаний, способностей и навыков: высокий, средний и низкий. Из 30 претендентов, пришедших на прослушивание, было выбрано 16 детей, уровень способностей которых являлся высоким или средним (приложение 7).

Задача педагога - помочь ребенку подойти к самому трудному этапу - чтению отрывка, на котором ребенок один, самостоятельно, сможет проявить творческие способности, заложенные в нем как в будущем артисте.

Примерный сценарий при приеме детей в театральную студию.

Под фонограмму «Песня Красной Шапочки» на сцене появляются персонажи в образе Сказки с письмом в конверте и Красной Шапочки с цветами, вырезанными из бумаги.

Сказка. Здравствуй, меня зовут Сказка. Как тебя зовут (*ребенку*)?

Красная Шапочка. А я – Красная Шапочка.

Сказка. Красная шапочка, что за цветы у тебя в руках? На каждом что-то написано (*рассматривает*).

Красная Шапочка. Так это же загадки! (*Ребенку*) Ты любишь их отгадывать?

Красная Шапочка загадывает одну загадку, написанную на обратной стороне цветка (приложение 5).

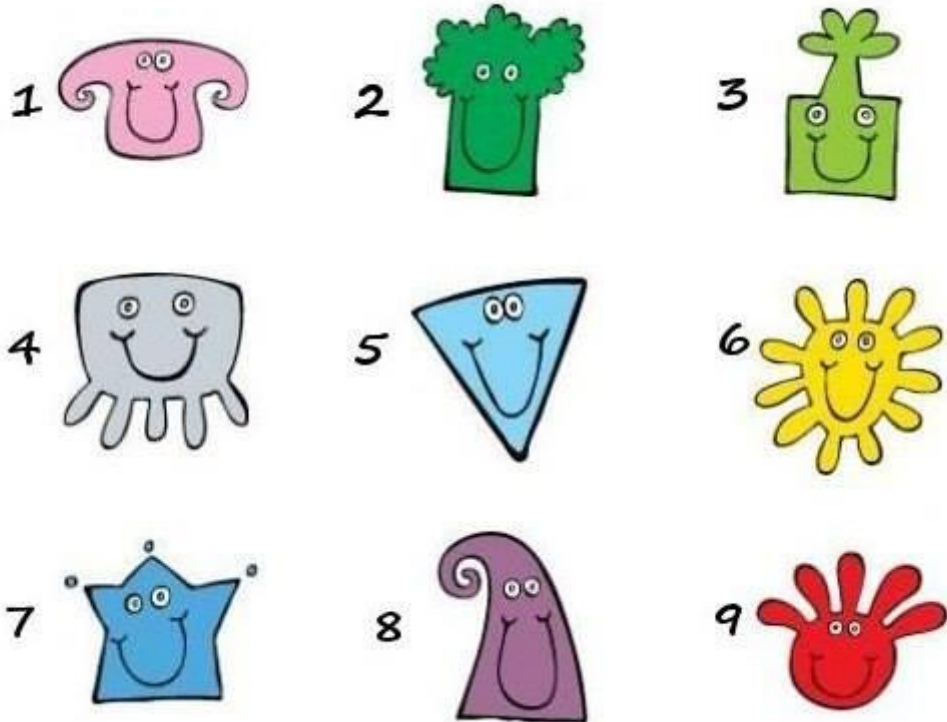
Сказка. А у меня тоже есть для тебя задание.

Затем Сказка открывает конверт и дает ребенку задание (приложение 6). После того, как Сказка зачитает задание, Красная Шапочка приглашает ребенка на сцену. Ребенок, выполнивший задание, возвращается в зал, а персонажи прощаются с ним.

Красная Шапочка. До свидания!

Сказка. До новых встреч!

Тест на определение доминирующей черты характера.



Ключ к тесту:

1. Страстный оптимист.

Обладатель этой характеристики – любящий человек, который ищет понимание, глубоко чувствует и ценит прочную человеческую связь. На людях такой человек обычно легкий на подъем и не усложняет жизнь мыслями о ее трудностях.

2. Стабильный и скрытный.

Снаружи данный тип личности кажется счастливчиком везунчиком. Внутри же всё гораздо запутаннее. Такого человека немного тяжело читать, и, вероятно, он так делает умышленно, поскольку не хочет выставлять свои чувства напоказ. Это достаточно зрелый человек, который может не только брать, но и отдавать людям. Общество является нужным для него. Этому человеку нравится протягивать руку помощи тем, кто в ней нуждается.

3. Безудержный и непредсказуемый.

Непредсказуемость обладателя данного характера делает его подобным самой яркой лампочке в комнате. По жизни этот человек словно моторчик, который никогда не останавливается. Иначе говоря, это человек-идея. В нём всегда соревнуются обычное положение вещей и перемены. Человек этого типа никогда не принимает что-либо как данность.

4. Мудрый и открытый.

Это мудрый человек, способный получить удовольствие от хорошей книги. Ему нравится блуждать в чужих мирах. Он - глубокий мыслитель и гибкий человек, который открыт для новых идей и изменений, но при этом всегда остаётся порядочным и честным. Самое важное для этого типа личности - оставаться верным себе. Он умен, обладает широким кругозором, очень независимый. Часто очень многим в себе гордится, однако не выставляет это напоказ.

5. Сопереживающий везунчик.

Это сочувствующий тип - скромный, вдумчивый и добрый человек, которому нужны перспективы. Он всегда старается привнести немного добра в этот мир и верит, что каждый день надо стараться двигаться в этом направлении. Возможно, не получится изменить мир, перевернуть его кардинально, но данный тип, безусловно, меняет жизнь людей. И ему нередко везет.

6. Позитивная личность.

Трудно не заинтересоваться таким солнечным и оптимистичным человеком. Он активно интересуется миром вокруг, пытается наполнить каждый момент весельем, редко унывает. У него отличное чувство юмора, все смеются над его шутками. Позитивная личность привлекает только тех людей, которые наслаждаются жизнью. Такой человек любит окружать себя радостью.

7. Энергичный и успешный.

Окружающим может показаться, что это - хаотичный человек, но этот человек, безусловно, знает, как работать в многозадачном режиме. Он целеустремленный и полон мотивации. Жаждет успеха, и всегда следует своим мечтам. Ответственно принимает решения.

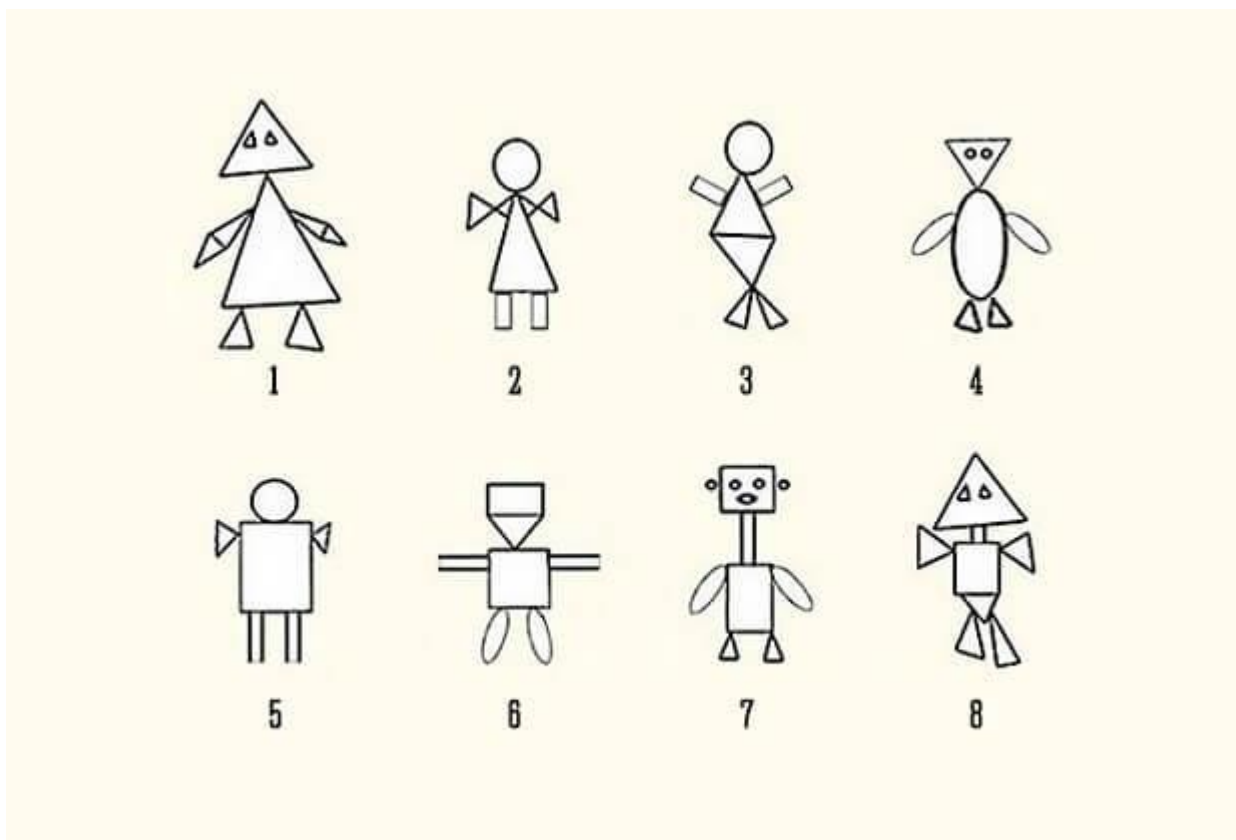
8. Правильный и добросердечный.

Это правильный и добросердечный тип личности. Люди рядом с таким человеком расслаблены. От природы данный тип личности легок на подъем. Он вы ценят уникальность каждого человека, любит жизнь и всем доволен. Когда он улыбается или смеется, ему действительно смешно и радостно. Друзья ценят доброе сердце такого человека, и для него это лучший комплимент.

9. Добрый и понимающий.

У такого человека вас широкий взгляд на жизнь. Он – понимающий, умеет прощать. Обычно предпочитает тихую, размеренную жизнь. Ему не нравится шум в окружающем мире, и он не знает, что такое много спокойствия. Иметь свободное время, чтобы просто поразмыслить о мире, - это роскошь, которой дорожит добрый и понимающий тип личности.

Тест на определение сильных сторон характера.



Ключ к тесту:

1 тип – «руководитель»

Обычно это люди, имеющие склонность к руководящей и организаторской деятельности. Ориентированы на социально-значимые нормы поведения, могут обладать даром хороших рассказчиков, основывающимся на высоком уровне речевого развития. Обладают хорошей адаптацией в социальной сфере, доминирование над другими удерживают в определенных границах. Нужно помнить, что проявление данных качеств зависит от уровня психического развития. При высоком уровне развития индивидуальные черты развиты, реализуемы, достаточно хорошо осознаются. При низком уровне развития могут не выявляться в профессиональной деятельности, а присутствовать ситуативно, хуже, если неадекватно ситуациям. Это относится ко всем характеристикам.

2 тип – «ответственный исполнитель»

Обладает многими чертами типа «руководитель», однако в принятии ответственных решений часто присутствуют колебания.

Данный тип людей более ориентирован на «умение делать дело», высокий профессионализм, обладает высоким чувством ответственности и требовательности к себе и другим, высоко ценит правоту, т.е. характеризуется повышенной чувствительностью к правдивости. Часто они страдают соматическими заболеваниями нервного происхождения как следствие перенапряжения.

3 тип – «тревожно-мнительный»

Характеризуется разнообразием способностей и одаренности – от тонких ручных навыков до литературной одаренности. Обычно людям данного типа тесно в рамках одной

профессии, они могут поменять ее на совершенно противоположную и неожиданную, иметь также хобби, которое по сути является второй профессией. Физически не переносят беспорядок и грязь. Обычно конфликтуют из-за этого с другими людьми. Отличаются повышенной ранимостью и часто сомневаются в себе. Нуждаются в мягком подбадривании.

4 тип – «ученый»

Эти люди легко абстрагируются от реальности, обладают «концептуальным умом», отличаются способностью разрабатывать «на все» свои теории. Обычно обладают душевным равновесием и рационально продумывают свое поведение.

Представители данного типа часто встречаются среди лиц, занимающихся синтетическими видами искусства: кино, цирк, театральное-зрелищная режиссура, мультипликация и т.д.

5 тип – «интуитивный»

Люди этого типа обладают сильной чувствительностью нервной системы, высокой ее истощаемостью.

Легче работают на переключаемости от одной деятельности к другой, обычно выступают «адвокатами меньшинства», за которым стоят новые возможности. Обладают повышенной чувствительностью к новизне. Альтруистичны, часто проявляют заботу о других, обладают хорошими ручными навыками и образным воображением, что дает возможность заниматься техническими видами творчества.

Обычно вырабатывают свои нормы морали, обладают внутренним самоконтролем, т.е. предпочитают самоконтроль, отрицательно реагируя на посягательства, касающиеся их свободы.

6 тип – «изобретатель, конструктор, художник»

Часто встречается среди лиц с «технической жилкой». Это люди, обладающие богатым воображением, пространственным видением, часто занимаются различными видами технического, художественного и интеллектуального творчества. Чаще интравертированы, так же, как интуитивный тип, живут собственными моральными нормами, не приемлют никаких воздействий со стороны, кроме самоконтроля.

Эмоциональны, одержимы собственными оригинальными идеями.

7 тип – «эмотивный»

Обладают повышенным сопереживанием по отношению к другим людям, тяжело переживают жестокие кадры фильма, могут надолго быть выбитыми из колеи и быть потрясенными от жестоких событий. Боли и заботы других людей находят у них участие, сопереживание и сочувствие, на которое они тратят много собственной энергии, в результате становится затруднительной реализация их собственных способностей.

8 тип – «нечувствительный к переживаниям других»

Обладает противоположной тенденцией эмотивному типу. Обычно не чувствует переживаний других людей или относится к ним с невниманием и даже усиливает давление на людей. Если это хороший специалист, то он может заставить других делать то, что он считает нужным. Иногда для него характерна «черствость», которая возникает ситуативно, когда в силу каких-либо причин человек замыкается в кругу собственных проблем.

Проверка возможностей мимики ребёнка



Шкала оценивания по итогам проверки возможностей мимики ребёнка:

- **высокий** уровень – мимика выразительная, голос передает интонации, соответствующие выражению лица.
- **средний** уровень – мимика лица недостаточно богата, однако угадывается общее настроение, заданное голосом.
- **низкий** уровень – мимика бедная, невыразительная, голос совершенно не отражает конкретно заданное настроение.

Загадки на тему «Сказки».

Посадили ее в землю глубоко,
Оказалось вытащить очень нелегко.
Ох, засела крепко
В доброй сказке
(Репка)

Избушка чудная - две курьих ноги,
Такая есть в сказке у (Бабы Яги)

Вот и вечер наступает,
В королевстве шумный бал.
Фея ей наряд подарит,
Чтоб ее никто не знал.
С бала в полночь убежала,
Башмачок свой потеряла.
(Золушка)

Попала в болото
Лихая стрела.
А в этом болоте
Сидела она.
Но в конце знакомой сказки
Сделалась она прекрасной.
(Царевна – Лягушка)

Ехал он на печи,
Уплетал калачи.
Чудо-щуку он поймал
И желанья загадал.
(Емеля)

На поляне дом стоял,
Кто-то в домик забежал,
Поселилась там норушка,
Косой зайнышка с лягушкой,
Поселилась там лиса,
Серый волк - вот чудеса!
Что за сказка - отгадай
И скорее называй!

(Теремок)
Мальчик луковый - герой
Детской сказки небольшой.
Ты подумай не спеша,
Вспомни имя малыша.
(Чипполино)

Был он сделан из полена,
И в каморке с папой жил.
А вот нос его, наверно,

Самым длинным в мире был.

(Буратино)

И зайчонок, и волчица -
Все бегут к нему лечиться.
Всех на свете он добрей,
Лечит он больных зверей.
И однажды бегемота
Вытащил он из болота.
Он известен, знаменит,
Это **(Доктор Айболит)**

Как-то мышка-невеличка
На пол сбросила яичко.
Плачет баба, плачет дед,
Что за сказка,
Дай ответ!
(Курочка Ряба)

Шкала оценивания по итогам блока

«Загадки на тему «Сказки»:

Высокий уровень – называет правильный ответ.

Средний уровень – не может вспомнить название сказки, но читал или слышал.

Низкий уровень - не знает ответа.

Задания для 4-ого этапа прослушивания:

1. Переставьте стул из одного конца комнаты в другой, как будто это:
 - А). Таз, до краёв наполненный водой;
 - Б). Словно вы идёте по минному полю;
 - В). Так, будто вы – Чарли Чаплин.

2. Прочитайте стихотворение А. Барто «Идёт бычок качается...» так:
 - А). Словно вы рассержены на младшего брата;
 - Б). Словно вы хвастаетесь перед ребятами;
 - В). Словно вы оправдываетесь перед товарищами.

3. Изобразите походку человека:
 - А). Который ночью оказался в лесу;
 - Б). Который только что хорошо пообедал;
 - В). Который неудачно пнул кирпич;
 - Г). Которому жмут ботинки;
 - Д). У которого начался острый приступ радикулита.

Шкала оценивания по итогам выполнения практического блока заданий:

- **высокий** уровень – ребёнок передает настроение, соответствующее заданию, быстро ориентируется при смене задания.
- **средний** уровень – после толкования задания, подсказок и по прошествии некоторого времени ребенок передает нужное настроение;
- **низкий** уровень – ребенок выполняет все задания с одинаковым настроением, не делая существенных различий ни в мимике, ни в жестах, ни в темпе, ни в движениях.

Шкала оценивания ребенка по итогам прочтения им стихотворения/басни:

- **высокий** уровень – выразительная интонация, владение голосом, дыханием, четкая дикция, артистизм, соответствие произведения возрасту, понимание ребенком смысла и донесение его до слушателей, мимика, ощущение и передача темпа и ритма произведения.
- **средний** уровень – мимика лица недостаточно богата, однако угадывается общее настроение, заданное голосом, дикция не совершенна, но сохраняется понимание того, о чем говорит ребенок.
- **низкий** уровень – мимика бедная, интонация невыразительная, голос совершенно не отражает настроения произведения, ребенок сбивается с ритма, не владеет дыханием и не выдерживает темп.

Приложение 2

Блиц – опрос «Истоки русского театра»

1. Инсценировка, представление, рассчитанное на многочисленных зрителей. «Хлеба и!» (в переводе с латинского panem et circenses).

2. Форма устной речи, разговор двух или нескольких лиц; речевая коммуникация посредством обмена репликами. Как часть словесно-художественного текста присутствует в драме.
3. Бродячие мастера смехотворства и веселого шума. Первые актеры на Руси.
4. Театрализованные игры с инсценировками, песнями и хороводами.
5. Главное место в городе, где устраиваются представления, праздники, шествия и т.п.
6. Устное народное творчество.
7. Герой устного народного творчества, актер кукольного театра.
8. Наиболее распространённый вокальный жанр. Сложился в музыкальном народном творчестве, широко разрабатывается в профессиональной музыке. Бывают колыбельные, героические, богатырские, молодецкие, шуточные, плач и др.
9. Календарные праздники, ритуалы, насыщенные театральными элементами, берущие свое начало с языческих времен.
10. Древнейший вид народного танцевального искусства; сочетает хореографию с драматическим действием, переплясом, песней. Встречается у многих народов.
11. Театральное действо на ярмарке.

Ответы

1. Зрелище
2. Диалог
3. Скоморохи
4. Игрища
5. Площадь
6. Фольклор
7. Петрушка
8. Песня
9. Обряд
10. Хоровод
11. Балаган

Приложение 3

Анализ пьесы

Разбор пьесы:

1. Впечатление
2. Об авторе
3. Круги предлагаемых обстоятельств
4. Идеино-тематический замысел
5. Характеристика героев
6. Конфликт пьесы. Действие.
7. Жанр
8. Композиция
9. Актуальность пьесы в наше время. Мнение.

«Предлагаемые обстоятельства»

К.С. Станиславский дал необычайно широкое определение этому понятию: «фабула пьесы, ее факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, наше актерское и режиссерское понимание пьесы, добавления к ней от себя, мизансцены, постановка,

декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы и звуки и прочее и прочее, что предлагается актерам принять во внимание при их творчестве» .

Это, очень объемное определение, но оно дает нам полное представление о драматургических и сценических предлагаемых обстоятельствах. Мы можем именно так их и разделить на:

1. Предлагаемые обстоятельства, относящиеся непосредственно к пьесе: фабула, факты, события, эпоха, время и место действия, интрига и т.д.

2. Предлагаемые обстоятельства, относящиеся к спектаклю - они обусловлены тем, что зритель приходящий в театр воспринимает как предлагаемые обстоятельства спектакля шум, свет, декорации, костюмы и т.д.

Таким образом, мы можем говорить о двойственной природе «предлагаемых обстоятельств», с которыми сталкивается зритель приходящий в театр. Это «объективные» - присущие непосредственно драматургии (например, смерть отца Гамлета будет предлагаемым обстоятельством при любой трактовке) и «субъективные», т.е. привнесенные театром, они могут меняться от постановки к постановке. Исходя из этого, мы отделяем анализ предлагаемых обстоятельств относящихся непосредственно к пьесе и называем это процесс - «анализом действия пьесы». Метод же действенного анализа одновременно исследует две стороны предлагаемых обстоятельств, смешивая их воедино. Изучение предлагаемых обстоятельств первый и самый важный этап в разборе пьесы. Мы должны исследовать все факты и события, которые впоследствии оказали влияние на ход и развитие пьесы. Сюда входит анализ всей предыстории пьесы, функции которой в древнегреческой драматургии выполнял пролог. Неверно учтенный и ли пропущенный факт двигает дальнейшее исследование пьесы по неверному руслу и чем дальше, тем больше приходя в противоречие с материалом, пьесы. О важности создания этого некоего вымышленного мира во всей его целокупности, пишет У. Эко, подчеркивая, что первое с чего нужно начинать (и начинал он) - это создание (сотворение) некоего мира, в котором будет разворачиваться сюжет. Этот мир он называет «космологическая структура». Сюда входит время, нравы, хроники, обстоятельства и т.д. Все это создает законы, по которым существуют персонажи данного мира и даже при всей ирреальности, поступки должны соответствовать установленным законам. «Созданный нами мир сам указывает, куда должен идти сюжет» .

Конечно же, не существует четко зафиксированной последовательности этапов, в изучении предлагаемых обстоятельств. Но можно предложить изучать их по следующей схеме.

1. Изучение эпохи, в которую писалась пьеса. Исторический политический и социальный контекст.

2. Эпоха в искусстве, которая господствовала в момент написания пьесы. Насколько она оказала влияние на содержание, форму и построение изучаемой пьесы. Здесь же выявляется и тип конфликта в искусстве данной эпохи.

3. Обстановка окружающая героев. Нрав, быт, уклад жизни (например, Москва начала XIX в. - в «Горе от ума»). Для некоторых пьес доля обязательной исторической достоверности очень велика и ее необходимо воспроизвести на сцене. Что будет окружать актера с первых минут его действия на сцене, из того, что описано автором в пьесе, решает, конечно же, постановщик, при этом он руководствуется анализом обстановки и художественной необходимостью ее воспроизведения.

4. Прошлое каждого из героев требует тщательного изучения. Где был Чацкий до его появления в Москве. Что произошло с Софьей за это время. Жизнь персонажа иногда

бывает необходимо восстанавливать чуть ли не с рождения и до момента начала пьесы. Прошлое так же важно не только в исследовании жизни персонажей, но и среды их обитания. Например, чем жила Верона последние годы? Что происходило в Дании задолго до смерти отца Гамлета? Все эти вопросы требуют самого тщательного анализа, который постоянно приводит к настоящему.

5. Настоящее. Необходимо изучить те события, факты и обстоятельства в жизни героев, которые непосредственно предшествовали началу пьесы и которые послужили толчком к развитию действия (импульсом, катализатором). Что произошло между Молчалиным и Софьей в их «затянувшемся» свидании? Как принял Лир решение о разделе государства? И т.д. Кроме того, мы должны отойти немного от пьесы на расстояние и сделать общий обзор той жизни (т.е. среды), в которой существуют наши герои.

Конфликт

Виды конфликтов

На наш взгляд можно выделить несколько видов (уровней) конфликтов. В чисто театральном аспекте конфликт протекает на сцене либо среди персонажей (драматургия закрытой формы) либо между персонажем и зрительным залом (драматургия открытой формы).

По смыслообразующим принципам можно выделить несколько уровней протекания конфликта. Он может проходить как на одном плане, так и на нескольких:

- идейном (конфликт идей, мировоззрений и т.д.);
- социальном;
- нравственном;
- религиозном;
- политическом;
- бытовом;
- семейном.

Можно выделить еще несколько уровней. Например, борьба между субъективным и объективным; метафизическая борьба человека (преодоление самого себя). Кроме этого, существует несколько видов конфликта, разделяющиеся на внутренние и внешние по тому, где они происходят: в душе персонажа или между персонажами.

Драматический конфликт как категория

Конфликт - от лат. *conflictus* («столкновение»). По определению П. Пави драматический конфликт происходит от столкновения «антагонистических сил драмы». Об этом же пишет Волькенштейн в своей «Драматургии»: «не только субъективно, с точки зрения центрального действующего лица, всюду, где мы видим сложно скрещивающиеся взаимоотношения, мы наблюдаем тенденцию к раскрытию борющихся сил на два лагеря». Сталкиваются, антагонистические по своей природе, силы, которые мы определяем как исходные и ведущие предлагаемые обстоятельства (см. «Идейно - тематический анализ»). Термин «предлагаемые обстоятельства» кажется нам наиболее приемлемым, так как он включает в себя не только основные персонажи, но и исходную ситуацию, обстоятельства, которые повлияли на зарождение и развитие конфликтной коллизии. Основные силы в пьесе персонифицированы в конкретных героях, поэтому нередко разговор о конфликте ведется преимущественно с точки зрения разбора поведения того,

или иного персонажа. Среди различных теорий по поводу возникновения и развития драматического конфликта, нам наиболее точным кажется определение Гегеля: «собственно драматический процесс есть постоянное движение вперед к конечной катастрофе. Это объясняется тем, что именно коллизия составляет центральный момент целого. Поэтому, с одной стороны, все стремится к выявлению этого конфликта, а с другой стороны, как раз раздор и противоречие противостоящих умонастроений, целей и деятельности нуждается в разрешении и устремлении к такому своему результату» .

Говоря о драматическом конфликте, нужно особо отметить его художественную природу. Необходимо всегда помнить, что конфликт в пьесе не может быть тождественным какому-то жизненному конфликту. В этой связи коротко отметим различные подходы к пониманию конфликта.

Природа конфликта

Природа конфликта, его глубинные причины лежат в области мировоззрения персонажа, при этом необходимо учитывать и социальные причины, вообще весь тот совокупный комплекс, который мы условно называем «внутренний мир героя». Любой конфликт в пьесе уходит своими корнями вглубь, к различным мировоззрениям, которые, в данный момент (время пьесы) или исторический (эпоха в которой все происходит), оказываются в состоянии конфликта. Пави по этому поводу замечает, что «в конечном счете, конфликт определяется не одной только волей драматурга, но зависит от объективных условий описываемой... реальности» .

Долгое время считалось, что в основе природы конфликта лежит социальное неравенство и классовая борьба (так называемый метод «соцреализма»). Тем не менее, в основе природы конфликта во множестве пьес лежат определенные духовные поиски героя, его мирозерцание, основы веры или трагедия безверия и т.д. Это глубинное (духовное) движение духа к осознанию самого себя проявляется на уровне действия в виде определенных поступков. Они сталкиваются с другой (чуждой) им волей и соответственно поведением, при этом затрагиваются не просто внешне - материализованные интересы, но сами основы внутреннего бытия человека.

Не из-за обиды или оскорбления Тибальт убивает Меркуцио - это поверхностное выражение конфликта - ему неприемлемо само существование данного типа миробытия. Эта сцена является квинтэссенцией трагедии. Наиболее трагическое в этой пьесе - дальнейшие действия Ромео. Он вдруг перешагивает через некий запрет лежащий в его душе. Убив Тибальта, Ромео принимает факт убийства как средство разрешить противоречие, иного выхода для него уже не существует. Так готовится трагический финал. В «Гамлете» несомненно разворачивается не борьба за власть и престол и не только месть движет Гамлетом: важнейшие вопросы из разряда «быть / не - быть» решаются всеми героями пьесы. Но, пожалуй, самое сложное в этом отношении то, что если «быть» - то как. Тем не менее, мы не отрицаем влияние принципов материалистической диалектики на природу драматического конфликта, это так же глупо, как отрицать существование самой материи, но нельзя же полностью подчинять одно другому.

Как мы уже отмечали, конфликт не какая-то отвлеченная категория, он «очеловечен» в «пьесе» и разворачивается в действии. Можно даже так и определить само понятие действия как конфликт в развитии. Действию присущ динамизм, нарастание развитие и т.д. «Драматическое действие - писал Гегель - не ограничивается простым и спокойным достижением определенной цели; напротив, оно протекает в обстановке конфликтов и столкновений и подвергается давлению обстоятельств, напору страстей и характеров, которые ему противодействуют и сопротивляются. Эти конфликты и коллизии, в свою очередь, порождают действия и реакции, которые в определенный момент вызывают необходимость примирения» .

Для западного театра такое понимание конфликта является отличительной чертой, впрочем, как и сама категория конфликта, его основной характеристикой. Но для многих театров - в частности восточных - подобное понимание не характерно, что соответственно меняет и саму природу театра.

Как известно, изначально конфликт существует до событий представленных в пьесе (в «предлагаемых обстоятельствах»), а точнее - события пьесы являются разрешением уже существующего конфликта. Затем происходит некое событие, которое нарушает существующее равновесие и конфликт разворачивается, приобретая видимую (зримую) форму. Стоит отметить, что именно с этого момента и начинается непосредственно пьеса. Все дальнейшее действие сводится к установлению нового равновесия, как следствие победы одной конфликтующей стороны над другой.

Как уже не раз нами отмечалось, выразителем любого конфликта в пьесе является персонаж, выразителем основного конфликта можно считать героя (группу героев), поэтому разбор сводится во многом к анализу поступков, слов (словесное действие) и, испытываемых героем, различных психологических состояний. Кроме того, конфликт находит свое выражение и в складе основных событий: в сюжете и фабуле, месте действия, времени (например, «темное царство» - город Малинов в «Грозе» Островского). В распоряжении режиссера имеется еще ряд дополнительных средств выражения конфликта: музыка, свет, сценография, мизансцена и т.д. Разрешается конфликт, традиционно, в финале пьесы. Можно сказать, что это положение является основным требованием к драматургии. Но имеется ряд пьес (например в театре парадокса) в которых мы можем наблюдать неразрешенность основного конфликта. Именно в этом и заключается основная идея подобных пьес. Этот принцип характерен для драматургии открытой формы.

По Аристотелю, разрешение основного конфликта ставит своей целью, не столько внешние, художественные цели связанные с драмой, но в первую очередь связанные с воздействием на зрителя и переживанием им в конце пьесы катарсиса и, как его следствие - исцеления. В этом Аристотель видит основной смысл театрального представления, а значит и конфликта, как составной части этого представления.

Необходимо отметить, что разрешение основного конфликта в драматургии «закрытой формы» происходит на различных уровнях:

- на субъективном или на уровне идей, когда персонаж сам добровольно отказывается от своих намерений в пользу высшей моральной инстанции;
- на объективном, когда некая власть, как правило, политическая (Герцог в «Ромео и Джульетте»), но может быть и религиозная («Снегурочка» Островского) резко пресекает конфликт;
- на искусственном, когда драматург прибегает к приему, называемому «deus ex machine».

Тема природы драматического конфликта настолько сложна и обширна, что практически невозможно в коротком очерке дать исчерпывающие определения этой категории. Эта тема требует особого, специального исследования, поэтому мы ограничимся сказанным и рассмотрим более подробно типологию и эволюцию драматургического конфликта в историческом и художественном развитии. Именно этот вопрос почему-то остался практически не исследованным в теории драмы и мы предлагаем собственную концепцию. Она не исчерпывающая, но может стать отправной точкой в исследованиях данного типа.

Событие

Природа события. Событие как драматическая категория

Событие - абсолютно естественное порождение конфликта. Оно выразитель конфликтного развития действия пьесы, результат столкновения как минимум двух взаимно противоположных интересов, целей, мировоззрений, в одном месте и в одно время.

Действие Контрдействие

Событие - есть результат столкновения действия и контрдействия, выразителями которых служат те или иные персонажи. В театре события могут происходить на сцене (на глазах у публики), о них могут повествовать (наррация), но тем не менее, они - основа действия; все остальное - лишь вопрос о способе их воплощения или сценической подачи зрителю. Это уже вопросы режиссуры, нас же интересует драматическая природа события.

Рассматривая природу события в первую очередь нужно поставить весьма важный вопрос о мотивировке событий. При этом необходимо помнить о том, что психологическая мотивировка событий, даваемая персонажами, не должна смешиваться с логической этих событий, создаваемых автором. «События мотивированы, художественно правдоподобны, если они соответствуют данным обстоятельствам и психологии действующих лиц». Так же необходимо отметить и еще одну особенность в анализе мотивировок. Как таковую - мотивировку - можно понимать как соответствие поступка и характера персонажа, а не только как подготовку поступка, его, так сказать, «подоплеку». Здесь же необходимо кратко остановиться на понятии «случайности» в организации и возникновения события, т.е. полного отсутствия мотивов. По нашему мнению в принципе это практически невозможно, это скорее неумение найти мотив. Ведь, как известно, случайность - это имя закона, который нам еще не известен.

Например, убийство Гамлетом Полония: случайность или нет? Ведь Гамлет сознательно шел к убийству, для него было гораздо важнее решиться убить, чем сам его факт, но с другой стороны, это все весьма характерно для той эпохи. Ромео и Джульетта случайно ли встретились на балу? Ромео убивает Тибальта, который намного сильнее и опытнее в фехтовании чем он. Это тоже случайно? Таких вопросов невероятное количество. Так вообще можно дойти до того, что пьеса есть ряд случайностей. Получается полная нелепица и бессмысленность, хаос, царящий в мире, а жизнь человека абсурдна, им неуправляема и не зависит от него. Но нет, не такое ощущение рождается, не это мы наблюдаем в истории драматургии и истории человечества. В Шекспировских пьесах, да не только в них, мы интуитивно чувствуем удивительную гармонию, абсолютную осмысленность и строгую логичность, неумолимость року и судьбы, но не всегда можем определить это в словах. Закон причин и следствий всех поступков человека лежит в основании так называемой «случайности».

Причинно-следственное развитие событий, их возникновение друг из друга, составляют сюжет или по определению Аристотеля - «склад событий». Понять принцип функционирования этого механизма, помогает такое психологическое понятие как «динамический стереотип». Это система привычных рефлекторных ответов, при этом рефлекторный ответ (функциональное состояние) становится сигналом для следующего.

Таким образом, случайность предстает перед нами как неожиданность, а затем как необходимость и закономерность. «Мы требуем - писал Волькенштейн - от драматических событий сочетания... неожиданности и художественной необходимости, остроты и

убедительности» .

В понимании природы события необходимо отметить особые свойства театрального события и то, что его отличает от драматургического. Это прежде всего то, что оно происходит на сцене здесь сейчас. Оно не застраховано от неожиданностей (остановка игры, реакция зала и т.д.). Для драматургического события характерно то, что оно факт совершенный, оно написано раз и навсегда. Событие есть некая данность, избежать которую, не меняя содержания пьесы, практически невозможно. Режиссеру важен процесс непосредственного свершения или творения события на глазах у зрителя. В театре событие - творческий акт. Он сохраняет хрупкость вымысла и игры, т.к. мы уже отмечали, что спектакль постоянно зависит от внешнего вторжения и воздействия зрителей, от уровня игры актеров и т.д. Для режиссера так же важна коммуникативная сила события, которое является одной из форм создания иллюзии реального действия на сцене. В принципе, эта вечность и незыблемость драматургического события, хрупкость и временная конечность его в рамках театрального представления - составляют основу в определении и восприятии события.

Рассматривая природу театрального события необходимо подчеркнуть его существенное отличие от событий реальной жизни. Это отличие заключается в особой концентрированности событий в пьесе. Драматург умещает в маловременном пространстве большее число событий, чем любая другая литературная форма, не говоря уже о реальной жизни. За короткий отрезок времени спектакля (2,5 - 4 ч.) проходят события нескольких дней, а то и месяцев. Эта концентрированность времени придает особую живость и динамичность действию. События следуют с такой быстротой, плотностью и насыщенностью, что от театра требуется особое мастерство в их передаче, чтобы зритель поверил в возможность этого. В «Гамлете» проходит 2 месяца, в «Сирано де Бержераке» - 15 лет. Актер только что игравший, вдруг, через несколько минут появляется на сцене и должен изобразить этот прошедший, огромный отрезок времени. Для этого нужно иметь большое мастерство.

Говоря о мастерстве актера, необходимо коротко отметить еще одну особенность события. У. Эко заметил, что «в прозе ритм задается не отдельными кусками, а их блоками. Сменой событий... Гармония зависит не от продолжительности вдохов и выдохов, а от регулярности их чередования» . По аналогии можно сказать, что в театре не только смысл, сюжет и действие зависят от склада событий, но и темпо-ритм. Он задается не только игрой актеров но еще и последовательной сменой событий. Поэтому драматург во время написания пьесы должен как бы видеть события в пространстве. «Складывая сказания и выражая их в словах, следует как можно [живее] представлять их перед глазами: тогда [поэт], словно сам присутствуя при событиях, увидит их всего яснее и сможет приискать все уместное и никак не упустит никаких противоречий» .

В заключение данной темы хочется привести из «Поэтики» Аристотеля еще одну цитату, которая лучше всего характеризует природу события.

«При изображении событий, когда нужно представить жалостное или страшное, великое или обыкновенное, следует исходить... понятий (ideai):... однако... события должны быть явны и без поучения» .

Границы восприятия события

Предварительно можно сказать, что событие для драматурга это некое происшествие, которое происходит с персонажами пьесы, оно и составляет основу сюжета. У режиссера и актера совершенно иной взгляд. Он основан именно на законах сцены и принципов сценического исполнения. Создатели спектакля при анализе событий не столько

выделяют их, сколько стремятся проникнуть во внутренний мир пьесы (через склад событий) и создать «свое» отношение, свой «взгляд» (трактовки) к этим событиям. Стоит отметить, что режиссер не проживает события непосредственно, с точки зрения персонажа, он как бы «видит» их во времени и пространстве, моделирует на сценической площадке. Для него событие - единица выражения замысла.

Драматург же по-другому видит событие. Для него это со-бытие, узел, точка пересечения многих линий действия персонажей. Но драматург лишен той силы проникновения в мельчайшие и тончайшие психологические нюансы, как это делает актер, проникновение нацеленного на сценическое выражение. Если бы он мог делать это, то драматург стал бы актером. Драматург создает со-бытийную основу пьесы, «склад событий» происходящий с персонажами (и по воле персонажей), в одном отрезке времени и пространства некой вымышленной реальности.

Для зрителя событие это некий акт, свершающийся на сцене, в состав которого, помимо драматических событий, входит живой актер, свет музыка, сценография, и т.д. Критик наблюдает спектакль так же как зритель, но он, в отличие от обычного зрителя, знает всю театральную технологию, видит все «белые нитки» представления, поэтому он несколько по иному воспринимает событие. Оно предстает для него в общем театральном русле, в контексте развития театра и его законов.

Различие подходов к восприятию события можно выразить графически так:

Критик Театральное

Зритель
Драматург

Драматургическое Событие Драматическое

Актер
Режиссер

Таким образом, мы видим тройное восприятие события (драматургическое, драматическое, театральное):

- Драматург видит событие как некий реальный факт жизни персонажей (драматургическое событие);
- Театр (режиссер и актеры) воспроизводят событие как действие, двигаясь от повода к игре к театральному воплощению (драматическое событие);
- Зритель видит сценическое событие (театральное событие);
- Критик - воспринимает его как театральное событие;

Это можно перефразировать и по-другому:

Драматург - для него событие - основа сюжета. Некая ситуация в жизни персонажей, то что меняет их жизнь, ее течение. Драматург смотрит как бы через «жизнь» на событие. Режиссер - смотрит на событие в первую очередь через «сценическое пространство» и свой замысел. Событие является основной единицей выражения его трактовки пьесы, средством донести свой замысел для зрителя. В состав события, которое из драматургического становится сценическим, входит весь комплекс выразительных средств присущих театру: нарративные, визуальные, лингвистические и др.

Актер - для него прежде всего событие, то, что происходит с его персонажем и как это связано с другими персонажами. Он смотрит через «персонаж и роль». Актер живет

между замыслом драматурга и трактовкой режиссера.

Зритель - ему присущ эффект осознания реальности события в процессе сопереживания.

Критик - для него событие это некий театральный акт, поэтому сам спектакль может стать событием. Критик смотрит на событие через «зрительское восприятие и театральную традицию».

Неоднозначность в вопросе определения события

В свое время М.О. Кнебель писала: «я считаю, что вопрос раскрытия события является сейчас кардинальным для современного искусства. От того, как мы будем относиться в дальнейшем к этому вопросу, зависит куда будет развиваться искусство театра». Эти она еще раз подчеркнула извечную проблему сценической интерпретации и постановки пьесы - определение события: его природы, границ, факторов обуславливающих его зарождение и развитие и т.д.

Понимая природу события, определяя его границы, режиссер получает как бы ключ к дальнейшей постановке, к курсу мизансцены, сценографии и другим выразительным средствам театра. Самое же важное, что при этом открывается возможность построения действия актеру. Актер начинает понимать что и как играть, а это фундамент любого спектакля. Поэтому К.С. Станиславский требовал чтобы актер, в работе над ролью делал глубокий анализ пьесы. М.О. Кнебель сообщает, что этот этап он называл «анализ фактов», т.е. фабулы пьесы. «Поэтому Константин Сергеевич предлагал начинать систематический анализ пьесы с определения события или как он говорил, с действенных фактов, их последовательности и взаимодействия». Таким образом, мы видим, что Станиславский дает формулировку, или первое в истории театра определение события - действенный факт, но не взятый отдельно, а во взаимодействии с другими фактами. Но Станиславский не настаивал на точности формулировки. У него встречаются такие определения события как «действенный факт», «факт», «действенное событие».

Понимание события как действенного факта позволяет нам говорить о его сценической природе, о возможностях и способах сценического воплощения, которые есть, т.е. реально существуют в пьесе, но подобный, функциональный подход не до конца позволяет проникнуть в сущность события. Видимо чувствуя это, Станиславский, в своем разборе, пытался на одно время уйти от сценической площадки и заняться драматургическим разбором. М.О. Кнебель пишет о том, что он учил и даже настаивал на том, чтобы актеры учились разбирать пьесу по крупным событиям. Нужно при этом заметить, что эти события (которые мы называем фабулой) актерами не исполняются, т.к. актер играет более мелкие события, которые позволяют ему действовать и выстраивать взаимоотношения с другими персонажами.

Умение выделить первоначально фабулу пьесы, события, изменяющие весь ход и жизнь всех персонажей пьесы - все это по мнению Станиславского, является первым этапом в работе над ролью. Этот же этап можно назвать так же первым в анализе действия пьесы, т.е. определить события, заложенные драматургом в основание сюжета пьесы. Лишь потом (это уже второй этап), считал Станиславский, необходимо вести поиск «действенного факта» или «ключа» к действию, который позволяет сценически реализовать драматургические события. «Действенный факт» дает актеру инструмент, с помощью которого он вовлекается во внутренний мир пьесы. «Событие - считала Кнебель - как исходный момент кратчайшим путем вовлекает актера в мир изучаемой пьесы». Волькенштейн, пытается дать событию определение не столько функциональное (как Станиславский и Кнебель), сколько сущностное: «событие в драме есть более или менее важное происшествие, факт значительный, однако значительность факта обусловлена его стилем и жанром». Факты, составляющие действенную основу пьесы, становятся более или менее важными драматургическими событиями, в зависимости от жанра (угла зрения

на факт) и стиля пьесы (как оригинального сочетания художественно-образной системы и средств выражения). Таким образом, значимость факта зависит от отношения к нему автора и основной идеи произведения. По Поламишеву термин «событие» во многом трактуется как некое происшествие, связанное с «действенным фактом» и «конфликтным фактом». Товстоногов в свою очередь заметил, что понятие «событие» связывается во многом с предлагаемыми обстоятельствами.

Как можно заметить, «событие» как бы становится некой формой, в которую каждый режиссер вкладывает свое, особое содержание. Возможно поэтому Поламишев в своей книге «Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы» попытался выделить, а главное отделить, различные понятия, входившие ранее в понятие «событие». Так факты, не выражающие конфликт всех персонажей, он называет «предлагаемыми обстоятельствами», которые подготавливают появление факта выражающего общий конфликт. Этот элемент драмы он предлагает назвать конфликтным фактом, т.е. отражающим основную конфликтную коллизию, в которую вплетены все персонажи. Этот термин, по его мнению, более универсален, т.к. «он скромнее по требованию, чем «событие». Вместе с тем он вмещает в себя и «событие» и «происшествие»... и множество других самых разных проявлений конфликта». Термин «событие» постепенно становится все более и более принадлежностью режиссуры, и играет в ней фундаментальную роль, оставаясь при этом абсолютно субъективным по определению. М.О. Кнебель как-то заметила: «хотя мы определяем события, которые существуют в пьесе как объективная данность, отбирая их, мы обязательно вносим в этот процесс субъективное начало... в том-то и дело, в том и смысл определения события, что каждый режиссер вносит в этот процесс то, что особенно дорого и интересно ему как художнику».

Анализ драматургического события является исследованием тех или иных совершившихся явлений с персонажами. Они всегда реальны и легко уловимы даже при поверхностном прочтении. Например, в «Гамлете» ими будут: появление призрака, сообщение о насильственной смерти, убийство Полония, сумасшествие и смерть Офелии и т.д. - все реально происшедшее. Режиссер старается на сцене не столько реализовать событие, сколько организовать действие в его рамках, именно поэтому для него так важно точно определить границы события даже в словесном выражении. Для драматурга скорее не так важен взгляд на природу события, его точное определение, как на то, что Аристотель называет «склад событий». Именно он определяет фабулу и сюжет, их взаимоотношения и последовательность поступков персонажа.

Композиция

Виды драматических композиций

Мы уже назвали и кратко охарактеризовали основные части композиции драматического произведения. Они не имеют раз и навсегда заданной формы сочетания, но каждый раз, сочетаясь по-новому, создают особые виды композиций. В композиционном изложении событий пьесы различают разбивку действия по актам. События в актах располагаются совершенно по-разному и зависят прежде всего, от формы построения пьесы.

В пьесе состоящей из 5 актов

1 акт - экспозиция, в конце акта - завязка;

2-й и 3-й - развитие действия;

4-й - кульминация;

5-й - развязка и финал.

В пьесе состоящей из 4-х действий (актов):

1- экспозиция и завязка;

2- развитие действие;

3- кульминация;

4- развязка и эпилог;

В 3-х актной пьесе:

1- экспозиция, завязка и начало развития действия;

2- развитие действия в конце кульминация;

3- развязка действия, финал и эпилог;

В пьесе состоящей из 2-х актов:

1 - экспозиция, завязка, развитие действия, в конце кульминация;

2 - может быть в начало помещена кульминация, развязка, финал эпилог;

В одноактной пьесе естественно все располагается в одном акте.

По следованию событий (естественно, что основных, т.е. определяющих фабулу пьесы) друг за другом мы различаем несколько видов композиций. Назовем некоторые.

Линейная - композиция. Это наиболее распространенный вид композиции. Она характеризуется тем, что в ней части композиции следуют последовательно, одна за другой.

Обратная - в этом виде композиции события хоть и располагаются (следуют) линейно, но в обратном порядке.

Кольцевая - характеризуется тем, что в ней начало замыкается с финалом, т.е. действие пьесы, начинается с того, чем закончиться.

Детективная - мы ее называем так, по тому, что по подобной схеме написаны многие детективы. Экспозиция в ней затягивается на довольно продолжительное время и герои постоянно вынуждены обращаться к началу и пытаться восстановить его.

Монтажная - состоящая из нескольких сюжетных линий, историй, которые связываются в одно единое повествование при помощи монтажа. Например, двух историй.

События 1-й истории a b c d e f g h i l k

События 2-й истории 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Монтажная композиция этих двух историй:

a 1 b 2 c d 3 4 e f 5 g h 6 7 i l 8 k 9

Бывает монтаж и трех, и более историй. Этот вид композиции позволяет достигнуть эпичности повествования. Основной характеристикой данного вида будет освещение не связанных сюжетно друг с другом различных событий, одной смысловой проблемы, лежащей в основе произведения.

Коллажная - одна из наиболее сложных композиций, но и самых интересных. В ее основе лежит некий смысловой сюжет, построенный по структурной схеме (экспозиция, завязка,

кульминация, развязка, эпилог), но каждая часть композиции раскрывается отдельной историей.

1 история 2 3 4 5

Это не монтаж, но коллаж. В качестве явного примера можно привести «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина, где единый сюжет раскрывается различными историями о пороках. Коллаж как эксцентрическая метафора, но не явный вид композиции присутствует в живописи Пикассо, в пьесах Б. Брехта и П. Вайса, в режиссуре Е. Вахтангова и Э. Пискатора. Данный вид композиции можно использовать особенно успешно при инсценировке.

Парадоксальная - этот вид композиции характеризуется перевертыванием перспективы и сдвигом драматической структуры. Это сознательное нарушение гармонического композиционного единства приводит к обнажению смысловой и художественной конструкции, что в целом снимает автоматизм зрительского восприятия. В реальности это выражается так: логически развивающееся действие перебивается совершенно не связанным по смыслу, стилю, даже жанру куском или сценой. С одной стороны это показывает «изнанку» действия, персонажа, представления; с другой - сообщает новое видение обыденного, бытового события. Местоположение частей композиции при этом становится не точно определенным, но точнее сказать будет не-определенным: за завязкой может следовать, например, финал, а потом начинаться экспозиция. Но этот тип композиции применяется в драматургии крайне редко, он более характерен режиссерским инновациям.

Таким образом, мы видим, что при едином сюжетном наборе событий, в художественном произведении можно совершенно произвольно, но по определенным законам, их излагать (располагать). При этом необходимо различать последовательность событий, произошедших хронологически от формы изложения этих событий. Это нас подводит к понятию диспозиции, которое мы и рассмотрим.

Законы композиции

Мы не будем подробно останавливаться на этой теме, достаточно отметить, что литературы по данному вопросу достаточно. Более того, в музыке, живописи, архитектуре они разработаны с такой тщательностью, что право, теоретикам театра стоит позавидовать. Поэтому сложно в данном случае придумать что-то новое, ограничимся простым перечислением этих законов.

- Целостность;
- Взаимосвязь и соподчиненность;
- Соразмерность;
- Контрастность;
- Единство содержания и формы;
- Типизация и обобщение;

Структура композиции

С развитием драматургии первоначальное деление на середину начало и конец в технике драматургии более усложнилось, и на сегодняшний день эти части драматического произведения имеют следующие названия: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка и эпилог. Каждый элемент структуры имеет свое функциональное назначение. Но подобная схема закрепилась не сразу, в принципе споры по названию и количеству элементов продолжаются до настоящего времени.

В 1863 г. Фрейтаг предложил следующую схему драматической структуры:

1. Вступление (экспозиция).
2. Возбуждающий момент (завязка).
3. Повышение (восходящее движение действия от возбуждающего момента, то есть о завязки к кульминации).
4. Кульминационный пункт.
5. Трагический момент.
6. Нисходящее действие (поворот к катастрофе).
7. Момент последнего напряжения (перед катастрофой).
8. Катастрофа.

Конечно, некоторые моменты в этой схеме спорны, тем не менее, эта наиболее интересная схема в разработке понятия структуры композиции. В нашей стране Фрейтаг незаслуженно был забыт, из-за того, что были превратно поняты критические замечания Станиславского по поводу того, что применение подобной концепции иссушает творчество. Это справедливое замечание, но замечание актера, а не теоретика театра. Были еще несколько схем драматической структуры, мы отметил лишь наиболее интересные.

Аристотель Фрейтаг

(начало-середина-конец) (повышение-трагический момент - катастрофа)

Волькенштейн Васильев

(непрерывное нарастание) (повтор-контраст-модуляция)

В конечном итоге все авторы сходятся на структуре триады лежащей в основе драматургической композиции. Здесь, на наш взгляд не может быть «универсальной» схемы, так как это творчество, а его законы во много остаются для нас тайной. Так или иначе, если мы попытаемся свести все эти схемы воедино, то структуру драматического произведения можно выразить следующим образом:

результат борьбы

начало борьбы

ход борьбы

Из этой схемы мы видим, что начало борьбы раскрывается в экспозиции и завязки основного конфликта. Эта борьба реализуется через конкретные поступки (перипетии - по выражению Аристотеля) и составляет общее движение от начала конфликта к его разрешению. Кульминация - высшее напряжение в действии. Результат же борьбы показывается в развязке и финале пьесы.

Экспозиция

Экспозиция (от лат. *expositio* - «изложение», «объяснение») - часть драматургического произведения, в которой характеризуется обстановка, предшествующая началу действия. В ее задачу входит изложение всех предлагаемых обстоятельств драматургического произведения. Даже само название пьесы служит в известной степени экспозицией. Кроме этого в задачу экспозиции, кроме изложения всей предыстории пьесы входит

экспонирование действия. В зависимости от замысла экспозиция может быть: прямой (специальный монолог); косвенной (раскрытие обстоятельств по ходу действия); Так же в роли экспозиции может лежать быть показ событий произошедших задолго до основного действия пьесы (см. «Без вины виноватые» А.Н. Островского). Назначение этой части композиции - сообщение информации необходимой для понимания предстоящего действия, сообщение о стране, времени, месте действия, описание некоторых событий предшествовавших началу пьесы и оказавших на нее влияние. Рассказ об основной расстановке сил, об их группировке к конфликту, о системе взаимоотношений и взаимосвязи персонажей в данной ситуации, о контексте в котором необходимо все воспринимать. Наиболее распространенный вид экспозиции - показ последнего отрезка жизни, течение, которого прерывается возникновением конфликта.

В экспозиции лежит событие, которое происходит в начале пьесы. С него начинается исходная ситуация, дающая толчок для движения всей пьесы. Это событие принято называть исходным. Оно способствует не только выявлению фабульной первоосновы, но действительно готовит завязку. Завязка и экспозиция - неразрывно связанные элементы единого, начального этапа пьесы, которое образует исток драматического действия. Не стоит думать, что исходное событие и составляет экспозицию - это неверно. Кроме него туда же могут входить еще несколько событий и различные факты. Отметим, что наше рассмотрение затрагивает экспозицию драматургическую, но существует еще и экспозиция театральная. В ее задачу входит ввод зрителя в мир предстоящего представления. В этом случае само расположение зрительного зала, освещение, сценография и мн. др. относящиеся к театру, но не к пьесе, будет своего рода экспозицией.

Пролог

Пролог в настоящее время выступает как Предисловие - этот элемент не связан непосредственно с сюжетом пьесы. Это место, где автор может выразить свое отношение, это демонстрация идей автора. Так же он может быть ориентацией изложения. По примеру древнегреческих пьес Пролог может быть прямым обращением автора к зрителю («Обыкновенное чудо» Е. Шварца), хора («Ромео и Джульетта»), персонажа («Жизнь человека» Л. Андреева), человека от театра.

Завязка

Завязка - важнейший элемент композиции. Здесь располагаются события, нарушающие исходную ситуацию. Поэтому в этой части композиции находится начало основного конфликта, здесь он приобретает свои видимые очертания и разворачивается как борьба персонажей, как действие. Сталкиваются, как правило, две противоположные точки зрения, разные интересы, мировоззрения, способы существования. И не просто сталкиваются, но завязываются в один конфликтный узел, разрешение которого и есть цель действия пьесы. Можно даже сказать, что развитие действия пьесы есть разрешение завязки.

По поводу того, что считать началом действия, Гегель заметил, что «в эмпирической реальности у каждого действия очень много предпосылок, так, что трудно бывает установить, в каком месте следует отыскивать настоящее начало. Но поскольку драматическое действие существенным образом основывается на определенной коллизии, соответствующая исходная точка будет заключаться в той ситуации, из которой в дальнейшем должен развиваться этот конфликт». Именно эту ситуацию мы и называем завязкой.

Развитие действия

Развитие действия - наиболее обширная часть пьесы, ее основное поле действия и развития. Здесь располагается практически полностью весь сюжет пьесы. Эта часть состоит из определенных эпизодов, которые многие авторы разбивают на акты, сцены, явления, действия. Число актов в принципе не ограничено, но, как правило, колеблется от 3 до 5. Гегель считал, что число актов должно быть три:

1-й - обнаружение коллизии;

2-й - раскрытие этой коллизии, «как живое столкновение интересов, как разделение, борьба и конфликт» .

3-й - разрешение в предельно обострении своего противоречия;

Но практически вся Европейская драматургия придерживается 5-актного построения:

1-й - экспозиция;

2,3,4-й - развитие действия;

5-й - финал;

Необходимо отметить, что в развитии действия находить и кульминация - еще один структурные элемент композиции. Он носит независимый характер и функционально отличается, от развития действия. Именно поэтому мы его определяем как самостоятельный (по функции) элемент.

Кульминация

Кульминация - по общему определению это вершина развития действия пьесы. В каждой пьесе есть некий рубеж, который знаменует собой решительный поворот в ходе событий, после которого изменяется сам характер борьбы. Начинает стремительно надвигаться развязка, Именно этот момент принято называть - кульминацией. В основе кульминации лежит центральное событие, которое является коренным переломом в действии пьесы, в пользу той или иной, занятой в конфликте стороны. По своему строению кульминация, как элемент композиции, может быть сложной, т. е. состоять из нескольких сцен.

Развязка

Развязка - здесь традиционно завершается основное (сюжетное) действие пьесы. Основное содержание этой части композиции - разрешение основного конфликта, прекращение побочных конфликтов, иных противоречий, которые составляют и дополняют действие пьесы. Развязка логично сопряжена с завязкой. Расстояние от одной до другой это зона сюжета. Именно здесь заканчивается сквозное действие пьесы и герои приходят к тому или иному результату, как говорится в теории санскритской драмы - «обретению плода», но не всегда он сладок. В европейской трагедии это момент гибели героя.

Эпилог

Эпилог - (epilogos) - часть композиции, которая производит смысловое завершение произведения в целом (а не сюжетной линии). Эпилог можно считать неким послесловием, резюме в котором автор подводит смысловые итоги пьесы. В драматургии может выражаться в виде завершающей пьесу сцены, следующей после развязки. Не только содержание, стиль, форма, но и само назначение его менялось в истории драмы. В античности эпилог - обращение хора к зрителю, которое комментировало происшедшие события и объясняло авторский замысел. В эпоху Возрождения эпилог выступает как обращение к зрителю в форме монолога, содержащее авторскую трактовку событий, резюмирующей идею пьесы. В драматургии Классицизма - просьба благожелательно

отнестись к актерам и автору. В реалистической драматургии XIX века эпилог приобретает черты дополнительной сцены, раскрывающей закономерности, определяющие судьбы героев. Очень часто, поэтому эпилог изображал жизнь героев, спустя много лет. В XX веке существует полифония в понимании и использовании эпилога. Он часто бывает в начале пьесы, а в ходе пьесы объясняется, как герои пришли к подобному финалу. Чехов постоянно был занят вопросом об «оригинальном» финале пьесы. Он писал: «есть у меня интересный сюжет для комедии, но не придумал еще конца. Кто изобретет новые концы для пьес, тот изобретет новую эру! Не даются подлые концы! Герой или женись или застрелись, другого выхода нет» .

Волькенштейн наоборот считал, что «эпилог - является обычно статистическими сценическими положениями: признак неумелости автора дать в последнем акте исчерпывающее разрешение «драматической борьбы» . Весьма спорное определение, но все же не лишенное своего смысла. Действительно, некоторые драматурги чересчур злоупотребляют эпилогом для выражения не столько своих идей, но завершения действия. Насколько важна проблема финала пьесы и вытекающего из всего содержания пьесы эпилога подчеркивает следующее мнение. «Проблема последнего акта - это прежде всего проблема идеологическая и лишь затем технологическая. Именно в последнем акте, как правило, дается разрешение драматического конфликта, следовательно, именно здесь наиболее активно и определенно заявляет себя идейная позиция драматического писателя» . Под эпилогом можно понимать и некий взгляд в будущее, отвечающий на вопрос: что будет с персонажами пьесы в дальнейшем?

Примером художественно решенного эпилога может послужить «немая сцена» в «Ревизоре» Гоголя, примирение кланов в «Ромео и Джульетте» Шекспира, бунт Тихона против Кабанихи в «Грозе» Островского.

Понятие драматургической композиции

Композиция (лат. compositio - составление, соединение) - это понятие является актуальным для всех видов искусств. Под ней понимают - значимое соотношение частей художественного произведения. Драматургическая композиция может быть определена как способ, с помощью которого упорядочивается драматическое произведение (в частности текст), как организация действия в пространстве и во времени. Определений может быть много, но в них мы встречаем два различных по своей сути подхода. Один рассматривает соотношение частей литературного текста (дискурс персонажей), другой - непосредственно склад событий, действий персонажей (дискурс постановки). В теоретическом плане подобное разделение имеет смысл, но в практике сценической деятельности вряд ли возможно его осуществить.

Основы композиции были заложены в «Поэтике» Аристотеля. В ней он называет части трагедии, которыми следует пользоваться как образующими (eide) и части составляющие (kata to poson), на которые трагедия разделяется по объему (пролог, эпизодий, эксод, хоровая часть, а в ней парод и стасим) . Здесь мы также обнаруживаем те же два подхода к проблеме композиции. На это же указывал Сахновский-Панкеев, говоря о том, что одновременно возможно «изучение композиции пьесы по формальным признакам различия частей (подразделений) и анализ построения, исходящий из особенностей драматического действия» . Нам же представляется, что эти два подхода на самом деле являются этапами в анализе драматической композиции. Композиция в драме одновременно зависит от принципа построения действия, а он от типа конфликта и его природы. Кроме того, композиция пьесы зависит от принципа распределения и организации литературного текста между персонажами, и отношения фабулы к сюжету. Насколько необходимы и насущны вопросы композиции в изучении и анализе драматического произведения? Вряд ли можно преувеличить их роль. В 1933 г. Б. Алперс

указывал на то, что «вопросы композиции на ближайшее время будут одними из центральных производственных вопросов драматургической практики». Это убеждение не потеряло своей остроты и в наше время. Недостаточное внимание к проблемам композиции приводит к тому, что режиссеры часто вынуждены менять композицию пьесы, что в общем, нарушает замысел автора, хотя во многом и проясняет смысл. Основными элементами в построении композиции является повтор, который создает определенные ритмические ряды и нарушение этого повтора - контраст. Эти принципы всегда имеют смысловое значение, а в некоторых случаях - семантическое. Виды драматических композиций мы рассмотрим позднее, но отметим, что любая композиция основываясь на какой-то модели (в роли которой выступает замысел) первоначально оформляется как некий «план», призванный максимально выразить замысел автора и основную идею произведения. Композиция на данном этапе подчинена задаче раскрытия, развития и разрешения основного конфликта. Поэтому если рассматривать конфликт как столкновение характеров то, «композиция - это реализация конфликтов в драматическом действии, которое в свою очередь реализуется в языке». Таким образом, мы снимаем противоречия в проблеме понимания драматургической композиции. В вопросах Поэтики композиция - это закон построения уровней смысла в художественном произведении. Композиция позволяет восприятию идти от части к целому и наоборот, от одного уровня смысла к другому, от первичных значений и смыслов к некоему обобщению, обобщенному содержанию. Режиссер в своей работе добавляет дополнительные структурные принципы, обусловленные технологией воплощения пьесы на сцене: живописная композиция, архитектурная, организация зал - сцена, открытость или закрытость постановки и мн. др. К ним можно добавить и композицию парадоксальную, смысл которой состоит в том, чтобы перевернуть перспективу драматической структуры. Рассматривая общие принципы, необходимо рассмотреть части композиции, и здесь мы вновь обратимся к Аристотелю. Он первый в теории выделил части трагедии, которые составляют ее композицию. Во всякой трагедии, пишет Аристотель, должно быть шесть частей:

- сказание (mythos);
- характеры (ethe);
- речь (lexis);
- мысль (dianoia);
- зрелище (opsis);
- музыкальная часть (melos);

Первые четыре части относятся непосредственно к драматургии, две последние непосредственно к представлению. Самой важной из всех частей Аристотель считает склад событий (сказание), т.к. целью подражания является изображение какого-нибудь действия, а не качества. По его мнению, характеры придают людям именно качества. «Счастливым или несчастливыми... бывают только [только] в результате действия... [в трагедии] не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а, [наоборот], характера затрагиваются [лишь] через посредство действия; таким образом, цель трагедии составляют события (курсив наш - И.Ч.)». Обозначая склад событий как самую важную часть трагедии, Аристотель рассматривает принципы организации событий в единое целое, как основы построения композиции.

Каким же должен быть склад событий? Первое условие - действие должно иметь «известный объем», т.е. быть законченным, целым, имеющим начало, середину и конец. Склад событий, как и всякая вещь, состоящая из частей, не только должен «иметь эти части в порядке», но и объем должен быть не случайным. Это - закон единства и цельности и он выражает отношение части к целому. Следующим принципом Аристотель выделил положение, по которому композиция должна выражать действие сосредоточенное не вокруг одного лица, но действия. «Потому, что с одним лицом может

происходить бесконечное множество событий, их которых иные никакого единства не имеют». Подражание театральное состоит в подражании единому и целому действию, которое вовлекает в свою зону всех персонажей. Поэтому и склад событий есть выражение этого общего действия. События же должны быть сложены так, «чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое, ибо то присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого». Здесь следует отметить, что это есть закон «исключения события», который необходимо применять в анализе пьесы при выделении событий и отделения их от фактов. Если исключаемое меняет сюжет всей пьесы - это событие; если нет - это факт, который затрагивает действие персонажа или нескольких персонажей, но не сюжета всей пьесы.

Говоря о сюжете, мы должны понимать под ним «сказание», по определению Аристотеля, которое несомненно влияет на общую композицию пьесы. Сказания бывают простые и сложные (сплетенные). Сложные отличаются от простых - указывает Аристотель - наличием перелома (перемены судьбы), основанного на узнавании (более подробно об этих понятиях см. «Поэтику»). Выше названные части Аристотель называет образующими, т.к. эти принципы организуют и упорядочивают склад событий в некую определенную последовательность.

Вторая категория частей трагедии называется Аристотелем - составляющими, т.е. те, на которые трагедия делится по объему: пролог, эпизодий, эксод, хоровая часть.

Пролог - вступительный монолог, иногда целая сцена, содержащая изложение завязки сюжета или исходной ситуации.

Эпизодий - непосредственное развитие действия, диалогические сцены.

Эксод - финальная песня, сопровождающая торжественный уход хора.

Хоровая часть - в нее входит стасим (песнь хора без актеров), число и объем стасимов неодинаков, но после третьего действия движется к развязке; коммос - совместная вокальная партия солиста и хора.

Таковы части трагедии, которые составляют ее композицию. В каждой из этих частей находятся различное количество событий, но между ними есть определенная разница.

Далее необходимо рассмотреть каждую из этих частей, а затем виды композиций, которые они образуют.

Конструкция драмы

Внешняя конструкция

Внешняя конструкция драмы - это различные формы, которые может принимать внутренняя конструкция согласно театральным традициям или по сценической необходимости. Обычно пьеса состоит из нескольких крупных частей (кусков) их называют действиями или актами. Их количество обычно колеблется от одного до пяти. Античная трагедия не знала деления на акты, фабульные отрезки действия определялись появлением хора и назывались эпизоды, числом от 2 до 6. Деление на пять актов впервые встречается в трагедиях Сенеки, но становится нормативным требованием в эпоху классицизма во Франции. Акты в свою очередь разбиваются на сцены, а они на явления.

Акт

сцена

явление

Иногда драматурги употребляют названия действие вместо акт; картина - вместо сцены, но принцип от этого не меняется: пьеса состоит из нескольких крупных частей, которые в свою очередь (в зависимости от замысла, стиля и т.д.) разбиваются на более мелкие куски, а иногда (как например у Островского) по событиям. В истории драмы принципы разделения на акты и перехода от одного к другому были самыми разнообразными. Это могло осуществляться вступлением хора, опусканием занавеса (наиболее распространенный прием), изменением освещения («затемнение»), музыкой.

Необходимость в актовом разделении диктовалась не только смысловым содержанием, но и техническими причинами (необходимость изменить декорацию, поменять свечи и т.д.). Классические правила предписывали ограничивать актом целый день, но это нередко игнорировалось и актом заключались временные отрезки более одного дня, и всего лишь несколько часов.

Самое главное, необходимо помнить, что конструкция не является математически точной структурой произведения. Она всегда находится во взаимосвязи с окружающим миром, который ее комментирует. Конструкция, в идеале, должна отсылать нас к сюжету, посредством которого выражаются основные идеи автора и культурному миру, в котором существует этот сюжет.

На строение пьесы, т.е. на ее конструкцию оказывают свое влияние;

- система образов (персонажи);
- тип сцены (коробка, арена, амфитеатр);
- способ появления персонажей;
- речь персонажей;
- действие персонажей;
- технология и отдельные аспекты театрального письма;

Внутренняя конструкция

В самом общем понимании «конструкция драмы» - это ее архитектоника, система внутренней организации формальных элементов пьесы согласно определенному порядку, который производит впечатление целого и тщательно выстроенного организма. Она разделяется на внешнюю и внутреннюю конструкцию. Под внутренней конструкцией драмы следует понимать ряд элементов, из которых состоит, складывается действие всей пьесы. Под ней так же можно понимать - организацию основных смысловых единиц, их выстраивание до написания пьесы. Это выражается темой, идеей и событийным рядом. Понятие конструкция постоянно пересекается со структурой.

Анализ внутренней конструкции основан на изучении основных проблем, встающих перед автором пьесы, когда он выстраивает пьесу до ее написания. Как только автор определился с основным сюжетом и тематическим содержанием будущей пьесы, перед ним неизбежно встает проблема их технической реализации. Не зная основных приемов конструирования драмы драматургу весьма затруднительно ясно изложить свой замысел. Это было бы проще сделать, если бы драма ограничилась только прочтением как литературное произведение (см. трагедии Сенеки), но она предназначена для постановки на сцене и здесь включаются совершенно иные механизмы реализации смысла в пространстве и времени. Аристотель первым попытался определить тип сцен, которые организуют внутренне строение пьесы. Для этого он разделил все элементы драмы на две части: образующие и составляющие. Это деление больше относится к внутренней конструкции. К внешней он же относит ряд сцен:

1. Смены счастья на несчастье.
2. Сцены узнавания.

3. Сцены «пафоса», т.е. бурного страдания, отчаяния.

Мы бы к этому делению прибавили бы еще:

- Переходные сцены - ими называют иногда малозначительные или подготовительные сцены.
- Моменты остановки действия - как правило, это антракты, в рамках действия это может быть специальный прием как переход от одной сцены к другой, либо как смысловой акцент.

По своему идейно-тематическому содержанию драматические сцены могут разделяться на:

- главные;
- центральные;
- побочные и проходные;

По количеству персонажей принимающих участие в действии может быть разделение на:

- Массовые сцены - сцены борьбу одного лица с группой (массой); группы с группой (начало «Ромео и Джульетта»);
- Групповые сцены - где участвуют различные представители данного общества (сцена бала в «Ромео и Джульетте»).

Эти две группы сцен отличает то, что в массовых сценах персонажи должны действовать; в групповых, как правило, - пассивно присутствовать. Между тем, сцены могут следовать непрерывно друг за другом, а могут и соединяться между собой определенным техническим приемом - «связкой».

Связки сценические - принцип согласно которому, две, следующие друг за другом сцены должны объединяться каким-либо персонажем, для того, чтобы сценическое пространство ни на минуту не оставалось пустым. Пави говорит о существовании в классической драматургии нескольких типов связок:

- связка присутствия - осуществляется с помощью актера;
- связка осуществляемая при помощи шума - когда на шум исходящий со сцены выходит привлеченный этим звуком актер;
- связка бегством - когда один персонаж спасает бегством от другого;

Мы кратко рассмотрели первое, изначальное деление всего действия пьесы на сцены, которые составляют внутреннюю архитектуру пьесы. Сами же сцены, внутри себя состоят из ряда структурных элементов. А именно:

- Реплика - отдельно взятое, самостоятельное, целое по смыслу высказывание действующего лица. Существует реплика как ответ на предшествующий дискурс.
- Реплика *a parte* - реплика, адресованная не персонажу, а самому себе и публике. В целом она не выпадает из рамок действия как монолог. Ее можно считать своеобразным диалогом с публикой. Типология реплики *апарте* (по Пави):

- саморефлексия;
- «подмигивание» публике;
- осознание;
- обращение к публике;

- Диалог - последовательность реплик, разговор между несколькими персонажами.

Основная функция диалога: коммуникация и наррация.

- адресность реплик - указание на то, к кому они обращены;
- наличие или отсутствие ремарок;
- ситуация драматическая;

Мы решились включить в число элементов, относящихся к конструкции драмы и понятие «драматической ситуации». Но в данном случае мы говорим не столько о том, какое влияние и место она занимает в общей конструкции, сколько о ее сущности и функционировании. Ситуация (от лат. *situs*) - это определенное соотношение

обстоятельств, в которые помещены персонажи. Сама по себе она не есть нечто статическое, даже внешне «безобидная» ситуация, содержит потенциальную возможность столкновения, т.е. возникновения действия и сохраняет свое равновесие до какого-то определенного момента. Наиболее важной в драме является исходная ситуация, т.к. в ней содержится начало коллизии, будущее действие которой вбирает в себя экспозицию, стремясь преобразовать ее. В зависимости от жанра, развитие действия стремиться либо разрушить первоначальную ситуацию (трагедия), либо преобразовать ее (драма и комедия).

Любое лингвистическое сообщение не имеет смысла и ничего не значит, если неизвестна ситуация или контекст. Поэтому в определенном смысле можно сказать, что анализ пьесы сводится к поиску ситуации и созданию контекста. Это в теории театра и дает возможность существовать понятию «трактовка».

Поиск и определение «драматической ситуации» основывается на изучении, и анализе действия. При этом анализируется ряд действий отдельных персонажей, а затем создается ситуация, которая охватила бы их всех (см. рис.)

Это иногда называется событием, но на наш взгляд это не совсем верное определение, т.к. событие это действенный факт, в целом коренно меняющий всю ситуацию. А эту схему вернее было бы назвать со-бытием или ситуацией драматической. Анализ лишь текстовой и действенный не вскрывает еще один уровень - ситуационный:

Семиотика текста
Текст
Сцен.речь Действие
Характеры
Ситуация
Актант

Персонаж (как актант) - попадая в ту или иную ситуацию, в зависимости от мировоззрения и характера, совершает то или иное действие - посредством слова или действия - изменяя эту ситуацию, что и является событием или фактом (частичным изменением ситуации).

Форма

«Форма открытая»

Если все определения, которые давались «форме закрытой» относятся (восходят) по преимуществу к классическому Европейскому театру, то «форма открытая» можно сказать явилась как бы реакцией на прежнюю форму этого театра в XX веке.

«Форма закрытая»

Этот термин характеризует (описывает) пьесы, построенные по каноническому принципу. В пьесах написанных в «закрытой форме» фабула образует - как отмечает Пави - «законченное целое», расчлененное на ограниченное количество последовательных эпизодов, которые ориентированы на основной конфликт».

Формы театральные

В отличие от других видов искусств, драматургия имеет очень небольшой набор форм для внешнего построения. В основном это - пьеса, как сочетание диалога и ремарок.

Анализ формы

Сложность взаимоотношения формы и содержания в искусстве привела к необходимости широкого исследования формального строения произведений. Так родилось такое течение как «формализм».

О форме и содержании

Эта категория является одной из важнейшей не только в драматургии, но и в искусстве вообще. Одним из главных законов искусства является органическая связь формы и содержания, т.к. ни одно художественное произведение не может проявляться как чистое содержание, лишенное или отделенное от формы и наоборот.

"ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА КАК ПОБУДИТЕЛИ К СЦЕНИЧЕСКОМУ ДЕЙСТВИЮ" Н.А. Зверева

Проблему взаимосвязи между действиями и предлагаемыми обстоятельствами роли можно считать одной из самых интересных в **актерской и режиссерской практике** и безусловно одной из самых сложных проблем, возникающих в процессе **обучения актеров и режиссеров**.

“Искусство управлять в первую очередь “если бы”, “предлагаемыми обстоятельствами” и внутренними и внешними действиями, — пишет Станиславский, — умение комбинировать их друг с другом, подставлять, соединять один с другим требует большой практики и опыта, а следовательно, и времени”.

Этот сложный процесс, требующий от **актера и режиссера** не только практики, опыта и времени, но сверх того огромной отдачи творческих сил и углубленного проникновения в **драматургический материал**, зачастую обедняется и схематизируется.

Мир предлагаемых обстоятельств как бы слишком широк, необъятен, в нем легко увязнуть, запутавшись в мелочах и потеряв основное для данной роли направление. Ведь предлагаемые обстоятельства — это прошлое и настоящее действующих лиц, это атмосфера, в которой они живут, это их мировоззрение, воспитание, наклонности, привычки, их возраст, внешность, привязанности, увлечения, их взаимоотношения друг с другом и т. д. и т. п.

Предлагаемые обстоятельства — это круговорот ситуаций трагических или смешных, обыденных или неправдоподобных, шумных, ярких или тихих, почти незаметных для окружающих. Чем интереснее автор, тем, как правило, более сложны глубоки и разнообразны обстоятельства, в которых существуют его герои.

Актеру нелегко освоиться в этом сложном и поначалу таком чужом мире, естественно, что он торопится к действию как к спасительной точке опоры.

Яркое, выразительное действие необходимо актеру, и он не может не стремиться к нему, но если сознание актера миновало среди массы предлагаемых обстоятельств именно те, которые вызовут в нем активные побуждения к деятельности, любое действие мертво.

Сила воздействия системы К. С. Станиславского заключается прежде всего в том, что она опирается на объективные законы человеческой психологии.

Станиславский неоднократно подчеркивал необходимость изучения и точного соблюдения законов человеческой природы: “Только тогда, когда артист поймет и почувствует, что его внутренняя и внешняя жизнь на сцене, в окружающих условиях протекает естественно и нормально, до предела натуральности, по всем законам

человеческой природы, глубокие тайники подсознания осторожно вскроются, и из них выйдут не всегда понятные нам чувствования”.

Остановимся, хотя бы кратко, на **теориях потребностей и эмоций**, существующих в современной психологии. Тогда нам станет яснее значение процесса проникновения в предлагаемые обстоятельства роли, а также основные, наиболее существенные закономерности этого процесса.

Психологи утверждают, что каждый вид деятельности отвечает определенной потребности субъекта, стремится к предмету этой потребности, угасает в результате ее удовлетворения и воспроизводится вновь, может быть, уже в совсем иных, изменившихся условиях. Таким образом, выражение “беспредметная деятельность” — лишено всякого смысла”.

Естественно, что понятие предмета в данном случае необыкновенно широко и что предмет потребности может быть как материальным, так и идеальным, как чувственно-воспринимаемым, так и данным только в пред. ставлении.

Потребности человека необычайно разнообразны, начиная от простейших потребностей в утолении голода или жажды, до сложнейших потребностей в тех или иных эмоциональных контактах, в творчестве, в поисках смысла жизни и т. д.

“Потребности в психологическом значении, являясь отражением необходимых для жизни организма предметов и условий, всегда даны субъекту в качестве какого-то переживания, какого-то состояния его организма, какой-то направленности его желаний, стремлений, цели его деятельности и т. д.”.

Не вникая в тонкости различных формулировок, даваемых отдельными авторами, важно отметить, что они считают возникновение острой потребности следствием резкого нарушения равновесия, гармонии между человеком и окружающей его средой. В этом смысле научное определение потребности не противоречит жизненному пониманию этого слова как возникновения острейшей необходимости в изменении окружающих обстоятельств жизни.

Переплетение жизненных обстоятельств, создающих потребность, которая нуждается в удовлетворении, требует вмешательства человека, и при этом чем острее потребность, тем активнее человеческая деятельность.

“Потребность — источник активности. Там, где нет никакой потребности, не может быть и речи об активности” .

Потребности служат основой возникновения различных мотивов поведения, то есть конкретных побудительных действий. Естественно, что действие не всегда Прямую отражает существующую потребность (ведь в известной басне И. А. Крылова Лисица, стремящаяся утолить голод и завладеть сыром, не просит его, а только расхваливает Ворону), но потребность всегда определяет цели и направляет действия.

Интересный пример активной деятельности человека, направляемой его ведущей потребностью, мы находим в романе “Война и мир”: “Все, знавшие Наташу до замужества, удивлялись происшедшей в ней перемене, как чему-то необыкновенному. Одна старая графиня, материнским чувством понявшая, что все порывы Наташи имели началом только потребность иметь семью, иметь мужа (как она, не столько шутя, сколько взаправду, кричала в Отрадном)— одна мать удивлялась удивлению людей, не понимавших Наташи, и повторяла, что она всегда знала, что Наташа будет примерно женой и матерью”. (Любопытно, что Л.Н.Толстой употребляет здесь слово “потребность”, ставшее научным термином современной психологии).

И чуть дальше: “Известно, что человек имеет способность погрузиться весь в один предмет, какой бы он ни казался ничтожный. И известно, что нет такого ничтожного предмета, который при сосредоточенном внимании, обращенном на него, не разросся бы до бесконечности. Предмет, в который погрузилась вполне Наташа— была семья... И чем больше вникала она не умом, а всей душой, всем существом своим в занимавший ее

предмет, тем более предмет этот разрастался под ее вниманием и тем слабее и ничтожнее казались ей ее силы, так что она их все время сосредоточивала на одно и то же, и все-таки не успевала сделать всего того, что ей казалось нужно” .

То есть, чем острее потребность человека (в данном случае не просто иметь и сохранить семью и детей, но и ощущать свою значимость, необходимость в этом труднейшем деле), тем больше сил и внимания сосредоточивает человек на обстоятельствах и предметах, наиболее важны для ее удовлетворения.

Причем каждое из этих обстоятельств или предметов, сколь бы ничтожны ни представлялись они окружающим, кажется заслуживающим особо пристального внимания, требует вмешательства самого энергичного и становится причиной активнейших, разнообразнейших и неисчерпаемых поступков.

“Потребность, сама по себе, как внутреннее условие деятельности субъекта— это лишь негативное состояние нужды, недостатка” .

В этом высказывании особенно важно подчеркнуть, что потребность, “являющаяся внутренним условием” всякой деятельности, возникает в результате такого стечения обстоятельств, которое вызывает “негативное состояние”, побуждающее к активному действию.

Следуя жизненным психологическим закономерностям, и актер должен помнить о том, что подход к действию невозможен без осознания ведущих потребностей персонажа, а еще точнее — без проникновения в обстоятельства его жизни, вызывающие острейшую необходимость в целом ряде поступков, равно как и в обстоятельства, препятствующие их осуществлению.

Какие обстоятельства, например, рождают у Раневской потребность встречи с вишневым садом и близкими ей людьми, после пятилетней разлуки с ними? Почему ее “потянуло вдруг в Россию, на родину”, а жизнь, которую она так долго вела за границей, стала ей вдруг невыносимой?

Разумеется, каждая актриса, играющая Раневскую, развивая и дополняя авторский материал, создает свой конфликт обстоятельств, который должен вызвать острейшее желание изменить жизнь, покинуть Париж, вернуться в Россию.

Именно проникновение в эти обстоятельства должно создавать у актрисы “негативное состояние”, “направляющее желаний, стремления, цели и т. д.” и являться источником внутренней действенной активности в роли, источником ее.

Развивая и обогащая конфликт, данный автором в соответствии со своим жизненным опытом, актер не только осваивает предлагаемые обстоятельства роли, но и как бы “присваивает” их, соединяя со своей судьбой, насыщая своими эмоциями.

“Два момента становятся для меня основными в репетиционный период,— пишет А. Гончаров – Прежде всего необходимо помочь актеру присвоить себе предлагаемые обстоятельства роли, а затем найти способ совмещения собственных качеств артиста с авторским и режиссерским представлением о герое” .

Это путь, который должен пройти актер под руководством режиссера и который, по ряду различных причин, часто сокращается или просто минует, чем нарушается один из самых основных принципов творческого процесса театра переживания.

Наиболее ясно ошибки в нарушении органического хода к сценическому действию видны у начинающих актеров и режиссеров, особенно в их учебных работах. Одну из типичных и очень показательных ошибок такого рода хотелось бы привести в качестве примера.

Студенты режиссерского курса, руководимого проф. М.О. Кнебель, работали над “Скупым рыцарем” А. С. Пушкина. Репетируется и затем показывается руководителю курса первая сцена трагедии.

Студент, репетирующий роль Альбера считает, что основным предлагаемым обстоятельством, диктующим действия его героя, является— нищета.

Нищета предельная, замучившая, которую уже не хватает сил терпеть и с которой необходимо покончить. Исходя из этого обстоятельства, студент определяет логику своего поведения: надо придумать, где и как достать деньги, надо заставить ростовщика дать их во что бы то ни стало, заставить хитростью, жалостью, угрозами. А когда это не удается, надо идти к герцогу и т.д.

Но логически ясная цепь действий, совершаемых в ходе сцены для выполнения основной задачи, никак не задевает ни эмоциональности, ни непосредственности студента который сам сознается: “Я все понимаю, но все мертво я стараюсь себя переломить, но чувствую, что впадаю в пафос и декламацию”.

Ему понятны печальные обстоятельства нищеты и унижительной жизни Альбера, понятна и выстроенная логика поступков, но внутреннего права на них рождаемого уверенностью в невозможности, непозволительности терпеть, он не ощущает.

Основной эмоциональный ход к действию никак не нащупан.

Педагог спрашивает студента, понимает ли он, какое значение имеет для Альбера предстоящий турнир?

Подумав, студент отвечает, что, вероятно, нищета сейчас особенно тяжела для Альбера, поскольку лишает его возможности явиться на предстоящий турнир. И тогда постепенно, стремясь, чтобы студент ощутил тот “градус” предлагаемых обстоятельств, с которого начинается “Скупой рыцарь”, педагог раскрывает перед студентом, чем является для Альбера турнир.

Турнир—это смысл, радость, гордость его жизни, средоточие всех его стремлений.

Турнир — вопрос чести, страсти, самолюбия. Лишить себя турнира—значит не жить.

Однако между логическим пониманием того, что турнир важен для Альбера, и осознанием потребности выражения своего лучшего “я”, возможного только там, на турнире, огромная разница. Так же, как велика разница между пониманием необходимости идти к герцогу и потребностью сбросить гнет отца, потребностью в немедленном бунте, в протесте, в немедленном выражении этого протеста.

М. О. Кнебель важно было подчеркнуть острейший внутренний конфликт между унижительностью и безвыходностью нищеты, обрекающей на серость и бездейственность существования, и всем тем, что вносит в жизнь Альбера турнир. Ведь отказ от турнира влечет за собой невозможность максимального творческого выражения своего “я”, всегда и в каждом требующего, жаждущего проявления.

Нищета находится в непримиримом конфликте с человеческой потребностью раскрытия своей личности, индивидуальности. И этот конфликт является источником действенной активности Альбера.

Тогда турнир превращается в огромное событие в жизни Альбера, а не просто в осложняющее ее обстоятельство. Турнир становится действенным событием, заставляющим Альбера взбунтоваться против отца, устоев, приличий, норм, традиций.

Разбираемая сцена должна кончаться бунтом Альбера, и только соответствующий “градус” предлагаемых обстоятельств может органично подвести актера к требуемой логике и динамике сценического поведения.

Психологический ход, подсказанный в данном случае педагогом и облегчивший актеру подход к активному сценическому действию, мог, разумеется, оказаться малоубедительным или совсем неподходящим для другой творческой индивидуальности. В зависимости от особенностей склада мышления и темперамента, каждый актер может по-своему расшифровать событие— “турнир” и найти свой эмоциональный ход к бунту, но, миновав этот процесс, он не может начать действовать в соответствии с замыслом автора.

Разумеется, драматургия Пушкина слишком сложна и, вероятно, непосильна для студентов даже старших курсов театральных институтов.

Но пользу, получаемую от встречи с такого рода драматургией, трудно переоценить, так как она диктует актеру высочайшую степень динамики сценического действия и с беспощадной ясностью ставит перед ним проблему поиска активного эмоционального хода к этому действию.

Таким образом, осознание ведущих потребностей действующего лица, возникновение “негативного состояния” по отношению к целому ряду предлагаемых обстоятельств Роли кажется нам чрезвычайно важным внутренним условием динамики сценического поведения актера.

Иначе говоря, острота конфликтности предлагаемых обстоятельств любой роли органически необходима актеру для ощущения активных побуждений к действиям, для пробуждения его темперамента.

Закономерности взаимосвязи между действиями, порождающими их конфликты, и эмоциями становятся более ясными, если обратиться к современным теориям, объясняющим причины возникновения эмоций в жизни человека.

В разрабатываемых концепциях происхождения эмоций весьма важным является тот факт, что эмоция рассматривается и изучается почти всеми авторами в системе: потребность-действие-удовлетворение. “Эмоция возникает где-то между потребностью и действиям и для ее удовлетворения”.

В зависимости от конкретных жизненных условий, препятствующих или наоборот облегчающих удовлетворение возникшей потребности, перед человеком встают задачи большей или меньшей сложности, которые требуют для своего разрешения и осуществления ряда действий.

Чем ближе и яснее для нас цель и чем меньше препятствий встречаем мы на пути к ней, осуществляя логически намеченную цепь действий, тем меньше переживаний доставляет нам процесс ее достижения.

Напротив, чем важнее цель и чем сложнее встающие перед нами препятствия, вынуждающие нас неожиданно менять намеченную линию поведения, тем больших волнений и эмоционального напряжения стоит нам процесс удовлетворения существующей потребности.

“Эмоция представляет компенсаторный механизм, восполняющий дефицит информации, необходимой для достижения цели (удовлетворения потребности)”, — пишет П. В.

Симонов, и еще: “Эмоция возникает каждый раз, когда удовлетворения потребности не происходит, иными словами, когда действия не достигают цели” .

Н. Леонтьев утверждает, что различные гипотезы причин возникновения эмоций, “так или иначе, выражают, зависимости эмоций от соотношения (противоречия или согласия) между бытием и долженствованием”.

Именно в противоречии между тем, как человек живет и тем, как он, с его точки зрения, жить должен, может и хочет, и заключается принцип создания конфликтного комплекса предлагаемых обстоятельств роли, рождающего в актере активные эмоциональные побуждения к действиям.

Интересно отметить один любопытный аспект в учении об эмоциях. Многочисленными опытами психологов и физиологов установлено, что “чувство удовлетворения, возникающее при восприятии сложных картин и событий, почти не вызывает сдвигов в организме, которые можно было бы зарегистрировать с помощью специальной аппаратуры.

Состояния неудовольствия и отвращения, обусловленные не менее сложными воздействиями, гораздо богаче по своему физиологическому спектру”.

Эти данные еще раз свидетельствуют о том, что особое значение имеет для актера восприятие обстоятельств, препятствующих, мешающих выполнению важнейших действенных задач, так как возникающие при этом чувства неудовольствия, возмущения, протеста и др. переживаются обычно гораздо острее и служат более активными

внутренними побудителями к действиям, чем чувства удовольствия, радости или наслаждения. Последние являются чаще: всего лишь в результате преодоления какого-либо препятствия или разрешения конфликта.

Интересно сопоставить эти данные с известным учением И. П. Павлова о роли эмоциональности в образовании динамического стереотипа— установившейся системы реакции организма на сложившиеся условия внешней среды.

При изменении условий среды и разрушении динамического стереотипа отрицательные эмоции активизируют деятельность организма, ускоряя процесс освобождения от старых установившихся связей прежнего стереотипа, в то время как положительные эмоции поддерживают новую, возникающую в соответствии с изменившимися условиями систему реакций.

Актеры и режиссеры хорошо знают по опыту, что одна из самых трудных для выполнения сценических задач заключается в умении передать на сцене чувства радости, веселья, праздничности, счастливой взаимной влюбленности и т. п.

В столкновении с обстоятельствами раздражающими, мешающими, неприемлемыми, актеру легче добиться остроты и четкости оценок происходящего, найти органичную активную линию поведения.

В обстоятельствах противоположного характера актер нередко страдает вялостью восприятия и в результате становится пассивным, безынициативным, бездейственным. Часто актеру приходится маскировать эту внутреннюю вялость и эмоциональную бедность наигрышем, демонстрацией необходимых по роли чувств.

В этих случаях актеру важно, прежде всего, найти в обстоятельствах самой сцены или обстоятельствах, предшествующих ее началу, какие-то детали и частности, контрастные, не соответствующие общему радостному самочувствию.

Не зацепив тех или иных обстоятельств, конфликтных общему самочувствию захватывающей радости, невозможно ощутить потребности удержать, сохранить, продлить счастье, запомнить его и т. д.

Развивая с помощью режиссера конфликтные обстоятельства, данные автором, обогащая их собственным эмоциональным опытом, актер создает “добавочные” препятствия к действиям.

Е. Б. Вахтангов говорил, что “добавочные препятствия необходимы, чтобы “заставить актеров действовать, выявить свою задачу как можно ярче... Препятствие, которые приходится преодолевать на сцене актеру, — это трамплин для выполнения задачи.

Особенно велика роль “добавочных препятствии в тех случаях когда противоречия между “бытием и долженствованием” существуют в сцене в скрытой, завуалированной форме.

В этих случаях поиски внутренних препятствий, определение скрытого конфликта особенно необходимы актеру для создания активной и динамичной линии поведения.

Следовательно, пробуждение темперамента актера возможно только, если действия роли возникают как следствие ситуаций, конфликтных внутренне или внешне и, в свою очередь, наталкиваются на препятствующие, мешающие осуществлению этих действий обстоятельства.

Определяя совокупность сценических обстоятельств, вызывающих у актера активные эмоциональные побуждения к действиям, Станиславский писал: “Внутренний узел всех сцепленных друг с другом условий был завязан крепко. Чтобы развязать его и выйти из затруднительного положения пришлось призвать на помощь все наши человеческие способности”.

Завязывая в процессе репетиций узел конфликтных обстоятельств и условий, актер создает в роли и острую ведущую потребность в необходимых действиях и одновременно невозможность осуществления этих действий без напряженной борьбы.

Отсутствие легкого прямого пути к жизненно необходимой цели, как бы “присвоенной” актером, и подключает нервный аппарат эмоций, возникающих как следствие драматического несоответствия между “бытием и долженствованием”.

Не надо объяснять, как важно и драгоценно это вовлечение эмоциональной природы актера в процесс освоения предлагаемых обстоятельств и поиск активного сценического поведения.

Ведь одна из важнейших проблем репетиционного процесса заключается в том, что анализ предлагаемых обстоятельств сводится зачастую к некоему рационально-логическому познанию происходящего в пьесе и соответственно к логическому выводу действенных задач то время как область чувств остается почти незатронутой. Таким образом, первая часть известной формулы Станиславского: “нельзя играть страсти и образы, а надо действовать” — произносится очень часто, при том, что продолжению этой мысли, а именно: “действовать под влиянием страстей”, — придается зачастую недостаточное значение.

“В творчестве надо сначала увлечься и почувствовать, а потом уже захотеть”, — так формулировал Станиславский один из важнейших творческих законов. Именно поэтому столь большое значение он придает процессу освоения предлагаемых обстоятельств, начинающемуся с магического слова, дающего толчок дремлющему воображению артиста, со слова “если бы”.

“Через “если бы”, — пишет Станиславский, — нормально, естественно, органически, сами собой создаются внутренние и внешние действия”. В этом “нормально, естественно, органически” заключена для Станиславского сущность актерского творчества.

Приложение 4

Приложение к программе «Театральная мастерская» о порядке проведения промежуточной и итоговой аттестации обучающихся 1 степени обучения «Гимнастика чувств»

Для оценки эффективности реализации дополнительной общеразвивающей программы «Театральная мастерская» проводятся следующие виды контроля: текущий контроль, промежуточная аттестация, итоговая аттестация.

Текущий контроль проводится на занятиях в соответствии с учебной программой в форме педагогического наблюдения и результатам показа этюдов и миниатюр, выполнения специальных игр и упражнений.

Промежуточная аттестация в объединениях проводится с целью повышения эффективности реализации и усвоения обучающимися дополнительной образовательной программы и повышения качества образовательного процесса.

Промежуточная аттестация в объединениях включает в себя проверку практических умений и навыков.

Формы проведения промежуточной аттестации: игры и упражнения по актерскому психотренингу, театральные миниатюры.

Для оценки результатов обучения разработаны контрольно-измерительные материалы (прилагаются) с учётом программы театрального объединения

Итоговая аттестация обучающихся по программе детской театральной студии проводится в конце прохождения **каждого года обучения** программы «Театральная мастерская»

Итоговая аттестация проводится в следующих формах: театрализованный показ.

Уровни освоения программы детской театральной студии по критериям определяются в пределах от 0 до 3 баллов.

3 балла - высокий, (характерна творчески преобразующая деятельность детей, самостоятельная работа, творческие изменения, высокий уровень мотивации).

2 балла – средний, (активная познавательная деятельность, проявляют творческую инициативу при выполнении заданий, выражена мотивация на рост, самостоятельность при выполнении заданий).

1 балл - начальный, (репродуктивный, мотивированный на обучение (занимаются с интересом; нуждаются в помощи педагога).

0 баллов - низкий уровень.

Контрольные критерии
Предмет «Театральная мастерская»
1 год обучения

Контрольный критерий №1.

Запоминание и изображение заданной позы.

Учащийся должен уметь придумать и зафиксировать позу, запомнить и повторить предложенную позу и жест. Задача в точности воспроизведения и представлении.

Контрольно-измерительный материал:

Текущий контроль - игра «Передай позу»: - дети сидят или стоят в полукруге с закрытыми глазами. Водящий ребенок придумывает и фиксирует позу, показывая ее первому ребенку. Тот запоминает и показывает следующему. В итоге сравнивается поза последнего ребенка с позой водящего.

Игра «Фотография»: дети делятся на пары, первый придумывает и фиксирует позу, второй повторяют заданную позу.

Промежуточная аттестация – этюдный показ (индивидуальный и групповой)

Итоговая аттестация – показ театральных мизансцен с различными персонажами.

0 баллов	1 балл	2 балла	3 балла
Учащийся не может замереть на месте, запомнить и изобразить заданную позу.	Учащийся не может придумать и зафиксировать позу, не точно копирует и повторяет заданную позу или движение.	Учащийся копирует и воспроизводит заданную позу, но не может воспроизвести ее через определенный промежуток времени.	Учащийся придумывает и фиксирует позу, четко копирует и воспроизводит заданную позу. Может повторить ее через определенный промежуток времени.

Контрольный критерий №2

Этюдное изображение животных и птиц.

Учащийся должен представлять животных, птиц, их повадки, поведение, уметь изобразить движения различных животных с помощью выразительных пластических движений.

Контрольно-измерительный материал:

Текущий контроль - упражнение «Дружные животные». Дети делятся на три группы, педагог дает задание – первая группа «медведи», вторая «белки», третья «лисы», по команде учащиеся должны изобразить с помощью пластических движений животных.

Промежуточная аттестация – этюдный показ животных (индивидуальный и групповой)

Итоговая аттестация – показ театральных мизансцен с различными персонажами.

0 баллов	1 балл	2 балла	3 балла
Учащийся не знает животных и	Учащийся представляет повадки и поведение	Учащийся скованно и	Учащийся изображает Различных животных

птиц, не представляет как их можно изобразить.	некоторых живых существ, но не может воспроизвести их с помощью пластических движений.	зажато показывает некоторые элементы поведения животных и птиц.	и птиц с помощью пластических движений.
--	--	---	---

Контрольный критерий №3

Создание образа, используя характер и настроение музыкальных произведений.

Учащийся должен прослушать музыкальную заставку и под характер музыки изобразить заданный персонаж.

Контрольно-измерительный материал:

Текущий контроль - упражнение «Превращение»: - под музыку дети превращаются в добрых, злых, медленных, быстрых персонажей.

Музыкально – игровые этюдные задания.

Промежуточная аттестация – музыкальные этюды (индивидуальные и групповые)

Итоговая аттестация – показ музыкально – театральных миниатюр.

0 баллов	1 балл	2 балла	3 балла
Учащийся не понимает характер музыкального произведения, не представляет как можно изобразить заданный персонаж.	Учащийся не сопоставляет характер музыкального произведения и изображение заданного персонажа.	Учащийся представляет персонаж, но не в характере и настроении заданного музыкального произведения.	Учащийся четко улавливает характер музыкального произведения и изображает заданный персонаж в соответствии с музыкой.

Контрольный критерий №4

Готовность действовать согласованно, включаясь одновременно или последовательно.

Учащийся должен, в зависимости от задания, включиться в игровое пространство вместе с другими, или выполнить действие один.

Контрольно-измерительный материал:

Текущий контроль – игра «Муравьи»: по хлопку педагога дети начинают хаотически двигаться по залу, не сталкиваясь с другими детьми и стараясь все время заполнять свободное пространство, по второму хлопку дети должны сразу остановиться и замереть на месте.

Промежуточная аттестация – этюды на согласованность действий (индивидуальные и групповые)

Итоговая аттестация – показ музыкально – театральных миниатюр.

0 баллов	1 балл	2 балла	3 балла
Ученик не понял смысл задания, начал движение не со всеми, закончил	Учащийся вступил в игровое пространство вместе со всеми, но	Учащийся вступил в игровое пространство вместе со всеми, выполнил	Учащийся вступил в игровое пространство вместе со всеми, выполнил

не по команде.	закончил не по команде.	требования игры, но не справился с самостоятельным ВЫХОДОМ.	требования игры, справился с самостоятельным ВЫХОДОМ.
----------------	-------------------------	---	---

Контрольный критерий №5.

Готовность к творчеству, интерес к сценическому искусству.

Формирование у учащихся в процессе обучения положительного отношения к сценическому искусству и развитие мотивации к дальнейшему овладению актерским мастерством и развитию познавательного интереса.

Контрольно-измерительный материал: - театральные миниатюры.

0 баллов	1 балл	2 балла	3 балла
Отсутствие всякой мотивации к изображению и представлению различных сценических персонажей.	Низкий уровень мотивации. Низкий уровень познавательной деятельности.	Проявляет активность на занятии. Есть мотивация к сценическому искусству, но не высокая.	Высокий уровень познавательной деятельности. С интересом изучает и играет различные роли. Высокая мотивация. Проявляет активность на занятии. Проявляет творческую мыслительную активность.