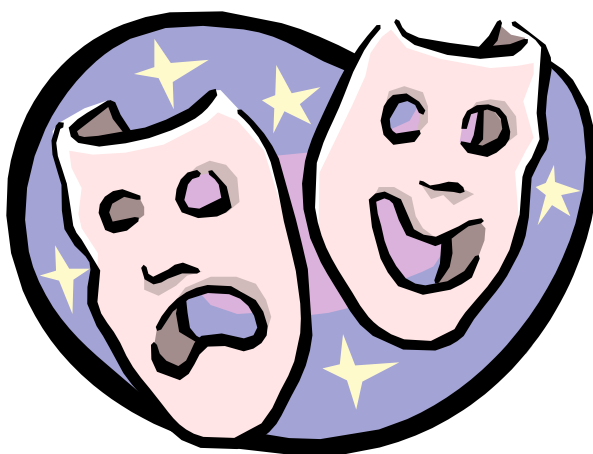


Управління освіти Сумської обласної державної адміністрації  
Сумський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти

Серія *“Виховує мистецтво”*

**Л.В.Сєрих**

# **ТЕАТРАЛІЗОВАНА ДІЯЛЬНІСТЬ**



**У ШКОЛАХ ТА ПОЗАШКІЛЬНИХ  
НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ (І)**

Суми  
2005



Управління освіти Сумської обласної державної адміністрації  
Сумський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти

Серія “*Виховує мистецтво*”

**Л.В.Сєрих**

**Театралізована  
діяльність у школах та позашкільних  
навчальних закладах (I)**

**Методичний посібник для вчителів, викладачів  
предметів художньо-естетичного циклу, керівників гуртків шкіл  
та позашкільних установ**

ББК 74.200.58

**Серія “Виховує мистецтво”**

започаткована з метою висвітлення творчих надбань  
учителів мистецьких дисциплін

Редактор серії – Л.В.Серих, заввідділом виховної роботи та позашкільної освіти, методист образотворчого мистецтва Сумського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти.

С 33

**Серих Л.В.** Театралізована діяльність у школах та позашкільних закладах.  
– Суми: СОІППО, 2005. – 36 с.

Методичний посібник для вчителів початкових класів, викладачів предметів художньо-естетичного циклу, керівників гуртків театралізованої діяльності.

У методичному посібнику автором розкрито сучасні проблеми театралізованої діяльності у навчально-виховних закладах різного типу в умовах розбудови національної системи освіти. Значна увага приділена методичним матеріалам, які доцільно використовувати у театралізованій діяльності.

Посібник рекомендовано для вчителів початкових класів, вчителів предметів художньо-естетичного профілю, керівників гуртків театралізованої діяльності організаторів методичної роботи у школі, місті, студентів мистецьких факультетів.

Рецензенти:

**Козровська В.М.**, член Національної Спілки майстрів народного мистецтва України, заввідділом декоративно-прикладного мистецтва Сумського палацу дітей та юнацтва.

**Захарова І.О.**, кандидат педагогічних наук, доцент, зав. кафедрою сучасних педагогічних технологій ОІППО

## Зміст

Передмова	6
1. Вступ	7
2. Із історії театрального мистецтва у школі	8
3. Театралізована гра на фольклорному матеріалі	9
5. Сюжетна гра, сценічна імпровізація	11
6. Методика роботи над авторською п'єсою	12
7. Музичне оформлення театральної дії	15
8. Звукові ефекти в музиці	19
9. Звукове та шумове оформлення спектаклів	20
10. Грим – елемент створення театрального образу	24
11. Театральні світлові ефекти	32
12. Висновки	33
Література	34

## **Передмова**

*Основним завданням сучасної школи є розвиток творчої особистості, підготовка дитини до самостійної продуктивної діяльності.*

*Для створення відповідних умов розвитку творчої особистості необхідно, щоб методична майстерність учителя розвивалась не через забезпечення його великою кількістю рецептурних методичних посібників, не використання ним готових методичних розробок. Йому потрібні передусім фундаментальні знання з предмету, висока загальна культура і ґрунтовна дидактична компетентність.*

*Створення даного методичного посібника – надати часткові, можливо первинні, але так необхідні знання для впровадження театралізованої діяльності учнів у навчально-виховних закладах різного типу.*

*Жоден методист не може врахувати всіх варіантів навчальних ситуацій, які виникають на заняттях, і не може дати готових рецептів на все життя.*

*Лише знання педагогом загальних закономірностей, принципів і правил дидактики, змісту й суті уроку як форми організації навчально-виховного процесу може бути гарантією підвищення якості й ефективності навчання і виховання учнів [3,20].*

*Учитель, педагог має бути справжнім актором. Ідея зрозуміла: актор-особистість повинен руйнуватися, він – перехідний ланцюжок до “твору мистецтва майбутнього”, так само як людина, за Ніцше, перехідний ланцюжок до зверхлюдини [13,12].*

## Вступ

Театральне мистецтво – складова світової художньої культури. Художня культура – це складне, багатопланове утворення, яке об'єднує всі види мистецтва, сам процес художньої творчості, його результати і систему заходів по створенню, збереженню і розповсюдженню художніх цінностей, вихованню творчих кадрів і глядацької аудиторії.

Розуміючи культуру як “другу природу”, як сукупність цінностей моральних і духовних, як розвиток сутнісних сил людини, спосіб відтворення людиною самої себе як істоти духовної [11,100].

Театр стоїть на передовій позиції духовного життя, він є найпершим засобом агітації, пропаганди, він найкраще впливає на маси, - звідси також та настирливість, що її закидають нашому театрові [4,34].

Дитячий театр-глядач від 7 до 17 років, це те десятиріччя, коли можливо здружити людину з красою, з театром, з музикою – вищим із мистецтв... У нашому театрі звучить справжня музика, яка створена кращими композиторами минулого і сучасності. Не можна ображати дітей другосортною музикою. Музика є музика. І “Дитячий альбом” Чайковського, і “Крейцера соната” Бетховена стоять у одному ряду мистецтва. Якщо з дитячих років привчати до справжнього у мистецтві, то воно стане потребою всього життя [14,28].

Естетичне почуття людини пробуджується через виховання чутливості до краси. У першій зустрічі з театром треба закохати дитину у це мистецтво, вразити його театром, розбудити в нього творця, вірніше сотворця, беручи його у полон.

Тепер вже не відкриття вважати театр синтетичним видовищем, але кожного дня ця його якість збагачується [14,30].

Введення мистецтва у навчальний процес надає можливості розвивати емоційну пам'ять, уяву, образне бачення, творчі здібності, художній смак.

За силою емоційної дії театр знаходиться на першому місці серед інших видів мистецтв. Спектакль наочний. У інших видах мистецтв глядач бачить тільки результат творчості – у театрі глядач стає співучасником творчого процесу.

Класичне визначення К.С.Станіславського – глядач “створювач спектаклю” співучасник творчого процесу – залишається повною мірою і тепер.

Ця особливість театрального мистецтва відображається у сприйнятті спектаклів школярами. Молодші школярі сприймають безпосередньо, у них виникає абсолютна довіра до дії на сцені. Активність дитячої уяви підсилює співпереживання не тільки у момент відвідування театру, але й після нього. Це призводить до практичних життєвих та світоглядних висновків [6,272].

Для молодшого шкільного віку характерно наївно-реалістичне сприйняття мистецтва, у тому числі і театру. Молодші школярі рідко “відрізняють” актора від ролі, ставлять знак рівності між сценою та реальністю. Слабкий словниковий запас призводить до того, що молодші школярі більш відчують, ніж можуть виразити словами [6,274].

Враження від спектаклю діти краще виражають у малюнках, поробках, але можуть багато нафантазувати, продовжити долю героїв, віддячуючи і позитивним і негативним героям. Діти легко сприймають умовність, легко включаються в “умовні ігри”. Міра умовності визначається відповідністю рівню творчої уяви дитини [6,280].

## **Із історії театрального мистецтва у школі**

Театр широко використовувався в школі протягом усього її існування з метою навчання і виховання учнів.

Так, для навчання мистецтва риторики, яке вважалося ознакою освіченості у школах Спарти та Афін обов’язково ставилися трагедії і комедії.

І в епоху Відродження драматичне мистецтво широко використовувалося у процесі навчання. До риторики додається обов’язкове вивчення поезії, музики.

Для кращого засвоєння латинської мови в католицьких школах викладачі писали, а учні грали шкільні драми [15,4].

Перші відомості про шкільний театр на території України датуються 30-ми роками XVII ст., коли театр був створений у Київській духовній академії після реорганізації її Петром Могилою. Шкільні драми були абстрактні, сюжети були біблейської тематики. Винятком у ряді сухих драм була трагедокомедія викладача Київської академії Феофана Прокоповича (1681-1736) про князя Володимира [15,6].

Видатний чеський педагог Ян Амос Каменський (1592-1670) вважав театральні шкільні виставки обов’язковим компонентом виховання учнів. У числі 25 “Законів добре організованої школи”, створених ученим, є і “Закон про театральні виставки”, сенс яких автор вбачає в тому, щоб привчати вихованців “спостерігати відмінність у мові, вміти відразу реагувати на цю відмінність, робити пристойні рухи, тримати обличчя і руки, тай усе тіло відповідно до обставин, змінювати й пристосовувати голос, словом, проводити будь-яку роль пристойно...” [7,140].

Кожний клас відповідно до закону мав давати 4 виставки на рік, у яких повинні були брати участь усі без винятку учні.

Цікаві думки про шкільну драму знаходимо у німецького вченого І.Г.Гаманна (1730-1788), який вважав драматизацію шляхом до оновлення молодого людини, інструментом, який сприяє вихованню людської особистості [7,5]. Гамман вважав, що після двох років участі у шкільному театрі діти можуть грати на сцені площі – ринку.

Прогресивні педагоги вітчизняної дореволюційної школи теж шукали шляхи розвитку дитячої театральної самодіяльності.

Із перших років Радянської влади театральна шкільна самодіяльність була популярна серед учнів. У 1918 р. нарком освіти А.В.Луначарський порушує питання про сценічні методи викладання (інсценування байок, віршів та оповідань, побутових сцен, власноручне виготовлення костюмів і декорацій)



про шкільний театр, у якому б діти були б не тільки виконавцями, а й технічним персоналом театру: суфлерами, помічник режисера, декораторами, костюмерами, освітлювачами; гримерами, теслярами, машиністами сцени; про створення театру для дітей з професійними акторами і репертуаром про організацію суботніх і недільних спектаклів-ранків.

У першому програмному документі Наркомосу “Драматизація в школі першого ступеня” особлива увага приділялась творчому освоєнню школярами мови театру. Програма була розрахована на 4 роки.

**На першому році** навчання вихованці грали з речами, танцювали, перевтілюватися у “тварин”, самодіяльний театр ляльок існував на першому році навчання.

**На другому році** учні придумували сценки для театру ляльок, працювали у діалозі, освоювали пантоміму.

**На третьому році** інсценували казки, байки, вірші, відвідували з екскурсіями професійні театри.

**Четвертий рік** навчання був присвячений колективному створенню п'єс за готовими сценаріями, написанню сценаріїв до масових свят, виготовленню програм, афіш.

У 30-40-ві роки шкільні театральні колективи перетворювали у театральні студії, які механічно переносили прийоми роботи з професіоналами.

Починаючи з 60-х років самодіяльні шкільні театри перейшли поступово у Палаці піонерів, різноманітні студії, тобто мистецтво театру відійшло від школи. Сьогодні, оскільки театру не приділяється належної уваги, маємо невеличку кількість шанувальників театру, яка зберігається до кінця школи силами виховного впливу батьків [15].

Відродження старовинного народного театру в практиці школи здійснювали Є.А.Антонович, вчитель ЗОШ № 10, Ю.А.Дзюбан, вчитель ЗОШ № 2 м.Івано-Франківська, В.Т.Польк, викладач Івано-Франківського педагогічного інституту ім. В.С.Стефаника [15,80].

## **Театралізовані ігри на фольклорному матеріалі**

Дія відіграє у театральному мистецтві таку ж роль, як малюнок у живописі та мелодія у музиці. Театральне мистецтво розпочинається з дії – рухів – танцю [13,13].

Театральне мистецтво – це не виконання, і не п'єса, і не декорації, і не танці, але воно складається з усіх цих елементів, з яких складені ці речі: із дії, що є душею акторської гри; слів, що є плоттю п'єси; лінії та фарб, що є основною декораційного оформлення; риму, що є сутністю танцю [13,14].

Найбільш дієвим буде характер практичної роботи з дітьми на фольклорному матеріалі, якщо у його основі буде театр.

Дитячий фольклорний театр – яскраве видовище, яке вимагає від глядачів емоційного відгуку. Йому під силу ігровий матеріал – розпочинаючи з зимового

комедування, де зустрічаються маски, ігри дитинства, обряди, театральні вистави, як у приміщенні, так і на вулиці [1,56].

Все виконується в формі гри. Всі діти вміють грати, але вони грають по іншому. Наше завдання – вміло направити гру. У процесі гри діти вкладають всі свої емоції. Якщо діти у грі одного віку, то індивідуальність мислення стає гарною запорукою у розвитку кожного. Ігровий фольклорний матеріал дозволяє виявити різноманітні здібності: артистизм і фантазію, образне мислення, почуття ритму, музичну пам'ять, чистоту інтонування, устремління до гарного ансамблю та взагалі – образно-імпульсивне почуття ансамблю у широкому смислі цього слова [1,53].

Не всі діти одразу вливаються у колектив, деяким не вистачає елементарного інтересу до творчості. Важливо пробудити любов до творчості – тоді колектив розквітає на очах.

Дитяча гра тісно пов'язана з іграшкою. Повинна бути взаємодія між зовнішнім виглядом, образом ляльки та характером гри. Отже, яка іграшка – така й гра. Якщо дитина відчуває можливості мобільного використання ляльки в різних “амплуа” – вона спроможна до творчості. Саме цьому діти дуже люблять ляльковий театр, особливо ляльок, які зроблені їх власними руками. Дитина інтуїтивно відчуває різноманітність, що закладена у природу ігрової ляльки. Підтвердження цьому ми знаходимо у фольклорі. Наші діти виготовляють ляльок з надзвичайною радістю, коли розпочинаємо нову гру, поперше розпочинаємо з характеру персонажів, образу ляльки.

Візьмемо, наприклад, гру “Олень”. У цій грі інтонації м'які, як би гладимо тварину руками, словами, з бажанням зігріти, бо він змерз у зимовому лісі, хтось зніме з дівчини хустину або з діда пояс. Цю гру можна зіграти й без ляльки, але діти уявляють, зігрівають оленя, під час гри натягують на руки різноманітних звірів, зроблених самостійно, знаходять у руках потрібні інтонації або виховуючи, радісні тощо. Діти самі вирішують характер героя. Хтось відчуває його гордим і сильним, а хтось маленьким та беззахисним.

Надихаючись образом своєї ляльки, діти придумують їй різні інтонації. Беручи їх у руки, діти починають їх “оживляти”. Вони вкладають у їхню поведінку свої емоції, намагаються передати їх у руках ляльки, у власній міміці, жестах, підкріплюють свою гру голосом, інтонацією. Головне у імпровізаційному пошуку – діти концентрують увагу на ляльці, її рухах, завдяки цьому розкріпачуються, повністю забувають про себе. У цьому випадку інтонації набагато яскравіше, колоритніше, ніж без ляльок.

Паралельно проводиться робота над ансамблем, вмінням діяти в унісон.

Є ігри, у яких використовуються народні інструменти – глиняні свистульки, шумові, ударні, дудки тощо. Головне – прикрасити ансамбль, надати йому нові звукові характеристики.

Іноді для фольклорного ансамблю використовуємо дитячі маски, костюми, які найбільш часто зустрічаються у різноманітних народних традиціях. Декорації (атрибути селянського життя) доповнюють дитячі ігри.

Отже, гра відбувається з колоритним обігранням всіх персонажів самими дітьми.

## **Сюжетна гра, сценічна імпровізація**

Серед театралізованих ігор дуже цікавими є сюжетні ігри, про які розповідається у посібнику Шильгаві – “Почнемо з гри”. У першому розділі цієї книги “Ми будемо грати” дітям запропоновані особисті ролі, які треба виконувати у різних обставинах, основні правила гри; треба грати так, щоб наша гра була всім зрозуміла і цікава.

Дитяча гра – це так природно і непросто. Не випадково великий Ейнштейн сказав якимось, що розуміння атома – це дитяча гра у порівнянні з тим, як розуміти гру [16,6].

Звідки ця природжена потреба людини у грі? Можливо, це одна з форм осмислення світу, самою природою вказаний хід до уловлення зв'язку речей, до розуміння загальнолюдського?

Трирічна дитина, яка одягає ляльку, щоб йти з нею гуляти нічого не знає про умовність, але умовно граючи з лялькою, вона відчуває зовсім не умовні почуття: ніжність, тривогу, - і все це виражається у характері її поведінки, у інтонаціях її голосу. А це, не маючи знань про трансформацію і перевтілення, не турбуючись взагалі, вона затіває дещо дуже схоже на “театр одного актора”.

Можливо, гра – проява інстинкту творчості? Можливо, дитяча гра – це початок всякої творчості? Стосовно театру, “театр” і “гра” – поняття безроздільні, і, можливо, більш природно – розпочинати з дітьми заняття театральним мистецтвом саме з гри. Із гри – **сценічної імпровізації** [16,7].

**Імпровізація** – це така гра, яка включає в себе різноманітні ігри, де кожна з них не має однозначного розв'язання. Все залежить від уяви та фантазії гравців.

Сутність імпровізації: пропонується програти ту чи іншу ситуацію у визначених обставинах, ситуацію життєву чи вигадану, навіть фантастичну.

Програючи ті чи інші ситуації, життєві чи вигадані, фантастичні, ми вчимося в думці ставити себе у неочікувані умови і природно реагувати на них своєю поведінкою в залежності від власних характеристик та світосприйняття. Мовою театру це зветься **дією у запропонованих обставинах** [16,7]. У цій грі учні ставлять себе на місце іншої людини, входять до його стану – мовою театру це і є **перевтілення**.

У грі треба поводитися у відповідності з поведінкою та ставленням партнерів до себе – мовою театру це є **взаємодією**. У грі ми вчимося логічно виражати думки, послідовно діяти, бути спостережливим та знаходити нашим спостереженням образне вираження.

Головне у грі не те, що вона вчить, а що вона виховує почуття, збагачує їх, розвиває здібності до відгуку до оточуючої дійсності, викликає потребу до творчого прояву цих почуттів.

Завжди нова, нескінчена імпровізація в своєму динамічному розвитку зростає новими умовами, які тягнуться одне за іншим, що дає можливість удосконалювати гру та ускладнювати її. Таким чином, дійсно засвоювати закони творчого процесу.

## **Методика роботи над авторською п'єсою**

Отже, ми “дозріли” до зустрічі з авторською п'єсою, де слова всі зафіксовані, герої здійснюють ті самі вчинки. Ось тут ми оцінимо значення наших ігор. Спочатку складно вимовляти чужі слова, слова автора, елементи імпровізації увійдуть до тканини спектаклю, зроблять роботу яскравішою, живою. Це так званий **етюдний метод роботи над п'єсою**, а окремі етюдні проби п'єси – **перевірка дією**.

Все це – елементи **методу дійового аналізу**, відкритого К.С.Станіславським. Цей метод надає педагогу відмичку до відкриття особистої індивідуальності, за допомогою яких можна глибоко проникати у психіку, активізувати свідомість і почуття, направляти їх у бажане русло [16,8].

Доцільно пам'ятати та використовувати у роботі такі вирази – **метод дієвих виразів** - “Сядьмо зручніше”, “Не бійтесь помилятися”, “Уявіть собі”..., це внутрішній контакт, психічна установка, дія з уявними предметами (шари, м'ячі, скакалки тощо) [16,9].

Діти у театральному колективі не ламаються і не прикладаються, як думають деякі, навпаки, намагаються бути природними, правдивими та чутливими. Матеріал, який використовує актор, створюючи художні образи, - це у першу чергу, його **особиста природа**, він сам і внутрішньо і зовнішньо. Цю природу треба удосконалювати, вчитися володіти нею, щоб добитися значних успіхів [16,10].

Короткочасний відпочинок настав за допомогою таких прохань “Розслабте плечі”, “Не потрібно зайвих зусиль” – це і є той самий **метод релаксації**, аутогенна гімнастика – гарний засіб, щоб зняти напругу, дати короткочасний відпочинок, а потім знову непомітно направити свідомість і почуття у русло занять:

- послухайте, як б'ється ваше серце;
- не думайте ні про що;
- відпустіть думки;
- не підганяйте думки, нехай вони плинуть самі;
- побудьте самі собою [16,12].

Тиша. Кожен думає про своє, але тягнути не можна, тепер потрібно, щоб між нами виник зворотній зв'язок – взаємна зацікавленість, запланований вихователем **метод внутрішнього контакту**. Треба перевестись із пасивного стану до активного, енергійно встати і розпочати гру, починаючи з уявлення.

У другому розділі “Уяви собі ...” діти виконують **етюди-імпровізації** [16,17].

“Уяви собі м’яча, візьми його”..., можна дати завдання пострибати, щоб полегшити завдання. Дітям пропонуються завдання з скакалками, так звані **вправи на вільну, розкату поведінку**.

Перші вправи мають бути простими, посильними, захоплюючими. Успішне виконання точно поставлених завдань стимулює учнів, надає їм впевненості у своїх здібностях. Краще вправи проводити колективно, щоб діти почували себе зручно і сміливо.

На другому етапі виконуються **вправи зі зміненним ритмом**, щоб не допустити моменту, коли інтерес зменшується.

Далі можна запропонувати **вправи з пластиліном**.

1. *Покажіть де у вас пластилін?*

2. *Зробіть фігурки-скульптури з уявленого пластиліну.*

Із суми таких вправ віддзеркалюється щось самостійне: своєрідні сценічні замальовки, невеличкі новели, які розкривають внутрішній світ дитини. Іноді такі сценки проживають досить довге життя.

**Вправи на змінені обставини.** Тепер спробуємо розширити коло уявлених явищ – введемо додаткову умову – обставини. Якщо учні будуть діяти у визначених обставинах, то можна підійти до творчої ініціативи.

**Вправи на розміщення у часі і просторі.** Наступне завдання переміститися у часі і просторі. Наприклад, зима, треба ліпити сніжки. Почніть гру. Руки мерзнуть від морозу. Цільтеся сніжками один в одного. На цьому закінчується цей етап роботи [16,22].

Наступний етап роботи – **метод імпровізованих сценек**.

Наступний розділ “Так – змія, а так - мочалка” розпочинається з **імпровізованих сценек**.

На прикладі таких занять можна прослідкувати, як випадковість похвилинної творчості викликає різні асоціації, преображається фантазією в зовсім інші, неочікувані образи, ці образи сплітаються кожного разу у новий, неповторний візерунок, у чому і є метод імпровізації [16,27].

Деякі діти не встигають за власною фантазією, працюючи з мотузкою чи тацею, корзинкою чи папером. Зараз треба, щоб діти не просто пасивно фантазували, а проявляли це в цілеспрямованій, конкретній дії.

**Діяти мовою театру**, діяти у запропонованих обставинах з істиною вірою у ці обставини, інстинктивно чи свідомо враховуючи безкінечну множину різних факторів [16,32].

Завдання не складні але відповідальні, бо у цей період відбувається головне: здійснюються перші кроки, з окремих цеглинок складається фундамент – основа подальшої роботи. Підказуючи, спрямовуючи їх за допомогою навідних питань, підкидаючи нові задачі, намагаємося засвоювати програмні поняття: “дії у запропонованих обставинах”, “взаємодія”, “фізичне самопочуття”. Основний акцент треба ставити у цьому періоді на розвиток творчої сміливості та активності, асоціативної пам’яті, уяви та фантазії. Наші експромти виникають за принципом “танцюємо від чого завгодно”. У заняттях багато несподіванок, вправи, які названо “запорука пози фізичною дією”.

Дієвою є гра “замри - відітри”, окрім того, що знімається м’язова напруга, відпрацьовуються пози, стають природними, невимушеними [16,32].

**Імпровізаційні дії** можна вводити у будь-який момент, з будь-якої вправи, у будь-якому розділі занять – чи то заняття мовленням, вправи із звичайними чи уявними предметами, вправи із сценічного руху тощо.

На матеріалі **фізичних вправ** на бадьорість духу та тіла можна прослідкувати засвоєння всіх елементів сценічної грамоти:

- пристосувати дитину до середовища партнерів;
- примусити учнів думати під час дії;
- шукати вихід із складного становища тощо.

*Якщо дія одноманітна за ритмом, внести неочікувану подію; якщо діти підмінюють дію пустим словотворенням, слід запропонувати умови, де зайві слова і жести заборонено; якщо вихованці розтягують дію – підкинути нову задачу, обмежити завдання за часом.*

Від дій з уявними предметами переходимо до розділу **“Можна – я?”**. Тепер настав час загальних “хороводів”, пора саморегульованої дисципліни, завдання ускладнилися, без поправок та повторів не обходиться. Після хороводів настав час коли *вводимо нове правило: декілька учнів виконують етюд, один оцінює роботу товаришів, як педагог-режисер. При оцінці учня, педагог повинен стати на бік потерпілих від критики.*

Якщо немає у людини особистої потреби у інформації, то багато що проходить поза ним, не торкаючи уяву, не відображається глибоко у свідомості. Особисту потребу треба формувати на заняттях, змодельовати на заняттях.

Наступний розділ **“Розкажи, будь ласка”**.

У цьому розділі значна увага приділяється **роботі над мовленням** – виявлення індивідуальних та загальних недоліків. Мовлення дітей – це сплетення питань загального розвитку та вузькоспеціальних задач.

Діти повинні навчитися вільно говорити, не тільки чітко та логічно вимовляти вивчений текст, а формулювати свою думку та доносити її до слухачів, щоб їхні слова стали дієвими та впевненими. У заняттях багато розраховано на відображення особистих задумів експромтом, без попередньої підготовки, що є безумовною умовою [16,62].

Це завдання складне. Поки учні сидять, тобто виконують завдання сидячи, і старанно вимовляють за правилами техніки мовлення звуки, словосполучення, скоромовки – все чується, все зрозуміло, все виразно. Коли починають рухатися, починається нерозбірливість, що є смертю для сценічної дії. У протиріччя вступають **вимоги сценічної виразності і природне бажання** говорити у власній манері.

Не треба підганяти дітей, не треба примушувати природу, а потрошку допомагати їй. Треба включати **вправи з фізичними діями зі словом**. Перед тим як щось сказати – треба подумати, а потім говорити, відповідати на питання вголос, головне – навчитися відповідати самому собі.

“Говорити – значить діяти” – акцентує К.С.Станіславський, розуміючи не тільки зовнішню, але й внутрішню динаміку слова. Треба враховувати також несловесні засоби художньої виразності, надані театру: декорації, музика,

світло, темпоритм, “повітря” спектаклю в цілому, які створюють емоційний настрій, викликають почуття насолоди [6, 283].

## **Музичне оформлення, музичний супровід та музичне рішення театральної дії**

Театр частіше керується принципом глибокого синтезу мистецтв, де музика у спектаклі була б не у багатогранності всіх засобів і можливостей.

Важливим стає створення музичного середовища, де відбувається дія музичної композиції спектаклю як цілого.

Головним завданням музики стало вираження або відображення загальної ідеї спектаклю [10,4].

У практиці театру існують поняття: “музичне рішення”, “музичне оформлення”, “музичний супровід” тощо.

*Музичне оформлення має бути здійснено на високому художньому рівні та з використанням підібраної музики.*

Режисер повинен любити музику, мати гарний смак, елементарні основи музичних творів, можливо налагодити стосунки зі звукорежисером найближчого театру.

Музика у театрі розпочинається у слові, продовжується у ритмі, у мелодії мовлення. Музика складає істинну сутність театрального видовища... Якщо спектакль не музичний, не ритмічний, то це поганий спектакль.

Музика – величне мистецтво і мистецтво точне, мистецтво, яке вчить нас тому, що найменші долі секунди, найменші зміни ритму породжують фальш. Музика як форма вчить нас майстерності, музика як зміст вчить нас схвильованості, натхненню. Музика нас вчить чути атмосферу театру, що сприймаємо як внутрішню зернину, як нерозпізнаний зміст, що продовжує рости, розквітати у свідомості і у серці.

Ці слова підтверджують, що музика є частиною театрального мистецтва. Звідси висновок, що *музика у спектаклі важлива не тільки цінністю сама по собі, оскільки цінністю для даної дії.*

Ілля Олександрович Сау зробив для себе важливі відкриття:

1. Не можна створювати в театрі музику без режисерського підходу до п'єси, тому що не можна вгадати музикальний сценарій спектаклю – де і яка музика має прозвучати на сцені;

2. Колективний характер театральної творчості накладає на композитора особливі обставини: “Окрім того, що ти музикант, - неодноразово повторював Ілля Олександрович після того, - треба ще вміти забути, що ти музикант” [14,8].

Драматичний театр має бути музикальними, а музика в ньому – театральною.

Справжня музика звучить у оркестрі, на роялі у співах. І навіть коли її немає, здається, що вона чуїна і звучить, то гучно, то тихо, то швидко, то повільно – “чується” в беззвучній пантомімі, у мізансценах, у ритмі тексту, у інтонаціях, у побудові діалогів [14,11].

Музика до драматичного театру створюється композитором у тісній співдружності з режисером, виконавцями та художником. Якщо художник створює зорові образи, які інколи викликають аплодисменти у глядачів, то музичні, слухові образи зрідка зустрічають реакцію глядачів. Це природно, бо музика створює загальний тон спектаклю, а ступінь її дії залежатиме від того, як безпосередньо вона діє.

Тобто музика у драматичній дії підкоряється спектаклю, вона має інтерпретувати зміст, допомагати розвитку сюжетних ліній, активно впливати на сприйняття. Дійсна театралізована музика не повинна втрачати яскравості, свого музичного значення.

Музика активно формує враження глядача поза його увагою. Вона, супроводжуючи сценічну дію, відображає не саму дію, а відбиває у свідомості глядача ставлення, реакцію на неї.

*Музичний уривок має вкладатися у відведений для неї час – від кінця однієї репліки до початку іншої.*

**Театральна музика має бути лаконічною, конкретною та простою за формою.**

Коли порушується **рівновага між сценічною дією та музикою**, увага глядачів роздвоюється, сприйняття цілісності музичного спектаклю руйнується.

Музика впливає не тільки на глядачів, але й на творчий стан актора. Вона допомагає йому зосередитися, увійти у роль, у сценічний образ, розкриває перед ним творчі перспективи, впливаючи на його уяву, облагороджує його, підіймає тонус артистичного стану на сцені.

**Виразні можливості** музики невичерпні. У ній відображені образи життя та смерті, героїчна боротьба, мрії, тривожні почуття, сцени народного весілля, бою, молитви, радості, жалю, гумору, гніву, ласки, грації тощо.

**Мелодія** є найважливішим елементом музичного мистецтва. Підбираючи музику до спектаклю, судження про неї слід розпочинати з її мелодії. Мелодія – найбагатше джерело різноманітної музичної виразності.

Музичні лади відрізняються між собою. Мажор має бадьорий, енергійний характер, мінор асоціюється зі стражданнями, затемненням. Із ладовим біном пов'язані і національні риси своєрідності мелодії.

У музиці треба враховувати **тональність** мелодії, бо тональності володіють яскравим, світлим, або приглушеним, похмурим колоритом. Тональність має характеризувати сценічну дію.

**Ритм** у музиці – це організація звуку музичного твору у часі. Ритм не менше, ніж мелодія, зв'язує зміст спектаклю з оточуючою дійсністю. Через ритми передається духовний світ людини, інтенсивність його емоційного світу, почуттів. Ритм сприймається слухачами легше, ніж інші елементи виразності.

На думку Станіславського, музика з її ритмом та мелодією спроможна прямим шляхом впливати на почуття глядачів і безпосередньо викликати і закріплювати на сцені необхідне актору самопочуття [10,14].

З ритмом тісно пов'язаний і **темп**, ступінь швидкості виконання та характер руху музичного твору. Виразність ритмічного малюнку музичної думки завжди проявляється у визначеному темпі. Завдання режисера і



музиканта знайти для оформлення спектаклю той ритм, який викликає з основного життєвого положення та основної ідеї п'єси.

Велике значення для виразності музичного звучання має **тембр**, тобто забарвлення звуку. Кожне почуття потребує свого забарвлення. Тембри можна підібрати більш темні, більш світлі, “теплі”, соковиті, “холодні”, прозорі тощо. Тембр може слугувати і психологічною мовою для передачі підтексту музичного образу. Відчутти правильно музичну думку – відчутти фарби, що звучать, виражаючи її сутність.

Широко в музичному оформленні використовують **динамічні** зміни. Збільшення душевного хвилювання – поступове збільшення гучності. Кульмінаційний момент виділяється динамікою музичного уривку через форте або піано.

*Динаміку необхідно враховувати і при відтворенні музичної фонограми у сценічній дії.*

Комплекс музичних виразних засобів, які розкривають зміст спектаклю, створюють характерні образи діючих осіб називають **музичною драматургією**. Основним елементом музичної драматургії є музична тема, яка створює основні риси художнього образу.

Музичні теми досить різні: образ дієвої особи, основна ідея, характеристика неживих предметів, замальовка дії, пейзажу. Своєрідним різновидом є теми музичних асоціацій, або музичних спогадів. Велике значення мають теми, що повторюються протягом спектаклю-лейттеми, лейтмотиви. Види лейтмотивів різноманітні і залежать від характеру образу. Іноді лейтмотив розвивається, видозмінюється, в залежності від сценічних ситуацій або психологічного стану героя.

**За способом використання музики** у спектаклі вона поділяється на декілька типів: увертюра, музичні антракти (вступ до дії або картини), музичний фінал акту або картини, музичний номер у ході сценічної дії.

Сценічна, реальна, мотивована, “від автора” – **це сюжетна музика**. Коли музика не розкриває повністю сутність – її **називають умовною**.

**Сюжетна музика** характеризує діючі особи, вказує на місце та час дії, створює атмосферу, настрій сценічної дії, розповідає про дію, яку не бачить глядач.

**Умовна музика** створює атмосферу дії, емоційно підсилює монолог і діалог, характеризує дійових осіб, підкреслює конструкційно-композиційну будову спектаклю, загострює конфлікт, розповідає про дію за сценою, підкреслює та підсилює фантастичні та наукові моменти у сценічній дії. Умовна музика звучить не на місці дії, а поза ним.

**Загальна роль музики у спектаклі – роль спілкування**. До загальних рис музики відносить і ілюстративність, яка за допомогою творчого рішення робить зрозумілою сценічну дію.

У музичному оформленні спектаклю можна використовувати музику **різноманітних жанрів**: від симфонічних творів до вуличних пісень; уривки з опер, хорові ансамблі; джазова музика, камерна музика церковне піснеспівання.

**Музичні жанри можна поділити на дві великі групи:** вокальну та інструментальну.

До вокальних жанрів відносяться: пісні (які займають за емоційним впливом головне місце), романси, балади, частівки, куплети, які за манерою виконання підсилюють національні особливості спектаклю.

До інструментальних – одночастинні твори, твори сонатно-симфонічного циклу, які створюють настрій всього спектаклю, програмно-симфонічні жанри - увертюра, поема, фантазія, симфонія, які створюють емоційні та образотворчі відтінки та можуть бути лейтмотивами спектаклю, танцювальна музика, мюзикли, що виражають душевний стан, передають характерний ритм, повторюваність ритмічної фігури, іноді передають час, у якому відбувається дія на сцені.

**Замисел постанови спектаклю відбудовуються у режисера завдяки ретельної, глибокої роботи над п'єсою.**

Розпочинаючи обговорення постановочного плану, режисер знайомить композитора зі своїм замислом музичного оформлення, а композитор розповідає, як він бачить в музичних образах розвиток дії. У обговоренні враховуються такі питання, як склад та професійна підготовка театрального оркестру, наявність і стан звукотехнічних засобів, загальна культура акторів, економічні можливості театру тощо.

Після цього композитор і режисер складають перелік музичних моментів та встановлюють їх зв'язок зі сценічною дією, тобто визначають функції та призначення музики у кожному епізоді.

#### **Загальні принципи музичного оформлення:**

- більш широкий вибір авторів, можливість попередньої проби та аналізу відібраного музичного матеріалу;
- підбір музичного твору, згідно з образами персонажу, сюжетом п'єси, часом і місцем дії;
- композиція музичного оформлення – робота над відібраною музикою по органічному вплетенню її у спектакль;
- введення умовної музики до спектаклю;
- вибір методів використання підібраної музики [10,84].

Велике значення при виборі музики мають жанрові ознаки п'єси. Комедія, драма, трагедія, дитяча казка, водевіль, мюзикл потребують різної за формою та жанрами музики.

#### **Жанр п'єси визначає характер музичного оформлення.**

Кожна п'єса має свою історичну конкретність, яка має бути відображена у музиці. Це допоможе правдиво передати ідею автору та зберегти на сцені колорит епохи. Суттєвий відбиток накладає на музику національний колорит п'єси.

Мейєрхольд перший сформулював і провів у своїй практиці нові **взаємозв'язки між музикою і рухами**. Він розглядав кожного актора як один з голосів, які він поліфонічно вписував у партитуру композитора. Це був важливий крок у музичному і драматичному театрі.

Мейєрхольд відмовився від виконання інтродукції перед початком картини при закритій завісі [14,21].

Підбір танцювальної музики попередньо обговорюється з постановником танців. Танці відтіняють характер дійових осіб, створюють необхідну сценічну атмосферу. Вірно підібрана джазова музика, шлягери вносять у спектакль важливе змістове та емоційне навантаження [10,93].

У процесі багаторічної роботи потрібно вести записи музичних творів за рубриками:

- *драма;*
- *лірика;*
- *природа;*
- *гумор;*
- *героїчна епопея;*
- *вальси;*
- *українські романси тощо.*

Рубрикація музичних творів може доповнюватися та змінюватися. Систематична робота допоможе оформити спектакль, однак треба уникати штампів, шаблону – ніщо не може замінити творчого процесу.

Після того, як музика підібрана складають **експлікацію** – план реалізації музичного оформлення. Експлікація дозволяє правильно і чітко організувати підбір потрібних музичних творів [10,94].

## **Звукові ефекти в музиці**

У музичному оформленні існують також звукові ефекти.

1. **Ефект панорамування** звуку, який створює ілюзію переміщення джерела звуку по сцені та глядацькій залі під час спектаклю. Це залежить від кількості гучномовців у залі. Цей ефект допомагає створити атмосферу дії, максимально наближеної до реальності, донести стан героїв до глядачів.

2. **Ефект імітування**, коли актор на сцені робить рухи, мовби грає на інструменті, а за сценою твір виконує професіонал. Сьогодні імітування відбувається за допомогою фонограми.

3. **Ефект унісонного звучання** використовується коли одночасно зі звучанням театрального оркестру відтворюється фонограма цього ж музичного твору. Це потрібно, бо якою б якісною не була фонограма, механічних відгук у звучанні присутній ефект унісонного звучання оркестру і фонограми надає можливість змінювати рівень звучання музики, при переході від однієї картини до другої.

4. **Ефект транспонування** (перестановки) звукових частот у бік підвищення або зниження. Цей метод використовують для трюкового запису. Ілюстрацією цього метода слугуватиме фонограма, яку записують з більшою або меншою кількістю обертів, а програють на нормальній швидкості і навпаки.

5. **Ефект звукової перспективи** у музиці – цей ефект виконується таким чином, - одночасно на декількох звукових планах на сцені або у глядацькій залі

відображають різноманітні звукові компоненти музичного чи шумового оформлення. Це уможливило створення багатоплановості дії.

6. **Ефект реверберації та луни** розуміємо як відстаюче остаточне звучання, яке зберігається після вимикання звуку, до слухачів доходять запізнені хвилі звуку. За допомогою цього метода можна створити ефект великої зали або печери.

## **Звукове та шумове оформлення спектаклів**

У спектаклі треба працювати над звуковим та шумовим оформленням. **Класифікувати театральні шуми і звуки** можна таким чином:

- *тон* – сприймання на слух одного “чистого” звуку, без тембрового забарвлення, який отримують за допомогою спеціальної апаратури – звукового генератора;

- *звук* – декілька тонів, які звучать, “змішані” за рівнем співвідношення. Це гудки, дзвінки, свистки, дзвін дзвонів, які мають висоту, гучність, тембр. До музикальних звуків відносять звуки, які ми відображаємо на музичних інструментах або за допомогою голосу;

- *шум* – сприйняття багатьох, одночасно звучних тонів. Висоту і тембр шуму визначити складно. До шумів відносять шум дощу, вітру, морської хвилі, працюючого двигуна, гул натовпу, канонада тощо.

- *шумо-звук* – це шум, у якому можна визначити зміни у звучанні за висотою. Прикладом шумо-звуку або звуко-шуму слугуватиме спів птахів, крики деяких тварин, завивання вітру [8,49].

**Шумо-музика** створюється композитором, а виконується на спеціальних шумо-приладах імітаційних. Останні часом шумо-музика використовується на електромузичних інструментах.

Характеристика шумів та звуків складається з декількох елементів: тембру, ритму, темпу.

Всі театральні шуми та звуки в залежності від з'єднання їх дії з актором, від функції, які вони виконують на сцені, розділяються на:

**Ігрові** – синхронно супроводжують дії акторів (стріляє з рушниць, натискує кнопку дзвоника тощо).

**Сценічні** – не пов'язані з діями акторів, але виникають як причина наступних дій актора (удари гонга, шум автомобіля, плач дитини тощо).

**Фонові** – створюють сценічну атмосферу або визначають місце події (шум бою, перестук коліс поїзда, щебет пташок, шум моря, дощу, будівництва тощо).

**Функції шумів у спектаклі досить різноманітні:**

- розвиток сюжету;
- розвиток ідеї спектаклю;
- емоційна підготовка сцени;
- логічне пояснення появи та зникнення дієвої особи;
- отінювання або заглиблення психологічних пауз;

- відображення життєвої достовірності декоративного оформлення;
- указування і вимір часу на сцені;
- указування на місце дії (фабрика, завод, будівництво, болото, ліс);
- відображення емоційного забарвлення сценічних епізодів;
- створення сценічної атмосфери (скреготання, цвіркунчик характеризує тишу в домі);
- розширення звукового простору за рахунок відтворення звуків за кулісами;
- створення єдиного звукового образу за допомогою звукового лейтмотиву, лейтобразу [8,49].

Шумове рішення спектаклю умовно можна розбити **на етапи**:

- > шумове рішення – визначення місця і ролі шумів у спектаклі;
- > складання шумової експлікації;
- > відбір та запис необхідних шумів;
- > робота з шумами під час репетицій;
- > шумовий супровід спектаклю.

Шумове рішення спектаклю намічає режисер після того, як він уважно познайомився з п'єсою. Часто шумове оформлення створюється на основі **авторських ремарок**: про шуми та звуки, але творчо осмислюючи драматичні особливості та стикуючи їх зі своїм замислом, режисер точно знайденим звуковим образом надає стилістичного ключа до рішення майбутнього спектаклю.

Шуми та звуки спектаклю мають визначений для даного епізоду смисл, емоційне забарвлення, володіють **образністю**. Образність виражається фактурою, тембром, ритмом, темпом, терміном звучання.

Шуми у спектаклі будуть яскравими і запам'ятаються тоді, якщо всі будуть відібрані та організовані з ясним розумінням режисерського замислу, у єдності зі сценічним життям акторів та рештою виразних засобів спектаклю.

Після того, як характер шумів визначений, складають **шумову експлікацію** – розгорнутий план роботи над створенням шумового оформлення театральної постанови. На основі експлікації її складають список шумів та звуків для оформлення спектаклю.

**Шумотеку** створюють поступово і оформлюють, класифікуючи:

- шуми природи, стихійних явищ;
- шуми транспорту;
- батальні шуми;
- шуми виробництва;
- побутові шуми і звуки [8,56].

Шуми можна класифікувати **за рубриками**, наприклад: залізничний транспорт, міський транспорт, водний транспорт, повітряний транспорт, сирени спеціальних машин, тупіт коней (біг риссю, галоп, великої кількості, ломової кобили, цокіт копит по дерев'яному містку, снігу, булижнику тощо).

Запис шумів потребує, звичайно, майстерності. Спочатку треба знайти джерело звуку, найчастіше його можна записати на природі. Багато шумів простіше записати, імітуючи їх звучання, складні шуми можна отримати у кіно -, радіо -, телестудії.

Шум дощу створюють, використовуючи дуршлаг, у який насипають жменю рису. Нахиляють його таким чином, щоб рис обертався по колу.

Сильну зливу можна імітувати при рівномірному висипанні гороху з сита у каструлю.

Кроки по снігу імітують за допомогою мішечків із крохмалем, наглухо зашитих. Мішечки треба жати у такт крокам.

Тріск сучків імітують легкими доторкуваннями по поверхні целофану.

Шум води створюють струменем води, яка біжить з крану. Стрибок у воду – плеснути долонею по воді у тазку.

Крім шумів можна використовувати **мовленнєву фонограму**. Основні прийоми її використання:

- озвучення мовлення акторів або окремих реплік;
- “внутрішній” монолог, діалог, “спомини” дій осіб;
- слова автора, ведучого, режисера, коментатора тощо;
- мова персонажів, яких ми не бачимо;
- мова неживих предметів, сил природи, птахів, тварин тощо.

Авторський голос стає самостійним ланцюжком, а всі ці прийоми є виразними засобами сучасного театру.

Суттєву роль відіграє і висота звуку. У спектаклі “Червоний капелюшок” героїня казки та її бабуся довго розмовляють з пташками, які говорять дитячими голосами. У спектаклі “Казка про дівчинку-невдачу” Ліс говорить низьким чоловічим голосом, Вітер – високим, Двері – низьким жіночим голосом.

Отже, прийоми фонограми досить різноманітні і передбачають творчого удосконалення.

Організація звукового супроводу спектаклю розпочинається ще на репетиціях, бо організовуючи ці дії, вони можуть допомогти актору у роботі над роллю, у пошуках виразних рухів, сценічної атмосфери.

Під час репетицій відпрацьовується технологія відтворення різних звукових ефектів – панорамування, звукова перспектива, реверберація та луни тощо [10,94].

Вибираючи той чи інший звуковий план для відтворення музики, шуму звукорежисер встановлює оптимальні рівні гучності звучання для кожного номеру. Сила звуку вимірюється у децибелах. Найгучніший звук, який витримують наші вуха – 120 дб, звичайна розмова у кімнаті – 55-60 дб, звучання оркестру – 100 дб. Практично повноцінно слухати фонограму нижче 30-35 дб, ускладнено з-за достатнього рівня шумів актової зали.

Згідно з нормами рівень відтворення при звуковому супроводі не повинен перевищувати:

- для мови – 85 дб;
- для музики – 95 дб;
- для шумів – 100 дб;
- вибух (дозволяється) – 110 дб.

Динаміку також можна розбити на градації [8,98].

Динамічні градації	pp	p	mp	mf	f	ff	fff
Рівень звуку (дБ)	30-40	40-50	50-60	60-70	70-80	80-90	90-100

Вибираючи рівень відтворення того чи іншого номеру, не можна не враховувати також умови прослуховування номера глядачами, які знаходяться у різних місцях зали.

На заключному етапі роботи складається остаточний варіант **партитури звукового супроводу** спектаклю. Партитура створюється у послідовності фрагментів. Вказуються номери за порядком виконання та похвилинний час.

Наступає миттєвість, коли перед тим, як звукорежисер почув репліку, буде реакція на включення, крім того потрібен час для розгону магнітофону (1-1,5сек), тобто, проходить 2-3 секунди після репліки, перед тим у глядацькій залі почне звучати музика.

Включення звуку з запізненням на 2-3 секунди можна вважати пустощами, які не несуть біди. Але з-за таких пустощів руйнується тонко вибудована лінія психологічного образу або потрібна атмосфера сцени, тому звукорежисер, повинен виконувати своє завдання з достатнім розумінням і вмінням творчо оцінювати та осмислювати сценічну дію.

### **Звукозапис у оформленні спектаклів**

Всі записи магнітних фонограм до спектаклю можна умовно розділити на перезапис та запис. Перезапис можна проводити:

- із оригіналу магнітної фонограми;
- із грамплатівки;
- із оптичної або магнітофонної фонограми кінофільму.

Запис можна проводити:

- із мікрофону;
- із ефіру (радіоприймача або телевізора);
- із трансляції;
- із електромузичних інструментів (безмікрофонний запис) [9,3].

Указані види запису відрізняються як організацією і прийомами, так і якісними показниками.

Сьогодні записи можна проводити з якісних музичних центрів, а також застосовувати сучасні технології за допомогою комп'ютерів.

При записі треба враховувати акустичні якості приміщення, якість мікрофонів, їх частотні характеристики, звукові перспективи запису, силу звуку різних інструментів і голосу перед мікрофоном, силу шумів.

Після запису обов'язково зробити оцінку якості запису. Вірна оцінка ступеню впливу примх на загальні якості та своєчасне попередження їх появи. Акустичні шуми не завжди супутні звукозапису, але вони допустимі, якщо це не відображається на художньому сприйманні запису.

## **Грим – елемент створення театрального образу**

Театралізована діяльність конкурує з професійним театром. Провідником думок і почуттів є актор.

Всі інші художні елементи спектаклю – декорація, музика, світло більш тоді правильно виконують свої функції, коли вони не відволікають увагу глядачів від актора. Невміле використання гриму не можна допустити, навіть, якщо не дуже дорогі костюми на акторах.

Велике значення гриму, як одного з елементів створення реалістичного образу, не завжди враховується у шкільних театрах.

Перед тим, щоб змінити дещо на обличчі, треба продумати, а чи потрібно це. Не можна зловживати гримом. Чим менше гриму, тим економніше засоби, якими досягаються зміни обличчя.

Навіть, якщо дитина підходить за особистими даними на цю роль, рекомендується на сцену не виходити зовсім без гриму.

Не можна обійтися без гриму, коли потрібно змінити вік людини або, граючи людей іншої національності, - іспанців, китайців, негрів.

Грим допомагає виправити недоліки обличчя, зробити його красивішим, серйознішим, веселим тощо.

Грим для вечірнього спектаклю має бути на тон насиченіше, ніж денного.

Дуже гарно, коли для гриму відведена спеціальна кімната з тумбою та дзеркалом, та всіма засобами для нанесення та зняття гриму (вата, рушники, пензлики тощо). Гарно мати крепе - волосся різного кольору у вигляді заплетеного шнуру.

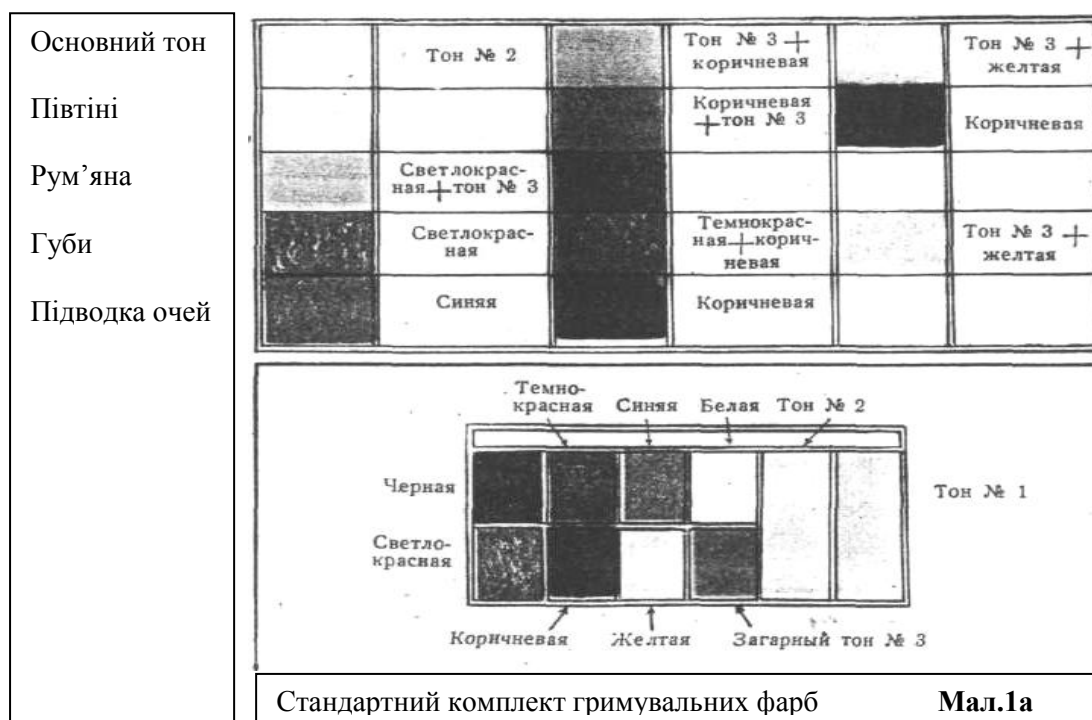
З часом матеріали для гриму накопичуватимуться і працювати буде простіше. Усі складові гриму – фарби, жири, віск – не наносять шкоди обличчю. Тому, якщо шкіра має подразнення, треба дотримуватися правил особистої гігієни.

За кольором обличчя бувають блідими, засмаглими, рожевими, рум'яними, смуглявими. Приклади підбору фарб для виконання гриму в однорідній кольоровій гамі подані на малюнку 1 [17, табл.].



Мал.1





За формою – круглими, подовженими, квадратними тощо. Основною задачею гриму – змінити колір або форму обличчя (із блідого – зробити засмагле, із темного – світле). Форму обличчя можна змінити за допомогою наліпки або наклейки, тобто дійсно змінити об’ємні форми обличчя. Це можна зробити за допомогою гримувальних фарб (мал 1а).

У молодиці-блондинки зі світлою шкірою очі підведені синьою фарбою, губи підфарбовані червоною фарбою та обведені темночервоною (мал.1).

Для обличчя темношкірого підбирають фарби із засмаглими відтінками, губи фарбують темночервоною фарбою.

Жовтий тон гриму бабусі досягнуто за допомогою змішування жовтого та засмаглого тону. Зморшки промальовані коричневою фарбою. Губи вкриті основним тоном (мал.1).

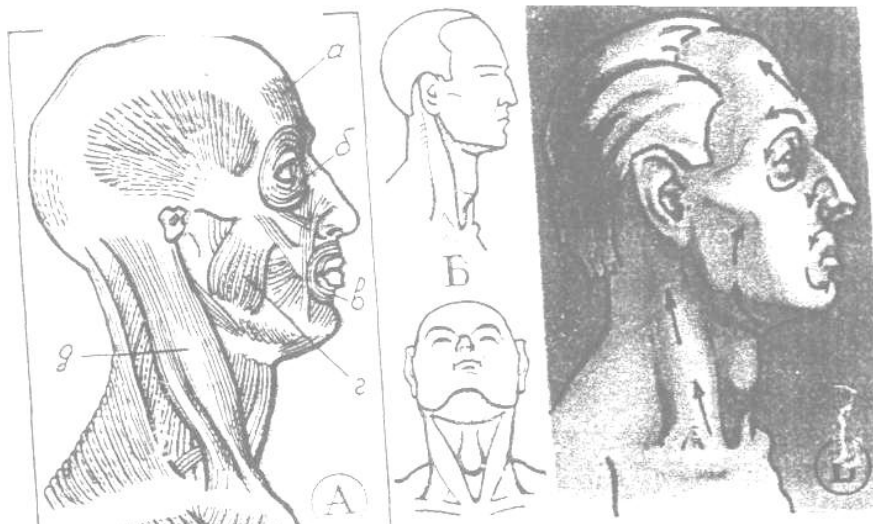
Враження худого або повного обличчя створюється вірним розташуванням тіней. Навіть дуже молоде обличчя буде виглядати старим, якщо на ньому намалювати зморшки (мал.2).

Форму предмету ми сприймаємо за його окресленням (контуром). Форму обличчя можна змінити за допомогою тіней (мал.7,8).

Можна змінити форму за допомогою **світлотіней** (мал.7,8). Коли неможливо змінити форму за допомогою світла та тіней, звертаються до наліпок та наклейок (мал.3). Для зміни форми носа і підборіддя існує два способи: *живописний* – за допомогою фарб та *скульптурно-об’ємний* – наліпки з гумозу. Щоб ніс був прямим, обидві сторони спинки носу окреслюють паралельними лініями червоно-коричневого тону, які стушуюються до щік, у довгого носа треба затемнити кінчик. Якщо потрібно зробити “орлиний” ніс, місце горбинки висвітлюють. Значних змін досягають підтягуванням його за допомогою стрічки або на ліпника з гумозу (мал. 3,4)[12,29].

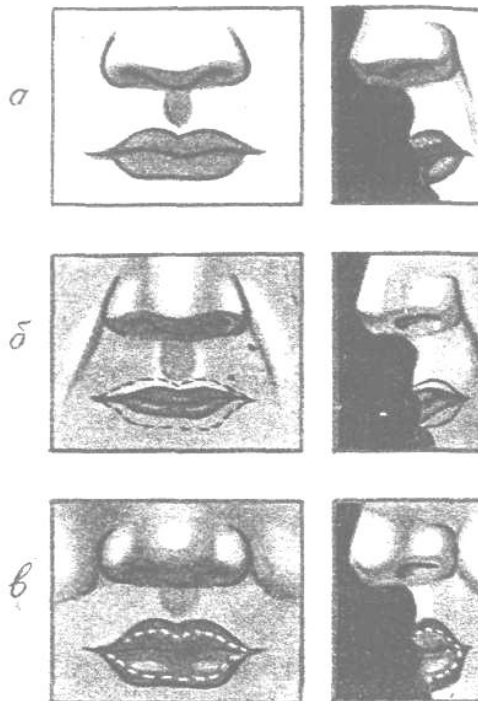
**ГРИМУВАННЯ  
ОКРЕМИХ  
ЧАСТИН  
ОБЛИЧЧЯ**

Гримування шиї  
а) лобна  
б) кругова очей  
в) кругова роту  
г) жувальна  
д) грудинно-  
ключична



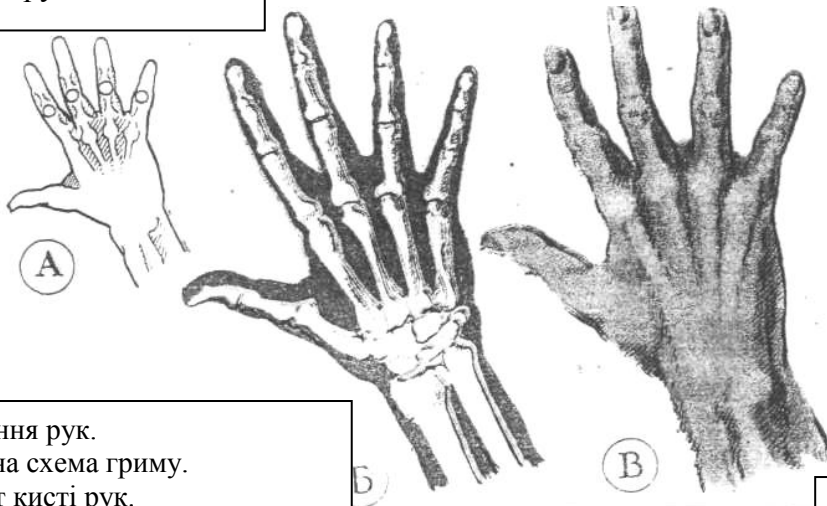
**Гримуван  
ня очей, носу**

**Змінення  
форми носу  
та форми губ**



Кругова очей

Кругова рота

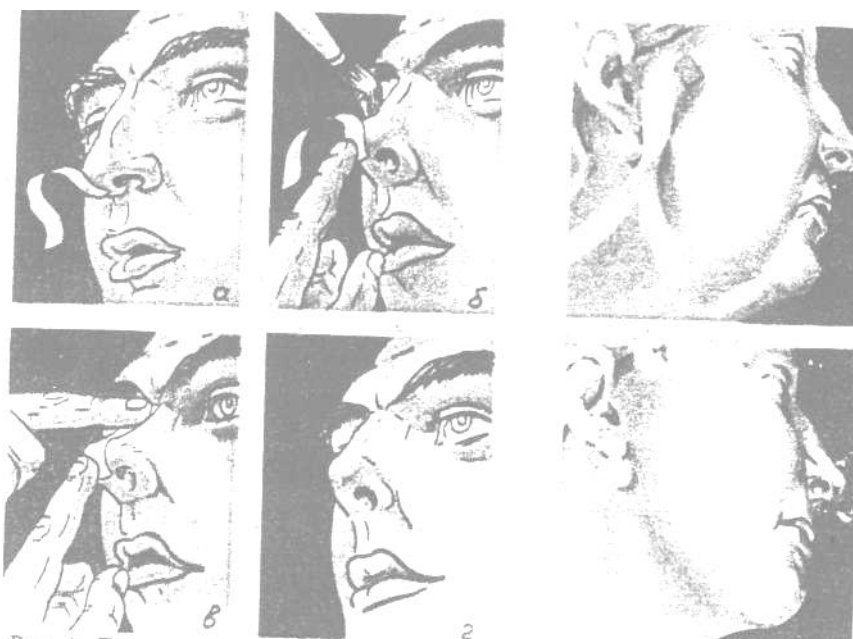


Гримування рук.  
А. Лінійна схема гриму.  
Б. Скелет кисті рук.  
В. Схема гриму старечої руки.

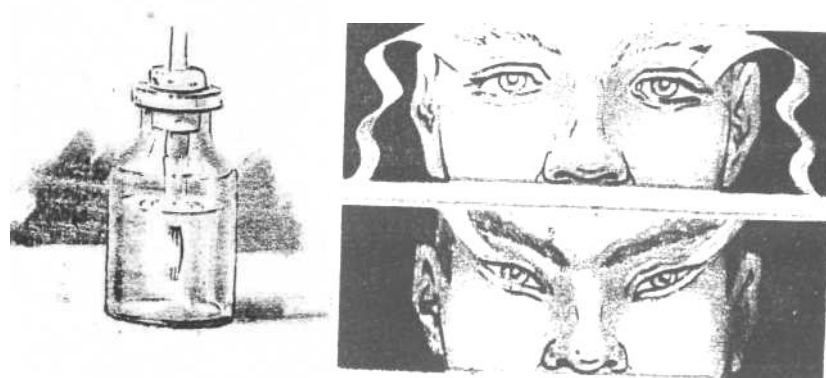
**Мал.2**



Змінення форми носу наlepкaми із гумозу  
**Підтягування окремих частин обличчя стрічками**



Мал.3



Мал.4

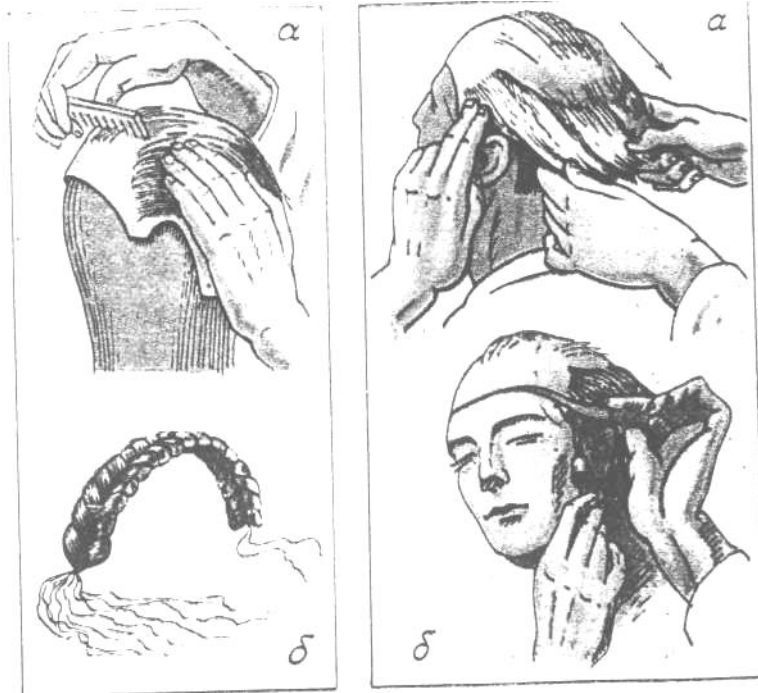
Зловживати на ліпниками не слід, бо вони роблять нерухомими м'язи обличчя, воно стає схожим на маску (мал.3,4). Тому треба підбирати акторів на ролі з більш схожим зовнішнім виглядом.

У старечому гримі велику роль відіграють зморшки. Вони поділяються на три групи: носо-губні (ведуть від носа до куточків губ), вертикальні (між бровами), "мішки" (під очима та нависи над оком) горизонтальні (на лобі та

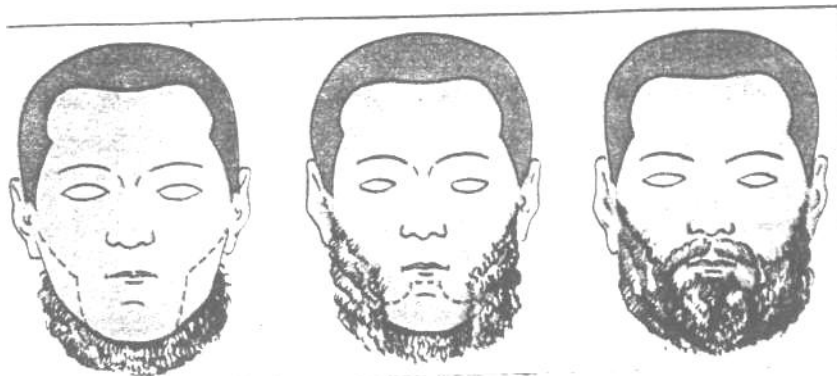
підборідді). Малювати їх краще тоненьким пензликом. Очі в старечому гримі відіграють також важливу роль. Окові впадини сильно затемнюються.

Якщо необхідні борода, вуси, то роблять їх із крепе або одягають готові перуки. Волосся брів можна підфарбувати білою фарбою, провести пальцями вперед-назад, від цього вони будуть звисаючими та сивими (мал.5).

Гарний грим можна зіпсувати поганою перукою, тому якщо немає гарної перуки, краще обійтися без неї.



а) Підготовка перуки. б) Крепе. в) Надівання перуки. г) Приклеювання лаком.



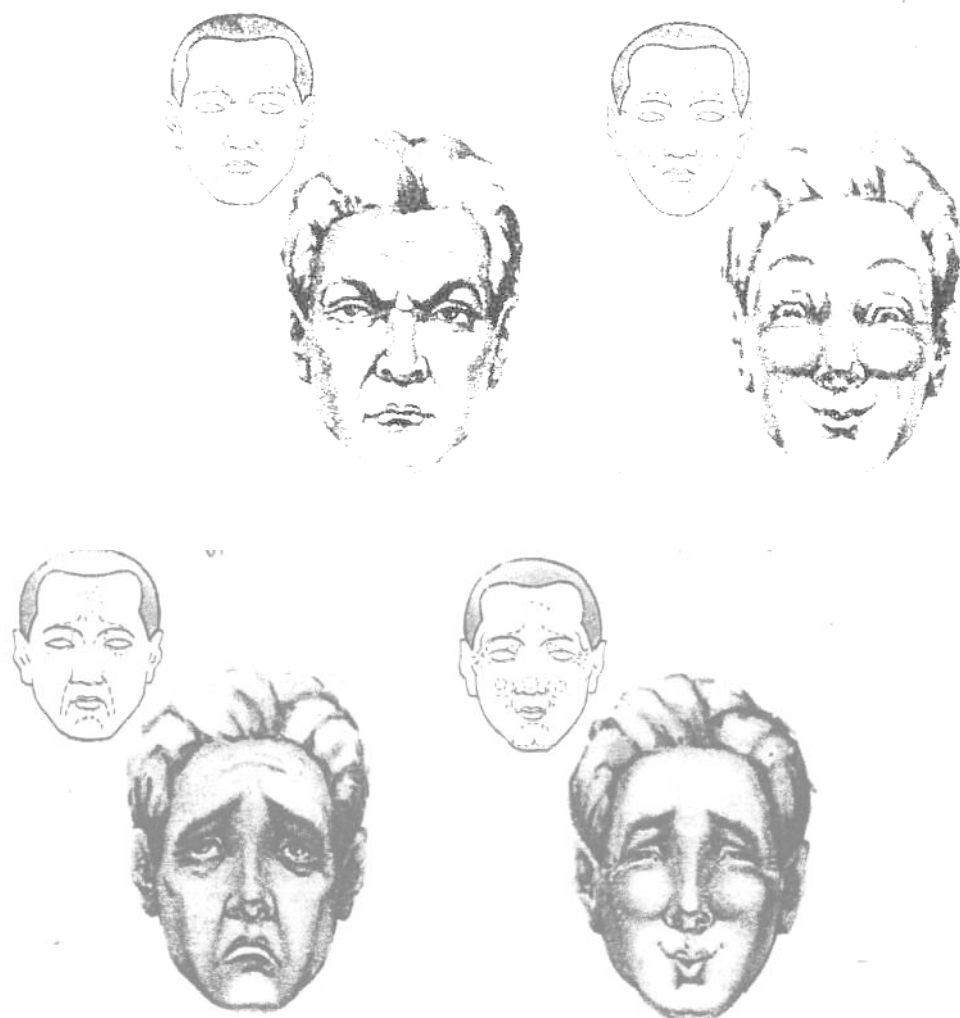
Послідовність наклеювання бороди та вусів із крепе.

Мал.5

За допомогою гриму можна змінити настрій актора-образу. Коли у людини настрій поганий, внутрішні кінці брів піднімаються. У стані гніву брови здвигаються. У стані здивування, ляку брови піднімаються та приймають напівкруглу форму, очі стають круглими, нерухомими, рот напіввідкритий (мал. 6).

## ХАРАКТЕРНІ ГРИМИ

Фіксування гримом змін рис обличчя відповідно до різних настроїв



### ХАРАКТЕРНІ ГРИМИ

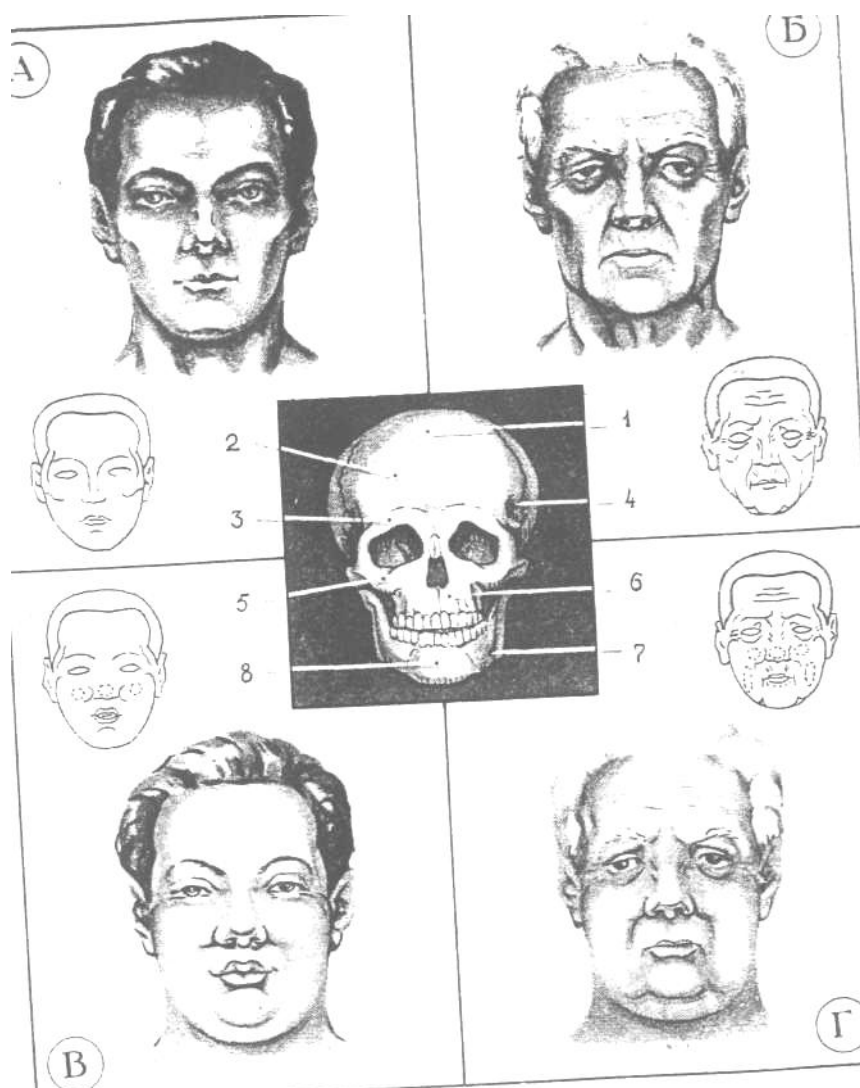
- Обличчя людини похмурого настрою
- Обличчя людини у веселому настрої
- Обличчя людини сумного настрою
- Обличчя людини у розчуленому настрої

**Мал.6**

Яким би гарним не був грим, слід пам'ятати, головне це – органічне поєднання ролі з життям.

Характерних гримів безліч, неможливо їх описати, тому рекомендуємо творчо підходити до мистецтва гриму та самостійно вправлятися в цій справі (мал.6) [12, таблиці I-X].

## Зображення гримом світлотіні на обличчі людини відповідно до будови лицьової частини черепа



**Будова черепа**

1. Кістка чола.
2. Горби чола.
3. Дуки над бровами.
4. Западина скроні.
5. Кістка вилиці.
6. Верхня щелепа.
7. Нижня щелепа.
8. Височина підборіддя.

**А.** *Схема* молодого худого обличчя.

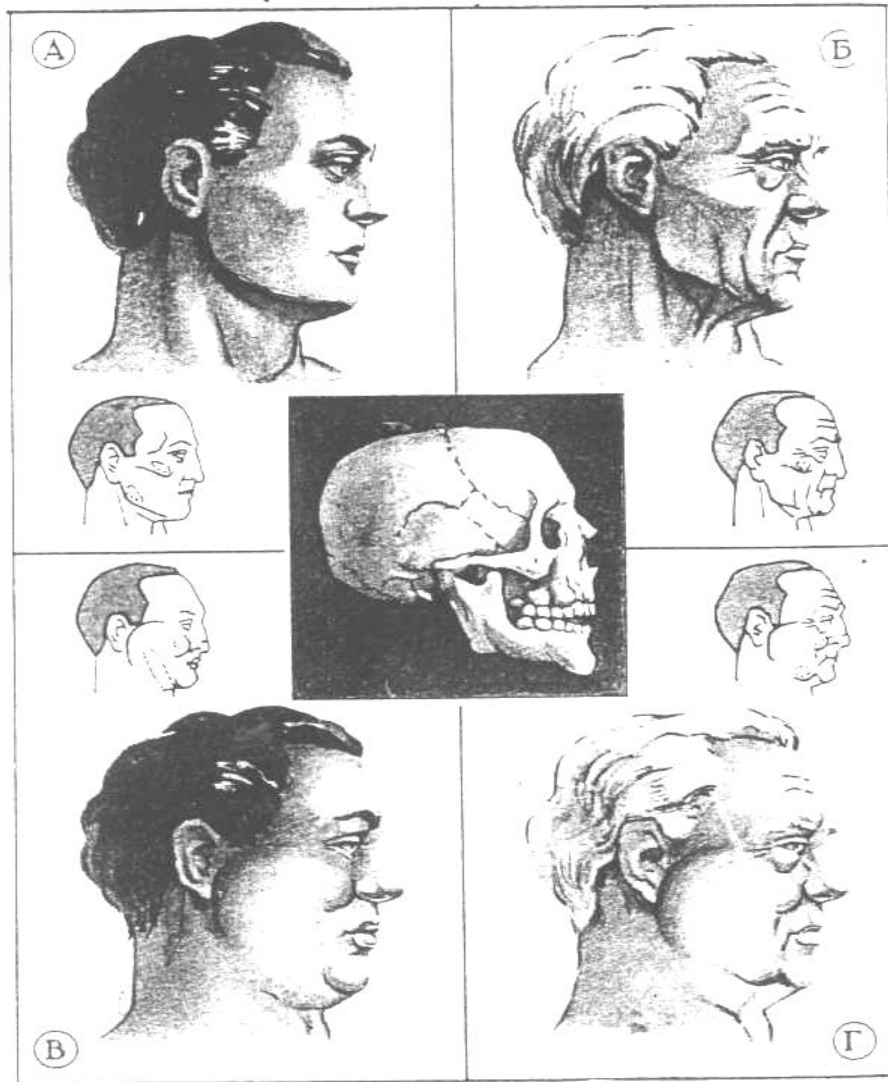
**Б.** *Схема* старого худого обличчя.

**В.** *Схема* молодого повного обличчя.

**Г.** *Схема* старого повного обличчя.

Мал.7

**Зображення гримом світлотіні на обличчі людини  
відповідно до будови лицьової частини черепа**



- А. Схема гриму молодого худого обличчя.  
 Б. Схема гриму старого худого обличчя.  
 В. Схема гриму молодого повного обличчя.  
 Г. Схема гриму старого повного обличчя [12,таблицяІІІ].

## Театральні світлові ефекти

Питання використання світлових ефектів у театралізованій діяльності було змістовно розглянуто Олександром Олександровичем Бронніковим. Ми зупинемося тільки на деяких моментах його книги “Театральні світлові ефекти”.

У наш час одним із важливих засобів декоративного оформлення спектаклю є **світлова проекція**, що створюється збільшенням або зменшенням предметів за допомогою лінз. Це може бути *діапроекція*, *епіпроекція*, де головну роль відіграє промінь світла.

### Використання світлопроекції як декорації

Світлопроекції використовуються як світлові декорації. Такі проекції уможливають зміни оформлення сцени, здійснюють різноманітні перетворення.

Проекційні апарати можуть знаходитись за завісою, за декораціями, зверху, знизу, з боків, що імітують динамічно зображення, створюють різноманітні ефекти.

Діапозитиви або скло, або лампи можуть бути різнокольорові, можуть мати намальовані фігурки, наклеєні елементи тощо. Можна використовувати рельєфні пластинки. У проекції рельєф повністю відтворюється на екрані. За допомогою рельєфних платівок можна змінювати контрастність зображення, переміщувати тіні тощо. Найкращі для транспортної проекції ксенові лампи. Транспортна проекція надає можливість отримувати тіньові зображення людей, об’ємних предметів, моделей, макетів.

У театральній техніці створено дуже багато приладів, які дають можливість імітувати різноманітні світлові ефекти (хмари, хвилі, вогонь, сонце, місяць, вибухи тощо).

Для відтворення хмар на диску або барабані треба намалювати контури хмар, для створення ефекту снігу – зробити невеличкі отвори, або сипати маленькі шматочки паперу зверху і освітлювати їх, для дощу – врізати на барабані щілини, для хвиль використовують різноманітні платівки з малюнком, для вогню металеві платівки – “маски” для зображення вогню.

Світло також можна використовувати для освітлення об’ємних декорацій. Цікава робота з тюлем. Тюль можна освітлювати з переднього боку косим світлом, тоді він стає непрозорим, коли передне світло відсутнє, достатньо освітлені предмети, які знаходяться за тюлем. На тюль можна дати проекційні зображення, наприклад, проекцію хвиль. Таким чином зображують життя під водою. Світло на сцені – художній засіб режисера. Починаючим треба робити записи освітлення поставленого спектаклю [2].



## **Висновки**

У методичному посібнику ми розглянули деякі елементи театралізованої діяльності, прийоми та методи роботи з ляльками, елементи імпровізації.

Ознайомилися з етюдним методом роботи, методом роботи над мовленням.

Детально розглянули музичне оформлення спектаклю, де ознайомилися з поняттями “музичне рішення”, “музичне оформлення”, “музичний супровід”, “музична драматургія”.

Значну увагу приділили використанню звуку та шуму в театральних постановках, подали класифікацію шумам та звукам, визначили функції шумів та звуків, умовно розбили шумове та звукове рішення на етапи.

Розглянули методику використання гриму у театралізованій діяльності, детально проаналізували можливості змінення характеру актора за допомогою змінення театального образу.

У подальшій роботі на нас чекають - характеристика вертепу, тіньового театру а також викладення основ декораційного оформлення спектаклю.

У наступному методичному посібнику ми подамо експериментальну програму з театального мистецтва для учнів початкових класів, яку можна використовувати у позакласній роботі, а спектаклі - на уроках позакласного читання.

Закликаємо всіх до співпраці, до творчості, бажаємо успіхів!

## ЛІТЕРАТУРА

1. Белоконова Т. *Играем с куклой (фольклорный театр) // Музыка в школе.* – №1.-1990. – С. 53.
2. Бронников А.А. *Театральные световые эффекты.* М.: Искусство, 1962 – 99 с.
3. Гончаренко С.У. *Методика як наука.* – Хмельницький: Вид-во ХГПК, 2000. – 30с.
4. Губаренко І. *Дискусія Леся Курбаса: На межі тисячоліть // Кіно-театр.* - 2001.- №6.- С. 34-35.
5. Духовская Е.В. *В свете «Волшебной лампы» // Искусство.* – № 8 (296); 16-30 апреля. – 2004. – С. 6.
6. *Искусство и школа: Кн. для учителя / сост. А.К. Василевский.* – М.: Просвещение, 1981. – 288 с.
7. Каменский Я.А. *Избранные педагогические сочинения.* – М.: Педагогика, 1982. – Т.2 – С. 140.
8. Козюренко Ю.И. *Звуковое оформление спектакля, М. “Сов.Россия”, 1972. – 112с. (Б-ка “ В помощь художественной самодеятельности”)*
9. Козюренко Ю.И. *Звукозапись в оформлении спектакля. М., “Сов. Россия”, 1973 – 72с. (Б-чка “В помощь художественной самодеятельности).*
10. Козюренко Ю.И. *Музыкальное оформление спектакля. – М.: Сов. Россия, 1979. – 128 с. – (Б-ка «В помощь художественной самодеятельности» №10)*
11. Кравець М.С., Семашко О.М., Піча В.М. та ін. *Культурологія: навч. посібн. для студентів вищих навчальних закладів I-III рівня акредитації // За заг. ред. В.М.Пічі – Львів: “Магнолія плюс”, 2003. – 235 с.*
12. Львов Н. *Грим и образ.* – М.: Профиздат ВЦСПС. – 1960. – 55 с. с ил.
13. Максимов В. *Гордон Крег // Искусство.* – № 11, 1-15 июня. – 2004. – С. 12-14.
14. Ольхович Е.М. (составитель) *Музыка в драматическом театре: Сб. статей // «Музыка», 1976. – 87с.*
15. *Театр у школі: Кн. для вчителя / Упор. Н.Є.Миропольська.* – К.: Рад. шк., 1990. – 155 с.
16. Шильгави В.П. *Начнем с игры: Для руководителей детских коллективов театральной самодеятельности.* – М.: Просвещение, 1980. – 79 с., ил.
17. Шухмина Т.М. *Грим. Изд. 2-е переработанное и дополнено.* – М.: Гос. изд. культ. просветительной литературы, 1956. – 79 с., ил.

**Навчально-методичне видання**

**Серих  
Лариса Володимирівна**

завідувач відділу виховної роботи та позашкільної освіти,  
методист образотворчого мистецтва  
Сумського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти,

**Театралізована діяльність у школах та  
позашкільних навчальних закладах (I)**

**Методичний посібник**

Відповідальний за випуск В.В.Белковський

Художній редактор Л.В.Серих

Комп'ютерна верстка М.С.Ніколаєнко

Підписано до друку 12.11 2005 року.  
Формат 60X84/16. Папір офсетний.  
Друк офсетний. Умовн.-друк.акр.1,25 Наклад 100

ІВВ Сумського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти.  
40007, Суми, вул. Римського-Корсакова,5  
Віддруковано в ризоцентрі СОІППО