

"ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА"

№1 2009 год

театральная педагогика

Страхов Александр Владимирович, научный сотрудник лаборатории театра Института художественного образования РАО,
e-mail: strakhov-on@ yandex.ru

Постановка спектакля как основа театрального воспитания и обучения.

Еще А.Н. Островский писал: «Если отнять у молодежи изящные удовольствия, как предмет ее восторгов, она будет увлекаться и восторгаться по другому поводу: восторг потребность юного возраста. Найдутся хорошие поводы для увлечения, – юность увлекается; не найдется хороших, она увлекается, чем придется» [1, 58].

Одним из таких увлечений, способных благотворно влиять на нравственное здоровье общества, бесспорно, является увлечение подрастающего поколения театром.

А.А. Брянцев афористично метко заметил: «Школа – повседневность, а театр – праздник. Он жизнь раскрывает глубже, чем на обыкновенных уроках. На уроке развиваются мыслительные способности, но человеческие качества, конечно, раскрываются больше в театре» [2, 150]. Театр влечет юных в первую очередь своей зрелищной стороной. «Не будем говорить, что театр – школа, - предупреждал Станиславский, - Нет, театр – развлечение. Нам невыгодно упускать из рук этого важного для нас элемента. Пусть люди всегда ходят в театр, чтобы развлекаться. Но вот они пришли, мы закрыли за ними двери, напустили темноту и можем вливать им в душу все, что захотим» [3, 286-287]. Синтез развлечения и вос- *питания* души человека, реализованный через театральную деятельность, несет в себе огромный педагогический потенциал и, на наш взгляд, исследован еще далеко не полностью. Мы вполне солидарны с утверждением П.М. Ершова о том, что театр выполняя свою общественно-воспитательную задачу, должен быть при этом художественно полноценным, интересным, доставляющим художественное наслаждение, пропагандирующим идеалы, «самим народом созданные» [4, 25].

Необходимо отметить, что театральное воспитание, как часть общекультурного воспитания личности включает в свой арсенал достижения как профессионального театра, так и эксперименты театра любительского, а также целый пласт культурного багажа накопленного в историческом и современном предтеатре, в бытовых и праздничных обрядовых действиях, зрелищах и играх. Такие мощные основания, как народное музыкальное (песенно-танцевальное) творчество, с преобладанием эмоционального начала над рационально-логическим [5, 38], генетически присущий театральному творчеству синкретизм, естественно объединяющий в себе разные виды искусств, коллективный характер творчества создают уникальные предпосылки для активного проникновения театрального начала в сферу воспитания подрастающего поколения.

Во многих педагогических исследованиях таких авторов как Ю.И. Рубина, Т.Ф. Завадская, А.П. Ершова, В.М. Букатов, Л.М. Некрасова, А.В. Гребенкин отмечается, что благотворное воздействие театрального искусства на личность может осуществляться несколькими, тесно переплетающимися между собой путями как по линии восприятия искусства, так и по линии воспитания созидательных навыков юных любителей театра. В педагогике достаточно четко определились следующие их характеристики:

- навыки культурного зрителя и, в первую очередь, навыки восприятия театрального спектакля, а также развитие умения анализировать произведение театрального искусства и адекватно выражать свое отношение к происходящему на сцене;
- навыки сценического действия, то есть умения достигать целей персонажа в условной сценической ситуации;

- навыки коллективного творчества, соблюдения ансамбля, умения взаимодействовать, логично и взаимообусловлено;
- навыки выразительного поведения, учет наличия зрителя при акте творчества, причастность зрителя к качеству течения представления; соучастие и сопереживание;
- навык диалогичного поведения, с учетом вымышленной ситуации, сюжетности действия, то есть выявления целей и мотивов каждого поворота сценической истории.

Этот, далеко не полный перечень с достаточным основанием демонстрирует воспитательный и образовательный потенциал театра, способный приобщить многих детей к постижению особенностей человеческого бытия, поисков истины и ощущения красоты и многогранности окружающего мира. Миссия искусства театра в этом процессе – отображать на сцене «жизнь человеческого духа», обращаться к миру мыслей и чувств Человека, являясь проводником в эту и по сей день во многом загадочную область человеческого бытия. Желание играть на сцене, действовать в условиях вымысла, в предлагаемых обстоятельствах, перевоплотившись в другого – это лишь первый, поверхностный слой мотивов, которые привлекают детей к театру. Более глубокий слой, который чаще всего не осознается, но тем не менее оказывает сильнейшее воздействие на личность ребенка – это желание ощутить в себе Художника-Творца, расширить границы своего Я, обогатить свое понимание окружающего Мира и углубить осознание своего места в нем.

Одним из удачных подходов, позволяющим совместить художественную составляющую театральных занятий с детьми и воспитательные возможности театрального искусства, является, на наш взгляд, сам процесс создания спектакля – от первоначальных читок и рождения замысла, до премьерных показов и проката на широком зрителе. В этом смысле работа над спектаклем создает широчайшее поле для непосредственных контактов юной личности с целым спектром эстетических объектов, которыми является и пьеса, над которой идет работа, и костюмы, и реквизит, и музыкальное оформление, и оформление сцены. Ситуация работы над постановкой спектакля, поэтому, способствует рождению и проявлению эстетических чувств, а также раскрытию потребностей, формирующих художественные интересы.

Как показали многолетние исследования, проводимые в лаборатории театра Института художественного образования РАО, постановка спектакля, рассматриваемая с учебно-воспитательной стороны способствует:

- активизации общего интереса школьников к искусству не только в границах драматического направления, но и в более широком аспекте, принимая во внимание, что спектакль – продукт синтеза искусств различных направлений: изобразительного, музыкального, пластического и т.д.
- укреплению мировоззренческих основ юных актеров, развитию их представлений о единстве мира и его законах, межпредметных связях;
- активизации творческой инициативы членов театрального коллектива в процессе обучения непосредственно в ходе постановки спектакля;
- развитию сферы предметно-игрового общения, совершенствованию во владении различными способами общения;
- созданию предпосылок для развития умений строить логичные умозаключения, что является ступенью к овладению научным мышлением;
- развитию творческого подхода к собственной деятельности;
- созданию у юных исполнителей-актеров установки на необходимость правдивого отображения жизни;
- вовлечения юных участников театрального коллектива в деятельность по организации работы над спектаклем, корректировке его первоначального замысла, созданию костюмов, реквизита и

декораций и, в общем смысле, создания предпосылок для гармоничного развертывания процессов социальной, интеллектуальной и трудовой адаптации.

Таким образом, **воспитательный потенциал театрального искусства заложен в уникальной синкретичности театрального искусства, в своеобразии принципов его реализации, что является гармонизирующей основой для привлечения школьников к труду, обучению, творчеству, игре. Баланс между этими компонентами определяет основной вектор занятий школьников театральным творчеством, реализующимся, как правило, в форме постановки спектакля.**

Вместе с тем, достаточно давно существуют возражения и указания на возможные негативные тенденции, присущие процессу использования репетиций в качестве основы для театрального обучения и воспитания.

В 1858 году была опубликована статья знаменитого хирурга и педагога Н.И. Пирогова «Быть и казаться», в результате чего в среде российской интеллигенции началась острая дискуссия о вреде и пользе ученических театров. «Школой тщеславия и притворства» назвал Н.И. Пирогов ученические публичные представления [6].

А.Н. Островский восклицал: «...кто даст языку моему красноречие, чтобы убедить людей, что изучение всякого искусства начинается с начала, а не с конца; что никакому серьезному искусству в шесть недель нельзя выучиться; что ни одна музыкальная школа не выпустит своих учеников после шестинедельного изучения на эстраду и не позволит им давать концертов; что в академиях и школах живописи не выставляют на выставки черченья учеников...» [1, 167]

Л.С. Выготский также выступал против прямого использования форм профессионального театра [7], где, в частности, наличествует текст заранее написанной драматургом пьесы и существует необходимость заучивания его наизусть.

Однако, по нашему мнению, при минимизации негативных тенденций использование процесса постановки спектакля для театрального воспитания школьников способно принести огромную пользу. Критерием здесь может являться художественность конечного продукта – спектакля, возникающая в результате содержательного, понятного, правдивого и выразительного отображения жизни.

Истоки же возникновения данного подхода, как и возражений против его использования следует искать в самой истории развития русского театрального искусства.

Российское театральное образование начального этапа своего существования можно охарактеризовать двумя основными чертами. Во-первых, независимо от того, в какой труппе (оперной, балетной или драматической) предполагалось использовать будущих актеров, они обучались музыке, танцу, пению и декламации, то есть отсутствовало четкое деление актеров по признаку специализации. От всех без исключения актеров требовалось владение речевыми, вокальными и двигательными навыками, позволяющими играть в спектаклях разных форм и жанров, что соответствовало реальному состоянию театрального дела. Во-вторых, и в XVII, и в XVIII веке обучение актерскому искусству носило характер «прохождения ролей» [5, 39]. Такое положение дел не изменилось и в начале XIX века. Способы преподавания актерского мастерства, как правило, основывались на личном опыте преподавателей, на субъективном понимании того, чему учить и как учить. В своих воспоминаниях известная актриса того времени А.М. Каратыгина (Колосова), которой сам Пушкин посвящал стихи, так пишет о преподавании ее современника и учителя, князя Шаховского: «Способ учения его состоял в том, что, прослушав чтение ученика или ученицы своей, он вслед за тем сам читал ему и требовал рабского себе подражания...» [8, 140]. Об этом же говорит знаменитый актер своего времени В.Н. Давыдов, вспоминая процесс своего обучения актерскому мастерству у бывшей артистки императорской сцены Александры Ивановны Шуберт: «Потом начинался урок. Шуберт садилась в кресло, читала за всех лиц, а я перед ней на ковре, среди стульев, разыгрывал свою роль. Мы шли очень медленно. Александра Ивановна останавливала меня на каждом шагу, все поясняла, показывала детали, эффекты, которые называла «островочками»» [9, 101]. Система обучения, таким образом, была неразрывно связана с ее «носителем» - педагогом, и каждый педагог преподавал глубоко по-своему, своим методам и приемам, найденным в процессе нелегкого многолетнего труда на сцене и унаследованным от великих предшественников.

Отсутствие отделенной от их носителей системы осуществления образовательного процесса затрудняло развитие драматического искусства, и в этом отношении педагогика драматического искусства отставала, например, от балетной, уже имеющую в своем распоряжении определенную систему, и тем более – от музыкальной, со своей вполне сложившейся, стройной теорией. По этому поводу Г.В. Морозова замечает: «Что касается обучения собственно драматическому искусству, то, судя по всему, оно находилось в полном небрежении и в середине XIX века. Неизвестно даже, на каком году пребывания воспитанников в школе оно начиналось: в архивных документах 30 - 40-х годов в описании актерского мастерства не затрагиваются. Скорее всего, обучение шло прежним кустарным методом». «...Надо полагать – продолжает Г.Н. Морозова, – что основной «школой» для артистов, зачисленных в драматическую труппу, слу жили первые годы сценической практики», потому что большую часть времени отнимали занятия музыкой и пластикой и на долю собственно драматических занятий практически не оставалось времени [5, 62].

Дальнейшее развитие методов преподавания и критериев театрального образования проходило одновременно со становлением театра как общественного института, находящегося в русле тенденций общекультурного развития. Приверженцы того или иного стиля и эпохи преподавали актерское мастерство в соответствии с теми правилами и приемами, которые они приобрели в течение своей творческой жизни и которые были неоднократно проверены на практике.

Однако в целом принимая такой взгляд на положение дел с обучением актерскому мастерству В.Н. Давыдов, описывая свой процесс подготовки к спектаклям в форме «прохождения ролей» у А.И. Шуберт, замечал: « Так потом преподавал и я сам. Мне скажут, что это не разрешение педагогического дела, — сознаю. Но, дожив до седых волос, вернее до безволосья, я так и не видел, не усмотрел научного метода, о котором всегда много кричали люди, никогда за него не бравшиеся. Писали много общими фразами, очень много, критиковали нас, стариков, но правил безошибочно верных, научных не создали. Как ни плох был наш старый метод, но он все же кое-что давал, и недаром всегда талантливая молодежь тянулась к мастерам, к художникам, а не к педагогам, облачавшимся в «псевдонаучную» мантию. Важно только, чтобы тот, от кого мы хотим научиться, соответствовал нам по своей художественной природе и чтобы учителя мы уважали и верили ему во всем. Для человека талантливого, сродного по духу ученику, одно мимолетное замечание мастера, одно слово, брошенное вскользь, открывает и осеняет больше, чем всякие скучные и искусственно построенные теории... Пусть судят меня строго, но это мое глубокое убеждение» [9, 101-102]. Подобные взгляды на положение дел в театральном образовании можно найти в различных мемуарных источниках того времени, из чего мы делаем вывод о том, что **обучение актерскому мастерству на первых этапах существования театра в России осуществлялось непосредственно при подготовке спектакля.** При этом актерское мастерство шлифовалось не только в работе над какой-нибудь одной ролью, а обновлялось каждый раз при работе над новой ролью в новом спектакле.

Параллельно этому направлению в развитии понимания законов актерского мастерства осуществлялись попытки создать нормативы исполнительской техники, которые бы были отделены от «правил» исполнения конкретной роли, а подходили бы к работе над любой ролью в любом спектакле. И уже в это время было достигнуто достаточно ясное понимание того, что эти правила должны удовлетворять призывам «основывать игру на требованиях природы». Предшественник Давыдова и Шуберт, основоположник русского реалистического искусства театра Михаил Семенович Щепкин в 1848 году в письме С.В. Шумскому писал: «...всегда имей в виду натуру; влазь, так сказать, в кожу действующего лица, изучай хорошенько его общественный быт, его образование, его особенные идеи, если они есть, и даже не упускай из виду общество его прошедшей жизни» [10, 184]. Сетую на отсутствие надежных методов обучения актера, в этом же письме он отмечает: «Старайся быть в обществе – сколько позволит время, изучай человека в массе, не оставляй ни одного анекдота без внимания, и всегда найдешь предшествующую причину, почему случилось так, а не иначе: эта живая книга заменит тебе все теории, которых к несчастью, в нашем искусстве до сих пор нет» [10, 185].

Тем не менее выдающимися деятелями театра не оставлялись попытки поднять организацию всего театрального дела и, в частности, дела воспитания юных актеров и преподавания актерского мастерства на должную высоту. Поэтому наряду с частной системой «обучения ролям», предпринимались усилия для организации государственных заведений, например, театральных школ, которые, по замыслу создателя русского национального театра А.Н. Островского, «должны представлять из себя, так сказать, низшие курсы обучения сценическому искусству; высшими

курсами будет практика; хорошие сценические предания – самый лучший профессор сценического искусства» [1, 85].

И Щепкин, и Островский, и другие выдающиеся представители русского театра требовали обновления всего театрального хозяйства, в том числе манеры игры и методов обучения актерскому ремеслу. Но даже в этих условиях способ обучения актерскому мастерству в процессе постановки спектакля оставался одним из основных, несмотря на то, что в программах театральных школ появились специализированные предметы по актерскому мастерству [1, 86-88].

В то время как в профессиональном театре отстаивалась идея повышения уровня драматического искусства и усиления его благотворного влияния на публику [1, 89-118], его возможности активно использовались в сфере педагогического воспитания.

Традиции спектаклей, в которых заняты актеры-учащиеся, были заложены еще при открытии первого профессионального театра на Руси. В указе царя Алексея Михайловича от 4 июля 1672 года приказывалось построить в его подмосковной резиденции – селе Преображенском – «комедийную хоромину» и «учинити комедию, а на комедии действовать из Библии книгу «Есфирь»...» [Цит. по кн.: 11, 8]. Особо отметим, что это поворотное событие в истории русского театра непосредственно связано с актерами-детьми: пастор лютеранской офицерской церкви – кирки Иоганн Грегори, которому было поручено ответственное дело подготовки открытия театра, «нашел себе помощников, написал пьесу «Артаксерксово действо» на сюжет библейской книги «Эсфирь», собрал труппу из учеников руководимой им в Немецкой слободе школы, разучил с ними роли, репетируя на немецком и русском языках» [12, 102] и 17 октября 1672 года показал первое представление.

Таким же образом в дальнейшем развивался и так называемый школьный театр, в котором играли молодые, непрофессиональные актеры. Школьные театры Славяно-греко-латинской академии, театр студентов Хирургической школы (или госпитальный театр) вводили в свои постановки бытовые, жизненно реальные интермедии, что явилось результатом плодотворного влияния традиций народной драмы [12, 130-134]. Симеон Полоцкий (1629-1680) [12, 114] и Феофан Прокопович (1681-1736) [12, 133], основоположники русской школьной драмы, значительно повлиявшие на развитие школьного театра, предусматривали введение в свои пьесы такие интермедии, которые приближали театр к широким кругам населения. Заметную роль в становлении русского национального театра сыграл и любительский театр кадетов Шляхетного корпуса, где в 1740-50-х годах силами кадетов, которые выступали как актеры-любители, были организованы представления трагедий, в том числе таких авторов, как Сумароков и Ломоносов [12, 231-232]. Однако «кадетские спектакли, предназначенные для узкого круга аристократической публики, оставались недоступны для широкого круга русских «зрителей». К тому же кадетские спектакли были любительскими и участники их не шли по пути профессионализации, как это было в любительских театрах разночинных кругов» [12, 232]. Несомненно одно – занятия театром для кадетов были своеобразным отражением «роста русской национальной культуры» [12, 232] и ярким показателем воспитательного воздействия культуры на подрастающее поколение. Стоит отметить и открывшийся в 1756 году театр студентов Московского университета и воспитанников университетской гимназии, начинавший свой путь в театральном искусстве как любительский театр. Некоторые другие известные образовательные учреждения, такие как Смольный институт благородных девиц, Благородный университетский пансион, Царскосельский лицей и др., также могли похвастать наличием театральной жизни в их стенах.

В первой половине XIX века широкое распространение получают театральные ученические коллективы созданные на базе гимназий, как столичных, так и провинциальных. Например, в Нежинской гимназии, в которой учился Н.В. Гоголь, его деятельность не ограничивалась успешными выступлениями на любительской сцене, он также руководил театральными постановками и писал декорации к спектаклям [13, 278].

Перечисленные примеры убедительно доказывают, что **театральное движение, в котором актерами являлись молодые люди и школьники-гимназисты, существовало самостоятельно и параллельно профессиональному направлению и не прерывалось на протяжении всего существования театра за рассмотренный нами период от момента возникновения театра на Руси до середины XIX века.**

Более того, успехи театрального направления в культурном развитии России вдохновляли педагогов на прямое использование театрального искусства в целях духовно-нравственного, творческого развития учеников. Статьи таких общепризнанных в педагогике авторитетов, как С.А. Рачинский, Л.Н. Толстой широко освещали вопросы воспитательной ценности театрального искусства. Однако и в среде педагогов находились аргументированные критические отзывы о полезности участия учеников в театральных постановках. Мы уже упоминали ранее возражения Н.И. Пирогова против участия детей в театральных занятиях. Обосновывая свою позицию, он сформулировал проблему, которая касалась не только педагогов, но и широкие слои общественности: «...Дозволяет ли здравая нравственная педагогика выставлять детей и юношей перед публикой в более или менее искаженном и, следовательно, не в настоящем виде? Оправдывает ли цели в этом случае средство?»

Полемицировавший с Н.И. Пироговым русский педагог Н.Н. Бахтин последовательно отстаивал возможность положительного воспитательного воздействия самодеятельного школьного театра. Как считал Бахтин, психологическая природа сценического театра близка по своей природе детской творческой игре, которая является одним из наиболее важных инструментов воспитания личностных качеств ребенка [14]. Критика же Пироговым участия детей в театральных постановках основывалась на том, что школьная практика по отношению к школьному театру зачастую демонстрировала чисто показное, формализованное отношение, которое не учитывало ни уровень театральной грамотности исполнителей, ни соответствие целей театральных занятий художественному воспитанию и развитию учащихся.

Современные взгляды на выбор процесса постановки спектакля в качестве основы для театрального обучения и воспитания школьников также весьма неоднородны. Принимая в целом положение о том, что театральная деятельность эффективно способствует общему развитию и воспитанию подрастающего поколения, практики театра придерживаются различных подходов в выборе магистральных направлений работы с детьми. «Чем вообще должны быть артистические занятия для их юных участников – началом пути в профессию, средством повышения культуры, расширением кругозора? А может быть, просто разумным и увлекательным отдыхом – это тоже серьезно и важно?» [15, 75].

Саму возможность возникновения этих достаточно разных направлений необходимо связать с деятельностью К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, основателей Московского Художественного общедоступного театра. Они сумели поднять уровень преподавания театральных дисциплин на новую высоту, особенно после открытия К.С. Станиславским материала актерского искусства – действия. Еще в начале XX века Станиславский признавался: «Знаете, почему я бросил свои личные дела и занялся театром? Потому что театр – это самая могущественная кафедра, еще более сильная по своему влиянию, чем книга и пресса. Эта кафедра попала в руки отребьев человечества и они сделали ее местом разврата. Моя задача, по мере моих сил, очистить семью артистов от невежд, недоучек и эксплуататоров» [15, 117-118].

Коренной переворот в деле организации всего театрального дела, и, в частности, преподавания театрального мастерства и воспитания будущих служителей театра привел к закономерному структурированию учебного процесса, постановке его на научно-практическую основу, разработке прогрессивной методики, получившей впоследствии название «система Станиславского». Однако относительно ее использования Константин Сергеевич предупреждал, что «... «система» не поваренная книга. Понадобилось такое-то блюдо, посмотрел оглавление, открыл страницу – и готово. Нет. «Система» не справочник, а целая культура, на которой надо расти и воспитываться долгие годы. Ее нельзя вы зубрить, ее можно усвоить, впитать в себя так, чтобы она вошла в плоть и кровь артиста, стала его второй натурой, слилась с ним органически однажды и навсегда, переродила его для сцены. «Систему» надо изучать частями, но потом охватить во всем целом, хорошо понять ее общую структуру и остов. Когда она раскроется перед вами, точно веер, тогда только вы получите о ней верное представление» [16, 309-310]. Одна из главных задач, которую автор системы К.С. Станиславский ставил перед ней, «заключается в естественном возбуждении творчества органической природы с ее подсознанием» [16, 6].

Эта система подготовки актеров к органическому творчеству родилась как продолжение и развитие традиций русского психологического театра вытеснив собой метод «подготовки ролей», с его всегдашней тенденцией к превращению сценических приемов в штампы. Создание ее оказалось очень важным в деле воспитания актеров и режиссеров не только профессиональных театров, но и различного рода любительских коллективов, не только для современников Станиславского, но и почти через сто лет после ее создания.

Более того, поиски адекватных выразительных средств в деле постановки спектакля и выработка новых путей в подготовке к театральному творчеству в детском театре (как детей, так и педагогов), привели в конце концов к тому, что за единственную надежную основу в разработке методов обучения актерскому мастерству была принята система подготовки актеров, разработанная К.С. Станиславским.

Однако, попытки прямого переноса методов и средств «взрослого», профессионального театра в детские театральные коллективы были не так эффективны. В более широком философско-мировоззренческом смысле и в более острой форме эта проблема прозвучала у одного из руководителей широко известного в стране Театра юношеского творчества в г. Ленинграде, ныне Санкт-Петербурге, Е.Ю. Сазонова: «Как соединить друг с другом театральную систему Станиславского и Детство?» [15, 75].

Стоит отметить, что процесс внедрения системы воспитания актера в любительское творчество начался уже во времена Станиславского. Обратная сторона профессионализации – канонизация найденных подходов к работе над ролью, имела и другую сторону - потребность в экспериментировании для обновления вечно живого искусства театра и поддержания его в соответствующем духу времени состоянии.

Такая отдушина была найдена в самодеятельном, любительском театральном движении, из которого когда-то вышел и сам будущий МХТ. Условия, в котором существовали любительские театры, создавали предпосылки для более активного использования комплексных учебно-творческих методов репетирования и создания спектаклей. Эксперименты в студии под руководством непосредственного ученика К.С. Станиславского Евгения Богратионовича Вахтангова привели к **воссозданию методики «школы на ходу», но на более совершенном, обогащенном принципами системы Станиславского уровне.**

Сам Станиславский, рассматривая систему не как раз и навсегда застывший шаблон, работая над очередным своим спектаклем, искал новые пути к органическому творчеству актера, обучая найденным приемам и средствам достижения творческого сценического самочувствия своих учеников и соратников - актеров. Известная русская актриса В.П. Веригина вспоминает о своей учебе в школе Художественного театра: «...главной нашей школой был все же сам театр – репетиции, на которых мы могли присутствовать, и спектакли. Многому учились, играя в массовых сценах» [17, 36]. **Репетиции, живой процесс постановки спектакля оставался, таким образом, одним из основных методов театрального воспитания и во времена Станиславского.**

Задачи органического творчества, тесно переплетаясь с чисто учебно-воспитательными задачами создавали такое «поле напряжения», такую «зону развития», попадая в которую, актер не мог не существовать в ситуации актуализации всех своих наличных интеллектуальных и эмоциональных сил, задействуя весь свой опыт, постоянно находясь в активном межличностном взаимодействии.

Вся последующая театральная практика в полной мере подтвердила эти положения применительно как к профессиональному искусству так и в сфере любительского театрального творчества, в особенности к работе с детьми.

В настоящее время практика широкого внедрения в практику школы театральной составляющей приводит к тому, что методы обучения, основанные на практике постановки спектакля, находят все больше сторонников. Речь не идет о повсеместной замене традиционной системы обучения, скорее об интенсификации обучения и осуществления его в новой форме. В связи с этим традиции, накопленные в деле обучения актерскому мастерству в процессе постановки спектакля, должны обогатиться последними достижениями в области традиционной театральной педагогики.

Таким образом:

- **Обучение в процессе постановки спектакля, и, в частности, обучение основам актерского мастерства, есть генетически первая форма театрального воспитания;**
- **Подобная форма обучения была одной из основных со времени возникновения русского театрального искусства, и не исчезала из арсенала театральных педагогов на протяжении всего периода развития русского реалистического театра, начиная от первого театра, учрежденного царем Алексеем Михайловичем в 1672 г., до настоящего времени;**

- В связи с коренными изменениями системы театрального образования в начале XX века, активными поисками в области методологии и методики преподавания мастерства актера, утверждения в театральном педагогическом процессе принципов системы К.С. Станиславского, форма обучения в процессе постановки спектакля, постепенно переходит из профессиональной сферы в экспериментальную и любительскую;
- Развитие системы самодеятельных и любительских, в том числе и детских театральных объединений создает предпосылки для возрождения данной модели обучения актерскому мастерству.

Отметим, что уточнение сущностных характеристик педагогических технологий в области детского театрального образования с целью реализации воспитательного и образовательного потенциала театрального искусства целесообразно вести по линии дальнейшего уточнения соподчиненности, определения взаимосвязи, выявления взаимообусловленности этапов обучения основам актерского мастерства и этапов создания спектакля. Особое значение при этом имеет необходимость обеспечения грамотной и своевременной коррекции художественно-педагогических усилий режиссеров-педагогов, работающих над созданием школьного спектакля.

В заключение, сошлемся на мнение В.Г. Ширяевой, которая считает, что школьный театр должен служить «общим целям обучения, воспитания и развития творческих способностей учащихся как в области искусства и литературы, так и в области технических, ремесленных и административно-хозяйственных навыков» [18, 14]. Это достижимо на практике еще и потому, что, по мнению А.А. Брянцева у детей наличествует «особый игровой инстинкт» [18,79], который, при правильном осуществлении процесса постановки спектакля, способен проявляться как активная движущая сила общего развития юного любителя театра. Грамотная организация репетиций спектакля при этом обязательно учитывает потребность ребенка в игре, в нашем случае сценической игре, в которой главное «...не в том, что она чему-то учит, а в том, что она *воспитывает чувства*, делает их богаче и тоньше, развивает способность живо откликаться на окружающую жизнь и вызывает потребность в творческом проявлении этих чувств» [18, 7].

Список литературы:

1. А.Н. Островский о театре. Записки, речи и письма / Общ. ред. и вступ. ст. Г.И. Владыкина. 2-е изд. М.; Л.: Искусство, 1947.
2. Брянцев А.А. Воспоминания. Статьи. Выступления. Дневники. Письма. М.: ВТО, 1979.
3. Станиславский К.С. Статьи. Речь. Беседы. Письма. М., 1953.
4. Ершов П.М. Технология актерского искусства. М.: ТОО «Горбунок», 1992 .
5. Морозова Г.В. Пластическое воспитание актера. М.: Терра. Спорт, 1998 .
6. Пирогов Н.И. Избранные педагогич. соч. М., 1953. С. 96 – 103.
7. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. М., 1991.
8. П.А. Каратыгин. Записки / Новое издание по рукописи под ред. Б.В. Казанского при участии Ю.А. Нелидова, Ю.Г. Оксмана и Н.С. Цемша. Л.: ACADEMIA , 1930.
9. Давыдов В.Н. Рассказ о прошлом. Л.; М., 1962.
10. «Записки актера Щепкина»: Приложение. Документы. Из критики, переписки, воспоминаний. Рассказы в записи и обработке современников / Изд. подгот. Н.Н. Панфиловой и О. М. Фельдманом; Вступ. ст. О.М. Фельдмана. М.: Искусство, 1988.
11. Богоявленский С.К. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914.
12. Асеев Б.Н. Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века: Учебник для студентов театровед. фак-тов театр. ин-тов. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Искусство, 1977.
13. Данилов С.С. Очерки по истории русского драматического театра. М.; Л., 1948.
14. Бахтин Н.Н. Театр и его роль в воспитании: Сб. «В помощь семье и школе». – М.:Польза, 1911.
15. Сазонов Е.Ю. Город мастеров: Из опыта работы Театра юношеского творчества Ленинградского ордена Трудового Красного Знамени Дворца пионеров им. А.А. Жданова. М.: Педагогика, 1984.
16. Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1, 3. М., 1954–1961.
17. Веригина В.П. Воспоминания. Л.: Искусство, 1974.
18. Ширяева В.Г. Самодеятельный школьный театр: Пособие для руководителей театральными коллективами школьников. М.: Изд. АПН РСФСР, 1962.
19. Шильгави В.П. Начнем с игры: Для руководителей дет. коллективов театр. самодеятельности. М.: Просвещение, 1980.