



театральная педагогика

Страхов Александр Владимирович,
научный сотрудник
Учреждения Российской академии образования
«Институт художественного образования»
strakhov-on@yandex.ru

Учебный спектакль в детском театральном объединении

Курс на модернизацию образовательной составляющей современных социокультурных процессов предполагает наличие широкого спектра подходов, позволяющих эффективно осуществлять позитивные изменения, в том числе, и в творческом развитии юной личности.

Направление и качество движения учащихся по образовательной траектории оказывается при этом тесно связано с выбранной моделью обучения.

Непрерывно развивающееся театральное искусство, новейшие разработки современной педагогики, наконец, особенности интеллектуального и психофизического развития нынешнего поколения детей требуют значительной коррекции тех подходов к детскому театральному образованию, которые существовали еще совсем недавно.

Тем не менее остаются базисные установки, отказ от которых приводит к размыванию театральной специфики занятий с детьми.

Одной из них является установка на художественную продуктивность театральной деятельности, которая может быть реализована, например, в форме этюда, сценического номера или спектакля. Учебный спектакль, как правило, не претендует на самостоятельную художественную ценность. Более того, некоторые исследователи детского театра вполне справедливо считают, что «бросающиеся в глаза изыяны школьных спектаклей так же естественны, как естественны скромные спортивные достижения многих приверженцев утренней зарядки» [7, 103]. Однако стремление к выраженности творческих усилий детского коллектива в законченном сценическом представлении оказывается весьма ценным с педагогической точки зрения.

Другая, не менее важная установка – принципиальная нацеленность занятий на рост актерских умений юных исполнителей, на воспитание творческих компетенций, в основе которых лежит умение реализовывать сценическое действие, то есть действие целесообразное, осмысленное, направленное к достижению сценических целей персонажа.

Рост уровня актерских умений юных исполнителей благотворно сказывается на художественных достоинствах учебного спектакля, на скорости и качестве реализации репетиционного периода, на общей творческой атмосфере и отражает эффективность занятий театральным искусством.

Качество сценического продукта, которое складывается из творческих усилий каждого участника театрального проекта, также является одним из критериев эффективности театральных занятий.

Мы предлагаем совместить процессы создания спектакля и обучения юных исполнителей основам актерского мастерства, опираясь при этом на позицию известных исследователей детского театрального движения, которые считают, что учебно-творческий процесс, связанный со сценическим воплощением пьесы, составляет основу занятий самодеятельного театрального коллектива [11, 31]. Творческое развитие учащихся при данном подходе базируется на общем критериальном соответствии качества создаваемого театрального представления и индивидуальных достижений членов детского театрального объединения. Первостепенное значение в занятиях с детьми имеет сам учебно-творческий процесс, однако, как замечает Ю.И. Рубина, «установка на известную завершенность творческой работы во всех случаях очень важна» [11, 32].

Эффективная реализация двуединого учебно-художественного процесса создания спектакля со школьниками предполагает логичную, четкую, последовательную, соразмерную имеющимся у юных исполнителей актерским навыкам отработку художественно-производственных требований процесса создания спектакля. Эти требования можно рассматривать как структурную матрицу, в соответствии с которой организуется учебно-художественная деятельность, определяется содержательное наполнение упражнений заданий, направленных на совершенствование актерской грамотности исполнителей-школьников.

Как показали специальные исследования, проведенные в лаборатории театра Института художественного образования РАО [см., например, 2; 7; 14] учебно-художественный процесс работы над спектаклем, при котором учащиеся овладевают основами актерской грамотности, оказывается эффективным, если:

– найден необходимый баланс между сложностью сценического

материала (проявляющейся в скорости работы над пьесой, глубине анализа и тщательности воплощения замысла и т. д.) и необходимым для его воплощения уровнем актерской грамотности;

–обеспечено поступательное усложнение творческих задач в процессе создания спектакля;

–активно используются творческие результаты решения упражнений-заданий в игровой форме, что является структурным блоком постановки спектакля;

–игровые упражнения-задания организованы в соответствии с двуединой целью: создание спектакля и повышение актерской грамотности.

Необходимо отметить, что создание учебного спектакля в детском театральном объединении с художественно-технологической точки зрения подчинено тем же закономерностям, что и в профессиональном театре. Однако, существует ряд условий, которые особенно важны именно для детского театрального творчества.

Одним из них является право ребенка на возможность ошибки, свобода от боязни показаться непонятливыми, неумелыми, которую при работе с детьми необходимо возвести «в степень обязательной установки» [15, 34-35] Более того, режиссер, который «умеет создать атмосферу доверия и равноправия, ...обязан признать право артиста на ошибку, которая учит, и не бояться самому «просчитаться» [5, 14]. При такой организации работы «ошибки законны, естественны и не ранят, не убивают» [5, 15].

Существенным условием организации работы также нужно считать достижение духа единомыслия при работе над пьесой. В этом, в частности, проявляется принцип коллективности театрального творчества. Необходимо учитывать, что «единомыслия не ждут, его находят», причем «сговор с коллективом, с участниками спектакля, выработка общих позиций и единых путей возможны только в конкретных рабочих поисках» [5, 15].

Создание атмосферы сотворчества, взаимопомощи и взаимообучения – еще один принципиальный момент, от которого зависит эффективность работы над учебным спектаклем.

Методологическим основанием для построения процесса обучения основам актерского мастерства в ходе работы над учебным спектаклем является «система Станиславского» [13]. Принципы этой системы воспитания актера соответствуют принципам познания вообще, а «вопросы организации действия человека на сцене, решаемые К.С. Станиславским, мыслились им в составе деятельности человека в мире, т. е. предполагали обязательное осознание человеческой сущности» [10, 114]. Изучение сущности Человека, понимание его места в этом Мире, верность природе, опора на всю

совокупность индивидуальных жизненных впечатлений – это те основы, на которые необходимо опираться при работе с детьми. Основными задачами режиссера-педагога, с этой точки зрения, являются формирование у юных актеров представления об искусстве как форме художественного отражения жизни и воспитание способности точнее, острее осмысливать идейный и нравственный смысл жизненных явлений [11, 31].

Процесс репетиций спектакля с детьми часто приводит к тому, что «у артиста возникает живая потребность в конкретных знаниях, когда он попадает в реальные условия репетиционной площадки», – отмечает З.Я. Корогодский [5, 15]. К необходимому объему этих знаний относятся и азы актерского мастерства. Возникшая острая потребность в совершенствовании актерских навыков, при грамотной подаче необходимых знаний, позволяет юному актеру стремительно творчески развиваться. Режиссеру-педагогу нужно следить за тем, чтобы знания были своевременными и дозированными. Новая информация, которая может помочь юному актеру в освоении роли, не воспримется им со всей полнотой, пока в ней не возникнет острая необходимость, но и появившаяся позже, чем нужно, она может потерять актуальность. Что касается объема требующихся знаний, то практика показала, что лишняя информация способна затормозить творческий процесс, а ее недостаток может не позволить ему протекать с достаточной степенью интенсивности. Кроме того, здесь режиссеру-педагогу необходимо учитывать и возрастные ограничения по качеству и объему требующихся детям знаний и умений.

Также важна форма подачи знаний – желательно, чтобы они преподносились не в виде лекций, а создавали «живой чувственный опыт» и способствовали «выращиванию каких-то начал роли» [6, 40].

Мы рассмотрели некоторые условия, оказывающиеся важными для грамотной организации работы над учебным спектаклем. Режиссер-педагог должен способствовать их созданию и контролировать их соблюдение на всем протяжении постановки учебного спектакля – от первоначального чтения пьесы до премьерных спектаклей.

Принципиальная установка режиссера-педагога и юных актеров, при которой работа над каждым спектаклем воспринимается как новый опыт постижения актерской профессии, является продуктивной, но исключительно трудной. Но только такой путь – сознательного устремления на открытие нового — позволяет и педагогу и актеру не костенеть в своем развитии как творческой личности. Спектакль, который не открывает для исполнителей ничего нового, который не ставит перед собой задачу научить, не объясняет новых сторон жизни, не показывает новые грани в актерском мастерстве – приносит вред, штампует живую мысль и мертвит чувство.

При работе над учебным спектаклем необходимо учитывать также технологические требования создания сценического произведения. Учебный спектакль в процессе создания проходит несколько этапов. Традиционно различаются застольный этап репетиций, репетиции в выгородке и репетиции на сцене [4, 261]. Более подробное деление работы над детским спектаклем можно обнаружить, например, в книге В.Г. Ширяевой «Самодеятельный школьный театр» [16, 36-37]. Нам важно, что качество и глубина реализации каждого этапа постановки спектакля напрямую влияют на художественные достоинства конечного творческого продукта — спектакля. В свою очередь, в детском театральном коллективе тщательность проработки каждого этапа спектакля зависит от актуального уровня владения основами актерского мастерства каждого участника коллектива.

Верно и обратное: на каждом этапе постановки спектакля перед юными исполнителями возникают новые учебные творческие ситуации, успешное преодоление которых эффективно развивает актерский аппарат.

Таким образом, создается устойчивая взаимоопределяющая связь этапов создания спектакля и уровня владения актерской грамотой юными участниками спектакля. Художественные и учебные задачи при работе над спектаклем с детьми тесно переплетаются между собой, оказываются взаимозависимыми, динамично влияют друг на друга. Последовательный, поэтапный отбор элементов сценического поведения сообразно логике поведения персонажа и их уточнение в соответствии с художественным замыслом спектакля является, таким образом, содержательной основой театрально-творческой работы над учебным спектаклем.

С этой точки зрения ключевыми учебно-творческими задачами, решение которых позволяет реализовывать процесс обучения основам актерской грамотности в форме работы над спектаклем, являются: а) восприятие и оценка сценического факта; б) владение целесообразным физическим поведением; в) реализация поведения в условном сценическом пространстве; г) воплощение сквозного сценического действия.

Эти задачи соответствуют логике работы над спектаклем — от первоначального знакомства с пьесой к последовательной и поэтапной ее реализации на сцене. Уточняя понимание специфики работы над детским учебным спектаклем мы выделяем следующие основные этапы его создания:

- выбор драматургического материала, рождение замысла (проект постановки);
- аналитические этюдные пробы;
- создание и уточнение мизансценического рисунка, конкретизация

сценической обстановки;

- прогоны (сцен, актов, спектакля в целом);
- генеральные репетиции и премьера.

На первом этапе работы происходит знакомство коллектива актеров и других участников спектакля с пьесой. Особые требования предъявляются к качеству публичного чтения выбираемой пьесы — оно должно быть грамотным, вразумительным, осмысленным, заразительным [5, 17]. Однако первые застольные собеседования не должны протекать «в форме односторонних режиссерских деклараций» [4, 262]. После прочтения полезно устроить коллективное обсуждение, чтобы попытаться выявить первое впечатление от пьесы и эмоциональный настрой учащихся. Главное достижение на этом этапе работы - пробуждение самостоятельности и личной активности юного артиста без насилия над его природой. От юных актеров требуется умение слушать и слышать, развитое творческое воображение, способность видеть и представлять внутренним взором разворачивающуюся в пьесе историю. Под руководством режиссера-педагога актеры формулируют предположительные суждения о сверхзадаче будущего спектакля.

Дальнейшая работа строится вокруг анализа драматургической основы. Актеры и режиссер, в процессе чтения пьесы, выделяют смысловые эпизоды (куски), определяют событийный ряд. Конструируется «треугольник истории»: завязка, кульминация, развязка и выделяется основной конфликт. Очень важным является определение темы спектакля. На этом этапе от актеров требуется устойчивый навык чтения по ролям, владение бессловесными элементами действия: оценка факта, пристройка к партнеру, мобилизация, вес тела. Для актеров принципиальным является активное привлечение опыта личных жизненных впечатлений учащихся, целенаправленный поиск ситуаций, аналогичных описанным в пьесе. Это поможет юным актерам «приблизить» события, отраженные в пьесе, к сегодняшнему дню, глубже и точнее понять их, причем не отвлеченно, а на личностном уровне.

Следующий этап заключается в осуществлении действенного анализа текста пьесы и фиксации действенной линии каждой роли. Участники проводят этюдные пробы, направленные на все более конкретное и точное понимание поведения персонажей пьесы. Актеры должны четко установить для себя последовательность действий, уяснить логику поведения персонажа. Режиссеру и актерам необходимо наладить сценическое общение с партнером и выстроить верные отношения друг к другу и к предлагаемым в пьесе обстоятельствам. Здесь важно подлинное внимание к партнеру и окружающей сценической среде. Существенным моментом является поиск оправданий найденного поведения своего персонажа.

С переходом к следующему этапу работы — репетициям в выгородке — осуществляется поиск сценических планировок и мизансцен. Актерам на данном этапе необходимо развивать умение видеть сценическую площадку и совершенствовать навык владения телесным поведением. Юные актеры должны четко осознавать изменение расположения своего тела в пространстве сцены, грамотно осуществлять переходы по сценической площадке репетиционного помещения. Таким образом, проявляется расстановка персонажей в определенных физических отношениях друг к другу и к окружающим предметам.

На следующем этапе работы над учебным спектаклем репетиции проходят в реальных декорациях, костюмах и с реквизитом. От актера требуется умение носить костюм, владеть его характерными деталями. Он должен свободно обращаться с реквизитом и ориентироваться в декорациях. Данный этап является закономерным периодом в работе над визуальной выраженностью учебного спектакля. Как правило, на данном этапе у юных актеров часто возникают заметные затруднения технического свойства в обращении с костюмом и реквизитом, которые преодолеваются за счет целенаправленной тренинговой работы.

Наконец, наступает период прогонных репетиций, когда ученики репетируют целиком сцену, акт или спектакль с минимальным вмешательством режиссера. К этому времени накопленные знания, жизненные наблюдения и сценические оправдания уже оказались задействованы в предшествующей репетиционной работе, могли потерять свою свежесть, не так активно, как раньше, возбуждают фантазию и не трогают чувство. На данном этапе для актера становится важным обогащение новой творческой пищей, получаемой, в частности, при еще более внимательном и углубленном изучении многообразия и богатства жизненных ситуаций, описанных в пьесе. Активное фантазирование о жизни, создаваемой на сцене, внимание к качеству выполнения элементарных физических задач, контроль художественной правды актерского исполнения, - эти элементы творческой работы способствуют все более точной реализации сверхзадачи спектакля. Кроме этого, активизации фантазии и пробуждению чувств могут помочь посещение музеев и чтение специальной литературы, посвященной событиям, описанным в пьесе, выезд на производство, в общем все, что способно погрузить актера в изучение подобных жизненных ситуаций.

На данном этапе также проверяется качество ансамбля исполнителей, что является одним из основных параметров грамотно осуществленной педагогической работы. Каждый из участников спектакля должен придерживаться единого стиля игры, не выпячивать значение своего персонажа, но и не принижать его, в общем следовать завету

М. С. Щепкина: «как бы ни было верно чувство, но ежели оно перешло границы общей идеи, то нет гармонии, которая есть общий закон всех искусств» [3,198].

На генеральных репетициях и премьерных спектаклях происходит окончательная шлифовка всех элементов сценического действия. Появляется зритель, в особом сотворчестве с которым, и рождается чудо театра. Этот этап очень важен для приобретения навыка публичного творчества. Смелость существования на сценической площадке на глазах у зрителей возникает от умения владеть своим вниманием, а также вниманием зрительного зала. Возрастают требования к дисциплине и этике юных актеров, интересы которых должны быть подчинены требованиям общей коллективной работы. От исполнителей требуется развитое самообладание, адекватный самоконтроль. Принципиальным моментом для всего коллектива является преодоление «звездной болезни», установка на корректное, взаимоуважительное отношение друг к другу и взаимопомощь.

Премьерные спектакли подводят некий итог проведенной учебно-художественной работы. Возможные ошибки и недочеты можно и нужно исправлять в ходе проката созданного спектакля, а поэтому планирование работы коллектива должно быть осуществлено таким образом, чтобы иметь возможность дать несколько представлений одного и того же спектакля.

Кроме того, творческое развитие юных актеров может быть реализовано через целую систему учебных спектаклей, которые выстраиваются в своеобразную образовательную цепочку. Система спектаклей должна быть выстроена таким образом, чтобы, во-первых, каждый последующий опирался на достижения созданного, обогащая и углубляя знания, умения и навыки, полученные при работе над уже поставленным спектаклем, а во-вторых, открывал бы юным исполнителям новые грани актерской грамотности, формировал более полные представления о сущности мастерства актера.

Многие известные театральные педагоги, режиссеры-практики и теоретики театра, такие как Б.Е. Захава, М.О. Кнебель, Г.В. Кристи, Н.М. Горчаков, но в первую очередь основатели Московского художественного театра К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко, в процессе творческой жизни в искусстве, открывали закономерности и эффективные методы работы над спектаклем. И в области профессионального театра и в детском театральном движении такая работа продолжается и сейчас.

Сосредоточившись на проблемах, связанных с развитием актерских навыков юных исполнителей, мы приходим к осознанию необходимости совмещения процесса обучения и собственно процесса творчества. Оптимальной формой осуществления двуединого учебно-художественного процесса мы считаем работу над учебным спектаклем.

Возникает необходимость создания последовательной, поэтапной цепочки усложняющихся требований к актерскому мастерству на основе рассмотрения процесса постановки спектакля, выделения этапов его создания, и определения требований, предъявляемых к юным актерам на каждом этапе репетиций.

Таким образом, сформулированные требования являются основой для создания вариативной матрицы обучения, направленной на отработку необходимых актерских умений — бессловесные действия (оценка факта, пристройки, мобилизация), словесные действия, основы мизансценического рисунка, — и реализацию процесса обучения в ходе работы над учебным спектаклем.

Литература

1. Горчаков Н. М. Работа режиссера над спектаклем. М.: Искусство, 1956
2. Гребенкин А.В. Феномен актерской игры или технология основ актерского мастерства. Педагогика искусства: электронный научный журнал. – № 1, 2006, URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/>
3. «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
4. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. М.:Искусство, 1969
5. Корогодский З.Я. Режиссер и актер. Библиотечка «В помощь художественной самодеятельности». - М.: Советская Россия, 1967
6. Корогодский З.Я. Этюд и школа. Библиотечка «В помощь художественной самодеятельности». - М.: Советская Россия, 1975
7. Некрасова Л.М. Театр как вид искусства и его возможности в воспитании школьников. Педагогика искусства: электронный научный журнал. – № 1, 2007, URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/>
8. Немирович-Данченко В.И. Из прошлого. М.: ЗАО «Издательство «Кукушка», 2003
9. Никольский Л.А., Чухман Е.К. Школьный театр: наедине со всеми. //В сб. Режиссер работает в школе: теоретические и методические проблемы. - М., 1991
10. Плахова Н.Г. О некоторых философских проблемах школьного образования. //В сб. Театр и образование. - М., 1992
11. Рубина Ю.И. и др. Основы педагогического руководства школьной театральной самодеятельностью. М.: Просвещение, 1974
12. Сазонов Е.Ю. Из опыта работы. В сб.: Детский театр — это серьезно! Серия: Ребенок. Общество. Семья. Творчество, №13. С-Пб., 2002
13. Станиславский К.С. Собр.соч. В 8-ми тт., М.: Искусство, 1959
14. Страхов А.В. Постановка спектакля как основа театрального воспитания и обучения. Педагогика искусства: электронный научный журнал. – № 1, 2009, URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/>
15. Шильгави В.П. Начнем с игры: Для руководителей дет. коллективов театр. самодеятельности. - М.: Просвещение, 1980
16. Ширяева В.Г. Самодеятельный школьный театр: Пособие для руководителей театральными коллективами школьников. - М.: АПН РСФСР, 1962