

Английский язык

Библиотека в школе

Биология

География

Дошкольное образование

Здоровье детей

Информатика

Классное руководство

№22

Искусство

История

Литература

Математика

Начальная школа

Немецкий язык

Педагогика

Русский язык

Спорт в школе

Управление школой

Физика

Французский язык

Химия

Школьный психолог

С.М. МАШЕВСКАЯ



Как поставить спектакль в школе

Советы практика

БИБЛИОТЕЧКА «ПЕРВОГО СЕНТЯБРЯ»
Серия «Классное руководство»
Выпуск 22

С.М. Машевская

КАК ПОСТАВИТЬ СПЕКТАКЛЬ В ШКОЛЕ

Советы практика

Москва
Чистые пруды
2010

Содержание

НАПУТСТВИЕ ЧИТАТЕЛЯМ	4
ШКОЛЬНЫЙ ТЕАТР	5
Подбор репертуара	5
Работа режиссера над пьесой	6
Работа с актером	9
Репетиции на сцене	10
Показы спектакля в школе и за ее пределами	12
Обсуждение спектакля, праздники, летопись	12
Участие в смотрах и конкурсах театральных коллективов	13
ИГРА-ДРАМАТИЗАЦИЯ	14
Методика игры-драматизации	15
ПРИЛОЖЕНИЕ. СЦЕНИЧЕСКИЙ «ЛИКБЕЗ»	27
Сценическое действие	27
Голос и пластика	32

НАПУТСТВИЕ ЧИТАТЕЛЯМ

Кто из педагогов не мечтает найти универсальное средство взаимодействия со своими учениками, которое позволило бы улучшить отношения в классе, давало простор для развития талантов каждого ребенка, стимулировало бы инициативу, лидерские качества, интерес детей к разным сферам человеческой деятельности? Между тем, такое средство давно существует — это школьный театр. Но для того чтобы этот сложный многогранный педагогический инструмент сработал во всю силу своих потенциальных возможностей, нужно научиться им пользоваться.

Тогда слова «Давайте поставим спектакль!» становятся началом целого этапа в жизни класса. Начинается трудная, ненормированная работа над спектаклем, в которую включается вся ваша семья, все знакомые и, конечно, родители детей. Вы расписываете декорации, шьете костюмы, подбираете и даже пишете музыку, сочиняете стихи, а порой и сами пьесы. И репетируете, репетируете, репетируете! А на премьере от вас уже ничего не зависит, вы сидите в зале и всем существом своим играете каждую роль, каждый эпизод, всем сердцем поддерживая ваших дорогих актеров. Эмоционально опустошенной вы приходите в комнату, где организовано чаепитие и видите надпись, сделанную на доске мелом: «Да здравствует Светлана Михайловна!» И понимаете, что сделали нечто важное для этих детей, и они тоже не забудут свои роли, свой спектакль. И никогда не будут равнодушны к искусству театра.

Брошюра, которую вы держите в руках, предназначена для тех педагогов, которые чувствуют тягу к режиссерской деятельности, любят театр и детей, но не имеют специального режиссерского образования.

ШКОЛЬНЫЙ ТЕАТР

При постановке спектакля в школьном театре происходит соединение мира Театра с миром Детства. И педагог, побуждая детей овладевать всеми элементами театральной «школы» как предметами игры, должен постоянно помнить, что перед ним не профессиональные актеры. Это позволяет сохранить серьезность в подходе к занятиям, с одной стороны, и придать им увлекательный, яркий, захватывающий характер — с другой. Стоит забыть об этом и превратить предметы игры в предметы профессии, как сейчас же случается непоправимое: процесс эстетического и этического воспитания превращается в процесс профессионального обучения, и, следовательно, разрушаются сами задачи детского и юношеского театрального коллектива. Поэтому классный руководитель, взявшийся за постановку спектакля, должен постоянно удерживать приоритет педагогических задач. В том числе не злоупотреблять профессиональными театральными терминами, ведь театр должен начинаться с игры, которая, как любое чудо, не нуждается в терминах. И игру, и театр нужно сначала почувствовать, ощутить всем своим существом, поверить в него. Вот тогда, если позже придут слова, мы не потеряем этого чувства чуда.

ПОДБОР РЕПЕРТУАРА

Это очень важный вопрос: какую пьесу мы будем ставить? Выбор не должен быть случайностью, он рождается из всей жизни ребят, диктуется не только художественными требованиями. Через репертуар ваш класс как бы выражает свои взгляды и убеждения. В свою очередь, пьеса всей своей сутью входит в самую детскую жизнь, рождая у ребят новые мысли, чувства.

Драматургия должна давать материал для размышлений и личностного роста юных актеров в процессе создания сценической интерпретации. Но, безусловно, она не должна превышать возможностей детей. Сложность пьес должна повышаться постепенно, от спектакля к спектаклю, с ростом актерских умений детей и зрелостью их личности.

Особенно ценно в педагогическом отношении и увлекательно для всех участников самостоятельное создание пьесы. В нашем опыте занятий с детьми вспоминается случай детского драматургического сотвор-

чества. Это была дидактическая пьеса-фантазия «Компьютерный вирус». Работа над ней, а затем и над спектаклем позволила, кроме всего прочего, разбудить интерес пятиклассников к истории Древнего мира.

Но начинать «сочинительскую» деятельность нужно, конечно, с текстов концертных программ, с капустников, с песенок и миниатюр. Или, как было в опыте С.Т. Шацкого, с пьес для спектаклей-игр, драматургическая основа которых вызревает во время репетиций. В коллективе должна быть располагающая к творчеству атмосфера, в которой будут крепнуть, и развиваться разнообразные художественные способности.

Одним из важнейших педагогических требований к детской пьесе является ее объем. Дети могут прочитать достаточно большую книжку, но сыграть большую пьесу из 4–5 актов им даже физически трудно. Опыт подсказывает, что продолжительность спектакля, поставленного с детьми младшего возраста, может быть до часа, среднего возраста — около 1,5 часов, а с учащимися старших классов — 2–2,5 часа. Приступая к работе с новым коллективом, стоит ограничить время первой постановки получасом.

РАБОТА РЕЖИССЕРА НАД ПЬЕСОЙ

Постановка начинается с работы режиссера над пьесой. Надежной опорой в этом непростом деле станут книги К.С. Станиславского, В.И. Немировича-Данченко, А.Д. Попова, М.О. Кнебель, П.М. Ершова, Б.Е. Захавы, А.В. Эфроса.

Чрезвычайно важным все режиссеры считают первое знакомство с пьесой, ставить которую они собираются. Даже если это классика, которую они знают давным-давно. Постарайтесь читать так, будто делаете это впервые. Запомните это впечатление и запишите. Оно очень важно, весьма вероятно, что и у ваших зрителей впечатление будет похожим. Предполагая возможную реакцию, вы сможете произвести необходимую коррекцию, создавая спектакль.

Кроме того, позже полезно бывает сопоставить впечатление от текста с впечатлением от выстроенного вами художественного оформления спектакля. Совпадут ли они по своему воздействию на зрителя? Важно, чтобы они действовали в одном направлении, не разрушая друг друга.

Огромную пользу принесет педагогу-режиссеру обращение к работам литературоведов. Профессиональный анализ текста и специальные методические рекомендации специалистов по театральной педагогике позволяют избежать поверхностности в режиссерском анализе, учесть возможности детского восприятия.

Существуют различные методики режиссерского анализа пьесы. Вероятно, педагог, взявшийся за постановку спектакля, должен выбрать наиболее близкую для себя. Этот этап можно считать проработанным, когда определены тема, идея и сверхзадача пьесы и будущего спектакля, когда о героях вы можете рассказать всё — даже их жизнь до времени, изображенного в пьесе. Созрел некий замысел спектакля. Уже видится, в какой манере должны играть актеры, каким будет его оформление. Вы готовы к тому, чтобы заинтересовать спектаклем детей? Начинайте.

Застольный период

Традиционно выделяют три вида постановочной работы: застольный период, репетиции в выгородке и репетиции на сцене.

В процессе застольной работы происходит знакомство юных актеров с пьесой. Чтение пьесы необходимо провести в атмосфере праздника, желательно прочесть ее за один раз. Е.Ю. Сазонов предлагает после чтения сразу же разойтись и начать обсуждение только через несколько дней.

Процесс обсуждения, анализа пьесы актерами-детьми имеет свою специфику. Педагогу-режиссеру нужно учесть интеллектуальный уровень детей и степень новизны подобного рода деятельности для них. Подход к анализу должен быть игровым.

Задача этого периода — в том, чтобы не только заинтересовать пьесой детей, но и сделать замысел спектакля, в общих чертах представленный вами, творческим замыслом коллектива.

Не надо бояться, что в первоначальных представлениях о будущем спектакле возникнут изменения, если они сделают работу более верной и увлекательной. Так спектакль становится общим делом всех участников.

Во время застольного периода актер должен прощупать логику действий своей роли.

Распределение ролей

Распределение ролей — очень важный акт. При работе с детьми группы риска значимость его вырастает многократно. Каждый раз вы будете исходить из педагогических и режиссерских задач. Но не забывайте о том, что зачастую они вступают в противоречие друг с другом.

От верно проведенного распределения ролей будет зависеть успех спектакля, художественная и психологическая обстановка в коллективе, а может быть, и творческая судьба участников спектакля, становление их личности.

Должны ли быть в детском спектакле дублеры? С одной стороны, дублер — всегда страховка от срывов спектакля и определенный буфер на пути возникновения «звездной болезни». С другой — это неизмеримо возрастающая нагрузка на режиссера (нужно репетировать со всеми составами) и возникающее при неправильном педагогическом руководстве напряжение между исполнителями одних и тех же ролей. В условиях только что возникшей студии, да еще и со сложным составом участников, вряд ли будет возможность набирать два состава и уделять им равное количество внимания. Вероятно, более оправданным будет выбор одного состава и введение дополнительных ролей второго плана, если это возможно.

У каждого исполнителя должна быть не просто переписанная роль, а *вся пьеса*. Пьесу нужно читать не один и не два раза, вдумываться в нее, изучать свою роль, вживаться в нее.

Репетиции в выгородке

На репетиции в выгородке приходится основная доля работы над отдельными частями спектакля. Выгородкой называют временную сценическую установку, примерно воспроизводящую условия будущего спектакля.

Характерная черта этого этапа — поиск мизансцен, то есть расположения персонажей на сцене. Назначение мизансцены — через внешние, физические взаимоотношения между действующими лицами выражать их внутренние (психологические) отношения и действия.

Мизансцена — одно из важнейших средств образного выражения режиссерской мысли и один из важнейших элементов создания спектакля. Но не следует забывать, что разработанные дома мизансцены — это всего лишь проект. На репетиции режиссер должен незаметно на-

правлять актера к тому, чтобы мизансцена сделалась нужной ему, из *режиссерской* превратилась в *актерскую мизансцену*. Особенно это важно в работе с детьми, творческое самочувствие которых требует постоянной поддержки.

Для самодеятельного начинающего режиссера важно понять, что смена мизансцен должна быть оправдана состоянием персонажа, задачей, стоящей перед актером. Нельзя, например, встать из-за стола просто потому, что все долго сидят. Нужно найти оправдание этому действию — только тогда оно станет естественным.

Итак, работа в выгородке — это не «разводка» актеров по сцене, это творческий поиск пространственного образа спектакля, осуществляемый в процессе *репетиций*. Именно на этот период приходится основная часть поисков «жизни духа роли» и «жизни тела роли» актером и режиссером.

РАБОТА С АКТЕРОМ

Как работать с актером? Как помочь ему преодолеть препятствия в сценическом творчестве?

Можно предложить юному актеру этюд на действие персонажа в обстоятельствах, способных разбудить творческое самочувствие ребенка в этой роли. Предложите перевести внутренний монолог персонажа в звучащую речь, если в каком-то эпизоде возникает затруднение.

Вспомните об упражнениях. Остановите на время репетицию, предложите упражнение на тот элемент актерской игры, который дает сбой в вашей ситуации. Если это повредит репетиционному процессу в данный момент, возьмите на заметку, что следующее занятие нужно начать с таких упражнений.

Хочется особо сказать о режиссерском показе. Этот прием коварен, он требует высокого актерского мастерства от режиссера. В массовом школьном театре данный прием зачастую приобретает искаженный вид, особенно в сочетании с авторитарными указаниями. К театральному искусству всё это отношения не имеет.

Необходимо учитывать, что ребенок, просто сымитировав показанное режиссером, только удаляется от постижения сущности роли. Развитие в ребенке творческого самочувствия — очень тонкий и легко разрушающийся процесс. Поэтому показ или подсказка должны

быть деликатными, посильными для ребенка. Процесс обучения не может быть быстрым, форсировать события нельзя, это неизбежно приведет к фальши и наигрышу. Театральная деятельность в таком виде теряет свои развивающие потенции и вовсе не содержит эстетических.

Не забывайте, что вы работаете не с профессиональными актерами, а с детьми! Адаптируйте приемы и методы к их возможностям.

РЕПЕТИЦИИ НА СЦЕНЕ

Когда мизансценирование в основном закончено, наступает третий период работы, целиком протекающий на сцене. К этому времени готовы декорации и костюмы. Начинается окончательная отделка спектакля. Всё уточняется и закрепляется. Сводятся воедино все элементы спектакля: актерская игра, внешнее оформление, свет, грим, костюмы, музыка, закулисные шумы и звуки. Создается целостный образ спектакля. На этом этапе особенно проявляются организаторские качества режиссера.

Потребуется организаторский талант режиссера и для того, чтобы создать все эти элементы спектакля.

Музыкальное и визуальное оформление спектакля должны работать на его сверхзадачу. Они должны своими средствами воздействовать на зрителя, «досказывая» то, что не передано текстом, проявляя идею спектакля.

Остановимся немного на его сценографии. *Сценография* и есть создание зрительного образа задуманного театрального действия. Образа, который будет выражать духовную сущность будущего спектакля.

В отличие от театра профессионального, режиссеру самодеятельного школьного коллектива чаще всего приходится быть также и сценографом своего спектакля. Разбудить вашу творческую мысль в области сценографии поможет, например, оригинальная, остроумно задуманная книжка Э.Гааза и А.Левицкого «Театр. Сценография, или Как мы играем». Авторы верно увидели одну из ошибок самодеятельных режиссеров — стремление к копированию действительности в визуальном оформлении спектакля. Они сообщают читателю, что «существуют только два вида театрального зрелища — это театр иллюзорный и неиллюзорный».

Первый пытается создать перед зрителем некоторое действие, которое воспроизводит, насколько может, иллюзию реальной жизни. Такой театр будет стремиться к максимальному правдоподобию и копированию действительности. Это натуралистический или, в лучшем случае, реалистический подход к театральному произведению. Неиллюзорный постоянно подчеркивает, что действие разворачивается не где-нибудь, а именно на сцене. Он использует условные приемы, свойственные только театральному искусству.

Э.Гааз и А.Левицкий, режиссеры вахтанговской школы, естественно, являются приверженцами неиллюзорного театра. И они совершенно правы, утверждая, что таким должен быть и любительский детский театр, в силу того, что для реалистического у него не хватит материальных средств.

Можно добавить, что символика неиллюзорного театра удивительно органична для театральной деятельности детей, в основе которой лежит *игра*. Приемы площадного театрального зрелища, использования хора как коллективного участника спектакля — это приемы, естественно воспринимаемые и детьми, и зрителями как внутренне присущие природе детства. Игра в театр снимает бремя ответственности, налагаемое стилистикой реалистического театра, которая вместе с оформлением требует и высокой техники актерского мастерства. Но такой техники у детей еще нет! Значит, школьный спектакль неизбежно должен быть игрой.

Условия этой игры нужно предлагать зрителю и смело использовать любой подручный материал (школьные столы и доски, если показываете спектакль в классе, спортивный инвентарь — если сценической площадкой становится спортзал). Вас всегда выручат ширмы, кубы, разноцветные ткани, всё, что легко трансформируется и меняет сценическое назначение.

Активно используются в детском театре разноцветные футболки и шорты, черные трико с прибавлением к ним простых, но выразительных деталей, характеризующих персонажей.

Обычно дети охотно принимают участие в оформлении спектакля. Принципиальное значение приобретают слова, которые обычно с гордостью говорят все участники постановки: «Всё делаем сами» — и этим объясняется то, что в спектакле дети с одинаковым старанием играют роли, исполняют обязанности оформителя, помощника режиссера, рабочего сцены, звукооператора, осветителя. Таким образом, в каждой

постановке органически сочетаются художественное творчество, разнообразный труд и общественная деятельность.

Обязательно ставьте перед собой цель — создать коллектив. Эта цель будет работать на создание спектакля. Спектакль будет общим делом, которое сплотит детей. Ищите помощников среди родителей и педагогов, среди мастеровитых людей, которые могли бы поделиться с детьми своими секретами.

ПОКАЗЫ СПЕКТАКЛЯ В ШКОЛЕ И ЗА ЕЕ ПРЕДЕЛАМИ

Создание спектакля требует огромного труда, и расточительно показывать его только один раз. Непременнo нужно повторить спектакль несколько раз в школе. Причем лучше показывать его в «родном» помещении, там, где проходили репетиции. Не надо гнаться за большими и переполненными залами: голосовой аппарат юных актеров к этому не готов, к тому же атмосфера битком набитого зала невыгодно отличается от достаточно полного, но небольшого помещения с однородным составом зрителей. Камерный зал на 30—40 человек — это оптимальные условия.

Можно организовать «гастроли». Спектакли и концерты театрального коллектива с полным правом можно рассматривать как своеобразную общественную деятельность детей. В самом стремлении ребят поставить спектакль проявляется желание создать нечто увлекательное и в то же время полезное. Эта деятельность имеет значимый и реальный результат. Спектакли, как правило, вызывают живой интерес у жителей села, поселка, микрорайона. Таким образом, крепнут связи в социуме, меняется качество социальной среды.

ОБСУЖДЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ, ПРАЗДНИКИ, ЛЕТОПИСЬ

Обсуждение спектакля — неременная часть жизни труппы юных актеров. В сложившемся коллективе это серьезный и конструктивный разбор достижений и неудач. Его важно вести в области самоанализа, так, чтобы ребенок сам почувствовал, как изменила его работа над спектаклем, что надо сделать, чтобы преодолеть ошибки. Этот разговор лучше проводить дня через два-три после премьеры, когда схлынут первые эмоции, четче оформятся впечатления. Не забудьте похвалить

каждого ребенка, занятого в постановке! Даже если спектакль получился не совсем таким, как вы хотели.

В день премьеры уместнее подарить детям маленький душевный камерный праздник, к подготовке которого хорошо бы привлечь родителей, друзей и педагогов. Необходимо закрепить чувство успеха, удовлетворения от творчества. Это будет еще одним шагом к формированию потребности в развивающем личностно-досуговом досуге.

Обязательно выпускайте афиши и программки спектаклей и храните их. Создавайте с первого же дня фотолетопись вашего театра. Все эти материальные объекты будут работать на ощущение прочности и долговечности коллектива, на осознание себя как «Мы».

Если спектакль показывается не один раз, то обсуждение каждого показа дает возможность спектаклю развиваться, расти. Как жаль, что в школах этой возможностью протянутой жизни спектакля и развития в ней юных актеров в большинстве случаев не пользуются!

УЧАСТИЕ В СМОТРАХ И КОНКУРСАХ ТЕАТРАЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВОВ

Конкурсы позволяют коллективу осознать свои достижения, определить свое место среди таких же творческих ребят. Обогащаться опытом других, найти друзей, почувствовать себя частью сообщества творцов. Не пренебрегайте этой возможностью поднять у своих, порой таких сложных, детей самооценку, развить в них волю к победе, умение концентрироваться, которые в условиях фестивалей и конкурсов особенно необходимы. Но выносите на суд коллег только те работы, которые достойны быть продемонстрированными. Небрежно, наспех сделанный только для участия в конкурсе спектакль принесет больше вреда, чем пользы. Такой опыт будет развивать в детях безответственное отношение к результатам своего труда, снижать уровень эстетического вкуса.

Кроме того, если вся работа над спектаклем строится ради участия в конкурсе, есть риск замещения целей педагогического процесса и могут возникнуть деформации как в стиле репетиций, так и в личностных мотивах детей-актеров. Атмосфера творческого процесса тонко реагирует на подобные изменения. Лучше, если решение участвовать в конкурсе будет принято детьми и педагогом по поводу уже готового спектакля, обкатанного и хорошо принимаемого публикой.

ИГРА-ДРАМАТИЗАЦИЯ

Театральная педагогика привносит в школу не только полномасштабные спектакли, но и отдельные элементы, родившиеся в театральном искусстве.

Приемы драматизации используются в отечественной педагогике уже около ста лет. Это эффективное средство для развития эстетического вкуса, воображения, самостоятельности учеников. Ценность российской традиции заключается в том, что драматизация всегда рассматривалась именно как пространство *педагогического* взаимодействия.

Еще в 20-е годы прошлого века педагоги-практики считали, что в школе к драматическому творчеству ребенок должен идти не через копирование взрослого театра, а через игру.

Уже тогда наши коллеги под драматизацией подразумевали не только тщательно подготовленный спектакль со сценой, декорациями, бутафорией, костюмами, гримом, но и свободные инсценировки, которые происходят непреднамеренно, без всякой подготовки, в которых дети-участники могут свободно, творчески передавать текст; эти инсценировки могут проходить где угодно (в свободном от парт уголке класса, во дворе, в коридоре, на лужайке в лесу) и без помощи внешних средств, способствующих сценической иллюзии (без декораций, сцены, костюмов, громоздкого технического оформления).

Сегодня в школьной практике вновь актуальны понятия природосообразности, личностно-ориентированного обучения, надпредметных умений. И педагоги в поисках соответствующих средств взаимодействия с ребенком всё чаще обращаются к драматизации.

Не каждый учитель отваживается на постановку более или менее объемного спектакля: у кого-то ученики слишком малы для такого рода проекта. А драматизация не требует таких значительных затрат, как школьный спектакль. Тем, кто только начинает осваивать этот педагогический инструмент, может быть интересна методика, которая позволяет организовать театральную деятельность детей начиная с младшего возраста, используя весь социально-педагогический и эстетический потенциал этого вида творчества.

МЕТОДИКА ИГРЫ-ДРАМАТИЗАЦИИ

Прежде всего, в игре-драматизации должна присутствовать игра как свободная деятельность, совершающаяся не по принуждению, со своей собственной ей импровизацией, неожиданностью, парадоксальностью. Игра, направленная против автоматизма и заурегулированности. Игра как действие, самоценное для ребенка.

Методика охватывает процесс всей игры: от знакомства со сказкой, как литературной основой, до полного «оживления» сказки. Игра-драматизация по сказке длится от 3 до 10 занятий в зависимости от объема сказки и возраста детей.

Назовем и рассмотрим подробнее этапы методики:

1. Режиссерский анализ сказки.
2. Знакомство детей со сказкой.
3. Освоение материала сказки по эпизодам.
4. Проигрывание сказки целиком.
5. Показ сказки зрителям.
6. Сочинение писем в сказку.

Режиссерский анализ сказки

Берясь за постановку сказки, мы переводим текст с одного языка на другой, театральный, и у нас в итоге должен получиться не подстрочник, а произведение искусства.

Первый этап методики — это подготовительный к игре период, это творческая работа самого педагога, взявшего на себя роль режиссера. Прежде всего взгляните на сказку, как в первый раз, почувствуйте ее своеобразие, аромат и попробуйте определить тему.

Примером может послужить работа с русской народной сказкой «Колобок» при подготовке игры-драматизации.

Определим время действия в сказке. От решения этой задачи будет зависеть подбор реквизита, декораций и многое другое. Ведь быт народа за время жизни сказки значительно менялся. Какой это век? Если мы выбрали, скажем, восемнадцатый век, то в постановке неуместными будут обороты современного русского языка, современные повадки и стиль общения. Возможно, появится желание перенести сказку в наше время. И такое прочтение может быть оправдано, например, тем, что психология человека, по сути, не изменилась. В этом случае в речи ге-

роев игры-драматизации могут появиться современные выражения, но неуместны будут псевдорусские костюмы актеров и интерьер русской избы в декорациях. Такое несоответствие, к сожалению, часто встречается в педагогической постановочной практике. Чем точнее мы выберем (или определим) время и место действия, тем лучше.

В театральном искусстве не должно быть ничего «вообще». Только выстроенный до мельчайших подробностей образ может дать основу для правдивого действия в предлагаемых сказкой и игрой-драматизацией обстоятельствах. Сказочное «жили-были» должно стать точным: «где жили?», «когда жили?», «как жили?».

Как, например, жили герои сказки «Колобок»? Насколько богаты были дед и баба? Зачастую ответ дается сразу: очень бедные — ведь у них муки было всего две горсти. Но давайте прочтем сказку внимательно. На чём замесила бабка тесто? — На сметане! Да еще, в большинстве вариантов, изжарила колобок в масле! Значит, корова в хозяйстве есть, так же, как и амбары, и сусеки в них. Эти сведения дают режиссеру право сделать вывод: дед и баба не бедны. И колобок — это не единственная или последняя еда в доме. Возможно, это лакомство после хорошего обеда. В зависимости от того, как мы отвечаем на заданные себе вопросы, меняется в нашем воображении обстановка дома, поведение деда и бабы.

Естественно, что могут быть и другие прочтения. Главное, чтобы они были!

Необходимо ответить на вопросы: «к какому сословию принадлежат дед и баба?», «в какой губернии живут?». Ведь до сих пор существует огромное многообразие говоров, а на самодеятельной сцене дед или баба практически всегда «окают», причем невпопад. Так же неловко видеть на сцене народные костюмы «вообще». Этого необходимо избегать. А заодно и привлечь внимание детей к разным сферам культуры и искусства. Например, какое поле для этнологических изысканий представляет нам подготовка к спектаклю! И, конечно же, так и хочется приобщить к ним самих ребят!

Однако это может оказаться непростым делом, ведь сказка родилась очень давно. Да к тому же бытовыми подробностями не богата, и множество слов ушло из нашей жизни. Но ни одного «сусека», «амбара» и, кстати сказать, «колобка» мы не должны оставить без внимания.

Как же выглядел колобок на самом деле? Для многих людей здесь нет вопроса: колобок шарообразный. В «Словаре русского языка» С.И. Ожегова читаем: «Колобок — небольшой круглый хлебец». Но круглыми у нас и подовые пироги называют, причем в данной ситуации не возникает вопроса о том, как получается такая форма. В тексте сказано, что бабка колобок «изжарила в масле», а в песенке колобка поется, что он «в масле пряжон», то есть, как сказали бы мы сейчас, жарен во фритюре. В другом варианте «в печку сажён».

Так какой же формы были колобки? Нам кажется возможным существование разных видов колобков в разных местностях. Почему в нашем сознании прижился образ колобка-шарика? Кто и когда его таким нарисовал? Возможно, это тема отдельного исследования. Здесь же важно то, чтобы вопросы о «внешнем виде колобка» возникали, чтобы взгляд на сказку очистился от трафаретности заученного наизусть с детства текста.

Итак, анализ текста как этап инсценирования имеет огромное значение. Заниматься постановкой любого по объему текста без предварительного анализа нельзя! Только понимание этого педагогами, режиссерами-любителями позволит сделать игру-драматизацию действенным средством и воспитания, и обучения. Анализ текста на этом не прекращается, он будет продолжаться на этапе «разведки умом» в беседе с детьми, на этапе «разведки телом» во время самой игры. Постоянно перемежая эти виды деятельности, и педагог, и дети будут создавать роли, и оживлять сказку. Прделанная заранее работа по анализу сказки, сложившийся замысел будущей игры-драматизации позволят педагогу рассказать сказку детям так, чтобы их встреча тоже стала новой.

Знакомство детей со сказкой

Чаще всего первое знакомство со сказкой у детей уже состоялось — тем сложнее задача педагога. Уже не рассчитывая на момент новизны и сюжетной интриги, он должен так рассказать сказку, чтобы она завладела вниманием детей, захватила их, чтобы в сказку захотелось играть. Герои и их действия должны быть поданы так ярко, чтобы в воображении ребенка возникали образы, полные жизни и характерных черточек.

Безусловно, педагог должен владеть мастерством художественного чтения, в данном случае — мастерством изустного сказа. Монотонное чтение сказке противопоказано, она должна рождаться на глазах у детей. Живой рассказ допускает возможность небольших отступлений от книжного текста, возникающих в зависимости от ситуации рассказывания и настроения слушателей. При этом нужно сделать всё, чтобы не нарушить гармонию сказки. Опыт показывает, что темп сказывания не должен быть медленным. Что поделаешь, но сказка, которая «журчит, как реченька», воспринимается не так ярко современными детьми, привыкшими к быстрому темпу мелькающих телевизионных картинок, да и самой жизни. Динамичная речь с чередованием силы голоса и богатством интонаций воспринимается детьми лучше. Мы ведь должны вызвать в ребенке желание активных действий по оживлению сказки. Но еще и еще раз повторим: осторожно! Сказка должна остаться сказкой! Кстати, сказывание в традиционном темпе всегда останется в ситуациях «перед сном», спокойного, душевного разговора с книгой, знакомства с текстом на уроке литературы.

Анализ текста детьми, необходимый при любом инсценировании, в работе с детьми младшего возраста имеет свои особенности. Небольшой разговор о сказке после ее прослушивания не должен превращаться в «вымучивание» нравственного урока сказки. Это живой обмен впечатлениями, стимулирующий начало игры — оживление сказки и дающий педагогу материал для разработки направления дальнейшего анализа. Одним из приемов анализа текста детьми является игра. Рассмотрим для примера анализ сказки Г.Х. Андерсена «Свинопас».

Две группы (по 5–6 человек), сформированные случайным образом, получили задания. Первая должна была написать в столбиках, каким был принц в начале сказки и каким стал в ее конце. Вторая группа получила аналогичное задание, но по отношению к принцессе. После выполнения задания состоялась защита.

Представители групп зачитывали свои определения, оппоненты уточняли смысл непонятных характеристик, оспаривали те, с которыми были не согласны. Выяснилось, например, что определение «тщеславная», данное принцессе, неверно понято не только оппонентами, но и авторами характеристики. Уточнив в словаре русского языка С.И. Ожегова значение слова «тщеславная» («любит славу и кичливо выставляет свои достоинства»), оппоненты не согласились с такой характери-

стикой принцессы, но авторы определения настояли на своем. А вот определение «злая» авторы портрета согласились заменить на «высокомерная и резкая».

Не менее интересным было обсуждение качеств принца. Рассуждали о степени бедности, если ты принц. В процессе обсуждения заменили определение «грустный» в начале сказки на «мечтательный». Определение «влюбленный» возражений не вызвало. А вот характеристика «злой» в конце сказки трансформировалась в «обиженный» и «вряд ли женится».

Интерес, с которым шло обсуждение, глубина мыслей, высказанных детьми, полностью компенсировали немного нелепую на первый взгляд форму игры – «Заседание суда». Форма эта родилась на ходу. Активность детей нужно было как-то привести в упорядоченное состояние. Отсюда появились Ведущий заседание (учитель) и два Судебных пристава (ученики).

«Разведка умом» не может быть долгой в младшем возрасте. Удачнее складывается анализ, когда он уже вплетен в игру, когда ответы на вопросы ребенку самому необходимы, чтобы играть: нужно вспомнить всех героев, чтобы выбрать роль; рассказать сюжет сказки – чтобы уточнить ход игры; понять характер персонажа – чтобы знать, как играть. К тому же детям после прослушивания сказки необходимо сменить вид деятельности.

Таким образом, мы переходим к тому, что определено Станиславским как «разведка телом». Поэтому, например, при постановке сказки «Зимовье зверей» рассуждения по поводу характеров персонажей ведутся на ковре, «на четырех ногах» одновременно с освоением пластики животных, отражающей их характеры, настроения и образ жизни. Также эффективен такой методический прием, как игра в режиссеров. К примеру, членение на эпизоды сказки «Кот в сапогах» проводится как создание режиссерского плана спектакля. «Сказочные дорожки» дети составляют, пересказывая сказки по событиям. Что касается идеи сказки, то ее дети не просто поймут, они ее почувствуют во время игры-драматизации, что и проявится в детских письмах в сказку.

Практика показывает, что не стоит затягивать «разведку умом» с детьми любого возраста, впервые прикоснувшимися к театральной деятельности, не имеющими серьезной мотивации, гиперактивными.

Игра-драматизация по эпизодам

Игры-драматизации могут проходить в специально оборудованном уголке или — что значительно лучше — в отдельном кабинете, зале. В идеале для занятий необходим ковер, стульчики, ширма, театральный или игровой реквизит. Но возможно и проведение игры в обыкновенном классном помещении.

Для того чтобы сыграть сказку, мы не распределяем роли в начале игры, она строится таким образом, чтобы каждый ребенок мог сыграть все интересующие его роли. Приветствуется желание ребенка попробовать себя во всех ролях.

Мы не заучиваем текст ролей, а предлагаем решить речевую и актерскую задачу: позови, попроси, Расскажи, какая она (Курочка Ряба, например), похвастайся. И при этом мы не предлагаем повторить слова взрослого. Этот момент в методике — ключевой. В результате игродраматизация создает для детей ситуацию живого общения, ситуацию естественной речемыслительной деятельности.

Организация игры и всего учебного процесса направлена на то, чтобы каждый ребенок как можно больше говорил. Кроме того, технология позволяет развивать речь в полном объеме этого сложного процесса: от рождения мысли — через оформление ее в слова — до произнесения речи вслух.

Мы максимально приближаем драматизацию к жизни, к свободной игре. Дети не заучивают текст ролей, а решают коммуникативную задачу — это значит, что партнеры не знают точной формы ответной реплики. Этим также подкрепляются необходимые игре парадоксальность и неожиданность и развивается, кроме умения говорить, необходимая составляющая общения — умение слушать и слышать.

Развитие монологической речи также стимулируется игрой-драматизацией. Но не в каждой игре у персонажей есть монологи, да и в зависимости от уровня развития детей можно заменять их на диалог со сказочником. Дело в том, что сценический монолог чрезвычайно труден для детей младшего возраста. Сохранить естественность переживания и произносить текст объемом более четырех предложений — это зачастую непосильная задача для ребенка. В такой ситуации приходят на помощь партнеры: они слушают, задают вопросы, сопереживают. Так, например, в сказке «Бременские музыканты» можно вводить лесных зверюшек, для того чтобы Осёл рассказал им свою трагическую историю.

В игре-драматизации у детей есть образец — текст сказки, к которому они стремятся. Но это не сковывает речевую импровизацию ребенка. Четко поставленная задача дает возможность реагировать на реплику или действие другого персонажа своими словами. Ребенок действует словами. Формируется отношение к речи как к значимому действию, а не пустому звуку.

Создавая план игры-драматизации, полезно руководствоваться некоторыми правилами. Например, практически всегда сказочное «жили-были...» необходимо развернуть в первый эпизод игры-драматизации, в так называемую «режиссерскую паузу», сцену, придуманную режиссером, со словами или без слов. В игре по сказке «Курочка Ряба» это может быть сцена кормления курочки дедом и бабой, с диалогом о ней, такой рябенькой. В сказке «Репка» — это эпизод, во время которого вставшая раньше всех бабушка будит домочадцев, все встают, умываются и по приглашению бабушки садятся завтракать. После еды дедушка дает всем задания, и семейство дружно и с радостью принимается за работу. Сказка «Зимовье зверей» начнется пластической сценой жизни зверей, после того как «задумали как-то свинья, бык, баран, кот и петух жить в лесу», когда все животные со свойственной им пластикой двигаются, едят — живут в лесу.

Режиссерская пауза обязательно работает на сверхзадачу драматизации, для этого она и создается.

Еще одно важное правило — отказ от «голоса за кадром», поясняющего действия героев. Лучше заменить пояснение действием. В тех случаях, когда в сказке меняется время действия (наступила зима в сказке «Зимовье зверей») или место действия («Кот в сапогах», «Красная Шапочка»), известить об этом может, например, педагог в роли Сказочника, но не голос из-за ширмы.

В игре-драматизации очень важна роль педагога, который выступает в двойном качестве: как организатор и как участник игры. Причем организатор должен «раствориться» в участнике, старшем товарище детей по игре. Игра дает массу возможностей для выполнения функции руководства без «перерывов на урок» и возвращений в роль учителя.

Педагог — участник игры всегда находится внутри игры. Он не позволяет себе наблюдать со стороны за проблемами детей. Он всегда придет на помощь: вступит в диалог с запутавшимся в мыслях ребенком, поможет рождению реплики или действия, направит игру в нужное

русло. Педагог по характеру его роли в процессе игры-драматизации — Сказочник, и для этого ему не нужны костюм или волшебная палочка: таковым он воспринимается всеми участниками игры, так он воспринимает себя сам. Педагог-Сказочник начинает и заканчивает игру, он меняет зиму на лето, легко переставляя незамысловатые декорации. Он не прячется за ширмой, он так же, как и дети, всегда на виду, но чуть-чуть в стороне, вернее, рядом.

Педагог может сыграть и роль персонажа, но лишь в игре по эпизодам, потому что в процессе проигрывания всей сказки целиком всё должно быть под контролем педагога, ему нельзя думать только об одной роли. Педагог — создатель атмосферы игры-драматизации. Он — режиссер-импровизатор, тонко корректирующий акценты игры. Он — зритель, с реакциями которого дети сверяют свои ощущения от игры, и поэтому должен быть позитивно настроен на детское творчество, должен отмечать каждую, даже самую маленькую, удачу.

Принцип организации игры на данном этапе сохраняется для всех возрастов. С возрастом усиливается самостоятельность детей и объем реплик, появляются словесные и пластические импровизации. Словом, растет актерское и речевое мастерство.

Кроме уже приведенных приемов организации игры-драматизации, есть и другие. Например, *массовые пластические этюды*, когда в сказке «Зимовье зверей» все одновременно учатся двигаться, как бык, затем как кот и остальные персонажи, а затем пятеро героев сходятся в общем пластическом эпизоде, режиссерской паузе. Непременно надо уделить внимание в этой сказке тем действиям, которые выполняют животные при строительстве зимовья. Бык и баран валят деревья, а потом из бревен строят сруб, свинья месит глину, лепит кирпичи и кладет печь, кот дерет мох на болоте и конопатит дом, петух кроет сделанной им щепой крышу. Эпизод строительства получится хорошо только при условии освоения детьми всех этих действий, как правило, с воображаемыми предметами.

Очень эффективен прием *парной работы педагога и ребенка*. Он употребляется, когда нужно освоить выразительную интонацию речи персонажа. Педагог берет на себя роль со сложным интонированием и играет в паре с каждым ребенком группы по очереди. А затем педагог и дети меняются ролями. Теперь ребенку легче справиться с актерской задачей: образец он видел и будет к нему стремиться. Используется

этот прием, например, в первом эпизоде сказки «Кот в сапогах», где младший сын мельника рассуждает, что ему делать с таким наследством, а кот уговаривает хозяина не шить из него варежки. Этот прием уместен тогда, когда нужно воздействовать на эмоциональную сферу ребенка, дать ему прочувствовать ситуацию.

Например, педагог в роли лисы в сказке «Лисичка-сестричка и Волк» смачно ест рыбу, а голодные волки — в этом эпизоде можно увеличить количество волков только для тренировки — просят угостить их рыбкой. В ответ они слышат самодовольный отказ. Надо видеть глаза этих «волков», когда им так отказали! В них и недоумение, и обида. В дальнейшем эта сцена играет очень органично и ребенком-Лисой, и ребенком-Волком. Даже при недостаточном темпераменте «Лисы» «Волк» помнит чувство, уже пережитое в игре с взрослым.

Играя сказку Даля «Привередница» (на основе русской народной сказки «Гуси-лебеди»), в эпизоде «Завтрак Малашечки» тоже используется этот прием.

Сначала все дети по очереди играют роль мамы, а педагог — Малашечки. Это оправдано тем, что роль заботливой мамы в игровом опыте детей уже есть, а вот взгляд со стороны на непривлекательные капризы — вряд ли, или не у всех. К тому же педагог дает выразительный, яркий, экспрессивный вариант избалованности и дает направление поиска речевого, обозначая в репликах, чем не устраивает девочку та или иная еда.

После того как роль мамы сыграли все дети, меняемся ролями: теперь педагог — мама, а дети — Малашечки.

Но нигде и никогда не произносится: «Делай, как я!» — как и не прерывается игра для того, чтобы ребенок еще раз сказал «громче и выразительней».

В игре бывает достаточно много ситуаций, когда один из партнеров забывает сделать предусмотренное сюжетом действие или не может ничего сказать в ответ на реплику. Нужно учить детей в этой ситуации выходить из положения без подсказки со стороны, а с помощью *открытого диалога персонажей*. Пример такого поведения всегда демонстрирует и сам педагог. Взрослый помогает рождению высказывания, работая с ребенком в диалоге, но не подсказывая текст, не суфлируя.

Велика роль *песенок, вплетенных в ткань игры-драматизации*. Незамысловатые эти песенки легко придумать самим. Музыка даже в таких небольших дозах усиливает эмоциональность игры, ее эстетический потенциал, помогает детям свободнее чувствовать себя в игре.

Песенки не бывают случайными, они работают или на идею сказки, или на характеристику героя. Когда поют свою одновременно боевую и хвастливую песенку охотники из сказки «Красная Шапочка», их характер проявляется ярко и выразительно. А дружное пение зверей, строящих зимовье, подчеркивает радость и воодушевление от общего труда. То есть песенки придумываются как музыкальное оформление спектакля, слитое со всеми остальными элементами в единое целое — целостный образ игры-драматизации.

Песенка не должна быть «вставным номером», она придумывается в таком месте игры, где есть необходимость запеть от переполняющих героя эмоций. В таком случае ребенку пение дается естественно, без напряжения. Ребенок не выходит из образа, он действует в нем, решая какую-то актерскую задачу средствами музыки. Еще одно условие для песенок — они должны быть по силам детям. Мелодия простая, но хорошо запоминающаяся. Если мелодия придумана не вами и знакома детям, то ее прежний текст не должен по смыслу противостоять тексту для игры-драматизации.

Проигрывание сказки целиком

Когда проиграны все эпизоды, настает пора «оживить» сказку целиком, чтобы она развернулась в своем течении прямо перед нами. К этому моменту все дети освоили все роли. И в зависимости от того, кто сегодня присутствует, и от желания детей формируется актерский состав игры-драматизации.

Напомним, в игре заняты все дети. Этого мы достигаем, увеличивая количество персонажей второго плана. Например, мышек в сказке «Курочка Ряба», охотников в сказке «Красная Шапочка», волков в «Зимовье зверей». Иногда можно изменить количество главных героев — что влечет за собой увеличение количества работы педагога, требует поиска новых мизансцен и уточнения характеристик персонажей. Впрочем, не просто в такой ситуации и детям — игра практически начинается заново.

На этом этапе уже в полной мере будут работать ширма, позволяющая менять место действия, декорации, костюмы, и сопровождающая игру музыка.

Особо отметим, где находятся во время игры дети, ожидающие своего выхода: они сидят в первом ряду «зрительного зала» и смотрят на «сцену»! Нигде не прячутся, в них не борются актер со зрителем, спокоен и тот, и другой.

«Ожившая» сказка будет игратья целиком на нескольких занятиях с различным составом исполнителей. Дети не готовы расстаться с игрой быстро. Довольно часто игра-драматизация повторяется детьми в их свободной деятельности, организуемой самостоятельно. Она легко вспоминается детьми даже через несколько месяцев перерыва.

Спектакль-игра

Проиграв несколько раз сказку целиком в разных составах, вы увидите, кому какие роли больше удалось, чтобы в оптимальном составе показать сказку зрителям. Но заняты в спектакле будут все дети. Причем учитываться будет не только актерская выразительность, но и психологическая необходимость публичного успеха для того или иного ребенка. Для малышей наиболее удачным бывает показ игры-драматизации в форме открытого занятия для родителей. В этой ситуации все готовы к неформальному камерному общению и творчеству.

Не менее важно и то, что в таких условиях после показа драматизации дети могут показать родителям свои любимые сцены из сказки и себя в разных ролях, не сыгранных в показе, но освоенных во время игры-драматизации. Когда настает время любимых сцен, ребята сами объединяются в группы, подбирая себе партнеров, и играют эпизоды. Это прекрасная возможность для тех детей, которым трудно провести всю игру в главной роли. Как правило, выступления таких детей в любимых эпизодах становится открытием и для родителей, и для товарищей.

Вот так, без изматывающих репетиций, муштры и повторов, рождается спектакль-игра, в котором роль взрослого органична как поддержка творящего ребенка. Спектакль-игра, в котором нет места страху перед публикой, а есть праздник игры.

Письма в сказку

Письма в сказку мы пишем после «оживления» сказки. Сроднившись с героями, ребята общаются с ними в письмах не формально, а очень искренне. Дают советы волку («Лисичка-сестричка и Волк»), придумывают охранные устройства для петуха («Лиса, Заяц и Петух»). По этим письмам хорошо видно, как поняли и почувствовали дети сказку. Кроме того, письма – это материал, по которому можно судить о том, как развивается в ребенке чувство сострадания, эмпатии. В то же время письма в сказку – это прием развития монологической речи детей.

Кроме того, письма в сказку – прекрасный диагностический материал для педагога, работающего с детьми. По ним можно судить об эффективности социального, нравственного воспитания детей через игру-драматизацию, об уровне социализации ребенка. В школе письма в сказку становятся творческими письменными работами.

ПРИЛОЖЕНИЕ. СЦЕНИЧЕСКИЙ «ЛИКБЕЗ»

Принимая на себя функции режиссера школьного театра, педагог должен понимать, что одной любви к детям и театру ему будет недостаточно. Чтобы заниматься этим интереснейшим, но и сложнейшим искусством, придется осваивать азы актерского мастерства и режиссуры.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ

Театральная деятельность, как и любая область художественного творчества, требует от ее участников некоторых специальных знаний и умений. На занятиях театральным искусством детям предстоит по мере возможности овладеть сценическим действием.

В реальной жизни дети, как и все люди, умеют действовать, быть внимательными, творчески фантазировать, правильно оценивать обстановку, общаться друг с другом. Эти умения для сценической жизни необходимо сохранить и развить. В жизни действовать — значит чего-то добиваться, совершать поступки, которые требуют размышления, известных усилий для преодоления затруднений, а иногда даже препятствий.

Сценическое действие — это тоже стремление достигнуть определенных целей и совершить какие-то поступки, но уже в вымышленных обстоятельствах, сценических условиях, которые предлагают автор пьесы и режиссер.

Сценическое действие должно быть *подлинным*, то есть предельно правдоподобным, конкретным, естественным. Оно должно вызываться какой-либо причиной, быть *оправданным* и *целенаправленным*, *логически последовательным*.

Некоторые сценические действия по понятным причинам не могут быть подлинными (например, ударить, облить водой), но они должны быть правдоподобными.

Во всяком действии есть внешняя сторона — то, что видит зритель, так называемое *физическое действие*, и внутренняя (мысли, чувства, желания) — так называемое *психическое* действие. Внутреннее действие проявляется во внешнем.

В большинстве случаев действия героев пьесы состоят в преодолении каких-то препятствий. Исполнитель роли совершает *ряд логически*

последовательных действий, которые в целом ведут к решению так называемой *сценической задачи*.

Из последовательного ряда простых действий и решения сценических задач и состоит жизнь на сцене. Зажечь спичку для чего-либо — это простое действие. Зажечь *отсыревшую спичку* — это уже задача.

Для решения сценической задачи необходимо отдать себе отчет в следующем:

что я делаю? (действие); почему и для чего я это делаю? (мотивировка действия); как я делаю? (способ решения сценической задачи).

Задачи (и действия) определяются глаголом, отвечающим на вопрос «что я делаю?» (например, *убеждаю, спасаю, выслеживаю*), а не на вопрос «что я чувствую?» (*грущу, веселюсь, страдаю*). В первом случае определяется, **что** надо делать, и это вызывает активное стремление к действию. Во втором случае определяется чувство, и это ведет к фальшивому изображению переживаний.

Для убедительности сценической игры надо учитывать те **предлагаемые обстоятельства**, в которых действия совершаются. Одно и то же действие будет различным по своей активности, характеру и скорости в зависимости от того, имеется ли у персонажа много времени, например, для сборов или поезд отходит через 10 минут.

От изменения предлагаемых обстоятельств изменяется и само действие. Например, перейти ручей по тонкой дощечке или вброд; при хорошей погоде или при плохой.

Действия выражаются не только в поступках, но и в словах, которыми исполнитель *воздействует* на партнера. Это — *словесное действие*.

В словах, кроме их прямого значения, имеется скрытый смысл, в котором заключается подлинное желание говорящего, его отношение к собеседнику, к событию.

Например, фраза «Здравствуйте, Иван Иванович!» в зависимости от того, что хочет выразить говорящий, может содержать различные смысловые варианты: просто приветствие, иронию, осуждение, небрежность, заискивание, презрение. Подтекст можно определить и другими словами, например: «Как я рад, что вы пришли!», «Как вам не стыдно!», «Я вас очень уважаю», «Не хочу с вами разговаривать». Все слова и все действия на сцене, как и в жизни, имеют тот или иной подтекст.

Реалистическая сценическая игра состоит в том, чтобы все ее участники действовали и говорили — жили в предлагаемых пьесой условиях

так искренне и правдиво, как если бы всё, что совершается на сцене, происходило на самом деле.

Сценическое действие включает в себя такие элементы актерского мастерства, как внимание, воображение, отношение, оценка, общение, — в их единстве. Чтобы лучше осознать это единство, надо понять каждый элемент в отдельности.

Внимание

Внимание бывает, как известно, *непроизвольным* (не зависящим от нашей воли и не имеющим преднамеренной цели) и *произвольным* (подчиненным воле).

В сценической игре необходимо развивать произвольное и так называемое ***сценическое внимание***, сосредоточенное и увлеченное, сопровождающее процесс какого-то действия, происходящего в предлагаемых обстоятельствах. Сценическая жизнь становится особенно убедительной, когда исполнители ролей заинтересованы и увлечены тем или иным действием. В этом случае их внимание сосредоточено на каком-то объекте и не переключается на зрительный зал.

Воображение

Воображение бывает *пассивное*, не управляемое волей, и *активное*, направляемое волей и имеющее определенную цель. В сценических условиях необходимо ***творческое активное воображение***. Например, фантазировать на заданную тему в рассказе или в сценическом действии.

Кроме того, сценические условия требуют развития некоторых специфических особенностей воображения, например: умения относиться к условному как к реальному, как бы творчески *верить* во всё то, что происходит на сцене. Это свойство воображения в актерском мастерстве называют ***верой в правду вымысла***.

Еще в сценической игре исполнителю необходимо уметь видеть и слышать в своем воображении то, о чём говорит он сам и его партнер.

Кроме того, необходимо уметь оправдывать (мотивировать) свое поведение той или иной нафантазированной причиной. Например, прячусь в комнате, подстерегаю — от кого, для чего?

Таким образом, сценическое воображение помогает *оправдывать*, делать для себя, а, следовательно, и для зрителя, мотивированными и убедительными действия и всё сценическое поведение.

И, наконец, в сценической игре важна самостоятельная творческая изобретательность и умение найти, придумать различные приемы и способы, как лучше действовать, то есть найти так называемые *приспособления*.

Отношение

В сценической игре большое значение имеет, во-первых, отношение к неправде как к правде (например, к бумажке как к цветку) и, во-вторых, отношение эмоциональное в зависимости от предлагаемых обстоятельств (к предмету, партнеру, явлению, событию) — они мне интересны или неинтересны, приятны, неприятны или безразличны.

При отношении к неправде как к правде важно соблюдать правило: *«Вижу, как дано, отношусь, как задано»*. Это значит, если мне, например, дана в руки свернутая бумажка и сказано: «Относись к ней как к цветку», то видеть я должен бумажку, а обращаться с ней, как с цветком.

Как же достичь творческой веры в то, бумажка — цветок?

Надо вспомнить, как мы обращаемся с настоящим цветком, и совершить те или иные подлинные действия с этой бумажкой, как *если бы* она была цветком. Мы можем ее держать, как держали бы цветок, понюхать, приколоть к платью, подарить кому-то, бросить и т.д. И если мы поверим в правду своих действий с бумажкой-цветком, то в это поверит и зритель.

Оценка

Оценкой в сценической игре называется осознание каких-либо фактов, явлений, событий, слов и поведения партнера в зависимости от предлагаемых обстоятельств. Допустим, например, что надо войти в незнакомое помещение и найти книгу. Если в сцене исполнитель сразу войдет в комнату, возьмет и унесет книгу, как будто бывал здесь много раз, это будет противоречить предлагаемым обстоятельствам (войти в *незнакомое* помещение). Оценка будет неверной, а, следовательно, и само действие — неубедительным и фальшивым.

Общение

Театральное искусство основано на общении действующих лиц друг с другом и самими собой. Зритель же подобно случайному свидетелю разговора вникает в слова и действия, принимает молчаливое участие в общении: видит, узнаёт, заражается чужими переживаниями.

К.С. Станиславский выделял несколько видов сценического общения.

Одинокое, или самообщение. В реальности мы очень редко громко говорим сами с собой, а на сцене этот вид общения встречается довольно часто.

Общение партнеров. Игра артистов почти исключительно состоит из диалогов. Общение партнеров должно быть *непрерывным и взаимным*. Взаимное и непрерывное общение требует отдачи чувств не только при произнесении слов или слушании ответов, но и при молчании, во время которого нередко продолжается разговор глаз.

Актер не должен уходить от существования в роли в перерыве между репликами. Надо учиться говорить свои мысли другому и, выразив их, следить за тем, чтобы они доходили до сознания и чувства партнера. Для этого нужна небольшая остановка. Только убедившись в этом и «договорив» глазами то, что не умещается в слове, примитесь за передачу следующей части реплики. В свою очередь, умейте воспринимать слова и мысли партнера.

Общение с воображаемым объектом. При общении с объектом ирреальным, несуществующим (например, призрак отца Гамлета) нужно призвать на помощь магическое «если бы», то есть действовать так, как если бы он здесь был.

Общение с коллективным объектом.

Во-первых, это общение со зрительным залом. Оно осуществляется через партнера, не прямо, а косвенно. Существование общения со зрителями проявляется в реакциях зала на происходящее на сцене. Вспомним реакции маленьких детей, когда они рвутся помочь попавшим в беду героям. Связь со зрителями очень важна для актеров: вы поймете это, если попытаете сыграть в пустом зале.

Во-вторых, это общение действующих лиц в массовых сценах.

Для того чтобы общаться, надо иметь прежде всего, свои переживания, мысли. В реальности их создает сама жизнь, в театре — это чужие мысли и чувства, которые должны стать вашими в процессе жизни в предлагаемых обстоятельствах. **«Нельзя отдавать то, чего не имеешь сам», —**

говорил Станиславский. Действенность и активность общения будут зависеть от всех слагаемых актерского мастерства, от степени овладения ими.

ГОЛОС И ПЛАСТИКА

Кроме этого, необходимо работать над такими инструментами актера как *голос* и *пластика*, включать в подготовку занятия по сценической речи и сценическому движению. Для подбора упражнений по развитию речи и голоса можно обратиться к учебникам для театральных училищ или школьным учебникам риторики. Но очень важно помнить, что упражнения эти необходимо адаптировать к возрасту детей. Они должны быть интересны детям, и тренинг не должен становиться навязанной муштрой. Самый лучший способ — облекать упражнения в игровую форму.

Игра в занятиях театром с детьми очень важна! Нельзя забывать, что к глубокому самоанализу психика детей будет готова только после 12 лет. До этого в развитии актерских способностей мы можем опираться только на потребность в игре и подражании, данную человеку природой с рождения.

УДК 371
ББК 74.200
М38

Общая редакция серии «Классное руководство»: *О.М. Леонтьева*

Машевская С.

М38 Как поставить спектакль в школе : Советы практика / Светлана Машевская. – М. : Чистые пруды, 2010. – 32 с. – (Библиотечка «Первого сентября», серия «Классное руководство». Вып. 22).

ISBN 978-5-9667-0716-3

Автор предлагает вниманию читателей увлекательный и подробный рассказ об основах театрального действия. Как выбрать пьесу, как проводить репетиции, как организовать показ спектакля – эти и многие другие вопросы рассмотрены с опорой на историю театра и большой практический опыт создания школьных спектаклей. Брошюра адресована учителям, классным руководителям, а также вожатым, воспитателям групп продленного дня.

**УДК 371
ББК 74.200**

Учебное издание

МАШЕВСКАЯ Светлана Михайловна

КАК ПОСТАВИТЬ СПЕКТАКЛЬ В ШКОЛЕ

Советы практика

Редактор *Е. Куценко*

Корректор *Т. Подгорная*

Компьютерная верстка *В. Кулаков*

Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77–19078 от 08.12.2004 г.

Подписано в печать 26.05.2010.

Формат 60x90/16. Гарнитура «TextBook». Печать офсетная. Печ. л. 2,0.

Тираж экз. Заказ №

ООО «Чистые пруды», ул. Киевская, д. 24, Москва, 121165

Тел. (499) 249-28-77, <http://www.1september.ru>

Отпечатано с готовых диапозитивов в филиале ГУП МО «КТ» «Раменская типография»

Сафоновский пр., д. 1, г. Раменское, МО, 140100

Тел. (495) 377-07-83. E-mail: ramentip@mail.ru

ISBN 978-5-9667-0716-3

© ООО «Чистые пруды», 2010