«Сценарно-режиссерские особенности постановки школьных спектаклей»

Неоспорима роль театрального искусства в воспитании детей. Человечество вот уже много веков самозабвенно играет в эту волшебную игру – театр. Не случайно ещё А.С. Пушкин восклицал: «Театр – это волшебный край!». Есть нечто магическое в том, что происходит всегда на сцене. Мы это ощущаем, находясь в зрительном зале. Но, пожалуй, ещё более удивительные перемены наступают, когда мы сами вдруг оказываемся на подмостках! Мы буквально преображаемся – и внешне, и внутренне. Перевоплощаясь, не только надеваем на себя чужой наряд, но и «примеряем» мысли и чувства другого человека. Начинаем понимать его настолько, что можем думать и действовать от его имени. А значит, учимся властвовать и над своими мыслями, чувствами и поступками.

Как всё это важно для растущего человека! Ведь наука властвовать собой, быть хозяином своих слов и поступков – самая трудная, но и самая необходимая на земле. Помочь ребёнку обрести себя – главная задача педагога.

Для решения этой задачи истинный педагог не будет увлекаться менторскими приёмами, поучениями и порицаниями. Результат от такого «лобового» решения педагогических проблем зачастую оказывается нулевым. Есть другой путь, гораздо более плодотворный, – это театральное творчество, которое изменяет, преображает человека исподволь, опираясь на художественно-образные средства и приёмы воспитания. И в этом особая сила театрального искусства.

В педагогике стало аксиомой, что одним из основных методов в работе с детьми является и г р а . Отметим две её главные ипостаси: игра как средство обучения и воспитания и как генетическая и функциональная основа искусства.

Со времён античности театр представляет собой универсальную образовательную модель. И эта модель имеет такие специфические черты, которых нет в других видах искусства и творческой деятельности, где принимают участие дети. Ещё Платон в своём «Государстве» этимологи -чески сближал эти два слова: «воспитание» и «игра». Он утверждал, что обучение ремёслам и воинскому искусству немыслимо без игры.

А сегодня и учёные, и практики сходятся в том, что роль игры одинаково велика в формировании и развитии всех сторон человеческой личности – умственной, физической, нравственной, эстетической.

Школьный театр способствует решению целого ряда учебных задач: обучению живой разговорной речи; приобретении известной свободы в обращении; он приучает выступать перед обществом в качестве ораторов.

В школах, где есть свой театральный коллектив, всегда царит особый творческий дух, особая атмосфера, а дети более живые, общительные, активные. Юные артисты, да и все те, кто так или иначе заняты в школьных постановках, как правило, разносторонне одарены, многое успевают, на них всегда можно опереться в решении любых творческих дел в школе.

Конечно, сейчас много разных проблем у школьных театров, в том числе сугубо материальных: нет специального оборудования, осветительных приборов, другой техники, подчас нет ни кулис, ни занавеса, да и сама школьная сцена – не более чем скромный «пятачок» для зрелищ для столь же немногочисленной публики. Каждая школа по-своему решает подобные вопросы, частенько обходясь самыми ограниченными техническими средствами.

Но есть проблемы особого рода, которые не решить простым упорством в достижении поставленной цели. Речь идёт о поиске, подборедобротного и подходящего к тому или иному школьному возрасту репертуара.

Сложность в том, что большой пласт драматических произведений для детей, написанных авторами советского периода литературы, в значительной степени утратил свою актуальность, не воспринимается ни сегодняшним маленьким исполнителем, ни его ровесником-зрителем.

Время внесло коррективы в наше восприятие многих произведений С. Михалкова, С. Маршака, В. Драгунского, Э. Успенского и других авторов детских пьес. Конечно, есть признанные классики драматургии – В. Шекспир, К. Гольдони, Ж. Мольер, М. Сервантес и другие великие авторы, издавна помогающие людям разобраться с трудными вопросами бытия. Однако дети далеко не сразу могут постичь их глубину и значимость. К тому же классические произведения имеют свою специфику, например, «многословие», которое, как правило, не свойственно миру сегодняшних ребят. А главное, юным артистам трудно полностью перевоплощаться в героев далёкого прошлого, поскольку они отнюдь не профессионалы.

С гораздо большим интересом и пониманием ребята всматриваются в окружающий их мир, им хочется играть про свою нынешнюю жизнь, как бы про самих себя.

Всё это не облегчает задач руководителя школьного театра. Как и любому педагогу, ему нелегко учесть требования и запросы растущей личности, творчески развить ребёнка, да к тому же воспитать его на высоких образцах искусства, соединяя великое наследие с современностью.

Сложность состоит и в том, что литературные произведения для детей, даже любимые ими сказки, нужно уметь инсценировать, то есть перевести с языка слов на язык действий. Скажем, существует некий архаизм сказок – в словах, лексике, понятиях. Их требуется бережно переосмыслить и с минимальными потерями донести до современного ребёнка исполнителя и ребёнка-зрителя. Не каждый из руководителей школьного театра способен с этим в достаточной мере справиться.

У учителей, специально не обучавшихся актёрскому мастерству и режиссуре, в процессе работы над школьным спектаклем, конечно, возникают свои сложности из-за нехватки специальных знаний и навыков. Но при стойком интересе и любви к театральному искусству творчески одарённый учитель в своей работе с ребятами добивается порой значительно большего, чем иной профессионал. Тем более, что в современном мире нет недостатка ни в специальной литературе, ни в видеозаписях, ни в возможности посмотреть «живое» исполнение того или иного произведения на различных сценах. И человек с воображением, с творческим отношением к любимому делу может многое для себя почерпнуть, «зарядить» свою фантазию идеями, мыслями, озарениями от встречи с подлинным искусством. А затем донести всё это до детей. Пожалуй, труднее иногда приходится режиссёрам- профессионалам, начинающим работать с детьми. И в первую очередь потому, что их всё же готовили к общению с актёрами, профессионально играющими.

В этом случае важно помнить, что помимо специальных знаний по режиссуре, педагогике и психологии, нужно обладать ещё такими качествами в себе, как терпение, умение слушать детей, какими бы нелепыми ни казались их высказывания, идеи, соображения, предложения и фантазии. А главное – надо их любить, несмотря ни на что…

Сам же процесс работы постановщика с конкретными детьми и над конкретным драматургическим материалом зависит от многих причин, которые приходится решать в каждом случае по-разному.

Многое зависит от того морально-психологического климата, который сформировался в коллективе, от материально-технических возможностей школы и т.д. Хотя главный ключ к успеху – это постоянный процесс воспитания детей, процесс «выращивания» стремления к прекрасному в душе каждого юного актёра и зрителя. Режиссёр постоянно выверяет свою совместную творческую работу с детьми вопросами к самому себе: «Зачем я это делаю?» и «Чему я хочу их научить?». Нет смысла в его работе, если он не может ответить на эти вопросы. Только осознав главные цели обучения театральному искусству, можно начинать решение проблем организационно-творческого порядка, а именно:

• Создание творческого коллектива ребят. К этой проблеме каждый педагог подходит, естественно, по-своему. Кто-то берёт всех желающих, а кто-то – далеко не всех и отбирает их по собственным принципам и критериям. Спорных моментов в решении этого вопроса очень много, и все они представляют тему для большого и отдельного разговора.

• Подбор драматургического материала. Иными словами – выбор пьесы для данного коллектива. Она должна не только устраивать всех и нравиться всем ребятам, но и быть содержательной, педагогически направленной, художественно безупречной. Проблем с подбором пьес всегда много даже во взрослом профессиональном коллективе. А в детском творческом коллективе – проблем возникает великое множество.

Лучше решать все проблемы вместе с ребятами. В совместном творческом процессе формируется вкус маленьких исполнителей, понимание содержания и многое другое. А главное – дети учатся работать вместе, доверять друг другу, уважать чужое мнение и отстаивать своё, а это не так уж и мало для растущего человека.

Школьные спектакли чаще всего базируются на методе инсценирования литературного произведения. Детям, особенно младшего школьного возраста, хочется попробовать свои силы в актерской работе, сыграть героев любимых сказок. Но, к сожалению, драматических произведений для детей, даже на известные сказочные сюжеты, немного.

Детям же, да и многим преподавателям, часто кажется, что нет ничего сложного в том, чтобы поставить на сцене известную сказку А.С. Пушкина, Г.Х. Андерсена или любую народную сказку, любой понравившийся рассказ, историю – стоит только «выучить слова», как говорят об этом сами ребята, да порой и взрослые.

Берясь за инсценирование какого-либо произведения, важно помнить о том, что сцена (от латинского «scaena» – площадка для показа зрелища) требует действенности, перевода всего написанного произведения с языка слов на язык действий.

В школьных инсценировках текста должно быть как можно меньше. Многословие вообще губительно для сценических работ, адресованных детям, особенно дошкольного и младшего школьного возраста. Поэтому, в первую очередь, при инсценировании важно максимально освободиться от описательного текста, от излишне подробных характеристик героев, их поступков, их внешнего вида и т.д. Ведь все это в зрелищном варианте зритель увидит сам, если постановщик и оденет своих героев, и научит их поведению, соответствующему авторским указаниям.

Зачастую учитель-постановщик, подходя слишком добросовестно к первоисточнику, к произведению, предназначенному для чтения, а не для постановки, вводит в число действующих лиц исполнителя «от автора», который скрупулезно вычитывает со сцены между диалогами остальных героев и их действиями все авторские пояснительные и описательные слова.

Это сковывает исполнителей, мешает развитию действия. Лицо «от автора», становясь действующим лицом на сцене, если это нужно по каким-либо соображениям, должно тоже быть действенным, органично входить в развивающееся на глазах у зрителя действие. Зрители – школьники, устающие от объяснений на уроках и поучений дома, на сцене хотят видеть наиболее зрелищные, а не вербальные формы.

Учитель-постановщик, взявший какое-либо произведение для показа его на сцене, должен правильно и последовательно организовать свою работу. Сделать идейно-тематический анализ произведения. Постановщику важно определить, какова тема, идея и сверхзадача того литературного произведения, которое он хочет показать на сцене. Это наиболее важные компоненты замысла любого произведения. Постановщик должен понять авторский замысел, разобраться,

Какой круг явлений жизни очерчен автором в произведении (тема), какова главная мысль, главное убеждение автора (идея), зачем это произведение создано, чему автор хотел научить людей, какие чувства, мысли вызвать и к каким действиям призвать (сверхзадача). Если постановщик во всем этом разобрался и согласен с замыслом автора, то он должен так организовать действие, чтобы зрителю тоже стала ясна и основная мысль автора, и его желание чему-то необходимому научить и вызвать определенные чувства.

Если же постановщик в данном сюжете видит необходимость сделать акцент на другой мысли, идее и ставит перед собой иную сверхзадачу, то он делает, порой, свои изменения в сюжете, сокращает некоторые эпизоды или меняет их местами, что-то дополняет к авторскому тексту. В таком случае рождается несколько иное произведение, которое создано на основе или по мотивам литературного первоисточника. Определить композиционную структуру произведения. Даже самое небольшое сценическое произведение – это маленькая модель нашей жизни. Герой произведения стремится к своему счастью, к своей мечте, и, как в жизни, герой произведения является носителем лучших или худших человеческих черт. Важно понять, осмыслить и определить, какие группы, силы, идеи, противостоящие друг другу, представлены в произведении. Какие герои относятся к одному «лагерю», а какие – к другому. Из-за чего между ними происходит борьба (скрытая или явная). Как, какими словами можно охарактеризовать эту борьбу – конфликт произведения? Важно понять, каков главный конфликт произведения и каковы побочные конфликты, каков характер главного конфликта: он скрытый, внутренний, психологический, или открытый, явный? Конфликт – это пружина всего дальнейшего действия. Без определения конфликта постановщик не может выстроить грамотно и четко все действия, поступки героев и их поведение.

Структура любого произведения обычно такова: экспозиция (показ, первая заявка и знакомство с героями, временем, эпохой, обстоятельствами, в которых представлены действующие лица), завязка (первый показ конфликта), развитие действия (несколько эпизодов, в которых конфликт развивается, расширяется, борьба нарастает, обостряется), кульминация (самая высшая, яркая, самая эмоциональная точка в развитии конфликта, в развитии процесса выяснения, «кто будет сильней, кто победит в этой борьбе»), развязка (завершение борьбы, выяснение правоты той или иной стороны, тех или иных героев, или той или иной линии поведения главного героя, если конфликт является внутренним, психологическим, борьбой в душе самого героя, как бы борьбой самого с собой).

Порой, бывают и такие структурные части произведения, как пролог и эпилог (вступительная часть и заключительная, послесловие), но они бывают не всегда – это зависит от замысла автора и постановщика. Распределить сюжет произведения на эпизоды в соответствии с композиционной структурой. Эпизод как часть целого, в свою очередь, имеет свои очертания, свое начало, завершение. Важно определить эти части в произведении и затем распределить их соответственно требованиям драматургической логики, то есть логики развития конфликта. Иными словами, не каждый эпизод данного сюжета может соответствовать кульминации или развязке. Важно все это соотносить друг с другом, с общим замыслом и развитием процесса главной борьбы, процесса развития. Определить событийный ряд всего действия. Не каждый поступок героя, описанный в литературном произведении, становится сценическим фактом или, как принято говорить в режиссуре, событием действия. Точно так же, как и в жизни, какие-то факты мы забываем, а какие-то становятся событиями, которые мы помним, они для нас значимы, из них для нас вырастают новые, со своими последствиями. Каждое сценическое событие тоже дает толчок следующему. Из одного значимого, как следствие, вырастают другие события – так образуется своеобразная цепочка, которую принято в режиссуре называть «событийным рядом». В каждом эпизоде должно быть свое наиболее важное событие.

Важно, чтобы суть этого или другого события понимали актеры, старались эту суть передать своей игрой и всеми средствами доносили до зрителя смысл происходящего. Событийный ряд тоже должен быть выстроен в соответствии с композиционной структурой развивающегося по драматургическим законам действия. Наиболее яркое событие должно соответствовать кульминации, несколько событий соответствуют развитию действия и т.п.

Важно помнить и о том, что текст литературный, написанный, очень сильно отличается от текста разговорного. Герои на сцене должны разговаривать естественно, а не гладкими литературно завершенными оборотами. Оставляя смысл каких-либо литературных фраз, важно озвучить их устами того или иного героя с учетом его характера, манеры поведения, развития его образа и характера его отношений с другими действующими лицами. Реплики героев должны быть четкими, не расплывчатыми, действенными, лаконичными. Диалоги героев произведения нужно переносить на сцену с учетом их сценических образов, их отношений, поступков и действий.

Привлечь технические, музыкальные, световые и другие вспомогательные средства. Работа над оформлением, декорациями, костюмами, применением различных вспомогательных средств зависит и от хорошего знания литературного первоисточника, и от продуманной его переработки для сцены.

Сценический образ может отличаться от литературного, поэтому работу над его внешним обликом, костюмом, гримом лучше начинать после описанных выше этапов. Оформление и применение различных вспомогательных средств зависит не только от фантазии постановщика, условий, в которых проходят репетиции и состоится потом показ, но и от постановочного решения того замысла и сверхзадачи, которую поставил перед собой постановщик. Эта сверхзадача может не совпадать со сверхзадачей автора литературного произведения, поэтому всё оформление и должно происходить после окончательно продуманных и завершенных предыдущих этапов работы над инсценированием выбранного произведения. Техническая и оформительская работа подчиняется единому замыслу, строится в контексте с главной идеей постановщика. Все этапы работы должны найти отражение в написанном сценарии с указанием и оформления, пояснительных ремарок, и четко выделенных диалогов и монологов героев.

У каждого, кто работает над инсценированием того или иного произведения, должен быть сценарий, он должен иметь полное представление о работе в целом – будь это актер, костюмер, звукорежиссер, художник и т.д. Ведь то, что увидит в итоге зритель – это результат больших совместных усилий всех сотворчествующих людей: детей и взрослых, а радость и успех будут общими.