



Группа неизвестных авторов, НАРКОМПРОС, Москва, 20-е годы XX века

О ДРАМАТИЗАЦИИ В ДЕТСКИХ УЧРЕЖДЕНИЯХ

Как всё-таки здорово ощутить связь времен, обнаружив единомышленников в начале прошлого века. И ведь вот что удивительно: сочинители этой уникальной «авторской методики» предпочли остаться неизвестными. Но рукописи, как известно, не горят. А идеи бессмертны. Читатель при желании найдёт в статье аргументы против вульгарного понимания драматизации как какого-нибудь концертно-зрелищного мероприятия, где режиссёр – Карabas-Барабас, а дети – куклы.

В то время, как литература, музыка, пение, рисование, лепка находят себе правильную и заслуженную оценку со стороны педагогики, – драматическое творчество детей, даже если педагогическая мода и привела его в детские учреждения, то оно принимает нередко искажённые, карикатурные формы.

ТЕАТР ДЕТЕЙ: ДВЕ КРАЙНОСТИ

Можно сказать, что в педагогической практике наших дней преобладают две крайности в отношении к драматическому творчеству детей вообще и к детскому театру в частности.

Одни выступают решительными обвинителями драматического искусства в том случае, когда детям принадлежит роль актёров. Театр самих детей, – считают обвинители, – больше вреден, чем полезен, ибо, выдвигая немногих способных, заставляя их переживать волнение, связанное с выступлением на сцене, **упражняя в подделке под чужой тон**, чужие жесты, – он развивает в детях-актёрах притворство, тщеславие, самомнение, нервность и т. п.

Другие, напротив, считая несомненным, что театр составляет существенную и неотъемлемую часть эстетического воспитания, мало задумываются над педагогическим к нему подходом и механически переносят в практику детских учреждений господствующие формы театра взрослых, со сценой, рампой, натуралистическими декорациями, гримом и т. д., развивая в детях нежелательное театральничание и тягу к **лже-театральной внешности**.

Обе эти крайности – и опасливое недоверие к личному драматическому творчеству детей, с отрицанием его педагогического значения, и неумеренное поощрение детского театра, идущие об руку с насилием над детскими интересами и детским вкусом, – одинаково далеки от истины. Несомненно, детское драматическое творчество должно занять очень видное место, но с тем содержанием и с теми формами, которые **близки детской душе**.

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ИНСТИНКТ

В играх проявляется и одна из центральных особенностей ребёнка: его стремление к инобытию. «Игры маленьких детей, – говорит Вундт, – в большинстве – перевоплощение ребёнка во взрослых: мальчики изображают солдата, извозчика, крестьянина, моряка; девочки – мать, кухарку, торговку и т. д.». С не меньшей страстью ребёнок перевоплощается в животных и даже в неодушевлённые предметы. Пьер Лоти рассказывает о замечательной игре в превращение гусениц, которую так любил он и его маленькая сестрёнка. А Селли прибавляет к распространённой игре в лошадки чудесные игры, в которых дети становятся то паровозом, то экипажем, то деревом, то воротами.

Это стремление к перевоплощению настолько глубоко заложено в природе ребёнка и настолько связано с основными потребностями растущего организма, что другой исследователь вопроса, Стэнли Холл, считает возможным говорить об этом стремлении как об **особом инстинкте** – драматическом инстинкте детей.

Изображая лавочника, почтальона, гусеницу, борьбу с невидимыми опасностями (война с крапивой), доктора, торговку, ребёнок живёт целиком в изображаемом им существе. Вот почему говорят об **иллюзии играющего ребёнка**. Во время игры ребёнок верит в то, что он почтальон, кухарка, больной, Робинзон и т. д. По мере развития игры иллюзия становится настолько полной, что ребёнок отдаётся ей безраздельно, до полного самозабвения.

ИГРА И ЗРЕЛИЩЕ

Несомненно, эта иллюзия играющего ту или иную роль ребёнка находится в родстве с иллюзией актёра, плачущего на сцене настоящими слезами. Но между игрой артиста и драматическими играми ребёнка есть глубокое принципиальное различие. Игра ребёнка остаётся игрой для собственного удовольствия; ему доставляет радость и эстетическое наслаждение самый процесс игры, самое воплощение в другом. Играющему ребёнку **меньше всего нужен зритель**, одобряющий или не одобряющий его игру. «Он так же мало нуждается в вашем лестном внимании, как кошка, когда она – в полном смысле слова фантазируя и притворяясь – играет мышью», – говорит Селли. Самые интересные драматические игры детей проходят в каком-нибудь укромном уголке, где их не видит ничей посторонний глаз, и как часто присутствие зрителей только расхолаживает воображение, только **разрушает драгоценную иллюзию**.

Напротив, игра актёра предполагает не только сцену, но и зрительный зал, и определённое взаимодействие между артистом и публикой. Актёра влечёт не столько пережить радость инобытия, но и взволновать своим перевоплощением зрителя, заставить его смеяться или плакать, торжествовать или негодовать.

Словом, **драматическая игра ребёнка – только игра; игра актёра – зрелище** (Spiel и Schauspiel).

Это существенное различие не учитывается (или недооценивается) теми, кто отрицает драматизацию с педагогической точки зрения, кто приписывает ей неизбежное развитие в детях притворства, тщеславия, нервности и т. д. Этот старомодный взгляд забывает о том, что для драматизирующего ребёнка, воспитываемого в здоровых условиях, **естественно обходиться без зрителей**. Тщеславие, самомнение и т. д. являются только результатом **неправильного подхода взрослых к детскому театру**, только расплатой за их педагогические ошибки.

ОТ ЛУКАВОГО

Уже в играх совсем маленьких детей мы встречаем те или иные элементы драмы: монолог и диалог, мимику и жест, грим (переодевание, бутафория в виде сабель, луков, мешка нищего, сумочки кухарки; наведение усов и раскрашивание лица под индейцев и т. д.) и сцену, хотя бы в виде перевёрнутых стульев, изображающих поезд.

С возрастом драматические игры усложняются, обогащается действие и диалог. К играм наследственным и подражательным (охотничьи игры, военные, промысловые) присоединяется воплощение рассказанных ребёнку сказок или вычитанных им приключений (сценки из Робинзона, приключения среди дикарей). Значительно позже дети переходят к разыгрыванию готовых пьес или к своеобразным инсценировкам вычитанных отрывков.

Одним словом, детское драматическое творчество, **не направляемое вмешательством взрослых**, проходит известный путь развития, причём исходная точка этого пути – драматические игры – более или менее сходна с историческими корнями театрального искусства различных народов. Первоначальные формы драматического творчества детей находят себе чрезвычайно близкую аналогию в народных играх, обрядах и песнях, каковы, например, русские хороводы, «потехи» и бытовые игры (в барина).

Это обстоятельство надлежит иметь в виду тем **неумеренным театрам, которые ухитряются начинать драматическую работу с постановки сложных пьес даже в детских садах, причём их постановки нередко блещут всем антуражем** современной театральной техники: сценой с рампой, натуралистическими декорациями и костюмами, сценическими эффектами, профессиональным гримом. Самое элементарное знакомство с детской психологией определённо скажет, что всё это от лукавого.

Каждый детский возраст имеет **свои права и свои особенности**, и если говорить о возрасте вплоть до 11 лет, то он требует простого, даже примитивного зрелища и примитивного переживания, предпочитающего марионеток и балаганного Петрушку всем красотам «детских» спектаклей в официальных театрах.

Ребёнок этого возраста, с его живым воображением, большею частью не ищет декораций и реальной обстановки и предпочитает довольствоваться **намёками и символами** вместо натуралистической сцены: кровать легко превращается у него в корабль, перевёрнутые стулья в стадо или

повозки; он пьёт несуществующий чай и морщится от горечи воображаемого лекарства.

ЛЖЕ-ТЕАТРАЛЬНОСТЬ

Если игра вообще и драматическая игра, в частности, занимает такое большое место в жизни детей, если стремление к инобытию, к перевоплощению является одной из основных особенностей детской природы, – то, очевидно, воспитание не имеет права ни проходить мимо этой особенности, ни, тем более, вычёркивать из детской жизни и из программы воспитания всё, что имеет к ней какое-либо отношение. Напротив, **педагогически использовать драматический инстинкт ребёнка** – вот задачи педагогики, основанной на психологии.

Меньше всего эта задача выполнялась т. н. школьным театром старой буржуазной школы. Выделяя немногих избранных, эта школа предоставляла только этим счастливым роль актёров. Вся остальная масса детей должна была довольствоваться скромным положением зрителей. Но и та небольшая группа избранных, получивших право на сцену, не получала вместе с ним **права на творчество**. Руководители детских спектаклей подходили к ним отнюдь не с точки зрения творчества детей-участников: для них спектакль был зрелищем, рассчитанным на определённое впечатление у зрителей. Поэтому выучка интонации, жести, внешним приёмам театральной игры заменяли собою живое творчество детей. Руководитель не заботился о том, чтобы создать **условия для самостоятельного переживания** участниками спектакля своих ролей, его интересовал успех или неуспех спектакля, для которого участники были лишь материалом, лишь средством.

Нечего и говорить о том, что эти спектакли не имели никакой связи ни со школьной жизнью, ни с интересами учащихся.

Школьный театр буржуазной школы до крайности сузил неисчерпаемый материал для детского драматического творчества. **Механический подражатель** современному театру взрослых, он использовал для своей работы только постановки готовых пьес и лишь отчасти в самые последние годы – инсценировки, оставляя без внимания колоссальный материал драматических игр, народных и детских песен с драматическим элементом, импровизации и бесконечно интересные **драматические композиции самих детей**. (Импровизацией называется воспроизведение, в котором единственная

данная величина – сюжет, который совершенно свободно разрабатывается артистами в самом процессе игры).

ЧТО ПОДРАЗУМЕВАЕТ ДРАМАТИЗАЦИЯ

Вот почему современная педагогическая мысль вводит на место узкого понятия детского театра новый термин, более отвечающий существу дела и связанный с понятием драматического искусства исторически и филологически. Если основной сущностью драматического искусства является *действие*, воспроизведение того или иного образа или сюжета через материал живой личности человека (актёра), то под драматизацией в детском учреждении следует понимать **все виды воспроизведения в лицах** – от драматических игр до подлинного художественно-сценического действия, с одной стороны, и от импровизации до разыгрывания готовой пьесы – с другой.

Таким образом, драматизация подразумевает и такие воспроизведения, которые происходят **не преднамеренно, без всякой подготовки**, в которых дети-участники могут свободно, творчески передавать данный текст; которые происходят **где угодно** (в свободном от парт уголке класса, во дворе, в коридоре, на лужайке, в лесу и т. д.) и **без помощи технических средств**.

Драматизация, как особый вид эстетического воспитания, развивает способность воспринимать пластический образ событий, пластическое восприятие жизни вообще и себя в этой жизни, способствует созданию нового «выразительного» человека, человека активного переживания и яркого выражения своего «я» в жизни и работе.

Драматизация даёт ребёнку огромное количество разнообразных практических навыков и умений, знакомит его со свойствами и употреблением предметов окружающего мира. Ребёнок в своих драматических играх шьёт, режет, рубит, разделявает тесто, метёт пол, красит, торгует и т. д. **Первые уроки жизни** ребёнок получает в подражательных и драматических играх.

Драматизация творчески упражняет и развивает самые разнообразные способности и функции: **речь, воображение, память, наблюдательность, внимание, технические и художественные способности** (работа над сценой, бутафорией, костюмами, декорациями), **двигательный ритм, пластичность** и т. д.

Драматизация развивает **эмоциональную сферу**, тем самым обогащая и уточняя личность; развивает симпатию, сострадание, нравственное чувство,

воспитывая способность перевоплощаться в других, жить их жизнью, чувствовать их радость и горе.

Драматизация, как **метод преподавания**, дает ребёнку активное, действенное восприятие знаний, соответственно жаждущей действия природе ребёнка. Живой и яркий образ, глубокое и живое переживание она ставит на место сухого усвоения. Вместо односторонней работы ума она привлекает к работе **всю личность ребёнка**; ум, чувства, воображение, воля участвуют в сложном творческом процессе драматического воспроизведения.

МЕТОД РАБОТЫ

Воспроизведение избранного ребёнком образа должно быть исключительно делом его собственного драматического творчества. Отсюда – **метод самостоятельности** как в основном (выборе сюжета и драматической передаче), так и в деталях – оборудовании сцены, изготовлении костюмов, реквизита и т. д.

Отсюда, с другой стороны, необходимость выдвинуть на первый план **не результат работы** (концерт, утренник, спектакль), а **самый процесс работы**. Разбор характеров действующих лиц, их переживаний, сущности и значения драматических положений, кроме того, выбор самой пьесы, установление особенностей быта, духа и стиля эпохи и т. д. – всё это должно быть **делом самой детской группы**. Роль руководителя при этом – не навязывание своего понимания пьесы и трактовки действующих лиц, а лишь общее руководство детской работой и – в случае необходимости – **косвенная помощь**.

Никакого натаскивания, никакой выучки ни в интонации, ни в жесте, ни в мизансцене! Никакому **обучению «игре под артиста»** не должно быть места в детском учреждении.

Педагогически правильно, чтобы в работе по драматизации принимали участие не избранные и талантливые, но, по мере сил и способностей, **все дети** данной возрастной группы. Коллективный выбор пьес или сюжетов, коллективная режиссура, коллективное слаживание пьесы, массовые сцены, работа над бутафорией и т. д. должны быть как методом воспитания **соборного человека**, так и методом рождения **соборного искусства**.

*(Статья дана в сокращении и редакторском оформлении
Марии Ганькиной)*