Московский государственный университет

им. М.В. Ломоносова

Факультет журналистики

Реферат по эстетике

**ТЕАТР КАК ВИД ИСКУССТВА**

**Выполнил:**

**студент 5 курса з/о**

группа 506

Санников Олег

Москва

2003 г.

**Оглавление**

Введение

1. Сущность театра

2. Театральное искусство

2.1 Сценический образ

2.2 Актер в театре

2.3 Опера – часть театрального искусства

2.4 Балет

3. Театр в XX веке

4. «Детский» театр

Заключение

Литература

**Введение**

Никто на свете не установил, да и не установит точного года рождения театра.

Никто на всем свете не сказал, да и не скажет, на каком листке календаря следовало бы обозначить его первоначальную дату.

Время существования театра измеряется небывалой по историческим масштабам мерой — временем существования самого рода человеческого.

День возникновения театра сокрыт за горной грядой давно ушедших веков и тысячелетий, в глубинах древнейшей, наиболее отдаленной от нас эпохи истории человечества. Той эпохи, когда человек, впервые взявший в свои руки орудия первобытного труда, становился человеком.

Приобщение к труду принесло ему поэтическое прозрение: человек стал обретать в себе поэта, эстетическую способность поэтического восприятия мира.

В те далекие века у только что нарождавшейся поэзии не было могучих крыльев, ее еще не коснулось мощное дыхание вольного полета. До какого-то срока, до какой-то поры назначение ее сводилось только к подчиненному сопровождению обрядов и ритуалов, утверждавшихся в быту первобытной общины. А когда подошло уже время ее зрелости, самостоятельности поэтического существования, поэзия вырвалась на свободу, оборвав путы прежней нераздельности с бытом. И тогда-то наступило время сближения судьбы поэзии с судьбой театра.

В золотую пору детства человечества первые поэты земли — великие греческие трагики Эсхил, Софокл, Еврипид, как добрые гении поэзии склонились над колыбелью театра. Они вызвали его к жизни. И они обращали его к служению людям, к прославлению духовного могущества человека, его неукротимой силы, нравственной энергии героизма. За ними, могучими своими предшественниками, поднимался Еврипид — самый трагедийный поэт античного мира. Отрешаясь от заданности мифологических сюжетов, он выковывал реальные характеры людей, живущих накаленными страстями, накаленными чувствами, мыслями, переживаниями.

Эсхил, Софокл и Еврипид положили — по свидетельству истории — великое начало великому делу. Столетие за столетием — во все времена, во все эпохи, прожитые неисчислимыми человеческими поколениями, театр неизменно, неотрывно сопутствовал движению истории человечества.

Театральное творчество, как известно, - творчество коллективное. В этом безусловная сила театра, источник его внутренней энергетики. Одновременно в этом и его слабость. Специалисты, например, утверждают, что в современном автомобиле более чем 10 тысяч разнообразных деталей. Достаточно одной детали в моторе сломаться - и автомобиль, даже если он и "Мерседес", будет стоять, не поедет.

В театре таких "деталей" гораздо больше, а значит, и намного больше риска, что театр чаще может стоять на месте, стоять без движения, без всяких признаков жизни.

Театр всегда жил, радовал зрителей своим неповторимым искусством, помогал утверждать идеалы добра и справедливости, давал надежду в самые тяжелые часы, которых, к сожалению, было слишком много в нашей истории.

1. **Сущность театра**

Какие только перемены не происходили на земле — эпоха следовала за эпохой, одна общественно-экономическая формация сменяла другую, возникали и исчезали государства, страны, империи, монархии, в глубинах океана исчезла Атлантида, разгневанный Везувий горячей лавой залил несчастную Помпею, на долгие века пески занесли на Гиссарлыкском холме воспетую Гомером Трою, — но ничто и никогда не прерывало вечного бытия театра.

Наидревнейшее творение человека, до наших дней сохраняет он неизменную притягательную силу, неистребимую жизнестойкость, тот чудодейственный эликсир молодости, секрет которого так и не открыли алхимики средневековья. Во все предшествующие эпохи, сколько бы их ни насчитать — всегда, — жила в человеке вечная потребность в театре. Та потребность, что зародилась некогда на древних дионисовых празднествах винограда рей в честь мифического божества земного плодородия

Десятки тысяч зрителей — чуть ли не все население городов-республик — добирались на театральные представления в Древней Греции. И поныне напоминанием о том служат полуразрушенные временем величественные амфитеатры, сооруженные в бесконечно далекие от нас времена.

В античные времена, еще более двадцати веков назад, о сокровенной сути той силы, что так властно влечет человека в театр, размышлял греческий комедиограф Аристофан. За что люди любят театр, за что так ценят его мастеров?.. Они любят и ценят, отвечал первый комедиограф человечества, за правдивые речи за добрый совет и за то, что разумнее и лучше делаю граждан родной земли.

В Аристофановых словах, не потускневших за длительную череду прошедших столетий, познается высшее эстетически-нравственное, духовное, общественное назначение театра. Назначение его — быть для людей школой жизни.

Школа жизни — самая древнейшая, самая удивительная и эмоциональная, самая праздничная, воодушевляющая, ни на что не похожая великая школа, — вот что такое театр.

**2. Театральное искусство**

Театральное искусство – это одно из самых сложных, самых действенных и самых старинных искусств. Притом оно неоднородно, синтетично. В качестве составляющих в театральное искусство входят и архитектура, живопись и скульптура (декорации), и музыка (она звучит не только в музыкальном, но и часто в драматическом спектакле), и хореография (опять-таки не только в балете, но и в драме), и литература (текст, на котором строится драматическое представление), и искусство актерской игры и т. д. Среди всего перечисленного искусство актерской игры — главное, определяющее для театра. Известный советский режиссер А. Таиров писал, «...в истории театра были длительные периоды, когда он существовал без пьес, когда он обходился без всяких декораций, но не было ни одного момента, когда бы театр был без актера»[[1]](#footnote-1).

Актер в театре и есть главный художник, который создает то, что носит название сценического образа. Точнее сказать, актер в театре одновременно и художник-творец, и материал творчества, и его результат — образ. Искусство актера позволяет нам воочию увидеть не только образ в конечном выражении, но и самый процесс его созидания, становления. Актер создает образ из самого себя, и при этом создает его в присутствии зрителя, на его глазах. В этом едва ли не главная специфика сценического, театрального образа — и здесь же источник особенного и неповторимого художественного наслаждения, которое он доставляет зрителю. Зритель в театре больше, чем где-нибудь в ином искусстве, непосредственно приобщается к чуду творения.

Искусство театра, в отличие от других искусств, живое искусство. Оно возникает лишь в час встречи со зрителем. Оно основано на непременном эмоциональном, духовном контакте сцены и зрительного зала. Нет этого контакта — значит, нет и живущего по своим эстетическим закономерностям спектакля.

Великая мука для актера выступать перед пустым залом, без единого зрителя. Такое состояние равносильно для него пребыванию в замкнутом от всего мира пространстве. В час спектакля душа актера устремлена к зрителю, точно так же, как душа зрителя обращена к актеру. Искусство театра живет, дышит, волнует и захватывает зрителя в те счастливые мгновения, когда по незримым проводам высоковольтных передач происходит активный обмен двух духовных энергий, взаимоустремленных одна к другой, — от актера к зрителю, от зрителя к актеру.

Читая книгу, стоя перед живописным полотном, читатель, зритель не видят писателя, живописца. И только в театре человек глаза в глаза встречается с творящим художником, встречается с ним в момент творчества. Он угадывает возникновение и движение его сердца, вместе с ним живет всеми перипетий-ми происходивших на сцене событий.

Читатель в одиночестве, наедине с заветной книгой, может пережить волнующие, счастливые мгновения. А театр не оставляет своего зрителя в одиночестве. В театре все зиждется на активном эмоциональном взаимообщении тех, кто создает в этот вечер на сцене художественное произведение, и тех, для кого оно создается.

Зритель приходит на театральное представление не как сторонний наблюдатель. Он не может не выражать своего отношения к тому, что происходит на сцене. Взрыв одобрительных аплодисментов, веселый смех, напряженная, ничем не нарушаемая тишина вздох облегчения, безмолвное негодование — в богатейшем многообразии проявляется зрительское соучастие в процессе сценического действия. В театре возникает праздничная атмосфера, когда такое соучастие такое сопереживание достигают самого высокого накала...

Вот что значит живое его искусство. Искусство, в котором слышится биение человеческого сердца, чутко улавливаются тончайшие движения души и ума, в котором заключен весь мир человеческих чувствований и мыслей, надежд, мечтаний, желаний.

Конечно, когда мы думаем и говорим об актере, то понимаем, как важен для театра не просто актер, а актерский ансамбль, единство, творческое взаимодействие актеров. «Настоящий театр, — писал Шаляпин, — не только индивидуальное творчество, а и коллективное действие, требующее полной гармонии всех частей».

Театр — искусство как бы вдвойне коллективное. Театральную постановку, сценическое действие зритель воспринимает не в одиночку, а коллективно, «чувствуя локоть соседа», что в немалой степени усиливает впечатление, художественную заразительность того, что происходит на сцене. Вместе с тем и само впечатление исходит не от одного человека-актера, а от коллектива актеров. И на сцене, и в зрительном зале, по обе стороны рампы, живут, чувствуют и действуют — не отдельные индивидуумы, а люди, общество людей, связанных между собою на время общим вниманием, целью, общим действием.

В значительной степени именно этим определяется огромная социально-воспитательная роль театра. Искусство, которое создается и воспринимается сообща, становится в подлинном смысле слова школой. «Театр, — писал прославленный испанский поэт Гарсиа Лорка, — это школа слез и смеха, свободная трибуна, с которой люди могут обличать устаревшую или ложную мораль и объяснять на живых примерах вечные законы человеческого сердца и человеческого чувства».

Человек обращается к театру как к отражению своей совести, души своей — он узнает в театре самого себя, свое время и жизнь свою. Театр открывает перед ним удивительные возможности духовно-нравственного самопознания

И пусть театр, по эстетической природе своей, искусство условное, как и другие искусства, на сцене возникает перед зрителем не сама реальная действительность, а только ее художественное отражение. Но в отражении том столько правды, что она воспринимается во всей своей безусловности, как самая доподлинная, истинная жизнь. Зритель признает высшую реальность существования сценических героев. Писал же великий Гёте: «Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!»

В театре, в оживленном сообществе людей, собравшихся на сценическое представление, возможно все: смех и слезы, горе и радость, нескрываемое негодование и буйный восторг, печаль и счастье, ирония и недоверие, презрение и сочувствие, настороженная тишина и громогласное одобрение, — словом, все богатства эмоциональных проявлений и потрясений души человеческой.

### Сценический образ

Сценический образ — здесь с ним может сравниваться только образ, создаваемый искусством кино, — воспринимается нами как самый подлинный из всех существующих в искусстве образов. Самый подлинный, несмотря на свою очевидную условность. Чем это можно объяснить? Почему образ, созданный актером, так достоверен, так живо на нас воздействует? Прежде всего потому, что он максимально адекватен своему материалу. В театре образ человека создается человеком же. Нам не требуется особых усилий, большой работы воображения, чтобы представить себе в человеке-актере человека-персонажа. Разумеется, в актере мы видим не его самого, а другого человека, может быть, даже иной эпохи, — но все-таки человека. То, что предполагается в образе, заложено в самом актере.

Можно упомянуть о Москвине, который прекрасно сыграл роль царя Федора Иоанновича в спектакле Московского Художественного театра. Великий актер так играл эту роль, что для зрителей он был уже не Иван Михайлович Москвин, а неподдельный живой Федор Иоаннович. Когда Москвин — Федор говорил, бросаясь на шею Ирине: «Аринушка! Родимая моя! Ты, может быть, винишь меня за то, что я теперь его не удержал?.. Что же делать, что не рожден я государем быть!», — зрители слышали подлинные слезы в голосе Федора, чувствовали их всем существом — слезы «тишайшего царя», для которого оказалась слишком тяжелой «шапка Мономаха», Не таким, как его создал Москвин, Федора Иоанновича представить себе было почти невозможно. Но удивительное ощущение правдивости художественного образа объясняется не только неповторимым актерским мастерством Москвина, а и самой природой театрального искусства — тем, что образ человека на сцене создается человеком же.

Максимальная достоверность сценического образа связана еще и с другим важным свойством театрального искусства — особенным ощущением времени. Каждый вид искусства имеет специфическое художественное время. В скульптуре оно «нулевое», что означает отсутствие временных границ, установку на вечность. В эпосе или в лирике это, как правило, время прошедшее. В драматическом искусстве — настоящее время. Когда мы читаем «Илиаду» Гомера или даже самую современную повесть — скажем, Ф. Абрамова или В. Белова,— мы воспринимаем все события, там описанные, как уже прошедшие. Когда мы смотрим театральное представление — трагедию ли, драму или комедию,— все, что происходит на сцене, происходит для нас в настоящем. События на сцене совершаются одновременно с их восприятием зрителем. Психологически это приводит к тому, что в театре мы ощущаем себя не просто зрителями, но и как бы соучастниками действия. Это делает театральное действие особенно убедительным и впечатляющим.

Между тем стремление сделаться активным участником событий в атмосфере театра не так уже редко встречается и отличает не одних только детей. История безумца, который, приняв искусство за саму жизнь, изрезал репинское полотно «Иван Грозный и сын его Иван», достаточно уникальна. Несомненно, что иллюзия правдоподобия и подлинности в живописи, скульптуре или поэзии меньшая, нежели в театральном искусстве. Меньшая, в частности, и потому, что только театр живет в настоящем времени, а оно с точки зрения психологической есть наиболее достоверное и подлинное.

Не случайно понятия «правда» и «неправда» как оценочные применяются к театру гораздо чаще, чем, например, к живописи или скульптуре, не говоря уже об архитектуре и музыке. Призывать к прямой правдивости искусства — а в отношении к театру такие призывы раздаются постоянно — естественнее, когда такая почти непосредственная правдивость заключена уже в самой природе этого искусства и создаваемого им художественного образа.

### 2.2 Актер в театре

Театральное искусство — одновременно и правдиво и условно. Правдиво — несмотря на свою условность. Как, впрочем, и всякое искусство. Виды искусства отличаются друг от друга и степенью правдивости, и степенью условности, однако без самого сочетания правдивости и условности никакое искусство существовать не может.

В чем своеобразие деятельности театрального актера? Многое в игре актера в театре не только приближает его к жизненной правде, но и уводит от нее. Например, театр любит выражение чувств «громкое» и «говорливое». «Театр не гостинная,— писал великий актер-реалист Б.К. Коклен, на высказывания которого я уже не раз ссылался. — К полутора тысячам зрителям, собравшимся в зрительном зале, нельзя обращаться как к двум-трем товарищам, с которым сидишь у камина. Если не возвысить голос, никто не расслышит слов; если не произносить их членораздельно, не будешь понят».

Между тем в действительности человеческие эмоции могут быть глубоко запрятанными. Горе может выражаться в едва уловимом дрожании губ, движении мускулов лица и т. д. Актер прекрасно это знает, но в своей сценической жизни он должен считаться не только с психологической и бытовой правдой, а и с условиями рампы, с возможностями восприятия зрителей. Именно ради того, чтобы слова и чувства персонажа дошли до них, актер должен несколько преувеличивать степень и форму их выражения. Так требует специфика театрального искусства.

У театрального актера общение со зрителями создает важный творческий импульс. Во время спектакля между ними протягиваются невидимые крепкие нити, по которым удивительным образом передаются незримые волны симпатии и антипатии, сочувствия, понимания, восторга. Это внутренне управляет игрой актера, помогает ему творить.

«Театр, каким бы ни было его устройство, — говорит Алексей Баталов, — это всегда свидание, всегда тепло живого общения. Душа театра является лишь в процессе самого спектакля... Актер, по-настоящему связанный с залом, иногда совершает почти невероятное. Точно полинезиец на доске, он движется только благодаря этим живым, идущим из зала волнам».

В отличие же от литературы, от живописи, скульптуры пришедший в театр зритель становится не созидателем уже созданного, а непосредственным соучастником творчества. Он активно вовлечен театром живой и волнующий процесс самого создания сценического произведения — спектакля. Ведь спектакль начинает жить только с того самого мгновения, когда раскрывается перед зрителем театральный занавес и перестает существовать, когда занавес закрывается когда пустеет зрительный зал и потухают театральны огни.

Хороший спектакль надолго сохраняется в театральном репертуаре. Но всякий раз, при каждой новой встрече со зрителем он заново возникает, заново рождается. А потом, как и положено, его не станет: артисты разойдутся по домам, со сцены уберут декорации, унесут реквизит и бутафорию, и на опустевшей сцене от спектакля, который только что так волновал и трогал зрителя, ничего не останется.

Но сколько бы ни прошло после того времени, день, обозначенный на театральной афише, он возник нет, как не однажды возникал и ранее. Между сценой и зрительным залом опять возгорится огонь взаимосвязи души и мысли. И накал этого эмоционального, духовного взаимообмена непременно скажется и на актерском исполнении, и на всей атмосфере зрительного зала.

В последующие дни, недели и месяцы все повторится снова и снова. Но постоянно повторяемый спектакль не будет одним и тем же. Всякий раз, в зависимости от сегодняшнего внутреннего состояния зрительного зала, от сегодняшнего душевного настроя актеров и от множества других причин и обстоятельств, способных повышать или же снижать эмоциональный тонус творчества, он чем-то будет отличаться.

Один и тот же спектакль может идти при удивительно горячем, взволнованном восприятии зрительного зала, при праздничном воодушевлении актеров, импровизационном блеске их мастерства. И он же может пройти уныло, при неожиданном зрительском равнодушии, без всякого подъема, словно кто-то подменил актеров, только еще вчера с таким воодушевлением выступавших в том же самом спектакле, в тех же самыхролях.

### 2.3 Опера – часть театрального искусства

В самом общем виде оперу можно определить как театральное представление, в котором не говорят, а поют. Пение и песня составляют непременную составную часть этого искусства. Здесь песня выступает в разных формах: это ария — песня — монолог, песня-признание; дуэт — песня-диалог; речитатив — имитация разговорных форм в музыке и т. д. Особое место в опере занимает хоровое пение, в котором раскрывается не индивидуальный, а массовый образ — образ народа или какой-то большой группы людей. В некоторых операх хоровые формы играют ведущую роль. Это характерно для музыкальных народных драм. В качестве примера можно привести гениальные оперы-драмы Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина».

Разумеется, опера — не только песня. Это и та музыка, которая существует в опере и вне непосредственной связи с песней. И игра актера-певца. И элементы изобразительного искусства— в декорациях, в бутафории. Опера — искусство синтетическое. Но при этом, как и во всяком виде и жанре искусства, в ней есть свое ведущее начало. Такое начало в оперном искусстве — именно музыка, песня. В первую очередь она и делает оперу неповторимым искусством духовно-возвышенной правды.

В силу особой природы своей образности опера передает преимущественно внебытовую, поэтическую сторону жизни. Гончаровская «Обыкновенная история» или чеховская «Скучная история», при всей глубине их содержания, едва ли могли бы послужить хорошей сюжетной основой для оперного спектакля. Оперное либретто может представлять собой грустную, трагическую или героическую историю, но только не «обыкновенную» и не «скучную». Опера вся строится на пении. Но, как сказано, «девушка может петь о потерянной любви, но скряга не может петь о потерянных деньгах». Петь можно отнюдь не на любую тему. Тут есть свои запретные области и с ними нельзя не считаться, поскольку они обусловлены внутренними законами самого искусства.

**2.4 Балет**

Ближе других искусств к опере находится балет. Балет — это сочетание музыки и хореографии (танца, пантомимы). О нем можно сказать, что он «вдвойне музыкален». Здесь господствует стихия музыки звучащей и не менее того — зримой. Танец в балете есть такая «зримая музыка». Только внешне он представляется немым. По существу, в основе танца заключена музыка, наполняющая его изнутри.

Эта музыкальная наполненность и одновременно «невыразимость» хореографического образа имеет следствием то, что содержание балета не поддается прямому «пересказу» и не может быть достаточно полно и точно выражено путем словесных разъяснений. Балетный образ носит многозначный, обобщенно-символический характер. Сведение сущности балетного образа к бытовому смыслу не только не объясняет его, но и во многом разрушает. В этом случае происходит то же самое, что и со всякого рода изложениями содержания симфонических произведений.

Балетное искусство, как и оперное, не допускает слишком заземленного сюжета. Разумеется, в искусстве не может быть категорических запретов. Но невозможна и абсолютная свобода. Можно, например, перевести на язык балета даже «Анну Каренину» Толстого. Родион Щедрин и Майя Плисецкая доказали, что можно. Однако этот перевод отнюдь не адекватный — он намерение выборочный. Понять проблематику толстовского социального романа по балету Щедрина не просто трудно, а невозможно. Балет на это и не претендует. «Анна Каренина» Щедрина—песнь прекрасной и трагической любви. Это балет по мотивам даже не романа Толстого, а толстовского сюжета. То же самое можно сказать и о «Дон Кихоте» Минкуса, и о «Медном всаднике» Глиэра и т. д. Сам отбор сюжетного материала в подобных балетах показывает, что балетное искусство может и чего не может. Оно не может быть ни слишком бытовым, ни излишне назидательным, ни сиюминутно-злободневным.

Важная проблема современности не может решаться в балете прямолинейно. Сама его художественная природа не допускает этого. К. С. Станиславский как явный курьез приводил пример постановки балета на злободневную тему борьбы с малярией: «В городе свирепствовала малярия, и надо было популяризировать средства для борьбы с нею. Для этого был поставлен балет, в котором фигурировал путешественник, неосторожно уснувший в болотном тростнике, изображенном качающимися красивыми полуобнаженными женщинами. Укушенный юрким комаром, путешественник танцует па лихорадки. Но приходит доктор, дает хину или другое средство, и на глазах у всех танец больного становится спокойным»[[2]](#footnote-2).

Эта постановка относится к первым годам революции, когда искусство особенно интенсивно стремилось «вмешиваться в жизнь», быть предельно активным, преодолевать традиции. К сожалению, похожие примеры (хотя и не столь анекдотические) встречались в истории балета и в более поздние годы.

Известный балетный критик Красовская с горькой иронией рассказывала о балете Н. Червинского — А. Андреева «Родные поля» (1953). Героиня этого балета танцем выражает свой призыв к жениху приехать в родной колхоз для строительства электростанции, а тот выражает волнение перед защитой диплома, удовольствие по поводу его успешной защиты и сомнения, выбрать ли ему аспирантуру или колхоз,

Балет этот, с его прямолинейно понятой «актуальностью» и «жизненностью», далек от специфики и возможностей танцевального образа, и ошибка его создателей носит принципиальный характер. Как отметила критик, «музыкальный театр все-таки прежде всего театр обобщений, и к балету это относится еще больше, чем к опере». «Балет, как и музыка, способен передать тончайшие оттенки чувства и высочайшие, грандиознейшие, героические его взлеты. Но балет не в силах передать обыденных и прозаических действий, он не может изъясняться прозой, даже если за нею скрыты вдохновенные идеи, великие помыслы».

**3. Театр в XX веке**

Что касается уникального XX столетия, то в это время бурно развивалась мировая художественная культура, появились новые виды художественного творчества, активно развивались и традиционные - литература, музыка, народное искусство.

Среди ниx особое место принадлежит театральному искусству. Театр является Храмовым видом искусства. Его во многих культурах света сравнивают с Храмом, именно с тем, что пишут с большой буквы. В культурном просторе XX столетия многонациональный театр нашей Родины, которая до 1991 года называлась Советским Союзом, подтолкнул мировую театральную культуру к новым идеям и проектам, экспериментам и открытиям. Вот только один пример. В 20 - 30-е годы в Советском Союзе сложилась театральная модель, которая позволила реализовать свои творческие замыслы многим поколениям драматургов, режиссеров. Модель всем хорошо знакомую - театр государственный, стационарный, репертуарный, с постоянной труппой.

Именно в таких театрах имели реальную возможность разработать свои знаменитые системы и сделать открытия Станиславский и Мейерхольд, Макс Рейнхард и Бертольд Брехт, и другие реформаторы театрального общества. В такой модели реализовали свой огромный потенциал Юрий Любимов, Георгий Товстоногов, Анатолий Эфрос, Анатолий Васильев, Лев Додин, Роберт Стуруа и другие известные режиссеры.

Именно о таких театральных моделях мечтали многие лидеры западноевропейской драматической культуры ХХ столетия - Питер Брук и Джорджо Cтреллер, Жан Bилаp и Мадлен Рено, Жан-Луи Баро и Петер Штайн.

XX столетие доказало универсальность и уникальность художественной гуманистической культуры и принесло для многих народов радости и разочарования, взлеты и падения.

Беларусь и белорусы - не исключение. Более того, для белорусов XX столетие, как никакое другое, принесло столько идей, явлений, породило столько чувств, что их хватит, пожалуй, на несколько столетий. Тут и светлые идеи о своем возрождении: национальное, культурное, государственное; тут и тяжкие испытания войнами и оккупациями, репрессиями, а потом и самой большой в истории современной цивилизации трагической катастрофы, которая произошла в Чернобыле. Теперь снова, в конце столетия, новые надежды на возрождение и достойное место среди других европейских народов. Купаловцы на своей сцене создали богатые, многокрасочные художественные отражения исторического процесса. Купаловский театр за сравнительно небольшое время смог не только сложиться в высокопрофессиональный коллектив, но и стать большим художественным явлением, масштабы которого выходят за границы одной национальной культуры.

Театр как вид искусства живет в своем времени, в конкретной исторической действительности, и должен находить понимание со зрителем. Современный театр получил заметную возможность вернуться к своей сущности, к своей первичной природе, в основе которой - игра. Игра своеобразная, именно та, что дает возможность подготовленному зрителю эмоционально и интеллектуально заглянуть дальше и глубже за свой обычный, будничный горизонт. Заглянуть и увидеть, удивиться красоте, почувствовать некоторый новый смысл своей жизни единой и неповторимой. Одним словом, театр - школа жизни. В этой формуле - тот прочный фундамент, благодаря которому сценическому мастерству предназначена судьба вечного и верного спутника в нашем временном пребывании на этой земле.

XX столетие, безусловно, займет особое место в истории мирового, в том числе, и отечественного театра. Например, становлением и развитием режиссерского творчества, которое в решающей степени стало определять главные направления поисков и экспериментов в сценическом искусстве. Именно режиссура породила такое сложное и противоречивое явление, которое отмечают аналитики мирового театра, - оттеснение драматургии на другой план в сценическом искусстве.

Еще одно явление - рождение множества концепций театра как общественного института, множество моделей взаимоотношений актера и зрителя. Тут можно увидеть необычайно широкий диапазон: от театра для масс (направление Робера Оссейна) до театра для максимально узкого круга (поиски Ежи Гратовского). Одни режиссеры видели задачу театра в объединении зрителей, народа, нации (Джорджа Стреллер), другие исповедовали философию разъединяющего театра (Бертольд Брехт), много было и самых разносторонних тенденций, направлений - документализм, абсурдизм, неоконсерватизм, постмодернизм и постреализм, плюралиэм и другие. Все эго красноречиво подтверждает, что сценическое и другое искусство живет и развивается в ритме своего часа, в полном согласии со знаменитой шекспировской формулой: театр - зеркало жизни.

**4. «Детский» театр**

“Детский” театр - сильно ли он отличается от “взрослого”, является ли театрализованная деятельность хорошо знакомой и понятной педагогам? Говоря о воспитании истинно творческой личности, нужно помнить, что театральное искусство - как любой творческий процесс - не терпит дублирования. И здесь встречается первая проблема. Основной прием, который используют педагоги в театрализованной деятельности, - показ собственный или ребенка, то есть чаще всего мы добиваемся от детей копирования собственной деятельности.

Любой театр включает в себя достаточно большое количество различных направлений деятельности: литературное (знание текстов, оборотов речи, их изложение); музыкальное (пропевание песен, музыкальное сопровождение); изобразительное (оформление театральных действ, подготовка декораций) и, конечно, игровое, где во всей неповторимости виден сам актер. К сожалению, на сегодняшний день большинство педагогов берут лидирующую роль на себя (выбор пьесы, подготовка костюмов, декораций и т.д.), оставляя ребенку роль послушного исполнителя, но не создателя.

Как показал опрос педагогов, проводимый на курсах повышения квалификации работников образования, многие видят серьезную проблему в ознакомлении детей с театральной культурой. Форма занятий не дает обычно положительного результата, что приводит воспитателей в замешательство.

Какие основы театральной культуры способен освоить ребенок-дошкольник? Прежде всего - это знание театральных жанров: кукольный, где актерами являются любые куклы; драматический, где взрослый или сам ребенок являются артистами; театр зверей, музыкальный театр, театр пантомимы...

Некоторые педагоги задают вопрос: стоит ли знакомить детей с подвидами театральных жанров (комедия, трагедия, опера, оперетта и т.д.)? Знакомство с устройством театра, профессиями людей, создающих театральное действо, также стоит проводить преимущественно в деятельности, интересной и желанной для детей, - сюжетно-ролевой игре.

Говоря об еще одном направлении работы педагога по театрализованной деятельности - знакомстве с различными видами кукольных театров, необходимо отметить следующее.

Кукольный театр не только создает хорошее настроение, обогащает детей впечатлениями, но и способствует их общему развитию и эстетическому воспитанию.

Кукольный театр для дошкольников имеет некоторые преимущества перед театром, в котором выступают актеры-люди.

Именно этот театр предлагается малышам как первый театр, потому что он больше, чем какой-либо другой, по своей природе близок и понятен маленьким детям. На сцене этого театра дети видят знакомые и любимые игрушки, куклы или картинки. Когда же “ожившие” куклы или картинки начинают двигаться, говорить, они переносят детей в совершенно новый, увлекательный мир, мир живых игрушек, где все необыкновенно, все возможно.

Малыши нередко боятся Деда Мороза, волка, медведя и других персонажей в исполнении людей-актеров, но с удовольствием играют игрушками, изображающими их.

При обучении детей навыкам кукловождения следует обратить внимание на некоторые моменты.

Для организации детского театра нужны куклы различных систем, формирующие у детей определенные умения и навыки, стимулирующие детское творчество (песенное, танцевальное, игровое), побуждающее к импровизации на детских музыкальных инструментах.

Знакомить детей с кукольным театром можно уже с самого раннего возраста. Небольшие спектакли (театра картинок, теневых театров, театра марионеток и мн. др.), показываемые педагогами и старшими дошкольниками, не только принесут радость от общения с куклой, но и дадут первые знания о различных видах театров.

Настольные театры игрушки (кукол) разнообразны: театр мягкой игрушки; театры дымковской, богородской, каргопольской игрушки и др.; театр деревянной игрушки; театр кукол, связанных крючком или спицами (надетые на бутылочки или детские кегли); театры из бумажных конусов, коробочек разной высоты; театр поролоновой игрушки и т.д.

Еще один вид театра, которым способны овладеть дети 2-4-х лет, - плоскостной театр, изготовленный из бумаги, картона, фанеры и т.д. Манипулирование “актерами” с проговариванием отдельных слов или всего текста дает хороший навык кукловождения.

С 4-х лет возможен переход к более сложным видам театра. Это прежде всего театр с готовыми куклами. Основу такой куклы составляет деревянный стержень - гапит. Обычно детям дошкольного возраста предлагаются следующие театры: ложковые; театр с объемными куклами; плоскостные изображения.

В старшем возрасте следует познакомить детей с марионетками, куклами с “живой” рукой. Интересны для детей этого возраста и театр, где актеры - “куклы-люди”.

Не стоит забывать и еще об одном виде театра - теневом: недвижимом и движущимся, с использованием световых приборов. А так как основная задача знакомства с любым видом театра - самостоятельное использование, работу с этими разновидностями театра мы переносим в более старший возраст.

Отметим еще один момент. Предложенный в данных рекомендациях возраст для знакомства с тем или иным видом театра достаточно относителен и зависит, прежде всего, от начала работы по данному направлению, ее систематичности и, конечно, от навыков детей.

Но не создание предметно-развивающей среды является для педагога единственно важным моментом, хотя и имеет немалое значение, особенно в младшем возрасте. Создание творческой атмосферы, активизация ощущений - основная задача педагога. Творческое проявление - явление строго индивидуальное. Необходимо обеспечить условия для творчества каждого из детей.

Занятия театром способны повысить у детей уровень эмоциональной отзывчивости, организованности, подвижности и тренированности внимания, памяти, навыков коллективного труда, ответственного отношения к своим словам и действиям, определяющим каждый момент общения людей.

**Заключение**

Театр — школа жизни. Так говорили о нем из века в век. Говорили всюду: в России, во Франции, Италии, Англии, Германии, Испании...

Кафедрой добра называл театр Гоголь.

Герцен признавал в нем высшую инстанцию для решения жизненных вопросов.

Весь мир, всю вселенную со всем их разнообразием и великолепием видел в театре Белинский. Он видел в нем самовластного властелина чувств, способного потрясать все струны души, пробуждать сильное движение в умах и сердцах, освежать душу мощными впечатлениями. Он видел в театре какую-то непобедимую, фантастическую прелесть для общества.

По мнению Вольтера, ничто не стягивает теснее узы дружбы, чем театр.

Великий немецкий драматург Фридрих Шиллер утверждал, что «театр располагает самой проторенной дорогой к уму и сердцу» человека.

«Зеркалом человеческой жизни, примером нравов, образцом истины» называл театр бессмертный творец «Дон Кихота» Сервантес.

## Литература

1. Абалкин Н. Рассказы о театре.- М., 1981.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975
3. Кагарлицкий Ю. И. Театр на века.- М., 1987.
4. Лесский К. Л. 100 великих театров мира.- М., Вече, 2001.
5. Маймин Е.А. Эстетика - наука о прекрасном.- М., Просвещение, 1982.
6. Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра.- М., 1989.
7. Сорочкин Б.Ю. Театр между прошлым и будущим.- М., 1989.

1. Таиров А. Я, Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970, с. 79. [↑](#footnote-ref-1)
2. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. — Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954, т. 1, с. 393-394. [↑](#footnote-ref-2)