

niques, with the help of which the equivalent of a special Chekhovian style is created.

Keywords: *A.P. Chekhov, screen version, A. Konchalovsky, «Uncle Vanya», director.*

*Е.Г. Кашина
(Самара)*

УРОК ИНОСТРАННОГО ЯЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ КООРДИНАТ

Аннотация: *в статье исследуются театральные технологии режиссерского театра Станиславского в их преломлении к педагогической языковой деятельности. Рассматривается применение специфических приемов актерского мастерства (таких как «линия физических действий», «внутреннее зрение», «круг внимания», «манки» и др.) в процессе обучения иностранному языку.*

Ключевые слова: *театральные технологии, педагогическое мастерство, Станиславский, эмоциональная память, «сверхзадача», «сквозное зрение».*

Многочисленные исследования свидетельствуют о тесной взаимосвязи театрального и педагогического искусства, о возможностях широкого привлечения системы К.С. Станиславского в учебный процесс по многим предметам и, в частности, в учебный процесс по иностранному языку (Ю.П. Азаров, О.Д. Бганко, В.М. Букатов, О.С. Булатова, Ж. Ваганова, А.П. Ершова, П.М. Ершов, И.А. Зазюн, В.А. Кан-Калик, Ю. Колчеев, З.Я. Корогодский, И.Ф. Кривонос, Ю.Л. Львова, Е.И. Пассов, В.В. Самарич, Н.Н. Тарасевич, И.В. Юстус и др.).

Система К.С. Станиславского раскрывает законы театрального искусства. Система включает в себя учение о природе и законах актерского творчества, о методах и приемах управления им; учение о роли режиссера в создании театрального спектакля; учение о театральной эстетике; учение об актерской этике. По мнению М. Чехова, «система – для талантливых, которым есть что систематизировать».

Поясним некоторые элементы системы, имеющие непосредственное отношение к театральным маршрутам в педагогике. Начнем с элементов актерской техники. Амплуа – деление актеров и ролей на группы. По мнению К.С. Станиславского, истинный артист не признает амплуа. Нельзя быть однообразным актером, как и нельзя быть однообразным учителем. Амплуа учителей «зануда», «фюрер», «стрекоза» – свидетельствуют о неприятии этих образов

учениками. Вдохновение возбуждают сверхзадача и сквозное действие, но является оно к артисту, по мнению К.С. Станиславского, лишь по праздникам, поэтому нужен какой-то более доступный, протоптанный путь, которым владел бы актер. Этим путем является линия физических действий. Подобное происходит и с учителем. Линия физических действий позволяет ему быть ярким и неповторимым в каждом спектакле-уроке.

Внутреннее зрение — это умение создавать мысленные образы, которые на актерском жаргоне называются «видениями внутреннего зрения». Они создают внутри актера соответствующее настроение. С видениями сочетаются слуховые осязательные представления. Для успешного осуществления коммуникации человеку необходимо овладеть следующими умениями, описанными в системе К.С. Станиславского: «смотреть и видеть», «слушать и слышать», «понимать и чувствовать». Эти умения составляют обобщенное умение «читать поведение» (умение ощущать движения, совершаемые в определенных обстоятельствах, по этим движениям определять цели партнера, которые вытекают из столкновения с окружающей средой интересов партнера, его состояния, чувств и мыслей) [Ершов 1998: 12]. Важную роль в подобном «чтении поведения» играют невербальные средства общения, которые оказываются трудно уловимыми до тех пор, пока наблюдатель не приобретет соответствующие навыки, чему и способствует изучение «системы К.С. Станиславского».

По мнению К.С. Станиславского, воображение ведет за собой артиста.

Овладев искусством переживания, учитель, входя в класс, будоражит творческие чувства учеников, создает педагогическое произведение, которое называется «урок», опираясь на богатейший опыт театральной педагогики.

Круги внимания (малый, средний и большой) помогают сосредоточиться актеру на сцене и учителю в классе. Умению сосредоточиться способствует состояние так называемого публичного одиночества. Круг внимания очень подвижен, и в его пределах должен находиться центральный объект внимания актера и учителя, который позволит сосредоточиться, успокоиться и провести урок.

Манки — возбудители эмоциональной памяти. «Манки являются главными средствами в области работы нашей психотехники. Связь манка с чувством следует широко использовать, тем более что она естественна и нормальна. Артист должен уметь непосредственно откликаться на манки... и владеть ими, как виртуоз клавишами

рояля... Надо знать, что чем вызывается, на какого “живца” что клюет. Надо быть, так сказать, садовником в своей душе, который знает, из каких семян что вырастает» [Станиславский 1954: 55].

Учитель использует манки для повышения мотивации учения, активизации учащихся. Наиболее могущественными манками являются сверхзадача и сквозное действие.

Органическая природа проявляется тогда, когда артист и учитель поймут и почувствуют, что их внутренняя и внешняя жизнь на сцене и в классе, в окружающих условиях протекает естественно и нормально; в этот момент «глубокие тайники подсознания осторожно вскроются и из них выйдут... чувствования. Они на короткое или более продолжительное время овладевают нами и поведут туда, куда им повелит что-то внутри» [Станиславский 1954: 24].

Профессиональная жизнь актера и учителя связана с действием, а действие – с движением, имеющим свой темп и ритм. Темпо-ритм возбуждает эмоциональную память, активизирует чувственное восприятие действительности. Создав соответствующие «видения», поставив конкретную цель, представив мысленно «предлагаемые обстоятельства», актер ощущает «темпо-ритм», который оказывает непосредственное, почти механическое воздействие на «эмоциональную память», порождая «внутреннее переживание». «Темп в сценическом действии выражает смысл внешнего движения, ритм – внутреннего состояния, наполненности. Следовательно, темп – это скорость проживания» [Основы 2000: 186]. У каждого создаваемого актером образа, характера свой «темпо-ритм». Учителю также важно понять взаимосвязь темпа и ритма, уметь использовать закономерности «темпоритма» при организации работы на уроке. Близкие цели урока преимущественно связаны с темпом, далекие учебные цели – с ритмом.

В основе психотехники актерского искусства лежит учение о действии. Беспредметные действия – это действия с воображаемыми предметами, которые часто используются в профессиональной подготовке учителя иностранного языка. К.С. Станиславский призывал «играть с пустышкой», так как она «сосредотачивает внимание артиста сначала на себе, потом на физических действиях и заставляет следить за ними. Пустышка помогает расчлнять большие физические действия на их составные части и каждую из них изучать отдельно» [Станиславский 1954: 23].

Биография роли предполагает знание прошлого пьесы и роли, ибо это и мечта о будущем обосновывают настоящее.

Драматическое искусство, искусство актера и профессионализм учителя основываются на действии. Само слово «драма» на древ-

негреческом языке означает «совершающееся действие». Следует действовать обоснованно, целесообразно и продуктивно.

К.С. Станиславский утверждал, что успешное исполнение актером роли зависит не от того, какие чувства испытывает актер на сцене, а от того, какие физические действия он совершает: «Вдохновение является лишь по праздникам. Поэтому нужен какой-то более доступный, протоптанный путь, которым владел бы актер, а не такой, какой владел бы актером, как это делает путь чувства. Таким путем, которым может легче всего овладеть актер и который он может зафиксировать, является линия физических действий» [Станиславский 1954: 232]. Чувство, или так называемое «психическое действие», рождается из «физического действия». «Психическое действие» может быть внешним, то есть направленным на собеседника, партнера с целью каким-либо образом воздействовать на него, а может быть и внутренним, т.е. направленным на самоопределение и самопознание. Понимание свойств «психического действия» и его связи с «физическим действием» имеет большое значение в контексте межличностного и внутриличностного общения. К.С. Станиславский утверждал, что для успешного осуществления общения актер должен понимать как собственные мысли и чувства, так и мысли и чувства партнера: «Учитесь говорить свои мысли другому и, выразив их, следить за тем, чтобы они доходили до сознания и чувства партнера... В свою очередь, умеете воспринимать от партнера его слова и мысли каждый раз по-новому... Процессы непрерывных взаимных восприятий, отдачи чувств и мыслей надо проделывать каждый раз и при каждом повторении творчества. Это требует большого внимания, техники и артистической дисциплины» [Станиславский 1954: 257]. При этом важно понимать составные элементы каждого действия: «оценка фактов и событий», то есть познание внутреннего мира человека (партнера или роли); «приспособление» актером самого себя к объекту и к обстоятельствам; «воздействие» на партнера с целью повлиять на его поведение.

Система К.С. Станиславского направлена, как и педагогическая система, на коллективное творчество, при котором творят все одновременно, помогая друг другу. Управляет этим процессом режиссер в театре и учитель в школе.

Психологи утверждают, что маска позволяет обнаруживать чувства, которые невозможно было бы передать иным способом. Подтверждение этому мы находим в словах К.С. Станиславского: «От своего имени он [актер] не решится сделать того, что делается от имени чужого лица, за которое не являешься ответственным...

В таком замаскированном виде он [актер] может обнажать себя до самых интимных и пикантных душевных подробностей» [Станиславский 1954: 250]. Таким образом, маска предоставляет возможность актеру и учителю для самораскрытия и самовыражения.

Существует партитура роли и система речевых действий учителя на уроке, его собственная педагогическая партитура, где «не должно быть ни одного лишнего чувства, а только необходимые для сквозного действия» [Буров 1987: 63].

Особое значение в театре имеет деятельность режиссера, задача которого – помогать творчеству актеров, контролировать и согласовывать его. «Создать режиссера нельзя – режиссер рождается. Можно создать хорошую атмосферу, в которой он может вырасти» [Буров 1987: 78]. Создать нельзя и хорошего учителя, но вырастить его в атмосфере творчества и коллективного действия возможно.

Творческая сила режиссера и учителя заключается в умении возбудить волю артистов и учеников, заинтересовать их и зажечь их воображение. В театральной педагогике большое значение придается режиссерским умениям педагога. Режиссер «должен быть понемногу и литератором, и музыкантом, и художником или архитектором, психологом и историком. У него должно быть развито абсолютное чувство времени, ритма и темпа, пространственно-пластическое видение, чувство соразмерности частного по отношению к целому, особое композиционное мышление, высокая общая культура, интуиция» [Ершов 1998: 75].

Список литературы

1. Буров А. Г. Режиссура и педагогика. М.: Сов. Россия, 1987. 160 с.
2. Ершов П.М., Ершова А.П., Букатов В.М. Общение на уроке, или Режиссура поведения учителя. М.: Московский психолого-социальный институт, Флинта, 1998. 366 с.
3. Колесникова И.Л., Долгина О.А. Англо-русский терминологический справочник по методике преподавания иностранных языков СПб.: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ: Cambridge University Press, 2001. 224 с.
4. Основы системы Станиславского (учебное пособие) /Авторы-составители Н.В.Киселева, В.А.Фролов. Ростов-на-Дону, 2000. 127 с.
5. Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. Т. 1 / Ред. коллегия: М. Н. Кедров и др. М., 1954. 145 с.
6. Станиславский К.С. Режиссерский план «Отелло» М.: Искусство, 1945. 392 с.

E.G. Kashina
(Samara)

LESSON OF FOREIGN LANGUAGE IN THE MIRROR THEATRICAL COORDINATES

Annotation: *The article studies the theatrical technologies of Stanislavsky's director's theater in their refraction to pedagogical linguistic activity. The application of specific techniques of acting skills (such as «line of physical actions», «inner vision», «circle of attention», «manki», etc.) is considered in the process of teaching a foreign language.*

Key words: *theater technologies, pedagogical skills, Stanislavsky, emotional memory, «super task», «through vision».*

С.Д. Колова
(Самара)

РЕАЛИЗАЦИЯ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА К ИЗУЧЕНИЮ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

Аннотация: *Статья посвящена актуальной проблеме методики преподавания литературы – специфике реализации культурологического подхода к изучению русской литературы. Автором предлагаются образовательно продуктивные приемы изучения русской литературы рубежа XX–XIX веков.*

Ключевые слова: *культурологический подход в литературном образовании, справка, комментарий, обзор-микрокурс, проблемные вопросы, культурологическая характеристика художественного образа.*

В современном образовательном пространстве в последние десятилетия в связи с введением профильного уровня образования, ориентацией на продуктивную подготовку литературно одаренных людей активно осваиваются последние достижения теории словесности, результаты литературоведческих исследований. Востребованным в образовательной практике учителя-словесника оказался культурологический подход к изучению литературного произведения. Данный подход, в первую очередь, реализуется в выборе типа анализа художественного текста на уроках литературы.