

С.С. Магдиева

Изучение драматических произведений в формате театральной
педагогике

Ташкент - 2009

Изучение драматических произведений в формате театральной педагогики.

Автор: С.С.Магдиева

Монография посвящена одной из самых оригинальных и интересных тем в методике преподавания литературы - изучению драматических произведений.

Материалы монографии апробированы автором в лекциях по «Методике преподавания литературы», научных статьях и методических рекомендациях, которые нацелены на формирование креативного подхода студентов к урокам литературы.

Книга имеет практическую значимость, так как предлагается неординарный подход к изучению драматических произведений на уроках литературы в образовательных учреждениях Узбекистана.

Рецензенты:

Доктор филологических наук,

профессор УзГуМЯ

Лиходзиевский А.С.

К.пед.наук, профессор ТГПУ имени

Низами

Файзуллаев Д.Б.

Технический редактор

Музафарова Д.С.

Монография утверждена и рекомендована к печати Ученым Советом от 2009 года. Протокол

© Ташкентский государственный педагогический университет имени Низами.

Содержание

Введение.....	4
ГЛАВА I. Научно-методические основы изучения драмы.....	6
1.1.Теоретические аспекты понятия «драма» в современных исследованиях.....	6
1.2.Специфические особенности («внутренние законы») драмы.....	9
1.3.Драма и театральное искусство	14
ГЛАВА II. Современные стратегии изучения драматических произведений.....	18
2.1.Театрализация – важнейший принцип реализации пьесы.....	18
2.2.Программа тренинга «Коммуникативная культура общения».....	25
2.3.Методическая реализация театрального проекта.....	35
ГЛАВА III. Методическая организация уроков литературы в аспекте технологических приемов.....	45
3.1.Фрагмент урока в формате развития монологической речи учащихся.....	45
3.2.Фрагмент урока в формате театральной афиши.....	50
3.3. Фрагменты уроков в формате авторских ремарок.....	54
3.4.Фрагмент урока в формате трансцендентального образа-символа.....	71
Заключение.....	73
Литература.....	74
Теоретико-литературный «аппарат» драмы и театра.....	80
В «Портфолио учителя».....	90

Введение

Современная методика уделяет большое внимание поискам тех методов и приемов анализа, которые бы вскрывали художественную специфику изучаемого произведения на уровне возрастных возможностей и подготовленности учащихся. Вот почему у нас возникло оправданное желание поделиться опытом, как, какими путями можно помочь современным учащимся открыть «секреты» чтения пьесы, и одновременно приобщить их к театральному искусству.

Методические и организационные формы содружества между преподаванием литературы и театром складывались на протяжении многих лет и нередко видоизменялись в зависимости от реальных условий (изменения в учебных программах, особенностей интересов учащихся). Но основной принцип – принцип связи изучения литературы с формированием зрительского опыта – всегда оказывался чрезвычайно плодотворным и вполне оправдывал те усилия, которые тратил учитель на его осуществление: расширялся круг литературных интересов учащихся, возникал интерес к театру, активно формировались нравственно-эстетические оценки, заметно повышалась самостоятельность и обоснованность суждений.

В центре внимания учителя были поиски таких приемов работы с драматическим произведением, которые отвечали художественной специфике драмы и облегчали бы ее освоение в единстве содержания и формы

Наш скромный опыт показал, что наиболее эффективными являются следующие приемы:

1. Лекции учителя с элементами беседы.
2. Различные виды пересказов.
3. Чтение мастеров художественного слова.
4. Прослушивание отдельных сцен из пьес в исполнении актеров.
5. Выразительное чтение учителя.

6. Комментированное чтение учителя.
7. Заучивание наизусть.
8. Составление развивающих вопросов.
9. Ответы на вопросы, воспроизводящего характера.
10. Устное словесное рисование.
11. Самостоятельная работа учащихся с пьесой.
12. Составление сценария к спектаклю.
13. Инсценирование.

Реализация методических приемов осуществляется за счет:

- А) Организации театральных студий (драматические кружки)
- Б). Разработки уроков литературы в формате:
 - а) развития монологической речи учащихся;
 - б) театральной афиши;
 - в) авторских ремарок
 - г) трансцендентального образа-символа
- В) Освоения «гlossария» драмы и театра.

Конечно, приемы изучения драматических произведений в формате театральной педагогики, представленные в данной монографии, не предполагают буквального их выполнения. Они ориентируют учителя на: создание эстетических установок мировосприятия (и соответствующего поведения) учащихся, обогащение их фантазии, расширение мыслительно-познавательных интересов к процессу обучения.

Они и станут предметом нашего исследования.

Глава I. Научно-методические основы изучения драматических произведений

1.1. Теоретические аспекты понятия «драма» в современных исследованиях

«Драма спешит...»

Гете

Вопрос о драме – объект пристального внимания не только литературоведов, но и педагогов-словесников, психологов, методистов, театроведов.

Искусствовед И. Вишневская считает, что «именно драма поможет глубже анализировать время и судьбы, исторические события и человеческие характеры» (10:14). Подчеркивая глубокую связь драматургии с театром, Вишневская констатирует, что «драматургия театра, кино, телевидения, радио - вот быт современного школьника» (10:18). Вероятно, этот факт является причиной того, что зачастую многие учащиеся знают содержание драматических (а порой и эпических) произведений лишь по телеспектаклям или экранизациям.

Исследователь поэтики драматических произведений М. Громова (15,75,83), создавшей ряд учебных пособий по драматургии, содержащих интересный литературоведческий материал считает, что изучению драматических произведений уделяется незаслуженно мало внимания.

Известно и учебное пособие известного ученого московской методической школы З.С.Смелковой (57), в котором представлен обширный материал о драматургии. Рассматривая драматургию как межвидовую художественную форму, З.Смелкова подчеркивает сценическое предназначение драмы, которая «живет в театре и обретает законченную форму только при сценическом воплощении» (57:82).

Что касается методических пособий и разработок, то их на сегодня крайне мало. Достаточно назвать работы «Литература XX века» в двух частях В. Агеносова (1), «Русская словесность» Р.И.Альбетковой (3),

«Русская словесность. 9 класс», «Русская словесность 10-11 классы» (14) А.И.Горшковой и многие другие.

История развития драматургии дает нам немало примеров, когда драматические произведения так и не увидели сцены при жизни автора (вспомним «Горе от ума» А.С.Грибоедова, «Маскарад» М.Ю.Лермонтова), или были искажены цензурой (драматические новеллы Чулпан), или ставились в урезанном виде (пьесы А.Каххара, У.Умарбекова). Многие пьесы А.П.Чехова были непонятны современным театрам и интерпретированы конъюнктурно, в духе требований времени.

Поэтому сегодня назрел вопрос поговорить не только о драме, но и о театре, о постановке пьес на театральной сцене.

Отсюда становится совершенно очевидным, что драма:

во-первых, один из родов (наряду с эпосом и лирикой) и один из основных жанров литературы (наряду с трагедией и комедией), требующий специального изучения;

во-вторых, драма должна изучаться в двух аспектах: литературоведение и театральное искусство (основная задача нашей книги).

Изучение драмы обусловлено требованиями типовых учебных программ по литературе, изданных 2006-2007 гг. в Узбекистане, предназначенных для учащихся школ, академических лицеев и профессиональных колледжей. Задачи учебных программ нацелены на формирование знаний, умений и навыков анализа художественного произведения и на воспитание истинных ценителей искусства.

Вполне закономерно, что интересную, научно-познавательную информацию учащиеся могут почерпнуть в гегелевской «Эстетике» (10), в работе В.Г.Белинского «О драме и театре» (6), в исследованиях А.А.Аникста «Теория драмы в России от Пушкина до Чехова» (4), А.А.Карягина Карягин А. «Драма – как эстетическая проблема» (22),

В.А.Сахновского-Панкеева «Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь» (52), В.В.Хализева «Драма – как явление искусства» (68), «Драма как род литературы» (69) и многих других.

Вполне закономерно и то, что сегодня мало учебных пособий, поднимающих проблему восприятия учащимися драматических произведений в аспекте театрального искусства.

В какой-то мере недостаток восполняют современные учебники и учебные пособия по теории литературы В.В.Агеносова (1), Э.Я.Фесенко (66), В.Е.Хализева (69) и др., справедливо считающих, что без театра у пьесы не бывает полной жизни. Как пьеса не может «жить» без спектакля, так и спектакль дает «открытую» жизнь пьесе.

Литературовед Э.Я.Фесенко, отличительной особенностью драмы считает отражение существенного содержания жизни «через системы противоречивых, конфликтных отношений между субъектами, непосредственно реализующими свои интересы и цели», которые выражаются и реализуются в действии. Основным средством его воплощения в драматургических произведениях, по мнению автора, является речь действующих лиц, их монологи и диалоги, побуждающие действие, организующие само действие, через противостояние характеров персонажей.

Хотелось бы отметить и книгу В.Хализева «Драма как явление искусства», в которой рассматриваются вопросы сюжетостроения .

В работах Э.Бентли (7), Т.С.Зепаловой (18,19), Н.О.Корста (26), А.Карягина (22), М.Полякова (45,46) и др. также затронуты вопросы, связанные с исследованием художественной целостности и поэтики драмы.

Современные исследователи-методисты российского региона М.Г.Качурин (23), О.Ю.Богданова и другие (9) и узбекского образовательного пространства З.К.Кудашева, С.С.Магдиева (30) говорят о тех трудностях, которые возникают при изучении

драматических произведений, требующих особого психолого-педагогического подхода к процессу обучения.

1.2. Специфические особенности («внутренние законы») драмы

Изучение поэзии драматической есть, так сказать, венец теории словесности... Этот род поэзии не только способствует серьезному умственному развитию молодежи, но при своем живом интересе и особенном действии на душу поселяет благороднейшую любовь к театру, в его великом образовательном для общества значении.

В.П.Острогорский

Специфические особенности драмы определяются:

Эстетическими свойствами драматизма (важный признак драмы).

Размерами драматического текста (небольшой объем драмы накладывает определенные ограничения на тип построения сюжета, персонажа, пространства).

Отсутствием авторского повествования

Позиция автора в драматическом произведении скрыта больше, чем в произведениях других родов и ее выявление требует от читателя особого внимания и размышления. Опираясь на монологи, диалоги, реплики и ремарки, читатель должен вообразить время действия, остановку, в которой живут герои, представить их внешний облик, манеру говорить и слушать, улавливать жесты, почувствовать, что скрывается за словами и поступками каждого из них.

Наличием действующих лиц (называемой иногда *афишей*). Автор предваряет появление действующих лиц, давая краткую характеристику на каждого из них (это ремарка). В афише возможен другой вид ремарки

– авторское указание о месте и времени событий.

Делением текста на акты (или действия) и явления

Каждое действие (акт) драмы, а зачастую и картина, сцена, явление - это относительно законченные части стройного целого, подчиненного определенному плану драматурга. Внутри действия могут быть картины или сцены. Каждый приход или уход действующего лица дает начало новому действию.

Наличием «авторской ремарки»

Авторская ремарка предваряет каждый акт пьесы, отмечает появление персонажа на сцене и его уход. Ремарка сопровождает и речь персонажей. При чтении пьесы они адресованы читателю, при постановке на сцене – режиссеру и актеру. Авторская ремарка дает определенную опору «воссоздающему воображение» читателя (Карягин), подсказывает обстановку, атмосферу действия, характер общения персонажей.

Ремарка сообщает:

- как произносится реплика героя («сдержанно», «со слезами», «с восторгом», «тихо», «вслух» и т.д.);
- какие жесты сопровождают его («почтительно кланяясь», «учтиво улыбаясь»);
- какие действия героя влияют на ход события («Бобчинский выглядывает в дверь и в испуге прячется»).

В ремарке сообщаются действующие лица, указывается их возраст, описывается внешний вид, какими родственными отношениями они связаны, указывается место действия («комната в доме городничего», город), «действия» и жесты героев (например: «всматривается в окно и вскрикивает»; «храбрясь»).

Диалогической формой построения текста

Диалог в драме - понятие многозначное. В широком смысле слова диалог - это форма устной речи, разговор между двумя или несколькими

лицами. В этом случае частью диалога может быть и монолог (речь действующего лица, обращенная к самому себе или к другим персонажам, но речь обособленная, не зависящая от реплик собеседников). Это может быть форма устной речи, близкая к авторскому описанию в эпических произведениях.

В связи с этим вопросом, театровед В. С.Владимиров пишет: «Драматические произведения допускают портретные и пейзажные характеристики, обозначения внешнего мира, воспроизведения внутренней речи лишь в той мере, в какой все это «укладывается» в слове, произносимым героем по ходу действия» (11:56). Диалог в драме отличается особой эмоциональностью, богатством интонаций (в свою очередь, отсутствие этих качеств в речи персонажа - существенное средство его характеристики). В диалоге отчетливо проявляется «подтекст» речи персонажа (просьба, требование, убеждение и пр.). Особенно важны для характеристики персонажа монологи, в которых действующие лица выражают свои намерения. Диалог в драме выполняет две функции: дает характеристику на героев и служит средством развития драматического действия. Понимание второй функции диалога связано с особенностью развития конфликта в драме.

Особенностью построения драматического конфликта

Драматический конфликт определяет все сюжетные элементы драматического действия, он «просвечивает логику развития «индивидуума», отношения героев, живущих и действующих в его драматическом поле» (22:160).

Конфликт – это «диалектика драмы» (Е.Горбунова), единство и борьба противоположностей. Очень грубо, примитивно и ограниченно понимание конфликта как противопоставление двух персонажей с разными жизненными позициями. Конфликт выражает сдвиг времен, столкновение исторических эпох и проявляется в каждой точке драматического текста. Герой, прежде чем принять определенное

решение или сделать соответствующий выбор, проходит через внутреннюю борьбу колебаний, сомнений, переживаний своего внутреннего Я. Конфликт растворяется в самом действии и выражается через трансформацию характеров, который происходит на протяжении пьесы и обнаруживается в контексте всей системы взаимоотношений действующих лиц. В.Г.Белинский в связи с этим констатирует: «Конфликт – это та пружина, которая движет действие, которое должно быть направлено к одной цели, к одному намерению автора» (б: 456).

Драматическими перипетиями

Углублению драматического конфликта способствует перипетия (важная особенность драматического текста), которая несет определенную функцию в пьесе. Перипетия – неожиданное обстоятельство, вызывающее осложнения, неожиданная перемена в каком либо деле жизни героя. Функция ее связана с общей художественной концепцией пьесы, с его конфликтом, проблематикой и поэтикой. В самых разных случаях перипетия предстает таким особым моментом в развитии драматических отношений, когда они, так или иначе, стимулируются некой новой силой, вторгающейся в конфликт со стороны.

Двойственной конструкцией сюжета, работающий на раскрытие подтекста

Известный режиссер и основатель МХАТ К.С.Станиславский делил пьесу на «план внешней структуры» и «план внутренней структуры» (46:61). У великого режиссера двум этим планам соответствуют категории «сюжет» и «канва». По мнению режиссера, сюжет драмы – это событийная цепь в пространственно-временной последовательности, а канва – это надсюжетное, надхарактерное, надсловесное явление. Если в театральной практике это соответствует понятию текста и подтекста, то в драматическом произведении - текста и «подводного течения».

«Двойственная структура текста «сюжет-канва» обуславливает логику действия событий, поведения героев, их жестов, логику функционирования символических звуков, смешение чувств, сопровождающих героев в бытовых ситуациях, пауз и реплик персонажей» (46:290). Персонажи драматического произведения включены в пространственно-временное окружение, поэтому движение сюжета, раскрытие внутреннего смысла (канвы) пьесы неразрывно связано с образами действующих лиц.

Каждое слово в драме (контексте) двухслойно: прямое значение связано с внешним - бытом и действием, переносное – с мыслью и состоянием. Роль контекста в драме сложнее, нежели в других литературных жанрах. Так как именно контекст создает систему средств выявления подтекста и канвы. Это единственная возможность проникновения сквозь внешне изображенные события в подлинное содержание драмы. Сложность анализа драматического произведения и состоит в раскрытии этой парадоксальной связи между канвой и сюжетом, подтекстом и «подводным течением».

Например, в драме «Бесприданница» А.Н.Островского подтекст ощутим в разговоре между купцами Кнуровым и Вожеватовым о купле-продаже парохода, который незаметно переходит ко второй возможной «покупке» (эту сцену необходимо прочитать в классе). В разговоре речь идет о «дорогом бриллианте» (Ларисе) и о «хорошем ювелире». Подтекст диалога налицо: Лариса - вещь, дорогой бриллиант, которым должен владеть лишь богатый купец (Вожеватов или Кнуров).

Подтекст возникает в разговорной речи как средство умолчания «задней мысли»: действующие лица чувствуют и думают не то, что говорят. Он часто создается по средствам «рассредоточенного повтора» (Т.Сильман), все звенья которого выступают друг с другом в сложные взаимоотношения, из чего и рождается их глубокий смысл.

Законом «тесноты событийного ряда»

Динамичность действия, сцепленность реплик героев, пауз, авторских ремарок - составляют закон «тесноты событийного ряда» (46:299). Теснота сюжетного ряда оказывает воздействие на ритм драмы и определяет художественный замысел произведения. События в драме происходят как бы на глазах у читателя (зритель непосредственно видит их), который становится как бы соучастником происходящего. У читателя создается свое воображаемое действие, которое иногда может совпадать с моментом чтения пьесы.

1.3. Драма и театральное искусство

Сегодня даже самые неограниченные возможности компьютера не смогут заменить общение человека с человеком, ибо пока существует человечество, его будет интересовать искусство, помогающее понять и решать нравственные и эстетические проблемы, возникающие в жизни и отраженные в художественных произведениях.

О том, что драма занимает особое место не только в литературе, но и в театре писал А.В.Чехов: «Драма привлекала, привлекает и будет привлекать внимание многих театральных и литературных критиков» (71:51). В признании писателя так же ощутимо двойное назначение драматургии: она адресована и читателю и зрителю. Отсюда явствуют невозможность полной изоляции в изучении драматического произведения от изучения условий театральной его реализации, «постоянная зависимость его форм от форм сценической постановки» (Томашевский).

Известный критик В.Г.Белинский обоснованно искал путь к синтетическому пониманию театрального произведения как результата органического изменения функций и структуры отдельных видов искусства. Для него становится ясной необходимость учитывать функциональное значение различных структурных элементов пьесы (как

драматического произведения) и спектакля. Театральное произведение - для Белинского – не результат, а процесс, и поэтому каждый спектакль – это «индивидуальный и почти неповторимый процесс, создающий ряд конкретизаций драматического произведения, обладающих и единством и различием» (46:223).

Всем известны слова Гоголя: «Пьеса живет только на сцене... Бросьте долгий взгляд во всю длину и ширину животрепещущего населения нашей раздольной родины, сколько есть у нас добрых людей, но сколько есть и плевел, от которых житья нет добрым и за которыми не в силах следить никакой закон. На сцену их: пусть видит их весь народ»(60:56).

О том, что только при сценическом воплощении «драматический вымысел получает вполне законченную форму», писал в свое время и А.Н.Островский.

К.С.Станиславский неоднократно подчеркивал: «Только на подмостках театра можно узнать драматические произведения во всей полноте и сущности», и далее « если бы было иначе, зритель не стремился бы в театр, а сидел дома и читал пьесу»(60:19).

Вопрос двойкой ориентации драмы и театра волновал и искусствоведа А.А.Карягина. В своей книге «Драма как эстетическая проблема» он писал: «Для драматурга драма скорее спектакль, созданный силой творческого воображения и зафиксированный в пьесе, которую можно при желании прочесть, чем литературное произведение, которое к тому же может быть разыграно на сцене. А это вовсе не одно и то же»(22:19).

Вопросы соотношения двух функций драмы (чтение и представление) находится и в центре двух исследований: «Чтение и видение игры. Исследование одновременности в драме» (70) голландского театроведа В.Хогендоорна и «В мире идей и образов» литературоведа М.Полякова (46).

В.Хогендоорн в своей книге стремится дать точную терминологическую характеристику каждого из используемых им понятий. Рассматривая понятие «драма», В.Хогендоорн отмечает, что данный термин при всем разнообразии его значений, имеет три основных: 1) драма как реальное языковое произведение, созданное в соответствии с законами данного жанра; 2) драма как основа для создания произведения сценического искусства, своего рода литературный фабрикат; 3) драма как продукт инсценировки, произведение, пересозданное из драматического текста определенным коллективом (режиссером, актером и т.д.) путем преломления содержащейся в тексте информации и эмоционально-художественного заряда через индивидуальное сознание каждого участвующего в ее постановке.

В основе исследования В.Хогендоорна лежит утверждение о том, что процесс театральной репрезентации драмы отличается от ее освоения читающим возможностью, поскольку восприятие театральной постановки драмы есть восприятие и слуховое и зрительное одновременно.

В концепции голландского театроведа заключена важная методическая мысль: драму необходимо изучать приемами театральной педагогики. Зрительное и слуховое восприятие текста (при просмотре спектакля и при разыгрывании импровизационных сцен) способствуют активизации индивидуально-творческой деятельности учащихся и выработке приемов творческого чтения драматического произведения.

М.Поляков в книге «В мире идей и образов» пишет: «Исходным пунктом для описания такого сложного явления, как театральное зрелище, остается драматический текст.... Словесная (вербальная) структура драмы навязывает определенный тип сценического поведения, тип действия, структурные связи жестовых и языковых знаков» (46:220). Специфика читательского восприятия драматического

произведения «обусловлена промежуточным характером его статуса: читатель является одновременно и актером и зрителем, он как бы инсценирует пьесу сам для себя. И этим обуславливается двойственность его осмысления пьесы», - считает литературовед (46:209). Процесс восприятия драматического произведения зрителем, актером и читателем однороден, по мнению автора, лишь в том отношении, что каждый из них как бы пропускает драму через свое индивидуальное сознание, свой собственный мир идей и чувств.

Глава II. Современные стратегии изучения драматических произведений

2.1. Театрализация – важнейший принцип реализации пьесы

От степени индивидуального развития самого зрителя зависит в какой-то мере значительность, как говорят, - духовная значимость самого искусства.

В.И.Немирович-Данченко

Основой эмоционального и логического анализа драматического произведения является действенный анализ текста пьесы, который включает литературоведческие и театроведческие элементы, что позволяет изучать драматургию в нерасторжимом единстве пьесы и спектакля. Такой анализ предполагает изучение не только истории создания пьесы, но и ее сценической жизни, так как вторую жизнь драматическое произведение получает лишь при сценическом воплощении. Поэтому при изучении драматических произведений учителю необходимо познакомить учащихся с историей спектакля, поставленного по определенной пьесе. Эта информация поможет осмыслить не только основную идею пьесы, но и задумку режиссера и актера, что играет немаловажную роль в формировании эстетического вкуса обучаемых.

Для того чтобы суждения наших подопечных о театре не страдали поверхностно, необходимо привести их к убеждению, что самым основным критерием оценки спектакля является хорошо прочитанный и понятый и со стороны содержания, и со стороны художественной формы, авторский текст. В нем таятся все средства и секреты театра, и привнести что-нибудь извне, навязать классической пьесе произвольную театральную форму или идею, не разрушив ее художественной целостности, невозможно.

Следовательно, в течение определенного периода, предлагаемые нами методы и приемы работы в классе, являются, как бы *наглядным средством*, помогающим учащимся осваивать художественный язык драматургии.

В рамках урока литературы есть возможность наиболее целесообразно использовать элементы театрализации.

Театрализация – один из важнейших принципов реализации идеи драматического контекста. Ее используют многие учителя-словесники, стремящиеся сделать свой урок интересным и разнообразным.

Урок литературы – всегда маленький спектакль, в котором «играют все», даже самые «тихие» актеры, втянутые в действие как будто поневоле, но их мимика и выражение глаз выдадут их внимание и интерес к происходящему. Это особый театр, где импровизация – душа всего. Кажется, учитель-режиссер готов к любому изменению в «сценарии», предвидит реакцию учащихся-актеров на некоторые вопросы, но даже он не всегда знает все варианты разворачивающегося учебного (театрального) действия.

Этапы изучения драматических произведений

Вступительное занятие по изучению драматических произведений – важный двигатель будущего разговора о театре и драме. Исходными событиями процесса обучения может послужить вопрос-интрига, жизненная ситуация самого учителя (она бывает крайне интересна для учащихся), история, прочитанная в книге, статья из газеты, письмо кого-либо писателя - факты-раздражители, используемые учителем с целью завоевать внимание аудитории и концентрировать мысли обучаемых на предмете будущего спора.

Вторая часть урока – основное его событие. Драматическое произведение анализируется следующим образом: рассматриваются проблемы, сюжет, композиция, детали, реплики героев и их монологи. На этом этапе урока, для постижения характеров героев и концепции

пьесы, учителю необходимо организовать вдумчивое «вчитывание» в сюжет пьесы.

Третья часть урока нацелена на работу учащихся в интерактивном режиме. Учитель может поделить учащихся на творческие подгруппы, которые в процессе анализа пьесы составляют развивающие вопросы («тонкие», «толстые»), нацеленные на формирование умений и навыков самостоятельно рассуждать и выдавать на уроке интересные идеи.

Главная задача третьей части урока: максимальное использование учебных средств, способствующих вовлечению каждого учащегося в спектакль.

Решающим этапом урока является четвертый, ради которого совершается театральное действие. Ученики-актеры с помощью логических умозаключений и вопросов-раздражителей учителя, открывают для себя истину: самого себя (он теперь выступает в роли актера) и автора. Открытие может сопровождаться эмоциональным взрывом, «моментом истины», когда на некоторое время ребята забудут о том, где и кто они, полностью поверив в реальность игры. Но будем смотреть на вещи реально, с которыми мы соприкасаемся. Возможно в такой ситуации эмоциональный всплеск, который мы ожидаем, может и не произойти. Возможно, установится глубокая тишина. Но она тоже будет свидетельством живого участия каждого обучаемого в проблемах, затронутых на уроке. Это самая ценная и трогательная минута для автора урока – учителя, так как он понимает, что он на пути решения педагогической задачи и что цель будет достигнута: никто с урока не уйдет равнодушным.

Методика открытого «режиссерского действия» представляется нам наиболее эффективной формой обучения, так как она позволяет превратить школьный урок в своеобразный импровизированный спектакль, где сквозным действием становится процесс коллективного

творчества.

«Уметь смотреть и видеть, слушать и слышать. Уметь в тех или иных обстоятельствах урока по-настоящему думать и вспоминать. Уметь не знать того, что сейчас произойдет в той или иной экстремальной ситуации (событии) урока. Уметь во время действия проверять себя – нет ли излишнего напряжения» - такие задачи ставят учителя-экспериментаторы российского региона Т.И. Гончарова и И.Ф.Гончарова, как перед своими учащимися, так и перед учителем (13).

Еще А.П.Чехов говорил А.М.Горькому: «Учитель должен быть артист, художник, горячо влюбленный в свое дело!» Но что такое артистизм применительно к учителю, школе, обучению и воспитанию? Есть учителя, которые принципиально избегают артистизма, потому что считают, что школа не театр, урок не спектакль, учитель не артист. Но есть и другие наставники молодых педагогов, которые на вопрос: «Нужен ли учителю артистизм?», отвечают: «Артистизм не излишество, нет. Он жизненно необходим. Нужно лишь отличать артистизм от желаний, во что бы то ни стало произвести на ребят впечатление, выделиться среди окружающих, эффектнее смотреться» (8:26).

Артист в широком смысле слова – это виртуоз, мастер своего дела. А артистизм – это деятельность, поднятая до уровня искусства, это высший уровень совершенства в своей работе. Без него учащиеся не смогут подняться на желаемую духовную высоту.

Помимо актерских качеств, учитель должен быть наделен и режиссерскими данными и проявлять в учебном процессе аналитические способности (глубину, критичность, гибкость, самостоятельность, инициативность); развивать событийно-зрелищное мышление (способность к перевоплощению, продемонстрировать конструктивные способности); проявлять суггестивные способности, позволяющие учителю как режиссеру в процессе проведения учебных

репетиций оказывать эмоционально-волевое воздействие на учащихся-актеров.

Вполне понятно, что у учителя нет никаких театральных аксессуаров, театральных средств воздействия: ни сцены, ни декораций, ни костюмов, ни симфонического оркестра. Школьно-классный реквизит прост: стол, стул, доска, наглядные пособия. С точки зрения театра это – реквизитная нищета. И, тем не менее, мы говорим об искусстве учителя, его артистизме. Наши наблюдения за работой студентов-выпускников в период прохождения активной педагогической практики, позволяют нам сделать заявление о том, что важнейшие компоненты артистизма учителя помогают учителю повести учащихся за собой, вместе с ними искать научную истину, переживать радость открытия окружающего мира. Основные компоненты артистизма учителя и их задачи мы обозначим как **«Педагогическое мастерство учителя»**

Основные компоненты артистизма учителя	задачи
Эрудиция	<p>Роль эрудита учитель может выполнить лишь в том случае, если является высокообразованным человеком, любящий труд. Учитель-артист живет любознательностью, познанием «тайн», удивлением, чувством нового, сомнением.</p> <p>Учителю необходимо быть эрудированным. Каждое слово должно произноситься к месту в цепочке событий, каждая цифра сообщаться тогда, когда она уместна. Учителю необходимо уметь быстро извлекать из памяти нужные сведения, все время думать, творить, чтобы сообщать факты, произносить слова, делать выводы.</p> <p>Когда учащийся видит человека, у которого любое знание идет к делу, он испытывает к нему чувство восхищения.</p>
Обаяние	<p>Есть такие учителя, которые умны, образованны, порядочны, но не вызывают чувства человеческого братства, духовного единения. Они</p>

	<p>больше любят свой предмет, чем учеников, чем людей вообще. Они как бы недоступны учащимся и держатся с ними на далеком расстоянии. Такому учителю не хватает обаяния.</p> <p>Обаятельный человек – это значит очаровательный, умеющий вести за собой, побуждающий окружающих к преображению. Необходим синтез обаяния и духовности. В обаянии проявляется внутренняя красота человека, его самобытность, соучастие в жизни окружающих, мудрость реакции на действительность. Именно внутренние достоинства способны облагородить внешние качества человека, придать притягательность даже некрасивой внешности.</p> <p>Основа значительного обаяния – искренность. Отсюда – доверие учащихся. В речи учителя не должно быть ни лжи, ни фальши. Учителю необходимо развивать в себе способность управлять своими чувствами, оставаясь при этом искренним. Искусственная наигранностьстораживает наших подопечных. Учителю нужна не игра страсти, а сдержанное внутреннее сопереживание сути события.</p>
Самобытность	<p>У каждого учителя всегда есть находки – психологические, педагогические, методические и другие, которые включаются в содержание урока, дают личностную оценку излагаемым событиям. В этом – его самобытность.</p>
Импровизация	<p>Импровизация есть мастерство. Общение с учащимися – это психолого-педагогическое творчество. Учитель заранее определяет замысел урока и программирует его, но реальная встреча с учащимися опрокидывает прогнозы учителя, вносит коррективы в план урока. Учитель-артист всегда импровизатор и чувство творческого поиска и решения (наш скромный опыт показывает это), находит порою отклик в душах учащихся. Импровизация требует от учителя предельного контакта и отклика класса. Такая свобода возможна только на уровне свободного владения предметом, а свободу владения дает знание предмета. За уровнем</p>

	<p>профессиональной подготовки стоят годы внутренней душевной подготовки.</p>
Образность речи	<p>Современный учащийся более чуток к эстетике слов. Он переживает и понимает эстетику науки, предмета, урока, выступления, когда учитель, пренебрегая серым, тяжеловесным, бесстрастным языком учебников и учебных пособий, совмещая в своих рассказах обязательную точность и обстоятельность доказательств, выражает мысли профессионально и вместе с тем образно. Образная речь эмоциональна и индивидуальна. На образность речи огромное влияние оказывает способность учителя к ясному произношению. Речь учителя не должна быть торопливой. Учащиеся всегда обращают внимание на дикцию учителя, ее четкость, ясность, благозвучие, мелодичность.</p>
Пластика	<p>Учитель должен владеть мимикой, сдерживать свое настроение, контролировать жесты. Это достигается самовоспитанием. Учителю необходимо учиться и не стесняться выражать свое отношение, переживание, настроение к излагаемому событию через жесты, мимику, голос.</p>
Учитель – это стиль	<p>Индивидуальный стиль учителя, можно определить несколькими штрихами:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) ясность поведения (прямотушие, бесхитростность, искренность, четкость поступков и побуждений) 2) благородная простота (во всем естественность и скромность) 3) мужественная сдержанность (выдержка, терпение, самообладание, душевная собранность, умение сначала разобраться во всем, а потом принимать решения) 4) лаконизм (речь учителя должна быть четкой, ясной, понятной, уверенной).

В идеале каждый учитель должен быть таким. Труднее всего каждому учителю развивать данные качества.

2.2. Программа тренинга «Коммуникативная культура общения»

Компания «Театральная Педагогика» создана в 2006 году ведущими специалистами Театрального института им. Бориса Щукина. Компания предоставляет корпоративным клиентам услуги по повышению речевой компетентности, эффективности коммуникаций и публичных выступлений. В своей работе она использует оригинальные авторские методики, упражнения, ролевые игры, анкеты и др. Среди клиентов «Театральной Педагогики» такие компании, как Ernst&Young, BSGV, Mary Kay, «Ист Лайн», «Вымпелком», Sanofi Aventis, «Проинвест консалтинг» и др.

Программа тренинга «Коммуникативная культура делового общения» включает элементы работы, рассчитанные на учителей-словесников и специалистов, чья профессиональная деятельность тесно связана с устными коммуникациями. В частности, тренинг охватит такие аспекты персонального общения, как искусство формулирования вопросов и их место в диалоге; выявление позиций партнеров, способы эмоционального воздействия на аудиторию и др.

Большое внимание программа уделяет и постановке выразительной и убедительной речи учащихся, логике устного общения, нормам литературного произношения, четкости артикуляции и дикции и т.д.

Программа тренинга «Коммуникативная культура делового общения» отвечает задачам урока литературы и предусматривает выполнение креативных заданий: «Воображаемое путешествие», «Изобрази птицу», «Привычки и повадки животных», «Театр-экспромт», «Картина», «Животные во дворе», «Встреча двух», «Что бы это значило?», «Перехват» и многие другие.

Воображаемое путешествие

Условие позиции № 1: Сейчас мы отправимся с вами в путешествие. Я буду описывать место, где мы окажемся, а вы должны представить,

увидеть его мысленно и делать то, что вам подскажет ваше сознание. Итак, возьмем со стульев воображаемые рюкзаки, наденем их, выйдем на сцену. Перед вами поляна, полная полевых цветов и ягод. Рвите цветы для букета. Собирайте ягоды! Но для начала определите для себя - какой это цветок или ягода, потому что я могу спросить вас - что это? Учтите, все растет в траве, а значит, не сразу увидишь. Поэтому траву нужно осторожно раздвигать руками. Ну, а теперь мы пошли дальше по дороге к лесу. Здесь течет ручей, а через него перекинута доска. Переходите по доске! Мы вошли в лес, где много грибов и малины. Присмотритесь сначала! Теперь мы отдохнем и перекусим. Достаньте из рюкзачков то, что вам дала в дорогу мама, и перекусите! А я буду угадывать, что вы едите.

Примечание. Класс лучше разделить пополам. Одна группа выполняет задания, другая смотрит и определяет, кто вел себя более естественно и правдиво. Затем можно поменяться местами.

«Изобрази птицу»

Условия позиции №2: Сейчас каждый из вас задумает, в какое животное или птицу он хочет превратиться, и покажет это в виде пантомимы. Продемонстрируйте поведение кошки, повадки лисы или зайца. А мы будем угадывать: кто это? Первое условие - верить в превращение. Не улыбаться во время показа! Помните, что - животные ходят на четырех лапах и всегда чем-то заняты (играют, бегут, спасаются от врага)

«Привычки и повадки животных»

Условия позиции № 3: Действуйте, задавая себе вопросы и отвечая на них: "Что бы я делал, если бы у меня были крылья? Если бы у меня был длинный клюв? Если бы я подстерегал добычу?" Сопровождайте мысленно свои действия словесным комментарием, например:

- Я дятел. Вот я крепко держусь когтями за дерево, долблю кору. Под ней вкусные жучки. Вот я одного нашел, теперь проглочу...

- Я черепаха. Никому не доверяю. Чуть что - голову прячу под панцирь. Я ищу еду. Теперь попью...

- Я цапля. Я высокая. У меня длинные ноги. Я хожу по болоту. Никто не может стоять на одной ноге, а я могу!

При выполнении задания важно именно думать за животное, а не просто показывать его действия.

«Встреча двух»

Условия позиции № 4: Представим себе, что детеныши двух разных животных первый раз вышли на прогулку и встретились. Они еще не знают, с кем произошла встреча, поэтому стараются узнать друг о друге все: кто он, где живет, чем питается, кого опасается и т.д. Прежде чем войти в образ, продумайте все эти вопросы.

«Животные во дворе»

Условия позиции №5: Какие домашние животные обитают на деревенском дворе? У них у всех разные характеры. Даже животные одного вида этим отличаются друг от друга. Определенное количество учащихся получает карточку с заданием, где написано, кого он будет изображать, а остальные попытаются догадаться, что это за животное, и определить его характер. На сцену одновременно будут вызываться несколько учащихся.

Варианты заданий по карточкам: «надменный индюк», «трусливый кролик», «голодный поросенок», «злобный гусь», «красавец павлин», «рассерженный петух», «бодливый козел», «ленивый кот», «крикливый щенок», «наглая ворона», «юркий воробей».

Методика работы: Учащиеся получают карточки с заданием: изобразите. Каждый учащийся готовится индивидуально в соседнем классе. Учитель приглашает в класс ученика-импровизатора. Остальные учащиеся разгадывают образ, представленный перед ними и дают письменную характеристику (2-3 предложения) на него.

«Картина»

Условия позиции № 6: Представьте, что наша сцена - это чистый лист бумаги. Вам нужно нарисовать картину на заданную тему. Перед тем, как выйти на сцену, нужно решить, кто ты и что будешь делать. Когда один из учеников примет им задуманную позу, то другие должны угадать, что он делает. Можно изображать и неодушевленные предметы: камень, дерево и т.д. Условие: нельзя повторяться.

Темы: «В зоне отдыха», «В церкви», «Внезапная встреча», «В театре», «В университете» и т.д.

«Театр-экспромт»

Позиция № 7: Выбирается короткая сказка или история, где действие происходит в одном месте, и прочитывается вслух один - два раза. Распределяются роли, и исполнители приглашаются на сцену. Диктор (рассказчик) произносит текст, несущий информацию о действиях героев, «актеры» появляются из-за кулис и последовательно исполняют все, о чем говорится. Читать нужно четко, делая паузы достаточные для выполнения действий. Прямая речь тоже идет от рассказчика. Это очень эмоциональное по характеру и простое для ребят задание, которое подводит их к анализу над драматическим произведением, ее законами и в итоге - постановке спектакля.

«Кукольный театр» (задание больше всего подходит для учащихся 4-5 классов)

Позиция № 8: Для упражнений с куклами нужна ширма. Самая простая делается так: к двум стульям привязываются вертикальные рейки. Длина их должна быть не меньше роста актеров. Третью рейку укрепляют горизонтально, поперек двух других, образуя верхнюю часть ширмы (эта ее часть «грядка»). На «грядке» укрепляется ткань, закрывающая актеров («фартук»). Зрители смотрят на куклу снизу вверх, поэтому нужно наклонять ее немного вперед (при отклонении руки с куклой назад не видно ее лица). Рука должна быть расслабленной, тогда она долго не будет уставать. Если на сцене несколько кукол, то в

движении находится только та, которая разговаривает в данный момент, остальные не двигаются, иначе трудно понять, кто говорит. Сзади ширмы можно повесить полосу материи, которая будет служить фоном. На нее прикрепляются вырезанные из цветной бумаги деревья, домики, облака и т.д.

В работе с учащимися лучше использовать перчаточные куклы или мягкие игрушки, которые у них есть дома. Начинать можно с задания, которое дети уже выполняли на сцене («Встреча двух»), а дальше придумываются простейшие событийные сюжеты: «День рождения», «Болезнь друга», «Заблудился в городе», «Строительство школы», «Поиск информации», «На субботнике» и т.д.

«Оживите»

Позиция № 9: Выйдя на сцену, учащийся замирает в выразительной позе, например, копает лопатой землю.

Учащиеся должны догадаться, что он делает и где. Следующий учащийся присоединяется к нему, выполняя действие, соответствующее этому месту.

Например, один высаживает цветочную рассаду, другой поливает из шланга и т.д. Значит, все поняли правильно. Дается команда: «Оживите!» И все ученики должны выполнять свою работу уже в движении. Но бывает, что место действия определяется кем-то из учеников неправильно. Тогда ситуация приобретает комичный характер. В этом иногда виноват первый учащийся, который принял невыразительную позу и ввел в заблуждение одноклассников.

«Животные в цирке»

Условия позиции №10: На занятиях готовится много номеров с «дрессированными животными». Что же могут делать животные? (каждому дается имя).

«Собачки» - отзываться на кличку, танцевать, кружиться, переворачиваться боком, ходить на задних лапах, положив передние на плечи другой, играть в чехарду, решать задачки.

«Обезьяны» - визжать, дурачиться, почесываться, водить хоровод, пародировать –

«Медведи» - кувыркаться, танцевать в парах, боксировать, играть с мячом, приносить ту или иную вещь.

«Кошки» - умываться, потягиваться, играть с клубочком, ходить на задних лапах, переворачиваться боком, ходить между ног дрессировщика, крутить обруч.

«Тигры» - вставать на задние лапы, рычать, драться, прыгать через палку и друг друга, через обруч, отбивать мяч.

«Зайчики» - прыгать, барабанить, играть в чехарду, прыгать с поворотами.

«Попугаи» - кланяться, бегать по жердочке боком, переговариваться, решать задачки, отвечать на вопросы.

Примечание: Попросите ребят, чтобы они сами вспомнили цирковые номера с участием животных.

«Войди в образ литературного героя» (студентам)

Условия позиции № 11: Нужно пройти по сцене и сесть, потом встать и пройти уже в образе того героя, который им нравится

«Профессионалы: Я – учитель-словесник» (студентам)

Условия позиции № 12: Вообразите себя преподавателем определенной дисциплины, и при помощи искусства пантомимы покажите его в работе. Не торопитесь, действуйте последовательно и логично! А зрители, должны догадаться, кого вы изобразили.

«Что бы это значило?»

Условия позиции № 13: Задумайте, какое действие вы будете выполнять, и в каком месте? Мы же будем следить за ними и попытаемся определить: что вы делали и где?

«Перехват»

Условия позиции № 14: Задание выполняется в парах. Одному в паре нужно задумать работу, которая выполняется в определенном месте. Ваш однокурсник не знает, что вы будете делать. Вы становитесь лицом друг к другу и начинаете «работать». Когда товарищ поймет ваши действия, то он поднимает руку вверх, а педагог дает команду «Перехват!» «Работающий» замирает в позе, в которой его застала команда, а товарищ продолжает действие. При повторной команде меняетесь ролями. Будьте внимательны друг к другу и не торопитесь!

«Зеркало»

Условия позиции № 15: Артисты гримируются перед зеркалом. Встаньте в парах, лицом друг к другу. Один из вас артист, а другой - зеркало. «Зеркало» внимательно следит за движениями «артиста» и повторяет их зеркально. Старайтесь предугадать любой жест! Что может делать артист? Надевать парик, укладывать волосы, класть на лицо тон, подводить брови, красить ресницы и губы и т.д. Движения должны быть плавными и неторопливыми. Не смеяться при этом!

«Окно»

Условия позиции № 16: Между вами окно с очень толстым стеклом, через которое звуки не проходят. Вы хотите что-то сказать товарищу. Каждому надо заранее решить, что он собирается сообщать партнеру. Для этого он может артикулировать губами, писать воображаемые буквы на стекле, объяснять на пальцах. Партнер должен его понять и ответить подобным же образом.

«Скульптор и модель»

Условия позиции № 17: Представьте, что вы скульптор и из глины творите образы людей разных профессий: спортсмена, врача, учителя, шофера и т.д. Скульптор задумывает, в каком положении фигура каждого будет воплощена в скульптуре. Ваш товарищ будет «моделью». Он послушно принимает позы, которые будет требовать от него

скульптор.

«Модель» не знает, что из нее хотят слепить! Скульптор «лепит» его. Когда работа готова, учитель командует: «Оживи». Модель оживает и делает движения, которые ей кажутся соответствующими образу, воплощенному в «скульптуре».

«Разное отношение»

Условия позиции № 18: К разным людям мы относимся по-разному. Представим себе, что вчера кто-то из вас забыл в школе очень нужную книгу (подумайте какую), и вы хотите ее найти. Для этого вы должны справиться о ней поочередно - у друга, учителя и ученика, с которым вы давно не разговариваете. Как вы будете спрашивать, подумайте! Те, кто будет исполнять роли друга, учителя и недруга, пусть займутся каким-нибудь делом. Для этого возьмите на сцену свои сумки. Теперь разместитесь на сцене в разных ее углах.

«Пресс-конференция»

Условия позиции № 19: Это задание копирует ситуацию, хорошо знакомую учащимся по телевизионным передачам, когда журналисты берут интервью у того или иного человека.

Необходимо выбрать одного учащегося. Он будет давать ответы от своего имени. Рядом за столом вместе с ним садится «ведущий», который будет предоставлять слово «журналистам». 5-6 человек располагаются напротив и задают вопросы, когда им предоставляется слово. Вопросы должны касаться разных сторон жизни учащегося: школы, класса, учителей, семьи, его интересов и т.д.

Когда «журналисту» дают слово, он должен встать и назвать газету или журнал, который он представляет. Вопросы формулируются четко и в вежливой форме. Ответы должны быть ясными и полными.

«Массовые сценки» (этюды-импровизации)

Условия позиции № 20: Это задание уже полностью подводит учеников к драматургии как профессиональному делу. Оно включает в

себя комплекс умений и навыков, приобретенных в процессе обучения, позволяющих «показать» своего персонажа в зависимости от места и времени действия, его желания. Сначала выбираются места действия, уже знакомые детям по сценической работе. Например, представляются следующие сценки: «В магазине», «В троллейбусе», «На уроке», «На вещевом рынке», «В библиотеке», «На почте», «В парикмахерской», «В фотоателье» и т.д.

Когда место выбрано, делается выгородка-декорация. Обсуждаются вопросы: Кого вы хотите представить? Как должно выглядеть сценическое место в той или иной игровой ситуации? Распределяются роли, подбирается реквизит.

После просмотра проводится анализ сценок учениками-зрителями и учителем.

«Импровизация сказки»

Условия позиции № 21: Класс делится пополам (на две группы). Две группы выбирают себе режиссера и подбирают для инсценировки хорошо известную сказку, распределяют роли. Можно изображать и неодушевленные предметы. Требуется говорить своими словами, а самое главное - сохранять сюжетную линию!

«Играем героев Крылова» (работа по сюжету басен)

Условия позиции № 22: Требуется выразительное чтение басни и разыгрывание ролей - в соответствии с представленными в его воображении образами - Волка и Ягненка.

- 1.Имитация голоса Волка.
- 2.Имитация голоса Ягненка.
- 3.Голос автора.

Таким образом, изучать драматические произведения приемами театрального искусства – важный фактор процесса обучения, обусловленный:

- Практикой наших наблюдений и исследований, которые убеждают

нас в том, что художественная деятельность должна быть положена в основу развития творческих способностей обучаемых;

- Наличием театральной модели жизненных ситуаций, «проб» ощутить себя в той или иной среде позволяющих нашему подопечному приобрести навыки для решения конфликтных ситуаций и создания вокруг себя комфортной среды;

- Воспитанием в учащемся потребности «чувствовать человека» - конкретного, индивидуального человека. А это кардинальный вопрос духовно-нравственного воспитания современной личности. И театральное искусство, как нельзя лучше, помогает в этом.

В процессе обучения, мы решаем педагогические задачи:

- развивать чуткость к сценическому искусству;
- воспитывать в учащемся готовность к творчеству;
- развивать зрительное и слуховое внимание, память, наблюдательность, находчивость и фантазию, воображение, образное мышление;
- оценивать действия свои и одноклассников;
- развивать коммуникабельность и умение общаться с взрослыми людьми в разных ситуациях;
- развивать воображение и веру в сценический вымысел;
- научить действовать учащимся на сценической площадке естественно и оправданно;
- развивать умение одни и те же действия выполнять в разных обстоятельствах и ситуациях по-разному;
- развивать умение осваивать сценическое пространство, обретать образ и выражение характера героя;
- дать возможность полноценно употребить свои способности и само выразится в сценических воплощениях;
- привлечь знания и приобретенные навыки в постановке сценической версии.

Учащийся умеет:

- применять выразительные средства для выражения характера сцены.
- фрагментарно разбирать произведение, а так же фрагментарно его излагать.
- определять основную мысль произведения и формировать её в сюжет.

Учащийся имеет понятие:

- Свободного общения с классом
- Анализировать последовательность своих поступков
- Строить логическую цепочку жизненного событийного ряда.

2.3.Методическая реализация театрального проекта

Показать на уроке литературы все богатство мыслей и чувств, содержащееся в пьесе, - нелегкая задача для учителя. Для ее решения, обучаемым требуется проникнуть в суть драматического произведения, в тайны его сценического воплощения, где определяющим для понимания событий и отношений между героями является действенное слово учителя. Слово учащегося тоже будет иметь значение, особенно тогда, когда у каждого из них появляется потребность выразить свое состояние души (учащиеся при этом испытывают эстетическое удовлетворение, к ним приходит чувство слова, эмоциональная чуткость). В процессе погружения учащихся в текст, обучаемые начинают осмысливать интонации и стили речи героев, у них развивается память на слово и фразу; появляется способность по отдельному выражению сразу узнать автора, развивается умение разнообразить свою речь. Слово, сказанное учащимся, начинает приобретать образную конкретность, преобразуясь в зрительные, слуховые и другие ассоциации. Чтобы добиться такого результата, учителю необходимо

создавать в классе творческую обстановку, так как «суховатый рационализм, стремящийся ограничиться разбором произведения по косточкам, оголяет сюжетную схему, отрывает от нее самое важное - художественность», - считает Л.С.Якушин (73:13). Мы вполне согласны с мнением педагога-театроведа.

В процессе обучения учителю необходимо научить воспитанников наслаждаться искусством (*театром*) и литературой (*искусство слова.*), чтобы они могли правильно понимать, оценивать их, вырабатывать собственную точку зрения на произведение искусства и уметь наслаждаться им, потому что только через наслаждение искусством человек приходит к постижению прекрасного в действительности» (73:35).

В связи с этим хочется напомнить и слова известного исследователя санкт-петербургской методической школы 70-80-х годов XX века З.Я.Рез, считавшим, что «хорошо поставленное изучение литературы создает возможности для развития устной и письменной речи и формирования духовно-нравственных чувств и понятий» (51:329).

На уроке литературы учителю важно так организовывать творческую работу, которая может быть нацелена на выявление личностного опыта учащегося, его склонностей и предпочтений.

Шаги творчества

Первый шаг работы над драматическим произведением - самостоятельное прочтение пьесы, когда у обучаемых формируется собственное мнение о тексте и об авторе, формируется определенное отношение к героям, к основным темам и проблемам, поднятых в пьесе.

Здесь осуществляется ориентация на самостоятельный поиск и открытия учащихся: каждый из них определяет для себя и объем, и содержание учебного материала с учётом своих возможностей и познавательных способностей. Например, учащийся, любящий читать

или желающий получить отличную оценку (разные уровни мотивации), может полностью прочитать текст пьесы.

Задача урока заключается в том, чтобы помочь учащимся прийти от конкретно-образного к образно-аналитическому восприятию текста. Поэтому второй шаг учителя нацелен на ролевое чтение. Каждый учащийся выбирает для себя роль, которая заинтересовала его. Если какой-то герой пьесы заинтересовал нескольких потенциальных актеров, то они меняются в процессе чтения, по очереди «примеряя» на себя выбранный персонаж.

Затем организуется коллективный анализ и обсуждение пьесы. Учащиеся выясняют: о чем эта пьеса, какова ее главная идея, как драматург доносит ее до читателей (зрителей), какое впечатление на них действующие лица, насколько интересным и точным было актерское чтение в классе и пр.

Поскольку уровень литературных знаний, речевых умений и навыков учащихся разный, важным становится следующий шаг урока, на котором обучаемые обмениваются своими вопросами, составленными самостоятельно: они выбирают самые интересные вопросы и корректируют свои ответы. Здесь важна смена видов деятельности: если вначале классу предлагались вопросы, предварительно подготовленные учителем, то позднее, учащиеся составляют их сами (индивидуально или в группах), опираясь при этом на личное восприятие текста. При таком подходе к анализу учащиеся выполняют не только разноуровневые задания, но и участвуют в оценке своего результата.

Следующее задание связано с выполнением письменной работы по теме «Моя режиссерская концепция» (третий шаг урока).

Презентацию «ученической режиссерской концепции» можно проводить в форме эвристического диалога по вопросам:

1. Сколько проблем заявлено в пьесе?

2.Если бы вы были режиссером, то какую проблему в своей постановке сделали бы главной? Почему?

3.В соответствии со своей трактовкой идеи пьесы дайте характеристику на черты характера героев и с этой точки зрения наметьте их поведение.

4.Исходя из своего режиссерского замысла, из авторского подтекста, поставьте задачи перед актерами, играющими в вашей пьесе.

Естественно, используемый на уроках литературы дополнительный материал, вызывает интерес и потребность у учащихся поговорить подробно о великих режиссерах, актерам, музыке, характеризующую эпоху.

После эвристического диалога в классе организуется работа в творческих подгруппах. Одна подгруппа (в количестве 2-3 человек) работает в качестве сценаристов, которая создает общую канву всей программы (подбирает информацию об авторе, о пьесах, анализирует рецензии критиков, выделяет, наиболее важные для интерпретации идеи автора, сцены).

Другая подгруппа – художники по декорациям и костюмам изучает специальную литературу, в которой воссоздается время действия – эпоха, события (где? когда? как?), и на основе нее разрабатывает эскизы декораций и костюмов, эскизы афиши, программы и даже билеты.

Третья подгруппа занимается музыкальным оформлением спектакля – подбирает и записывает мелодию, которая характеризует художественное время пьесы и помогает понять настроение автора и его героев. Четвертая подгруппа (в составе 7-8 человек) – «труппа актеров» работает над сценическим воплощением образов героев. Иногда на уроке готовятся два-три состава, потому что желающих играть больше, чем ролей, и одновременно (это могут быть разные сцены) репетируют

два Чацких, две Софьи, два Фамусовых, две Катерины, три Нины Заречных, две Раневские, два Лопухина и т. д.

Во время подготовки к спектаклю каждый учащийся-исполнитель рассказывает о своем герое: как он понимает его, в чем его назначение, комментирует взаимоотношения главного героя с другими. Затем в классе еще раз обсуждаются ключевые сцены пьесы, их взаимосвязь, но уже в контексте написанного сценария. Учащиеся высказывают мысли по поводу того, как меняются (или не меняются) герои от эпизода к эпизоду. Выстроив линию поведения каждого персонажа, после совместного обсуждения ролей и сценария, участники спектакля начинают репетиции.

С этого момента появляется новая задача у сценаристов, художников, музыкальных оформителей, костюмеров. Они становятся аналитиками (учащиеся сами решают: работать индивидуально или в группах) и комментируют каждое действие пьесы по разработанной памятке «Анализ эпизода» (см. «В «Портфолио учителя-словесника» стр.89).

Игротерапия: «Я организатор спектакля»

Игра должна начинаться с распределения ролей. Главное лицо в театре – это *режиссер*. Ученику, которому достанется эта роль, выступает первым и может задавать любые вопросы любому участнику игры. Он определяет общую концепцию спектакля.

Следующим вступает в игру *сценарист*. Он должен предложить сценарий спектакля к тексту. *Сценаристу* необходимо четко представлять себе, сколько будет действий в спектакле, чем он начнется, закончится, где будет его кульминация, какие сцены войдут в инсценировку.

Заведующий литературной частью – это человек, досконально знающий текст, его мельчайшие детали. Он должен внимательно выслушать сценариста и одобрить или не одобрить его проект сценария.

Если необходимо, он может вносить уточнения, корректировать, изменять что-либо в тексте.

Художник отвечает за художественное оформление спектакля. Это декорации, цвет, свет, костюмы. Он заранее знакомится со сценарием и предлагает свое художественное решение каждого действия.

Композитор, который берет слово вслед за *художником*, говорит о музыке к спектаклю, где она будет звучать (и будет ли она вообще звучать), в каких картинах, с какими героями какой лейтмотив будет связан.

И, наконец, *актеры*. Они должны предложить свою версию роли. Их задача – увидеть все произведение изнутри героя. Учащимся необходимо собрать все сведения о герое, связанные с описанием его внешности, происхождения, поведения, жестов, манеры общения, одежды, привычек, особенностей речи. Для них важно: что это за человек, как его надо играть и что в нем доминирует. Например, при анализе разговора Катерины и Варвары в шестом явлении первого действия, или же сцены отъезда Тихона, монолога Катерины с ключом в пьесе «Гроза» А.Н.Островского, учащимся следует определить душевное состояние каждого из героев, проследить за самим процессом борьбы характеров, выяснить, в какие отношения вступают герои в результате борьбы.

Роли актеров самые сложные, так как здесь нужно не только знать текст, но и обладать навыками психологического анализа, элементарной фантазией. После выступления актеров (желательно на роль каждого героя назначить не одного, а двух человек), режиссер подводит итоги и сообщает, каких актеров он возьмет в основной состав, каких – во второй.

Директор театра завершает воображаемый художественный совет. Он – человек коммерческий, естественно, его волнует, прежде всего, будет ли иметь спектакль кассовый успех, пойдет ли на него публика и

какого возраста, будет ли он приносить доход. С этих позиций он и должен выступить.

Роль театрального критика сложна тем, что она импровизационная. В классе должна прозвучать устная рецензия на спектакль. Будет ли он *событием* в театральной жизни школы (лица, колледжа)?

Наивный зритель (из числа учащихся) должен войти в роль обыкновенного среднего обывателя, который посмотрел этот спектакль из зрительного зала. Его мнение очень важно, так как по нему можно судить, поймет ли публика то, что ей хотели сказать и показать.

Учитель, по возможности, не должен прерывать ход игры своими репликами, а после обсуждения высказать общее мнение о спектакле и отдельно оценить игру каждого.

До игры, учителю необходимо проинструктировать учащихся о культуре выступления, регламенте и о том, что вопросы можно задавать только на понимание (никакой полемики).

Итогом творческой работы учащихся является спектакль, на который приглашаются гости, администрация школы, колледжа, лица, родители, учителя.

После представления спектакля в классе организуется коллективное обсуждение, где каждый может рассказать о самостоятельных открытиях в процессе работы и оценить собственный успех. Спектакль и его обсуждение, как правило, вызывают желание учащихся отредактировать свои рабочие материалы и таким образом закончить подготовку к написанию сочинения.

Таким образом, методическая реализация театрального проекта осуществляется по следующим видам работы учащихся:

1. Самостоятельное прочтение текста пьесы и формирование первого личностного впечатления.
2. Коллективный обмен мнениями.

3. Ролевое чтение текста пьесы.
4. Обсуждение чтения и произведения (сначала учащиеся отвечают на вопросы, подготовленные учителем, а затем, исходя из своего образно-аналитического и идейно-эстетического восприятия текста, сами готовят вопросы для его анализа).
5. Аналитическая работа с текстом по выработке режиссёрской концепции (учащиеся выбирают форму работы – индивидуальную, парную или групповую, формируют по своему желанию составы команд).
6. Обмен результатами работы и их обсуждение.
7. Создание творческих групп по интересам с учетом склонностей и предпочтений учащихся (актеры, режиссеры, сценаристы, оформители, костюмеры и т. д.).
8. Репетиции творческих групп.
9. Презентация спектакля.
10. Анализ творческого труда коллектива и личности учащегося.
11. Редактирование рабочих материалов.
12. Написание рецензии на просмотренный спектакль.
13. Написание сочинения.

Особенностью «театрализованных» уроков литературы является то, что учащиеся на какое-то время проживают жизнь героев, а фрагментарный анализ дополнительной литературы (книги по теории театра, актерского искусства и др.) с различных точек зрения – автора, режиссера, критика, художника, актера, зрителя и пр. – запоминаются учащимся надолго и становятся частью их личностного опыта.

Ценность творческого проекта состоит в том, что буквально перед каждым обучаемым стоит своя задача, выполняя которую он тем самым вносит свой вклад в результат, именуемый, как спектакль. Участвуя в подобных литературно-театральных проектах, учащиеся учатся интерпретировать художественную идею на основе авторской позиции и

не только выражать отношение к прочитанному произведению, но и развивать свои мыслительные способности и утверждать себя как творческую личность.

И еще один немаловажный методический аспект. Если серьезно отнестись к такой форме урока, то должен получиться заинтересованный, неформальный разговор о произведении, который поможет каждому взглянуть на эту книгу по-другому, отвлечься от стереотипов и, в конце концов, даже снова перечитать ее.

Методы и приемы инсценирования

Инсценирование - важная форма игротерапии, которая создает возможности для серьезной умственной деятельности учащихся (сочетание творческого воображения и литературного «соображения»).

Принципиально важно, чтобы обучаемый, работающий над инсценировкой пьесы, умел:

- выделить основную сюжетную линию пьесы, определить ее завязку, кульминацию и развязку (а по мере надобности – и экспозицию);
- уяснить движущую силу действия – столкновение, борьбу, вражду, ссору и т. п. (конфликт);
- определить главных и второстепенных лиц, их взаимоотношения, представить себе, как эти отношения проявляются у каждого действующего лица в зависимости от его характера;
- уяснить значение речи действующего лица как основную характеристику на него;
- осознать главную мысль рассказа и выявить отношение автора к изображенным событиям в пьесе.

От этих умений зависит общий характер инсценировки.

Инсценировка подчиняется законам драмы, и естественно, выбор материала для инсценировки можно доверить самим учащимся.

Главная задача урока заключается в том, чтобы обучаемый усвоил методы и приемы анализа, которые помогли бы ему сделать правильный выбор тех эпизодов, которые интересны для инсценировки. Найти методические пути решения этой задачи нам поможет известное высказывание К. С. Станиславского: «Лучший способ познать пьесу – это проследить: как зарождается и развивается в ней конфликт, за что и между кем ведется борьба, какие группы борются и во имя чего? Какую роль в этой борьбе играет каждый персонаж, каково его участие в конфликте, какова его линия борьбы, каково его поведение?» (61:89).

Глава III. Методическая организация уроков литературы в аспекте технологических приемов

3.1. Фрагмент урока литературы в формате развития монологической речи учащихся

(Учебные ситуации уроков, представленные во фрагментах взяты из сайта «Фестиваль педагогических идей» и реализованы на практических занятиях 3–го курса факультета иностранных языков с нашими коррективами).

В процессе анализа и интерпретации эпизодов и характеров драматического произведения особенно важно развивать на уроке воображение учащихся, создавать эмоциональный настрой и ситуацию сотворчества. При этом класс необходимо приобщить к замыслу возможной сценической постановки и научить каждого, осмыслять «подтекст» драматического текста.

Учащиеся получают такое задание:

Прочтите **данную реплику** героя. **О чем** говорит он? С каким **чувством** он произносит эту реплику? Какая **черта характера** героя проявилась в его речи? Каково **отношение** героя к теме речи? Выразительно прочитайте фразу **от лица героя**.

1. Прочтите данные выборочные (2-3) высказывания героя в 1 явлении (далее - в 2-х и более).

О чем говорит он? С каким **чувством** он произносит свои реплики? Какие **черты характера** героя проявилась в его речи? Каково **отношение** героя к предметам обсуждения? **Как вы относитесь к герою?**

2. Приведите примеры цитат, характеризующих героя с иных сторон. Объясните свой выбор.

3. Самостоятельно отберите реплики героя для его характеристики на основании анализа 1 явления (далее -2-х и более явлений).

О чем говорит он? С каким **чувством** он произносит свои реплики? Каково **отношение** героя к предметам обсуждения? Какие **черты характера** героя проявилась в его речи? **Как вы относитесь** к герою?

4. Охарактеризуйте героя в аспекте его высказываний в 1 действии (далее - в пьесе).

О чем говорит он? С каким **чувством** он произносит свои реплики? Каково **отношение** героя к предметам обсуждения? Какие **черты характера** героя проявилась в его речи? Вырази свое **отношение к герою в динамике**.

Монологический ответ учащегося будет представлять собой *текст* не менее чем из 4-6 предложений. Данная технология (и ее варианты) может быть использована при обучении характеристике героя и в эпическом произведении.

Работу надо начинать с небольшой реплики героя, чтобы на первых порах учащийся не затруднялся в определении *темы высказывания*. Заметим, что все предлагаемые высказывания должны иметь значение для характеристики драматического персонажа.

Наши подопечные, чем взрослее, тем менее открыты к разговору о чувствах. К тому же не секрет, что лексика их, к глубокому сожалению, бедна. Чтобы учащийся мог определить и назвать чувство героя, рекомендуем предоставить ему возможность ознакомиться с соответствующей лексикой в разделе карточки «Слова для справок». Правильнее предлагать цепочки слов по принципу градации определенного чувства (состояний). Например: радость - веселье - восторг - экстаз; несчастье - беда - горе - катастрофа. Тогда учащийся выбирает слово на основе сопоставительного анализа оттенков лексических значений синонимов. Чувство и отношение героя к теме разговора может быть выражено: суждением-обобщением, риторическим вопросом, восклицанием, умолчанием, ссылкой на авторитет и др. Так же рекомендуем учителю внимательно прочитать отобранные им

цитаты, самому ответить на вопросы карточки и организовать предварительную работу так, чтобы необходимыми знаниями учащийся уже обладал к моменту работы с текстом.

Характер героя можно определить в два этапа:

- 1) *называются черты* характера (например: пылкий, остроумный, ироничный, нетерпеливый и др.). Можно слова-характеристики выстроить в цепочку с учетом синонимии: дать их в общем перечне, перемешав характеристики двух героев (хотя речь в карточке идет об одном);
- 2) *объясняется* (обосновывается) впечатление читателя, то есть анализируются причинно-следственные связи в рамках малого фрагмента текста.

Отношение читателя к герою обусловлено его оценкой:

- качеств характера (уважаю, восхищаюсь, не принимаю, возмущаюсь);
- поведения (соответствует правилам этики, удивляюсь, осуждаю)
- совпадением ценностных ориентиров (соглашаюсь с точкой зрения на ..., отрицаю точку зрения на ...)
- эмоциональным откликом (сочувствую....., равнодушен , вызывает отвращение.....).

Весь этот материал должен быть известен учащемуся - от этого зависит качество выполнения учебной задачи.

Задание учителю:

1. Самостоятельно подготовьте «Слова для справок» для работы с программными произведениями с учетом возраста учащихся и динамики расширения их лексики.
2. По аналогии составьте программу наблюдений учащихся за высказываниями других персонажей о герое, которого надо охарактеризовать в сочинении.

Рассмотрим некоторые примеры карточек для учащихся, используемых при изучении комедии «Горе от ума» А.С.Грибоедова.

Примеры карточек-заданий

1.Прочтите реплику Фамусова.

Ах! матушка, не довершай удара!

Кто беден, тот тебе не пара.

- **О чем** говорит Фамусов?
- С каким **чувством** он произносит эту реплику?
- Какая **черта характера** героя проявилась в его речи?
- Каково **отношение** героя к теме речи?
- Выразительно прочитайте фразу **от лица героя**.

2. Какие черты характера Лизы открываются во II действии?

Сделайте выводы на основании ее высказываний:

11 явление

А то не вздор, что вам не избежать огласки:

На смех, того гляди, подымет - Чацкий вас;

И Скалозуб...

* * *

Вот кабы вы порхнули в дверь

С лицом веселым, беззаботно...

12 явление

Вы знаете, что я не льщусь на интересы.

* * *

М о л ч а л и н

Какое личико твое!

Как я тебя люблю!

Л и з а

А барышню?

М о л ч а л и н

Ее

По должности, тебя...

Л и з а

От скуки.

Прошу подальше руки!

3. Прочтите высказывания Молчалина, выявляющие некоторые черты его характера. Какие другие качества героя вы заметили, читая комедию? Найдите высказывания героя, позволившие вам так его оценить. Объясните, почему мы выбрали эти цитаты?

II действие, 11 явление

Ах! Злые языки страшнее пистолета.

III действие, 3 явление

День за день, нынче как вчера.

Так частенько там:

Мы покровительство находим, где не метим.

4. Прочтите самостоятельно монолог Чацкого: «*И точно, начал свет глупеть...*» (II действие, 2 явление).

Задание учащимся:

Ответьте на вопросы:

О чем говорит Чацкий?

С каким *чувством* он произносит свой монолог?

Какие **черты характера** героя проявилась в его речи?

Каково **отношение** героя к темам беседы?

Как вы относитесь к герою?

Выполните задание: Выразительно прочитайте монолог, стараясь передать чувства героя.

3.2. Фрагмент урока литературы в формате театральной афиши

Многие методисты (О.Ю.Богданова, В.Ф.Чертов, Т.С. Зепалова и др.) справедливо считают, что одним из наиболее рациональных путей изучения драматических произведений на этапе вступительного занятия - является анализ афиши к пьесе.

Опережающее домашнее задание перед изучением любого драматургического произведения может звучать одинаково: проанализировать афишу.

Если работа над анализом афиши ведётся поэтапно (в 8 и 9 классах), то на 1 курсе обучения в академическом лицее и профессиональном колледже разговор о героях, например, пьесы Горького «На дне», получится интересным, живым и непринуждённым вне зависимости от того, как сформулировано задание. Так от одного к другому драматургическому произведению движется ученик-читатель, познавая то, что скрыто за скупыми строчками списка героев, афиши произведения. Так воспитывается внимательный, любознательный, творческий читатель, способный анализировать литературный материал любого уровня.

Работая над афишей, ребята получают литературоведческие и языковые знания, они приучаются к мысли о том, что имя человека – это некий символ, несущий определённую информацию об его носителе. Такие знания помогают делать маленькие открытия и при изучении не только драматургических произведений. Если задание даётся учащимся впервые, можно совместно с ними разработать рекомендации к анализу, предложив сформулировать критерии этого анализа. Как правило, разработка рекомендаций не вызывает затруднения. На вопрос, *по каким критериям можно делить героев, представленных в списке*

действующих лиц, учащиеся приблизительно отвечают так:

По значению имени, отчества, фамилии

По социальному статусу

По возрасту и полу

По месту героя, занятому в произведении (главные, второстепенные, эпизодические, несценические)

По отношению автора (если это отношение выражено в слове)

Уже первые опыты такого анализа дают определенные результаты. Рассмотрим, как «работает» на возбуждение интереса к произведению афиша комедии «Горе от ума» А.С.Грибоедова.

Первым представлен в списке *Павел Афанасьевич Фамусов*.

Для начала «переведём» имя и отчество героя и составим словосочетание из слов «маленький» и «бессмертный».

Павел (с лат) – букв. *маленький*; *Афанасий* (греч) – *бессмертный*.

Чаще получают бессмысленные словосочетания типа «маленькое бессмертие» и др., но часто те учащиеся, которые обладают хорошим чувством слова, говорят, что получается словосочетание «*бессмертный малый*».

Рассмотрим значение слова «*малый*» по словарю Ожегова: со словами, выражающими оценку, употребляется в значении *мужчина, человек (разг.)*. Например, ловкий малый; он малый не промах.

Элементы театрализации:

- Продемонстрируйте жестами, мимикой, движением тела маленького человека.
 - Продемонстрируйте жестами, мимикой, движением тела большого важного человека.
 - Каким представлен Фамусов в пьесе?
 - Вызывает ли у вас данный герой иронию?
- Обоснуйте свой ответ ссылками на текст.

Наши выводы: в афише комедии «Горе от ума» Павел Афанасьевич представлен как бессмертный малый. В таком представлении дана не только смысловая наполняющая – *человеческий тип, который всегда был, есть и будет*, но и отношение самого писателя к герою, ведь словарная пометка «разговорный» подсказывает, по крайней мере, *ироничное отношение к герою*.

Фамилия Фамусов может быть истолкована по-разному: с одной стороны, она созвучна с английским famous (известный, знатный); с другой стороны, восходит к латинскому fama – «молва» (и в этом смысле можно говорить о значении фамилии героя в таком контексте: «опасающийся молвы» или «разговорчивый», «болтливый», или даже «рождающий молву»).

Таким образом, работа учащихся над первой строкой афиши приводит к выводу о том, что каждое слово, сказанное драматургом, несёт некий смысл, который интересно и полезно увидеть.

Следующей в афише представлена дочь Фамусова - *Софья*. «Складывается» слово «маломудрая». Может потому, что она еще молода и ей всего семнадцать лет. Попутно заметим, что фамилия Софьи не названа. Автору, во всей видимости, важно сказать о том, что Софья не так известна, как её отец. Но вспомним сюжет: именно Софья пускает сплетни о сумасшествии Чацкого и, таким образом, оправдывает свою фамилию.

Использование элементов театрализации:

- Каким вы себе представляете образ Софьи?
- Определите доминирующую черту характера данной героини.
- Ей 17 лет. Какие жесты сопровождают Софью?
- Продемонстрируйте манеру общения Софьи с окружающими (жесты, интонации голоса, реплики)
- Вызывает ли у вас данный герой сожаление?

Следующий герой пьесы - Алексей Степанович Молчалин.

Алексей (греч.) - помощник (Алексий). Степан (греч) – венок, венец, кольцо.

Словосочетания могут быть разнообразными:

Помощник увенчанного, вечно помогающий..

Не менее интересные наблюдения над отчеством Степанович даёт Б.Ю. Хигир: «Степановичи доброжелательны, покладисты и добры. Практически все Степановичи очень трудолюбивы. Берутся за любое дело, и всё у них спорится в руках. Аккуратны».

Использование элементов театрализации:

- Представьте Молчалина в действии (продемонстрируйте его жесты и манеру поведения)
- Что его отличает от окружающих?
- Можно ли утверждать, что фамилия героя говорящая и выполняет определенную функцию?

После завязки урока можно предложить учащимся самостоятельно оформить результаты исследования-миниатюры в таблице.

Целесообразно разделить класс на группы, предложив каждой команде проанализировать одно имя героя пьесы. Такая работа займёт совсем немного времени, так как она позволит каждому проверить себя, а отчёт групп выльется в интересный разговор о тех удивительных находках, которые не только дадут возможность проникнуть в тайны творческой мастерской драматурга, но и покажут классу один из путей постижения характера героя драматического произведения.

Следует обратить внимание учащихся и на последнее предложение афиши в комедии А.С.Грибоедова, которая звучит следующим образом: «Действие происходит в Москве, в доме Фамусова». Ребята узнают, что в доме Фамусова собираются самые

близкие люди: родственники и те, с кем семейство Фамусовых связано узами многолетней дружбы.

Задание: Каким вы представляете себе дом Фамусова?

Фамусов известный и уважаемый в Москве человек. Он не может принимать у себя в доме людей, стоящих на более низкой ступени социальной лестницы. Таким образом, перед нами – цвет Москвы, элита московского светского общества.

Работа над сложным драматургическим произведением всегда проблематична для учителя и учащихся. Пьеса А.М. Горького «На дне» в этом смысле – одна из самых серьезных произведений школьной программы. И полифонизм звучания, и философская проблематика, и почти полное отсутствие сюжета (в привычном для школьника понимании) проводят изучение драматического произведения к затруднению. Это одна сторона вопроса.

Другая сторона его в том, что очень часто разговор на уроке по пьесе Горького сосредоточивается вокруг спора о правде и лжи, жалости и сострадании. Безусловно, эти вопросы следует обсуждать, но не менее важно говорить об общем звучании пьесы, об отношении автора к героям и к Человеку.

Думаем, что на уроке необходимо поддерживать некую интригу, поднимая интерес к анализу серьезных проблем, решаемых автором в драме. Одной из таких интриг может быть заявление учителя о том, что А.П.Чехов считал последнее действие пьесы чуть ли не лишним. В свете этого заявления можно начинать работу над ремарками первого и четвертого действия пьесы «На дне» А.М.Горького.

3.3. Фрагменты уроков литературы в формате авторских ремарок

1.«На дне» А.М.Горького

Ремарка - это форма авторского комментария текста. Ремарки

сопровождает речь персонажей. При чтении они адресованы читателю, при постановке пьесы на сцене - режиссеру и актеру. Ремарка дает определенную опору, воссоздающему воображению читателю: подсказывает обстановку, атмосферу действия, характер общения персонажей.

Проблемный вопрос урока: функции детали в ремарках, которые бросаются в глаза уже при первом чтении?

Ремарка к первому действию	Ремарка к четвертому действию
<p>«Угол занят перегороженной тонкими переборками комнатой Пепла..., между печью и дверью у стены – широкая кровать, закрытая грязным ситцевым пологом.</p> <p>«... перед наковальной сидит Клещ, примеривая ключи к старым замкам».</p> <p>«Посреди ночлежки – большой стол, две скамьи, табурет, все - некрашеное, грязное»</p> <p>«Свет - от зрителя и, сверху вниз – из квадратного окна с правой стороны»</p> <p>«Начало весны. Утро»</p>	<p>Обстановка первого акта.</p> <p>«Но комнаты Пепла нет – переборки сломаны»</p> <p>«За столом сидит Клещ, он чинит гармонию, порой пробуя лады. На другом конце стола – Сатин, Барон и Настя. Перед ними бутылка водки и три бутылки пива, большой ломоть чёрного хлеба»</p> <p>«Сцена освещена лампой, стоящей посреди стола»</p> <p>«Ночь. На дворе – ветер»</p>

Задание: Составьте мизансцену по ремаркам драматурга.

Апробируйте мизансцену в классе «здесь и сейчас».

Комментируя детали двух ремарок, мы обнаруживаем, что заявление автора: «Обстановка первого акта» не совсем соответствует той картине, которая нарисована. Прежде всего, стоит отметить, что исчезли перегородки, разделяющие не только зоны обитания ночлежников, но, скорее всего, исчезли те преграды, которые не

позволяли обитателям ночлежки услышать и понять друг друга. (Вспомним начало первого действия – настоящий разговор глухих, в котором нет ни общей темы, ни общих позиций, ни понимания человека, ни интереса к чужим словам).

Рассматривая деятельность Клеща, нельзя не обратить внимания на то, что в первом действии он «скрипит» и в прямом и в переносном смысле: чинит ключи, стучит по наковальне, произносит странные для человека слова: «Эти? Какие они люди? Рвань, золотая рота...люди! Я – рабочий человек... мне глядеть на них стыдно...Ты думаешь, я не вырвусь отсюда? Вылезу... кожу сдеру, а вылезу... Вот погоди... умрёт жена...»

С одной стороны, в этих словах – полное презрение к тем, кто живёт рядом, с другой – страшное в своём цинизме признание ожидания смерти близкого человека. Нет в этих словах ни жалости, ни сострадания, ни любви – ничего из того, что составляет сущность человека.

Теперь перед зрителем (читателем) другой Клещ. Он чинит гармонию. Да, конечно, на этой сломанной гармонии нельзя ещё исполнять прекрасные мелодии. Но стремления Клеща очевидны. Вспомним о том, что гармония - это не только название музыкального инструмента (хотя в контексте пьесы применимо только это значение); гармония – это ещё и созвучие, соразмерность. Если бы драматург не желал обратить внимание читателя на это обстоятельство, он сказал бы «Клещ чинит гармошку».

Учебная ситуация: Театральная импровизация: «Играем Клеща»

А) одежда

Б) речь

В) действия

Г) взаимоотношения с окружающими

Д) жизненная программа «Вылезу... кожу сдеру, а вылезу...»

Следующие детали подтверждают наши предположения: Если в ремарке к первому действию подчёркнута разобщенность, то теперь подчёркивается общность обитателей ночлежки: они сидят за одним столом, объединены общим застольем, общим светом (лампа посреди стола) и общим разговором.

Задание: Определите функции детали «ветер». Ветер перемен? Ветер в голове? Ветер как природное явление? Она дополняет картину описания, несмотря ни на какие ужасы («ночь», «ветер») люди вместе там, где светло, тепло, где есть общие интересы.

Звучание ремарки не противоречит тому, что видит, ощущает читатель с первых реплик четвёртого действия: перед нами не только люди, живущие в одном месте, объединённые общими бедами, общими воспоминаниями, перед нами люди, умеющие, оставаясь самими собой, оценивать человека по одним и тем же критериям. С первых строк четвёртого действия мы слышим разговор о Луке и его деятельности.

Учебная ситуация: «Чтение по ролям»

Н а с т я. Хороший был старичок!..

С а т и н. Любопытный старикан...да!

С а т и н. И вообще... для многих был... как мякиш для беззубых...

Б а р о н. (Смеясь) Как пластырь для нарывов...

К л е щ. Он... жалостливый был.

Т а т а р и н. Старик хорош был...закон душе имел.

Это не просто реплики “по поводу”, это оценки Луки. Близость позиций героев очевидна.

Становится очевидным и то, что принципы, которые как будто бы к слову проговаривал Лука, приняты не только Сатиным, но и другими героями, даже теми, кто, казалось бы, не прислушивался к страннику (Например, Бароном, Татаринном).

Кульминацией первой сцены IV действия становится «бунт»

ночлежников. Этот бунт спровоцирован словами Татарина: «...Ваш Коран должна быть закон. Душа – должен быть Коран...да!» и ответом Сатина: «Ну да...пришло время и дало «Уложение о наказаниях»...Крепкий закон...не скоро износишь!»

Учебная ситуация: «Информация к размышлению...»

Обратившись к БСЭ, выясняем, что представляло собой «Уложение о наказаниях»:

«Уложение о наказаниях уголовных и исправительных 1845-85» - кодификация уголовного права дореволюционной России. Служила орудием подавления революционного движения, охраны привилегий господствующих классов и защиты помещичьей и капиталистической собственности. 9 разделов из 12 Уложения 1845 были посвящены охране общественно-политического строя. 1 раздел содержал статьи общей части уголовного права. Все уголовные правонарушения подразделялись на преступления и проступки. Карательная система отличалась крайней суровостью. Наказания подразделялись на 2 основных разряда (уголовные - соединённые с лишением прав состояния: смертная казнь, ссылка на каторжные работы, на поселение) и исправительные (отдача в арестантские роты, заключение в тюрьму и др.), 11 родов и 35 ступеней. Отдельно предусматривались наказания для лиц, принадлежащих к сословиям, изъятых от телесных наказаний (дворяне, купцы 1-й и 2-й гильдий и др.), и для всех прочих лиц, к которым применялось битьё розгами, плетьюми и т.п. Статьи о государственных преступлениях (раздел 3) предусматривали наказания в виде лишения всех прав состояния и, кроме того, смертную казнь, ссылку на каторжные работы (пожизненно или сроком на 20 лет) и др.”

Именно упоминание об «Уложении...» в противовес «закону души» заставляет Настю неистовствовать: «Уйду... пойду куда-нибудь... на край света!» С Настей солидарен Актёр: «Невежды! Дикари! Мель-по-ме-на! Люди без сердца!»

Интересно не только то, что Настя и Актёр - самые романтичные и неконфликтные герои бунтуют первыми, но и то, как этот бунт протекает.

Если у Насти нет никаких разумных объяснений своим поступкам, есть только желание уйти от того, что «опротивело», если она задается вопросом: «И чего... зачем я живу здесь... с вами?», то Актёр только на первый взгляд, непоследователен в своих мыслях и словах. На самом деле его речь чрезвычайно интересна своим подтекстом. Вспомним почти молниеносную перепалку Актёра, Барона и Сатина:

Учебная ситуация: «Чтение по ролям»:

А к т ё р. Да! Он - уйдёт! Он уйдёт...увидите!

Б а р о н. Кто – он, сэр?

А к т ё р. Я!

Б а р о н. Mersi, служитель богини...как её? Богиня драм, трагедии... как её звали?

С а т и н. Лахеза...Гера...Афродита, Атропа... чёрт их разберёт!...

А к т ё р. Невежды! Дикари! Мель-по-ме-на! Люди без сердца! Вы увидите – он уйдёт! «Обжирайтесь, мрачные умы»... стихотворение Беранжера...да! Он найдёт себе место...где нет...нет...

Б а р о н. Ничего нет, сэр?

А к т ё р. Да! Ничего! «Яма эта...будет мне могилой...умираю немощный и хилый». Зачем вы живёте? Зачем?

Проанализируем интереснейшую особенность речи Актёра в этом эпизоде. В репликах героя постоянно звучат два местоимения – ОН и Я, причём Актёр и от первого, и от третьего лица говорит о себе.

Для того, чтобы понять Актера как человека, есть смысл обратиться к размышлениям о том, *что есть Человек? Какова его сущность?* Каждый понимает, что в Человеке соединены два начала – физическое и духовное. А если это так, то почему бы не предположить, что Актёр говорит то от лица своей физической сущности (Я), то лица

духовной составляющей (ОН).

Аргументируя эту мысль, обратим внимание на то, в каком контексте звучат местоимения Я и ОН: «*Яма эта...будет мне могилой...умираю немощный и хилый*». Немощен и хил сегодняшний Актёр - спившийся, безвольный человек. Не раз мы слышали от героя слова о его болезнях, о его бессилии. Совершенно иначе ведёт себя ОН – свободный творческий ДУХ. Именно истерзанная Душа Актёра, возмущённая невежеством, бесчеловечностью, отсутствием любви, вопиет: «Невежды! Дикари!.. Люди без сердца!» Обращаясь к этим людям, сам Дух уверяет: «Вы увидите – он уйдёт».

Учитель может прочитать стихотворение Беранже (процитированное Актером)

Обжирайтесь, мрачные умы.

Блага жизни с вами делим мы!

Вам – хандра и тонкие обеды,

Нам – любовь и разума победы,

И простой обед, где за столом

Остроумье искрится с вином,

И желудок сердцу не помеха.

Ах! Уж если лопнуть, так от смеха.

Лопнуть, так от смеха!

У любимого Актёром поэта, произведения которого он не раз цитировал, чётко разведены «господа гастрономы» и люди, живущие сердцем: любовью, надеждой, весельем, люди, для которых жизнь Души превыше земных благ, превыше служения Мамоне.

Учебная ситуация: «Комментарии учителя»

Мамона – это бог богатства и наживы у древних сирийцев; Лахезис и Атропос – в религиозных представлениях древних греков богини судьбы; Гера – царица богов, жена Зевса; Афродита – богиня любви и красоты, а Мельпомена - муза, покровительствующая трагедии.

«Расшифровывая» теперь спор Актёра и Сатина, мы видим, что Актёр, действительно, противопоставляет и Сатину, и Барону свою выстраданную позицию: в мире, где не признаны любовь и красота, где нет уважения к личности человека, где нет места духовной составляющей, живёт Мельпомена, муза трагедии, именно она «ведёт» Душу Актёра туда, где, по словам Барона “ничего нет”. На первый взгляд, Актёр соглашается с Бароном: «Он найдёт себе место...где нет...нет...» Но это только на первый взгляд. Фигуры умолчания говорят о том, что за ними – невысказанная боль, недосказанные слова. Зачем их произносить в обществе дикарей и невежд? Всё уже сказано в стихотворении Беранже. В том мире, куда уйдёт Он, нет ни боли, ни страдания, ни ненависти, ни непонимания, ни нелюбви.

Бунт Насти и Актёра удивительным образом завершает Сатин: «Пускай кричат...разбивают себе головы...пускай! Смысл тут есть! ...Не мешай человеку, как говорил старик...».

Учебная ситуация: «Поразмышляем»

Принципы, сформулированные Лукой: «постарайся понять человека», «не мешай человеку» теперь воплощаются в жизнь, и главным их проводником является Сатин, не случайно он произносит монолог, ключевой фразой которого становится фраза: «Человек – вот правда!». Сатин понял, что есть правда самого Человека. И действительно, разве только то правда, что Настя – уличная девица и выдумщица, живущая в абсолютно нереальном мире; что Актёр – пьяница? Что у него тонкая, ранимая, добрая, страдающая душа; а разве не правда то, что Настя стремится к любви и красоте? Внешнее представление о человеке, которое принято считать истиной, очень часто не совпадает с истинной сущностью Человека, внутренней его сущностью, именно об этом и заявляет Сатин в своём монологе.

Следующий эпизод IV действия открывается неожиданными воспоминаниями Сатина о беседах с Лукой. Сатин говорит «усмехаясь»,

«стараясь говорить голосом Луки и подражая его манерам». В этот момент он очень напоминает Луку. А что же остальные? Драматург даёт исчерпывающую картину в ремарке: «Настя упорно смотрит в лицо Сатина. Клещ перестаёт работать над гармонией и тоже слушает, Барон, низко наклонив голову, тихо бьёт пальцами по столу. Актёр, высунувшись с печи, хочет осторожно слезть на нары». Сатин цитирует Луку: «Все, милачок, все, как есть, для лучшего живут! Потому-то всякого человека и уважать надо... неизвестно ведь нам, кто он такой, зачем родился и чего сделать может... может, он родился-то на счастье нам... для большой нам пользы?»

Сформулирован третий принцип отношения к человеку, третий принцип жизни «от Луки». Этот принцип всегда нарушал Барон (издеваясь над Настей, обижая своими словами Луку, ставя себя выше всех остальных людей). Демонстрируя своё полное согласие с Лукой, как бы в отместку и за себя, и за Луку, и за всех, кого Барон обидел своим неуважением, Настя с озорным наслаждением, с «тонкой издёвкой» смеётся над Бароном, отрицая всё, что было в его жизни и о чём Барон, впервые задумавшись, с грустью вспоминает.

Учебная ситуация: « Ролевая игра».

Барон. Мм-да... Для лучшего? Это...напоминает наше семейство...Старая фамилия...времен Екатерины...дворяне...вояки! Выходцы из Франции...Служили, поднимались всё выше и выше...

Настя. Врёшь! Не было этого!

Барон.(вскакивая) Что-о? Н-ну...дальше?!

Настя. Не было этого!

Барон.(кричит) Дом в Москве! Дом в Петербурге!
Кареты...кареты с гербами!

Настя.. Не было!

Барон. Цыц! Я говорю...десятки лакеев!

Настя.. (с наслаждением) Н-не было!

Барон. Убью!

Настя..(приготавливаясь бежать) Не было карет!

Своеобразная рокировка – Настя на месте Барона, Барон на месте Насти - могла бы завершиться полной победой «сбесившейся» (по словам Барона) Насти, которая, торжествуя, заявляет: «А-а, взвыл? Понял, какво человеку, когда ему не верят?» Однако драматург и второй кульминационный момент доверяет завершить Сатину. Обращаясь к Барону, Сатин говорит:

«Брось! Не тронь...Не обижай человека! У меня из головы вон не идёт ...этот старик! (Хохочет) Не обижай человека!...» Над кем смеётся Сатин? Уж не над собой ли? Не над тем ли, что он сейчас, как Лука, лукавит, как Лука, учит Барона тому, в чём сам не уверен. («Не обижай человека! А если меня однажды обидели и – на всю жизнь сразу! Как быть? Простить? Ничего. Никому...») За словами Сатина и за фигурой умолчания не только двойственность его позиции, не только сомнения, не только попытка продолжить спор с уже отсутствующим Лукой, но и волнение, и прямое указание на то обстоятельство, что и четвёртый принцип жизни, сформулированный Лукой, нашёл отклик в душе Сатина.

Прозвучали из уст Сатина те принципы, которые по ходу действия формулировал Лука. Логично предположить, что эта своеобразная концентрация слов Луки в пределах одного действия была необходима автору для того, чтобы показать, оказались ли действенными слова старца.(?)

Первым откликается Клещ. Отвечая на вопрос Сатина, Клещ говорит: “ Ничего...Везде – люди...Сначала - не видишь этого... потом – поглядишь, окажется, все люди...ничего!”. В памяти читателя (зрителя) совсем другие слова Клеща: «Эти? Какие они люди? Рвань, золотая рота...люди! Я – рабочий человек... мне глядеть на них стыдно...»

Вслед за Клещом формулирует свою позицию Сатин. Он произносит монолог, смысл которого можно понять по ключевым предложениям.

Учебная ситуация: Можно предложить учащимся импровизацию образа Сатина через его речь:

1. «Человек может верить и не верить...это его дело! Человек – свободен... он за всё платит сам: за веру, за неверие, за любовь, за ум – человек за всё платит сам, и потому он – свободен».
2. «Человек – вот правда!»
3. «Всё – в человеке, всё для человека! Существует только человек, всё же остальное – дело его рук и его мозга! Чело-век! Это – великолепно! Это звучит гордо!»
4. «Че-ло-век! Надо уважать человека! Не жалеть...не унижать его жалостью...уважать надо!»
5. «Работать? Для чего? Чтобы быть сытым?...Человек – выше! Человек – выше сытости!»

И всё происходящее, и слова Сатина находят отклик в душе *Барона*, который впервые задумывается над вопросом: «А...ведь зачем-нибудь я родился...а?»

Именно в этот момент с Актёром происходит нечто странное: он просит Татарина: «За меня...помолись ...», «Помолись...за меня!»; («Быстро слезает с печи, подходит к столу, дрожащей рукой наливает водки, пьёт и – почти бежит – в сени»). И здесь мы слышим последнее слово Актёра – «Ушёл!»

Появившийся *Бубнов* по-новому предстаёт перед изумлённым читателем, заявляя в порыве любви и доброты: «Кабы я был богатый..., я бы бесплатный трактир устроил! Ей-богу! С музыкой и чтобы хор певцов... Приходи. Пей, ешь, слушай песни...отводи душу. Бедняк-человек...айда ко мне в бесплатный трактир!»

Изменения в людях, в их отношении к другим, к жизни, к себе

неоспоримы. Обстановка в ночлежке преображается, и вот уже вместо перебранок, вместо разрозненного гула голосов звучит песня, Пусть нестройно, пусть несмело, пусть слова её безрадостны: «Солнце всходит и заходит, а в тюрьме моей темно...», но она звучит под аккомпанемент гармонии, отлаженной Клецом.

Учебная ситуация: «Решаем театральные задачи»

Если вы режиссер, то какую песню предложили бы в своем спектакле?

Обстановка в ночлежке меняется. Ваши варианты решения этой сцены.

Как вы сыграете сцену «открывается дверь и Барон, стоя на пороге, кричит: «На пустыре...там...Актёр удавился!»

Можно ли расценить этот финал как трагический?

Приблизительно пространство ответов:

Думается, что однозначного ответа на этот вопрос нет. С одной стороны, смерть Актёра – трагедия. С другой, если расценивать её так, как говорил сам Актёр, это освобождение Духа, Души. (Заметим такую деталь как *пустырь* – пустое место, свободное пространство, ничем не ограниченное, запущенное. Двойственность восприятия усиливается). (Вспомним смерть Анны – освобождение от страданий).

Учебная ситуация: «Развивающий» вопрос»:

Как реагируют на это страшное известие окружающие герои - Настя, Сатин, Лука, хозяйка Костылевы, Васька Пепел?

Первой реагирует Настя. Она «медленно, широко раскрыв глаза, идёт к столу». Что движет Настей? Страх? Горечь? Изумление решимостью Актёра, сумевшего порвать с тем, что его угнетало? Сила духа Актёра? В широко раскрытых глазах Насти можно прочесть многое.

Совершенно иначе реагирует на сообщение Барона Сатин: «Эх... испортил песню...дур-рак».

Сатин всегда уверял окружающих: что человека надо “не жалеть..., не унижать его жалостью». И вдруг мы слышим вздох героя. Чем же он вызван?

Вторая часть реплики – «испортил песню»- тоже неоднозначна. О какой песне речь? О той, что поют ночлежники? Возможно. А отчего не предположить, что речь о той песне жизни, которая услышана Сатиным и могла бы зазвучать для Актёра, если бы он нашёл силы услышать её?

К кому обращена третья часть последней фразы Сатина? Кого Сатин, заикаясь, называет «дураком»? Актёра, прервавшего песню жизни? Барона, вторгшегося со страшной вестью? А, может быть, себя, за то, что не остановил Актёра, хотя кричал ему вслед: « Эй ты, сикамбр! Куда?» И здесь нет однозначности.

Финал пьесы не ставит точки в решении проблем. Очевидно только то, что IV действие драмы «На дне» не может быть названо лишним, оно пронизано новыми мыслями, оно представляет новые черты, казалось бы, знакомых героев, новые вопросы.

Лука ушёл, но остались люди, которым предстоит строить свою жизнь в соответствии со своими представлениями, своей верой, своими принципами. Что ждёт их в этой жизни? Что увидели они «на дне»? И на эти вопросы мы не найдём однозначно скучного, нравоучительного ответа. Почему? Потому что для одного «дно» - это сама обстановка ночлежки, а для другого - это та бесконечная глубина души, куда удалось заглянуть не только героям Горького, но и читателям. Для одного понятием «дно» связано с представлением о смерти, о безвыходности, а для другого то же это понятие – символ чистоты, первозданности, начала, символ зарождения жизни.

Удивительно, на наш взгляд, схвачены эти разнообразные проявления жизни К.С.Станиславским, который представлял себе заключительный момент пьесы следующим образом: «Пауза. Сцена пуста. Вдали только собака завывает, да, может быть, опять кричит

проснувшийся ребёнок, или ударили к утрени, и в комнате начинает распространяться свет нового дня». Каким-то он будет? Решать Человеку!

2. Функции ремарок в пьесе «Лес» А.Н.Островского

Перед началом действия ремарки описывают возраст персонажей и их одежду. Через одежду же дается некоторым героям общая характеристика. Например, Милонов одет «изысканно, в розовом галстук». Этот розовый галстук уже показывает, что Милонов весь какой-то очень гладкий, напомаженный и противный. Он пытается подольститься к Гурмыжской, он весь розовый, весь светится. Очень немного в этой ремарке сказано об Аксюше - всего несколькими словами: «Одета немного лучше горничной». Это показывает, как относятся к Аксюше в доме Гурмыжской - немного лучше, чем к горничной. Она здесь никому не нужна, ее держит Гурмыжская только для того, чтобы показать свою напускную добродетель - мол, смотрите, я какая, бедную сироту спасаю. Но в действительности Гурмыжская к Аксюше равнодушна. Она не ненавидит свою племянницу, видимо, та ей просто безразлична.

Самая большая характеристика в этой ремарке - это описание внешности Бодаева. Он «одет в черное, застегнут наглухо, с медалями и орденами и немного глуховат». Бодаев - один из резонеров в пьесе, и, наверное, поэтому ему выделено столько места. Бодаев, в отличие от Милонова, ругает Гурмыжскую и дружески относится к Несчастливцеву. Ему безразлично, что говорят и думают другие - это не влияет на его убеждения. Эту склонность, точнее, черту характера показывают такие эпитеты, как «наглухо застегнут» и «немного глух», то есть он глух по отношению к мнениям окружающих людей - Гурмыжской, Милонова, Буланова. Он как бы отгорожен от их мира, у него свои представления о жизни, и ничто не может их изменить.

О Гурмыжской здесь сказано немного, и из сказанного может показаться, что Гурмыжская скромная, добродетельная вдова преклонного возраста. Но, читая пьесу дальше, обнаруживаешь, что Гурмыжская только играет роль добродетельной вдовы. Следовательно, этот прием использован для того, чтобы дальше глубже раскрыть характер Гурмыжской. И к концу пьесы превратить ее в корыстолюбивую старуху.

О Восьмибратове и Буланове сказано еще меньше того, что сказано о Гурмыжской, но тем не менее по ходу прочтения пьесы ремарка «Иван Петрович Восьмибратов, купец, торгующий лесами» приобретает все более глубокий смысл.

В течение всего первого действия ремарки очень однообразны. В них главным образом указываются какие-то движения, перемещения героев относительно друг друга и интерьера, то есть это исключительно режиссерский комментарий. Эти ремарки рассчитаны на постановку пьесы в театре - так может показаться на первый взгляд. Но в действительности эти краткие, скупые пояснения достаточно ярко отображают жизнь в «Пеньках». Люди до появления Несчастливцева живут как роботы, как какие-то неживые создания. Они только двигаются и говорят - а чувств в этом их движении и бессмысленном говорении никаких не скрывается. Они все какие-то мертвые. Единственный человек, который в «Пеньках» чувствует, - это Аксюша. Она говорит то сквозь слезы, то серьезно. Она еще не утратила способность чувствовать. Она - живой человек в этом лесу.

Во втором явлении второго действия впервые появляется Геннадий Несчастливцев - главный герой пьесы. Ему дается самая большая характеристика из всех персонажей пьесы. Впервые описываются черты лица, и одежда странника описывается точнее, чем одежда Бодаева. Указывается наличие посоха и впервые показывается духовное и физическое состояние героя: «Он видимо утомлен вздыхает

и бросает мрачные взгляды исподлобья». Геннадий, видимо, утомлен не только телом, но и душой. Он долго думал, заходить ли к тетке, так как перенес много лишений. Вкратце дается характеристика жизни, всего только одна фраза – «следы беспокойной и невоздержанной жизни». Он утомлен этой жизнью, которая оставила на нем глубокий отпечаток. Ему уже за 35 - он уже не может пережить какой-то душевный переворот и воскреснуть; возраст Христа позади. Жизнь его как у актеров беспокойная. Здесь нужно отметить такую вещь: нигде в ремарках не сказано, что Несчастливцев трагический актер. Это выясняется только из реплик самого Несчастливцева и Аркадия, и это странно. Видимо, Островский считал нужным основную информацию сообщать не в ремарках, а через реплики героев. Это один из наиболее интересных выводов, которые можно сделать, читая Островского.

Характерен такой момент: именно с появлением Несчастливцева в речи героев появляются какие-то чувства. Уже не только Аксюша говорит сквозь слезы, но и Буланов говорит с участием, что неожиданно, а Гурмыжская с испугом, что вполне закономерно. «Пеньки» оживают с приходом Аркадия: люди уже не только монотонно передвигаются, но и начинают что-то чувствовать. Это отражается в ремарках: их становится больше. И это уже не только сухие слова «подумав», «вынув из кармана письмо», «обернувшись», но и «с жаром», «грозно», «горячо» и т. д. Ближе к концу пьесы ремарок становится еще больше, а конец пьесы состоит наполовину из ремарок. Геннадий по мере своего пребывания в «Пеньках» пробуждает Буланова и Гурмыжскую, превращает их в чувствующих людей - и уходит, потому что он остался непонятым.

Таким образом, ясно, что в пьесе «Лес» ремарки играют очень важную роль: они не только советуют режиссеру, как и куда какой актер должен пойти, но и раскрывают характеры действующих лиц. Ремарок в пьесе не очень много, но это весомые, точные слова, очень метко

характеризующие тот или иной персонаж, и даже их отсутствие уже дает характеристику главным героям. Без ремарок не было бы пьесы как целостного литературного произведения, потому что они, наряду с репликами героев, раскрывают характеры и движут сюжет.

Учебная ситуация: значение речи героев

Учебная работа учащихся по усвоению значимости драматической речи героев осуществляется по следующим направлениям:

1. Учащимся следует обратиться к списку действующих лиц. Им предстоит узнать Гурмыжскую и Аксюшу.

2. Учащимся необходимо «представить себе» место действия. Для этого им необходимо прочитать ремарку, предваряющую первое действие пьесы.

3) Учащиеся определяют для себя, что такое «сценическое действие»?

«Сценическое действие, пишет В.Хализев, - это развитие и столкновение чувств и сильных желаний; стремление к какой-то цели – что находит воплощение в определенных поступках; «проявление свойств человека в его поведении», «самовыявление характера», убеждений, и «взгляда на мир» (68).

Рассмотрим сцену, в которой Гурмыжская хочет сделать Аксюшу послушной и безропотной участницей задуманного ею фарса, но наталкивается на упорное сопротивление и неподчинение гордой и самолюбивой девушки. Гурмыжская пытается сломить волю Аксюши, унижить ее, высмеять, но не может, поэтому раздражается, сердится, почти теряя над собой власть. Аксюша сохраняет полное самообладание – и к концу сцены становится совершенно ясным, что именно она, Аксюша, вышла победительницей в этом столкновении.

В этом эпизоде ярко выражено сценическое действие. Хотя никаких поступков ее герои пока не совершают.

Гурмыжская терпеть не может Аксюшу, потому что чувствует ее

духовную независимость, остерегается ее пронизательности. Аксюшу невозможно подкупить, взять испугом, нельзя подчинить приказом. А черствая, эгоистичная Гурмыжская знает только такой путь к зависящим от нее людям. Разумных начал в ее жизни нет, она беспомощна в практических делах, но настойчива и упряма, если дело касается ее капризов и прихотей.

Учащиеся ясно представляют себе, как ведут во время беседы две непримиримые противницы. Чем больше горячится Гурмыжская, тем тверже и внешнее спокойнее ее собеседница, но это спокойствие – только результат самообладания, за ним скрываются и обида, и горечь, и гордость.

Учащиеся фиксируют в своих наблюдениях и интонации речи героев - запальчивый, вначале насмешливый, почти издевательский, а затем откровенно-раздраженный тон Гурмыжской и тихий, уверенно-спокойный, иногда с оттенком горечи или иронии – Аксюши.

«Все здесь изложенное извлечено не из авторской речи, а из речи действующих лиц, автор дал возможность высказаться своим героям, а сам отступил, отошел в сторону, чтобы создать впечатление полной правды происходящих перед нами событий и характеров,- пишет Т.С.Зепалова (19:46).

После беседы учащимся можно предложить прочитать всю сцену по ролям.

3.4.Фрагмент урока литературы в формате трансцендентального образа-символа

Цель урока: проследить, как Островский универсально реализует метафору *грозы*.

Постановка учебной задачи : Гроза – действующее лицо.

а) определить значение слова «гроза» (по словарю В.И.Даля?):
Страх, шум, беспокойство, нарушение порядка, сокрушить, гром, явление природы, угроза, грозить, трагедия, очищение.

б) В каком значении «гроза» появляется в пьесе? (В первом значении – «угроза», «острастка», «ругатель».)

Выводы: Вся экспозиция пьесы связана со значением слова «гроза».

- Дикой и Кабаниха – «гроза» для калиновцев, пример самодурства.
(мотивировать ссылкой на текст)

- Предчувствие несчастья и страх Катерины после первого удара грома.

(мотивировать ссылкой на текст)

- Катерина потрясена унижением в сцене прощания Тихона перед отъездом в Москву.

(мотивировать ссылкой на текст)

- Кулигин предлагает поставить громоотвод.

(мотивировать ссылкой на текст)

- На фоне грозы Катерина признается в измене.

(мотивировать ссылкой на текст)

- Катерина – жертва «внутренней грозы», «грозы совести».

(мотивировать ссылкой на текст)

- Смерть Катерины, подобно грозовому разряду, несет очищение.

(мотивировать ссылкой на текст)

Учебная ситуация: Играем «Грозу»

1.Разыграйте сцену монолога Катерины.

2.Разыграйте сцену диалога Катерины и Кабановой.

3.Разыграйте сцену отъезда мужа Катерины – Тихона.

4. Разыграйте сцену диалога Катерины и Бориса.

5 Разыграйте сцену диалога Бориса и Дикого.

7.Разыграйте сцену монолога Кулигина.

9.Как сыграете роль «грозы». Какие тона будут сопровождать ваш образ? (ваша версия музыки к спектаклю).

10.Предложите варианты костюмов к действующим лицам пьесы.

Заключение

Основной целью нашей книги было построение определенной системы работы учащихся с драматическим текстом в формате театральной педагогики, нацеленной на формирование зрительских умений и расширения читательских интересов учащихся.

Одну из основных задач автор видит в приобщении студентов, магистров, молодых учителей к тому кругу методических идей, которые не всегда еще полностью реализуются в образовательном учреждении. Они существуют в практике многих опытных методистов и являются перспективными, так как вытекают из сегодняшнего состояния литературоведения, дидактики, педагогической психологии, театральной педагогики и театрального искусства.

Автор надеется, что вдумчивое изучение монографии создадут большие возможности для выбора концепций, вариантов, подходов, творческих поисков в области драматургии и театра.

Литература

1. Агеносов В. Литература XX века. – М., Дрофа, 2004.
2. Активные формы преподавания литературы под ред. Р.И.Альбетковой, М,1991.
3. Альбеткова Р.И. Русская словесность.9 классс. Дрофа.- М.,2004.
4. Аникст А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова.- М., 1972.
5. Артемова С.Ю., Миловидов В.А. Внутренняя мера жанра//Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий/- М.: Издательство Кулагиной; Intrada , 2008.
6. Белинский В.Г. О драме и театре. – М., 1968.
7. Бентли Э. Жизнь драмы. - М., Искусство. 1978.
8. Берковский Н.Я. Литература и театр. - М., 1969.
9. Богданова О.Ю., Леонов С.А., Чертов В.Ф. Методика преподавания литературы – М., 2000.
10. Вишневская И.Л. Вопросы теории драмы и театра.- М., Мысль. 1992.
11. Владимиров В. Действие в драме- М., 1982.
12. Гегель Г. Эстетика в 4-х томах – М., Искусство. 1969.
13. Гончарова Т.И., Гончарова И.Ф. Когда учитель властитель дум. - М., Просвещение, 1991.
14. Горшков А.И. Русская словесность.10-11 классы. - М., Дрофа,2004.
15. Громова М.И. Мир современной драмы. В кн: Драматургия второй половины XX века. Дрофа, - М., 2003. С. 5-23.
16. Дмитриев В.А. Реализм и художественная условность. - М, 1974.
17. Драматургия второй половины 20 века. – М.. Дрофа. 2003.

- 18.Зепалова Т.С. Восьмиклассники читают драму – В сб: Из опыта преподавания литературы. Сост. Д.Л.Устюжанин. - М, 1975.
19. Зепалова Т.С. Уроки литературы и театр. - М., 1982.
- 20.Ильев В. А., Технология театральной педагогики в формировании и реализации замысла школьного урока. – М., АО «Аспект Пресс», 1993.
- 21.Как-Калик В.А., Хазан В.И. Психолого-педагогические основы преподавания литературы.- М., 1998.
- 22.Карягин А. Драма – как эстетическая проблема.- М., 1980.
- 23.Качурин М.Г. Два крыла, или литературный театр на уроке // Пути и формы анализа художественного произведения.- М., 1992.
- 24.Кнебель М. О действенном анализе пьесы и роли. – М., 1961.
25. Колокольцев Е. Н. Искусство на уроках литературы. – Киев. 1991.
- 26.Компания:«Театральная Педагогика». Контактное лицо: Константин Скрябин E-mail:konstantins@hotmail.ru;
Сайт: www.glagolim.ru
- 27.Корст Н.О. Анализ драматического произведения. В сб: Преподавание литературы в старших классах. - М., 1975.
28. Костелянец В.О. Лекции по теории драмы. Драма и действие. - Л., 1976.
- 29.Кургинян М.С. Драма// Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы.-Т.2.- М.,1964.
- 30.Кудашева З.К., Магдиева С.С. Методика преподавания литературы /Учебное пособие для студентов педвузов. - Т., 2008.
- 31.Магдиева С.С.Изучение драматических произведений на уроках литературы /Учебное пособие. ТГПИ имени Низами. 2004.
- 32.Магдиева С.С. Форма притчевого мышления в пьесе

Ш.Башбекова «Ежики без колючек // Преподавание языка и литературы , №3, 2000г.

33.Магдиева С.С. Миф как структурообразующее средство в пьесе А.Володина «Мать Иисуса» //Преподавание русского языка и литературы, №1,1997.

34.Маранцман В.Г. Труд читателя. От восприятия литературного произведения к анализу. - М, 1986.

35.Меркин Г.С.Проблема сотворчества на уроках и во внеклассной работе по русскому языку и литературе. – Смоленск. 1995.

36.Методика преподавания литературы. Под ред. О.Ю.Богдановой., В.Г.Маранцмана
Часть 2.- М., 1995.

37.Морева Н.А. Тренинг педагогического общения. - М., 2003.

38. Московский художественный театр. 100 лет. - М., 1998.

39.Нестурх Я.Г. Чтение по ролям как прием анализа – в книге: Искусство анализа художественного произведения. - М., 1971.

40. Никольский В.А. Методика преподавания литературы в средней школе. – М., 1971.

41. Оснос Ю. Герой современной драмы. – М., 1980.

42. Островский А.Н. Пьесы. Избранное. - М., 1982.

43. Пави П. Словарь театра. - М., 1991.

44.Полат Е.С. Новые педагогические технологии / Пособие для учителя.- М., 1997.

45. Поляков М.Я. В мире идей и образов: Историческая поэтика и теория жанров. - М., 1983.

46. Поляков М.Я. О театре: поэтика, семиотика, теория драмы. – М., 2000.

47.Проблемы анализа художественного произведения в школе:

Методические рекомендации для студентов. - М., 1996.

48. Проблемы преподавания литературы в средней школе. Под ред. Т.Ф.Курдюмовой. - М., 1985.

49. Программа по русскому языку для академических лицеев с русским языком обучения. - Т., 2007.

50. Программа по русскому языку для групп с русским языком обучения профессиональных колледжей. - Т., 2007.

51. Рез З.Я. Методика преподавания литературы. - М., 1977.

52. Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. - Л., 1969.

53. Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972. С. 404.

54. Словарь иностранных слов. - М., 1988.

55. Словарь литературоведческих терминов. - М., 1974.

56. Совершенствование преподавания литературы в школе. Под ред. Г.И.Беленького. - М, 1986.

57. Современный урок русского языка и литературы. Под редакцией З.Я.Смелковой. - М., 1990.

58. Спиридонова Л. А. Горький: Диалог с историей. - М., 1994.

59. Станиславский К.С. Собрание сочинений. - М., 1954-1961.

60. Станиславский К.С. Работа актера над собой. - М., 1951.

61. Станиславский К.С. Беседы К.С.Станиславского. - М., 1990.

62. Стенник Ю.В. Жанр трагедии в русской литературе. - Л., 1981.

63. Толстых В.И. Сократ и мы. Разные очерки на одну и ту же тему. - М., 1986.

64. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. - М., 1931.

65. Урок литературы. Пособие для учителя /Сост. Т.С.Зепалова, Н.Я.Мещеряков. - М., 1993.

66. Фесенко Э.Я. Теория литературы. - М., URSS.2004.

67.Фопель К. Психологические группы. Рабочие материалы для ведущего.- М., 2001.

68.Хализев В.Е. Драма – как явление искусства. - М., 1978.

69.Хализев В.Е. Драма как род литературы. - М., 1986.

70.Hogendoorn W. Lesen en rien shelen. En studio over simultaneiteit in het drama. Leidtn 1976. (Чтение и видение игры. Исследование одновременности в драме).

71.Чехов А.П. Полн. собр. соч. в 30 тт. - М., Наука, (1974-1986).

72. Шестакова Н.А. Первый театр Станиславского. - М., 1988.

73.Якушина Л.С. Изучение драматических произведений // Проблемы анализа художественного произведения в школе // Отв.ред.О.Ю.Богданова. - М., 1996.

учебные пособия:

74.Буслакова Т.П. Русская литература XX века: Учеб. минимум для абитуриента. - М., Высшая школа. 1999.

75.Громова М.И. Русская современная драматургия. Учебное пособие. - М., Флинта, Наука, 2002.

76.Канунникова И.А. Русская драматургия XX века. Учебное пособие.- М., Флинта, Наука , 2003.

77.Красильникова Е.Г. Драматургия русского авангардизма (1960-1990 годы). Учебно-методическое пособие. – Пенза: ПГПУ, 1999.

78.Шнейберг Л.Я., Кондаков И.В.ОТ Горького до Солженицына: Пособие по литературе для поступающих в вузы. – М., 1997.

Исследования о драматургии на рубеже XX-XXI вв.

79.Близнюк А.С. Основные пути жанрообразования в притчево-аллегорическом направлении эпической драмы – Житомир, 1996.

80.Болотян И.М. Жанровые искания драматургии конца XX – начала XXI века. Автореферат дисс. .. доктора филол. наук. - Москва,

2007.

81.Бугров Б.С. Дух творчества (Об отечественной драматургии конца века) // Русская словесность, 2000. - № 2. - С. 20-27.

82.Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии 1980-90-х годов (жанровая динамика и типология). Автореферат дисс. ... доктора филол. наук. - Минск, 2000.

83.Громова М.И. В поисках современной пьесы // Литература в школе, 1996. - № 3. - С. 74-83.

84.Громова М.И. Современная пьеса в печати // Театральная книга между прошлым и будущим: Сборник докладов участников Четвертых чтений / Сост. А.А. Колганова. – М., 2002. – С. 42-53.

85.Данилова И.Л. Стилиевые процессы развития современной русской драматургии. Автореферат дисс. .. доктора филол. наук. - Казань, 2002.

86.Драма и театр: Сборники научных трудов. Вып. I - IV. – Тверь, 1999-2002.

87.Клавдиев Ю. Собиратель пуль и др.пьесы. – М.,2006.

88.Липовецкий М.Н.Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых //НЛО.- 2005.-№ 73.

89.Смелков Ю. Обновление конфликта. Заметки о современной драматургии// Новый мир, 1976. №4.- С.234-251.

90. Смирнова О.В. Эмоциональная драматургия урока искусства как основа педагогической технологии учителя музыки. Автореферат на дисс. .. канд. пед. наук. - Москва, 2006 г.

91.Тюпа В.И. Драматическое (драматизм)// Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий/- М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008.

92.Фролов В.В. Судьбы жанров драматургии: Анализы драматических жанров в России XX века. - М., 1979.

93. Явчуновский Я.И. Драма вчера и сегодня. Жанровая динамика. – Саратов. 1980.

Теоретико-литературный «аппарат» драмы и театра

Авансцена – передняя часть сцены (между занавесом и рампой).

Акт (от лат. *actus* – действие) – 1) поступок, действие; 2) документ; 3) законченная часть драматического произведения или театрального представления; действие; 4) торжественное собрание в учебных заведениях (по поводу выпуска и т.п.); 5) В изобразительном искусстве – изображение обнаженного человеческого тела.

Актер (франц. *acteur*, от лат. *actor* – исполнитель) – профессиональный исполнитель ролей в драматических, оперных, балетных, эстрадных, цирковых представлениях и в кино. Синонимом к термину «актер» является слово «артист» (франц. *artiste*, от лат. *ars* – искусство), однако его значение несколько шире: артистом может быть назван человек, достигший мастерства и в области, не связанной с театральным или иным зрелищным искусством.

Аншлаг (нем. *anshlag*) – 1) объявление у кассы театра, цирка, кинотеатра и т.п. о том, что все билеты проданы; 2) крупный заголовок в газете, шапка.

Антракт – 1) краткий перерыв между действиями спектакля или отделениями концерта, циркового представления, какого-либо зрелища; 2) небольшое музыкальное произведение для исполнения между двумя действиями оперы, пьесы.

Амплуа (франц. *emploi*) – употребление, использование, должность – специализация актёра на исполнении ролей, сходных по своему типу и объединённых условным наименованием. Название амплуа идёт обычно или от главной функции, выполняемой персонажем в пьесе. Например: любовник, обладающий красотой, умом, благородством, любящим или являющимся предметом любви или трагедии (роли юношей, мальчиков,

подростков, исполняемые женщинами) или от основной черты его характера (например, герой, тиран, благородный отец, инженер (наивная девушка).

Афиша (фр. - affiche) 1) вид рекламы, объявление о спектакле, концерте, лекции и т.п., вывешиваемое в публичных местах; 2) уст. театральная, концертная программа.

Водевиль (от франц. vaudeville) – 1) уличная городская песенка во Франции 16 в.; 2) пьеса легкого комедийного характера с куплетами и танцами (важный атрибут ярмарочных представлений); 3) заключительная песенка в водевиле, комической опере или комедии, обычно выражающая мораль пьесы.

Действие – 1) поступок, поведение; 2) часть драматического произведения; 3) проявление какой-нибудь деятельности; 4) влияние, воздействие.

Действующие лица – список персонажей, действующих в сюжете драматического произведения.

Декоратор (фр. dekorateur) – 1) театральный художник, пишущий декорации; 2) специалист по убранству, украшению зданий, помещений.

Декорация (фр. decoration) – 1) художественное оформление спектакля средствами живописи, архитектуры, графики, освещения, постановочной техники, кино и др.; 2) что-либо показное, внешне привлекательное, служащее для прикрытия недостатков, непривлекательной сущности чего-либо.

Диалог (от греч. dialogos) – 1) вид устной речи; 2) разговор между двумя или несколькими лицами, например, *сценический диалог*. 3) часть словесно-художественного текста, воспроизводящий речевое общение персонажей; 4) литературный жанр, преимущественно философско-публицистический, в котором мысль автора развернута в виде собеседования-спора двух или более лиц.

Диалогическая (противоп. монологическая) **речь**. 1) это взаимное

(чаще всего двустороннее) общение, при котором активность и пассивность переходят от одних участников коммуникации к другим, главное же – высказывания стимулируются предшествующими лицами, выступая в качестве реакций на них; 2) устная и непринужденно-разговорная речь.

Драма (гр. drama). 1) один из трех основных литературных родов (наряду с эпосом и лирикой), представляющий собой произведения, построенные в форме диалога и обычно предназначенные для исполнения на сцене; а также отдельное произведение, относящееся к этому роду литературы; 2) в 18-20 вв. - социально-бытовая пьеса, отличающаяся от комедии психологической глубиной конфликтов; 3) тяжелое событие, несчастье, переживание, причиняющее духовные страдания; 4) жанровое обозначение: литургическая драма (греч.leiturgia – обедня, главное христианское церковное богослужение), мещанская драма, драма романтическая (произведения В.Гюго), драма реалистическая (от пьес А.Н.Островского «Доходное место», «Горячее сердце», «Лес», «Волки и овцы», «Без вины виноватые», Чехова«Чайка» до драм М.Горького «Мещане», «На дне», «Дачники», «Егор Булычов и другие», «Васса Железнова»), драма символистская (М.Метерлинк, А.Блок), драма «советского периода» (пьесы В.Вишневского, К.Тренева, Л.Леонова, В.Розова, М.Шатрова), драма современная (А.Володин, А.Вампилов, Р.Ибрагимбеков, Л.Петрушевская, Г.Галин, С.Злотников, А.Казанцев и др.).

Драматическая условность - прием, используемый в пьесе как нечто подменяющее реальность, который, как предполагается, публика принимает в качестве чего-то подлинного и реального. Хор в греческой драме - это драматическая условность. Занавес, который открывает и закрывает сцену, - это условность, как и сама сцена, которая должна быть рассматриваема как реальное географическое место действия. Актеры должны приниматься за реальных действующих лиц,

вовлеченных в драматические события. В реальной жизни люди редко разговаривают сами с собой в форме длинных риторических монологов: это еще одна драматическая условность. Монолог наедине (когда герой говорит так, как будто он один) - это драматическая условность. Так же, как и реплики в сторону. Даже сам театр со своей невидимой четвертой стеной, сквозь которую зрители видят, что происходит на сцене, представляет собой условность.

Драматическая ирония - положение вещей, когда публике известна некоторая информация, неизвестная действующим лицам пьесы. Эта информация может касаться подлинной сущности персонажа, его истинных намерений или вероятных результатов его действий; поскольку публика обладает знаниями, которых нет у персонажей, у нее есть мерило для понимания их поступков и высказываний. Ярким примером того, как в уста персонажа вкладываются слова, имеющие для зрителей иное значение, является шутка пьяного привратника в «Макбете», когда он называет себя привратником во вратах ада. В «Отелло» название злодея «честный Яго» также пример «драматической иронии».

Драматизировать – 1) переделать какое-нибудь произведение, придавая ему форму драмы; 2) сделать (делать) драматичным, наполнить драматизмом

Драматизм – 1) напряженность действия, свойственная драме (например, пьеса полна драматизма); 2) перен. крайняя напряженность, тяжесть положения, обстоятельств.

Драматическая ситуация - ситуация в пьесе, наполненная острой интригой и доведенная до напряжения, «взрыва».

Драматург - писатель – автор драматических произведений («Горе от ума» А.С.Грибоедова, «Ревизор» Н.В.Гоголя, «Гроза», «Бесприданница» А.Н.Островского).

Драматургия (греч.dramaturgia) - 1) Драматическое искусство; 2)

теория построения драматических произведений; 3) собир. совокупность таких произведений (русская классическая драматургия); 4) сюжетно-образная система спектакля, фильма, напряженное действие пьесы.

Занавес – несколько соединенных полотнищ, закрывающих сцену от зрительного зала, портьера.

Инсценировка (лат. in + scena) – 1) придать литературному произведению сценическую форму; 2) изобразить что-либо с целью или ввести этим кого-либо в заблуждение.

Катарсис - одна из целей и одно из следствий трагедии, совершающей очищение страстей, главным образом, посредством сострадания и страха в момент их возникновения у зрителя, который отождествляет себя с трагическим героем (см. у Аристотеля в «Поэтике»). Катарсис в театре наступает также во время исполнения музыки.

Катастрофа (греч. katastrophe) – 1) поворот, переворот в драматургии; 2) в *трагедии* - решающий поворотный пункт чаще всего в окончании действия, приносит вводимое с помощью перипетии разрешение конфликта и определяет судьбу героя к худшему (гибель в трагедии) или к лучшему (исполненное юмора разрешение осложнения в комедии); 3) в драме идей она дает идее наибольшую освещающую силу, которая развивается с внутренней необходимостью из характеров, сцепления внешних событий и ситуаций.

Квипрокво (лат. kwiprokk – кто вместо кого) – изобразительное средство языка: изображение путаницы, ситуации, когда слова в диалоге по-разному понимаются говорящими. Это прием может служить и основой построения сюжета драматического произведения (например, «Ревизор» Н.В.Гоголя).

Комедия (греч.komos) – 1) веселая процессия + ode-песня, в Др.Греции –представление развившееся из песен, исполнявшихся во время карнавальных процессий в честь бога Диониса; 2) драматическое

произведение, характеры, положения и диалоги в котором вызывают смех, направленный против недостатков общественной жизни, быта и людей (в жанровом отношении различают также комедии сатирические («Бригадир», «Недоросль» Фонвизина, «Ревизор» Гоголя), «высокие», близкие к драме («Горе от ума» А.Грибоедова), лирические («Вишневый сад», «Чайка» А.П.Чехова); 3) притворство, лицемерное поведение.

Конфликт (от лат.confistus) – 1) столкновение противоположных интересов, взглядов; 2) серьезное разногласие, острый спор.

Костюмер (фр. costume) - работник театра, готовящий к спектаклю костюмы и помогающий актеру одеваться перед выходом на сцену.

Кулисы (фр. coulisse) - плоские части театральной декорации, расположенные по бокам сцены параллельно или под углом к рампе.

Кульминация (от лат. culmen – вершина) – 1) астр. прохождение светила через небесный меридиан, т.е. наивысшее или наинизшее положение светила относительно горизонта; 2) в литературе и искусстве – ответственный момент в развитии действия, предрешающий развязку; 3) точка, момент наивысшего подъема, напряжения в развитии чего-либо.

Маска - часть костюма, закрывающая лицо и, возможно, голову; символ и важный атрибут карнавала.

Мизансцена – размещение актеров и сценической обстановки в разные моменты исполнения пьесы.

Мимика (гр.- mimikos) – 1) в знач. привлекательный; 2) движение лицевых мышц, выражающие внутреннее душевное состояние; 3) искусство актера передавать душевное состояние персонажа выразительными движениями мышц лица.

Подтекст – добавочный смысл, который возникает в тексте благодаря ситуации.

Премьера (фр.-premiere) – первое публичное представление нового спектакля, эстрадной, цирковой программы, первый показ нового фильма.

Рампа (фр. rampe) – 1) театральная осветительная аппаратура, установленная на полу сцены вдоль ее переднего края, предназначенная для освещения сцены спереди и снизу; 2) низкий бортик вдоль *авансцен*, скрывающий от зрителей осветительные приборы; 3) сцена, театр вообще; 4) устройство для сообщения между двумя уровнями с доступным для передвижения уклоном.

Режиссер (фр.- regisseur) – творческий работник театра или кино, осуществляющий постановку спектакля или фильма, постановщик.

Реквизит (лат.recquisitum) – 1) совокупность предметов (подлинных или бутафорских), используемых в театральном представлении, на киносъемках; 2) реквизиты – обязательные данные, установленные законом или положениями для документов; отсутствие в документе хотя бы одного из реквизитов лишает его держателя возможности использовать документ для той цели, для которой он предназначен.

Репертуар (фр. eperuare) – 1) совокупность произведений, исполняемых в театре, на концертной эстраде и т.д. 2) совокупность исполняемых кем-нибудь театральные роли, музыкальных произведений.

Репетиция (лат.repetitio) – 1) подготовка, а также пробное исполнение отдельной сцены, акта спектакля, концерта, эпизода (генеральная репетиция – последняя репетиция перед выпуском спектакля); 2) предварительное пробное исполнение, подготовка чего-либо.

Реплика (фр.replique) -1) возражение, ответ, замечание на слова говорящего, собеседника; 2) в спектакле – фраза, которую актер произносит в ответ на слова партнера; последние слова персонажа, за

которыми следует речь другого действующего лица пьесы; 3) повторение муз. фразы другим голосом или в другой тональности; в оптике – дифракционная решетка, полученная как отпечаток решетки-оригинала на желатине или спец.пластмассе.

Роль (франц. *role*) - 1) художественный образ, созданный писателем в пьесе или сценарии; 2) совокупность всех реплик каждого действующего лица пьесы; 3) воплощение актером на сцене (в кино, телевизионной постановке, радиоспектакле) того или иного персонажа за счет художественно-выразительных средств спектакля (грим, костюм, музыка, световые или шумовые эффекты и т.д.).

Софит (ит. *soffitto*) – 1) театральная осветительная аппаратура, укрепленная на металлических фермах и предназначенная для освещения сцены спереди и сверху; 2) обращенная книзу поверхность потолочной балки, арки, выносного карниза и других архитектурных деталей, часто имеющая декоративную обработку.

Суфлер (фр. *souffleur*) – работник театра, следящий за ходом репетиции или спектакля по выверенному тексту пьесы и подсказывающий актерам текст роли в случае необходимости.

Сцена (лат. *scena*) – 1) необходимая форма развертывания драматического содержания произведения; 2) сценическая площадка, на которой осуществляется постановка спектакля; 3) отдельный эпизод, изображаемый в романе, пьесе, фильме, картине и т.п.; 4) наблюдаемое происшествие, эпизод.

Спектакль - произведение театрального искусства, который создается на основе драматических или музыкально-сценических произведений в соответствии с замыслом режиссера (в балете - балетмейстера и дирижера, в опере, оперетте - режиссера и дирижера) и под его руководством совместными усилиями актеров, а также художника.

Сценарий (ит. *scenario*) – 1) литературно-драматическое

произведение, предназначенное для экранизации; включает детальное описание действия с текстом речей персонажей; киносценарий; 2) план, сюжетная схема пьесы, оперы, балета.

Сценарист – автор сценария спектакля или кинофильма.

Сценариус – уст. театральный работник, ведущий спектакль, наблюдающий за выходом актеров на сцену.

Сценичный - пригодный для сцены, обладающий нужными для сцены качествами.

Такт (фр.tact) – прикосновение, чувство меры подсказывающее наиболее деликатную линию поведения по отношению к кому-либо.

Театр (от греч. (theatron) – 1) место для зрелищ, зрелище; 2) род искусства, специфическим средством выражения которого является сценическое действие, возникающее в процессе игры актера перед публикой; 3) род искусства, особенностью которого является художественное отражение явлений жизни посредством драматического действия, возникающего в процессе игры актеров перед зрителями (в ходе исторического развития определились три основные вида театра, отличающиеся специфическими признаками и средствами художественной выразительности – драматический, оперный и балетный с некоторыми промежуточными формами).

Театрал – любитель театра, театральных зрелищ.

Театровед – специалист по театроведению

Театроведение – раздел искусствоведения, посвященный изучению театра.

Трагедия (греч. – tracos козел +ode) - драматическое произведение, в основе которого лежит глубокий неразрешимый конфликт, заканчивающийся чаще всего гибелью героя («Гроза», «Бесприданница» А.Н.Островского); 2) большое несчастье, тяжелое событие с гибельными последствиями (Русские трагедии создавались в рамках поэтики классицизма, их авторами были Сумароков, М.Херасков, В.Озеров,

Я.Княжнин. Новым шагом в развитии русской трагедии явились «Борис Годунов» и «Маленькие трагедии» А.С.Пушкина. Лучшие драматурги середины и второй половины 19 века находят и показывают трагическое в обыденных явлениях, семейных конфликтах («Гроза» А.Н.Островского). Гражданская война в России породила трагические конфликты небывалой остроты и силы, которые нашли отражение в драматургии М.Булгакова («Дни Турбинных», «Бег»), Вс.Вишневского («Оптимистическая трагедия»).

Фарс (фр.farce) - 1) легкая комедия, один из видов драматического представления, широко развившийся в торговых городах средневековой Франции; 2) комедия или водевиль грубоватого содержания; 3) шутовская выходка, грубая шутка; 4) нечто лицемерное, циничное и лживое.

Явление – в пьесе часть акта, в которой состав действующих лиц не меняется.

I. Методические рекомендации:

1. Изучение сюжетно-композиционной структуры драматического произведения следует начинать с выяснения основного конфликта. Это дает возможность определить место каждого персонажа в драме, показать мастерство автора в выборе средств и приемов художественного отражения действительности. Так, чтобы понять композицию и основной конфликт пьесы «Горе от ума», можно после чтения и комментирования I действия этой пьесы предложить учащимся на дом, примерно, следующие вопросы: Что мы узнали о Чацком, Молчалине и Скалозубе из разговора Софьи и Лизы (явл. 5)? Что осуждает Чацкий в московском обществе (явл. 7)? Как же завязалось действие комедии в I действии? Что можно сказать о Чацком, Софье, Молчалине, Фамусове по I действию?

В таком задании есть элементы самостоятельного анализа: учащиеся подготавливают также еще неполную характеристику основных персонажей, которая в дальнейшем будет дополнена на основе материала последующих действий.

2. Анализ композиции, можно осуществить через постановку ряда **вопросов, беседы или лекций** в зависимости от состава группы, облегчит учащимся понимание отдельных характеристик, свяжет воедино дальнейший анализ образов. Вместе с тем, учащиеся, например, работая над композицией пьесы «Гроза» убедятся в том, что Островский, как реалист, показал в своей драме и трагические, и комические стороны жизни (вставной эпизод с рассказами Феклуши о

басурманских странах, разговоры обывателей о Литве и др.). Учащиеся должны увидеть, что в основу идейного содержания драмы - положен принцип антитезы - деление действующих лиц на две группы (угнетателей и угнетаемых) решительности и силе характера Катерины противопоставлены безволие и покорность Тихона и Бориса, дивной волжской природе противопоставлены «жестокие нравы» г. Калинова. Особое значение для композиции драмы, как мы видели, имеют вставные эпизоды, пейзаж, в частности, гроза. Можно подчеркнуть в процессе анализа драмы, что конфликт «Грозы» изображен Островским в тот момент, когда новое молодое, в защиту которого решительно выступает писатель-демократ, еще не окрепло. Поэтому борьба приводит к трагическому концу - гибели Катерины. Следует также подвести учащихся к выводу, что каждая деталь в драме художественно продумана автором и что богатство идейного содержания «Грозы» обнаруживается в самой композиции трагедии. При ознакомлении с действием «Грозы», как и других драматических произведений, целесообразно использовать различные виды наглядных пособий, снимки отдельных сцен пьесы, исполнителей главных ролей, схем и т.п.

В результате беседы учащиеся не только должны уяснить развитие сюжета и общую композицию драматического произведения, но и принцип построения образной системы.

3.Изучение системы образов является одним из наиболее важных сторон в процессе работы над драматическим произведением. Составление характеристики главных действующих лиц представляет своеобразное обобщение и синтез тех отдельных материалов, которые накоплены учащимися в процессе предшествующей работы. Учащиеся составляют теперь планы характеристик, выясняют типичность героев и определяют художественные средства, при помощи которых автор создает композицию образа (поступки, высказывания, пейзаж, вещи и

пр.)

4. Особенности анализа должны найти место и в различных самостоятельных работах над текстом произведения: пересказах для характеристики, составлении планов, письменных сочинениях. Желательно, чтобы план характеристики, также вытекал из развития действия пьесы. Однако существуют такие драматические произведения, в которых действие как бы переносится в сферу душевной жизни, психологии героев. Как известно, в пьесах А. П. Чехова герои не столько действуют, сколько говорят, думают, чувствуют. Драматургом создан совершенно особый вид пьесы - лирическая комедия. При анализе такой пьесы необходимо учитывать, что основное в ней не острота конфликта и ситуаций, не сюжетная канва. Чехов берет события из обыденной жизни обыкновенных, рядовых людей, но сама жизнь этих людей, их переживания, связанные с ней, полны драматизма. Поэтому действие как бы переносится во внутренний мир человека. Анализ внутренних, психологических причин поведения героев, их душевной жизни, того подводного течения мыслей и чувств героев (что носит название подтекста), раскрытого разнообразными художественными средствами, прежде всего, речью самих героев и представляет собою специфику изучения лирических драм Чехова.

5. При чтении пьесы учителю необходимо комментировать отдельные слова, выражения, понятия.

Обычно в тексте имеются сноски, облегчающие комментирование; необходимо приучать учащихся к умению самостоятельно разбираться и находить объяснения незнакомым словам и понятиям. В тех случаях, когда сопутствующий комментарий путем синонимического односложного или двухсложного выражения невозможен, комментарий должен быть последующим или предваряющим чтение.

Предварительный комментарий, в основном, должен найти свое место во вступительной беседе к драматическому произведению, в которой обычно излагается история создания драмы. Последующий комментарий учитель осуществляет, прочитав сцену или явление. Комментарий включает не только разъяснение слов, бытовых и исторических понятий, но и раскрытие содержания, особенностей характеров и композиционного плана произведения. Остановимся на комментированном чтении I действия пьесы М.Горького «На дне». Для работы мы условно выберем отдельные сцены, которые относительно самостоятельны в идейно-тематическом плане. В классе можно прочитать первую сцену (до ухода Барона и Квашни) и вторую (до ухода Анны и Актера и появления Костылева), не прерывая чтение комментариями. Затем можно предложить учащимся представить обстановку двух сцен (спор Квашни с Клещом и Насти с Бароном). Учащиеся пытаются зрительно представить себе Квашню, торговку пельменями, с ее просторечными выражениями: «козел рыжий», «нечистый дух». Или же представить внешний наряд Барона, услышать его дребезжащий смех. Пытаются обрисовать душную и темную ночлежку, Анну, лежащую на печи, Актера, гордого и задумчивого, Сатина и других. При чтении пьесы «На дне» М.Горького учителю необходимо комментировать, например, такие слова: органон («организм»), сикамбр (древнегерманское племя, расположившееся по Рейну) и др.

6. Как осуществить анализ эпизода прочитанной пьесы?

1. Общая характеристика пьесы:
Тема, проблема, идея
2. Событие, лежащее в основе эпизода
3. Расстановка действующих лиц.
4. Как они проявляют себя в данном эпизоде:
 - а) Какие совершают поступки?
 - б) Какие говорят слова?

в) Манера ведения разговора – о чём и как разговаривают?
г) Проанализируйте реплики героев и авторские ремарки.
д) Охарактеризуйте героев на основании их взаимодействия друг с другом.

е) Если в эпизоде есть монолог, объясните его смысловую нагрузку, выделите ключевые слова, прокомментируйте интонации и особенности грамматического строя речи и пр.

5. Место эпизода в пьесе, его роль в решении авторского замысла (зачем автор ввёл эту сцену?).

7. Инсценировку эпизода можно осуществить при условии решения следующих задач:

- выделить основную сюжетную линию
- уяснить движущую силу действия (конфликт)
- определить главные и второстепенные лица, проявление их взаимоотношений
- уяснить значения речи действующего лица как его основной характеристики
- осознать главную мысль пьесы и отношение автора к изображаемому его событиям

8. Анализировать драматическое произведение можно и путем выполнения ряда мыслительных операций по алгоритму

Алгоритм анализа драматических произведений

• Заглавие пьесы: имя автора, название, жанр, эпиграф... и ожидания, с ними связанные? Вопросы, догадки, гипотезы?

• Афиша, или список действующих лиц. В чем главном они уже охарактеризованы? Как расстановка героев помогает догадаться о характере драматического конфликта (социальном, нравственном,

философском...)? Обращаем внимание на выбор имен героев, последовательность их представления, все авторские ремарки.

- Оформительские ремарки пьесы. Какие «подсказки» режиссеру, актерам, сценографу и т.д. таят они в себе? Как особенности временной и пространственной организации действия проясняют догадку о конфликте пьесы?

- Первое появление главных действующих лиц. Как раскрываются они в цепи монологов, диалогов, реплик « в сторону»? О внешнем или внутреннем (психологическом: осознанном, бессознательном) конфликте героя помогает догадаться их речь?

- Основные этапы развития драматического конфликта, его кульминация и развязка. Как связаны они с творческой концепцией пьесы?

- Какие интерпретации пьесы, отдельных ее сцен Вам известны? Попробуйте объяснить и оценить некоторые из них.

9. Просмотр спектакля может осуществляться при решении следующих методических задач:

- Изучить пьесу в классе
- Провести беседу о театральной постановке
- После просмотра спектакля организовать беседу по вопросам: Удачны ли режиссерские отступления от текста пьесы? Отвечают ли они замыслу драматурга? Как вы считаете, соответствует ли игра актеров, декорации, музыка содержанию пьесы?

10. Рецензию на спектакль можно написать по такому плану:

- характеристика пьесы
- оценка режиссерского замысла
- оценка игры актеров, декораций, музыкального сопровождения, мизансцен

• ВЫВОДЫ

Вполне допустимо, если учащийся остановится на чем-либо одном, особенно поразившем его и вызвавшем определенное отношение к спектаклю (оригинальность оформления, игра актеров, яркая сцена, своеобразная трактовка пьесы режиссером-постановщиком и т.п.).

В качестве методических рекомендаций мы предлагаем учителям взять на вооружение метод эмоционального и логического анализа, который в процессе восприятия и аналитического изучения драматических произведений помогает в решении следующих задач:

- разбудить творческую мысль учащихся
- воспитать вдумчивого читателя и внимательного зрителя
- помочь учащимся приобрести навыки самостоятельного добывания знания, нацеленные на формирование творческой личности обучаемого.

В процессе работы учащиеся должны помнить, что пьеса и спектакль – это самостоятельные художественные произведения, для каждого из которых характерны свои, специфичные для данного вида искусства средства раскрытия идеи драматурга.

Приложение 1

Общие методические принципы работы педагога по программе театрального кружка:

Процесс театральных занятий строится на основе развивающих методик и представляет собой систему творческих игр и этюдов, направленных на развитие психомоторных и эстетических способностей детей.

Новые знания преподносятся в виде проблемных ситуаций, требующих от обучаемых активных совместных поисков. Ход занятия характеризуется эмоциональной насыщенностью и стремлением достичь продуктивного результата через коллективное творчество. В основу

заложен индивидуальный подход, уважение к личности учащегося, вера в его способности и возможности. Учитель стремится воспитывать в своих подопечных самостоятельность и уверенность в своих силах. Чем меньше запрограммированности в деятельности учащихся, тем радостней атмосфера занятий, тем больше удовольствия получать они от совместного творчества, тем ярче и красочней становится их эмоциональный мир.

Творческие задания для студентов

1. Выберите среди характеристик драмы как литературного рода такие, в которых, во-первых, речь идет о типической структуре произведения и, во-вторых, акцентирован аспект «зоны построения образа». Напомним, что последний термин обозначает определенным образом организованное соотношение (взаимодействие) двух миров - мира героя и действительности автора и читателя. В каких случаях акцентируются: а) тесный контакт этих миров; б) наличие дистанции - пространственной или психологической; в) сочетание того и другого в условиях одновременности (в настоящем действия и его восприятия)?

2. Сопоставьте Ваши итоговые (возникшие в результате ответа на первый вопрос) суждения о природе драмы с теми мыслями о пространстве театра и о сценической речи, которые содержатся в приведенных фрагментах работ Г.Д. Гачева и В.В. Федорова.

3. Сравните различные определения катастрофы - ее сущности, места в развитии действия и роли в его завершении. Какие из определений свидетельствуют о связи между «катастрофой» и «зоной построения образа» в драме?

4. Как связаны друг с другом понятия «катастрофа» и «катарсис»? Отвечая на этот вопрос, учитывайте не только определения, имеющиеся в справочной литературе, но и фрагменты статей И. В. Гете, Ф. Шиллера и книги Л.С. Выготского. Особое внимание обратите на мысли последнего автора о трагическом герое.

Приложение 2

Сотрудничество учащихся в малых группах. Концепция Клауса Фопеля

(Об авторе: Клаус Фопель (67) – немецкий психолог, автор более 90 книг, большинство из которых представляют собой практические материалы для учителей, ведущих группы разных направлений. Мы предлагаем вниманию читателей рекомендации ученого. Они будут хорошим подспорьем специалистам, ведущим педагогические театральные группы).

Эта информация предназначена как для учителей, обладающих определенным опытом групповой работы, так и для начинающих, способных реализовать свои находки в творческих группах.

Предложенные упражнения, позволяют учителю выявлять и прорабатывать проблемы взаимоотношений, которые часто возникают внутри группы. Конечно, это психологические проблемы. Но именно они связаны с процедурами, которые могут применяться в группах, созданных с конкретной целью и на определенный срок.

Основные идеи, лежащие в основе предлагаемых упражнений, заключаются в следующем:

- Анализировать проблемы урока производите вместе с группой, тем самым повысится вероятность того, что учащиеся групп становятся более зрелыми, творческими личностями, чувствующими ответственность;

- Помнить, что каждое упражнение нацелено на углубление знаний, формирование навыков и умений работать сообща над проблемой, на выявление исследовательских способностей каждого обучаемого, воздерживаясь при этом от каких-либо оценок или сравнений;

- Соблюдать толерантность, тепло и дружелюбное отношение к каждой подгруппе. При соблюдении этих условий совместный анализ заданной проблемы будет более продуктивным.

Принципы малых подгрупп:

1. «Наша сила – в единстве»

- общность целей и задач, как во время урока, так и во внеклассной жизни
- работа на уроках по парам, в группах; где общее дело – вклад каждого
- возможность постоянного оказания помощи друг другу
- уважительное и доброжелательное отношение к возможностям и проблемам друг друга
- учет индивидуальной совместимости детей при организации групповой работы
- различная расстановка мебели, в зависимости от задач и форм работы на уроке

2. «Радость новых открытий»

(развитие познавательной активности)

- создание проблемных ситуаций
- использование эвристических приемов
- групповая работа
- выполнение творческих заданий
- привлечение дополнительного материала (при работе с разными источниками информации)
- работа на уроке на разном уровне сложности (со всеми детьми)
- работа над проектной деятельностью

Условия создания конструктивной среды в классе:

- Поддерживать постоянный интерес у учащихся к тому, что происходит на уроке

- Разнообразить формы работы на этапах отработки и закрепления материала

- Предоставить учащимся возможность использования полученных знаний в своей практической деятельности

- Применять методы и приемы, нацеленные на развитие познавательной активности учащихся.

Оказываясь не объектом, а субъектом учебно-воспитательного процесса, учащийся постепенно учится чувствовать ответственность за происходящее вокруг, учится самостоятельно принимать решения, приобретая при этом навыки общения, необходимые для решения учебных задач.