

ТЕАТР КАК НОВАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ТЕХНОЛОГИЯ

Валеева Елена Викторовна,

кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка и литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского (Арзамасский филиал)

ПРОГРАММА «ТЕАТР — ОБРАЗОВАНИЕ» УНИКАЛЬНА, ПОСКОЛЬКУ ПРЕДЛАГАЕТ НОВЫЙ ПУТЬ В ОБЛАСТИ ГУМАНИТАРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И РАССМАТРИВАЕТ ИСКУССТВО ТЕАТРА КАК ГЕНЕРАТОР НОВЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ СТРАТЕГИЙ. ВОСПИТАНИЕ ИСКУССТВОМ СТАНОВИТСЯ СЕГОДНЯ НЕОБХОДИМОЙ ПОТРЕБНОСТЬЮ, СПОСОБСТВУЕТ РАЗВИТИЮ НРАВСТВЕННЫХ И ЭСТЕТИЧЕСКИХ КАЧЕСТВ ЛИЧНОСТИ. ИЗУЧЕНИЕ КЛАССИКИ МИРОВОГО И ОТЕЧЕСТВЕННОГО РЕПЕРТУАРА НЕОБХОДИМО СТУДЕНТУ ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ УСТРАНИТЬ НЕВЕЖЕСТВО И ЗАДУМАТЬСЯ НАД СОВРЕМЕННОСТЬЮ. ПРЕДЛОЖЕННЫЙ МАТЕРИАЛ МОЖЕТ БЫТЬ ИНТЕРЕСЕН УЧИТЕЛЯМ РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ, А ТАКЖЕ ЗАВУЧАМ ПО ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ.

• театральная педагогика • театр-образование • гуманитарное образование • актуализация классического наследия

Учитель в ситуации тотального «нечитания» ищет и часто не находит путей обновления педагогических технологий, трансляции культурного наследия и т.д. Современный человек, постоянно наблюдающий за собой на фото в «Инстаграме», разучился видеть себя в зеркале культуры и образования. Отсюда падение интереса к классической литературе, которая кажется нашему современнику умозрительной, максимально удалённой от контекста настоящей жизни, а потому вызывает не столько скуку, сколько агрессию и деструктивную критику. Культурные традиции часто становятся лишь элементами современного дизайна.

Сегодня как никогда России нужны новые люди культуры, способные стать *посредниками* между «сегодня» и «завтра», *проводниками* в будущее. Для того чтобы они были пригодны для «завтра», необходимо сформировать представление о будущем, однако не о таком, каким является настоящее. Это вызов.

Ответом может стать новая программа «Театр — образование», которая началась в Нижегородском государственном педагогическом университете на кафедре культурологии по инициативе заведующей ка-

федрой, доктора филологических наук, профессора В.А. Фортунатовой. Эта программа была использована, внедрена и усовершенствована в Нижегородском государственном университете им. Н.И. Лобачевского (Арзамасский филиал) на кафедре русского языка и литературы [2].

В сложившейся ситуации театр даёт возможность молодому человеку увидеть себя со стороны, пережить горе или радость, но в игровом, сценическом варианте. Театральная постановка становится источником формирования душевной пластики, многообразия личности. Конечно, программа «Театр — образование» имеет вспомогательное значение и не отменяет необходимость всестороннего развития личности за счёт других средств. Между тем сотрудничество школы, вуза и театра эффективно воздействует на состояние культуры в обществе.

О программе

Цель: показать истинное духовное величие литературы и зародить в молодом поколении стремление к возрождению истинных духовных ценностей.

Задачи:

- исследование искусства театра в его синхронии и диахронии;
- изучение законов театрального искусства;
- непосредственное знакомство с новыми постановками Арзамасского театра драмы;
- практическое применение педагогических знаний и умений в процессе учебной работы будущего педагога;
- привлечение школьников и студентов к научно-исследовательской, научно-методической и творческой деятельности;
- воспитание молодёжи города.

Главная категория искусства театра — это художественный образ. Спектакль учит особому образному видению, умению выразить идею литературного текста через образную систему театральной постановки. Специфической особенностью искусства сцены является активное участие в нём зрителя. Именно зритель должен понять смысл предлагаемого ему театрального представления и создать свой образ спектакля, в той или иной степени близкий созданному режиссёром и актёрами. Образное мышление можно развивать, например, с помощью арт-рецензий или визуальных заметок. По сути, эти методики направлены на создание визуального образа спектакля, каким он воспринят зрителем. Жанр арт-рецензии и визуальной заметки предполагает проникновение в суть театрального действия и воплощения его образно-смысловой идеи с помощью фотографии или видеоролика. Здесь возникает эффект двойной образности — своей и спектакля, а иногда и тройной образности, когда добавляется первоисточник — само литературное произведение. Такая методика развития образного мышления во многом зависит от индивидуальности школьника или студента. Однако существует несколько общих методических принципов, которыми следует руководствоваться в работе: во-первых, открытая установка на восприятие спектакля (ученик не должен бояться высказать своё мнение, пусть даже отличное от мнения учителя); во-вторых, искусство воспринимается сначала только чувствами, а разум подключается позднее; в-третьих, перенос образов на себя, подключение своего личного и культурного

опыта, поиски собственной идентичности; в-четвёртых, сотворчество, диалог с авторами спектакля [3].

Важно сделать такую работу систематической. Это позволит накапливать впечатления и сделать посещение театра внутренней потребностью молодых людей.

Этапы работы

1. Подготовка учащихся к посещению театра и просмотру спектакля. В идеальном варианте нужны предварительные лекции по истории театрального искусства. В других случаях возможна работа учащихся с театральной и литературоведческой литературой. Однако обязательными представляются мини-лекции в театре перед началом каждого спектакля. Задача педагога на этом этапе — подготовить школьников или студентов к восприятию сценического действия.

2. Осмысление спектакля. Этот этап предполагает обсуждение постановки, которое может происходить непосредственно в театре (в антрактах) или после окончания спектакля. Нужно обсудить увиденное, разобраться в том, что вызвало вопросы, поделиться мыслями. Можно такие встречи провести вместе с режиссёром или актёрами. В Арзамасском театре драмы такая работа поддерживается. Подобное обсуждение базируется как на интуитивном уровне (нравится — не нравится), так и на художественно-культурном (тема, идея, сюжет) и на уровне традиционных эстетических категорий (прекрасное, безобразное, трагическое и комическое). При этом очень важной остаётся роль учителя, который помогает юным зрителям осознать свои впечатления, выработать собственную позицию и наладить диалог с актёрами или режиссёром. Можно использовать на этом этапе работы следующие задания: сделать наброски (визуальные или словесные) персонажей, реконструировать фрагмент спектакля в видеоролике, создать макеты программы и афиши и т.д.

3. Создание арт-рецензий. Для написания рецензии о спектакле можно предложить следующие рекомендации.

Пространственное решение. Работа со сценографом над оформлением будущего спектакля, которое должно выразить его идейно-тематическое содержание, стилистику, грамотность.

Пластическое решение. Видение принципиальных мизансцен, кусков (отдельных фрагментов-корр.), размещение действующих лиц, понимание природы их поведения (того, что мы называем «способом существования»).

Музыкальный образ спектакля. Работа с композитором, характер оркестровки, пение под гитару, народные хоры. Классическая музыка. Компильция или оригинальная музыка.

Образ спектакля. Это сложное определение. Здесь главное — передать зрителю индивидуальное ощущение действия.

Характеры действующих лиц. Поскольку в спектакле конкретное обобщается, то речь идёт об образах людей.

4. Обсуждение арт-рецензий. Этот этап имеет большое значение для учащихся, которым крайне важны внимание к их работе, объективная оценка их идей.

Такого рода работа стимулирует молодых людей прочитать текст, вырабатывает у них навыки анализа и помогает в написании сочинений.

Примеры рецензий

Пьеса **Александра Строганова** «Щелкунчик мастера Дроссельмейера», написанная по известной сказке немецкого романтика Э.Т.А. Гофмана, в постановке заслуженного артиста Карелии **Амана Кулиева** выглядит так, словно создана «на злобу дня», вобрав в себя принципы театра абсурда, став одним из самых репертуарных спектаклей в российской театральной афише.

На сцене часовая мастерская мастера Дроссельмейера очень напоминает уютный чердак в доме, где есть дети и где часто хранят старые игрушки. Куклы, солдатики внезапно начинают двигаться, как только Дроссельмейеру удаётся починить меха-

низм волшебных часов. Кажется сначала, что артист, исполняющий роль мастера, словно не замечает уже открывшегося занавеса, увлечённый полемкой в работе циферблата. Позднее бой этих часов неукоснительно приближает Рождество.

Часы вносят некую размеренность в сказочное повествование и одновременно придают спектаклю ритм, напоминая героям и зрителям о неумолимом ходе времени, о безвозвратно уходящих в прошлое мгновениях, заставляя взрослых вспомнить о том, что и они были детьми. Надо сказать, что время — ещё один персонаж этой истории. Оно течёт в этом спектакле неодинаково, как, впрочем, и в реальной жизни: то ускоряясь, то замедляясь. Счастливые минуты летят незаметно, зато часы испытаний и бед растягиваются на целую вечность. Именно так происходит и с девочкой Мари, «страшный сон» которой, когда она становится принцессой Пирлипат, кажется очень длинным.

Очевидно, что от зрителя необходимы терпение и знакомство с первоисточником, тогда все необходимые смыслы из пьесы будут извлечены вместе с той общественной пользой, которую несёт в себе это представление. Речь идёт, казалось бы, о самых простых вещах: о добре и зле, о рождественском чуде, о детстве. Спектакль вынуждает родителей разговаривать с детьми, обсуждать с ними то, что происходит на сцене. «Это не простая детская новогодняя история, — повторяет режиссёр-постановщик **Аман Кулиев**. — В образах Гофмана скрыта целая философия жизни». Перед нами универсально-общечеловеческая история, поскольку посвящена, в том числе, и психологии современных семейных отношений. Восприятие этой темы требует подготовленного зрителя, причём не только на личном богатом опыте, но и с привлечением интеллектуального багажа. Режиссёр смог поднять проблемы, с которыми сталкиваются очень часто современные дети, — это непонимание, чувство одиночества, а также вопрос веры. Получился очень интригующий, волшебный спектакль для детей, сделанный по-взрослому, так, что увлекает заодно и родителей.

Первое слагаемое успеха — это работа художника-постановщика **Владимира Дубровского**, воссоздавшего целый мир,

в котором самая узнаваемая реальность сталкивается с невероятной фантазией. На сцене много отражающих поверхностей и выходов (справа, слева, со стороны сцены и даже снизу, поскольку есть ещё и пространство подвала, где живёт Мышиный король со своей свитой). Сцена наполнена какими-то шкафчиками, сундуками, переходами, лазейками, расположенными по сложному плану, с целью запутать и не дать выхода. Всё это создаёт иллюзию волшебного лабиринта, словно олицетворяющего тупиковую ситуацию, в которую попали герои истории. Это мир сна, мир неукротимой фантазии, поэтому порой сложно понять, что видит Мари наяву, а что существует только в её воображении. Это мир, в котором деревянная игрушка вдруг оживает и начинает разговаривать. Однако видит и слышит его только Мари.

Интересная деталь — кровать героини, правда, расположенная вертикально (снова некая абстракция, но вполне понятная детям). Получается, что окружающий мир девочки существует не по горизонтали, как у её родителей, а по вертикали: в нём нет начала и конца, но есть верх и низ, то есть Добро и Зло.

Второе слабое место — пластическое решение спектакля. Аман Кулиев предлагает артистам особый «способ существования» на сцене. Оживающий мир Гофмана на сцене Арзамасского театра драмы — это красочный рождественский карнавал, где за маской скрывается новая маска, где персонажи живут как бы в двух мирах одновременно: Мари на время (возможно, во сне) становится принцессой Пирлипат (**Татьяна Беляева**), отец Мари превращается в Короля (**Сергей Столяков**), мать Мари — в Королеву (**Екатерина Главатских**), мастер Дроссельмейер — это не кто иной, как Щелкунчик и прекрасный принц (**Александр Кистерев**), Мышиный король удивительно похож на доктора Нойна (**Михаил Быстров**), а доктор Вендельмейер в мире детства — это Звездочет (**Михаил Пальдяев**). Просто взрослые утратили наивность и детскость Мари и поэтому очень похожи на механические куклы: они не верят в чудеса и уже не умеют бескорыстно любить. Поскольку в основе всех героев лежит «закон двойственности», о котором так много писал Шеллинг, обра-

зы поражают своей многозначностью. В частности, продуманы каждая деталь костюма, грим, освещение сцены и лиц и т.д.

Блестит, конечно, **Александр Кистерев**, сыгравший роль Дроссельмейера, Щелкунчика, а потом и очаровательного принца. Диапазон его возможностей раскрывается в полной мере, вызывая весело-восхищённую реакцию зрителя. Но здесь же искрометно-ироничный **Михаил Быстров**. Мышиный король и доктор Нойн в его исполнении завораживают: пугают и смешат одновременно. Артист сумел очень тонко подметить нюансы мышиного поведения, что нашло отражение в его существовании на сцене. Отдельно стоит отметить роль Мари (**Татьяна Беляева**), то решительную, то испуганную, но всегда предельно искреннюю в своих чувствах. У неё есть ценное человеческое и профессиональное качество психологического «попадания в возраст». Палитра состояний её героини очень многообразна, поэтому невольно начинаешь верить в то, что на сцене ребёнок.

«Надо сказать, что всякое время создаёт свой образ. Каждому соответствует и своя система кукол. Есть «время марионеток», а есть — «петрушек», были периоды теневых фигур, вертепа, тростевых и планшетных кукол» (Б. Голдовский. Время автоматов. — <https://www.proza.ru/2013/12/03/139>). Для Эрнста Теодора Амадея Гофмана кукла становилась «памятником толи омертвевшей жизни, толи ожившей смерти». По-видимому, вновь наступает время кукол, «самых собою движущихся», — «время автоматов». Образ этот повсеместно мелькает в телевизионной и уличной рекламе, начинает превалировать центральным в кино, танце, даже в цирке, что почувствовал режиссёр, выбрав именно Гофмана и предложив кукольную пластику для актёров, играющих роли взрослых. Они двигаются и говорят, как заведённые механизмы. Это прекрасно сумели передать артисты, исполняющие роли родителей Мари и Фрица, — **Екатерина Главатских** и **Сергей Столяков**. Порой и Фриц (**Семён Рыжов**) очень похож на них, тогда он не понимает Мари и зло смеётся над её сердечной привязанностью к Щелкунчику.

Третье слагаемое успеха этого спектакля — его органическая слаженность в работе актёрского коллектива (режиссура, сценография, игра актёров). Потрясает и музыкальное оформление спектакля — музыка любимого композитора Гофмана Кристофа Виллибальда Глюка. Глюк писал, что «музыка должна сыграть по отношению к поэтическому произведению ту же роль, какую играют яркость красок и верно распределённые эффекты светотени, оживляющие фигуры, не изменяя их контуров по отношению к рисунку». Такое принципиальное подчинение музыки поэтическому тексту для того времени было революционным, это выглядит очень смело и сегодня, когда музыка органично наполняет сценическое пространство, придавая ему особую глубину, создавая атмосферу тайны.

Фирменным знаком арзамасских спектаклей стала яркая хореография, исполняющая функцию «отстраняющих парабол», то есть пластических преобразований важных режиссёрских идей. Хореография, предложенная балетмейстером **Галиной Удот**, становится полноправным участником действия, придавая спектаклю особый смысл и колорит.

Признаюсь, я давно не испытывала такого искреннего, непафосного удовольствия от увиденного. Сцена Арзамасского театра драмы становится лабораторией самопостижения для молодых. И это сегодня — как воздух для спасения культуры в малых городах России. Известная гофмановская история снова задышала, а современность — задумалась, — вот это самое главное.

2. К юбилею великого писателя М. Горького в Арзамасском драматическом театре зритель увидел спектакль по пьесе «Зыковы», роли которого отлично раскладываются по труппе, а это немаловажный момент. По мнению режиссёра-постановщика **Александра Иванова**, центральную идею спектакля выражает реплика одного из героев: «Образовалось смятение понятий, когда никто не знает, где его место».

Сложный период отечественной истории становится фоном, на котором разворачивается драма одной семьи, рассмотренная словно под увеличительным стеклом. На сцене не было ни модернизации текста,

ни переноса действия в современность, однако зрителя удивила необычная сценография (художник-постановщик **Елизавета Егорова**), превращающая сцену в некий обобщающий символ семейного древа.

Дерево — универсальный символ жизни, символизирующий центр мира, который соединяет Небо и Землю, олицетворяет циклы жизни и смерти человека. Древо — это ещё и семейный альбом семьи Зыковых: альбом, в котором фотографий нет, но их может представить каждый зритель, вглядываясь в пустые рамы-окна. В первом акте древо прикрыто занавесками, поскольку символизирует мещанский мирок Целованьевой, потом оно играет функцию дерева в саду. А во втором действии древо закрывается листьями железа. Если внимательно присмотреться, то «начало рода» обозначено гладкими и ровными листьями, а затем они начинают искажаться, трансформироваться. И последний лист — Миша — это просто ржавчина.

В мире, где уже «никто не знает точно, где его место», по твёрдому убеждению Тараканова, именно семья оказывается тем спасительным кругом, который позволяет человеку оставаться на плаву. «Семья обладает множеством тонких и прочных амортизаторов, смягчающих нарастание противоречия в её лоне, заглушающих, снимающих те взрывы, которые могли бы её разрушить» (З. Кирнозе).

История семьи требует и описания быта, вне которого не могут быть отражены семейные отношения. Внимание к интерьеру дома, предметам домашнего обихода, семейным правилам проясняет характеры героев в спектакле. Стол — очень значимый символ любой семьи. Очень много времени дома человек проводит за семейным столом. Сидя за столом, люди разговаривают, решают проблемы, едят. Удивительно, что только во втором акте Зыковы смогли все вместе сесть за общий стол.

Пьесу Горького «Зыковы» редко ставили на отечественной театральной сцене, этим она отличается от всего творческого наследия драматурга. В ней снижены социальные мотивы и, наоборот, крайне обострены мотивы общечеловеческие. Начало истории — это праздник в доме лесопромыш-

ленника Антипы Зыкова (**Сергей Столяков**), который собирается женить своего единственного сына Михаила (**Александр Кистерев**) на Павлине Целованьевой (**Татьяна Беляева**) — воспитаннице православного монастыря, которая гостит вместе со своей матушкой (**Тамара Гордиенко**) у будущего свекра и его одинокой сестры Софьи (**Елена Лупачева**). Антипа и Софья Зыковы — труженики, на которых и держится всё благополучие Зыковых. Однако вспыхнувшая внезапно страсть Антипы к невестке всё меняет в жизни семьи. Зыков делает предложение Павле, думая, что, наконец, нашёл смысл в своей жизни, встретил свою последнюю любовь, которая, возможно, подарит ему нового наследника, так как Михаила он считает человеком пропащим. Дальнейшее развитие событий вполне могло бы быть образцом увлекательной мелодрамы, если бы не тщательная горьковская разработка всех характеров, которая порождает многообразие современных ассоциаций. Именно это сделало спектакль актуальным и близким сегодняшнему зрителю.

Удивительно, но ведёт спектакль именно Антипа Зыков, натура широкая, размашистая, страстная, жадная до работы, трогательная в муках любви, таким он предстаёт в исполнении Сергея Столякова. Он сам обманывается в отношении Павлы и сам же прозревает на её счёт, осознавая, что ошибся в её непорочности и чистоте. Именно он — «ствол» этого семейного дерева Зыковых: неслучайно, что он является основным источником эмоционального накала в постановке Александра Иванова. Софья в исполнении **Елены Лупачевой** — натура более сдержанная, практичная, с деловой хваткой, научившаяся скрывать свои настоящие чувства. Именно женщине отведена роль семейного фундамента, той опоры, которая остаётся непоколебимой ни при каких жизненных невзгодах и которая в итоге сдерживает семью, не давая волю чувствам. Режиссёр признаётся, что долго искал с Еленой Лупачевой нужный для роли Софьи баланс жёсткости и мягкости. Нелучайно, что только она не переодевает своё бардовое платье на протяжении всего спектакля.

Так, Антипа и Софья Зыковы абсолютно противоположны. По своей сути, они слов-

но напоминают бинарные оппозиции взаимоисключающих понятий, таких как огонь и вода, создавая при этом единство.

Художественно оправданным предстаёт лесничий Муратов (**Михаил Быстров**). Он неплохо образован, рассудителен и, казалось, имеет в своих руках стоящее дело, но ему скучно, поэтому пьёт, постепенно превращаясь на глазах зрителя в заурядного обывателя. Самая трагическая фигура в спектакле — Михаил (**Александр Кистерев**). Он страдает не столько от пьянства, сколько от отцовского непонимания, который не желает или не может понять его духовного состояния. И как результат такой внутренней неустroенности — попытка самоубийства, которая, однако, стала неким толчком к примирению с отцом. Сцены, в которых сын и отец пытаются поговорить, обнажают не только конфликт поколений, но и распад семьи. Интересным представляется и решение образа Тараканова в спектакле (**Михаил Денисов**). Роль небольшая, но крайне важная для понимания замысла пьесы. Александр Иванов не стал внешне «старить» актёра, считая, что смысл этого персонажа в том, что и как он говорит. В нём нашла отражение трагедия общества, в котором оказалось разрушенным единство отцов и детей: Тараканов отрёкся от сына за то, что «он Россию не любит».

Для каждого героя подбирались определённые цвета. Например, слуги в доме максимально «уравнены» в цветовом отношении с цветом декорации: они словно утопают в интерьере. Софья в бордовом бархатном платье — цвет благородства, устойчивости, спокойствия. Изменения в Павле фиксируются и цветовым решением её платьев: вышла из монастыря в белом, переехала в дом Зыковых — в голубом, окрепла и стала женщиной — уже в глубоком синем.

Музыкальный образ спектакля весьма оригинален. Авангардная атональная музыка, усиливающая духоту и смятения, которые ощущались в семье Зыковых. Больше всего взято музыки С. Губайдулиной (по мнению режиссёра, одного из самых «театральных» композиторов). Остальные композиции подбирались специально под каждую сцену, под каждое настроение вместе с **Ильей Гуревичем**, отвечающим за музыкальное оформление спектакля.

Образ спектакля сложен: это некое душевное и замкнутое пространство, в котором нельзя уединиться, побыть наедине с собственными мыслями, отчасти от этого и происходят все семейные проблемы.

Финал спектакля совмещает в себе смысловую завершенность (связанную с решением Антипы выгнать Павлу) и одновременно открытость в будущее, что оставляет зрителя с иллюзией, что неспешный ритм семейной жизни Зыковых восстановлен и продолжается за границами спектакля.

Подводя итог, можно сказать, что театр — одна из традиционных форм в системе гуманитарного образования, которой, к сожалению, не уделяют серьезного внимания, ограничиваясь периодическими выходами в театр. Опыт сотрудничества с Арзамасским театром драмы подсказывает педагогу верный и эффективный научно-методический аспект решения проблемы воспитания молодежи и её приобщения к классической литературе — теснее сближать педагогику с искусством. □

Литература

1. *Эпштейн М.Н.* Конструктивный потенциал гуманитарных наук: могут ли они изменять то, что изучают? // *Философские науки*. — 2008. — № 12. — 160 с.
2. *Фортунова В.А.* Культура и образование: монография. — Н. Новгород: НГПУ, 2010. — 411 с.
3. *Щепина О.Н.* Визуальный образ и театр // *Театр — образование: Материалы Межвузовской научно-практической конференции*, 17 ноября 2008 г. — Н. Новгород: НГПУ, 2009. — С. 60–64.

Literatura

1. *Epshtejn M.N.* Konstruktivnyj potencial gumanitarnyh nauk: mogut li oni izmenyat' to, chto izuchayut? // *Filosofskie nauki*. — 2008. — № 12. — 160 s.
2. *Fortunatova V.A.* Kul'tura i obrazovanie: monografiya. — N. Novgorod: NGPU, 2010. — 411 s.
3. *Shchepina O.N.* Vizual'nyj obraz i teatr // *Teatr — obrazovanie: Materialy Mezhvuzovskoj nauchno-prakticheskoj konferencii*, 17 noyabrya 2008 g. — N. Novgorod: NGPU, 2009. — S. 60–64.