

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. АСТАФЬЕВА»
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Филологический факультет
Выпускающая кафедра – кафедра мировой литературы и методики ее
преподавания

ПОЛОМОШНОВА ЮЛИЯ ЮРЬЕВНА

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

*ОСВОЕНИЕ ЧИТАТЕЛЯМИ — ПОДРОСТКАМИ КАТЕГОРИИ
«ТЕАТРАЛЬНОСТЬ» В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ТУРГЕНЕВА*

Направление подготовки 44.03.05 Педагогическое образование
(с двумя профилями подготовки)
Направленность (профиль) образовательной программы
Русский язык и литература

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

Заведующий кафедрой

канд. филол. наук Полуэктова Т.А.

4 июня 2021 г. _____

Руководитель

доцент, кандидат пед. наук Лебедева Н.В.

4 июня 2021 г. _____

Обучающийся Поломошнова Ю.Ю.

4 июня 2021 г. _____

Дата защиты _____ 29 _____ июня 2021 г.

Оценка _____

Красноярск
2021

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Категория театральности: методологический и конкретно-исторический аспекты.....	6
1.1. Понятие театральности художественного произведения.....	6
1.2. Воплощение театральности в творчестве И.С. Тургенева.....	20
Глава 2. Методика работы с категорией «театральность произведений И.С. Тургенева» в школьном образовательном пространстве.....	28
2.1. Категория «театральность»: отражение в методических материалах.....	28
2.2. Возможности освоения учащимися категории "театральность" (5-9 кл.)	41
Заключение.....	47
Список литературы.....	50
Приложение 1. Сертификат об участии в конференции	
Приложение 2. Сертификат об участии в конференции	
Приложение 3. Сертификат об участии в конференции	

Введение

В современной литературной критике театральность не является самостоятельной художественной категорией. Принято считать её лишь

дополнительным структурообразующим компонентом текста. Между тем наличие театральности в произведениях XIX века исторически детерминировано. Учитывая все вышесказанное, мы считаем необходимым совершить краткий экскурс в историю развития театральности как особой художественной категории.

Слово «театральность», по мнению В. Е. Хализева, еще не стало ни научным термином, ни самостоятельной эстетической категорией. Это выражение чаще всего используется как определение оценки, своего рода эпитет (внешняя театральная патетика, театральная помпа, театральная печать и т. Д.)

В то же время в последние десятилетия «театр» часто называли всем, что заслуживает похвалы и отвечает природе сценического искусства, и, прежде всего, масштабу художественного обобщения и его яркому рельефному воплощению.

Мы не должны забывать о двойственной природе театральности: текст читатель часто не воспринимает так, как его воспринимает и мыслит писатель. Позиция как писателя, так и читателя может быть субъективн-бессознательной. То есть, чтобы дать персонажу больше выпуклый по своей природе, писатель может тем самым неосознанно гиперболизировать его функции, которые в восприятии читателя могут превращается в театральность.

Поэзия театральности характеризуется следующими особенностями: гиперболизация, использование драматических и поэтических форм в прозе, а также авторские замечания. Более того, чаще всего именно замечания автора в первую очередь театрализуют произведение, то есть отношение писателя к изображаемому персонажу позволяет насытить текст театральными условностями, гиперболами. Кроме того, для придания театральности произведения часто могут использоваться отдельные детали, «мертвые» предметы.

Таким образом, мы стремимся решить те вопросы, которые в настоящее время требуют их разработки, что определяет актуальность работы.

Категория «театральность» становится более значимой, исследуемой в

академическом литературоведении. Результаты исследования отражены в работах Ю. М. Барбой, Ю. М. Лотмана, В. Е. Хализева, А. Карягина. Такие исследователи как А. И. Вешневская, А. Г. Колесников, В. М. Маркович обратили внимание на то, что эта категория художественно выражена в творчестве Тургенева, в частности в его драматургии и эпических произведениях.

Учет этой особенности индивидуальной манеры Тургенева позволил бы в школьном пространстве так организовать методику работы с его рассказом, повестью и романом чтобы ученики поняли и тоньше почувствовали особенности творческого метода писателя, в частности его отличие от писателей современников реалистов.

Однако школьные программы и УМК не учитывают этой особенности Тургенева. Предложенные вопросы и задания являются стандартно унифицированными для творчества любого писателя. Это определяет **актуальность** нашего исследования.

Цель исследования: теоретически обосновать возможность освоения учениками категории "театральность" в творчестве И. С. Тургенева с разработкой прикладного аспекта

Задачи исследования:

- рассмотреть художественно-эстетическую категорию "театральность"
- выделить характерные для поэтики И.С.Тургенева черты театральности
- выявить методические подходы к освоению произведений И.С.Тургенева школьниками
- предложить методику урочной работы с категориями «театральность»

Объект исследования - «театральность» как стилистическая доминанта творчества И.С.Тургенева.

Предмет исследования - комплекс методических вопросов и заданий для читателей-подростков с учетом категории «театральность».

Для достижения этой цели использовался **комплекс методов исследования:**

культурно-исторический метод, элементы филологического анализа текста, метод педагогического моделирования.

Практическая значимость работы заключается в том, что ее результаты могут способствовать более глубокому дальнейшему изучению творчества И.С.Тургенева в школе. Учителя-словесники могут использовать на уроках по произведениям И.С.Тургенева разработанные вопросы и задания.

Структура работы состоит из введения, 2 глав, заключения и списка использованных источников.

Глава 1. Категория театральности: методологический и конкретно-исторический аспекты

1.1. Понятие театральности художественного произведения

Концепция театральности произведения искусства в последние годы в литературной критике все чаще становится предметом тесного научного понимания. Это связано с тем, что в культурном сознании XX века эта концепция раскрывалась не только в эстетическом и социальном смысле, но и в философском и онтологическом значении. Homo Sapiens уступил место Homo Ludens, и ролевой принцип поведения послужил основой для понимания самой природы человеческой личности.

Однако до сих пор в литературной критике эта концепция не нашла четких терминологических границ. Именно поэтому проблема театральности литературного произведения является одной из самых противоречивых в современных исследованиях по теории и истории литературы. Сама эта проблема чаще всего сводится: к изучению поэтики драмы как своего рода литературы; к

выявлению драматических элементов в работе, которая на самом деле не драматична; к исследованию способов перенесения драматических текстов на сцене; к выявлению тематических воспоминаний, связанных с образами театральными и театральными концепциями в тексте литературного произведения.

В то же время смысл театральности литературного произведения нельзя сводить только к чертам жанра, вида или языкового характера. Идея театральности раскрывается, прежде всего, в концептуальной предпосылке произведения и основывается на представлениях о жизни как о действии, организованном по законам социального, психологического или эстетического представления.

Со времен Платона человеческая жизнь и судьба воспринимались как некая игра высших сил. «Представьте себе, - писал Платон, - что живые существа - это чудесные игрушки богов, созданные ими для забавы или для какой-то серьезной цели; потому что мы не знаем. »

В эпоху эллинизма «вся человеческая жизнь - это не просто беспринципная игра, а сценическая игра, управляемая мудрым хореографом, умело распределяющая роли, строго следящая за своим исполнением, не позволяющая актеру вольности вне текста», - отмечает А.А. Тахо Годи.

Таким образом, уже в древности были реализованы две разные концепции: игра и театрализация.

Игра представляет собой бесплатное бескорыстное действие, существующее «для развлечения» или «для каких-то серьезных целей», позволяющее включать в игровое пространство как предмет, так и объект игры; и в конечном итоге действие, в котором раскрывается сущность многих явлений жизни.

Театрализация - это строго сценический акт, «управляемый мудрым хореом, который умело распределяет роли», этот «хорег» может быть либо всеобъемлющей религиозной или государственной идеологией, либо системой неизменных социальных соглашений, либо творческой волей художника-демиурга, который сознательно моделирует его художественную реальность.

Театрализация всегда подразумевает присутствие исполнителей (тех, кто играет - актеров) и (тех, для кого они играют - зрителей). Не случайно в переводе с древнегреческого слово «театр» означает «места для зрителей». На стыке понятий «игра» и «театрализация» рождается понятие «театральность».

Само это понятие пришло из театра как формы искусства в пространство литературного произведения. Можно предположить, что соотношение понятий «театральность» и «театр» совпадает с соотношением понятий «литературность» и «литература». «Литературность» - это стремление организовать свое поведение и подчинить себя неким моделям, заимствованным из литературных текстов. В этом смысле «литературно» сознание юной Татьяны Лариной или Владимира Ленского. «Театральность» по аналогии с «литературностью» - это стремление структурировать свои поведенческие принципы в соответствии с принципами театрального представления. В этом смысле о «театральности» можно говорить как о специфической психологической характеристике того или иного персонажа.

В то же время в отношении литературы понятие «театральность» можно рассматривать более широко и, прежде всего, с точки зрения особой художественной организации произведения. Поскольку само театральное пространство включает его семантическое разделение на взаимодействующие компоненты - сценическое пространство игры и пространство зрительного зала - художественное пространство литературного произведения, подчиненное принципу театральности, делится на «сценические сцены» - пространство «литературного зрелища», где персонажи сознательно строят свое поведение на основе самосознания жизненных субъектов, и пространство повседневных отношений, в котором есть те, за кого они играют, то есть так называемые «просмотрщик текста», для которого предназначена игра персонажа.

Такое разделение художественного пространства на заранее «организованную область действия» и «аудиторию», то есть тех, для кого предназначено «представление», во многом интеллектуализирует само литературное произведение, потому что поведение персонажа сама по себе мотивация его действий характеризуется «напыщенностью», некоторой

подчиненностью заранее заготовленной модели, идеей.

Таким образом, театральное отношение проявляется не в субъекте, а в том, что поведение персонажей структурировано по образцам определенного зрелища.

Понятие «театральность» включает в себя два основных аспекта: психологический и поэтический. На уровне психологической идеи театральности известная форма Шекспира раскрывается во многих отношениях: «Весь мир - театр». Эта фраза становится у Шекспира своего рода метафорой для многих игровых форм, как социального, так и повседневного человеческого поведения.

Театральность как форма жизненного поведения, как социально-психологическая характеристика может быть как персонажем эпических, драматических, так и поэтических произведений. «Племянник Рамо» в одноименном романе Д. Дидро. По-своему, образ Крошки Цахес в Гофмане театрален. Он может четко говорить о театральном поведении героя, четко рассчитанном на восприятие уважительного и неопытного зрителя.

Эта характеристика довольно явно проявляется при анализе литературных образований.

Поэтологический аспект понятия «театральность» более сложен. Это связано только с пространственным структурным искусством производства. В этом случае мы не видим театрально-драматических форм и не занимаемся структурно-типологическими и жанровыми драматургами. Чтобы определить «театральность» как семантические характеристики, необходимо использовать эпические, прежде всего, новые форматы, чтобы понять, как семантическое пространство произведения искусства семантически «стратифицировано». В этом смысле феномен «театральности» может стать одной из характеристик того, как я был моделью повествовательного искусства романа XIX века к XX веку.

Литература классического критического реализма с ее стремлением к наиболее объективному анализу и улавливанию в области социальных и психологических процессов, по сути, создает классическую формулу нового повествования. Эта формула предполагает наличие трех взаимодействующих уровней семантического моделирования текста: новый мир с его системой

символов; читатель, который синтезирует в своем уме значение и значение происходящего. Такая формула соответствует обычной схеме Якобсона коммуникативного акта: отправитель - сообщение – адресат.

Правда, надежное воспроизведение действительности, опираясь на собственную личную жизнь и художественный опыт актера, становится в русском театре первой половины XIX века. Основной эстетический принцип.

Театральность, раскрытая в самой реальности, сыграла большую роль в создании новой образной структуры. Ю.. М. Барбой определяется его как «свойство жизни», и в его понимании это связано с исполнением «социальных ролей»[1]. Ю.М.Лотман, характеризуя способы взаимодействия искусства и реальности, отмечает, что жизнь может выступать «как область модельной деятельности - она создает паттерны, имитирующие искусство», т. е. в данном случае «формы жизненного поведения определяют сценическое поведение». Исследователь соотносит этот метод взаимодействия искусства и реальности с реализмом.

В русской литературной критике проблема театральности рассматривалась главным образом для характеристики жанровых особенностей драмы как вида литературы или в аспекте взаимоотношений литературы и театра как формы искусства.

Итак, в первом случае наиболее интересными являются работы В.Е.Хализева «Драма как явление искусства» , в которых он рассматривает соотношение театральности в жизни и на сцене, называя театральность «гранью самой жизни». Хализев настаивает на так называемом «сотрудничестве» литературы и театра. Он пишет в своей работе, что «без проникновения в богатство литературы творческая работа в театре просто невысказима»[31].

Таким образом, для Хализева вопрос о том, как литература входит в театральную практику и как литература влияет на театр, является первостепенным. Хализев понимает «театральность» как «жестикование и ведение речи, основанные на публичном массовом эффекте, своего рода гиперболе «обычного» человеческого поведения, присутствующего в самой жизни».

Интересна работа А. Карягина «Драма как эстетическая проблема», где

театру предоставляется возможность обогатить границы своих эстетических возможностей, освоить новые пласты реальности. Карягин рассматривает театральность «не как определенный внешний момент или как самоценное явление, противостоящее жизни, а как специфическое качество, присущее театральному искусству, особую эстетическую форму овладения реальностью»[8].

Карягин уделяет особое внимание выразительности актера, которая очень близка к выразительности человека в реальной жизни. Эта естественность поведения становится важным художественным критерием.

В то же время «театральность» как вид художественного мировоззрения остается за рамками В.Е. Хализев и А. Карягин.

В последние десятилетия понятие «театральность» все шире применяется в социокультурной сфере жизни.

Итак, Ю.М. Лотман в своих работах уделял пристальное внимание проблеме театра. Его интерес к театру возник благодаря изучению русской культуры XIX века, которую он рассматривал как некий образец ритуализации повседневной жизни. Для русского дворянства конца 18 - начала 19 веков, по мнению Ю.М. Лотман характеризуется резким разделением повседневного и «театрального» поведения, одежды, речи и жеста.

Эти идеи были развиты в некоторых других работах ученого. Итак, в статье «Театр. Язык и живопись » автор отмечает «взаимные тенденции приравнивания сценической жизни к реальной жизни. «Появление» театра повседневного поведения »изменило взгляд человека на себя. В жизни выделялись ее «поэтические» моменты и ситуации, которые были объявлены единственными значимыми и даже единственными из существующих[18].

В «не поэтические» моменты человек, казалось, уходил за кулисы и, с точки зрения «игры жизни», играемой на сцене, как бы прекратил свое существование до нового выхода. »[19].

Театральность определяется Лотманом как особенное игровое поведение

человека в определенных ситуациях.

В последнее десятилетие понятие «театральность» все больше сближается с понятием «игра».

Концепция игры особенно актуальна в искусстве постмодернизма.

Совокупность игры »определяет содержательную направленность постмодернистского произведения, основными чертами которого являются самоирония, самопародия, саморефлексия, раскрывающие взаимоисключающие истины в произведении.

Однако театральность уже в русской прозе второй половины XIX века приобретает права определенной художественной категории.

Наиболее полно художественная функция этой категории была изучена в работах И. С. Тургенева. Что касается поэтики М. Е. Салтыкова-Щедрина, то в ней только подчеркивается театральность: «Было много споров о характере рассказчика в этой и многих других работах Салтыкова. Его рассказчик - далеко не однозначная фигура, не поддающаяся педантичной расшифровке. Работы сатирика часто напоминают своеобразную пьесу в том виде, в котором автор выступает среди актеров, с удивительной легкостью переходя от глубокого личного монолога к сатирическому «шоу». Обычно субъектом такого карикатурного образа становится угасающий либерал, «играющий», и писатель как бы одновременно с сарказмом высмеивает его.

Мы уделили особое внимание утверждению Берковского, что реинкарнация и сочувствие Щепкина равносильно усвоению психологического романа русскими писателями; Заявление Хализева о том, что театральность «представляет собой жестикуляцию и дирижирование речи, основанную на массовом общественном эффекте, своего рода гиперболу» обычного «человеческого поведения»; а также утверждение Лотмана о том, что появление стилей поведения в благородной среде побудило к поиску моделей повседневного поведения в области искусства.

При выборе критериев театральности мы опирались на критерии, ранее разработанные Хализевым, для театральности поведения персонажей,

исторической театральности, выведенной Лотманом, как способа социальной адаптации, а также качества самих драматических текстов. Томашевский. Подводя итог всему вышесказанному, мы заключаем, что театральность присутствует не только в работах исследованных авторов, но также является категорией, широко используемой в литературе рассматриваемого периода.

Этот период не был выбран для изучения случайно. В работах более ранних лет, несомненно, можно выявить происхождение театральности, однако именно во второй половине XIX века театральность стала наиболее распространенной. В диссертации также утверждается, что театральность прозы Тургенева, Салтыкова-Щедрина и Боборыкина была предпосылкой появления этого качества прозы в творчестве Л. Н. Толстого и А. П. Чехова.

Но следует отметить, что категория театральности в поэтике драматургии не равна, а лишь в некоторой степени идентична театральности как категории поэзии романа. Театральность в романе представляет собой более широкую концепцию, проявляющуюся как на внешнем уровне - уровне организации и конструирования текста и создания художественного мира романа, так и на внутреннем уровне - уровне построения сюжета и конструкции образной системы.

Можно предположить, что «театральность» как поэтическая характеристика по отношению к новой структуре возникает там, где в художественном мире произведения появляется некая пространственная трехмерность: первый уровень: закулисное пространство, скрытое от зрителя, где « механизмы управления спектаклем », и где прогнозируются причины описанных событий - это своеобразное пространство театральной режиссуры; второй уровень: литературная сцена, где главной фигурой является персонаж-актер, который в некоторых случаях руководит своим сценическим поведением. И, наконец, третий уровень - это аудитория, как область эмпирической реальности, но обязательно существующая как своего рода «зритель в тексте».

Любой текст, допускающий такое разделение, имеет характеристику «театральности», и само понятие «театральности» литературного произведения раскрывается через тип отношений между указанными семантическими уровнями

текста. В то же время логика развития литературного и художественного процесса с XIX века по XX век изменила повествовательные принципы жанра романа. Знаменитая фраза Флобера «Мадам Бовари - это я» стала новой пространственной формулой романа. Она выразила желание автора не «вставать» над своими персонажами, а быть как можно ближе к ним, раскрывать их внутренний мир «изнутри». Роль автора - демиурга, постепенно покинула пространство романа. Автор все более и более «растворяется» в своих героях, что обуславливает развитие черт «психологической прозы».

Если классический критический реализм описывал психологические условия в большей степени, то авторы психологической школы «заставляют» своего героя от начала и до конца книги вести себя так, чтобы все его действия, все его импульсы были отражением его внутренней природы, его мыслей, желаний или сомнений. Поэтому они скрывают психологию, вместо того, чтобы показывать ее и делать ее работой, подобной тем костям, которые составляют скелет человеческого тела, которые невидимы для глаз »

Одними из основополагающих работ сочетающих общекультурную направленность с изучением театральности как театральной принадлежности, безусловно, являются работы Н.Н. Евреинова, в том числе «Театр как таковой. Апология театральности», где сценизм называют альфой и омегой истинной театральности. «Под термином «театральность» я подразумеваю эстетическое чудовище явно тенденциозного характера, которое даже далеко от здания театра одним восхитительным жестом, одним красиво протонированным словом создает сцену, декорации, освобождает нас от оков. реальности - легко, радостно и непременно »[6].

Наиболее полное определение театральности представлено в «Словаре театра» П. Пави. Суть этой статьи: «Театр / театральность - это оппозиция, по-видимому, сформированная по тому же принципу, что и пара литература / литературность. Театральность определено театральна в исполнении или драматическом тексте. »

При составлении статьи Пави учитывает различные точки зрения на

проблему театральности. Он подчеркивает врожденное богатство знаков в театральности, а также опирается на часто используемую позицию Барта: «Что такое театральность? Это театр -минус текст, это насыщенность знаков и восприятий, которая создается на сцене по краткому письменному «либретто», это нечто вроде всеобщей проникающей способности различных приемов воздействия: жестов, интонаций, субстанций, света, наводящих текст всей полнотой внешней, пространственной образности».

В продолжение этого тезиса автор словарной статьи считает необходимым привести идею Арто о том, что театральность противопоставлена литературности, театру текста, литературным средствам, даже иногда диалогам, а также нарративности и «драматургичности» логически сконструированной фабулы.

В результате своего мини-исследования П. Пави ставит значительный «вопрос о месте и характере театральности:

⑩ надо ли искать ее на уровне тем и содержаний, описанных в тексте (внешнее пространство, визуализация персонажей);

⑩ надо ли, напротив, искать театральность в самой форме выражения, в той манере, в какой текст ведет беседу с внешним миром и показывает то, что вызвано к жизни им самим и сценой.

В первом случае театральное пространство, визуальное, выразительное. Во втором случае театральное - это особая манера театального высказывания, циркуляция слова, визуальное раздвоение высказывания (персонажа / актера) и его высказывания, мастерство исполнения. »[22].

Исследуя театральность как тип художественного восприятия в литературе, О. Легге приходит к важному выводу: «"театральность" как поэтологическая характеристика применительно к романной структуре возникает там, где в художественном мире произведения появляется своеобразная художественная трехмерность: первый уровень: скрытое от зрителя закулисное пространство, где размещаются "механизмы управления спектаклем" и куда проецируются причины описываемых событий - это своеобразное пространство

театральной режиссуры; второй уровень: литературная сцена, где главная фигура персонаж-актер, который в некоторых случаях сам режиссирует свое сценическое поведение. И наконец, третий уровень -это зрительный зал, как область эмпирической реальной действительности, но существующей обязательно в качестве своеобразного "внутрикон-текстового зрителя"[15].

Несмотря на то что понятие театральности прозаического текста до сих пор не имеет четко очерченных границ, современное литературоведение ведет активные исследования в этом направлении применительно к конкретным произведениям и авторам. Принципиально значимым для нашего исследования стало определение театральности, данное в работах Е. А. Поляковой [23]. Полякова предлагает понимать под театральностью в литературе «специфический театральный, сценический способ развертывания сюжета и изображения характеров персонажей, включающий как пространственность и визуальность, с одной стороны, так и особый ракурс восприятия действительности—с другой» [24]. Кроме этого, по мнению исследовательницы, понятие «театральность» включает в себя «определенную эстетику, связанную с принятием некоторой роли с представлением, т.е. с актерством, шутовством, клоунадой, со стихией обмана» [24]. Таким образом, речь идет о некотором модусе поведения, о транспонировании сценического за пределы театрального пространства, об «актерствовании во внехудожественной реальности», о «театральном хронотопе» вне театра. Полякова подчеркивает необходимость восприятия театральности не только как некоторого атрибута драмы и ее сценического воплощения, но и как особой формы изображения действительности.

«В такой перспективе театральность оказывается разновидностью “общественного договора”, заключаемого между создателями и участниками театрального события» [16]. Вполне очевидно, что рубеж XX–XXI вв. актуализировал феномен театральности, что позволяет говорить о начале нового периода в ее истории. Размытие границ театральности, установка на перформативность искусства, присутствие театрального кода в повседневной

жизни по-новому ставят вопрос о функциях театральности в литературе, формах и способах театрализации недраматургического текста.

Категория театральности признается важной литературно-художественной характеристикой, позволяющей осмыслить как особенности художественного строя произведения, так и смыслообразующие художественные приемы, формирующие содержательный план произведения.

На уровне прозаического текста под формами театральности принято понимать зрелищность, повышенную визуальность, маскарадность, декоративность, экспрессивность, подчеркнутую игривость и искусственность, прямые театральные ассоциации и аллюзии. Театральность может определять и нарративные механизмы прозаического текста, примером чего, в частности, является авторская маска.

После анализа существующих точек зрения на категорию театральности и вариантов ее функционирования на различных уровнях и концепций, близких к этой категории, мы предлагаем следующее определение: театральность - это категория новой поэтики, которая определяет особый тип внутренней организации текста на уровне структуры, предметного строительства, образной системы и конфликта, ориентированный на создание модели театрального / сценического исполнения или драматического текста.

1.2. Воплощение театральности в творчестве И.С. Тургенева

В эту эпоху Тургенев неоднократно выражал мысль о том, что у нас нет подлинного театра и настоящей драматической литературы. Его заявление известно в критической статье о драме Геденова «Смерть Ляпунова»: «... до сих пор не было таланта, который мог бы придать нашей сцене необходимую широту и полноту. Мы не будем повторяться, - продолжает Тургенев, - не раз высказывали на страницах «Отечественных записок» мнения о Фонвизине, Грибоедове и Гоголе; читатели знают, почему первые двое не могли создать с нами театр; Что касается Гоголя, то он сделал все возможное для первого инициатора, одинокого гения таланта: он проложил, он указал путь, которым будет следовать наша драматическая литература в наше время, но театр - самая прямая работа всей жизни, и гениальный человек, тем не менее, один. Мы уверены, что семена, посеянные Гоголем, теперь молча созревают во многих умах, во многих талантах; придет время - и рядом с одиноким дубом вырастет молодой лес ... С момента появления "Ревизора" прошло десять лет; однако за это время мы не увидели ни одного произведения на российской сцене, которое можно было бы считать гоголевской школой (хотя влияние Гоголя уже заметно во многих), но с тех пор в наших умах произошли удивительные изменения, в наших потребностях. "[28].

Тургенев собирается восполнить этот значительный пробел в русской художественной культуре своими силами и средствами. Сложная миссия русского

Мольера не пугает его ни в малейшей степени. Перед ним вырисовывается обширная серия комедий и драм с огромным количеством типов, взятых из самой жизни русского современности[3].

Обширной и разнообразной была театральная школа Тургенева. Его начитанный в этой области, а также в философии, поэзии, политической или художественной прозе отличался своей полнотой и разнообразием. В его библиотеке были крупнейшие классики драматической поэзии - Софокл и Еврипид, французские трагики - Кальдерон, Шекспир и Шиллер.

Тургенев был несомненным мольеристом. Герои Театра Мольера на каждом шагу попадают под его перо. «Я готов кричать, как Маскарил», - пишет он в одном письме. «Я выздоравливаю от этой болезни, как Жодель в «Насмешках Преца», - говорит он в другом. В беседах с Гонкуртом Тургенев также упоминает Мольера. Из старых французских комиков он, очевидно, также ценил Бомарше. По крайней мере, имена его героев попадают в статьи Тургенева.

Тургенев также хорошо был начитан в теории драмы; в своих письмах он вспоминает «парадокс актера» Дидро и в своих статьях приводит обширные выдержки из гамбургской драмы Лессинга [5].

Этот постоянный посетитель театров и увлеченный знаток драматической литературы явно развивал свою поэтическую поэзию. Тургеневская теория драмы была особенно полно отражена в его статье «Бедная невеста»[21]. Недаром, почти 30 лет спустя, когда слава Островского заставила его отказаться от включения этой далеко не хвалебной статьи в полную коллекцию его произведений, он тем не менее признает, что «некоторые отдельные замечания» в ней «не без справедливости». " Написанный в 1851 году, когда Тургенев уже приближался к концу своей ранней драматической деятельности, он, казалось, был результатом его многолетних размышлений о природе и законах сценического творчества. В разбросанных комментариях этой короткой статьи - наиболее полное кредо тургеневского драматурга.

Его первая позиция - борьба с психологизмом на сцене, точнее, с чрезмерно поверхностным и подробным анализом персонажей, которые нарушают законы и

требования театральной оптики. Хитрое и кропотливое искусство мозаичного творчества тоже не касается создания сцены, равно как и пейзажа. В обоих случаях нужны широта и свобода манер, творческая способность подняться над деталями, подробностями и мелочами. Чрезмерно детальная проработка темы становится художественно ложной, со всей ее внешней вероятностью. Стиль сцены и жанр драматического творчества не терпят фрагментации и рассеивания персонажей тонкими линиями, что приводит к полному исчезновению изображения из поля зрения зрителя. Лица должны полностью контролировать автора, когда он выводит их на сцену, и безоговорочно подчиняться его плану, не вызывая авторских комментариев и специальных психологических студий во время действия. Тургенев формулирует здесь глубокий закон всего художественного творчества, который особенно бесспорен в области сценического искусства: «Психолог должен исчезнуть в художнике так же, как скелет исчезает из глаз под живым и теплым телом, которому он служит в качестве твердой, но невидимой опоры. »

Тургенев подчеркивает эффективность этого закона для драмы: «Эта мелкая кропотливая манера неуместна, особенно в драматической работе, где она замедляет и охлаждает ход действий, где мы ценим больше всего тех простых, внезапных движений, в которых человеческая душа резонирует.» Кажется, трудно более удачно выразить саму суть сценического искусства. Тургенев с замечательным мастерством показывает нам на примере Островского, как иногда в нескольких словах, в каком-то произвольном движении героини, в случайном действии героя раскрывается более глубокий взгляд на сущность их персонажей и отношений, чем в большинстве тщательно подготовленные психологические исследования.

Таким образом, законам действия, жеста, движения, выразительной пластичности и общей сценической динамики однозначно противостоит кропотливая живопись душ Тургенева, микроскопический анализ персонажей. Он знает, что «сцена требует больших строк, пространства», широкой и свободной манеры письма. Зрителю не столько нужны бесконечные переполнения

внутренних движений персонажей пьесы, сколько смелое, четкое и мощное моделирование характеров. Типичность, выпуклость, острая и захватывающая жизненная сила персонажа несравненно более необходимы ему для точного и тщательного изучения его лирического настроения. Первоначальные мастера сцены, у которых учился Тургенев, никогда не были удовлетворены тем, что они показали персонажей ровно столько, сколько нужно для курса действий: «Мы очень хорошо знаем, что такое Хлестаков за кулисами и на всех положениях жизни».

Эта глубокая жизненная сила персонажа, которую Тургенев называет «жизненной необходимостью образа», предполагает особую непосредственность сценического образа, его очаровательную заразительность. Сценический образ должен действовать немедленно, прямо и сильно. Тургенев резко осуждает те речи героев о себе, которые дышат сентенцией и где мнение автора вытесняет прямую речь персонажа. Он доказывает, что он является горячим преследователем всего, что может показаться на сцене "натянутым литературным" или "разумно сделанным". Здесь ничто не должно отвечать трудом, пахнуть лампой Диогена. Хорошо известная легкость, легкость и импровизационный тон передачи здесь так же необходимы, как скорость и даже быстрота действия.

Тургеневский театр - это небольшой фрагмент огромной трехсотлетней истории российской сцены. Он не выделяется из этого летописей с острым выступом, не заполняет его с большой толпой неизвестных и бессмертных масок, и не утверждает его, бесспорно, и в народе как национальный репертуар. Он невелик по количеству, и замкнутая орбита его влияния страдает затяжными затмениями.

И все же он живет. На протяжении обширного курса нашей исторической и театральной эволюции, от священного веселья и таинственных актов до возрождения комедийных масок и сценического конструктивизма, он поддерживает живые ферменты возбуждения и смеха, волшебным образом вызывая приступы грусти и веселья в таинственном и неуловимом массе зрительного зала.

Сложная сумма эмоций, пробуждаемых этими сценическими образами, усиливала их эффективную силу и скрепляла силу легенд репертуара в тонких блужданиях драмы.

Опыт художественного прошлого определяет дальнейшую судьбу этого театра. Его действие неизбежно отразится на тех эпохах равного господства слова и жеста на сцене, к которым европейская драма периодически и неуклонно возвращается после эпизодических отклонений в сторону исключительной идеологии или чистого пластизма. Вот почему старые тексты тургеневских комедий, неоднократно обесцениваемые критиками и превозносимые актерами, не раз обречены загореться новым блеском и оживить жизнь в неизвестных условиях будущих сценических форм.

Театральность присуща всей поэтике писателя. Как точно заметил Вишневская: «Драматургия Тургенева, если это понятие расширить, - это всё творчество Тургенева. Во всех произведениях писателя есть что-то гармоничное со сценой, драматическое по своей природе. Тургенев даже думал об антагонистических персонажах, контрастных силах, диалогических столкновениях, взрывных соединениях. »[4, с 40].

Поэтому, изучая творчество писателя, можно заслужить упрек, что оно воспринимается как «театральность без границ». Чтобы не заслуживать такого замечания, рассмотрим театральность в прозаических произведениях Тургенева.

По словам А. Г. Колесникова, Тургенев вкладывал в свои произведения не просто отдельные познавательные сведения о театре, разнообразии его форм, жанров, но и просто образ театра. И это изображение не просто структурировано, выделены его составляющие. Он собран не из независимых элементов, а из одного, поскольку тургеневские персонажи объединены.

Согласно правилам современного писателя, у героев должны быть более специфические характеры, некоторые черты в них отточены, другие должны быть полностью опущены. Не так с Тургеневым. Все персонажи как бы созданы из взаимоисключающих полюсов. Они не линейные, не нормативные, а объемные, разнообразные. Так выглядит образ театра, напрасно смотреть, с кем конкретно

здесь Тургенев, кому и чему он дает предпочтение. Он не стремится быть верховным судьей по отношению к театру, хотя очень часто он говорит о нем беспристрастно. И, пожалуй, главное, что объясняет такой стереоэффект образа театра, - то, что Тургенев внутренне с театром, не отделяется от него.

Творческий метод Тургенева привел к театральности прозы. При создании биографии персонажа он спрашивал себя: кто его отец и мать, что это за люди, что это за семья, какие у них привычки и так далее. Позднее такой творческий метод был успешно применен в творчестве К.С. Станиславского: о прошлом героя сцены, о том, кем были его отец и мать, где он провел свою юность, с кем дружил, Станиславский счел необходимым найти. Для писателей, актеров, режиссеров систему Станиславского часто сравнивают с мыслями Гоголя, но это также связано с психологическим анализом Тургенева, который не мог начать изображать человека без подробного объяснения всех обстоятельств его характера, что приводит к театральности в поведении и характерах героев.

В.М. Маркович, описывая поэтику диалога в романах Тургенева, отметил: «Кроме того, замечания диалога неизбежно воспринимаются читателем как звучащие «сейчас», а именно «в эту самую минуту» [20]. Это также относится к замечаниям рассказчика, указывающим действие или внутреннее состояние участников диалога. Такое свойство рассматривается как театральность речи персонажей в произведениях писателя.

Следует также отметить, что характерен тургеньевский способ организации повествования. Читатель узнает о событиях либо из истории одного из участников, либо из дневниковых записей. Подобная черта характерна для театральности.

Хализев отметил, что «есть два способа словесного воплощения сюжетов. Это, во-первых, история о том, что произошло раньше, которая ведется извне - «со стороны». И, во-вторых, это речь самих персонажей, которая является их действием в изображенной ситуации «внутри нее» [30]. Таким образом, Тургенев использует обе драматические техники для перевода рассказов в прозу.

Так начинается одна из самых ранних работ - «Дневник лишнего человека».

Читателю представлен монолог героя, словно созданный для высказывания со сцены: «Что же рассказывать? ... Э' Расскажу-ка я самому себе всю свою жизнь. Превосходная мысль!»[29].

В этой ранней работе уже видны черты театральности, которые позднее Тургенев встретит как уже существующую систему. Описание высшего общества драматизируется здесь. Все, что происходит на балу, носит комедийный отпечаток. Некоторые черты героев также преувеличены, что приводит к театральной отрывочности. Здесь впервые также есть описание поединка, который Тургенев неоднократно вводит в свои произведения. Поединок у Тургенева также является частью театральной системы текста. Важно, что все, что делает герой этой истории, подчинено продукту внешнего впечатления, потому его записи имеют горький характер.

Обратим внимание на связь театра и прозы в поэтике Тургенева. Сам Тургенев не понимал свою прозу как эпос, говоря, что независимо от того, что он написал, всегда будет выходить серия набросков. Тургенев назвал это эскизами, мы бы назвали такой стиль письма - именно театральным. Эскизы Тургенева - почти театральные сцены. Почти во всех его поединках также происходят словесные столкновения между героями. Таким театральным способом выражается суть конфликта произведения.

В поэтике тургеневской прозы есть «театральная» подсистема, в которой доминирует театральная гиперболизация при создании образов, ландшафтов и поведенческих моделей; использование персонажей из драмы для создания произведений в прозе.

Тургеневу присущ другой тип театральности, который мы называем бессознательным. Стремление дать своим героям самый прямой, живой характер побуждает писателя гиперболизировать эти особенности, что, в свою очередь, привносит эту театральность в текст.

Глава 2. Методика работы с категорией «театральность произведений И.С. Тургенева» в школьном образовательном пространстве.

2.1. Категория «театральность»: отражение в методических материалах.

Знакомство с Тургеневым в школе начинается по УМК В.Я.Коровиной на уроках литературы, с повести «Му-Му» в 5 классе. С 6 по 8 класс школьники изучают различные рассказы цикла «Записки охотника» и повесть «Ася». В 10 классе творчество Тургенева представлено романом «Отцы и дети» и циклом «Стихотворения в прозе»[26].

Вопрос об изучении тургеневского рассказа, повести в аспекте категории театральности не решен, хотя без овладения базовыми, фундаментальными принципами и приемами постижения художественной природы произведения переход к курсу на историко-литературной основе в 10-11 классах является скачкообразным и неподготовленным. Необходимость разработки методики изучения произведений с учетом их особенностей в средних классах определила проблему исследования. Анализ через категорию театральности обеспечит целостность, системность изучения литературных произведений Тургенева в школе.

Произведения, отобранные современными программами по литературе для средних классов, дают возможность привлечь внимание учащихся к волнующим их нравственным проблемам, расширить жизненные впечатления, способствовать формированию их художественного вкуса, поэтому первейшая задача учителя русского языка и литературы - заронить в душах учеников живой интерес к творчеству Тургенева. В 5-ом классе для чтения и изучения рекомендуются рассказы "Муму", из "Записок охотника" ("Бежин луг" и другие). В 7-ом классе предлагаются рассказы "Бирюк", "Бурмистр", "Певцы" и стихотворения в прозе "Русский язык", "Близнецы", "Два богача", "Порог", "Воробей", "Как хороши, как свежи были розы..." (отчасти по выбору учителя и учащихся). В 8-ом классе

изучается повесть И.С.Тургенева "Ася", одно из самых душевных и лиричных созданий писателя, во многом отвечающее личностным потребностям восьмиклассников, вступающих в период взросления с наступлением ранней юности. Учащиеся постепенно входят в мир, созданный Тургеневым. От рассказа, с к повести "Ася" и к роману "Отцы и дети" в старших классах.

Произведения И.С.Тургенева, рекомендованные для средних классов, вызывают определенные трудности в их изучении, требуют разнообразия в построении уроков, в организации самостоятельной работы учащихся. Суть нашей концепции заключается в следующем: анализ произведений должен строиться с учетом особенностей поэтики писателя, что дает возможность создать систему в изучении его творчества. Постигание этой категории вооружает школьников навыками анализа произведений в единстве содержания и формы, поэтому так важно теоретическое и практическое решение вопроса учета особенностей художественного метода при изучении Тургенева в средних классах общеобразовательной школы.

В этой главе мы рассмотрим методические подходы к изучению произведений И.С.Тургенева на основе школьных программ В.Я.Коровиной и В.Г.Маранцмана.

Завершенная предметная линия УМК по литературе под редакцией В.Я. Коровиной переработана в соответствии с требованиями Федерального государственного образовательного стандарта основного общего образования.

В линии учебников под редакцией В.Я. Коровиной четко прослеживается последовательное, системное обращение к изучению устного народного творчества, произведений древнерусской литературы, русской литературы XVIII–XX вв., произведений зарубежной литературы. Дополнительные компоненты учебно-методического комплекса способствуют более успешной реализации деятельностного аспекта в изучении литературы.

В каждом учебнике линии акцент сделан на одну ведущую проблему: в 5 классе – внимание к книге, в 6 классе – художественное произведение и его автор, в 7 классе – особенности труда писателя, в 8 классе – взаимосвязь литературы и

истории, 9 класс – начало курса на историко-литературной основе.

В переработанной линии учебников для 5 – 9 классов усилен деятельностный подход к изучению литературы, введена рубрикация: «Проверьте себя», «Обогащайте свою речь», «Развиваем свою речь», «Учимся читать выразительно», «Литература и другие виды искусства», «Литература и изобразительное искусство», «Творческое задание», «Фонохрестоматия», «Размышляем о прочитанном». В учебники включены вопросы повышенной сложности, рекомендации по организации проектной деятельности.

В 5 классе (курсе) одной из ведущих проблем (аспектов) считается внимание к книге, как к духовному завещанию одного поколения другому, а также роль книги в жизни человека и общества. Центральным понятием при изучении конкретного произведения становится сюжет. Большое внимание уделяется таким жанрам, как сказка (народная и литературная) и баллада, лирические произведения рассматриваются с точки зрения рифмы, ритма и тематики, происходит первоначальное знакомство с характеристикой героя - портрет и речь.

В 6 классе в центре внимания - художественное произведение и автор, характеры героев (причем в большинстве произведений главный действующий персонаж - подросток). Большое внимание уделяется развитию первоначальных знаний о фольклоре, летописи, басне, сказе. Особое внимание уделяется описаниям природы и пейзажным зарисовкам. В данном курсе уделяется большое внимание лирике как роду литературы, происходит знакомство со стихотворными размерами. Работа по теории литературы также включает знакомство с жанром послания и диалогом.

В 7 классе — особенности труда писателя, его позиция, изображение человека как важнейшая проблема литературы. В связи с данной проблемой в теории литературы одним из важных понятий становится "лирический герой". Особое внимание уделяется таким жанрам, как поучение, автобиография, публицистика: мемуары и интервью. Кроме того, происходит знакомство с песенным жанром в русской литературе.

В 8 классе главным аспектом считается установление взаимосвязи

литературы и истории, интерес русских писателей к историческому прошлому своего народа, историзм творчества классиков русской литературы, поэтому в курсе собраны произведения, имеющие историческую тематику, раскрывающие быт и нравы России и ее историческое прошлое. Особое внимание уделяется знакомству с литературными направлениями (классицизм, реализм). А также происходит знакомство с жанром жития и думы. Зарубежная литература в данном курсе также нацелена на раскрытие взаимосвязи литературы и истории.

В 9 классе - литература в духовной жизни человека, шедевры родной литературы, понимание литературы как искусства, поэтому основной упор делается на характеристике каждого литературного направления, его особенностей. А также происходит знакомство с такими жанрами, как путешествие, роман в стихах "Евгений Онегин" и поэма "Мертвые души". Кроме художественных произведений ученики учатся работать с критикой современников.

В конце каждого класса рекомендовано изучение произведений зарубежной литературы, но авторы указывают на то, что возможна перестановка при изучении того или иного текста.

В 10 и 11 классах авторы программы предлагают линейный курс на историко-литературной основе (русская литература 19 и 20 веков): 10 класс - русская литература XIX века в контексте мировой культуры. Основные темы и проблемы русской литературы XIX века (свобода, духовно-нравственные искания человека, обращение к народу в поисках нравственного идеала); 11 класс - русская литература в контексте мировой художественной культуры XX столетия. Литература и глобальные исторические потрясения в судьбе России в XX веке. Три основных направления, в русле которых протекало развитие русской литературы, т.е. продолжается совершенствование понимания литературы как искусства и ее тесной связи с историческим процессом. Развитие знаний о литературных направлениях, их связи с историей и последовательной смене.

В современной практике литературного образования прочное место заняли УМК по литературе для 5-11 классов под научной редакцией Владимира

Георгиевича Маранцмана. Цель литературного образования определяется следующим образом: не только интеллектуальное освоение, но и эмоциональное присвоение гуманистического потенциала искусства и науки, отработка эстетических и психологических механизмов общения человека с искусством, наукой, людьми. Концептуальными содержательными элементами программы являются принципы, которыми руководствуются её составители: 1) соответствие литературного материала возрастным особенностям ученика и проблематике его возраста; 2) ориентация содержания программы и характера работы по литературе на развитие ученика с опорой на ведущий тип деятельности на каждом этапе; 3) выделение в программе основных эпох исторического развития искусства для формирования целостного мировоззрения, системного взгляда на мир; 4) учёт социальных потребностей времени, общественной психологии поколения; 5) развитие литературных способностей школьника.

В программе под научной редакцией В.Г. Маранцмана намечены такие этапы литературного образования: 1 этап начальная школа (1-4 классы); 2 этап (5-6 классы); 3 этап (7-9 классы); 4 этап (10-11 классы). Внутренняя связь, преемственность между различными этапами литературного образования обеспечивается разработкой сквозных линий, объединяющих литературный материал; постепенным, восходящим по кругам каждого класса освоением творчества писателей; целенаправленным развитием читательских умений.

Так, например, особенности подросткового возраста (сосредоточенность школьников на вопросах нравственного выбора и оценке окружающей жизни) обуславливают выбор лейтмотива программы 7 класса темы поисков смысла жизни, в 8 классе сквозными доминантными проблемами курса литературы являются проблемы «Герой и время» (социально-нравственное содержание) и «Жанры литературных произведений» (теоретико-литературный процесс), что позволяет проследить развитие литературы от античности до наших дней в данном аспекте. Курс 9 класса построен на смене эпох развития литературы, при этом сопрягается русское и европейское литературное развитие с целью «показать и общие тенденции, и самобытность русского искусства». Главной задачей курса

литературы 10 класса является изучение творческого пути писателя как развитие его личности и реакции на историческое и эстетическое движение эпохи.

Важно отметить, что большое внимание уделено интегральным категориям современной эстетики и теории литературы «автор», «произведение», «читатель». Уже с 5 класса даётся установка на выявление способов выражения авторской позиции. В программе предусмотрено формирование комплекса понятий, связанных с изучением художественного произведения: изображённого мира, композиции и художественной речи. Анализ программы показывает, что актуальными в процессе постижения литературы учащимися являются категории восприятия и герменевтики искусства: «читатель», «восприятие», «интерпретация», «понимание».

Ключевой идеей методической концепции В.Г. Маранцмана является идея диалога культур, диалога различных видов искусства. При этом диалог культур помогает выявить национальное своеобразие русской литературы, а диалог искусств приобщает к тайнам мастерства художников слова. Уникальные свойства рассматриваемого УМК раскрываются через методический аппарат учебников и рабочих книг, а также методы и приёмы изучения литературы, рекомендуемые в пособиях для учителей. Известна позиция В.Г. Маранцмана: учёт возрастной эволюции восприятия учащихся позволяет учителю грамотно разработать систему изучения художественного произведения. Не случайно особое место в структуре учебных книг занимают вопросы, нацеленные на выявление первоначального восприятия учащимися художественного произведения. Исследуя структуру восприятия как эстетической деятельности, В.Г. Маранцман говорил о взаимодействии таких элементов, как читательские эмоции, воображение, осмысление содержания и формы произведения. Каждый из этих элементов восприятия, по мнению методиста, может оцениваться по уровням, позволяющим определить развитие ученика как читателя. Учёный выделил «сферы» (стороны) восприятия: 1) силу эмоциональной реакции; 2) освоение содержания (смысла) произведения; 3) степень внимания к художественной форме; 4) активность работы воображения.

В.Г. Маранцман справедливо видел основное значение исследования читательского восприятия в том, что оно позволяет грамотно моделировать процесс анализа литературного произведения: определять основное направление анализа, выбирать путь и приёмы изучения текста, вызывать потребность анализа. А это, в свою очередь, даёт возможность существенно влиять на первоначальное восприятие учащихся, углублять, корректировать его в процессе разбора, развивать их воображение, совершенствовать вкус. Примечательно, что в учебниках уделено повышенное внимание выявлению ученического восприятия.

В написанных В.Г. Маранцманом главах учебников для классов также ярко выражено авторское начало. Биографические и интерпретационные статьи учебников несут отпечаток личности учёного. В биографических статьях портреты писателей созданы с нескрываемой симпатией, с включением культурологических сюжетов. Автором дан богатый материал по архитектуре, живописи, музыке, памятным литературным местам, связанным с писателями. Диалог искусств и диалог культур образуют то смысловое поле, в которое погружается ученик. Специально следует указать на отдельные параграфы учебников, посвященные размышлениям учёного над литературными произведениями. В.Г. Маранцман предложил превосходные образцы анализа и интерпретации литературных текстов, отражающие его личные пристрастия и безупречный вкус. Образный стиль (не противоречащий принципу научности), ясность и точность изложения учебного материала помогают его усвоению и установлению многообразных ассоциативных связей. Анализ учебников по литературе, созданных под руководством В.Г. Маранцмана, показывает, что их структура и содержание учитывают личностные и индивидуальные качества школьников, а «основные элементы учебника структурированы в том числе и в логике деятельности учащихся, конструирующих в ходе обучения систему личностных смыслов по отношению к изучаемому предмету». Вся система работы с учебниками и рабочими книгами, входящими в состав УМК по литературе под редакцией В.Г. Маранцмана, призвана убедить школьников в том, что «вдумчивое чтение всегда предполагает диалог автора и читателя, который позволяет искусству преодолевать пространство и время, делают культуру бессмертной»

На основе общего анализа программ мы сравнили различия в их методических подходах к изучению творчества Тургенева. Традиция подсказывает, что первый урок по теме уместно начать с истории создания рассказа. Важно уточнить и обстоятельства, повлиявшие на создание рассказа.

А. По программе Коровиной при изучении темы предшествуют так называемые опережающие вопросы и задания, обращенные как ко всему классу, так и к отдельным группам и учащимся. Общие вопросы и задания: Всем учащимся прочитать самостоятельно рассказ «Муму». Ответить письменно на вопросы: что произвело на меня самое сильное впечатление после чтения рассказа и почему? На какие вопросы я хотел бы получить ответ на уроках? Составьте цитатный план рассказа.

Групповые:

Подготовить выразительное чтение диалогов по лицам.

Индивидуальные:

Подготовить сообщения ассистентов-учащихся по биографии Тургенева.

Подготовить по своему выбору пересказ одного из основных эпизодов рассказа (краткий, выборочный, близкий к тексту).

По программе Маранцмана основой при изучении является роль сравнения в выявлении авторского отношения к герою, понятие о композиции, о пейзаже. Рисование словесных портретов героя в определенных ситуациях.

Общие вопросы и задания:

ⓐ Возраст или поступок делают человека зрелым? Пересказ на тему «Герасим в деревне». Природные качества Герасима и его «несчастье». Конфликт человеческого достоинства и смирения в душе героя. Переезд в город и примирение с новой жизнью.

ⓑ Словесные портреты героев. Разыгрывание сцен из повести. Подбор музыки к эпизодам. Герасим и Муму—пересказ-анализ с попыткой решить вопрос: почему Герасим ушел от барыни?

⑩ Контраст пейзажа и финала повести. Сравнения в повести как способ авторской оценки героя.

Творчество Тургенева в школьных программах рассматривается, как творчество писателя-реалиста. Это устоявшаяся традиция, которая вписывает имя художника в ряд его современников реалистов. Методики работы с категорией «театральность» нет в этих программах, но исходя из общих вопросов и заданий мы можем вывести учеников на освоение данной категории. И если в программе и УМК по литературе под редакцией В.Я.Коровиной мы видим более общий подход к изучения биографии и творчества писателя, то в программе и УМК по литературе под редакцией В.Г. Маранцмана методы работы лучше раскрывает особенности манеры письма Тургенева.

Вариативная модель методической системы формирования читательских умений школьников последовательно от класса к классу в полной мере раскрывается в программе и УМК по литературе под редакцией В.Г. Маранцмана. В других же программах и УМК по литературе мы находим перечень читательских умений лишь в разделе «Требования к уровню подготовки выпускников» (под ред. В.Я. Коровиной). Программе под редакцией В.Г. Маранцмана по характеру описания методов и приемов формирования структурных составляющих процесса литературного развития школьников и условий для его протекания уступают ей другие программы, поскольку они ограничиваются назывными предложениями-характеристиками содержания методов и приемов формирования структурных составляющих процесса литературного развития школьников и условий для его успешного протекания в том или ином разделе.

Вариативные модели методической системы школьного анализа литературного произведения наглядно представлены И.В. Сосновской в диссертационном исследовании «Литературное развитие учащихся в процессе анализа художественного произведения» (2005). Основанием для выделения данных моделей служили 17 пунктов, по совокупности которых стало возможным оценить то, насколько авторами-составителями каждой из программ «уделяется

внимание изобразительному и выразительному миру художественного произведения»:

- 1) сопереживание прочитанному;
- 2) тема, идея, проблемы;
- 3) сюжет, композиция;
- 4) мотив;
- 5) художественный образ;
- 6) образ персонажа;
- 7) поступок;
- 8) художественная деталь;
- 9) подробность;
- 10) портрет, пейзаж;
- 11) подтекст;
- 12) иносказание;
- 13) символика, символ;
- 14) метафоризация;
- 15) звукообраз, цветообраз;
- 16) явления психологизма;
- 17) автор художественного произведения.

Максимальное присутствие компонентов из числа возможных И.В. Сосновская фиксирует в вариативной модели системы школьного анализа литературного произведения, заложенной в программе под редакцией В.Г. Маранцмана (15 компонентов – с 5-го кл. и еще 2 – не с 5-го кл.).

Проведенный нами анализ программы под редакцией В.Я. Коровиной по той же структуре показал, что реализуемая в ней вариативная модель методической системы школьного анализа литературного произведения содержит 10 компонентов – с 5-го класса, 3 – не с 5-го класса (тема, идея, проблема; иносказание; явления психологизма).

Заложенная в программе и УМК по литературе под редакцией В.Г. Маранцмана вариативная модель методической системы реализации межпредметных связей на уроках литературы находит реализацию и на уровне предметов эстетического цикла (литература, изобразительное искусство, музыка), а «связь с историей, русским языком особенно отчетливо заявлена в учебниках под редакцией В.Я. Коровиной»

Наша задача заключается в том, чтобы в традиционные методические приемы освоения учащимися биографии и творчества Тургенева включить работу с категорией «театральность», которая поможет в полной мере увидеть особенности поэтики Тургенева.

2.2. Возможности освоения учащимися категории "театральность" (5-8 кл. «Муму», «Бежин луг» и т.д.)

Через категорию театральности ученики смогут в полной мере увидеть особенности поэтики Тургенева. Полноценно рассмотреть эту категорию мы сможем в романе «Отцы и дети», но перед этим нужно проделать долгую системную работу с освоением данной категории школьниками.

Основная работа будет осуществляться на основе традиционного урока по программе В.Я. Коровиной, но с вкраплениями заданий, которые помогут ученикам познакомиться с признаками театральности в творчестве Тургенева.

5 кл.	Задания и вопросы.	Дополнения к вопросам и заданиям.
«Муму»	<p>-Почему Герасим ушел в деревню?</p> <p>-Понравились ли вам герои и их поступки?</p> <p>-Главный герой рассказа – немой Герасим. Каковы основные черты его характера?</p> <p>-Найдите примеры сравнений и гипербол в тексте. Какие черты характера Герасима они</p>	<p>-Какие поступки лучше всего характеризуют героев?</p> <p>-Инсценировка эпизодов на выбор.</p>

	<p>помогают подчеркнуть?</p> <p>-Подготовьте краткий пересказ всего текста и художественный пересказ любого эпизода.</p>	
--	--	--

Важно уже в 5 классе создать первоначальный «образ Тургенева» на доступном ученикам уровне. Даётся установка на выявление особенностей авторского письма.

6 кл.		
«Бежин луг»	<p>-Подготовьте характеристику каждого рассказчика с фрагментами из их рассказов</p> <p>-Сопоставьте рассказы мальчиков. Какие из них особенно интересны и как они характеризуют самих героев?</p> <p>-Что хочет сказать писатель? Как помогают понять это пейзажные картины — описание ночи, наступающего утра, характеры рассказы мальчиков?</p>	<p>-Подготовьте речевые характеристики мальчиков из рассказа «Бежин луг».</p> <p>-Какие краски и звуки ночи усиливают состояние напряжённости и смятения в душе охотника?</p> <p>-Что можно сказать о семьях, в которых живут мальчики?</p>

Художественное произведение и автор, характеры героев. Роль пейзажных картин.

7 кл.		
-------	--	--

«Бирюк»	<p>-Не менее важно проследить, с помощью каких средств удается автору раскрыть собственное отношение к героям (в их речи, в облике). Как это проявляется в диалогах рассказа «Бирюк»?</p> <p>-Учащиеся читают текст по ролям, после и обсуждения составляют план рассказа, рассматривают композицию, осмысливают тему и идею прочитанного. возможны художественные пересказы фрагментов рассказа «Бирюк».</p>	<p>-Художественные пересказы фрагментов рассказа «Бирюк», т. е. пересказы с сохранением художественных особенностей.</p>
---------	---	--

Учащиеся находят самую важную, центральную сцену в рассказе. Выборочный рассказ, художественный рассказ, сжатый, краткий, пересказ всего текста приближают школьников к более верному пониманию прочитанного.

8 кл.		
«Ася»	<p>-От чьего имени ведется повествование в произведении?</p> <p>-Прочитаем портрет Аси. Красива ли она? Что важно в портрете Тургеневу?</p>	<p>-Почему Тургенев оказывает ему в имени? Что вы можете сказать о нем, каковы его занятия, увлечения?</p> <p>-Обратим внимание, какую роль играет пейзаж в раскрытии человеческого характера. Каково отношение героя к природе?</p>

		-Что особенного в Асе? Какие черты характера героини проявляются в эпизодах? Как тайна рождения Аси, объясняет «странности» характера девушки?
--	--	---

У учащихся формируется представление об этой стороне жизни и творчества писателя, имевшей для читателей не меньшее значение, чем его антикрепостническая аннибалова клятва и его яркие общественные выступления. И та и другая темы определили характер исторической эпохи середины XIX века.

9 кл.		
«Первая любовь»	-Прочитайте заранее повесть «Первая любовь». Определите наиболее важные, с вашей точки зрения, фрагменты художественного текста в повести. Обоснуйте ваш выбор. -Подготовьте краткий пересказ истории любви рассказчика: зарождение любви, развитие чувства. -Какую роль играет пейзаж в повести?	-Одной из особенностей тургеневского творчества часто называют «тайный психологизм». Как вы понимаете это выражение? В каких сценах из повести вы видите проявления «тайного психологизма» писателя? Как через внешнее изображение передает Тургенев внутреннее состояние героев? -Как вы понимаете утверждение, что тургеневский пейзаж многообразен и является своеобразным действующим

Своеобразие тургеневского психологизма. Мастерство пейзажной живописи Тургенева.

Таким образом мы не берем другие произведения Тургенева, только программные. И уже в 5 классе мы предлагаем содержательно и методически такие задания, которые помогут ученикам открыть особенности авторского письма Тургенева. Переформатированные вопросы и задания позволяют учащимся начиная с 5 класса последовательно открывать особенности Тургенева.

В 10 классе при изучение романа «Отцы и дети» мы предлагаем ввести термин «театральность». И на основе системной работы по творчеству Тургенева учащиеся должны в полной мере увидеть и освоить особенности письма автора. А особо заинтересованным ученикам мы предлагаем исследовательскую деятельность, которую они проведут по произведениям на выбор («Дворянское гнездо», «Рудин», «Месяц в деревне» и т. д.).

Под учебно-исследовательской деятельностью школьников понимается процесс решения ими научных и личностных проблем, имеющий своей целью построение субъективно нового знания[9].

Исследовательский метод обучения – это организация поисковой, познавательной деятельности учащихся путем постановки педагогом познавательных и практических задач, требующих самостоятельного творческого решения. Сущность исследовательского метода обучения обусловлена его функциями. Он организует творческий поиск и применение знаний, обеспечивает овладение методами научного познания в процессе деятельности по их поиску, является условием формирования интереса, потребности в творческой деятельности, в самообразовании. Важная особенность исследовательского метода состоит в том, что в процессе решения одних проблем постоянно возникают новые.

Заключение

Итак, театральность - это категория новой поэтики, которая определяет особый тип внутренней организации текста на уровне структуры, предметного строительства, образной системы и конфликта, ориентированный на создание модели театрального / сценического исполнения или драматического текста.

Театральность является одним из важнейших текстообразующих элементов. На сегодняшний день театральность в прозе изучена очень мало. Все исследования только мимоходом касались реальных различий в театральности. Литературные ученые подробно рассмотрели театральное поведение литературных героев, и многие психологи и философы интересовались этим аспектом человеческого поведения в обществе. Действительно, люди, как правило, примеряют карнавальные маски, стараются казаться лучше, чем они есть на самом деле.

Вся история человечества демонстрирует развитие театральных ролей, присущих социальному поведению.

Театр в тургеневскую эпоху был самым популярным искусством. И где бы

человек ни жил, ни в России, ни за рубежом, он обязательно посещал театральные представления. Интерес Тургенева к театру хорошо известен. Кроме того, его личная судьба и присутствие в произведении, принадлежащем к драматическому жанру, все указывает на этот интерес.

Но театральность - это, прежде всего, сознательный акцент на чертах характера, а не только интерес писателя к театру. Что касается театральности Тургенева, то мы обнаружили, что она наиболее ярко выражена в описании поведения героев в высшем обществе.

Хализев отмечает, что театральное поведение присуще публике, а театральная речь является незаменимым подтекстом слушателя. Герои Тургенева ведут себя так, как будто они постоянно на публике и даже в своих монологах обращаются к себе, как будто слушатель присутствует.

Для театральности также важно, чтобы насыщенная им работа легко воплощалась в сценическом производстве, даже не относясь к драматическому жанру. Судьба многих произведений Тургенева имела свое продолжение в сценических постановках. Кроме того, все драматические произведения писателя были поставлены и успешно вышли на сцену. Образы многих героев были разработаны писателем в драматической версии, а затем перенесены в прозу, получив при этом наиболее полное развитие.

Это дало основание для общего вывода о том, что Тургенев придавал большое значение театральности как художественной категории, использовал ее в своих произведениях как элемент создания психологического портрета персонажа и как элемент поэтики.

Базовой в школах является УМК под редакцией В.Я.Коровиной. Задания по творчеству Тургенева в 5-9 классах мы сравнили с заданиями УМК под редакцией В.Г.Маранцмана и выявили различия подходов к изучению материала. Мы убедились, что достоинства есть в программе В.Г.Маранцмана. При этом те вопросы и задания, которые предлагает УМК В.Я.Коровиной требуют определенного изменения.

Мы предложили в рамках УМК В.Я.Коровиной корректировку и изменения

некоторых заданий и вопросов. При этом все произведения И.С.Тургенева остаются неизменными. Связана эта корректировка с тем, что необходимо подчеркнуть и выявить стилистическую доминанту театральности. Возможно это системно проследить с учениками последовательно, начиная с 5 класса, тем самым подготовив их к выявлению категории театральность в 10 классе.

Постижение категории «театральность» вооружает школьников навыками анализа произведений И.С.Тургенева в единстве содержания и формы, поэтому так важно теоретическое и практическое решение вопроса учета особенностей художественного метода при изучении писателя в средних классах общеобразовательной школы.

Таким образом с помощью категории «театральность» мы можем не только по новому взглянуть на творчество Тургенева, но и использовать это как один из способов изучения его в школе, для открытия особенностей манеры письма, стилистики увидеть уникальность мира Тургенева.

Список использованных источников

1. Барбой Ю. М. К. Теории театра. СПб.: СПбГАТИ. 2008. - 237 с.
- 2. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.**
3. Бродский Н. Л., Тургенев-драматург. Замыслы. "Тургенев" (Центрархив). 1923 - Н. Н. Фатов, Рукопись "Студента" Тургенева, "Культура театра", 1922, I--II. Барбой Ю. М. К теории театра. СПб.: СПбГАТИ, 2008. - 237 с.
- 4. Вишневская А И Театр Тургенева. М. 1989. - 140 с.**
5. Дидро Д. Парадокс об актере; Пер. К. Державина. Л-М.: Искусство, 1938.-168 с.
6. Евреинов Н.Н. Демон театральности / Сост., общ. ред. и комм. А. Зубкова и В. Максимова. М.: СПб.: Летний сад. 2002. - 535 с.
- 7.Иванов В.В. От ретеатрализации театра к театральной антропологии//Театр XX века. Закономерности развития. М. 2003. - С.125-144.
8. Карягин А. Драма как эстетическая проблема. М.: Наука. 1971.-224 с.
9. Качурин М.Г. Организация исследовательской деятельности учащихся на уроках литературы. М.: Просвещение, 1988. - 175 с.
10. Коровина В.Я., Збарский И.С. Методические советы. 5 класс/Под ред. В. И. Коровина. URL: https://www.sinykova.ru/biblioteka/metod_5_lit/
11. Коровина В.Я. Методические советы. 6 класс/Под ред. В. И. Коровина. URL: https://www.sinykova.ru/biblioteka/metod_6_lit/
12. Коровина В.Я. Методические советы. 7 класс/Под ред. В. И. Коровина. URL: https://www.sinykova.ru/biblioteka/metod_7_lit/index.html
13. Коровина В.Я. Методические советы. 8 класс/Под ред. В. И. Коровина. URL: https://www.sinykova.ru/biblioteka/metod_8_lit/
14. Коровина В.Я., Збарский И.С., Коровин В.И. Методические советы. 9 класс. URL: https://www.sinykova.ru/biblioteka/metod_9_lit/
15. Легг О.О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX-XX вв : Дис. ... канд. филол. наук. - СПб. 2004.

16. Лидерман Ю. От составителей // По ту сторону театральности или прощание с мимесисом / Ю. Лидерман, М. Неклюдова, О. Рогинская.— Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/111/li21.html>.
17. Линия учебно-методических комплектов для 5—9 классов под ред. В.Г. Маранцмана. М.: Просвещение. 2013.
18. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство. 1998. -704 с.
19. Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе русской культуры XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3-х т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1.-286 с.
20. Маркович В.М. Человек в романах Тургенева. Л.: Издательство Ленинградского Университета, 1975. - 154 с.
21. Пави П. Словарь театра / Пер. с фр.; Под ред. Л.Баженовой. -М. 2006. - 504 с.
22. Полякова Е. А. Поэтика драмы и эстетика театра в романе «Идиот» и «Анна Каренина» / Е. А. Полякова.— М.: РГГУ, 2002.— 328 с .
23. Полякова Е. А. Театральность в литературе / Е. А. Полякова // Новый филол. вестник № 2 (7). М.: РГГУ, 2008. - 38 с.
24. Предметная линия учебников под ред. В.Я.Коровиной. 5 – 9 классы. М.:Просвещение. 2014.
25. Программа литературного образования 5 –9 классы / Под ред. В.Г. Маранцмана. 3-е изд., М.: Просвещение, 2007. - 222 с.
26. Программа литературного образования 5 –9 классы / Под ред. В.Я. Коровиной , М.: Просвещение, 2014. - 269 с.
27. Тургенев И.С. Сочинения. XII, 257-258.
28. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений в 30-ти томах. М.:Т 5, 1978. - 178 с.
29. Тургенев И.С. Несколько слов о новой комедии Островского "Бедная Невеста". 1852.- 294 с.
30. Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. - 240 с.
31. Хализев В. Е. Драма как род литературы. М.: 1986. - 63 с.

Приложение 1. Сертификат об участии в конференции



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева»

СЕРТИФИКАТ

ПОДТВЕРЖДАЕТ,

что **ПОЛОМОШНОВА ЮЛИЯ СЕРГЕЕВНА**,
бакалавр 5 курса КГПУ им. В.П. Астафьева,

приняла участие
в *Международной научно-практической конференции*
«I Воропановские чтения»
13-14 ноября 2020 года

ОРГАНИЗАЦИОННЫЙ КОМИТЕТ

Красноярск, 2020

Приложение 2. Сертификат об участии в конференции

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

 **КРАСНОЯРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. В. П. АСТАФЬЕВА**

XXII Международный
научно-практический
форум студентов, аспирантов
и молодых учёных
Молодёжь и наука XXI века

СЕРТИФИКАТ

ПОДТВЕРЖДАЕТ, ЧТО

Голомошнова Юлия Юрьевна

ПРИНЯЛ(А) УЧАСТИЕ В МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ «АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОЛОГИИ»
21 апреля 2021 года

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ОРГАНИЗАЦИОННОГО КОМИТЕТА

КРАСНОЯРСК, 2021



Приложение 3. Сертификат об участии в конференции

