

УДК 37.017.92

DOI: 10.26140/anip-2021-1002-0075



©2021 Контент доступен по лицензии CC BY-NC 4.0
This is an open access article under the CC BY-NC 4.0 license
(<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>)

ТЕАТР И ОБРАЗОВАНИЕ: НЕСТАНДАРТНЫЙ ПОДХОД К РАСШИФРОВКЕ РОДСТВА ЯВЛЕНИЙ

© Автор(ы) 2021

SPIN: 1150-1461

AuthorID: 462487

ORCID: 0000-0002-2572-6321

ФОМИН Максим Сергеевич, кандидат педагогических наук, преподаватель кафедры философии и гуманитарных наук Новосибирского государственного университета экономики и управления, доцент кафедры педагогики и психологии
Новосибирский государственный медицинский университет
(630075, Россия, Новосибирск, ул. Медкадры, 5, e-mail: fomax@ngs.ru)

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению таких явлений духовной жизни и духовного производства человека как театр и образование. Задачей является нестандартное, т.е. нетривиальное осмысление их сущности, т.е. попытка взглянуть внутрь, на то, что не лежит на поверхности, а потому доступно не многим. Это особенно важно в настоящее время в виду ускользания от современника концептуальных идей и смыслов, потеря которых обесценивает то или иное явление, в том числе и принятые для понимания в данном исследовании. Представляется, что рядоположение театра и образования как явлений позволяет обнаружить то, что может и должно обогатить каждое из них как в собственном философском (уровень концептуальных идей, мировоззренческий, идеологический пласт), так и в именно практическом (профессиональные решения, оптимизирующие восприятие послания и его проникновение в душу человека) аспектах. Это необходимо и важно для увеличения степени эффективности каждого из них в их духовном производстве. Важной опорой в реализации данной задачи представляется накопленный теоретический опыт признанных специалистов своего дела. В концептуальном плане – это философы. В практическом – это деятели в области театра. Данный подход позволяет убедительно доказать, что каждая из рассматриваемых сфер жизни человека и общества – это искусство. При таком подходе философский уровень обеспечивает смысловую поддержку, а практический позволяет оптимальным образом доводить и доносить до сознания современника концептуальные нормы и императивы, вкладываемые и транслируемые произведением и его постановкой. Используемые первоисточники, лично осмысленные автором исследования, есть частная позиция, воззрение и понимание. Однако это не просто компиляция и эклектика. Это именно осмысленные, результаты которого были апробированы в личной практике образовательной и воспитательной работы с современными студентами, которая нуждается и требует и концептуальной поддержки и практических методов эмоционального заражения аудитории (студенты в образовании) или публики (зрители в театре). Именно рядоположение двух явлений, благодаря которому каждое из них обогащается и укрепляется, позволяет повысить степень эффективности достижения задач каждой из них. Концептуальный, стратегический эффект в таком случае и подходе заключается в том, что таким образом, появляется действенный ресурс противодействия двум серьезным вызовам современности: во-первых, распространению симплификации восприятия и понимания происходящего в актуальной действительности, а, во-вторых, усилению оплошления важнейших сфер и явлений жизни личности и общества в целом. В этом смысле театр и образование оказываются под ударом деструктивных тенденций раньше и сильнее всех прочих. Материал исследования – личные воззрения автора, а также содержание использованных первоисточников – могут оказаться полезными тем, кто непосредственно причастен работе в театре (актерам, режиссерам) и системе образования (преподавателям вузов, колледжей и школ), которые в общем ключе исследования обоснованно предстают как подлинное искусство в глубинном смысле этого понятия.

Ключевые слова: театр, образование, вызовы, мировоззрение, идеология, современник, воспитание, ценности, симплификация, пошлость, искусство, концептуализация, духовная сфера, духовное производство, расшифровка смысла.

THEATRE AND EDUCATION: NON-TRIVIAL APPROACH TO DECODE THE RELATIONSHIP OF PHENOMENA

© The Author(s) 2021

FOMIN Maxim Sergeevich, candidate of pedagogical sciences, Lecturer of the department of Philosophy and humanitarian sciences Novosibirsk State University of Economics and Management, associate professor of the department of Pedagogic and psychology
Novosibirsk State Medical University
(630075, Russia, Novosibirsk, Medkadry st., 5, e-mail: fomax@ngs.ru)

Abstract. The aim of the article is to consider such phenomena of human's spiritual life and spiritual creation as theater and education. This task is to be done in non-trivial way, but by means of an intent look into the so called deep sense lying not on the surface that is available to a few. This time it is especially important because some of conceptual ideas and values are eluding and lose its significance for a lot of contemporaries. The phenomena taken here are among them. It's supposed that to correlate the two spheres is to get, to reveal such aspects those are possible to enrich each of them in a philosophical sense (concepts, Weltanschauung, ideology) and a practical approach (professional solutions, which enhance the perception of a message from the stage and its infiltration into a human's soul). That is necessary and important to increase their efficiency in a spiritual creation in general. A significant assistance in accomplishing the goal plays most famous and recognized experts' theoretical experience that collected for years. A conceptual branch are philosophers, a practical are theatrical figures. This decision evidently proves the statement that each of the two phenomena is a true Art. In this case a philosophical level provides a serious sense support, when a practical approach gives an optimal way to bring and convey to the contemporary's consciousness the imperatives which were previously integrated into a performance and which are translated to the audience from the stage afterwards. The conclusions and ideas based on the authentic originals which were personally comprehended, form author's private position that is not just compilation and eclecticism. The conclusions represented were firstly tested and proved in a personal educational practice – pedagogical work with nowadays students, that needs and requires a serious conceptual support and practical methods of emotional infection of the audience i.e. students (when education is meant) and spectators (when theater is meant). To put the phenomena together and to set them in opposition at the same time means to enrich each of them and this in its turn increases a total level and degree of effectiveness of achieving the goals. The fulfillment of the pointed goal (c.f.) brings a real strategic and conceptual effect. It lays in the fact that any contemporary (a

man or a society in general) becomes a perfect source to resist the most significant and severe challenges. The first one is simplification – its growing and spreading all around. The second one is vulgarization – its increase and absorption the most significant spheres and phenomena of a modern life. Here the theater and the education as phenomena are in danger and under stress of destructive trends. As for the article in general it should say that its author's opinions and quotations from the originals are very helpful for those who are closely connected with theater (actors, Directors) or education (lecturers of universities/colleges): all of them become an explanation of the term «art» that appears and opens from a deep point of view.

Keywords: Theatre, education, challenges, Weltanschauung, ideology, contemporary, upbringing, values, simplification, vulgarity, art, conceptualization, spiritual space, spiritual creation, sense decryption

ВВЕДЕНИЕ

«Сегодня днем показной спектакль. «...» На сцене меня смущали прежде всего необычайная, торжественная тишина и порядок. Когда же я вышел из темноты кулис на полный свет рамп, софитов, фонарей, я обалдел и ослеп. Освещение было настолько ярко, что создавалась световая завеса между мной и зрительным залом. Я почувствовал себя огражденным от толпы и вздохнул свободно. Но глаз скоро привык к рампе, и тогда чернота зрительного зала сделалась еще страшнее, а тяга в публику еще сильнее. Мне показалось, что театр переполнен зрителями, что тысячи глаз и биноклей направлены на одного меня. Они словно насквозь пронизывали мою жертву. Я чувствовал себя рабом этой тысячной толпы и сделался подобострастным, беспринципным, готовым на всякий компромисс. Мне хотелось вывернуться наизнанку, подолбиться, отдать толпе больше того, что у меня было и что я могу дать. Но внутри, как никогда, было пусто» [1, с. 25-26].

Непосредственно причастным к театру как культурному явлению и сфере профессиональной деятельности, это состояние души и ума знакомо как никому другому. Поэтому для его передачи великим К.С. Станиславским и были найдены подходящие слова.

Переживания такого же рода приходится испытывать и еще одной когорте специалистов своего дела – школьным учителям и преподавателям колледжей и вузов.

Очевидно, что театр и образование как явления жизни и сферы профессиональной трудовой деятельности людей серьезно разнятся. Однако есть и то, что их объединяет. Концентрация внимания позволяет это примечать, описать и осмыслить.

МЕТОДОЛОГИЯ

В родстве есть *внешняя*, т.е. доступная, приметная большинству сторона вопроса, и сторона *внутренняя*, т.е. поддающаяся постижению через приложения особых усилий.

Первая из них обнаруживается непосредственно, а именно на языковом уровне. Речь идет о том (это известно и неоспоримо), что в речевой деятельности и обыватель, примечаящий и оценивающий указанные явления в потоке повседневности, и профессионал, устремляющийся пронизательный взор в их глубину, связывают указанные сферы деятельности с производными (однокоренными) такой лексической единицей, как «искусство». Отсюда, например, такие словосочетания как «искусная постановка», «искусство перевоплощения» с одной стороны (применительно к театру) и, «педагогическое искусство», «искусный педагог» (относительно образования) – с другой. В данном – обыденно-повседневном случае – таким образом передается именно ощущение высочайшего профессионализма причастного субъекта, рождающегося в момент пересечения/встречи с ним, будь то театральная сцена или же учебная аудитория. Это именно эмоциональный уровень, раскрываемый этимологией и содержанием термина «эмоция», а именно: (от лат. *emoveo* – потрясаю, волную) «реакция человека и животных на воздействие внутренних и внешних раздражителей, имеющая ярко выраженную субъективную окраску и охватывающая все виды чувствительности и переживаний» [2, с. 539].

Что касается второй, т.н. внутренней стороны, то (и это следует из самого прилагательного к существительному) это есть не просто отреагирование на воздействие, но именно устремление в осмысление и самого стимула,

и процесса, и результата, т.е. уже интеллектуальная и духовная работа/деятельность самого субъекта, оказавшегося в поле воздействия. Если первое – это произвольная реакция, то второе – волевой акт; если первое случается и протекает в потоке событий, то второе возникает вследствие возвышения над суетой, т.е. в некотором смысле во время остановки течения жизни, что, естественно, невозможно буквально, однако, доступно философскому взору и подходу. Для настоящего исследования интерес представляет именно данный уровень.

Так называемый «философский» характер отношения и понимания позволяет обозначить и заинтересоваться решением широкого спектра вопросов и проблем. Искушением здесь предстает уход в философствование ради самого философствования, т.е. в праздное блуждание ума, которое в пределе оборачивается отрывом от реальности, что во многом нивелирует ценность упрощений как таковых. Важно исходить из того, что это не осуждение, но действительно большая проблема, которую важно понимать и учитывать.

Сказанное выше, позволяет сформулировать проблему настоящего исследования: если, говоря образно, в геноме театра и геноме образования содержится т.н. «ген искусства», обеспечивающий их родство, возникает необходимость его расшифровки, которая важна для каждого из них и в теоретическом отношении, и в практическом плане. Очевидно, что данная идея-задача сформулирована аллегорическим языком, однако, это не умаляет ее реальность и серьезность, равно как и раскрывающийся в процессе поиска объем смыслов.

Так, в теоретическом отношении важно вскрыть концептуальный смысловой пласт, переводящий внимание и выводящий понимание современника с тривиально-обывательского уровня. Это важно тем, что так в подлинной мере реализуется противостояние искушению симплификации, подстерегающего человека и общество в любой из сфер их деятельности. Это особенно важно сегодня в виду того, что оно стало и устойчивым трендом, и суровой, на грани цинизма политикой сил, обладающих ресурсом власти и капитала, научившихся пользоваться добытым за времена знания в собственных – корпоративных, классовых целях. В этом смысле и связи затронутые области духовного производства оказываются в зоне их повышенного внимания в виду обладания ими по своему существу колоссальным потенциалом созидательного и трансформационного потенциала, зависящего, очевидно, от модуса принятой морали, системы нравственных координат, положенных в основу реализуемой данными силами и корпорациями концепции или, если угодно, идеологии. Следует отметить, что подобное положение дел не является характеристикой именно сегодняшнего дня: так было всегда. Проблемой же настоящего момента является не отмеченная специфика социальных отношений сама по себе, но то, что использование указанных ресурсов, статуса, сложившегося/складывающегося положения дел сегодня приобрело доведенный до предела, поистине сатанинский жар и степень рвения. Размышление на данную тему не является предметом и задачей данного исследования, однако, здесь важно отметить, что в случае сепарации риторики и удаления из оборота принятых и используемых штампов и клише, а также при пристрастном рассмотрении лозунгов, тактики и стратегии предлагаемой/навязываемой и проводимой политики, придется констатировать удручающий факт, что все они все больше

и больше отрываются от человека, хотя и провозглашая ему блага, удобства и счастье вообще: в пределе человек как таковой оказывается *не* нужным, будь то экономика, медицина, образование и даже религия. Это трудно и неприятно признавать, однако, это жизненно необходимо, т.к. в противном случае не отдельные части сфер жизнедеятельности людей, но все они поддадутся и будут поработаны данным трендом, что, очевидно, не сулит цивилизации как таковой ничего хорошего.

Понятно, что за прошедшее время (эпохи и столетия) здесь, т.е. на теоретической, смысловой ниве, накопилось достаточное количество воззрений или, говоря масштабно и емко, прописных истин. Одним из примеров, собственно, оказывается и высказанная идея о существовании и борьбе определенных сил, сегодня называемых емким термином «элиты». Вызов заключается в том, что, зачастую, из позиции сегодня/сейчас они рассматриваются истиной, но истиной «как бы бывшей из обязательного ежедневного употребления, подзабытой, сознательно замалчиваемой или грубо, до неузнаваемости искажаемой» [3, с. 16]. И именно это побуждает и заставляет, что всегда трудно и само по себе, и в складывающемся, а точнее – складываемом – идейно-информационном поле, предпринимать поисково-исследовательскую и реабилитационно-восстановительную работу, целью которой является не просто абстракция (блуждание ума), но сбережение собственной субъектности и статуса актора, рассматриваемых и понимаемых как в локальном (отдельное «Я»), так и в глобальном (конкретная цивилизация) масштабе. Иными словами – осуществлять расшифровку наличествующей, активно распространяющей себя в данный исторический момент идеологии, в связи с чем, по мере накопления понимания, а также генерации воли, самостоятельно заниматься конструированием собственной программы действий. В этой связи и смысле нельзя не согласиться с мыслью о том, что хотя «идеология в первую очередь призвана обеспечатывать *политику и войну – и всякую социальную стратегию вообще*. Но она также нужна при любом смелом *индивидуальном* человеческом начинании. Именно идеология и размышление о ней дают индивиду силу противостоять конформизму общества, дают шанс на успешное *личное действие*» [4, с. 18].

Принятые к рассмотрению сферы жизни и деятельности людей – театр и образование – идеологичны сами по себе, т.е. не являются служанками (Разъясняющим обстоятельством оказывается сопоставление смыслов однокоренных слов, в равной степени применимых как к театру, так и образованию. Речь идет о глаголах «прислуживать» и «служить». В обычной речевой деятельности всякий человек, приобщившийся в процессе личностного возрастания и становления (социализация) к плоскости смыслов и идей, однозначно использует глагол «служить» в отношении Бога, Родины или семьи. Примечательно также следующее: актеры и режиссеры всегда заявляют о том, что они именно служат своему театру/сцене, а о школьных учителях принято говорить, что они также именно служат делу воспитания юных/молодых. Что касается второго глагола из обозначенной пары, то его коннотация исчерпывающе передается и ощущается во фразе героя А.С. Грибоедова – «Служить бы рад, прислуживаться тошно» («Горе от ума»), ставшей крылатой), что, однако, не невозможно и не исключено, а более того, весьма часто встречается в реальности: идеал, должное, хотя и мыслится/подразумеваются, однако, остаются в большей или меньшей степени отдельным далеким миром. Соответственно, чтобы этого не происходило, необходимо своевременно освежать или реанимировать концептуальные представления.

Что касается практического измерения, то, как представляется, заявленная расшифровка «гена искусства» позволит иначе взглянуть на сродников – театр и образование, а именно разработать или же реанимировать адекватные технологии взаимодействия и влияния на чело-

века, алгоритмы, коды которых, говоря языком инженеров-компьютерщиков, «прошиты»/«предустановлены» в них изначально. Это, соответственно, будет способствовать сохранению ими самими своей неупрощенной, неповрежденной коррозией сущности и функции. Кроме того, это позволит открыть, подчеркнуть и обосновать перекрестное использование прописных истин каждой из сфер духовной жизни и производства людей в собственных целях: театра в образовании и образования в театре, причем, именно на концептуальном, а не просто банальном уровне восприятия, понимания и претворения. Если выразиться коротко, то изжить или, во всяком случае, нивелировать нарочитую, поддельную искусственность деятельности субъектов, причастных к театру и к образованию, предотвратить их опошление и профанацию.

РЕЗУЛЬТАТЫ

Фокусируя внимание на философском уровне с целью расшифровки родства рассматриваемых сфер, важно обратиться к воззрениям подлинных, признанных «генетиков», чьи взгляды, хотя и сформулированы и даже опубликованы (а потому доступны), однако, давностью лет (неумолимым течением времени) и собственной спецификой (философии как явления, конкретных личных философствований), а также общим объемом данных как таковых (количеством книг вчера или терабайт сегодня) делают все более и более сложными для восприятия и постижения современниками, притом, что смысловые крупницы, добытые предшественниками, остаются таковыми и полезны/ценны тем, что на их формулировку уже можно не тратить время и усилия, но приняв их как данность, прошедшую верификацию и закалку временем, использовать в дальнейшем поиске и сотворении реальности.

Так, например, основоположник немецкой классической философии И. Кант в своем трактате «О педагогике» называет воспитание искусством, обосновывая свое утверждение следующим образом: «Воспитание есть *искусство*, применение которого должно совершенствоваться многими поколениями. Каждое поколение, обладая знаниями предыдущего, может все более и более осуществлять такое воспитание, которое пропорционально и целесообразно развивает все природные способности человека и таким путем ведет весь род человеческий к его назначению. «...» Самому себя совершенствовать, самому себя образовывать и, в случае склонности ко злу, развивать в себе нравственные качества – вот в чем обязанности человека. По зрелом размышлении придем к тому выводу, что это весьма трудно. *Поэтому воспитание – величайшая проблема и труднейшая задача для человека*, т.к. сознание зависит от воспитания, а воспитание, в свою очередь, от сознания. Поэтому-то воспитание и может двигаться вперед лишь постепенно, и только благодаря тому, что одно поколение передает свой опыт и сведения последующему, а оно прибавляет что-нибудь в свою очередь и в таком виде передает их дальнейшему поколению, может возникнуть правильное понятие о способе воспитания» [5, с. 449-450].

Для настоящего исследования приведенная выдержка из достаточно большого трактата авторитетного мыслителя важна в силу следующих двух обстоятельств.

Во-первых, идеи И. Канта можно и должно рассматривать как подлинно концептуализирующие проблему воспитания как явления, синонимом которого здесь является изначально обозначенный феномен – «образование»: «Человек – единственное создание, подлежащее воспитанию. Под воспитанием мы понимаем уход (попечение, содержание), дисциплину (выдержку) и обучение вместе с образованием» [6, с. 445]. И далее: «Человек может стать человеком только путем воспитания. Он – то, что делает из него воспитание» [7, с. 447]. И еще: «Ведь в воспитании кроется великая тайна усовершенствования человеческой природы» [8, с. 448].

Во-вторых, в приведенном воззрении непосред-

ственно формулируется необходимость и призывы к преемственности, которую допустимо понимать еще и как усвоение (в смысле «перенятие», «перенимание») разного опыта разными сферами жизни: «поколение передает свой опыт и сведения последующему, а оно прибавляет что-нибудь в свою очередь и в таком виде передает их дальнейшему поколению» [9, с. 449-450].

В проводимом исследовании донорами и акцепторами, причем взаимно, рассматриваются театр и образование. Вопрос заключается в том, *чем и как* они могут обогатить и усилить друг друга. Очевидно, что здесь требуется осмысление и переработка зафиксированного авторского опыта, монументальность или карликовость, действительность или профанация которого в полной мере становятся ясными по прошествии времени, которое приносит плоды и результаты претворения открывшегося в актуальную реальность. Это и представляется заявленной расшифровкой генома.

В общем контексте исследуемой проблемы в целом представляется интересным и важным привести еще один частный, т.е. личный, авторский взгляд, углубляющий мысль и поиск как таковые, усиливающий теоретическую сторону вопроса.

Философские размышления о сути образования/воспитания позволяют понять подлинную причину того, почему они являются и называются искусством, под которым понимается не просто совершенство представления материала/данных, но мастерство созидания и форматирования сознания современников в ключе фундаментальных стратегических императивов (дух) и устремлений (деятельность).

Говоря об искусстве, подразумевая (в данной статье) именно театр, театральное искусство, а также намеренно сопрягая две важные сферы жизни и деятельности людей (образование и театр), каждую из них полагая именно искусством, важно понимать и исходить из того, что без собственно философского основания театр-искусство, даже несмотря на искусность его действующих лиц, не только обесценивается и редуцируется до ремесла, но более того, незаметно становится инструментом и заложником-рабом. В этой связи примечательны и доказательны слова К.С. Станиславского. Глядя на данную проблему изнутри, глубоко понимая ее, он писал следующее: «К сожалению, наше искусство очень часто эксплуатируют для совершенно чуждых ему целей. Вы – для того, чтобы показывать красоту, другие – для создания себе популярности, внешнего успеха или карьеры. В нашем деле это обычные явления, от которых я спешу вас удержать. Помните крепко то, что я вам сейчас скажу: театр, благодаря своей публичности и показной стороне спектакля, становится обоюдоострым оружием. С одной стороны, он несет важную общественную миссию, а с другой – поощряет тех, кто хочет эксплуатировать наше искусство и создавать себе карьеру. Эти люди пользуются непониманием одних, извращением вкуса других, они прибегают к протекции, к интригам и к прочим средствам, не имеющим отношения к творчеству. Эксплуататоры являются злейшими врагами искусства. Надо бороться с ними самым решительным образом, а если это не удастся, то изгонять с подмостков. Поэтому, – снова обратился он к Вельяминовой, – решите однажды и навсегда – пришли ли вы служить и приносить жертвы искусству или эксплуатировать его для своих личных целей?» [10, с. 57].

Возвращаясь к ранее поставленной задаче расшифровки и концептуализации явления, целесообразно снова обратиться к признанным грандам, чьи прозрения, выраженные текстом, сегодня для многих уже *terra incognita*. Например, присмотреться теперь уже к идеям русского философа, славянофила А.С. Хомякова, не менее серьезно, чем И. Кант, размышлявшего о сущности и предназначении образования и воспитания.

В статье «Об общественном образовании в России» он, в частности, сформулировал следующее: «Для того

чтобы определить разумное направление воспитания в какой бы то ни было земле и полезнейшее влияние правительств на это воспитание, кажется, надобно прежде всего определить смысл самого слова воспитание.

Воспитание в обширном смысле есть, по моему мнению, то действие, посредством которого одно поколение prepares следующее за ним поколение к его очередной деятельности в истории народа. Воспитание в умственном и духовном смысле начинается так же рано, как и физическое. Самые первые зачатки его, передаваемые посредством слова, чувства, привычки и так далее, имеют уже бесконечное влияние на дальнейшее его развитие. Строй ума у ребенка, которого первые слова были Бог, тятя, мама, будет не таков, как у ребенка, которого первые слова были деньги, наряд или выгода. Душевный склад ребенка, который привык сопровождать своих родителей в церковь по праздникам и по воскресеньям, а иногда и в будни, будет значительно разниться от душевного склада ребенка, которого родители не знают других праздников, кроме театра, бала и картежных вечеров. «...» Если школьное учение находится в прямой противоположности с предшествующим и, так сказать, подготовительным воспитанием, оно не может приносить полной, ожидаемой от него пользы; отчасти оно даже делается вредным: вся душа человека, его мысли, его чувства раздвоятся; исчезает всякая внутренняя цельность, всякая цельность жизненная; обесиленный ум не дает плода в знании, убитое чувство гложет и засыхает; человек отрывается, так сказать, от почвы, на которой вырос, и становится пришельцем на своей собственной земле» [11, с. 271-272].

Очевидно, что все представленные выше воззрения, помимо того, что они хороши и глубоки в собственно философском ключе и отношении, т.е. вообще, сами по себе, они тем самым еще и полезны образованию как явлению и деятельности, т.к. любознательность, т.е. философствование, всегда имело и имеет назидательно-поучительную, именно образовательную в смысле образующую/складывающую/составляющую единое целое функцию. В этом смысле важно обратить внимание на следующие слова христианского теолога, мыслителя и учителя IV века Григория Богослова: «...Или буду говорить в уши слышащих, и тогда слово принесет некоторый плод, именно тот, что вы воспользуетесь словом, потому что, хотя сеющий слово сеет в сердце каждого, однако же плодоносит одно доброе и плодотворное сердце. Или пойдите от меня прочь, смеясь и над этим словом, находя в нем новый предмет к возражениям и злословию на меня, что доставит вам еще большее удовольствие» [12, с. 19]. Обращение любознательного, а в 27-м Слове Григория Богослова это любознательное о Боге, должно принести плод, т.е. результат.

Не менее ясно, что и театру как явлению и деятельности также не чужда указанная функция. Это, например, доказывается словами уже великого драматурга, к кому ранее приходилось обращаться в данном исследовании ранее. Так, К.С. Станиславский утверждал и подчеркивал: «На нашем языке это называется: переживать роль. Этот процесс и слово, его определяющее, получают в нашем искусстве совершенно исключительное, первенствующее значение. Переживание помогает артисту выполнять основную цель сценического искусства, которая заключается в *создании «жизни человеческого духа» роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме* (курсив К.С. Станиславского – М.Ф.). Как видите, наша главная задача не только в том, чтоб изображать жизнь роли в ее внешнем проявлении, но главным образом в том, чтобы создавать на сцене внутреннюю жизнь изображаемого лица и всей пьесы, приспособляя к этой чужой жизни свои собственные человеческие чувства, отдавая ей все органические элементы собственной души.

Запомните однажды и навсегда, что этой главной, основной целью нашего искусства вы должны руководить-

ся во все моменты творчества и вашей жизни на сцене. Вот почему мы прежде всего думаем о внутренней стороне поэмы, то есть о ее психической жизни, создающейся с помощью внутреннего процесса переживания. Он является главным моментом творчества и первой заботой артиста» [13, с. 33].

Именно это роднит две сферы жизнедеятельности людей, а именно образование, сущность которого прямо раскрывается и подчеркивается в намеренно рассмотренных воззрениях мыслителей прошлого, и театр, концептуальная природа которого на фоне объективного доминирования (что естественно) здесь именно искусства как мастерства исполнения и подачи, не менее фундаментальна и принципиальна.

Рядопологая образование и театр, отвечая на поставленный вопрос о том, *что* может дать образование театру, принимая во внимание сформированный смысловой контекст (результат расшифровки генома), можно дать такой ответ. Образование как сфера созидательных концептов, смыслов, проникая в театр, не позволяет ему ополчиться, обратиться в кич (Крайне любопытной в этой связи является вышедшая в свет в далеком 1977-м году работа Е.Н. Карцевой, которая сегодня уже списана из фондов хранения библиотек (мелких районных и средних городских абсолютно точно). Исследование получило название «Кич, или торжество пошлости». В нем автор постаралась именно осмыслить суть проблемы, а не просто последовать конфронтационному тренду, идейному противостоянию боровшихся тогда друг с другом сверх-государств – СССР и США. Ее важность и актуальность сегодня, несмотря на то, что она была издана в советское время, оказывается, не только не снизилась, но еще и возросли, причем, значительно.

Рассматривая явление (кич), зародившееся и распространившееся в западном мире, исследователь осуществляет это с позиции советского человека, т.е. в духе соответствующей идеологии и мировоззрения, однако, не только и не столько в собственном политическом, сколько культурном, философском ракурсе.

Очевидно, что ангажированность тогда была и требованием, и нормой, но главное подлинным ощущением/восприятием людей того времени, той эпохи. Это было само собой разумеющимся, но поэтому, и это показало время (прошедшие 43 года), многое недооценивалось большинством простых советских граждан. Они не были лишены, что важно, способности вести интеллектуальную работу, старались и действительно разбирались во многих вопросах мировоззренческого порядка. Об этом, например, говорит тот факт, что тогда в свет выходило множество крупных и небольших публикаций разного уровня сложности, носивших просветительский характер, но прежде всего позволявших и заставлявших современника думать. Серьезность подхода и стремлений власти того времени подтверждается объективным фактом – увесистостью тиражей печатной продукции. Так, например, упомянутая работа Е.Н. Карцевой, вышла в свет в 1977 году тиражом 25.000 экземпляров, что серьезно для брошюры в 158 страниц (7 печатных листов).

Очевидно, что не каждый читал такие статьи, брошюры и книги. Со временем этот факт в жестких условиях холодной войны, т.е. войны идей и идеологий, проводившейся холодной, методично и даже цинично, обернулся переоценкой советскими гражданами, а значит, и страной в целом, своих сил, приведшей к соскальзыванию в тяжелое пикирование, итоги которого известны.

Проблема в том, что многое, о чем говорилось в советской научно-популярной литературе мировоззренческого, философского толка воспринималось гражданами лишь как чистая идеология, пропаганда и атрибут некой (советской, коммунистической, партийной) соотнесенности и принадлежности, но не как концептуальные конструкты и в определенной мере и степени понимание, проникновение в сущность обсуждаемых явлений, вопросов и проблем, которые в ней (такой литературе)

однозначно наличествовали.

Важность идей и серьезность размышлений того времени состоит в том, что они оказались справедливыми, реальностью, однако, это было неочевидно тогда, но в полной мере проявилось и доказывается событиями и положением дел уже наших дней, разворачивающихся в современной России XIX века: многие и многие воззрения и факты, формулировавшиеся советской-русской мыслью, не смотря на порой чрезмерную идеологическую ангажированность, перебор, что есть факт, отчетливо фиксируемый из нынешнего времени, оказались глубинными, истинными, что подтвердилось уже постфактум, т.е. уже после гибели СССР и радикальной смены жизненного уклада. Иными словами, многое, что было сказано тогда как справедливый укор другому миру, возможно, даже как предупреждение ему, стало реальностью мира собственного, а именно мира эпохи упадка советской цивилизации, а после – времени современной России, с лихвой вкисившей многое из того, о чем говорилось-предупреждалось в былые времена, которое разившись со временем, не кануло в лету, но трансформировавшись и мимикрировав в чем-то даже стало нормой.

В качестве доказательства и иллюстрации справедливости сказанного необходимо и достаточно привести несколько выдержек из первой главы указанной работы и просто провести параллели между ними и актуальной российской действительностью, причем, не с целью ее осуждения и дискредитации, но именно осмысления и дальнейшего конструктивного форматирования.

Так, в первой главе книги «Кич, или торжество пошлости» Е.Н. Карцева отмечала следующее: «термин «кич» возник сравнительно недавно – во второй половине прошлого столетия. Его этимология, как полагают многие исследователи, связана с немецким глаголом «verkitschen», что означает «удешевлять». А затем появилось слово «кичмен» – мещанин, человек с дурным вкусом» [14, с. 5]. Развивая мысль, автор отмечает следующее: «Современный потребитель кича, нынешний заказчик и пожиратель пошлости, принадлежит преимущественно к тому слою населения, для которого характерны достаточная материальная обеспеченность, довольство собой и жизнью, тяга к постоянному украшению этой жизни все новыми и новыми вещами и развлечениями» [15, с. 5]. И далее, что непосредственно связано с проводимым исследованием и важно для него: «Ведь и кич, и подлинное искусство, существую рядом, пользуются одним и тем же строительным материалом для возведения своих сооружений. Только в одном случае получается настоящий дом, заселенный живыми людьми, а в другом – декорация наподобие потемкинской деревни, из окон которой выглядывают заводные, но внешне не отличимые от человека манекены» [16, с. 10-11]. Наконец, следующее: «...одна из главных черт пошлости: она не столько подражает высокому искусству, не столько числится у него в эпитафиях, сколько паразитирует на нем, низводя все, к чему прикоснется, до уровня банальности. «...» Кич, или пошлость – это нищета духа, нищета вкуса, а следовательно, и нищета требований к культуре, сводящихся к гипертрофии украшения в быту и к замкнутому кругу примитивных моральных схем, получению удовольствия без размышления в искусстве. В то же время кич – это школа конформизма, подмена реальности иллюзиями, манипулирование неразвитым сознанием» [17, с. 17-19]; образование как образ/идея/идеал (И. Кант: «Идея есть ничто иное, как понятие о совершенстве, еще не осуществленное на опыте» [18, с. 448]) обозначает ориентир приложения творческих сил, каковым является либо взлет в Небеса, либо падение в Инферно.

Во второй части исследования необходимо решить еще одну задачу, а именно раскрыть вопрос о том, *что* может дать театр образованию. Для его расшифровки и концептуализации необходимо снова рядоположить яв-

ления, сделав это, во-первых, не тривиальным образом, а во-вторых, исходя из установки, что каждое из явлений есть искусство, полагая им «творческое отражение, воспроизведение действительности в художественных образах» [19, с. 186]. Делать это следует в опоре на апробированный, признанный опыт теоретиков в сфере театральной жизни, чей труд на обобщающем поприще есть не просто игра интеллекта, но именно результат кристаллизации, и, говоря образно, афинажа первоначальной и образующейся в технологическом (т.е. творческом) процессе «субстанции». Очевидно, что в уже очищенном продукте данной специфической сферы жизнедеятельности, обнаруживается нечто, вполне приемимое, а главное – способное дополнить и обогатить – иную область духовного производства. В рассматриваемом случае это образование как явление и как деятельность.

В качестве такого очищенного продукта можно принять воззрения, рекомендации и требования великого театрального режиссера К.С. Станиславского, уже несколько раз упоминавшегося в рамках данного исследования.

Знакомство с его идеями позволяет выделить два принципиальных момента, которые в подлинной мере делают театр искусством: с одной стороны – не позволяют ему упроститься и ополчиться, т.е. стать кичем (концептуально-смысловой уровень); с другой стороны – не утратить живость и трогательность подачи/представления материала (уровень собственно искусства).

В свою очередь, именно это, будучи перенесенными в сферу образования, может сделать его именно искусством в подлинной мере. Представляется, что без этого собственно передача знания и опыта как таковых, т.е. основная функция, не приобретает или же лишается некоего глубинно инспирирующего источника, подвигающего и сподобляющего на свершения каждую из его сторон – обучающихся и обучаемых. Очевидно, что в большей мере это относится к преподавателям вузов и учителям школ, что и обуславливает ориентир и характер проводимого исследования. Представляется, что в совокупности с размышлениями его первой части, общая картина приобретет целостный, системный вид, а также, что важно, продуктивный характер для реально-го, т.е. практического поприща.

Опираясь на утверждение о наличии генетического родства театра и образования, вскрывая, анализируя его, следует отметить еще одно обстоятельство, усматривающееся невооруженным глазом. Речь идет о том, что в каждой из сфер есть своя отправная точка, задающая и определяющая многое: в первом случае – это сценарий постановки, во втором – рабочая программа по предмету. Обычный взгляд воспринимает это нормой, данностью и таким образом, естественно, следует дальше, не фиксируя принципиально важное.

Акцент на очевидном факте позволяет увидеть еще одну, не попадающую в поле зрения при простом взгляде данность, а именно то, что и сценарий, и программа непременно связаны, предусматривают то, что в театральной сфере именуется режиссурой.

Понятно, что для театра это само собой разумеющееся, что даже нашло отражение в ассоциативном ряду: произноса слово «театр», возникает припоминание о режиссере. Для данной сферы жизни и деятельности это естественно. Однако, как и во всех прочих сферах, тривиальное может сыграть и злую роль: возникающая вследствие этого зашоренность, притупляет или даже гасит потенциал творческого прорыва и полета. Иными словами, решительно важно постоянно ясное понимание того, что такое режиссер. Это важно и самому ответственному лицу, и его труппе.

Заявленное рядоположение двух явлений позволяет сформулировать оригинальную, но при этом не лишнюю адекватности и смысла идею о том, что в плоскости образования режиссером предстает субъект образова-

тельно-воспитательной деятельности – преподаватель вуза/колледжа или учитель школы. Важно исходить из того, что это не просто яркий образ рисующийся-воспринимаемый-признаваемый сознанием. Это есть именно концептуализирующая идея, углубленное рассмотрение и понимание которой, действительно преобразует первоначальное эмоциональное восприятие: один смысловой объем обогащает и преобразует собой другой, рядоположаемый. Очевидно, что для этого необходимо тщательное, проницательное постижение донорского материала. В современных условиях это может оказаться полезным и необходимым и для самой отдающей сферы жизни и деятельности как таковой, т.е. театра, т.к. общие тенденции нашего времени, далеко не всегда созидательные, оказывают влияние и на данную сферу духовного производства.

Таким образом, дальнейшее размышление базируется на утверждении о том, что: 1) преподаватель есть именно режиссер в том статусе и функции, каковую он занимает и выполняет в театре; 2) это и есть тот самый обогащающий вклад, который может предложить театр образованию, концептуализировав тем самым идею о том, что оно есть искусство. Это дает основание и заставляет глубоко разобраться в вопросе, т.е. иными словами, снова погрузиться в «генетику».

Режиссером преподавателя справедливо называть не только потому, что он сам разрабатывает и реализует программу своего предмета. Это внешнее, наиболее заметное и понятное сходство бесспорно. Ответ на вопрос о том, *когда и при каком условии* преподаватель-профессионал становится еще и режиссером собственных занятий коренится в мировоззренческой плоскости.

Представляется, что мысль о том, что он, т.е. преподаватель, не только может потенциально быть, но фактически всегда является драматургом своих занятий, должна оказаться выстраданной им. Очевидно, говоря так, подразумевается не физическая боль и мучение, но именно образ тернистости пути и изначальной незаданности понимания данного факта, даже в случае осведомления об этом в теоретическом плане, случившемся когда-то. Такого рода видение должно придти и сделаться достоянием действующего лица, актора. Важно подчеркнуть, что сказанное точно также относится и к сфере самого театра как искусства. Отличие от образования заключается в том, что в первом случае сама сфера и атмосфера выступают внешними стимулами, однако, не гарантируют достижение поставленного идеала. В обоих случаях требуется напряженное становление, пособием и подспорьем в котором должна стать та самая очищенная «субстанция».

Преподаватель должен обрести видение и ощущение – мировоззрение – режиссера, разворачивающего и свершающего драму на каждом занятии, при каждом появлении в аудитории. В этом смысле ориентиром, но не кумиром, может предстать тов. Торцов К.С. Станиславского – в прямом и переносном смысле главное действующее лицо труда великого русского режиссера под названием «Работа актера над собой в творческом процессе переживания». Его устами К.С. Станиславский сформулировал целый ряд важных, именно концептуальных рекомендаций и требований, которые актуальны и сегодня.

Сказанное выше непосредственно подтверждается утверждениями великого режиссера, которые переводят внимание и понимание вглубь, что имеет решающее значение для решаемых в данном исследовании вопросов.

Драматургия и драматизм учебного занятия как проекция их сущностей, развертывающихся со сцены, отчетливо просматриваются в следующем фрагменте указанной выше работы: «На нашем языке это называется: переживать роль. Этот процесс и слово, его определяющее, получают в нашем искусстве совершенно исключительное, первенствующее значение. Переживание помогает артисту выполнять основную цель сценического искусства, которая заключается в создании «жизни человеческого духа» роли и в передаче этой жизни на

сцене в художественной форме» (курсив автора – М.Ф.). Как видите, наша главная задача не только в том, чтоб изображать жизнь роли в ее внешнем проявлении, но главным образом в том, чтобы создавать на сцене внутреннюю жизнь изображаемого лица и всей пьесы, приспособляя к этой чужой жизни свои собственные человеческие чувства, отдавая ей все органические элементы собственной души.

Запомните однажды и навсегда, что этой главной, основной целью нашего искусства вы должны руководиться во все моменты творчества и вашей жизни на сцене. Вот почему мы прежде всего думаем о внутренней стороне роли, то есть о ее психической жизни, создающейся с помощью внутреннего процесса переживания. Он является главным моментом творчества и первой заботой артиста. Надо переживать роль, то есть испытывать аналогичные с ней чувства, каждый раз и при каждом ее повторении» [20, с. 33].

Ключевым представляется убеждение, носящее императивный характер, в том, что и реализуемое актером, и задаваемое режиссером/преподавателем действие (т.е. драма в значении «произведение с серьезным сюжетом (в отличие от комедии)» [21, с. 124]; и даже «тяжелое событие, переживание, причиняющее нравственные страдания» [22, с. 124]) должно сопровождаться, а точнее протекать из сгенерированного в сознании и сердце ощущения-понимания новизны и свежести, невзирая на все новые и новые повторения, что понятно и логично: и перед режиссером, и перед преподавателем всегда, каждый раз оказываются новые, иные зрители и слушатели соответственно. Это в еще большей мере ощущается и решительно значимо в сфере образования, т.к. даже в рамках одного учебного периода (семестр, год), т.е. формально одни и те же обучающиеся группы или потока в целом, по факту прибытия на занятие, оказываются всякий раз новыми-иными относительно предыдущей встречи, и это притом, что их обновление происходит на фоне и в контексте одной и той же программы, не меняющейся по существу от занятия к занятию, но являющейся константой до очередного обновления, утверждаемого начальством того или иного уровня.

Каждое занятие делает их другими, а потому и занятия должны быть всегда свежими в смысле их первоначальной (задуманной, прочувствованной самим актером – режиссером, актером или же преподавателем) оригинальности и натуральными в плане преобразующего потенциала (т.е. не растрчивать базовый заряд и напряжение). Данная мысль также имеет подтверждение со стороны К.С. Станиславского: «В нашем искусстве переживания каждый момент исполнения роли каждый раз должен быть заново пережит и заново воплощен. В нашем искусстве многое делается в порядке импровизации на одну и ту же тему, прочно зафиксированную. Такое творчество дает свежесть и непосредственность исполнению» [23, с. 39].

Сформулированные выше идеи, подкрепленные опытом и статусом признанного авторитета, очевидно, относятся к аспектам внутренней (психологической, духовной) конституции действующего лица, наличие которых только и единственно позволяют ему претендовать на роль и функцию режиссера, будь то сфера театра, или же плоскость образования. Они отражают и описывают дух, который должен быть присущ или развиваться со временем, актеру. Это именно теоретический, т.е. осмыслительно-проницательный взгляд на вопрос, который призван и должен пустить корни в реальную практическую плоскость.

В качестве иллюстрации такого рода связи-трансформации целесообразно привести еще одну мысль К.С. Станиславского. Полезна и примечательна она тем, что ясно обозначает существенный подводный камень, о который могут разбиться и разбиваются возвышенные и высокие интенции режиссеров-актеров (здесь режиссеров и преподавателей). Важно то, что практическое наблюдение и рекомендация, вычлняемые из приводим-

мого далее фрагмента, непосредственно связаны и вытекают из концептуальной установки. Что же касается параллелей между театром и образованием, то они совершенно прозрачны и неумолимы, что, однозначно, действует на сознание обращающегося отрезвляюще.

Так, К.С. Станиславский подчеркивал: «Там, где нет ощущения своего живого чувства, аналогичного с изображаемым лицом, там не может быть речи о подлинном творчестве. Поэтому не обманывайте себя, а лучше постарайтесь глубже вникнуть и понять, где начинается и кончается подлинное искусство. Тогда вы убедитесь, что ваша игра не имеет отношения к нему» [24, с. 46].

Снимая возникающие сомнения, К.С. Станиславский жестко и строго указывал, что в противном случае все превращается в ремесло «с довольно прилично выработанными приемами доклада роли и ее условной иллюстрации» [25, с. 46], которое «начинается там, где прекращается творческое переживание или художественное представление результатов его. В то время как в искусстве переживания и в искусстве представления процесс переживания неизбежен, в ремесле он не нужен и случаен. Актеры этого толка не умеют создавать каждую роль в отдельности. Они не умеют переживать и естественно воплощать пережитое. Актеры-ремесленники умеют лишь докладывать текст роли, сопровождая доклад раз и навсегда выработанными приемами сценической игры. Это сильно упрощает задачи ремесла» [26, с. 46].

В конечном итоге, как писал К.С. Станиславский, актер неизбежно приходит к упрощениям и штампам, со всеми вытекающими отсюда последствиями: «с помощью мимики, голоса, движений актер-ремесленник преподносит зрителям со сцены лишь внешние штампы, якобы выражающие внутреннюю «жизнь человеческого духа» роли, мертвую маску несуществующего чувства. Для такого внешнего наигрыша выработан большой ассортимент всевозможных актерских изобразительных приемов, якобы передающих внешними средствами всевозможные чувства, которые могут встретиться в сценической практике. В этих ремесленных приемах самого чувства нет, а есть только передразнивание, подобие предполагаемого его внешнего результата: духовного содержания нет, а есть лишь внешний прием, якобы его выражающий» [27, с. 47].

Подлинная глубина сформулированного представления и понимания проблемы разворачивается тем и так, что «готовые механические приемы игры легко воспроизводятся тренированными актерскими мышцами ремесленников, входят в привычку и становятся их второй натурой, которая заменяет на подмостках человеческую природу» [28, с. 48]. Однако «эта раз и навсегда зафиксированная маска чувств скоро изнашивается, теряет свой ничтожный намек на жизнь и превращается в простой механический актерский штамп, трюк или условный внешний знак. Длинный ряд таких штампов, раз и навсегда установленных для передачи каждой роли, образует актерский изобразительный обряд, или ритуал, который сопровождает условный доклад текста пьесы. Всеми этими внешними приемами игры актеры ремесленного толка хотят заменить живое, подлинное, внутреннее переживание и творчество. Но ничто не сравнится с истинным чувством, а оно не поддается передаче механическими приемами ремесла. Некоторые из этих штампов еще обладают какой-то театральной эффективностью, подавляющее же большинство их оскорбляет дурным вкусом и удивляет узостью понимания человеческого чувства, прямолинейностью отношения к нему или просто глупостью» [29, с. 49]. Приведенные воззрения великого режиссера неумолимо раскрывают механику превращения искусства в эрзац, в то, что получило название «кич», упоминание о котором имело место в настоящем исследовании. Здесь они предстают дополнительным весомым аргументом авторитетного профессионала собственного дела: «По уверению ремесленника, задача такой общеактерской речи и пластики (например, звуковая слащавость в лирических местах, скудный

монотон при передаче эпической поэзии, зычная актерская речь при выражении ненависти, фальшивые слезы в голосе при изображении горя) заключается якобы в том, чтобы облагородить голос, дикцию и движения актеров, сделать их красивыми, усилив их сценическую эффектность и образную выразительность. Но, к сожалению, благородство не всегда понимается правильно, представление о красоте растяжимо, а выразительность нередко подкашивается дурным вкусом, которого на свете гораздо больше, чем хорошего. Вот почему вместо благородства создалась напыщенность, вместо красоты – краснота, а вместо выразительности – театральная эффектность. И в самом деле, начиная с условной речи, дикции и кончая походкой актера и его жестом, – все служит крикливой стороне театра, недостаточно скромной для того, чтобы быть художественной» [30, с. 50].

Однако тов. Торцов Станиславского оказывается немолчаливым, продолжая обнажать уязвимые места, ловко укрепляемые и прикрываемые ремесленниками и поденщиками, для чего им используются более чем яркие слова и обороты: «Беда еще в том, что всякий штамп прилипчив, навязчив. Он въедается в артиста, как ржавчина. Раз, найдя себе лазейку, он проникает дальше, размножается и стремится охватить все места роли и все части актерского изобразительного аппарата. Штамп заполняет всякое пустое место роли, не заполненное живым чувством, и прочно устраивается там. Более того, очень часто он выскакивает вперед до пробуждения чувств и загораживает ему дорогу, поэтому актеру приходится бдительно оберегать себя от услуг назойливого штампа» [31, с. 50]. И далее: «Все сказанное относится даже и к даровитым актерам, способным к подлинному органическому творчеству. Про актеров ремесленного типа можно сказать, что почти вся их сценическая деятельность сводится к ловкому подбору и комбинации штампов. Некоторые из этих штампов имеют свою красоту и занимательность, и неопытный зритель даже не заметит, что это не более как механическая актерская работа. Но как бы ни были совершенны актерские штампы, сами по себе они не могут волновать зрителей» [32, с. 51].

Подлинная трагедия такого сценария заключается в том, что, в конечном итоге, люди, не будучи художественно развитыми, не имея такой возможности изначально (в следствие распространения эрзаца и затмевания им собой подлинного бытия), вынуждены довольствоваться симулякрами не имея лучшего, а главное – в принципе не зная о нем: «художественно неразвитые люди не разбираются в качестве этого впечатления, а удовлетворяются грубой подделкой. Сами актеры этого типа часто бывают уверены, что они служат подлинному искусству, не сознавая того, что они просто занимаются сценическим ремеслом» [33, с. 52].

Подводя итог второй части исследования, важно отметить лишь то, что все приведенные соображения и воззрения на счет театрального искусства в полной мере проецируются и относятся к сфере образования: читая «Работу актера над собой в творческом процессе переживания» К.С. Станиславского такие параллели возникают естественно, сами собой – необходимо лишь заменить слово «актер» на «преподаватель». В этом, как представляется, и состоит сущность режиссера, подлинного актера и драматурга творимой реальности, разворачивающейся или на сцене, или же в учебной аудитории вуза/колледжа/школы. Проблема и вопрос заключаются в том, имеет ли преподаватель вуза/колледжа или учитель школы представление об этом знании и опыте, что обуславливает возможность их использования или неиспользования в личной повседневной профессиональной практике. Сегодня этот опыт, как и много другое знание, оказывается или внутрицеховым достоянием, т.е. тем, что известно узкой группе причастных лиц, или же вовсе ускользающей реальностью, растворяющейся в общем потоке данных и событий.

ВЫВОДЫ

В качестве заключения для всего проделанного исследования представляется необходимым сделать важное приложение к нему, которое в полной мере наглядно докажет и обоснует справедливость всех сформулированных идей.

Для этого хотелось бы привести несколько студенческих работ, некогда полученных автором-преподавателем в рамках проведения образовательно-воспитательной работы с студентами-современниками. Причина и дело в том, что они представляют собой их личный отклик, рефлексию на некогда проделанную, проведенную с ними работу, модусом и императивом которой были изложенные автором-преподавателем воззрения. Содержание данных работ убедительно свидетельствует, что две сферы духовного производства – театр и образование – во-первых, суть искусство в высоком философском смысле, а во-вторых – взаимно дополняют и обогащают (в случае грамотного подхода) друг друга.

Приложение 1. Студенческое сочинение: опыт построения мысли

Философия курса закончилась. Что?
Трудно осознать, что философия заканчивается, на моем этапе обучения, вара с маринками, которая была напичканной, сейчас пуста. Но то, что они были в моей жизни, дало очень много. Я не могу говорить только о теоретических знаниях, их рано постигаю.
Я бы хотела рассказать о том, как повлияли знания философии на мою жизнь. Начиная с того, что мне впервые удалось учиться в таком формате, где есть место не только теории, что предполагает учебный план, но и теории, что в него не входит и бесспорно важно, для каждого.
С самого давнего времени человеческие знания о мире передавались через мифы, сказки и т.п. Ведь это довольно простое, но эффективный способ донести информацию, донести до читателя (слушателя) нечто важное. Сказки, которые я услышала за все время, на данный момент остаются в моей памяти. Мифы, в которых мы и сейчас, отталкиваясь от них, что мы слышим в повседневной жизни. Сказать можно много, но запомнит ли сказанное слушатель? Конечно не факт. Поэтому эффект театрального представления, это мифы, большую роль в том, чтобы мы как можно больше информации отложили в свой сознание, конечно это касается только тех, кто готов был не только слушать, но и слышать.

В сути будней, эти короткие рассказы помогли остановиться и подумать о том, что действительно важно. Я впервые задумалась о том, что такое время, о том, что оно не просто идет, а летит с огромной скоростью. Я поняла, что стоит тратить драгоценные минуты своей жизни, чтобы впоследствии не было сожаления за прожитые годы.

Я задумалась о здоровье и какую роль оно будет играть в моей будущей жизни. Стоит подумать, прежде, чем одеть плащ в непогоду, ведь впоследствии могут быть неприятности.

Я хочу сказать, Максим Сергеевич, огромное спасибо за то, что стали для нас не только преподава-

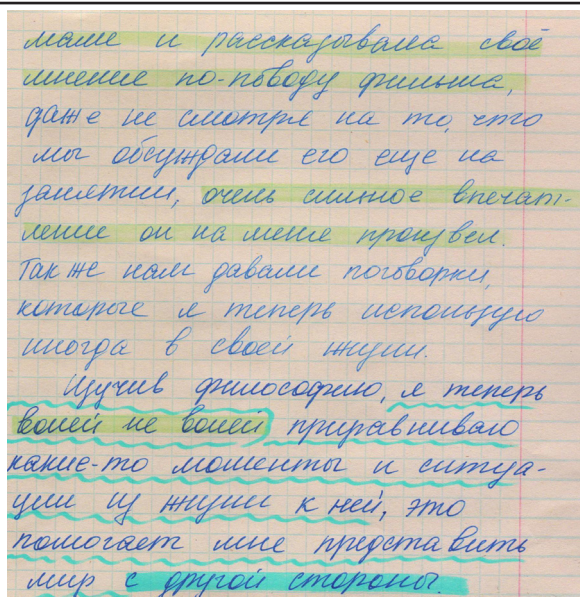
И кто-то скажет, что предмет не тот, преподаватель не такой, но в кем-то из нас ведь зажегся огонек. Сейчас он лишь тлеет и для тех, кто сильный, кто пробудился от сна, тот будет разжигать этот огонек с каждым днем. И я благодарен, правда, благодарен за все! Но сразу грезит мысль, не дающая покоя... С течением времени огонек будет разрастаться и превратится в пламя. Так вот будет ли это пламя согревать и радовать меня изнутри, как луч солнца в окно поутру. Или оно испепелит меня, превратив в пепел, которую разнесет холодный ветер...

Приложение 2. Студенческое сочинение: опыт построения мысли

Приложение 3. Студенческое сочинение: опыт построения мысли

Сочинение.
«Философия. Курс закончился и что...»
Философия - любовь к мудрости! Курс закончился, и на душе осталась тоска. Тоска от многочисленных вопросов, которые не дают покоя. Вплоть в нас силы, время, может даже и душу, привить жизненные ценности, сформировать новое мировоззрение. Загляните нас взглянуть на себя со стороны и на мир вокруг, а затем бросить нас в пучину. Как дать солдату оружие, показать, как стрелять, сказать, что сражаемся мы за мир, за семью, за Родину, а потом отправить в самое пекло.
Погружаясь в науку, задумывался, какой вы используете метод.
Мифологический вид мировоззрения.
О да! Вывернуть душу взрослого парня наизнанку своими сказками, и не раз, это можно!
Но я говорю спасибо!
И все же интересно, как вы живете? Столько знаний, коммессов мыслей, виденье себя и общей картины мира. Чувств которое спасает или губит? Найти ответы в религии? А философия?

~~Имя~~ Алена, 11-1903
«Философия. Курс закончился. И что?»
Прошёл краткий курс философии, и поняла, что в моей жизни философия была всегда, просто я в это не вникала и не знала что это она. За это время я узнала, что такое философия, какие её функции и методы.
Разбирая это более подробно я начала понимать, что и где является философией. На занятиях мы много разговаривали, приводили разнообразное примеров и ситуаций из жизни. Оказывалось даже обаяние рожака является софистикой. За курс было рассказано много интересных сказок, из одной сказки мы даже сделали свою «филку» и стали наши заметки называть шариками.
Мы смотрели много передач и фильмов, в основном это были фильмы, которые заставили о многом задуматься. Очень



маше и рассказывала свой
интерес по поводу фильма,
даже не смотря на то, что
мои объяснения его еще не
заинтересовали, очень сильное впечат-
ление он на меня произвел.
Так же нам дали поговорки,
которые я теперь использую
много в своей жизни.
Против дружеского, я теперь
вообще не более приравниваю
какие-то моменты и ситуа-
ции из жизни к ней, это
помогает мне представить
мир с другой стороны.

2016

30. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом
процессе переживания: дневник ученика – СПб.: Азбука-Аттикус,
2016

31. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом
процессе переживания: дневник ученика – СПб.: Азбука-Аттикус,
2016

32. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом
процессе переживания: дневник ученика – СПб.: Азбука-Аттикус,
2016

33. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом
процессе переживания: дневник ученика – СПб.: Азбука-Аттикус,
2016

Статья поступила в редакцию 28.12.2020

Статья принята к публикации 27.05.2021

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом
процессе переживания: дневник ученика – СПб.: Азбука-Аттикус,
2016
2. Философский энциклопедический словарь – М.: Инфра-М, 1997
3. Сергейцев Т., Куликов Д., Мостовой П., Идеология русской го-
сударственности. Континент Россия – СПб.: Питер, 2020
4. Сергейцев Т., Куликов Д., Мостовой П., Идеология русской го-
сударственности. Континент Россия – СПб.: Питер, 2020
5. Кант И. Трактаты и письма – М.: Наука, 1980
6. Кант И. Трактаты и письма – М.: Наука, 1980
7. Кант И. Трактаты и письма – М.: Наука, 1980
8. Кант И. Трактаты и письма – М.: Наука, 1980
9. Кант И. Трактаты и письма – М.: Наука, 1980
10. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом
процессе переживания: дневник ученика – СПб.: Азбука-Аттикус,
2016
11. Хомяков А.С. Всемирная задача России – М.: Институт рус-
ской цивилизации, 2008
12. Святой Григорий Богослов Избранные творения – М.:
Издательство Сретенского монастыря, 2008
13. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом
процессе переживания: дневник ученика – СПб.: Азбука-Аттикус,
2016
14. Карцева Е.Н. Кич, или торжество пошлости М.: Искусство,
1977
15. Карцева Е.Н. Кич, или торжество пошлости М.: Искусство,
1977
16. Карцева Е.Н. Кич, или торжество пошлости М.: Искусство,
1977
17. Карцева Е.Н. Кич, или торжество пошлости М.: Искусство,
1977
18. Карцева Е.Н. Кич, или торжество пошлости М.: Искусство,
1977
19. Лопатин В.В., Лопатина Л.Е. Малый толковый словарь рус-
ского языка – М.: Русский язык, 1990
20. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом
процессе переживания: дневник ученика – СПб.: Азбука-Аттикус,
2016
21. Лопатин В.В., Лопатина Л.Е. Малый толковый словарь рус-
ского языка – М.: Русский язык, 1990
22. Лопатин В.В., Лопатина Л.Е. Малый толковый словарь рус-
ского языка – М.: Русский язык, 1990
23. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом
процессе переживания: дневник ученика – СПб.: Азбука-Аттикус,
2016
24. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом
процессе переживания: дневник ученика – СПб.: Азбука-Аттикус,
2016
25. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом
процессе переживания: дневник ученика – СПб.: Азбука-Аттикус,
2016
26. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом
процессе переживания: дневник ученика – СПб.: Азбука-Аттикус,
2016
27. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом
процессе переживания: дневник ученика – СПб.: Азбука-Аттикус,
2016
28. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом
процессе переживания: дневник ученика – СПб.: Азбука-Аттикус,
2016
29. Станиславский К.С. Работа актера над собой в творческом
процессе переживания: дневник ученика – СПб.: Азбука-Аттикус,
2016