

Как учителю быть настоящим героем нашего времени Советы театрального педагога

Александра ЕРШОВА, кандидат педагогических наук

Ряд наиболее универсальных режиссерских советов может помочь читателям по-новому взглянуть на свою ежедневную учительскую работу и примерить на себя поведенческие секреты обаятельных, симпатичных, всех вокруг заряжающих своей энергией, оптимизмом и дружелюбностью педагогов.

Если у одного учителя какое-то задание или прием вызвали в классе энтузиазм, сосредоточенность, азарт и творческое раскрепощение, то у другого после этого же задания или приема в классе могут возникнуть споры, скандалы, а у третьего – отказы работать или скука. Вот и разберись в тех индивидуальных особенностях целей, средств, задач и способов, что реально были у первого, второго и третьего из учителей, предлагавших ученикам, казалось бы, одно и то же.

Итак, любая неудачная попытка скопировать чью-то педагогическую находку или понравившийся педагогический стиль свидетельствует о том, как непросто в учительской работе разобраться с причинами и следствиями, целями и средствами, задачами и способами их осуществления.

Педагогический опыт, подкрепленный театральными поисками, постепенно привел меня к пониманию особой двоякости и взаимоподменяемости целей, средств, задач, приемов, способов и результатов любого учительского действия. Тогда как само поведение учителя на уроке оказалось той самой конкретикой, которую, пользуясь театральной «теорией действий» Петра Ершова, можно и подробно фиксировать, и детально изучать, и точно воспроизводить в других ситуациях, а в случае необходимости и так и сяк варьировать.

Сценический типаж

Попробуем задуматься, почему среди действующих лиц почти любого кинофильма или спектакля зрители довольно быстро определяют положительного героя? И в основном сочувствуют именно ему?

Конечно, существуют разные типы положительных героев. И каждый из них вызывает симпатии у своего круга зрителей-почитателей. Но глядя даже на чужой типаж положительного героя, невозможно его роль принять за отрицательную или, скажем, эпизодическую.

На сцене или экране все положительные герои – мужского или женского пола, молодые или преклонного возраста – это люди, как правило, чуткие (потому-то и страдающие), но умеющие переносить свои страдания мужественно. Когда их добродетельность и благие деяния по улучшению жизни не находят отклика среди «близоруких» окружающих, то к ним герои, как правило, весьма великодушны.

У героев есть недостатки, и иногда очень существенные, но сами эти недостатки в глазах зрителя подчеркивают присущие им достоинства. Герои умеют быть упрямыми, хотя сами по себе они скорее уступчивы (или наоборот). И, например, темперамент бойца-защитника не мешает кому-то из них быть и остроумным, и находчивым.

При победе героя зрительские симпатии достаются ему, а не побежденному противнику. Недаром режиссеры, работая с актерами, исполняющими роль положительных героев, как правило, добиваются от них и яркой инициативности, и убедительной силы, и пленяющей дружелюбности.

А теперь попробуем представить, кого из театральных или экранных любимых положительных героев мы с удовольствием пригласили бы, например, в гости или в совместную рабочую командировку. Тут наши оценки уже могут меняться. На некоторых

положительных (и даже любимых) героев нам хотя и нравится смотреть со стороны, но быть с ними соседями по коммунальной кухне или коллегами по работе мы бы не хотели. Такое расхождение объяснимо, вероятно, принципиальным различием позиций созерцателя и участника. Действительно, совсем не одно и то же – смотреть со стороны, как принципиальный человек горячо борется за свои идеалы, и представить себя в роли его коллеги, партнера, собеседника, который рано или поздно сталкивается с ним на узкой тропинке.

Сейчас нас будут интересовать только те герои, с которыми мы согласились бы жить бок о бок, с которыми нам было бы комфортно и интересно, с кем рядом мы чувствовали бы себя вполне счастливыми. Их-то мы и будем в дальнейшем подразумевать, употребляя выражение «положительный герой».

Собирательный образ

Соотнесем понятие «положительный герой» с далекими, возможно, уже полузабытыми образами учителей, учивших нас когда-то в школе. Конечно, каждым из нас большинство из вспомнившихся учителей явно не воспринималось ни в качестве героев, ни в качестве положительных. Хотя были и такие, кто представлялся нам либо просто положительным, либо «настоящим» положительным героем.

Их было мало, и, возможно, встречали мы их не в общеобразовательной школе, а, например, в клубе, Дворце культуры или Доме творчества. Но они были. Под обаянием одного из таких педагогов мы находились более или менее продолжительное время. И, как зрители на киносеансе, в своих предпочтениях мы были наверняка не одиноки. По каким же таким признакам мы тогда среди всех учителей узнавали настоящего положительного героя?

Теперь представим некий собирательный образ заурядного учителя и подумаем, что в его поведении следует изменить, чтобы в глазах учеников он стал обаятельным положительным героем. Ведь режиссер, руководствуясь «техникой действий», советует актеру, как тому себя вести, чтобы зрители признавали в нем положительного героя, симпатизировали ему, заряжались от него верой в добро. Наиболее универсальные режиссерские советы мы примерим к ежедневной учительской работе, чтобы выявить поведенческие секреты обаятельных, симпатичных, всех вокруг заряжающих педагогов.

Степень мобилизованности

Совет первый заключается в том, чтобы герой почти всегда был в чем-то заинтересован. Об этой заинтересованности окружающие догадываются по степени его телесной мобилизованности. Поэтому учителю, подходя к двери, за которой ему предстоит вести урок, прежде всего следует проверить свою мобилизацию.

Приведем несколько примеров, поясняющих этот специфический театральный термин. Легкоатлет на старте – все тело подготовлено к преодолению препятствий, он ждет только сигнала. Хозяйка, кипящая молоко, – она ловит момент, когда нужно снять ковшик с огня. Мать, которая на цыпочках отходит от кровати с засыпающим ребенком, – ее внимание собрано (т.е. мобилизовано) и на звуках дыхания засыпающего ребенка, и на бесшумности своих движений.

По мобилизованности можно отличить в музейных залах посетителей, заинтересованных экспонатами, от праздношатающихся. Перечень этих примеров читатель легко может продолжить, припоминая себя или своих знакомых в состоянии как весьма выразительной собранности, так и полного отсутствия оной.

Вспомним и то, как мобилизовано, то есть увлеченно и заинтересованно, играют дети. Как непросто им выключиться из игры, если взрослые вдруг бездумно (или бестактно) начинают вмешиваться в их дела, чтобы отвлечь на что-то другое.

Столь же сосредоточенно и собранно, то есть мобилизованно, должен выглядеть и педагог при исполнении своих обязанностей. Тогда уже один его вид даст ученикам ощущение и ценности каждой минутки на уроке, и важности затеваемой с ними работы.

Неформальный порядок

В режиссуре известно, что большая мобилизованность – как внешняя (телесная), так и внутренняя (психическая) – бывает до примитивности простой, а бывает сложной. Сложная – когда человек одновременно выполняет несколько разных дел и забот. Простая – когда дело одно и к тому же срочное (впрочем, последнее условие необязательно).

К сожалению, в школе, если у педагога и проявляется мобилизация, то чаще всего для того, чтобы навести какой-то минимальный внешний порядок или добиться формальной тишины. И когда эти простые и близкие цели достигаются – дети или подобрали бумажки, или «закрыли рты», или достали нужные тетради и устремили свои глаза на подчеркнуто выжидающего учителя, – он, удовлетворенно вздохнув (точнее, выдохнув), устраивает себе привал и уже с вялой прохладцей начинает распоряжаться дальнейшим ходом занятия. И так до следующего нарушения порядка...

Некоторые учителя искренне считают, что без такого бесхитростно-прямолинейного наведения порядка на уроке не обойтись. Согласно же режиссерским представлениям и нашему опыту практической работы погоня за таким формальным, скороспелым порядком не позволяет учителю всерьез заняться установлением порядка подлинного: естественно-рабочего и долговременного. Поэтому мы и на уроках со школьниками, и на семинарских занятиях с педагогами, наоборот, тратим специальные усилия, чтобы нарушать привычную видимость поверхностного порядка.

Поэтому и наши последователи многие свои уроки начинают, например, то с разрушения правильности рядов, то с перемешивания присутствующих, то с того, что ученики перед групповой работой начинают как-то по-особому составлять столы и стулья. А все для того, чтобы добиться рабочего шума. И делать это приходится, чтобы в классе возникали реальные условия для появления различающихся мнений. Чтобы дальнейшая работа с учебным материалом осуществлялась в обстановке, комфортной для высказывания индивидуальных соображений. Чтобы на уроке каждому ученику удалось поработать с услышанным и от других, и от себя, и в себе.

Во внешне неупорядоченной среде присутствующие чаще высказывают различные новые, неожиданные мнения, так что учебные выводы-результаты-открытия при рабочем столкновении учеников друг с другом случаются гораздо чаще.

Реальная занятость

Учительская мобилизация в подобной сознательно неупорядоченной ситуации необыкновенно сложна. Хотя, казалось бы: раз учитель предоставил детям поле деятельности для индивидуальных поисков и размышлений, предварительно создав им для этого благоприятные условия, то теперь – спи-отдыхай! На самом же деле учителю нужно и момент не упустить, когда, кому, где и чем помочь. И своей преждевременной помощью не навредить. И постоянно быть в курсе предложений, идей, мнений, высказываемых учениками друг другу. К тому же не пропустить момент зарождения конфликта (или даже драки на почве различных, почти что научных разногласий) или неожиданного выключения из работы одного-двух-нескольких учеников из-за усталости. Реальная занятость учителя обилием подобных дел и забот обязательно будет читаться во всех его движениях, действиях, интонациях.

Аналогичного поведения от актера добивается режиссер, работая с ним над образом положительного героя. Он не позволит ему ходить по сцене беззаботно расслабленной походкой или, развалившись, сидеть, равнодушно поглядывая на окружающих. Если только в задачу исполнителя не будет специально входить подчеркнутое равнодушие к

тем, кто в данный момент его окружает. Во всех других случаях герой, появляясь на сцене или экране, сразу будет активно включаться в происходящее.

Персонаж, доблесть которого сводится к равнодушию, спокойствию и тотальной незаинтересованности (ни в чем и ни в ком), оставляет неприятное впечатление и героем не бывает. Надо ли, чтобы такое впечатление оставалось у детей от педагогов? Конечно, если мы хотим, чтобы они с малых лет усваивали идею о том, что послушание превыше всего и что мир их личных мнений, надежд, страхов и радостей не может быть кому-то интересен.

Разнообразие пристроек

Но угнетающе может действовать не только равнодушие учителя, но и его мобилизованность, если она основывается на упрощенном понимании педагогических обязанностей; если в цели, задачи, заботы учителя не входит сохранение интеллектуального и духовного мира ребенка; если учителю безразлично, весело или нет учиться его ученикам и нужны ли они друг другу, когда учатся.

Если в голове и сердце учителя сидит одна забота – достичь примитивной видимости порядка и послушания, а ко всему остальному он равнодушен, то по законам сценического искусства мелочность его мобилизации начинает восприниматься окружающими комедийно. Как известно, за глаза школьники часто уничижительно подсмеиваются над такими учителями. И надо сказать, что разрозненные смешки учеников на уроках у таких учителей оказываются довольно эффективной ученической самозащитой.

Поэтому совет второй направлен на то, чтобы поведение учителя убеждало учеников, что ему интересны именно они. А такое происходит благодаря частому появлению у учителя во время урока пристроек к ученикам как к важным персонам, то есть «пристройке снизу».

В домашнем быту по пристройкам друг к другу можно безошибочно определить центральную фигуру в семье. Именно к ней пристраиваются наиболее тщательно, осторожно, стараясь лишний раз не потревожить и не отвлекать пустяками (пусть даже что-то додумывая уже самостоятельно). Этой фигурой может быть и мать, и отец, и дед, и ребенок. При этом сама фигура может быть так же щепетильна и внимательна в своих пристройках к остальным членам семьи. Но может и, наоборот, купаться в своей власти, наслаждаться главенствованием, пристраиваясь ко всем сверху.

Напомним, что иногда удается и видеть, как один и тот же человек, разговаривая одновременно с разными людьми, пристраивается к ним по-разному: к тому, кого очень ценит, – снизу, к тому, кем пренебрегает, – сверху, к тому, с кем дружит, – наравне. И все перестройки в его поведении осуществляются молниеносно. Пауза перед словом с небрежностью высказывания или простотой обыденного обращения чередуются естественно и легко, отражая те подлинные чувства и отношения говорящего, которые в сию минуту владеют им. Так и учитель: какую бы педагогическую позицию он ни возглашал на педсоветах и родительских собраниях, его подлинная позиция неизбежно будет раскрываться в микромигрансценах его пристроек к ученикам во время урока.

Нередко студенты-практиканты, желая выглядеть профессионально, стараются быть с детьми очень сдержанными. Но монотон их пристроек к детям выдает дилетантское безразличие к успехам и неудачам каждого конкретного ребенка. Объяснение, опрос, закрепление пройденного, контроль становятся бездушными. Молодому учителю кажется, что он держится по отношению к ребенку, здесь и сейчас что-то сделавшему, весьма солидно, не подозревая, что таким поведением обнаруживает элементарное равнодушие к осуществлению своих профессиональных обязанностей. Тогда как учитель, тонко чувствующий, думающий и старающийся не лезть к ученикам с преждевременными советами, указаниями и требованиями, в своих пристройках очень разнообразен.

Золотое правило

По сценическим законам положительному герою не следует к группе лиц пристраиваться снизу, а к отдельному человеку – сверху. Отсюда одно золотое правило, связанное с разнообразием пристроек: ко всему классу – сверху, а к каждому ученику – либо наравне, либо снизу.

Усваивать такой стиль поведения студентам помогает, например, мудрый совет болгарского писателя Г. Данаилова. Он писал, что каждому учителю всегда полезно помнить, что любой из учеников, сидящих перед ним, может оказаться будущим Моцартом. Так неужели мы, взрослые (которые уж точно не Моцарты!), будем, пристраиваясь сверху, подавлять своей величиной и без того маленького ученика?

Опыт ведения практикумов показывает, что у учителей и воспитателей частенько возникают трудности с освоением некоторых закономерностей пристроек снизу. Например, трудно осваивается и усваивается готовность к отказу ученика. Учителям (особенно студентам) нелегко смириться с тем, что тебе – учителю! – могут отказать. Или что тот, к кому ты обращаешься, имеет право выбирать, слушать тебя или нет.

Некоторые учителя категорически не приемлют права ребенка на такую позицию. Право отказывать, как и право настаивать на своем, они присваивают только себе. Удел же детей, по их мнению, – слушать и слушаться. Такие взгляды явно не способствуют обретению учителем подлинного профессионализма.

Готовность учителя к отказу ученика (учеников) существенно влияет как на стиль его общения во время урока, так и на планирование этого урока накануне. У учителя как бы сама собой появляется необходимость более тщательной интеллектуальной проработки предстоящего занятия, его методического оснащения. Он заново начинает ощущать свою заинтересованность в самостоятельных рабочих усилиях детей на уроке.

Но театральному режиссеру, создающему образ положительного героя, приходится еще и тщательно следить за уместностью пристроек снизу, то есть заботиться о том, чтобы артист держался в заданных рамках параметра силы. Особенно по отношению к персонажам, представляющим власть. Именно к сильным мирам сего герою свойственно пристраиваться наравне и сверху и ни в коем случае – к слабым (чтобы не быть высокомерным и жестоким). Так и учителям, чтобы быть героями, следует почаще пристраиваться к детям снизу, а к своему начальству – сверху.

Диапазон веса

И наконец, третий совет. Он связан с той радостью, которую учитель испытывает от своего внимания к ученику, любым его пробам, ошибкам, промахам и уж тем более удачам. Те особенности поведения, благодаря которым подобная радость сразу видна всем окружающим, в актерской технике именуется легким и тяжелым весом.

Каждый человек, сколько бы он ни весил, от радости легчает, а от огорчения тяжелеет. Дело не в убавлении или прибавлении граммов – у человека изменяется субъективное ощущение своего веса, что непроизвольно отражается на его поведении. Например, футболист, забивший гол, взлетает от радости. А пропустивший этот гол вратарь, напротив, даже не может сразу подняться на ноги – настолько он придавлен тяжестью досады. Читая же у Пушкина описание мучений и терзаний влюбленной Татьяны, так и представляешь, как от горькой мысли о своем ничтожестве в глазах Онегина тяжелым свинцом наливается ее тело.

Каждый человек знаком с «полегчаниями» и «потяжелениями». Поэтому многие из нас достаточно легко – по одному только виду входящего человека – безошибочно определяют, удачно или неудачно для него закончился разговор, удачно или нет складываются у него дела.

Можно заметить, что одни люди более склонны к радостному, оптимистическому восприятию жизни – и большую часть времени они пребывают в легком весе. Разумеется, и они огорчаются (тяжелеют), когда встречаются с неприятностями, но долго пребывать в состоянии душевного или телесного уныния им несвойственно. И напротив, есть люди пессимистичные, тяжелые, легчающие редко и весьма ненадолго. Среди первых могут быть и полные, и высокие, и пожилые, а среди вторых – и худые, и невысокие, и молодые. Но психосоматическое состояние радости придает легкость и тем и другим, а огорчения делают и тех и других тяжелыми.

Обычно детям присуща легкость, а старикам она несвойственна, поэтому парадоксально выглядят тяжелые дети и легкие старики. Встреча с теми и другими надолго врезается в память.

Репетируя положительную роль, режиссер обязательно добивается от актера легкой походки и легкости в движениях. Обратим внимание: положительные герои в кино и театральные постановках ходят, не топя и не шаркая, легко встают и садятся, ловко, грациозно обращаются с реквизитом. А уж если надо будет выстроить сцену, где героя постигает горестный удар, то режиссер с актером будут искать такую мизансцену, в которой смена веса будет наиболее выразительной, концентрируя внимание зрителей, например, на безжизненно падающей руке или свинцовом потяжелении губ и внезапно осипшем голосе. Но среди всех сцен, в которых участвует положительный герой, доля подобных эпизодов будет явно невелика.

Если учитель большую часть времени на уроке находится в легком весе, то это свидетельствует не только о его общечеловеческом оптимизме, но и об удовольствии от своей работы. А последнее необходимо, чтобы дети, перенимая его поведение, заражаясь этим удовольствием, невольно приучались учиться и трудиться с радостным предвкушением загадок и открытий, возникающих на уроке при общении как со сверстниками, так и с учителем.

И, конечно, не могут вызвать одобрение те учителя, которые и в класс приходят в тяжелом весе, и, с неудовольствием вздыхая, стонут от предстоящих трудов. И уж совсем безнадежными представляются учителя, закованные в чиновничий мундир бесстрастности.

Когда учитель говорит, что это, мол, плохо, а это хорошо, и при этом совсем не меняется в весе – не улыбается, не хмурится или не ахает от неожиданности, – то ничье сердце (в том числе и детское) не поверит ни в то, что названное им плохим – плохо, ни в то, что названное им хорошим на самом деле хорошо. Вес неопровержимо будет выдавать его «антигеройскую» бездушность.

Самодиагностика

Итак, профессиональное поведение учителя на уроке обязательно должно включать моменты и максимальной мобилизации, и бережных пристроек снизу, и ко всему этому – диапазон смены веса. Причем у учителей, подлинных мастеров своего дела, поведение возникает по большей части импровизационно, а потому оно труднопредсказуемо. Искусство начинается с парадоксов, и искусство педагогики в том числе.

Учитель говорит: «Хорошо» – а сам тяжелеет. Или: «Ерунда какая-то» – а сам легчает. Или: «Я тут где-то ошибся» – а при этом расслабляется, демобилизуется. Или, наоборот, мобилизуясь, произносит: «Сейчас все отдыхаем». Подобные парадоксы и создают неповторимую атмосферу урока, определяющую стиль жизни учеников.

Конечно, учителям (и начинающим, и опытным) время от времени полезно тренироваться в своем умении осознанно пользоваться различными пристройками и степенями мобилизованности и веса (в самых разнообразных сочетаниях). С помощью этих бессловесных элементов действий учитель получает возможность хоть ежедневно диагностировать свое профессиональное поведение.

А почаще наблюдать за собой учителю полезно. В каком весе он сегодня входил на занятие? В каком собирается с него уходить? К кому из детей он сегодня пристраивается снизу, а к кому – как всегда? В какой момент занятия он был мобилизован (если только был) в наибольшей степени?

Диагностируя свое поведение, учителю следует помнить, что и искренность, и артистизм учителя наиболее ярко и чисто проявляются именно во все тех же бессловесных действиях. Точнее, в сменяемости и разнообразии их сочетаний. Ибо никакие статичные, намертво зафиксированные сочетания бессловесных показателей не могут быть полезны для живого урока. В театральном деле это окончательно стало ясно со времен Станиславского. Да и для педагогов-практиков не секрет, что школьникам всегда необходимы подлинные, живые, произвольно выразительные реакции не только своих одноклассников, но и самого учителя, ведущего урок.

Уроки по любому предмету не должны быть гнетуще однообразными (это действительно обязанность учителя). И все случающиеся на них погрешности как минимум должны приводить учителей к мысли о необходимости повышать свою реальную квалификацию, а не к каким-то маниловским грезам о том, как бы всех этих «плохеньких» да заменить на «хорошеньких», вот уж тогда, мол, уроки можно было бы давать на загляденье всем.