когда оно является целью обучения и когда методика обучения обеспечивает достижение указанной цели» [5, с. 134].

Анализ лингвистического материала, изучаемого в школе, показывает, что существуют большие возможности для формирования лингвистического мышления при работе над языковыми понятиями, фактами, закономерностями. Как справедливо отмечает Э. В. Криворотова, «попытки обозначить в обучении задачу формирования лингвистического мышления, несомненно, прослеживаются, однако эти задачи не нашли своего полного воплощения и четкого формулирования» [3, с. 25]. Требуют детальной разработки пути и способы формирования лингвистического мышления учащихся как на уроках русского языка в целом, так и при обучении отдельным разделам в частности.

Библиографические ссылки

1. Вознюк Л. В. Изучение состава слова и словообразования в школе. Киев : Радянська школа, 1986. 102 с.
2. Дорогань Л. В. К вопросу об изучении некоторых словообразовательных понятий в 4 классе // Русский язык в школе. 1978. № 6. С. 38–41.
3. Криворотова Э. В. Формирование лингвистического мышления учащихся как условие их интеллектуального развития : автореф. дисс. ... доктора пед. наук : 13.00.02. М., 2007. 48 с.
4. Литвинко Ф. М. Формирование лингвистического мышления учащихся филологических классов // Русский язык: система и функционирование : материалы III Междунар. науч. конф., Минск, 6–7 апр. 2006 г.: в 2 ч. – Минск : РИВШ, 2006. – Ч. 2. – С. 191–194.
5. Микулинская М. Я. Развитие лингвистического мышления учащихся. М. : Педагогика, 1989. 142 с.
6. Сенько Ю. В. Формирование научного стиля мышления учащихся в процессе обучения : учеб. пособие. М. : МГПИ, 1985. 102 с.

Русецкая Д. В. (Минск)

Художественный метод драматургии Тима Крауча

Тим Крауч (Tim Crouch, р. 1964) – современный британский драматург, режиссер и актёр. Известность к нему пришла сразу после появления первой пьесы «Моя рука» (2003). Этому предшествовал огромный опыт работы в качестве актёра и преподавателя в Королевском Национальном театре. Фундамент, заложенный в ходе поиска нетрадиционных форм работы с актёрами, вызвал необходимость постройки целой структуры концептуальных визуально-текстуальных соединений в драматургии.

При анализе драматического метода Крауча можно найти точки пересечения с весьма распространенной в настоящее время теорией

постдраматического театра (театр опыта, спектакль как коммуникативное событие, перформативность, разрушение связи между текстом пьесы и театральным представлением и др.). Несмотря на внутреннюю противоречивость самой теории, а также неточное соответствие творчества драматурга всем основным ее пунктам, мы все же можем свести общие их черты к теории метатеатра. На рубеже XX–XXI веков театр глубоко саморефлексивен, что доказывают произведения таких авторов, как Том Стоппард, Питер Шеффер, Кэрил Черчил, Мартин Кримп. У Крауча концентрация метатеатральных приемов образует каркас для нанизывания театральных знаков. Такая стратегия становится очевидной ввиду изначального желания драматурга поставить под вопрос, обсудить, т. е. тематизировать в контексте своих пьес, положение автора, актёра, зрителя, сцены, нарратива, декораций и т. д.

Многолетний опыт работы Крауча в театре вылился в написание первой пьесы под названием «Моя рука» (*My Arm*, 2003) в возрасте 38 лет. Уже в ней театральное представление направлено на то, чтобы «minimalize what's happening on stage in order to maximize what's happening in the audience» [2, с. 395]. И правда, визуальная минималистичность постановок бросается в глаза, чего нельзя сказать о нарративной составляющей пьес. В то время как главный герой первой пьесы Крауча повествует о принятом в детстве решении поднять вверх руку и никогда больше ее не опускать, о раздоре в семье и личной жизни до 30 лет, перед зрителями находятся только стол, к которому прикреплена камера, передающая видео на стоящий в другом конце сцены телевизор, и один актёр (сам Тим Крауч), произносящий текст за всех героев пьесы. Остальные персонажи представлены различными предметами на столе: главный герой в виде небольшой деревянной куклы с поднятой рукой, а второстепенные персонажи – в виде разнообразных предметов (ключей, фотографий, брелоков, ID-карт и т. д.), которые актёр попросил у зрителей перед началом спектакля. Впечатление усиливается тем, что, когда героям время «выходить на сцену», их ставят перед объективом камеры, и зритель видит их только на экране телевизора. Сам же актёр не изображает главного героя (поднятую и со временем почерневшую руку, собственную полноту, длинные волосы), а на словах «I conceded to having this finger removed – because it was dead» [3] нарочито демонстрирует зрителям собственный палец. Психологическая картина героя отсутствует, нам даже неизвестно, какую руку он решил держать поднятой.

Очевидно стремление Крауча отвергнуть миметическое копирование озвученного действия. Разъединение текста и формы его

подачи позволяет преобразовать их классический тандем в отдельные равнозначные очаги рождения смысла. Ввиду того, что нарратив в своем традиционном понимании не влияет на происходящее на сцене, сама речь становится наибольшим действием. Сцена при этом представляет собой не платформу для разворачивающегося сюжета, но инструмент для создания ситуации или события, в котором встречаются пьеса и зритель, представляющий ее в собственном сознании. В таком театре перед публикой открыта возможность переключиться от действия к чувству, к ощущению состояния данного события и собственного выбора, сделанного в его рамках. Удаляя со сцены ожидаемые публикой «указатели и направляющие знаки», автор обращается к ее воображению не с целью поверить в то, о чем повествуется, но с целью осмыслить увиденное и услышанное самому, через собственный предшествующий и полученный в данный момент опыт. Крауч описывает этот метод следующим образом: «I am interested in it because uncertainty enables the audience to be open and allows questions to materialise that might not otherwise materialise if there was certainty» [2, с. 399], «If I showed it as I said it, the audience would have nothing to contribute» [2, с. 403]. Желание освободить публику от былых условностей – молчания, завершенности действия, психологической картины героев – очищает полотно театрального представления, приглашая зрителя нанести на него свой ответ кистью мысли.

Подобному освобождению подвергается и образ актёра. «There are expectations when you go to the theatre that the performers should be working very hard for your entertainment; I want to question this. This theme of actors' agency versus audience agency is present in all my work» [2, с. 399] – говорит драматург в одном из интервью. Актёр перестает нести репрезентирующую функцию, но становится «одной из рабочих кнопок в “коммуникационной машине” театра» [3, с. 51]. Он не преобразуется в героя, но находится в том же пространстве, что и герой, – в пространстве театрального языка. Он не «играет» на сцене, но «является» равновеликим художественным компонентом наряду с остальными, поэтому его присутствие важнее его актёрства. Его можно назвать медиумом между вымышленной и реальной сторонами театрального действия.

Как и в «Моей руке», в пьесе «Дубовое дерево» (*An Oak Tree*, 2005) актёр в наиболее традиционном понимании всего один – сам Крауч. В разные моменты пьесы он читает реплики жены или детей, но его основная деятельность заключается в роли гипнотизера. Этот герой одновременно функционирует на уровне сюжета, а также прямо взаимодействует со зрителями. По сюжету на прием к гипнотизеру

приходит мужчина, который, как впоследствии выясняется, приходится отцом девочке, сбитой гипнотизером на машине год назад. После смерти дочери отец убеждает себя, что она не умерла, но является тем деревом, в которое врезалась машина. Объектами, которые выступают в качестве второстепенных героев, становятся стулья. В роли отца девочки выступает каждый раз новый человек – доброволец из зала, с которым Крауч встречается за час до показа. Он не знает текста, его не инструктируют, как играть роль. Только во время самого спектакля Крауч через наушники или вслух дает указания, что дальше сделать или сказать. Таким образом, как и на приеме у гипнотизера, который предлагает представить нечто, прежде чем он сможет коснуться подсознания пациента, так и Крауч подводит воображение партнера к различным смысловым узлам с целью достичь глубины зрительского восприятия. В одном из интервью драматург сам предлагает трактовать гипнотизера как художника. Можно сказать, что в этой пьесе он открыто демонстрирует свой метод работы со зрителем на примере одного человека.

В «АНГЛИИ» (*ENGLAND*, 2007) мы знаем о герое еще меньше, чем в предыдущих пьесах. Мы даже не можем быть уверены, какого он пола, так как драматург намеренно устранил любые признаки половой принадлежности персонажа. Играют его одновременно два актёра – Тим Крауч и Ханна Ринхэм, – произнося по очереди разные куски текста. Пьеса предназначена для постановки в музеях и галереях искусств, что расширяет ракурс восприятия ввиду наличия в «фоновом режиме» иных произведений искусства. По сюжету персонаж заболевает и ему требуется пересадка сердца. Этот орган он получает от погибшего мужчины по имени Хассам из неуказанной мусульманской страны. Во второй части пьесы главный герой едет в эту страну на встречу с женой погибшего, чтобы поблагодарить ее и преподнести в подарок очень дорогостоящую на арт-рынке картину. Однако жена не принимает благодарности и утверждает, что ее муж выжил бы, если бы кому-то не понадобилось его сердце, а также, если бы врачам не была уплачена большая сумма денег. По-настоящему иммерсивную ситуацию для рассуждения о том, каким может быть искусство, автор создает в этой части пьесы, погружая зрительный зал в вымышленный мир. В то время как Крауч и Ринхэм по очереди произносят слова главного героя и его переводчика на встрече, к зрителю они обращаются как к вдове, чьи слова якобы переводятся на английский. Именно публика поставлена в ключевую ситуацию пьесы, наконец оказавшись на одном уровне с актёрами и становясь передатчиками вымышленного мира.

В «Авторе» (*The Author*, 2009), произведении, вызвавшем наибольшее количество ответной реакции (часто негативной), сцена не преобразуется, не видоизменяется, но нивелируется полностью, хотя эта пьеса и предназначена именно для театрального зала. Все потому, что две части ярусных сидений для публики стоят на сцене друг напротив друга без пространства для игры между ними, а актёры располагаются среди зрителей. Сцены буквально нет, и ничего не происходит, кроме читки текста. К отсутствию пространственной дистанции подключается разрушение театральной дистанции зрителя и сцены, так как публика может реагировать и участвовать во время пьесы свободно. Вообще, всегда, когда Крауч пытается задействовать нечто, принадлежащее зрителям (предметы в «Моей руке»), или самого человека («Дубовое дерево»), он убеждает публику, что к ним будут относиться со всем уважением, ничто не будет повреждено, а также никто не выставлен на сцену для осмеяния. В «Авторе», ввиду достаточно тяжелой проблематики (насилие, жестокое обращение с детьми, война), зрителей на входе предупреждают о превышении моральных границ. Также в начале пьесы один человек молча выходит из зала, больше не возвращаясь, чтобы показать публике, что она тоже может сделать такой шаг в любой момент.

Произведение построено по принципу пьесы-в-пьесе: в сюжете повествуется о процессе постановки спектакля с вышеописанной тематикой, по причине чего актёры этого спектакля полностью окунаются в среду того, что им позже необходимо сыграть. Заканчивается это разрушением морали, духовной стойкости и спокойствия. Более того, один из действительных актёров играет роль зрителя, который обожает постановки вроде той, что ставит режиссер. Все внутренние актёры, режиссер и зритель имеют те же имена, что и действительные. Именно на этой почве возникало большинство негативных реакций во время показов, так как публика верила, что Крауч рассказывает об одной из поставленных им ранее пьес. Однако драматург хочет, чтобы публика не верила, но думала, представляла, осмысливала. На стыке вымысла и действительности образуется состояние, в котором зрителю необходимо быть наиболее включенным и совершать некий выбор. Дефиниция автора (*the author*) смещается в сторону публики. Именно поэтому, если на вопрос «Do I continue?» актёр получает отрицательный ответ, он все равно продолжает произносить текст. Зритель сделал свой выбор остаться и «созерцать», что в понимании автора приравнивается к совершению действия.

Ответственность за момент здесь и сейчас, вызов, обращения к опыту человека и его переосмысление, эстетика риска, эпатажные

методы театральной коммуникации позволяют некоторым исследователям называть пьесы Крауча перформансами. Однако, как отмечает сам автор, «I make it very evident that my works are plays», «A play can accommodate a lot of different forms and lots of different styles» [2, с. 402]. Как часто в пьесах Крауч совершает трансформации лишь посредством языка, без видимого изменения действительности, так и нам самим он предлагает: «Let's expand our definitions of what the play is» [2, с. 402]. Вслед за драматургом нам стоит расширить рамки понимания театрального события и нашей в нем роли.

Библиографические ссылки

1. Crouch T. My Arm [Electronic resource] // Mode of access : <https://ru.scribd.com/book/359246403/Tim-Crouch-Plays-One>. Date of access : 06.09.2018.
2. Iiter S. «A Process of Transformation» : Tim Crouch on My Arm // Contemporary Theatre Review, 2011. Vol. 21. P. 394–404.
3. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М. : ABCdesign, 2013. 312 с.

Рыдлевская А. С. (Минск)

Музыкальное начало в мифопоэтике романа

С. Жермен «Дни гнева»

Сильви Жермен – одна из немногих французских авторов, использующая жанровую модель романа-мифа. Писательница не только обращается к мифу как к идейной матрице своих романов, подчиняющей структуру произведения, но также пытается реализовать на уровне поэтики сам принцип мифологического мышления. В романе «Дни гнева» (*Jours de colère*, 1989 [1]) С. Жермен создает целостный универсум, в котором мифопоэтика выступает в роли нейролингвистического средства влияния на сознание реципиента, целью чего является достижение более чувственного и иррационального понимания текста. Роман структурирован за счет разноуровневых повторов, которые можно объединить в следующие группы: фонографические, лексические, синтаксические повторы.

Фонографические повторы наделяют текст особым ритмом и звучанием, что сближает его с поэзией, молитвами и музыкой. Как известно, древние народы в различных ритуальных практиках использовали музыку в качестве средства, изменяющего сознание человека. Автор намеренно уподобляет поэтику своих романов музыкальному потоку, отсылая читателей к концепции музыки как первого способа коммуникации звуками, еще не оформленного логикой языка.