

**ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ
СТУДЕНТОВ ГУМАНИТАРНОГО ВУЗА
(специальность «Актер драматического театра и кино»)**

*Работа представлена кафедрой социально-культурных технологий
Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов.
Научный руководитель – доктор культурологии, профессор Г. М. Бирженюк*

В статье отражены диссертационные исследования автора по вопросам формирования межкультурной компетенции у студентов гуманитарного вуза (специальность «Актер драматического театра и кино») в условиях работы высшего учебного заведения. В результате анализа литературы по театральной педагогике, литературы по вопросам межкультурной коммуникации, психолого-педагогической литературы, а также опираясь на практический опыт работы автора в гуманитарном вузе, в статье охарактеризованы особенности формирования межкультурной компетенции у студентов гуманитарного вуза (специальность «Актер драматического театра и кино»).

Ключевые слова: межкультурная компетенция, формирование, студенты гуманитарного вуза, актерское мастерство.

E. Volkova

**FEATURES OF INTERCULTURAL COMPETENCE FORMING
AMONG STUDENTS AT LIBERAL ARTS UNIVERSITY
(SPECIALISATION „DRAMA THEATRE AND CINEMA ACTOR“)**

The article reflects the author's researches devoted to the crosscultural competence forming among liberal arts university students in conditions of a university English club. Analysing the theatre-pedagogical, psycho-pedagogical literature, literature on intercultural communication and basing on her own practical work experience at liberal arts higher educational institution, the author characterises the pedagogical conditions of the intercultural competence forming among liberal arts university students (specialisation „Drama theatre and cinema actor“).

Key words: intercultural competence, forming, liberal arts university students, acting.

Межкультурная компетенция – это основанная на знаниях, отношениях и умениях способность индивида осуществлять межкультурное общение посредством создания общего для участников общения значения происходящего и на его основе достигать позитивного для всех результата общения. Она не тождественна коммуникативной компетенции носителя языка и может быть присуща только медиатору культур (термин Г. В. Елизаровой) – языковой личности, познавшей посредством изучения языков как особенности разных культур, так и особенности их (культур) взаимодействия. Межкультурная компетенция – это такая способность, которая позволяет языковой личности выйти за пределы собственной культуры и приобре-

сти качества медиатора культур, не утрачивая собственно культурной идентичности [3, с. 6]. Межкультурная компетенция понимается как часть коммуникативной компетенции языковой личности. Ее сформированность при развитии прочих компонентов коммуникативной компетенции обеспечивает продуктивность взаимодействия коммуникантов на межкультурном уровне, их взаимопонимание в аспекте учета взаимодействия их родных культур при использовании одним или обоими участниками МКО английского языка как средства общения.

Для формирования межкультурной компетенции необходимо соблюдение методических принципов, обеспечивающих достижение

прогнозируемого результата. Наиболее полной нам представляется система принципов, сформулированная Г. В. Елизаровой в ее работе «Культура и обучение иностранным языкам»:

1) принцип познания и учета ценностных культурных универсалий;

2) принцип культурно-связанного соизучения иностранного (английского) и родного (русского) языков;

3) принцип этнографического подхода к определению культурных компонентов значений явлений как лингвистического, так и нелингвистического характера;

4) принцип речеповеденческих стратегий;

5) принцип осознаваемости психологических процессов и состояний, связанных с МКО, который является итогом «переживаемости» культурных феноменов и связанных с ними способов познания;

6) принцип управляемости

- собственным психологическим состоянием,

- состоянием неопределенности происходящего;

7) принцип эмпатического отношения к участникам МКО [3, с. 194–195].

Все перечисленные принципы являются взаимосвязанными и формируют конститuentы межкультурной компетенции только в совокупности. Но в рамках данной работы мы остановимся подробнее только на последнем из вышеперечисленных принципов – принципе эмпатии.

Принцип эмпатии направлен на формирование такого качества характера языковой личности, как способность к вживанию в переживания другого индивида. Термин «эмпатия» имеет множество толкований. Эмпатия – «воображаемое перенесение себя в мысли, чувства и действия другого человека и структурирование мира по его образцу» (Даймонд). Эмпатия – «понимание отличия людей друг от друга» (Бронфенбреннер).

В настоящей работе эмпатия понимается как «воображаемое интеллектуальное и эмоциональное участие в опыте другого человека» (Беннетт). Поскольку в приведенном определении присутствует ссылка на понятие

«воображения», необходимо охарактеризовать соотношение воображения и эмпатии. В понятии «воображение» вычлениют следующие компоненты: 1) творческая свобода, 2) информированное предположение, 3) живое представление. По отношению к культурным ценностям – сложным, но верифицируемым сущностям – воображение не может прилагаться в своей функции творческой свободы, которая характерна для литературы, музыки или живописи. Его доминирующая функция в этом случае сводится к информированному предположению. В ходе культурно-связанного обучения обучающийся стремится переместиться в другие условия и пытается представить, что это такое – быть кем-то другим. Личный опыт и наблюдения за другими, безусловно, способствуют такому перемещению, но для его завершения совершенно необходимо значительное количество структурированной информации. Поэтому эмпатия включает в себя и когнитивный компонент. При эмпатии один индивид не помещает себя в положение другого, но на основе знаний о ситуации и культуре стремится испытать то, что испытывает другой.

Реализация принципа эмпатии представляет наибольшие трудности при формировании межкультурной компетенции студентов. Его особенность заключается в том, что, основываясь на психологических механизмах общения, он содержит наибольший эмоциональный компонент. Можно обладать знаниями об особенностях культурных ценностей, выражаемых изучаемым языком, и о том, как необходимо себя вести в соответствии с ними, и при этом продолжать оценивать их с позиций привычных культурных представлений. Психологическая способность прочувствовать, что именно некто переживает в его собственном положении и в его условиях, формируется с большим трудом. Но именно этот принцип и может быть реализован с использованием профессиональных умений и навыков студентов, обучающихся профессии «Актер драматического театра и кино».

Существуют два противоположных взгляда на природу актерского искусства. «Искусство переживания» и «искусство представле-

ния» – так назвал их К. С. Станиславский. Актер «искусства переживания», по мнению К. С. Станиславского, стремится пережить роль, т. е. испытывать чувства исполняемого лица каждый раз, при каждом акте творчества; актер «искусства представления» стремится пережить роль лишь однажды, дома или на репетиции, для того чтобы сначала познать внешнюю форму естественного проявления чувств, а затем научиться воспроизводить ее механически. Различие во взглядах между представителями противоположных направлений сводится к различному разрешению вопроса о материале актерского искусства.

Б.-К. Коклен, считавший, что актер не должен испытывать и тени тех чувств, которые он изображает, разрешал этот вопрос следующим образом. «Два я, существующих в актере, неотделимы друг от друга, но господствовать должно первое я – то, которое наблюдает. Оно – душа, а второе я – тело» [5, с. 25]. Получается, что материалом, из которого актер создает свои образы, является лишь тело. Душа же актера – психическая сторона личности, сознание, разум – целиком принадлежит актеру-творцу, мастеру и материалом для создания образа служить не должна.

Сторонники «театра переживания» придерживаются мнения, что душа, психика актера – его способность мыслить и чувствовать – является главным материалом для создания образа. С их точки зрения, актер если не целиком, то, по крайней мере, какой-то частью своей психики сливается с образом – мыслит его мыслями и чувствует его чувствами – и не только во время работы над ролью, но на каждом спектакле, в процессе сценической игры. Этой точки зрения придерживался и сам К. С. Станиславский, чья система положена в основу обучения в большинстве театральных учебных заведений России.

Первым принципом системы Станиславского является жизненная правда. На сцене не должно быть ничего приблизительного, нарочито условного, ложно-театрального, каким бы оно ни казалось эффектным и интересным.

Второй принцип школы К. С. Станиславского – учение о сверхзадаче. Сверхзадача – это

то главное, зачем актер выходит на сцену, то, к чему художник стремится в конечном счете.

Третий принцип системы – принцип активности действия – говорит о том, что нельзя играть образы и страсти, а надо действовать в образах и страстях роли.

Из анализа принципов системы видно, что все методические и технологические указания Станиславского имеют одну цель – разбудить естественную человеческую природу актера для органического творчества в соответствии со сверхзадачей. Ценность любого технического приема рассматривается Станиславским именно с этой точки зрения. Ничего искусственного, ничего механического в творчестве актера не должно быть, все должно подчиняться в нем требованию органичности – таков четвертый принцип К. С. Станиславского.

Конечным этапом творческого процесса в актерском искусстве, с точки зрения К. С. Станиславского, является создание сценического образа через органическое творческое перевоплощение актера в этот образ. Принцип перевоплощения является пятым и решающим принципом системы.

Принцип перевоплощения – один из краеугольных камней системы К. С. Станиславского. Искусство перевоплощения включает в себя ряд приемов сценического творчества. Один из них состоит в том, что актер ставит самого себя в предлагаемые обстоятельства роли и идет в работе над ролью от себя. Однако это правило получает иногда столь ошибочное толкование и практическое применение, что в результате получается нечто противоположное учению Станиславского. Система требует создания образа через перевоплощение и характерность, а часто получается «самопоказывание». Театральный педагог Б. Е. Захава считал, что актер должен всегда обладать подсознательным ощущением границы между собой и образом. Истинный смысл знаменитой формулы Станиславского – ставить самого себя в предлагаемые обстоятельства роли и идти в работе над ролью «от себя» – может быть раскрыт, по мнению Б. Е. Захавы, «лишь в свете глубокого понимания диалектической природы актерского искусства, в основе которого лежит единство

противоположностей актера-образа и актера-творца». Нет никакой несообразности в двух на первый взгляд несовместимых требованиях К. С. Станиславского, а именно: чтобы актер оставался на сцене самим собой и чтобы он в то же время перевоплощался в образ. Это противоречие диалектическое. Стать другим, оставаясь самим собой, – формула, которая выражает диалектику творческого перевоплощения актера в полном соответствии с учением К. С. Станиславского.

Реализация только одной части этой формулы еще не создает подлинного искусства. Если актер становится другим, но при этом перестает быть самим собой, получается представление, наигрыш, внешнее изображение – органического перевоплощения не происходит. Если же актер только остается самим собой и не становится другим, искусство актера сводится к самопоказыванию, против которого протестовал К. С. Станиславский.

Вот что пишет о возможности совместить оба требования: и стать другим, и остаться собой – Б. Е. Захава: «Разве это не происходит с каждым из нас в реальной жизни? Если вам сейчас 40 лет, сравните себя с тем, каким вы были в 20. Разве вы не стали другим? Конечно, стали. Во-первых, вы изменились физически: в вашем организме не осталось ни одной клетки, которая существовала в нем 20 лет назад; во-вторых, изменилась ваша психика: содержание вашего сознания стало другим; под воздействием жизненного опыта изменился также и ваш человеческий характер. Но так как этот процесс органического перерождения протекал постепенно, вы его не замечали, и вам казалось, что вы все тот же. Впрочем, у вас были все основания неизменно на протяжении всех этих двадцати лет говорить о себе *я*, ибо все изменения происходили именно с вами и вы, изменяясь, оставались, тем не менее, собой» [4, с. 65–66].

Нечто подобное происходит и с актером в процессе его творческого перевоплощения в образ. С той, конечно, разницей, что для творческого перевоплощения актера достаточно нескольких недель. Нужно только, чтобы на протяжении всей работы над ролью актер чувствовал внутреннее право говорить о себе

в качестве персонажа пьесы не в третьем лице – он, а в первом лице – я. Актер должен постоянно сохранять на сцене то внутреннее самочувствие, которое Станиславский определял формулой «Я есмь». Нельзя ни на минуту терять на сцене самого себя и отрываться создаваемый образ от своей собственной органической природы, ибо материалом для создания образа и служит живая человеческая личность самого актера.

Если сопоставить принцип перевоплощения теории К. С. Станиславского и идею о формировании медиатора культур (вторичной языковой личности), то можно провести явную параллель. Принцип перевоплощения звучит: стать другим, оставаясь самим собой. Человек, обладающий межкультурной компетенцией, – тот, кто способен выйти за пределы собственной культуры, оставаясь самим собой, не утрачивая собственной культурной идентичности. То есть можно предположить, что система упражнений, разработанная теоретиками и практиками актерского искусства и направленная на реализацию принципа перевоплощения, сможет способствовать формированию качеств медиатора культур, личности, обладающей межкультурной компетенцией.

Кроме того, известно, что наиболее эффективным приемом формирования эмпатии является драматизирование ситуаций, т. е. вхождение обучающихся в роли других людей. От собственно ролевой игры, широко распространенной в методике обучения иностранным языкам, драматизирование отличается тем, что участники должны не просто симитировать роль на лингвистическом уровне, используя адекватные ситуации поведенческие клише и тактики поведения, но и пережить ситуацию эмоционально, вжившись в роль своего героя и стремясь отстоять, аргументировать или просто изобразить его поведение, учитывая его систему культурных ценностей и его реакции на ситуацию в соответствии с ними. Х. Н. Сили называет такие виды деятельности «культурными мини-драмами» [7, р. 70–73]. Их основной эффект заключается в конфронтации с самим собой, в открытии того, что субъект может чувствовать и переживать по-другому. Парадокс драматизирования заключается в

том, что драма «приближает участников к объекту (изучения) через эмоциональную вовлеченность и одновременно обеспечивает дистанцирование посредством того факта, что контекст все-таки искусственный». Прием драматизирования достаточно подробно описан в современной методической литературе: от исторического обзора роли этого приема в обучении иностранным языкам до детального описания организации и проведения собственно театрального действия и его воздействия на обучающихся.

Нам представляется целесообразным использование профессиональных актерских умений студентов при формировании эмпатии с помощью приема драматизирования, а также с помощью системы упражнений, используемых театральными педагогами при обучении студентов актерскому мастерству. Особенно важными нам представляются упражнения на развитие воображения, включающие в себя:

- оправдание поз;
- предлагаемые обстоятельства;
- оправдание места действия;
- упражнения на память физических действий, развивающие чувство правды и веру;

- физическое самочувствие;
- а также задания, связанные с изучением окружающей жизни.

Однако при обучении иностранному языку следует разграничивать понятия эмпатии и идентификации. Механизм эмпатии в определенных чертах сходен с механизмом идентификации: и там, и здесь присутствует умение поставить себя на место другого, взглянуть на вещи с его точки зрения. Однако взглянуть на вещи с чьей-то точки зрения не обязательно означает отождествить себя с этим человеком. Если я отождествляю себя с кем-то, это значит, что я строю свое поведение так, как строит его этот «другой». Если же я проявляю к нему эмпатию, я просто принимаю во внимание линию его поведения (отношусь к ней сочувственно), но свою собственную могу строить совсем по-иному. И в том и другом случаях налицо будет «принятие в расчет» поведения другого человека, но результат наших совместных действий будет различным: одно дело – понять партнера по общению, встав на его позицию, действуя с нее, другое дело – понять его, приняв в расчет его точку зрения, даже сочувствуя ей, но действуя совсем по-другому.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреева Г. М. Социальная психология. М.: Аспект Пресс, 1996. 376 с.
2. Гиппиус С. В. Актерский тренинг. СПб.: Прайм-Еврознак, 2007. 377 с.
3. Елизарова Г. В. Культура и обучение иностранным языкам. СПб.: Союз, 2001. 291 с.
4. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. М.: Просвещение, 1978. 334 с.
5. Коклен-старший Б.-К. Искусство актера. Л.; М., 1937. 144 с.
6. Станиславский К. С. Работа актера над собой. М.: Художественная литература, 1938. 576 с.
7. Seeley H. N. Teaching culture: strategies for intercultural communication. Lincolnwood, Illinois: National Textbook Company, 1997. 336 p.

REFERENCES

1. Andreyeva G. M. Sotsial'naya psikhologiya. M.: Aspekt Press, 1996. 376 s.
2. Gippius S. V. Akterskiy trening. SPb.: Praym-Yevroznak, 2007. 377 s.
3. Yelizarova G. V. Kul'tura i obucheniye inostrannym yazykam. SPb.: Soyuz, 2001. 291 s.
4. Zakhava B. E. Masterstvo aktera i rezhissera. M.: Prosveshcheniye, 1978. 334 s.
5. Koklen-starshiy B.-K. Iskusstvo aktera. L.; M., 1937. 144 s.
6. Stanislavsky K. S. Rabota aktera nad soboy. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1938. 576 s.
7. Seeley H. N. Teaching culture: strategies for intercultural communication. Lincolnwood, Illinois: National Textbook Company, 1997. 336 p.