

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ  
ИМЕНИ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО»**

**СОВРЕМЕННОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ  
ОБРАЗОВАНИЕ:  
АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ, ДОСТИЖЕНИЯ И  
ИННОВАЦИИ**

**Сборник научно-методических трудов по материалам научно-  
методического семинара**

18 марта 2024 г.

**Луганск**

**2024**

УДК 792.01:378.147  
ББК 85.33+74.484

**С56**      **Современное театральное образование: актуальные вопросы, достижения и инновации:** сборник научно-методических трудов по материалам научно-методического семинара (18 марта 2024 года). – Луганск : Изд-во Академии Матусовского, 2024. – 87 с. – Текст : непосредственный.

В материалах сборника освещаются актуальные вопросы театральной педагогики, театрального образования в структуре современных социокультурных процессов, вопросы формирования профессиональных компетенций будущих специалистов театральной сферы и др. В сборник вошли материалы научно-методического семинара «Современное театральное образование: актуальные вопросы, достижения и инновации».

Для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов образовательных организаций культуры и искусств.

УДК 792.01:378.147  
ББК 85.33+74.484

**Ответственный редактор:**

А. В. Бобрышева

**Редакционная коллегия:**

Н. В. Колотовкина  
Н. С. Ровнов

*Рекомендовано к печати научно-методической комиссией  
Академии Матусовского  
(протокол № 7 от 17.04.2024 г.)*

Материалы докладов и сообщений, включенные в сборник,  
печатаются на языке оригинала.

**Ответственные за выпуск:**  
В. Н. Титова, Н. В. Колотовкина

**СОДЕРЖАНИЕ**

<b>Предисловие.....</b>	<b>5</b>
<b>ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ</b>	
<i>Бирюкова И. А.</i> Интерактивные методы творческого развития ребенка в театральной студии.....	6
<i>Гребеник Е. Н., Витченко С. Т.</i> Историческая эволюция театральной педагогики....	7
<i>Евдокимова В. Д.</i> Поэзия М. Матусовского как нравственно-эстетический компонент воспитания будущих специалистов театральной сферы.....	10
<i>Мазуренко О. В., Афанасьева А. П.</i> Традиции и инновации в методике преподавания театральных дисциплин.....	13
<i>Мальцев А. А., Сидоренко И. А.</i> Современный молодежный драматический театр – нравственный ориентир традиционных ценностей, формирующих развитие личности молодого поколения.....	16
<i>Митителу Т. С.</i> Театральное образование: теоретико-исторический аспект.....	18
<i>Павлова Т. В.</i> Театр горожан как форма поддержания ресурсного состояния педагога.....	21
<i>Тагильцева Е. П.</i> Драматизм как ценностная категория отечественной сценической речевой культуры.....	24
<i>Чернова Л. В.</i> Подготовка кадров в сфере актерского мастерства и режиссуры в Чувашском государственном институте культуры и искусств.....	27
<i>Калиновская И. Б.</i> Кино и театр. Сходство и различия.....	31
<b>ИННОВАЦИОННЫЕ ФОРМЫ РАБОТЫ В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ АКТЕРОВ</b>	
<i>Азеева И. В., Леханова К. В.</i> Учебный спектакль в театральной школе как итог профессионального воспитания актера и социальный проект.....	33
<i>Бармасов И. В.</i> Техника шести точек зрения (viewpoints) как новый подход в системе актерской подготовки.....	36
<i>Васильева Е. С., Митителу Т. С.</i> Актерский тренинг как базовый компонент высшей театральной школы.....	39
<i>Зинченко Д. И., Москалюк В. М.</i> Творческий опыт актерских династий как основа обучения студентов театральных специальностей.....	42
<i>Логвиненко Р. Ю., Евтушенко И. А.</i> Особенности преподавания дисциплины «Вокальный ансамбль» студентам актерской специальности.....	45
<i>Малыхина М. А.</i> Методы формирования профессиональных педагогических компетенций будущих актеров.....	47
<i>Мерецкая А. А.</i> Актерский тренинг в создании сценического образа.....	49

*Никитина В. С.* Реализация принципа жизненной правды на сцене через  
ольфакторный опыт в актерском тренинге..... **51**

*Поторочина Л. А.* Новые формы развития вокальных навыков актера..... **54**

**ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ  
КОМПЕТЕНЦИЙ БУДУЩИХ РЕЖИССЕРОВ**

*Белозерова В. В., Степанов Н. С.* Эпизод в структурной композиции сценария  
театрализованного представления..... **57**

*Борзенко Д. А.* Режиссура обрядов и праздников семейного цикла..... **60**

*Галяветдинова М. М.* Творческая реализация выпускников кафедры режиссуры в  
Тюменском регионе..... **63**

*Жабровец М. В.* Развитие командной коммуникации в студенческой группе (из опыта  
работы кафедры режиссуры Тюменского государственного института культуры)..... **65**

*Крыгин Н. Н.* Театральная реконструкция как метод изучения истории и практики  
искусства театра в образовательной программе «Режиссура театра..... **67**

*Олейникова М. В.* Театрализованные представления и праздники как нравственно-  
эстетический компонент воспитания студентов..... **70**

*Степанова И. В.* Творческий дневник режиссера: в системе театральной педагогики. **73**

*Титова В. Н.* Формирование образно-метафорического мышления как проявление  
режиссерского почерка: теоретико-методологический аспект..... **74**

*Чистюхина Е. В.* Теоретико-методологические основы подготовки режиссеров  
театрализованных представлений и праздников в вузе..... **78**

*Сведения об авторах* ..... **82**

**ПРЕДИСЛОВИЕ**

XXI век предъявляет к театральной педагогике новые требования, общество заметно изменяет тенденции в сторону увеличения авторитета личности, культуры мира, толерантности, духовности как приоритетов новой мировой динамики.

Современное театральное образование – это система профессиональной подготовки актеров, режиссеров, других работников в области театрального искусства. Задачей театрального образования является не просто получение профессии, а поиск и понимание сути своей деятельности. Театральное образование формирует человека, его этические нормы, эстетические и идейно-художественные взгляды на искусство. Прогрессивные деятели театрального искусства активно выступали и выступают за профессиональное обучение будущих актеров и режиссеров, за изучение ими истории и теории театрального и смежных видов искусств, за совершенствование методики преподавания, отстаивали необходимость последовательного развития внутренних и внешних данных студента.

Глобализация и информационная революция изменяют привычные контуры жизни человека, требуют органического объединения внешних и внутренних реалий, формирующих «дух эпохи». Образовательный процесс подготовки актеров и режиссеров должен отражать реальный характер жизненного процесса и в то же время воспитывать молодое поколение соответственно общественного идеала, сформированного лучшими представителями мировой и отечественной творческой элиты.

Формирование личности, обладающей широким кругозором в области театрального искусства, богатым духовным миром, способной к социальной адаптации путем приобщения к искусству театра, развитие творческих способностей, владение основами анализа пьес и спектаклей, основами анализа различных режиссерских интерпретаций, – вот неполный перечень навыков и знаний, необходимых студенту театральной специальности после получения диплома.

Современная театральная педагогика и театральное образование в частности подразумевает освоение специальных дисциплин, таких как: мастерство актёра, сценическая речь, сценическое движение, танец, грим, воспитание музыкальной культуры и пр. Будущие режиссеры, в свою очередь, осваивают не только указанные выше дисциплины, но и собственно режиссуру, сценарное мастерство, музыкальное оформление праздников и спектаклей, теорию драмы, методику организации массовых праздников, технику сцены и др. Общенаучная подготовка складывается из изучения общественно-политических дисциплин, истории мирового театра, мировой литературы, педагогики и психологии, этики и эстетики, истории музыки, специальных курсов режиссуры и актерского мастерства.

С развитием инновационных технологий возникла острая необходимость подготовки не только профессиональных актёров и режиссёров, но и педагогов, обладающих теоретическими знаниями и практическими навыками в области современного театра, владеющих методикой преподавания профессиональных дисциплин. Театральная педагогика – это живой диалог ученика и учителя. Педагог, имея театральный опыт предшествующих поколений, формирует свою школу, свою методику преподавания. Важная задача театрального образования – сохранить классическую школу, ощущение целостности художественного процесса, не отрицая необходимости эксперимента, без которого ни театр, ни театральное образование не могут существовать.

Для каждого специалиста важно видеть перспективу своего дела, понимать и реализовывать свое «я» – как индивидуальное, так, и коллективное, использовать знания, обогащенные опытом практической деятельности. Именно это и придает сил, становится смыслом каждодневного творческого труда.

**ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ**

УДК: 372

*И. А. Бирюкова,  
г. Екатеринбург*

**ИНТЕРАКТИВНЫЕ МЕТОДЫ ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ РЕБЕНКА В  
ТЕАТРАЛЬНОЙ СТУДИИ**

Занятия с детьми дошкольного и школьного возрастов в театральной студии, в первую очередь, нацелены не на обучение актерскому мастерству, а на общее творческое развитие ребенка. Творческие качества проявляются в любви к прекрасному, стремлении познавать мир, развитом мышлении, упорстве, уверенности в себе, самостоятельном решении проблем и др. В формировании и развитии у ребенка этих важных для жизни качеств может помочь руководитель студии, владеющий интерактивными методами воспитания. Интерактивность предполагает специальный подход к организации всех видов деятельности театрального коллектива. Этот подход основан на том, что все участники взаимодействуют друг с другом, обмениваются знаниями и опытом, идеями и эмоциями, совместно решают проблемы, моделируют ситуации, оценивают действия других и свое собственное поведение, погружаются в реальную атмосферу творческого сотрудничества для достижения цели. Руководитель студии должен стремиться к созданию комфортных условий для коммуникации, когда каждый ребенок чувствует свою успешность и состоятельность, смело проявляет инициативу в общем сотворчестве. Интерактивный процесс организовывается так, чтобы практически все его участники оказывались вовлеченными в совместное познание, анализ, рефлекссию, придумывание, в практические пробы, в решение организационных проблем и т. д. Особенность интерактивных методов – это высокий уровень взаимно направленной активности субъектов взаимодействия, эмоциональное и духовное единение всех участников процесса – детей, педагогов, зрителей, родителей. Главный критерий интерактивных форм занятий в детской театральной студии: активность педагога уступает место активности участников. Педагог не дает готовых знаний, замыслов и решений, четких инструкций, которые следует покорно выполнять, не разводит по мизансценам и т. д. Его способ общения с детьми – не монологический, а диалоговый. По сравнению с традиционными формами, это принципиальное условие. Все участники творческого процесса – собеседники, включенные в обратную связь, занимающие равную позицию, сообща развивающие идеи друг друга, дискутирующие о какой-то проблеме и сотрудничающие в ее решении. Педагог-режиссер постепенно передает инициативу группе: направляет ее, стимулирует познавательную активность каждого и взаимодействие всех участников, поддерживает его, контролирует, но не прямыми, а косвенными способами, и со временем театральная группа становится более самостоятельной и автономной, а уровень творческих способностей детей повышается.

Интерактивные методы работы очень разнообразны. В детской театральной студии «Маска» за несколько последних лет успешно опробованы многие уже известные приемы и открыты свои собственные, авторские.

К примеру, в процессе работы над спектаклем «Замарашки» дети совместно обсуждали, каким может быть сказочное существо, придумывали его внутренние и внешние особенности, изображали его друг другу с помощью рисунков, пластики, звуков. Инсценировка басен Крылова началась с игр на подражание разным животным и птицам, которые встречаются в баснях, с бесед о природных условиях тех стран, где эти персонажи могут обитать и где бывали сами ребята. Они охотно делились своими воспоминаниями,

фантазировали, рассказывали и показывали друг другу различные происшествия, которые могли бы приключиться с ними и с героями басен. В работе «Наши супергерои» ребята выбирали своего любимого героя – богатыря, марвеловского персонажа или другого, подробнее изучали его с помощью книг, интернета, комиксов и устраивали вербальные батлы, доказывая силу своего супер-героя и его пользу для людей. В дискуссии участники поединка отталкивались от аргументов собеседника и придумывали к ним контраргументы. Прямо во время спектакля на глазах у зрителей маленькие артисты совместно придумывали проект дома для того или иного супер-героя, делали чертежи, эскизы, подбирали материалы и дружно строили новый дом.

Опыт показал, что педагог-режиссер (в детском театральном коллективе педагогические и художественные компоненты неразделимы) достаточно задавать правила игры и обстоятельства, в которой происходит действие того или иного произведения, составлять список ролей, определять задачи, совместно с ребятами, путем наводящих вопросов, выявлять, обсуждать замысел автора и предстоящей постановки, всего комплекса его выразительных особенностей и др. Дети сами, как правило, могут распределить роли, находить этические мотивировки и установки для каждого персонажа, готовить необходимый реквизит и проводить другую предварительную подготовку. Во время игры участники группы получают возможность продемонстрировать добытые знания, взаимодействовать друг с другом и влиять друг на друга, делиться опытом, пробовать различные варианты и модели поведения и выбирать оптимальный. Интерактивные методы, безусловно, требует от педагога немало творческих способностей, художественно-педагогических умений и навыков, но все его усилия, предпринятые в этом направлении, пойдут на пользу творческому развитию ребенка и детского коллектива в целом.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. SkillboxMedia: официальный сайт – <https://skillbox.ru/media/education/chto-takoe-interaktivnoe-obuchenie-i-v-chyem-ego-osobennosti/> (дата обращения: 27.03.2024). – Текст: электронный.
2. Суворова Н. Интерактивное обучение: новые подходы // Учитель. – 2000. – № 1. – С. 25-27. – Текст : непосредственный.

**УДК: 792.01**

***Е. Н. Гребеник,  
С. Т. Витченко  
г. Луганск***

#### **ИСТОРИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ**

Рассматривая взаимодействие традиций и инноваций в развитии театральной педагогики, следует обратиться к актуальности данной проблематики, которая проявляется в необходимости определения уникальных характеристик классической театральной педагогики. Особенно значимым является осмысление взаимодействия традиций и инноваций в исторической эволюции театральной педагогики, а также определение культураксиологического воздействия театральной педагогики на глобальные театрально-педагогические процессы.

Исследование научного поля исторической эволюции театральной педагогики, начиная с ранних периодов и до наших дней, указывает на то, что в процессе эволюции культурного наследия традиционные и новаторские подходы всегда дополняли друг друга:



каждая устоявшаяся традиция в свое время являлась инновацией, в то время как многие инновации, со временем, превратились в традиции.

Большинство литературных источников указывают на то, что значительное влияние на развитие театральной педагогики оказали выдающиеся деятели театрального искусства, такие как К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, М. С. Щепкин, С. В. Гиппиус, М. О. Кнебель, М. А. Чехов, Б. Е. Захава и мн. др., которые по праву считаются основоположниками этой области. Поскольку именно теоретические и практические каноны театральной педагогики, заложенные этими театральными деятелями и сформировали традиционные подходы, которые применяются в настоящее время во многих театральных ВУЗах. На современном этапе данной проблематикой занимаются такие театральные деятели как А. П. Ершова, А. В. Гребенкин, О. В. Андрейкина, О. А. Антонова, Т. А. Климова, Л. В. Грачева и др.

На современном этапе, когда спектакли становятся предметом купли-продажи, а гедонистической функции театра противостоит большая конкуренция: кино, интернет, социальные сети, развлекательные шоу и шоу-программы. В связи с этим театр применяет инновационные технологии и экспериментальные формы, которые часто влекут к потере эстетического своеобразия театрального творчества, что губительно сказывается и на театрально-педагогическом процессе. Следует учитывать, что процесс театрального образования, благодаря своей особой синтетической игровой природе, представляет собой уникальный механизм формирования личности через воплощение эстетических, нравственных и культурных моделей общества. В связи с этим необходимо знать и сохранять театрально-педагогическое наследие, чтобы будущим поколениям передавать культурно-ценностные традиции и методики работы, которые являются не только источником вдохновения и опыта, но и помогают понять и адаптировать методики и техники работы к современным условиям и требованиям. Кроме того, сохранение театрально-педагогического наследия способствует сохранению культурного наследия и идентичности нации.

Исследование показало, что традиции школьного театра укоренились в конце XVII – начале XVIII веков. В Петербургском сухопутном шляхетском корпусе были выделены определенные часы на «изучение трагедий». Также курсанты корпуса участвовали в постановках пьес как русских, так и зарубежных драматургов. В таких учебных заведениях обучались выдающиеся актеры и театральные педагоги своего времени, как И. Дмитриевский, А. Попов, а также братья Волковы. В этот период времени театральные постановки играли ключевую роль в академической жизни таких престижных учебных заведений, как Смольный институт благородных девиц, Московский университет, Благородный университетский пансион, Царскосельский лицей и в других элитарных учебных заведениях России. В конце XVIII в. получил свое становление детский домашний театр, основателем которого выступил театральный драматург и педагог А. Т. Болотов [6].

Рост демократических настроений в конце 1850-х – начале 1860-х годов привел к возникновению общественно-педагогического движения, нацеленного на демократизацию образования. Этот период стал поводом для более пристального внимания общества к проблемам воспитания и обучения, а также установления более строгих критериев для содержания педагогической работы. В контексте такой обстановки в педагогической литературе возникает статья «Быть и казаться» Н. И. Пирогова, которая положила начало активному обсуждению положительных и отрицательных аспектов учебных театров. В данной статье автор анализировал театральные постановки гимназистов, которые, по его мнению, были названы «школой тщеславия и притворства». Также Н. И. Пирогов поднял вопрос: «...Дозволяет ли здравая нравственная педагогика выставлять детей и юношей перед публикой в более или менее искаженном и, следовательно, не в настоящем виде? Оправдывает ли цели в этом случае средство?» [5, с. 99]. Данное критическое мнение к



школьным театральным постановкам нашло широкую поддержку в педагогическом сообществе, включая К. Д. Ушинского.

Однако, в первой половине XIX века широко распространились театральные школьные коллективы не только в гимназиях столицы, но и в провинциальных городах. Примером может служить биография Н.В. Гоголя, который во время учебы в Нежинской гимназии активно участвовал в любительских постановках, а также занимался руководством и созданием декораций к спектаклям [3]. Тем не менее, в конце XIX – начале XX века в отечественной педагогике получает свое осознанное становление театр как ключевой элемент культурно-ценностного и художественно-эстетического развития. Это было обусловлено культуролого-философскими трудами ведущих российских исследователей, которые уделяли ключевое значение формированию творческой личности и изучению психологических аспектов творчества. В этот период российская наука, в лице таких мыслителей, как В. М. Соловьев, Н. А. Бердяев и другие, начинает вырабатывать идею о том, что творчество представляет собой нравственно-эстетический долг, особую социокультурную миссию индивида, что творческий акт способен освободить индивида от рабской зависимости и привести его к новому осознанию бытия [1].

Ключевую роль в возобновлении доверия педагогов и социума к театральному искусству как особому инструменту воспитания молодежи сыграли исследования психологов, заявивших о наличии у детей т.н. «драматического инстинкта». Американский ученый С. Холл указывал на то, что «драматический инстинкт, который обнаруживается, судя по многочисленным статистическим исследованиям, в необыкновенной любви детей к театру и кинематографу и их страсти к самостоятельному разыгрыванию всевозможных ролей, является для нас педагогов прямо открытием новой силы в человеческой природе; та польза, которую можно ожидать от этой силы в педагогическом деле, если мы научимся пользоваться ею, как следует, может быть сравнима разве только с теми благами, какими сопровождается в жизни людей вновь открытая сила природы» [2, с. 185].

По мнению Н. Н. Бахтина, учителям и родителям следует активно развивать у детей «драматический инстинкт». Для этого необходимо использовать, в качестве наиболее подходящей формы театра для детей дошкольного возраста, кукольный театр, такой как комический театр Петрушки, теневой театр и театр марионеток. На сцене такого театра можно поставить разнообразные пьесы сказочного, исторического, этнографического и бытового содержания. Игра в таком театре может заполнить свободное время ребенка в возрасте до 12 лет, позволяя ему выступать как автором пьесы (создавая свои любимые сказки, повести и сюжеты), в роли режиссера и актера (играя за всех персонажей своей пьесы), а также мастером рукоделия [4].

На современном этапе, в период социокультурных перемен, чрезвычайно остро стоит проблематика духовного и интеллектуального бездействия молодежи, а театральная педагогика переживает один из наиболее значимых этапов своей эволюции. Были разрушены структуры тоталитарного режима, вместе с которыми ушла и сложившаяся система управления образованием. Программы и учебники устарели, а традиционные методы обучения, основанные на вопросно-ответной технике передачи знаний, признаны неэффективными. Педагоги и философы предлагают различные концепции образовательного процесса, в то время как новаторы в области образования создают инновационные методы и подходы к обучению. Получают свое становление разнообразные педагогические течения: государственные, частные и альтернативные. Однако проблематика культураксиологического характера содержаний и методах обучения остается открытой и актуальной не только для российского образования, но и для образования во всем мире.

В современной философско-культурологической литературе все чаще осознается необходимость создания школ нового типа, которые соответствовали бы современным потребностям социума в формировании культурно развитой личности, способной осознанно

выбирать свое место в сложном и динамично меняющемся мире. Речь идет о развитии новой педагогической парадигмы, нового мышления и творчества в сфере образования. Этот процесс порождает появление школы «культуротворческого» типа, которая формирует единый и целостный образовательный процесс как путь молодежи к культуре. Отличительной характеристикой от просветительской школы, которая передает знания, новая школа нацелена на передачу культурного наследия предыдущих поколений. Это включает в себя опыт жизни в культуре, взаимодействие с социумом и понимание различных языков культуры – вербального, научного и художественного. В таком новом учебном заведении, что становится все более явным сегодня, театральное искусство займет особое место, поскольку его образы отражают человечество на протяжении всей истории, а современный человек узнает себя в изображениях прошлого.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Бердяев, Н. А. Смысл творчества : [опыт оправдания человека] / Н. А. Бердяев. – Москва : Изд-во АСТ : Фолио, 2004 (Самара : Самарский Дом печати). – 678, [1] с. ; 21 см. – (Philosophy). ; ISBN 5-17-025517-9 (ООО «Изд-во АСТ»). – Текст : непосредственный.
2. В помощь семье и школе : Детские сады. Игрушки. Детский театр. Педагогические музеи. Волшебный фонарь. – Текст : электронный / сост. Н. Н. Бахтин, Е. С. Дедюлина, М. В. Новорусский, Л. Г. Оршанский, В. В. Рахманов. – Москва, 1911. – Т. 6. – 248 с. (Педагогическая академия в очерках и монографиях. (Воспитание в семье и школе) / под общ.ред. проф. А. П. Нечаева. – URL: <https://vivaldi.dspl.ru/bx0002332/view/?#page=5> (дата обращения: 6.03.2024).
3. Данилов, С. С. Очерки по истории русского драматического театра : учеб. пособие для театр. ин-тов и театр. училищ / С. С. Данилов ; Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1948 (тип. № 2 Упр. изд-в и полиграфии Ленгорисполкома). – 588 с., 30 л. ил. : ил.; 26 см. ISBN 999-00-1285337-0. – Текст : непосредственный.
4. Мурдалов, М. М. Провинциальный библиографъ : Николай Николаевич Бахтин / М. М. Мурдалов — М. : Издательские решения, 2020. – 509, [8] с. : ил., факс.; портр., нот. ; 21 см. – ISBN 978-5-4490-5688-7. – Текст : непосредственный.
5. Пирогов, Н. И. Избранные педагогические сочинения / [Сост. и] вводная статья [с. 5-44] проф. В. З. Смирнова ; Акад. пед. наук РСФСР. ин-т теории и истории педагогики. – Москва : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1953. – 752 с., 1 л. портр. : ил.; 23 см. – ISBN 978-5-534-09677-4. – Текст : непосредственный.
6. Тебиев, Б. К. Воспитание учащихся средствами театрального искусства в России второй половины XIX – начала XX века / Е. А. Ильина, Б. К. Тебиев; Моск. гос. обл. ун-т. Каф. педагогики. – Москва : МПА-Пресс, 2003. – 119 с. ; 21 см. – ISBN 5-89411-048-3 (в обл.). – Текст : непосредственный.

УДК: 792.01

*В. Д. Евдокимова  
г. Луганск*

### **ПОЭЗИЯ М. МАТУСОВСКОГО КАК НРАВСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ ВОСПИТАНИЯ БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ ТЕАТРАЛЬНОЙ СФЕРЫ**

Польский поэт, писатель, публицист А. Мицкевич писал, что подлинной лирической поэзии без музыки не существует. Австрийский писатель, драматург и журналист С. Цвейг говорил, что поэзия может рождаться из самых различных чувств. А классик французской

литературы О. Бальзак отмечал, что есть поэты, которые чувствуют, и они наиболее счастливы. Американский поэт, драматург и литературный критик Р. Лоуэлл, в свою очередь, подчеркивал, что поэт должен опережать свою эпоху, чтобы поравняться с потомством. И истинным призывом к поэту и его творческим кредо могут считаться слова венгерского поэта, писателя, общественного деятеля Д. Ййеша: «Пусть в пользу людям прозвучит твой стих».

Все эти высказывания можно отнести к нашему земляку, поэту-песеннику, почетному гражданин г. Ворошиловграда, лауреату государственной премии Михаилу Матусовскому. В 1991 г. была открыта новая планета, которой было присвоено имя Михаила Матусовского, а 14 сентября 2007 г. был открыт памятник по адресу Красная площадь, 7. Его имя носит наша Академия культуры и искусств.

В его стихах звучало время. Автор более двухсот стихотворений, которые были положены на песни великолепными композиторами: Соловьёвым-Седым, Хренниковым, Дунаевским, Колмановским, Пахмутовой, Шаинским, Баснером.

Песни, написанные на стихи Михаила Матусовского, звучат и сегодня. Его стихи берут в свой творческий репертуар студенты кафедры театрального искусства. Художественное слово по-своему осуществляет высокую миссию идейно-художественного и нравственно-эстетического воспитания будущих актеров и режиссеров.

Георгий Товстоногов всегда говорил о высокой миссии репертуара в театральном искусстве: «Театральная афиша – это лицо театра». Перефразируя его слова, можно с уверенностью сказать, что репертуар чтеца – это его творческое лицо, т. к. ответственным шагом для чтеца становится выбор литературного текста для творческого и художественного воплощения.

Каковы же основные принципы отбора литературных произведений для художественного чтения?

Прежде всего, идейная и художественная ценность произведения, его общественная и эстетическая значимость для сегодняшнего дня.

В связи с этим может возникнуть вопрос: какие произведения являются сценичными, наиболее пригодными для чтецкого воплощения?

Стремление чтецов откликаться на волнующие проблемы современности явилось определяющим в формировании искусства художественного слова.

«Когда зазвучала с концертной эстрады большая общественно-политическая тема, – говорил Всеволод Аксёнов, – когда была утверждена традиция обращения к народу с самыми жгучими и нужными словами и мыслями, в художественном чтении обозначалось становление самостоятельного искусства художественного слова» [1]. Живой интерес у слушателей обычно вызывают произведения, в которых самостоятельная мысль поэта выражена свежо, оригинально и неповторимо. Зримое, динамичное воззрение идеи в живом, глубоко конкретном развитии – вот что воздействует на сидящих в зале. Они становятся активными партнёрами чтеца, оценивают явления и думают вместе с исполнителем. Чтецу необходима личная творческая заинтересованность в исполнении определенного произведения, которая может родиться лишь в том случае, когда мысли и чувства автора взволнуют чтеца, вызовут у него конкретные ассоциации. Ещё древние говорили: «Если хочешь меня потрясти, будь потрясен сам». В таких случаях говорят о тексте, что он «греет», заставляет работать воображение, эмоциональную память, активизирует поиск выразительных средств.

Учение К. С. Станиславского о словесном действии, распространение его законов на искусство чтеца в настоящее время приобретает особую важность. У русского поэта В. Шефнера в стихотворении «Слова» есть такие строки: «Словом можно убить, словом можно спасти, // Словом можно полки за собой повести. // Словом можно продать, и предать, и купить, // Слово можно в разящий свинец перелить» [2].

В первую очередь необходимо определить сущность поэзии, т. к. стихотворный текст, который выбирает чтец для исполнения, должен заключать в себе настоящую поэзию, а не набор рифмованных строк.

Поэзия может быть заключена в метком слове, в пословице, в поговорке. Она отражает красоту человеческих отношений, красоту природы, она формирует эстетическое переживание, связывает с познанием, доставляющим чувство эстетического наслаждения неведомыми, новыми сторонами действительности.

Огромное воспитательное значение поэзии определяется глубиной общественного содержания, эмоциональностью, образностью. Вне чувства нет по-настоящему яркого поэтического образа.

Русский советский поэт, прозаик и драматург, теоретик поэтического слова Илья Сельвинский подчеркивал, что чувство – это именно то, что поэт хочет передать читателю из души в душу.

Особенность поэзии – лаконизм, краткость языка. Это самое сжатое, спрессованное и вместе с тем самое насыщенное выражение человеческих дум, чувств, надежд и восторгов.

Поэзии также свойственны ритм, музыкальность, рифма, определенная пластика. Сама поэзия как род литературы имеет виды и внутри этих видов жанры. Лироэпическая или эпическая поэзия изображает события и людей их творящих. А лирическая – не события, а переживания лирического героя, вызванные конкретным событием, человеческим поступком, тем или иным явлением в природе и обществе. Русский поэт и журналист Владимир Луговской в своем сборнике статей «Раздумье о поэзии» отмечал тот факт, что русская поэзия горда лирикой, отвечающей на все «вечные» вопросы: жизнь, смерть, высокая любовь, ревность, страсть, жажда справедливости, рождение человека, осознание человеком себя в природе, бессмертия – вот исконные темы подлинной лирики [3]. В русской классической поэзии можно наблюдать довольно четкое жанровое разделение лирики на: гражданскую, любовную, пейзажную, философскую. Существенная сторона лирики – глубокая эмоциональность, которая обеспечивает огромное воспитательное значение и воздействие на слушателя: «Если долго сдержанные муки, // Накипев, под сердце подойдут, // Я пишу...» (Н. А. Некрасов). Аналогичное признание мы встречаем и у Михаила Лермонтова в стихотворении «Журналист»: «Бывают тягостные ночи: // Без сна горят и плачут очи, // На сердце жадная тоска<...>Тогда пишу».

Чтец должен найти источник переживаний аналогичный с поэтом, отыскать внутренний эмоциональный «толчок» – именно это является необходимым условием исполнения лирического стихотворения.

Суть исполнения лирики заключается в том, что поэт, а вместе с ним и чтец, раскрывает перед слушателем свою душу.

У Михаила Матусовского огромное количество стихов как лироэпических, так и лирических. К тому же интересна история создания многих стихотворений. Его поэзия наполнена оптимизмом, в ней всегда есть мысль: глубокая, оригинальная, живая, тонкая, смелая, яркая – разная, но непременно искренняя.

Слушая его стихи и песни, написанные на его стихи, понимаешь, во имя чего они написаны. Читаем в воспоминаниях поэта: «Я думаю, не верно утверждать, будто бы всем людям изначально свойственны доброта, отзывчивость, мягкосердечие. Если бы это было так, откуда тогда появляются на свете изуверы, вешатели, кошкодавы, хладнокровные убийцы? К сожалению, человек может быть всяким – злым и добрым, жалостливым и безжалостным и потому что так важно, чему и как обучали его первые наставники».

Хотелось бы посоветовать коллегам, приобщать молодежь к песенной классике и к стихам М. Матусовского в частности. Его поэзия – это наша литература, наша культура, история. К тому же, обращаясь к наследию поэта, студенты получают возможность постичь и

художественное дарование М. Матусовского, и высокий нравственный смысл каждого его поэтического произведения.

«Любимы песни, они заставляют думать» – так писал поэту автор одного из писем, и тем важнее научить ребят слушать песни настоящие. «Пока живут на свете люди, встречающие ранние рассветы, собирающие в поле цветы, влюбляющиеся и назначающие друг другу свидания, склоняющиеся над колыбелью и отмечающие серебряные свадьбы, – будут на земле существовать и песни» Михаила Матусовского.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Аксенов, В. Н. Искусство художественного слова / В. Н. Аксенов. – Москва : Гос. изд-во, 1954. – 164 с.
2. Вадим Шефнер– Слова (Словом можно убить) : [сайт]. – URL:<https://rustih.ru/vadim-shefner-slova/>
3. Луговской, В. А. Раздумье о поэзии : Статьи. Речи. Выступления / В. А. Луговской. – Москва : Сов. писатель, 1960. – 278 с.

**УДК: 792:378.147**

***О. В. Мазуренко,  
А. П. Афанасьева  
г. Луганск***

#### **ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН**

Методика преподавания театральных дисциплин является важным аспектом развития современного театра. Актуальность данного исследования заключается в чрезвычайной важности развития современной театральной деятельности. Лишь обращаясь к истокам развития преподавания театральных дисциплин и собирая все методы исследования, можно опираться на инновационную педагогику сегодня, развивая и дополняя её, опираясь на труды предшественников. Эволюция методики преподавания театральных дисциплин проходила через множество изменений и трансформаций, отражающихся в подходах и стратегиях преподавания, что и сложило целостную картину в настоящем времени.

Говоря о сложном процессе преподавания театральных дисциплин, можно предположить, что опыт великих мастеров, безусловно, сказался на нынешнем уровне образования театральных деятелей.

Понятие театральной педагогики в России связано с талантом известных актеров М. Щепкина, В. Давыдова, К. Варламова и режиссера Малого театра А. Ленского еще в XIX веке. Собственно, театральная педагогическая традиция началась с деятельности основателей Московского художественного театра К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Основной целью театральной педагогики является профессиональная подготовка будущих актеров и режиссеров. Наследие К. С. Станиславского и его «система» обучения актерскому и режиссерскому мастерству являются основными источниками в театральном процессе и по сегодняшний день [4, с. 20]. Труды таких учеников Станиславского, как Е. Б. Вахтангов, В. Э. Мейерхольд, М. О. Кнебель, В. О. Топорков, М. А. Чехов, а также публикации режиссеров А. Д. Попова, Б. Е. Захавы, П. М. Ершова, О. Н. Ефремова, Г. А. Товстоногова, А. В. Эфроса закрепили статус и содержание театральной педагогики, однако, она пока не вышла за границы профессиональных учебных заведений и театров.

В течение XX века театральная педагогика постепенно и целенаправленно начала заниматься другой сферой – школьным образованием, которое прямо связано с детьми.



Проблема «театр и дети» в качестве педагогического явления относится к самому началу двадцатого века. В 1915 году на Всероссийском съезде деятелей народного театра была организована детская подсекция. Некоторые материалы о ней были опубликованы в журнале «Народный театр» в 1916 и 1919 годах. Из этих документов становится ясно, что деятельность церковных и мирских театральных коллективов, профессиональные театры, работающие для детей, любительские труппы, школьные театры, а также организации, занимающиеся ролевыми играми с детьми, рассматривались как однородные явления [3, с. 54].

Однако, именно понятие «школьный театр» заложило развитие способностей у учащихся с малых лет, что и поспособствовало в дальнейшем развитию театра в целом.

На протяжении столетий искусство театра развивалось и улучшалось, а вместе с ним эволюционировала и методика его преподавания. Первоначально методы были ориентированы на усвоение определенных ролей и технических навыков актера. Как правило, подобные методы были традиционными и передавались устно от поколения к поколению.

В эпоху классического театра методика предполагала скрупулезное изучение актерского мастерства и классических театральных традиций. Ученики обучались искусству декламации, позированию, развивались их навыки зрителя. Преподаватель преподносил знания учащимся и давал детальные указания по игре на сцене, умениям передвижения и выражению эмоций [1, с. 58].

Со временем, с распространением театральных экспериментов и изменением общественных представлений, методика преподавания театральных дисциплин стала меняться. Возникли новые подходы, связанные с глубинной актерской работой, с акцентом на внутренних переживаниях и эмоциональной отзывчивости. Ученикам предлагались упражнения для развития творческого мышления и самовыражения, для обогащения собственного мировоззрения и понимания роли искусства в обществе.

Преимущества традиционных методов включают передачу накопленного опыта, которые были собраны на протяжении десятилетий. Они также предоставляют студентам возможность изучать и понимать основы театрального искусства и развивать основные навыки, необходимые для успешной карьеры в театральной индустрии.

Однако некоторые недостатки традиционных методов могут включать недостаток гибкости и ограниченную возможность студентов проявить свою творческую индивидуальность. В современном мире театра, где постоянно появляются новые направления и подходы, такие ограничения могут ограничить развитие студентов и привести к устареванию.

Сегодня же, собирая все знания и умения предшественников, можно выстроить концепцию преподавания театральных дисциплин. Однако, с учётом роста современных технологий, искусства театра должно развиваться в одинаковом ключе с развитием потребностей его зрителей. Классический театр постепенно отходит на второй план и театральную сцену занимают новые формы. Справляясь с потоком новшеств, приходят новые интерпретации преподавания театральных дисциплин. Сегодня акцент делается на разнообразии жанров и актерских техник, а также на новых технологиях и ресурсах, доступных для исследования и создания современного театра.

Важным этапом в эволюции преподавания театральных дисциплин стало появление документального театра и актерского импровизационного искусства. Эти новшества позволили актерам более гибко и свободно передвигаться по сцене, использовать свои эмоции и личный опыт в создании ролей, а также расширили спектр актерских техник.

Кроме того, с развитием интернет-технологий и появлением онлайн-образования появился новый инструмент для преподавания театральных дисциплин. Онлайн-курсы и

вебинары предоставляют возможность обучаться с любой точки мира и в удобное для себя время.

Виртуальные классы, видеоконференции и онлайн-платформы позволяют студентам общаться и сотрудничать с преподавателями и сверстниками, расти творчески и взаимодействовать с другими талантливыми людьми независимо от расстояния. Такой подход позволяет преподавателям создать комфортные условия для обучения и поддержать студентов в их профессиональном и творческом развитии.

Также, одним из ключевых пунктов в преподавании театральных дисциплин является активное использование практических занятий и театральных проектов. Учащихся мотивируют к построению собственных произведений, написанию сценариев, режиссуре и актерскому мастерству. Это помогает развить их творческий потенциал, научиться работе в команде и повысить уровень профессиональных навыков.

Преимущества инновационных методов включают возможность студентам получить новые знания и навыки, адаптированные к современной театральной индустрии. Они также могут рассмотреть различные подходы к процессу актерской работы, режиссуры и драматургии, что способствует развитию учебных программ и их адаптации к изменяющимся требованиям мира театра.

Одновременно с этим, необходимо отметить, что успешная реализация инновационных методов преподавания театральных дисциплин требует поддержки со стороны администрации, постановления конкретных целей и задач и создания условий для их достижения. Также важным является постоянное развитие педагогических кадров, участие в профессиональных мастер-классах, обмен опытом с другими специалистами.

Сегодня методика преподавания театральных дисциплин продолжает развиваться и адаптироваться к современной ситуации. Она становится все более глобальной и междисциплинарной, интегрируя в себя элементы других искусств и наук. Методика основывается на новейших научных исследованиях, а также на опыте практикующих театральных профессионалов [2, с. 153].

Таким образом, развитие и улучшение преподавания театральных дисциплин является основополагающей точкой в развитии театрального искусства в целом. От ранних традиционных методов до инновационных подходов с использованием современных технологий, методика постоянно совершенствуется и адаптируется под современные требования и потребности. Важным аспектом остается сохранение уникальности и индивидуальности каждого актера, ведь именно они являются душой театрального искусства.

Традиции и инновации в методике преподавания театральных дисциплин играют важную роль в развитии студентов и адаптации учебных программ к современным требованиям. Комбинирование традиционных и инновационных подходов может дать лучшие результаты в обучении студентов и подготовке их к карьере в театральной индустрии. Важно поддерживать баланс между применением традиционных методов и внедрением инноваций, чтобы обеспечить эффективное и качественное образование в театральных дисциплинах.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Альшиц, Ю. Л. Тренинг Forever / Юрий Леонович Альшиц; – Москва: ГИТИС, 2010. – 257 с.; 16 см. – 200 экз. – ISBN 978-5-913280-055-8. – Текст: непосредственный.
2. Бруссер, А. М. Сценическая речь. Методические рекомендации и практические задания для начинающих педагогов театральных вузов / Анна Марковна Бруссер; – Москва: ВЦХТ, 2008. – 90 с.; 22 см. – 500 экз. – ISBN 978-5-94691-476-5. – Текст: непосредственный.
3. Коджаспирова, Г. М. Педагогика в схемах, таблицах и опорных конспектах / Галина Михайловна Коджаспирова; – Москва: Гардарики, 2004. – 254 с.; 20 см. – 1000 экз. – ISBN 978-5-8112-3182-9. — Текст: непосредственный.



4. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве / Константин Сергеевич Станиславский; – Москва: Вагриус, 2007. – 443 с.; 22 см. – 5000 экз. – ISBN 5-264-00475-7. – Текст: непосредственный.

УДК: 792

*А. А. Мальцев,  
И. А. Сидоренко  
г. Самара*

### **СОВРЕМЕННЫЙ МОЛОДЕЖНЫЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР – НРАВСТВЕННЫЙ ОРИЕНТИР ТРАДИЦИОННЫХ ЦЕННОСТЕЙ, ФОРМИРУЮЩИХ РАЗВИТИЕ ЛИЧНОСТИ МОЛОДОГО ПОКОЛЕНИЯ**

В современных реалиях, в котором находится общество, в ряде экономических, политических и социальных изменений, происходящих в современном обществе, становится актуальным процесс личностного становления и культурного развития молодёжи, её мировоззрения и системы ценностей, духовного и творческого потенциала. И здесь следует говорить о роли искусства в духовном и нравственном его воспитании молодых людей. Одной из форм деятельности, способствующих самовыражению молодого человека, стремлению к гармоничному бытию и здоровым отношениям с людьми, творческому отношению к жизни, уверенностью в себе, является театральное искусство.

Для человечества театр является традиционным видом искусства. Он уже не одно тысячелетие многопланово влияет на личность: объясняет мир, создаёт эмоциональные импульсы для деятельности людей, выполняет огромную воспитательную роль, и тем самым, содействует формированию качеств, необходимых для жизни в обществе, адаптации в социуме.

Еще А.Н. Островский писал: «Если отнять у молодёжи изящные удовольствия, как предмет ее восторгов, она будет увлекаться и восторгаться по другому поводу: восторг – потребность юного возраста. Найдутся хорошие поводы для увлечения, – юность увлекается; не найдется хороших, она увлекается, чем придется». Одним из таких увлечений, способных благотворно влиять на нравственное здоровье общества, бесспорно, является увлечение молодёжи театром.

Одна из важнейших функций театра – познавательная. Окунаясь в волшебный мир представления, еще юный зритель узнаёт о существовании сказочных героев, учится понимать, где добро, а где зло, как нужно относиться к окружающим людям, животным. Театральное искусство даёт основы познания о мире и гармоничном существовании в нём, даёт нравственные ориентиры. Ребёнок уже стремится быть похожим на одного из сказочных персонажей, впитывает его лучшие качества: доброту, отвагу, ум, честность, ловкость, терпение и верность. Взрослея, зрители узнают в театре о глубине чувств и умении любить. В школе театра люди учатся всю жизнь, примеряя на себя множество ролей, жизненных ситуаций, сопереживая, думая и познавая. Тем самым театр приобретает способность накапливать и транслировать богатейшие познания человечества. В сфере межличностных взаимоотношений театр, так или иначе, регулирует, влияет на поступки и поведение людей, их духовное состояние. Отношения театра и зрителя опирается на такие понятия, как нравственность, мораль, этикет и традиции.

Другая важная задача стоит в огромной воспитательной функции театра. Ведь по статистике, около сорока процентов населения вообще никогда в театре не были. Через театр можно по-настоящему прочувствовать, что такое литература. Но чтобы театр развивался, это

должны быть выдающиеся произведения. К сожалению, сейчас идет просто шквал посредственности.

В настоящее время деятельность театров вообще стало принято приравнивать к сфере услуг. Но услуги – это, в большей степени парикмахерские и прачечные. Театр же – это не услуги, это формирование личности.

Великий артист Щепкин говорил: «Театр – это храм: или священнодействуй, или убирайся вон!». А как человек входит в храм? Это своего рода ритуал. Замолчал, перекрестился, вошел, проникся творящимся там действием и вышел уже немного другим. Так и посетитель театра тоже входит в храм. В храм искусства. Но когда в фойе этого храма для зрителя установлено место для селфи, или перед спектаклем по классической пьесе зрителю вдруг демонстрируют модели одежды – это стыдно, в театр человек приходит за другим, и вводить в предстоящее действие его надо отнюдь не маркетингом и дешевым пиаром.

У Бориса Эйфмана есть такая цитата: «Сегодня размыты и смещены критерии, что есть искусство, а что нет. Все зависит от пиара, от подачи, от денег. И вкусовщина влияет на судьбы художников... Театр – это не изображение жизни, это ее отражение. А в нынешнем мире все больше и больше информации, но все меньше и меньше смысла». Эйфман считал, что каждый художник – это индивидуальный мир, это космос, который должен аккумулировать не информацию, но энергию. А когда ее приходится постоянно тратить на фикцию, на иллюзию, на пустоту – в конечном счете, творческая личность превращается в обывателя.

Существует множество мнений, что мы наблюдаем закат русского психологического театра, рожденного в конце позапрошлого века. Интернет, телевидение, кино, шоу-бизнес, которые рентабельнее и популярнее у массового зрителя, сегодня серьезно потеснили театр. И для того, чтобы театральное искусство снова встало прочно на ноги, нужна не только государственная и общественная поддержка, нужно осознавать, что театр является ориентиром ценностей, формирующих личность молодого поколения.

Если посмотреть наличие театров городского округа Самара, то в их число входят: Областные – Самарский академический театр оперы и балета им. Д. Шостаковича, Самарский академический театр драмы им. М. Горького, Самарский театр юного зрителя «СамАрт», Самарский театр кукол, муниципальные – Самарский театр драмы и комедии «Самарская площадь», театр «Камерная сцена», театр кукол «Лукоморье», театр для всей семьи «Витражи», прочие театры в том числе творческие театральные союзы – театр «Место действие», театр «Уместный театр», театр «Город», театр А. Коровкиной «Сам Доктор Чехов», социальный экспериментальный театр «Крылья», театр «Эксперимент», самарский театр для детей и молодежи «Мастерская».

Театр для детей и молодежи «Мастерская» был создан в 2018 году Департаментом культуры и молодежной политики г.о. Самара при поддержке Самарского отделения СТД РФ.

В основной состав труппы вошли выпускники Самарского государственного института культуры, а именно, курса Ирины Сидоренко, художественного руководителя театра, актрисы театра и кино, лауреата всероссийских и международных конкурсов и фестивалей. Это первый в региональной практике случай, когда под выпускной курс института открыли театр.

На сегодняшний день ТДМ «Мастерская» имеет широкий разножанровый репертуар более чем из тридцати спектаклей. В афише театра присутствуют спектакли как по классической драматургии, так и современные пьесы. За время работы с 2018 года театр дал более шестисот спектаклей, познакомив со своим творчеством около семидесяти тысячи зрителей.

Театр является лауреатом российских и международных профессиональных фестивалей, ведет гастрольную деятельность, дает благотворительные спектакли, активно участвует в общегородских и региональных мероприятиях.

Создавая спектакли, Самарский театр «Мастерская» надеется, что интересное и важное в постановках найдет для себя каждый зритель. В богатой театральной традицией Самаре театр уже имеет своего заинтересованного и неравнодушного к его творчеству зрителя.

Мы знаем, что театральное искусство – искусство условное. На сцене перед зрителем возникает художественное отражение реальной жизни, созданное режиссёром, актёрами, гримёрами, костюмерами, художниками, бутафорами и сценографами, а не сама жизнь. Но это художественное отражение по силе воздействия на молодое поколение во много раз сильнее живописного полотна или литературного произведения, скульптурного изваяния или музыкального шедевра. Ведь в театральной постановке заключена сама правда жизни! И молодёжь во время хорошего спектакля плачет и смеётся, не задумываясь ни о каких условностях. Именно в этом заключена великая сила театра: в возможности воздействия на наши души. «Зритель же в театре – соучастник происходящего творческого процесса, он соавтор спектакля, потому что без его горячего эмоционального отклика не оживут ни огни рампы, ни расцветёт вишнёвый сад, не будут любить друг друга Ромео и Джульетта...».

УДК: 792.01

*Т. С. Митителу*  
*г. Луганск*

### **ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРЕТИКО-ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Актуальность исследования данной работы заключается в изучении театральной деятельности, которая является сферой деятельности человека, способной помочь в решении многих задач в обучении, воспитании и развитии современного подростка.

Принцип интеграции ребёнка в театральное пространство и освоение социально-культурных и образовательных процессов, позволяет достичь высоких предметных, метапредметных и личностных результатов. Он находит своё отражение в различных направлениях и формах дополнительного образования в сфере театрального искусства.

Научная новизна результатов исследования заключается в комплексном теоретическом осмыслении становления и закономерностей развития творческой личности подростка на основе анализа классических и современных концепций креативности.

В рамках данного исследования возрастает интерес не столько к самому процессу изучения проблемы детского театрального творчества, а к разработке системы научных взглядов и идей о роли творчества как фактора развития личности.

Роль искусства в процессе формирования личности можно определять как корректирующую, обогащающую, усиливающую нравственно-эстетическое и творческое влияние труда, окружающих условий.

Театр – важнейший культурный институт всех времен и народов. Его связи с социально-историческим контекстом всегда носили сложно опосредованный характер. Диалектический подход обнаруживает то обстоятельство, что кризисы стимулируют развитие и открытия в сфере искусства. Театральный ландшафт современности дает богатый материал для профессиональной рефлексии и рефлексии любителей театрального искусства.

Театральное искусство является одним из важных фактором нравственного, эстетического, гражданского воспитания личности.

Театр, как многогранный вид искусства синтезирует все психологические аспекты ребёнка: восприятие, мышление, воображение, речь. Происходит адаптация в разных видах активности: коммуникативной, речевой, двигательной, музыкальной, художественной и т.д. Создаются предпосылки к моделированию образовательного пространства, подлежащего освоению.

Древняя Греция известна нам как родина театра. Само это слово можно перевести с греческого как «место для зрелищ, зрелище». Театральное искусство имело сакральное значение, ведь оно развилось из мистерий (мистических практик) в честь античных богов. Со временем его религиозную функцию дополнили культурные и развлекательные аспекты.

В Древней Греции театр был настоящим институтом психологической практики.

В римских риторических школах I–II вв. до н.э. приемы театрализации также применялись достаточно широко. Овидий, Сенека, Цицерон в своих трудах свидетельствуют о том, что учителя совершенствовали ораторские навыки своих учеников, предлагая им от имени известных исторических личностей разыгрывать споры на заданные темы. Эти споры превращались зачастую в настоящие драматические сцены. А в эпоху Средневековья в школах экзамены проводились в виде своеобразного спектакля на латинском языке.

В это время школьный театр из Западной Европы проникает в Россию. Именно оттуда царь Алексей Михайлович привозит в Москву Сименона Полоцкого, устроителя театральных зрелищ, и доверяет ему не только обучение своих детей, но и заведование Заиконоспасской школой, в которой учились будущие чиновники. Так Полоцкий становится родоначальником школьной драматургии в России. Так, в XVII веке в России начинается история школьного театра, которая приведет к появлению в XVIII веке классического репертуарного театра, а в XX веке подарит целую плеяду педагогов, строящих свои воспитательные системы на использовании средств театрализации.

В правление Елизаветы Петровны театр из забавы превращается в государственное дело. Кадетские спектакли в Шляхетском корпусе, открыли драматурга А. П. Сумарокова, развили талант русского актера Ф. Волкова [4]. Под руководством А. П. Сумарокова, основоположника русской драматургии, бывшего кадета корпуса, за два года (1750–1752) было разыграно 32 спектакля. Это были авторские пьесы на русском языке. И. И. Бецкой, руководитель кадетского корпуса, поощрял занятия театром в своем учреждении, так как считал, что он создал «гуманистическую воспитательную среду, которая содействовала энциклопедическому характеру образования».

Те же тенденции мы наблюдаем и в первой половине XIX века. Например, в Царскосельском лицее все ученики и преподаватели участвуют в создании спектаклей. Причем последние относятся к ним как к способу развития эстетического вкуса своих подопечных. Отношение дирекции к спектаклям настороженное, отмечается, что в театре «...раскрывались широкие возможности для процветания духа свободомыслия и критицизма, который все прочнее и прочнее обосновывался в среде лицеистов» [1, с. 128].

Рассматривая историю школьного театра в России, можно сделать вывод: процесс его развития и становления есть некое движение от более низких этапов («театра пользы») к более высоким (театра эстетического воспитания).

Первое учебное заведение, представлявшее уже в начале XVII в. интермедию на бытовые темы, была одна из «братских» школ. Она в 1615 году становится первой славянской высшей школой – Киево-Могилянская академия

Школьная драма в России получила свое дальнейшее развитие в конце XVII – начале XVIII вв. на московской почве. В стенах Славяно-греко-латинской академии семинаристы знакомились с сюжетами священных историй и приобретали навыки общения с аудиторией. Здесь наряду с религиозной тематикой широко используется актуальная политическая проблематика.

Ко второй половине XIX века в образовании России школьный театр широко распространен, но уже не реализует прежнюю дидактическую функцию. Чаще всего спектакли в учебных заведениях разыгрываются бессистемно, от случая к случаю, из-за чего воспитательное значение театра ослабевает.

В первой четверти XX века появляется целый ряд педагогических теорий, которые оказывают влияние на российскую педагогику. Например, становится популярной педоцентрическая революция Дж. Дьюи, ставящая ребенка в центр процесса воспитания, теория игры С. Холла, опирающаяся на «драматический инстинкт», учитывающий природное стремление ребенка играть роль.

В этот период идеи театрализации применялись в большинстве случаев в закрытых учебных заведениях, например в детских домах Я. Корчака, народных школах С. Френе и Р. Штейнера, школе-интернате Саммерхилл А. Нилла в Англии, школах-колониях для беспризорников А. Макаренко, В. Сорока-Росинского. Здесь проводилась экспериментальная работа по созданию гуманистической образовательной среды. Педагоги считали, что только такая среда способна «...эффективно формировать духовный мир подростка, его мировоззрение, потребности, мотивы, интересы» [3, с. 21].

Все средства театра, активно в образовательный и воспитательный процесс привлекает чешский педагог-гуманист Я. А. Коменский. Он называет школы «местом для учебных забав», где «обучение и для учащихся, и для учащихся само по себе приятно и привлекательно и есть (или, по крайней мере, должно быть) как бы игра или забава» [2, с. 58].

Личные идеи Коменский сопровождает учебниками, его пьеса «Школа-игра» – это иллюстрация к энциклопедии «Открытая дверь языков» [Там же, с. 118]. Именно он вносит в педагогику внедрение приемов театрализации, привлекает к постановкам учеников, создавая воспитывающую среду учебного заведения.

Значение театрализованной деятельности для развития творчества подростков заключается в том, что эта деятельность позволяет прямо ставить перед детьми творческую задачу, давать задание создать новый образ, сделать это самостоятельно. Спецификой детского театрального творчества является то, что ребенок активно открывает что-то новое для себя, а для окружающих – новое в себе.

Огромное значение театрализованной деятельности в развитии детей и подростков невозможно переоценить, ведь это особый мир, который позволяет открывать бесконечный поток нового в себе, создавать необыкновенные образы, каждый раз быть творцом самого себя, исследовать неизведанное, решать творческие задачи, опираясь на знания педагога, владеющего ими в совершенстве.

Театральное искусство объявляется основным и едва ли не единственным фактором нравственного, эстетического, гражданского воспитания личности. При этом театральное искусство играет определенную роль не только в духовной атмосфере, но и определённую роль в трудовой деятельности, в социальных отношениях. Отсюда и формируется духовный и творческий потенциал личности.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Евреинов, Н. Н. История русского театра / Н. Н. Евреинов, М. : Эксмо, 2011. – 477 с.
2. Коменский, Я. А. Великая дидактика / Я. А. Коменский // История зарубежной педагогики и философия образования: хрестоматия / сост. А. В. Духавнева, Л. Д. Столяренко. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. – 480 с.
3. Корчак, Я. Как любить ребенка. / Я. Корчак. – М.: Политиздат, 1990. – 493 с.
4. Тазетдинова, Р. Р. Философско-культурологический аспект режиссерского анализа художественного текста: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Т. Р. Ринатовна. – Казань, 2008. – 18 с.



### **ТЕАТР ГОРОЖАН КАК ФОРМА ПОДДЕРЖАНИЯ РЕСУРСНОГО СОСТОЯНИЯ ПЕДАГОГА**

В России в последние годы, благодаря усилиям Т. А. Климовой, А. Б. Никитиной и их единомышленников, пришло осознание, что театральная педагогика может быть мощным ресурсом для общеобразовательной школы. В мировой практике данное направление давно занимает заслуженное место в социокультурном городском пространстве, повышает качество жизни в целом и образования в частности. Специалисты по театральной педагогике (dramaeducation) востребованы не только в области профессионального театра, но также в общем и дополнительном образовании, инклюзивных проектах, в решении многих социально-психологических проблем подрастающего поколения. Теоретические и практические исследования, которые ведутся в этой области, актуальны для профессионалов в области образования и художественного творчества, а также специалистов по психологии и педагогике развития.

Театральная лаборатория имеет особенное значение как для дальнейшего исследования, так и последующего использования театральной методологии в решении личностных и социальных проблем современной школы. Постановка не является конечной целью лаборатории. Лабораторный театральный эскиз перестает быть только художественным высказыванием, но попадает в процесс диалога, становится площадкой для выявления и совместного обсуждения болевых точек современного образования, катализатором, ускоряющим его совершенствование. Находясь внутри лабораторного комьюнити, каждый участник может найти единомышленников и новых друзей, получить групповую поддержку и стимул для личностного и профессионального роста.

Именно с этой целью весной 2023 года Молодёжным театром «Игра» из Екатеринбурга была задумана и проведена театральная лаборатория для учителей и выпускников общеобразовательных школ этого города «Самый худший класс». За основу лаборатории был выбран «Театр горожан». Это один из актуальных видов социального театра, формат которого предусматривает создание постановки на основе документальных материалов и личных историй горожан о своей жизни. Жители города, как правило, не имеющие сценического опыта, становятся соавторами спектакля про свои проблемы и про свое отношение к проблемам общества. Для реализации такого типа театра и работы с разными группами людей руководитель лаборатории должен быть, скорее, не режиссером, а театральным педагогом и психологом, выполнять функции куратора, культурного посредника между участниками проекта, между театром и зрителем.

Лаборатория «Самый худший класс» стала площадкой для высказывания учителей и выпускников, которые захотели поделиться своими впечатлениями о школе.

Зачастую именно учителя, как ни парадоксально, особенно остро испытывают дефицит внимания и поддержки. Кроме того, педагогам, чья энергия и внимания на работе направлена вовне, важно быть в ресурсном состоянии, что сделать непросто, учитывая дисбаланс между даю и получаю.

Под ресурсным состоянием мы понимаем самочувствие, при котором у человека есть силы и энергия для отдачи, для созидания, есть мотивация к действию. Система образования, безусловно, заинтересована в ресурсных кадрах. Да, и самим педагогам это важно – чтобы отдавать, нужно что-то иметь. Без эмоциональных и физических сил, иначе говоря, в состоянии выгорания, образовательный процесс станет трудно терпимым для каждого из участников.

Существуют многочисленные материалы, исследующие театральную педагогику как инструмент раскрытия, раскрепощения и реализации учеников, тогда как сами учителя существуют, как будто, в некой изоляции, в «зоне отчуждения», где открыто выражать свои чувства, свое мнение о системе образования и школьных порядках не принято, а иногда даже чревато санкциями и даже увольнением. Проблем в системе средней школы предостаточно. Специалисты этой сферы часто оказываются в условиях жесткой стандартизации, повышенной загруженности, рутины, однообразия, погони за результатом (от этого зависит их зарплата), устаревшего методического и технического оснащения и др. Учителя общеобразовательных школ исчерпывают свой ресурс, оставаясь в дефиците. В таких условиях учителям сложно избегать эмоционального выгорания, ригидности и других профессионально-личностных деформаций.

Педагоги, сживаясь с профессионально-социальной ролью в школе, начинают забывать, что они живые люди, сужают свою эмоциональную палитру и общение до нейтральных или даже негативных красок.

Целью лаборатории «Самых худший класс» стало создание возможности для поддержания ресурсного состояния педагогов путем рефлексии и личностного самовыражения учителей и выпускников, которым безразлична тема человека внутри системы образования.

Создание лабораторного спектакля складывалось из четырёх этапов:

1. подготовительный (создание лендинга, анкетирование, анализ анкет и отбор участников);
2. учебно-драматургический (психо-физические тренинги, сбор и монтаж историй);
3. репетиционный (репетиции, прогоны спектакля, премьеры);
4. завершающий (обсуждение спектакля со зрителями, рефлексия участников, анализ полученных результатов).

На начальном этапе совместной работы участникам нужно было создать минутный видеоролик с монологом, первой фразой которого были слова: «Мне очень важно рассказать о том, что....» и постараться определить главный посыл будущего спектакля. Импульсом служил вопрос: «Я не могу молчать... про что?».

Для итогового лабораторного спектакля был выбран формат документального сторителлинга, где участники должны были рассказать свои личные истории о школьной жизни. Именно эта форма спектакля являлась отличной связкой между различными социальными группами, а точкой сборки - театральная площадка, где горожане не сцене инициируют диалог друг с другом и с горожанами в зрительном зале о том, что болит, о том, что «не ок». Театральные средства и театральные педагоги помогали сделать этот диалог созидательным и терапевтическим.

Несмотря на драматическую тональность большинства историй, спектакль-сторителлинг не оставляет мрачного впечатления. В нем удалось рассказать и о той стороне школы, которая вызывает и ностальгические и веселые воспоминания, были включены интерактивные приемы общения с залом. Одним из них стал эпизод «письмо в прошлое»: зрителям предлагалось написать себе, школьнику, слова поддержки, дать какие-то советы и «отправить» это безымянное послание в прошлое. После окончания спектакля эти письма собирались и каждый мог их прочесть, в том числе и сегодняшние школьники. Примечательно, что сколько бы ни игрался этот спектакль, чаще всего в письмах встречался такой текст: «Ничего не бойся, у тебя всё получится!».

Театральная педагогика сама по себе направлена на развитие свободы и пластичности мышления. Через игровые средства лаборатория создавала новые, непривычные условия, вынуждая участника находить новые реакции, решения, способы коммуникации с окружающими. Внутри театральной педагогики есть большое количество инструментов,



которые направлены на раскрепощение, активизацию восприятия, концентрацию внимания и развитие способности переносить это внимание на партнёра. Навык такого переноса расширяет и углубляет психо-физические возможности и коммуникативные навыки участников спектакля не только на сцене, но и в жизни. Это по итогу и случилось.

Премьера спектакля «Самый худший класс» была успешной и резонансной. На данный момент он продолжает жить в репертуаре театра «Игра», показан уже восемь раз, побывал на гастролях, лаборанты объединились в комьюнити и встречаются не только в театральном пространстве: дружат, устраивают совместные праздники и путешествия, обсуждают общие проблемы.

В заключение хочется процитировать участников этого проекта:

«Когда ты взрослый, такой уже такой поживший, больше поводов ждать внуков на диване, чем пойти на сцену. Лаборатория - повод вылезти из своей скорлупы».

«Мой опыт может быть важен другим. Он даст им возможность увидеть себя, примириться с чем-то, а может наоборот, не молчать больше».

«Ты понимаешь, что волшебство театра случилось, и люди смотрят спектакль не потому, что на сцене близкий человек, а потому, что тема тронула их сердца. Всем становится понятно, что ты не один».

«Я пришла потому, что меня тут готовы слушать, тут нет «неважных тем». Я смогла рассказать истории, которые никому и никогда не рассказывала прежде. Театр горожан, на мой взгляд, тем и хорош, что высказаться могут те, кого почти никогда не спрашивают».

«Ты проговариваешь что-то вслух, и тебе становится легче. Мне кажется, что подобные проекты действительно могут стать поддерживающим ресурсом для педагогов».

«Мне больше не больно вспоминать и говорить о школе. Я закрыла для себя этот негатив».

Наш опыт убеждает, что театрально-социальные лаборатории способны подсветить и компенсировать дефицит эмоциональной культуры, эмпатии, сопереживания, проникновения в субъективный мир партнёра. Эти качества необходимы любому специалисту, работающему с людьми, оказывающему им какую-либо помощь, и особенно это важно для учителя. Тут должно действовать правило авиаперелётов: «Сначала наденьте маску на себя, а потом на ребёнка». Театральная лаборатория может послужить некой кислородной маской для личности педагога, а затем и для его воспитанника. Он должен учиться и расти в доброжелательной, созидательной и гармоничной среде, ведь в класс к ученикам приходит не носитель правил и формул, а Личность, и она должна быть в ресурсном состоянии.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Бокурадзе, Д. С. Театр в городе и город в театре: единое культурное пространство // Д. С. Бокурадзе, Е. Я. Бурлина // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2013. – № 2. – С. 10–14. – Текст : непосредственный.
2. Театральная педагогика и театр детей : [сайт]. – URL: <http://театральнаяпедагогика.рф/>. – about\_teatr\_gorozan (<https://skillbox.ru/media/education/chto-takoe-interaktivnoe-obuchenie-i-v-chyem-ego-osobennosti/>) (дата обращения: 22.03.2024). – Текст: электронный.

### **ДРАМАТИЗМ КАК ЦЕННОСТНАЯ КАТЕГОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧЕВОЙ КУЛЬТУРЫ**

Актуальность данного исследования обусловлена проявлением эстетикой драматизма как философско-ценностной категории в отечественной театральной культуре, в целом, а также утверждением категории «драматического» в отечественной сценической речевой практике, в частности.

Традиционно в русской культуре важнейшими ценностными категориями являлись осмысление и фиксация героических фактов и событий, проявление милосердия и сострадания, почитание писательского и поэтического труда, борьба за правду, идею, идеал. Все названные философско-ценностные категории столетиями накапливались и в совокупности являются основанием нематериального духовного наследия отечественной культуры. Но также все названные ценностные основания коррелируют с художественной категорией «драматизм», которая отражает наивысшую степень проявления духовных качеств человека.

Остановимся подробнее для того, чтобы уточнить формулировку данного понятия и выявить его сущностные ценностные основания. И прежде всего, отметим, что «драматизм» свойственен не только сценической культуре, но и большинству культуротворческих практик. Доктор философских наук, профессор, О. А. Кривцун утверждает, что «драматическое начало, проявляющееся в разных видах искусств, позволяет вести речь о драматизме в искусстве как общем наджанровом признаке, не тождественном драме как роду литературы. Очевидна и пограничная характеристика художественного драматизма – с одной стороны, как воплощения особого мироощущения, с другой – как исторически своеобразного способа организации всех элементов произведения в выразительное целое» [4]. С этой позиции, наджанровый признак драматизма объединяет все творческие практики в волевом сверхусилии художника создать эстетически-ценностное единство.

Как известно, в сценических практиках драматическая целостность рождается через некий конфликт, вмещающий в себя противоположность ценностей и идеалов, именно через их столкновение рождается напряженная борьба, которая высекает художественные идеи автора спектакля. В классическом понимании драматическое столкновение в театре является основой развития действия и содержит многоуровневое осмысление реальности. Драматизм как «поэтический элемент жизни» писал В. Г. Белинский «...заключается в столкновении и ошибке (коллизии) противоположно и враждебно направленных друг против друга идей, которые проявляются как страсть, как пафос» [1, с. 507]. Так, основной задачей драматизма является принцип приподнятости над реальной обыденной жизнью и постижение той идеи, которую вложил автор в своё произведение. На этих принципах зарождалось театральное действие в Древней Греции, где высшей ценностью являлось достижение катарсиса (очищения) после просмотра спектакля, и эти же принципы до сих пор актуальны.

В подтверждении этой мысли приведём слова известного литературоведа, профессора кафедры русского и советского театра ЛГИТМиК (в настоящее время – РГИСИ) Б. О. Костелянца. В работе «Драма и действие» (1976, 1994) он утверждает, что «драма» определяется не как один из родов литературы, а как исключительная сфера творчества, где в ситуации драматического выбора проверяется мера душевной активности и где связи человека с человеком, и человека с миром так же безобманно и каждый раз заново проверяются на прочность [3, с. 5]. Он полагает, что действие в драме – это борьба человека (и персонажа, и зрителя) с самим собой, преодоление внутреннего противоречия, которое, в

свою очередь, является столкновением «двух миров» в общемировом движении [3, с. 13]. Таким образом, действие у Костелянца надо понимать не как активность, направленную на достижение цели, вследствие столкновения персонажей, конфликта характеров, а как духовный акт очищения актеров и зрителей. Согласно Б. О. Костелянцу основой драматического действия является борьба человека с самим собой, возможность возвыситься над материально-чувственной природой и достичь нравственных высот.

В связи с этим, значимым в определении драматизма является раскрытие сущности внутреннего конфликта человека, обнаружение его личностных коллизий. Борьба двух противоположностей в одном человеке, отчего «дух двоится», необходимость совершить выбор между двумя взаимоисключающими направленностями бытия создают классическую ситуацию драматической перипетии, нередко встречающейся в мировых и отечественных пьесах. Постановка человека перед моральным выбором, в котором обнаруживаются две крайние позиции и невозможность однозначно и безболезненно совершить выбор, создают то драматическое напряжение, без которого невозможна театральная постановка.

Однако именно русский драматизм, основанный на психолого-реалистическом театральном направлении, как явление более тонкое и не всегда очевидное для массового зрителя, открыл новые художественные принципы, ставшие известными по всему миру. Этому поспособствовала новаторская драматургия А. П. Чехова. Благодаря его пьесам были обнаружены новые приёмы актёрской психотехники. В его драматургии нет острых конфликтов, однако все персонажи несут свою тему – драму бытия, отчего в спектакле им всегда сострадает зритель – «всех жалко». В пьесах Чехова происходит сосредоточение русского драматизма, эстетическая ценность рождается от понимания нравственной, социальной, онтологической составляющей жизни души русского человека. Так драматургию А. П. Чехова наиболее всего отражает известная цитата писателя: «люди едят, пьют чай, носят свои пиджаки, а в это время рушатся их судьбы».

Но эти открытия стали возможны благодаря глубинному постижению тайн души русского человека. По утверждению православного философа Н. А. Бердяева: «Подойти к разгадке тайны, сокрытой в душе России, можно, сразу же признав антиномичность России, жуткую ее противоречивость. ... Творчество русского духа так же двоится, как и русское историческое бытие. ... Бездонная глубь и необъятная высь сочетаются с какой-то низостью, неблагородством, отсутствием достоинства, рабством. Бесконечная любовь к людям, поистине Христова любовь, сочетается с человеконенавистничеством и жестокостью. Жажда абсолютной свободы во Христе мирится с рабьей покорностью. Не такова ли и сама Россия?» [2, с. 9]. По мнению мыслителя, русский человек имеет внутренние неразрешимые противоречия в своей духовной жизни. Русский дух двоится. Это проблема порождает необходимость идейного поиска, поэтому пишет Н. А. Бердяев, русский народ страдает. Именно страдание и сострадание являются важными составляющими категории «драматизм».

В период XX столетия драматическое психолого-реалистическое направление в театре приобретает основополагающие и исключительные методики преподавания творческих дисциплин в театральных вузах. Со временем осуществление междисциплинарного взаимодействия в художественном образовательном процессе приобретает системный характер. Известно, что, сценическое движение активно внедряется в актерское мастерство и режиссуру. В тоже время, сценическая речь также органично взаимосвязана с актёрским мастерством, так как многие средства выразительности в данных дисциплинах взаимообусловлены. Так, одна из важных художественных категорий, обнаруженная как элемент актёрской психотехники, но в то же время значимая в практике сценической речи – «внутренний монолог». Внутренний монолог помогает раскрыть личностный драматизм персонажа. Его открыл В. И. Немирович-Данченко во время репетиций спектакля «Три сестры». Под внутренним монологом он понимал внутреннюю речь, произносимую не вслух,

а «про себя», ход мыслей, выраженный словами, который сопровождает человека всегда, кроме времени сна. Таким образом, происходит накопление второго плана, т. е. личной драмы персонажа, которая иногда прорывается, но в основном, глубоко сокрыта от «чужих глаз». Кроме того, работа над внутренним монологом и вторым планом помогают рождать наполненные психологические паузы, в которых случается истинно чеховская глубина: «тихий ангел пролетел».

Освоением внутреннего монолога, второго плана, проживанием психологических пауз славятся не только актёры в кинематографических и театральных ролях, но также и мастера художественного слова: В. С. Лановой, А. С. Демидова, А. Б. Фрейндлих, С. Ю. Юрский, В. Б. Смехов и др. Единство методических установок актёрского мастерства и технологий сценической речи в целях достижения драматизма художественного слова, способствуют решению более тонких эстетических задач, стоящих перед исполнителем. В образовательном процессе перед преподавателем сценической речи возникают задачи, связанные с выявлением в художественном тексте (прозаическом или стихотворном) драматического начала, заложенного автором; необходимо найти средства выразительности для того, чтобы помочь студенту, разобраться, растолковать ему, в чем заключается драматический узел произведения.

Теоретические исследования категории «драматизм» находят своё применение в практической реализации сценической речевой культуры. Так, в форуме речевого искусства «ВЕРБА», проходящего в Алтайском государственном институте культуры, одним из содержательных и художественных критериев конкурсных речевых работ, является драматизм. В 2023 году более четырёхсот участников приняли участие в мероприятиях форума, проверив своё мастерство в исполнении художественного слова. Компетентное жюри отмечает, что драматическая составляющая в речевых исполнительских работах, раскрывающая глубину авторского замысла, соотносится с традициями отечественной театральной культуры и повышают художественную ценность выступления участника.

В качестве вывода отметим, что утверждение драматизма как ценностной категории отечественной сценической речевой культуры соотносится с театрально-педагогическими традициями, с одной стороны, и философско-ценностными основаниями российской культурной идентичности, с другой.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений в 13 томах. Том VII. 735 с. – Текст : непосредственный.
2. Бердяев Н. А. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. М.: МГУ, 1990. – 256 с. – Текст : непосредственный.
3. Костелянец, Б. О. Драма и действие. Лекции по теории драмы / сост. и вст. ст. В. И. Максимова. М.: Совпадение, 2007. – 503 с. – Текст : непосредственный.
4. Кривцун, О. А. Глава 25. Формы художественного драматизма как отражение социокультурных противоречий. – URL: <http://www.deol.ru/users/krivtsun/aest25.htm> (дата обращения: 11.03.2024 г.). – Текст : электронный.

УДК: 378.12.

*Л. В. Чернова  
г. Чебоксары*

### **ПОДГОТОВКА КАДРОВ В СФЕРЕ АКТЁРСКОГО МАСТЕРСТВА И РЕЖИССУРЫ В ЧУВАШСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ИНСТИТУТЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

Кафедра актёрского мастерства и режиссуры является выпускающей по основным профессиональным образовательным программам высшего образования специальности 52.05.01 Актёрское искусство и направления подготовки 51.03.05 Режиссура театрализованных представлений и праздников. Задачей кафедры является подготовка актёров с высшим театральным образованием для республиканских профессиональных театров и режиссёров театрализованных представлений и праздников для учреждений культуры. Этот процесс регулируется учредителем – Министерством культуры, по делам национальностей и архивного дела Чувашской Республики, по результатам ежегодного мониторинга определяется кадровое обеспечение и наличие вакансий.

В основе работы кафедры – глубокое понимание того, что искусство – это «носитель смыслов и ценностей культуры, инструмент её самосознания, механизм осуществления межкультурного диалога в современном информационном пространстве» (Щербакова, 2012, с. 54).

В разные годы художественными руководителями актёрских курсов являлись ведущие мастера театрального искусства Чувашии: народный артист СССР, лауреат Государственных премий ЧР и РФ, художественный руководитель Чувашского государственного академического драматического театра им. К. В. Иванова В. Н. Яковлев, заслуженный артист ЧР, художественный руководитель мим-театра «Дождь» В. Н. Проворов, заслуженный артист ЧР, главный режиссёр Чувашского государственного театра кукол Ю. М. Филиппов, заслуженный работник культуры ЧР, режиссёр-постановщик Чувашского государственного театра оперы и балета А. В. Ильин, заслуженный деятель культуры Казахстана, заслуженный деятель искусств ЧР, режиссёр Чувашского государственного театра юного зрителя И. А. Дмитриев.

Выпускники кафедры уже на протяжении многих лет работают в профессиональных театрах Чувашской Республики. В 2005 году состоялся первый выпуск актёров – для Чувашского государственного ордена Дружбы народов театра юного зрителя им. М. Сеспеля, следующий выпуск для этого театра был в 2015 году. В 2006, 2011, 2020 годах производились выпуски актёров для Государственного ордена «Знак почёта» русского драматического театра, в 2011, 2020 годах – для Чувашского государственного ордена Трудового Красного Знамени академического драматического театра им. К. В. Иванова. Также целенаправленно были подготовлены профессиональные кадры для Чувашского государственного экспериментального театра драмы (2007, 2017), Чувашского государственного театра кукол (2007, 2018), Чувашского государственного театра оперы и балета (2010). Следует отметить, что многие из выпускников института стали лауреатами республиканского конкурса театрального искусства «Узорчатый занавес» и на сегодняшний день имеют почётное звание «Заслуженный артист Чувашской Республики».

Первый выпуск режиссёров театрализованных представлений и праздников (РТПП) состоялся в 2010 году, следующий – в 2014 году. В 2012 году завершила обучение первая группа студентов заочного обучения РТПП. В последующие годы (2014, 2019, 2020, 2021, 2022) институтом осуществлялись выпуски режиссёров театрализованных представлений и праздников по всем формам обучения.

Студентами направления подготовки «Режиссура театрализованных представлений и праздников» успешно реализуются проекты, которые получают поддержку в виде грантов.



Так, на грантовые средства Федерального агентства по делам молодёжи (Росмолодёжь) в 2018 году студентка Ю. Е. Касаева реализовала проект «Театр в палате» на сумму 500 000 рублей, а в 2019 году был поддержан проект «Мы тоже можем быть» на сумму 200 000 рублей студентки Л. С. Простовой.

В 2020 году при поддержке Росмолодёжи доцентом кафедры А. В. Болдыревым был выполнен грантовый проект «Студенческий инклюзивный театр» на сумму 900 000 руб. Был поставлен и сыгран в рамках профориентационной работы в школах Чувашии спектакль «Как избежать зла» по пьесе Л. Широбоковой.

В 2022 году по итогам «Всероссийского конкурса по поддержке современной драматургии» институтом был получен грант Российского фонда культуры на сумму 500 000 рублей и поставлен спектакль «Кукушкины ночи» по пьесе драматурга Олега Уляшева «Качели». Целью проекта стало сохранение национальной идентичности, приобщение молодёжи к традициям чувашского народа. Спектакль был показан не только на сцене учебного театра института (07.11.2022), но и в других образовательных учреждениях республики: СОШ п. Опытный и Цивильской СОШ № 1 им. М. В. Силантьева (09.11.2022), Чебоксарской ООШ для обучающихся с ограниченными возможностями здоровья № 1» (14.11.2022), Чебоксарском техникуме строительства и городского хозяйства (22.11.2022), на встрече со школьниками Московского района г. Чебоксары (учебный театр ЧГИКИ, 22.11.2022).

Студенты кафедры неоднократно принимали участие в работе Всероссийского молодёжного образовательного форума «Таврида» и молодёжного форума Приволжского федерального округа «iВолга».

С 2018 года кафедра актёрского мастерства и режиссуры проводит Международную научно-практическую конференцию «Актуальные проблемы актёрской профессии и режиссуры театрализованных представлений и праздников», в которой принимают участие специалисты из разных географических точек: Москвы, Санкт-Петербурга, Симферополя, Минска, Бельгии, Китая и др. Цель данного мероприятия – изучение творческого наследия великих мастеров сцены, поиск решений актуальных проблем актёрской профессии и режиссуры театрализованных представлений и праздников на современном этапе. Студенты, обучающиеся в вузе по специальности «Актёрское искусство» и по направлению подготовки «Режиссура театрализованных представлений и праздников», готовят материалы по изучению истории театрального искусства нашей республики, взаимосвязи традиций и новаторства в современном актёрском искусстве, использования новейших технологий и интересных решений в организации и проведении праздников.

С 2006 года традиционным стало проведение в стенах института ежегодного Всероссийского конкурса художественного слова им. Ольги Ёрзем, в рамках которого проходят мастер-классы ведущих педагогов кафедры и мастеров слова Российской Федерации. Его участниками являются не только учащиеся колледжей и студенты институтов культуры, но и воспитанники детских садов, ученики общеобразовательных школ и люди старшего возраста из Чувашской Республики, Республики Марий Эл, городов Ульяновск, Самара, Краснодар, Курск, Казань, Нижегородской, Рязанской, Саратовской областей и других регионов. В 2023 году в конкурсных номинациях «Соло», «Театральный коллектив», «Проза», «Поэзия», «Литературно-музыкальная композиция» своё творчество представили более 100 участников.

Преподаватели кафедры ежегодно участвуют во Всероссийском фестивале-конкурсе профессионального педагогического мастерства «Престиж» (номинация «Учебно-методические работы») и получают почётное звание лауреата I степени. Например, доцент кафедры актёрского мастерства и режиссуры Л. В. Чернова на протяжении в 2017–2023 годов семь раз удостоивалась этого звания.

Ещё одной традиционной формой проведения кафедральных мероприятий стали круглые столы, приуроченные к знаменательным и памятным датам, на которые приглашаются известные актёры, режиссёры и общественные деятели республики. Так, состоялись круглые столы, посвященные вековым юбилеям Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК) и Русского государственного драматического театра (г. Чебоксары), 800-летию со дня рождения великого русского полководца Александра Невского, а также наследию выдающихся режиссёров и деятелей искусства Чувашии.

Студенты кафедры являются постоянными участниками мероприятий различного уровня, лауреатами международных, всероссийских, региональных творческих конкурсов, таких как VII Международный фестиваль-конкурс вокально-хореографического, театрально-художественного и инструментального творчества «Калейдоскоп талантов» (ЧГИКИ, г. Чебоксары), XVI Всероссийский конкурс художественного слова им. Ольги Ёрзем (ЧГИКИ, г. Чебоксары) и др. В марте 2023 года студенты III курса направления подготовки «Режиссура театрализованных представлений и праздников» Никита Баранов и Дарья Скороделова стали лауреатами II степени Международного студенческого конкурса чтецов им. З. В. Савковой «Искусство звучащего слова», организованного кафедрой режиссуры и актёрского мастерства Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Безусловно, значимое место в деятельности кафедры занимает профориентационная работа, осуществляемая преподавателями и студентами совместно. Большое внимание в этом направлении уделяется проведению различных мастер-классов. Например, мероприятия такого формата прошли в рамках республиканского семинара-практикума руководителей театральных коллективов «Основные приёмы тренировки для тех, кто выходит на сцену» (20.01.2023).

Обучающейся молодёжи республики также был представлен творческий проект – спектакль «Жизнь и свет Марфы Трубиной» с участием студентов I-II курсов РТПП (руководитель – доцент А. В. Болдырев), который был показан в учебном театре ЧГИКИ (25.10.2022, 26.10.2022, 24.11.2022, 01.03.2023), СОШ № 1 г. Шумерля (27.10.2022), Байгуловской СОШ Козловского муниципального округа (11.11.2022), СОШ № 14 г. Новочебоксарск (17.03.2023).

Также под руководством доцента А. В. Болдырева и с участием студентов II курса РТПП был подготовлен спектакль «Пусть не пишет!» по пьесе Л. Синельникова «Кто он?», показы которого состоялись на разных площадках столицы и других городов Чувашии: в ЧГИКИ (30.03.2023), колледже культуры (05.04.2023), общеобразовательных школах № 20 (04.04.2023), № 33 (12.05.2023), № 56 и 23 (17.05.2023) г. Чебоксары, школах г. Шумерля (19.04.2023), Чебоксарском профессиональном колледже им. Н. В. Никольского (12.05.2023), Чебоксарском техникуме транспортных и строительных технологий (17.05.2023), СОШ № 12 г. Чебоксары для участников театральной студии «Вдохновение» (08.04.2023), а также для слушателей Центра дополнительного образования ЧГИКИ и участников профильной смены Центра одарённых детей «Эткер» (18.05.2023).

Преподаватели кафедры регулярно проводят мастер-классы по итогам организуемых в Чебоксарах и районах республики конкурсов, в которых являются членами жюри, таких как XII Республиканский форум «Одарённые дети Чувашии – 2022», XIII Республиканский форум «Одарённые дети Чувашии – 2023», Творческий конкурс школьных театров Чувашской Республики, региональный этап Фестиваля молодёжных театральных коллективов «Театральное Приволжье», отборочный тур XXII Молодёжных Дельфийских игр России, IV Республиканский конкурс военно-патриотической песни и художественного слова «Живи, Россия!», VIII Международный фестиваль-конкурс вокально-хореографического, театрально-художественного и инструментального творчества



«Калейдоскоп талантов», фестиваль-конкурс «Театральная весна» Чебоксарского района и др.

Кафедрой разработан план по взаимодействию с работодателями. В их число вошли руководители ведущих учреждений культуры Чувашии, в которых созданы базовые кафедры. Студенты принимают активное участие в подготовке и организации мероприятий, обретая практические навыки профессии в процессе обучения, и после окончания института получают приглашение на работу.

Большинство выпускников кафедры трудоустроены по специальности. Это обусловлено главным образом взаимодействием с потенциальными работодателями, что включает мониторинг вакансий по специальности выпускников, прохождение практик в организациях-работодателях, проведение встреч обучающихся с ними в рамках таких мероприятий, как День открытых дверей, Ярмарка вакансий и других, а также участие работодателей в разработке тематики выпускных квалификационных работ, многие из которых выполнялись по непосредственным заявкам организаций-работодателей.

Двери родного заведения всегда открыты для выпускников, которые активно участвуют в мероприятиях института – научно-практических конференциях, круглых столах, конкурсах, фестивалях и т. д.

В завершении необходимо подчеркнуть, что кафедра сохраняет многовековые театральные традиции актёрского искусства и режиссуры, внедряет инновационные творческие методы в профессиональном образовании в области культуры и искусства. Многолетний труд действующих здесь творческих мастерских (творческие школы Н. Д. Григорьева, Л. В. Черновой, Л. В. Родик и др.) приносит добрые плоды.

В 2022 году профессорско-преподавательский состав кафедры пополнил ряды творческого союза, членами Союза театральных деятелей России стали преподаватели Л. В. Чернова, А. В. Болдырев, Л. И. Кузнецова, Д. В. Степанова, Е. Д. Саиткулова, Р. О. Саиткулов.

Таким образом, кафедра актёрского мастерства и режиссуры Чувашского государственного института культуры и искусств осуществляет огромную работу в деле подготовки национальных кадров, занимая ведущие позиции в развитии театрального и сценического искусства Чувашии.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Кафедра актёрского мастерства и режиссуры // Чувашский государственный институт культуры и искусств: официальный сайт. URL: <https://chgiki.ru/кафедра-актерского-мастерства-и-режи/> (дата обращения: 10.10.2023).

2. Приказ Министерства образования и науки РФ от 7 сентября 2016 г. № 1146 «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по специальности 52.05.01 Актёрское искусство (уровень специалитета)» (с изм. и допол. от 13 июля 2017 г.) // Портал федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования. URL: [https://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvospec/520501\\_C\\_15062018.pdf?ysclid=lnx1jh4uxv458574190](https://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvospec/520501_C_15062018.pdf?ysclid=lnx1jh4uxv458574190) (дата обращения: 10.10.2023).

3. Приказ Министерства образования и науки РФ от 6 декабря 2017 г. № 1181 «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования – бакалавриат по направлению подготовки 51.03.05 Режиссура театрализованных представлений и праздников» (с изм. и допол.). Редакция с изм. № 1456 от 26.11.2020 г. // Портал федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования. URL: [https://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/510305\\_B\\_3\\_15062021.pdf?ysclid=lnx1h90pl2763275756](https://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/510305_B_3_15062021.pdf?ysclid=lnx1h90pl2763275756) (дата обращения: 10.10.2023).

4. Щербакова А. И. Изучение феномена музыкального искусства как культурологическая проблема // ФЭН-наука. 2012. № 6. С. 54–56.

**УДК 792.028:378.147**

***И.Б. Калиновская,  
А.О. Козырев\  
г. Красноярск***

### **КИНО И ТЕАТР. СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЯ**

Театр и кино – два вида искусства, которые имеют и сходства, и различия. К сходствам можно отнести их зрелищность, литературную основу, а также – синтетическую основу. В данном случае подразумевается соединение нескольких видов искусств, из которых состоят и театр, и кино: живопись, музыка, драматургия, звукорежиссура, техника грима, хореография.

К главному сходству можно отнести драматургический конфликт, без которого невозможно развитие действия. Точно также как невозможна реализация действия в кино и в театре без актёрской игры, режиссуры и в подавляющем числе случаев без музыки, пластического искусства, грима и декораций. Каждый из этих элементов чрезвычайно важен. Так, например, значение музыки высвечивается на примере немых фильмов. Техническая невозможность музыкального оформления была решена при помощи тапёров. Именно тапёр подарил кино голос. Впоследствии, когда кино сделалось звуковым, музыка стала таким же полноправным его элементом, как и театра [1, с. 123].

И кино и театр имеют сложную семиотическую систему. Их язык не однозначен. Спектакли и кинофильмы, если они действительно относятся к высокохудожественным образцам искусства, имеют подтекстовый пласт, метафорический аспект.

Литературная основа – непереносимое условие спектакля, но только в театре это пьеса, а в кинофильме – сценарий. В этом можно уловить как сходность, так отличие этих двух видов искусств.

Различия между ними определяются рядом интересных качеств. Театр – это более условное искусство. В нём место и время действия формируются за счёт неких отличительных признаков, искусственно сделанных декораций, которые могут изображать что угодно – озеро, сад, замок, море и т.д. Театр существует на зрительском «верю – не верю», на способности пришедшего на спектакль принять предлагаемые обстоятельства [5, с. 180].

В кино разворачивается максимально правдивая обстановка, используется живая натура. Здесь зрителю легче поверить в происходящее, принять события как правдоподобные.

Театр отличает живость игры. Зритель видит реальную отдачу актёра здесь и сейчас. В кино же существует огромное количество дублей, и только лишь наилучший вариант воплощения роли будет выбран режиссёром. Если в театре актёр допустит ошибку, она будет замечена. В кино все условия созданы для того, чтобы подобных просчётов избежать [4, с. 150].

В свете сказанного можно выявить очередной существенный нюанс, касающийся различий кино и театра. Это время, которое в театре реально, а в кино оно смоделировано, сжато или наоборот растянуто. Кинематограф волен управлять временем, а театр нет. Для

кино доступны монтаж, спецэффекты, а в театре приходится изобретать иные средства для передачи конфликта, внутреннего состояния героев, экскурсов в прошлое [6, с. 60].

Однако можно найти такие преимущества театра, которое недоступно кино. Первое – это живое общение со зрителем. Актёр на театральной сцене чувствует реакцию зрителя, его присутствие и дыхание. Киноактёр лишён этого ощущения. Он может лишь догадываться, как зритель воспринимает его игру [2, с. 18].

Второе – это импровизация. Театральный актёр может каждый раз вносить какие-то новые штрихи, играя спектакль каждый день. Киноактёр может симпровизировать лишь раз – во время съёмок. В дальнейшем фильм будет навсегда существовать в одной раз и навсегда заданной форме.

Форма спектакля и кино также различна. Театральное представление разворачивается на сцене, в то время как фильм идёт на экране. Однако спектакль зритель наблюдает лишь с одного ракурса, а фильм, благодаря работе оператора (в театре есть лишь свето- и звукооператор) с разных точек зрения. Очевидно, что в каждом из этих видов искусства есть собственные преимущества, и каждый из них привлекает именно своей спецификой [3, с. 80].

Итак, можно сделать вывод, что театр и кино сходятся на почве своей синтетичности, зрелищности, публичности, а также драматургической основе, которая базируется на драматическом конфликте.

Различия заключаются в форме подаче творческого продукта, течении творческого процесса, в противоположности художественного времени, в характере (условность – жизнеподобие), в возможности импровизировать и общаться со зрителем (в театре возможно, в кино – нет), в форме показа произведения (экран – сцена), в отсутствии в театре специфичных для кино спецэффектов и приёмов.

В заключении можно отметить, что в театральных представлениях, спектакли происходят на сцене и на ней играют живые актёры. В кинотеатре просмотр снятого фильма происходит на большом экране, мы смотрим просто инсценированные картинки, живой игры актёра нет. В кино есть некоторые спецэффекты, которые воплощены с помощью монтажа (взрывы, драки и т. д), которых в театре невозможно сделать. В кино для того чтобы сделать некоторые сцены делают много дублей, в театре же все действия происходят в реальном времени и переиграть какие-то сцены просто невозможно. Кино это конечный результат некоего сценария, а вот театр – это творческий процесс, в котором актёры могут импровизировать.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Высочанская А. М. и др. Кино в театре, театр в кино. – 2015.
2. Евсеева Я. В., Ядова М. А. Социология кино и театра: история и современность: введение к тематическому разделу //Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 11, Социология: Реферативный журнал. – 2017. – №. 2. – С. 6-20.
3. Монастырский В. А. Кино как вид искусства //Вестник Тамбовского университета. Серия: гуманитарные науки. – 2001. – Т. 23. – №. 2. – С. 79-82.
4. Новикова А. И. Крупный план в кино и театре //Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2017. – №. 2. – С. 150-152.
5. Рейфман Б. В. «ВИЗУАЛЬНАЯ СЛОЖНОСТЬ» В ЯПОНСКОМ И ЕВРОПЕЙСКОМ КИНО 1950-1960-Х ГОДОВ: СТИЛИСТИЧЕСКИЕ И СМЫСЛОВЫЕ СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ //Наука телевидения. – 2022. – Т. 18. – №. 3. – С. 179-202.
6. Черникова О. Ю., Малютина Т. П. Кино и театр в годы Великой Отечественной войны //Молодежный вектор развития аграрной науки. – 2019. – С. 60-65.

**ИННОВАЦИОННЫЕ ФОРМЫ РАБОТЫ  
В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ АКТЕРОВ**

**УДК: 7.091.3**

*И. В. Азеева,  
К. В. Леханова  
г. Ярославль*

**УЧЕБНЫЙ СПЕКТАКЛЬ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЕ КАК ИТОГ  
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ АКТЕРА И СОЦИАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ**

О значимости учебного спектакля в процессе профессионального воспитания актера написано достаточно много. Роли спектакля в сценической педагогике посвящены коллективные монографии [6] и научно-практические конференции [7]. Современная отечественная театральная школа, опираясь в работе над учебным спектаклем на сложившиеся, ставшие традицией методики, ищет и новые пути, связанные не только с методическими принципами работы над учебным спектаклем, но и с феноменом современного спектакля в целом, с его актуальным звучанием, тесной связью с жизнью современного человека, с социальной проблематикой этой жизни.

Учебный спектакль давно перестал быть только частью учебного процесса театральной школы. Зрительская аудитория учебных театров, на сценах которых живут учебные спектакли, делает их явлением культурной жизни города, фестивали спектаклей театральных школ расширяют зрительскую аудиторию до российского, а иногда и международного масштаба. Учебный спектакль отражает актуальное состояние презентующей его театральной школы, уровень профессиональной оснащенности ее выпускников.

Современный учебный спектакль демонстрирует тенденцию выхода за названные рамки, что находит выражение в его стремлении к актуальному звучанию, к острой социальной проблематике. Он становится частью социокультурной деятельности театральной школы, для которой важным направлением является создание и реализация социальных проектов, способствующих «утверждению в социальной практике проектного мышления (или мышления проектами)» [4, с. 3].

Сегодня социальные проекты стали частью жизни едва ли не всех российских театральных школ. Одним из ярчайших примеров социальной деятельности в театральной школе является московский театр «Недослов», начавший свою деятельность в 2003 году на базе выпуска первого экспериментального курса неслышащих актеров в Российском специализированном институте искусств. Особую важность социальные проекты имеют для неспециализированных театральных школ, они дают возможность на этапе профессионального оснащения актера формировать не только профессиональные умения и навыки, но и нравственные качества.

Социальные театральные проекты как часть профессиональной жизни современного театра и театральной школы нашли отражение в аналитических публикациях ведущих театральных критиков [1; 2; 3; 5].

Социальные проекты — одно из приоритетных направлений деятельности Ярославского государственного театрального института имени Фирса Шишигина (до 30 проектов в год). Студенты института активно участвуют в реализации проектов различного уровня и в качестве актеров, и в качестве волонтеров: от организации студенческих концертов в Центрах социального обслуживания пожилых людей и целевых показов спектаклей Учебного театра для зрителей с инвалидностью — до крупных проектов,

реализуемых в рамках договоров социального партнерства. В частности, институт более десяти лет сотрудничает с инклюзивным иппотеатром АНО Конноспортивный клуб «Кентавр» (студенты выступают в качестве актеров в инклюзивных спектаклях клуба «Муха-Цокотуха» и «Синяя птица» вместе с детьми с разными формами инвалидности и ОВЗ); с Центром социального обслуживания пожилых людей с инвалидностью «ВЕРА»; с 2022 года студенты выступают с концертами в Ярославском гарнизонном военном госпитале; интересные формы сотрудничества появились в последнее время с АНО «Моя Семья» (Совет приемных родителей Ярославской области). Один из успешных социальных проектов вуза возник в сотрудничестве с АНО «Перспектива», занимающейся созданием и реализацией индивидуальных и групповых программ социальной реабилитации с семьями, воспитывающими детей с психологическими и ментальными нарушениями развития (в том числе с расстройствами аутистического спектра). В центре проекта были театральные практики, влияющие на общую атмосферу занятий с детьми и способствующие выходу особенных детей на контакт. Результатом данного проекта было подтверждение того, что для любого человека, независимо от его особенностей, важно находиться в среде принятия, понимания и творческого развития. Театр дает эту уникальную возможность особенным людям.

В институте по очной форме обучаются около 200 студентов, практически все они выполняют волонтерскую работу в социальных проектах. Информация о социальных проектах размещается в новостной ленте на официальном сайте института. Большинство социальных проектов реализуется на базе вуза: в Учебном театре, в аудиториях-мастерских, в которых проходит обучение студентов.

Социальный проект в театральной школе является не только способом решения актуальной социальной проблемы, но и важной формой воспитательной работы со студентами, где они получают возможность социальных проб личности через глубокое осмысление социальной проблемы, на решение которой направлен проект. Социальный проект позволяет студенту относиться к своей деятельности в проекте как к «делу, в котором можно проявить себя» [4, с. 5]. Студенту-актеру важно демонстрировать в проекте не только свою социальную зрелость, но и профессиональную оснащенность, поэтому социальные проекты в театральной школе чаще всего носят творческий характер.

Предметом осмысления данного текста является учебный спектакль «А-Н-Н-А», ставший центром социального театрального проекта «Я — А-Н-Н-А!», реализуемого ЯГТИ им. Ф. Шишигина и направленного на привлечение внимания к проблемам людей с нарушением слуха и вовлечение их в театральное творчество. Учебный спектакль, включенный в дипломный репертуар выпускного курса артистов драматического театра и кино.

Проект в целом и спектакль в частности создает условия для социальной адаптации и улучшения качества жизни людей с нарушением слуха. Проект прошел апробацию через показ спектакля «А-Н-Н-А» в программе областного фестиваля профессиональных театров. Спектакль показан на смешанную зрительскую аудиторию, в которой были представлены слабослышащие зрители, их родители и родственники, педагоги и сотрудники специализированных организаций, работающих с людьми с ОВЗ (специализированная школа-интернат, Ярославское отделение Всероссийского общества глухих), региональный центр развития движения «Абилимпикс» Ярославской области), а также ярославские зрители, активно посещающие театры города. После спектакля прошло обсуждение, в котором приняли участие все вышеперечисленные категории зрителей. Дальнейшие показы спектакля предполагают обязательное наличие различных категорий зрителей, в числе которых всегда присутствуют слабослышащие, а также зрители из числа учащихся ярославских школ, студентов ярославских вузов. Обсуждение проводит руководитель проекта «Я — А-Н-Н-А!», студентка-артистка, исполняющая в спектакле главную роль (неслышащий подросток Анны),



являющаяся одним из авторов данной статьи. Для работы в спектакле студентка освоила жестовый язык, который активно используется и другими студентами-актерами в спектакле. Спектакль и его обсуждение идет в сопровождении сурдопереводчика, принимавшего активное участие и в постановочном процессе. Для постановки спектакля был приглашен профессиональный режиссер, принимавший активное участие в ряде известных российских социальных проектов.

Реализация проекта приводит к качественным изменениям в жизни аудитории проекта в целом и спектакля в частности:

- включение инвалидов по слуху в репетиционный процесс привело к пониманию ими особенностей творческого процесса постановки спектакля;
- социализация инвалидов по слуху через непосредственное включение в творческий процесс;
- социальная адаптация, улучшение качества жизни людей разного возраста со сниженным или отсутствующим слухом через участие в творческом мероприятии в качестве зрителя с возможностью обратной связи (просмотр спектакля, участие в обсуждении спектакля, возможность задать вопрос студентам-актерам);
- повышение самооценки, избавление от ощущения изолированности, выстраивание взаимоотношений с окружающими, опознание мира театра как открытого для человека с инвалидностью пространства, где возможна социальная адаптация, где тебя не только понимают, но и выслушают;
- формирование у родителей и родственников инвалидов по слуху качественных изменений через понимание наличия социальной поддержки, важности в процессе социальной адаптации вовлечения особенных людей в творческий процесс, избавления от тяготения родителей детей-инвалидов к изоляции от общества;
- возможности осуществить социальные пробы личности в ходе участия в социальном проекте для зрителей из числа учащихся ярославских школ, студентов ярославских вузов реализации;
- освоение новых умений и навыков студентами-актерами, включая использование в сценической практике жестового языка;
- возможность для студентов ЯГТИ им. Ф. Шишигина осуществить социальные пробы личности в ходе выполнения специально организованной социальной деятельности.

Важно отметить, что для подготовки и реализации данного проекта ЯГТИ им. Ф. Шишигина заключил соглашения о социальном и творческом партнерстве с перечисленными выше специализированными организациями, работающими с людьми с ОВЗ и с нарушением слуха в частности.

Об успешном старте проекта и ярком начале творческой жизни учебного спектакля свидетельствует приглашение спектакля в основную программу Всероссийского молодежного фестиваля «Будущее театральной России» (2024, Ярославль). Учебный спектакль «А-Н-Н-А» убедительно демонстрирует результаты педагогического театрального процесса, итоги профессионального воспитания актера в современной театральной школе и одновременно является центральным мероприятием масштабного социального проекта, автором которого является студентка-артистка.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Бранд, Г. «Почему я должна смотреть это как театральный зритель?» / Г. Бранд. — Текст : электронный // Петербургский театральный журнал. — 2017. — № 4 (90). — URL: <https://ptj.spb.ru/archive/90/sociality-or-death/pochemu-yadolzhna-smotret-eto-kak-teatralnyj-zritel/?ysclid=lrw3g4uzk5703795281> (дата обращения: 01.03.2024).

2. Волкова, Н. Инклюзивные МХАТ, Щука и ГИТИС: особые актеры замахнулись на классику / Н. Волкова // Православный портал о благотворительности Милосердие.ru. — URL: <https://www.miloserdie.ru/article/73215/> (дата обращения: 01.03.2024)
3. Дмитриевская, М. Почему я должна это смотреть? Даже не как театральный зритель, а вообще? / М. Дмитриевская. — Текст : электронный // «Петербургский театральный журнал». — 2017. — № 4 (90). — URL: <https://ptj.spb.ru/archive/90/sociality-or-death/pochemu-yadolzhna-smotret-eto-kak-teatralnyj-zritel/?ysclid=lrw3g4uzk5703795281> (дата обращения: 01.03.2024).
4. Луков, В. А. Социальное проектирование : учебное пособие / В. А. Луков В. ; 7-е изд. — Москва : Изд-во Московского гуманитарного университета : Флинта, 2007. — 240 с. ISBN 978-5-85085-747-9 : 978-5-89349-543-0/. — Текст : непосредственный.
5. Пархомовская, Н. All-inclusive: инклюзия на сцене и в жизни / Н. Пархомовская. — Текст : электронный // Портал «Особый взгляд». — URL: <https://specialviewportal.ru/articles/post56?ysclid=lrw343iret87305738> (дата обращения: 01.03.2024).
6. Спектакль в сценической педагогике: Коллективная монография. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2006. — 349 с. ISBN 5-88689-029-7. — Текст : непосредственный.
7. Учебный спектакль в современной театральной школе: Материалы Российской (с международным участием) научно-практической конференции [Ярославль, 10 декабря 2018 г.]. — Ярославль : ЯГТИ, 2019. — 172 с. ISBN 978-5-906573-12-4. — Текст : непосредственный.

**УДК: 792.071**

***И. В. Бармасов***  
***г. Челябинск***

### **ТЕХНИКА ШЕСТИ ТОЧЕК ЗРЕНИЯ (VIEWPOINTS) КАК НОВЫЙ ПОДХОД В СИСТЕМЕ АКТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ**

В ряду различных видов искусств, будь то музыка, живопись, скульптура, искусство драматического актёра отличается главным образом тем, что инструментом в своём ремесле является он сам. Актёр «играет на самом себе», а если быть наиболее конкретным, то безусловным инструментом актёра является именно его тело. Через тело артиста мы считываем его поведение, и это поведение оказывает определённое воздействие не только на партнёров по сцене, но и на зрителей. Константин Сергеевич Станиславский одним из первых обнаружил, что психическое всегда выражает себя через физическое и сформулировал один из главных постулатов его системы: правда жизни человеческого духа, выраженная правдой жизни человеческого тела. Станиславский ввёл в практику огромное количество упражнений для развития физического аппарата актёра, многие из этих упражнений до сих пор эффективно используются на уроках актёрского мастерства и сценического движения. К финалу своей жизни Константин Сергеевич даже сформулировал своё главное открытие в актерском искусстве - метод простейших физических действий.

На уроках в нашей актерско-режиссёрской мастерской под руководством профессора В. Ф. Филонова в ЧГИК мы столкнулись с необходимостью наиболее детального, подробного изучения актёрского аппарата. Студенты-актёры часто пользовались своим телом как бы неосмысленно, интуитивно. Спонтанно достигнутая подлинным воздействием реакция партнёра как правило не могла повториться вновь, так как студент не мог проанализировать и зафиксировать для себя, что же именно сработало в данной ситуации, какое конкретно



действие актёра стало спусковым крючком к настоящей реакции партнёра или какое конкретно действие партнера затронуло его самого. Мы решили продолжать следовать главным заветам К. С. Станиславского, но подойти к изучению актерского психофизического аппарата и метода физических действий новой технологической тропинкой. Этим путём для нас стала «Теория шести точек зрения» (или более известная в театральной среде как «техника Viewpoints»).

Автор теории шести точек зрения - хореограф Мэри Оверли. Она предложила развивать осмысленное пребывание на сцене при помощи деконструкции: исследовать театр путём разделения компонентов его структуры. Оверли предложила не ставить на пьедестал актёрского творчества лишь сюжет и историю, которые довлели над всеми другими выразительными формами. Она предложила устранить эту иерархию и отнестись к каждой составляющей сценического процесса равнозначно, как бы горизонтально расположив все компоненты. «Теория точек зрения помогает артисту выработать собственное эстетическое видение, выделяя шесть базовых составляющих театра, чтобы исследовать каждую в отдельности, сосредоточиваясь одновременно на развитии способностей восприятия и взаимодействия» [1, с. 357]. Техника Viewpoints постепенно становится одной из важнейших систем подготовки современного актёра во многих театральных школах мира.

Шесть точек зрения, которые выделяет Мэри Оверли – это **Пространство, Форма, Время, Эмоции, Движение и История**. Эти шесть точек зрения мы в нашей практике называем языками, на которых учатся разговаривать актёры. Раскроем чуть подробнее каждый из этих языков. Но прежде следует заметить, что теорию шести точек зрения продолжила исследовать на практике Энн Богарт – американская режиссёр и педагог. Она уточнила некоторые из шести точек зрения и предложила серию уникальных упражнений, которые помогают актёрам освоить каждый из языков [2]. Описывая каждую точку зрения, я буду добавлять и уточнения, предложенные Энн Богарт.

**Пространство.** Здесь идёт речь прежде всего о способности актёров видеть и чувствовать физические, пространственные отношения. Богарт предлагает разделить язык пространства на три составляющих: Пространственные соотношения, Топографию и Архитектуру.

*Пространственные отношения.* Эта точка зрения исследует расстояние между вещами на сцене, в особенности расстояние между телами двух актёров, или расстояние одного объекта по отношению ко всей группе, или расстояние между телом актёра и архитектурными особенностями пространства. Исследуется полный диапазон возможных расстояний между предметами на сцене. Проверяется, какие группировки в пространстве позволяют нам яснее увидеть сценическую картину, или как расположение в пространстве предполагают событие или эмоцию, выражают динамику. В жизни и на сцене мы часто склонны находиться на некоем комфортном расстоянии от собеседника. В ходе освоения выразительных возможностей пространственных соотношений на сцене исследуются и так называемые комфортные расстояния, но также идёт работа с менее комфортными, но более динамичными дистанциями крайней близости или максимального отдаления.

*Топография.* Это прежде всего некий рисунок на полу, который мы создаем при движении в пространстве. Здесь имеет значение и то, какое количество пола мы задействуем при передвижении (весь планшет сцены или маленький треугольник в дальнем углу). Сам рисунок передвижения человека по определенной траектории может многое о нем сообщить. Также можем предположить, что ландшафт сцены разный, к примеру дальняя часть сцены более плотная, по ней трудно двигаться, а ближняя половина сцены имеет меньшую плотность и передвигаться по этой части ландшафта можно легко и быстро.

*Архитектура.* Физическая среда, в которой происходит занятие или репетиция, и то, как осознание этой среды влияет на движение. Авторы этой методики предлагают взглянуть на то пространство, в котором мы находимся как на инсталляцию некоего художника. Здесь

нет ничего случайного, художник сочинял и моделировал это пространство, он хотел что-то донести до нас, хотел, чтобы мы что-то почувствовали, оказавшись в этом пространстве. Архитектура включает в себя прежде всего твёрдые конструкции (стены, пол, потолок, мебель, окна, двери и т. д), отдельно воздействует текстура пространства, а также то, где находится источник света, какие цвета преобладают в пространстве и как они расположены по отношению друг к другу, какие звуки производит это пространство (например, скрип дверей, особо громкий звук шагов и т.п.).

**Форма (Дизайн).** Способность чувствовать и видеть физические формы. Контур или очертание тела (или тел) в пространстве. Энн Богарт выделяет формы, построенные на основе прямых линий, на основе кривых линий и на сочетании прямых и кривых. Кроме того, Форма может быть либо статичной либо перемещаться в пространстве. Наконец, Форма может принимать одну из трёх: поза тела в пространстве; поза тела, связанная с архитектурой, влияющей на форму; поза тела по отношению к другим телам, образующим форму. Также в этот язык входит такие элементы как костюм и грим.

**Время.** Способность исследовать и испытывать продолжительность и системы, созданные для регулирования продолжительности. Энн Богарт прежде всего сосредоточила внимание на двух составляющих языка Времени - Темп и Продолжительность.

*Темп.* Скорость, с которой происходит движение; насколько быстро или медленно что-то происходит на сцене.

*Продолжительность.* Здесь значение имеет то, как долго продолжается движение или последовательность движений; или, к примеру, как долго группа людей, работающих вместе, остается внутри определенного рисунка, прежде чем он изменится, или как долго пребывает кто-то в определенном участке пространства, прежде чем уйти в другую зону и т.д.

**Эмоция.** Способность испытывать состояния бытия. Исследуется, прежде всего, своё эмоциональное состояние, а также то, как считывают эмоциональный фон конкретного человека другие члены группы. Немало внимания уделяется процессу рождения действия или движения от испытываемого чувства.

**Движение.** Способность испытывать и распознавать кинетические ощущения. Язык движений включает в себя Жест, а также способ, характер передвижения человека из одной точки в другую.

*Жест.* Движение, включающее одну или несколько частей тела. Жест — это форма с началом, серединой и концом. Жесты можно делать руками, ногами, головой, ртом, глазами, ступнями, животом или любой другой частью или комбинацией частей, которые можно выделить. Согласно технике viewpoints Жест может быть поведенческим/бытовым или выразительным/абстрактным.

**История (Логика).** Способность видеть и понимать логические системы как организацию составления информации в целое. Рассмотренная как логика, история бесшовно может объединить два важнейших понятия, кажущиеся противоположными – абстрактное и реальное.

На каждый из описанных языков Мэри Оверли и Энн Богарт разработали множество разнообразных тренинговых упражнений, чтобы достичь главной цели - прийти к диалогу со всеми составляющими и начать взаимодействовать с ними самостоятельно [3].

Эта методика учит актёра лишь владеть языками, чувствовать их, видеть их, а что он захочет выразить и при помощи какого языка будет на кого-то воздействовать - это личный выбор актёра. Техника Viewpoints помогает раскрыться самой личности артиста, оснащая его конкретным инструментарием. «Поскольку работу эту продельывает сам актёр, без наставлений режиссёра, педагога и других авторитетов, она способствует развитию личного взгляда, сложной личной терминологии, связанной с каждой из составляющих (точек зрения), и личной целостности» [1, с. 357].

В ходе практического освоения теории шести точек зрения мы с профессором Филоновым особо отметили, что восприятие актёром своего партнёра стало происходить на более тонком уровне, взаимодействие становилось более подлинным. Кроме того, такая деконструкция сценического существования актёра на несколько языков позволила более точно и осмысленно фиксировать партитуру роли и равномерно распределять выразительные средства по ходу спектакля.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Актёрское мастерство: Американская школа / Под редакцией Артура Бартоу; Пер. с англ. — М.: Альпина нон-фикшн, 2021. — 503 с. — (Серия «Сценарное и писательское мастерство»);
2. Bogart, Anne & Landau, Tina. The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition. New York: Theatre Communications Group, 2004;
3. Overlie, Mary. Standing in Space: The Six Viewpoints Theory & Practice. Billings: Fallon Press, 2016.

**УДК: 792.028.3: 159.98**

***Е.С. Васильева,  
Т.С. Мититель  
г. Луганск***

#### **АКТЕРСКИЙ ТРЕНИНГ КАК БАЗОВЫЙ КОМПОНЕНТ ВЫСШЕЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ**

Система подготовки будущих специалистов театральной сферы — сложная, многоуровневая система. Она предполагает непрерывность образовательного процесса и комплексный подход. Актёрский тренинг — один из наиболее популярных и действенных методик, применяемых в системе подготовки студентов специальности «Актёр драматического театра и кино».

Задачами актёрского тренинга на современном этапе является развитие зрительного и слухового внимания, памяти, наблюдательности, находчивости, воображения, образного мышления, умения согласовывать свои действия с партнером, чувство ритма и координация движений, пластической выразительности и музыкальности, речевого дыхания и правильной артикуляции.

Современной ситуации в мировом театральном искусстве характерен обостренный интерес к методикам актёрского тренинга. Тем не менее, существует некое объединяющее их начало, заключающееся в определении значимости метода тренировки актёра и необходимости развития его психофизического аппарата.

Проблема профессионального творческого развития актёров с помощью упражнений тренинга раскрыта в трудах ведущих отечественных и зарубежных режиссёров, педагогов и исследователей: К. С. Станиславского, М. А. Чехова, В. Э. Мейерхольда, Е. Грозовского и других учёных-практиков.

Работу над методологией обучения и упражнениями тренинга продолжили его непосредственные ученики и соратники: Е. Б. Вахтангов, В. Э. Мейерхольд, М. А. Чехов, Г. В. Кристи, М. О. Кнебель, Л. П. Новицкая. В разное время сборники упражнений публикуют также Ю. А. Кренке, И. М. Рапопорт, С. В. Гиппиус, Е. Грозовский, Л. В. Грачева, Ю. Л. Алыпич. Однако в большинстве случаев рекомендации авторов учитывают воздействие упражнений на группу в целом, не затрагивая вопросов личностных особенностей каждого участника тренинга.

Актерское искусство предполагает единство творца-актера и его инструмента – тела, ума, души. Именно в этом и заключается феномен театрального искусства. Науки, изучающие природу человека – психология, физиология и др. входят в комплексный подход изучения природы актерского искусства и воспитания актера методом тренажа.

Театр и общество существуют в неразрывном созвучии и неотделимы друг от друга. Театр, с одной стороны, как зеркало, отражает все процессы, происходящие в социальной жизни человека, а с другой обращается к накопленным человечеством знаниям для глубокого понимания природы современности. Вместе развитием театра изменения происходят и в системе воспитания актера, однако, базовые практики актерского тренинга существуют на устойчивых «системах», разработанных выдающимися театральными педагогами и исследователями.

Основоположителем тренинга психофизического аппарата актера в театре является русский и советский театральный режиссер, актер, педагог, теоретик, реформатор театра, создатель знаменитой системы воспитания актера – К. С. Станиславский.

Его главной задачей было найти технические приемы для создания у актера на сцене определенного самочувствия, которое бы создавало основу для привлечения вдохновения. Такое самочувствие не должно было быть случайным и опираться на произвольные факты, а возникать по воле артиста в любой момент сценического действия.

Актерский тренинг разрабатывался как неотъемлемая часть актерской психотехники, был одним из способов проверить теоретические положения К. С. Станиславского в практическом применении.

К. С. Станиславский, создавая тренинг актерской психотехники, «приспосабливал к своим целям и видоизменял то, что существовало к тому времени в традициях актерских упражнений, в традициях школы представления или ремесленных приемов, уходящих вглубь веков» [1, с. 225]. Работая над своей системой, К. С. Станиславский убедился в необходимости применять по отношению к актеру метод «тренинга и муштры». Поиск новых способов тренажа актеров побудили его к созданию сборника, куда бы вошли все многочисленные практические наработки по воспитанию актера тренингом. Однако такой сборник он создать не успел, и многие упражнения самого Константина Сергеевича знают по немногочисленным воспоминаниям современников.

К. С. Станиславский создал теорию, в основе которой – объективные законы творчества, действующие на всех артистов без исключения, вне зависимости от желания людей. Книга «Работа актера над собой» заканчивается словами: «Только знать систему – мало. Надо уметь и мочь. Для этого необходима ежедневная, постоянная тренировка, муштра в течение всей артистической карьеры. Певцам необходимы вокализы, танцовщикам – экзерсисы, а сценическим артистам – тренинг и муштра по указаниям «системы». Захотите крепко, проведите такую работу в жизни, познайте свою природу, дисциплинируйте ее, и, при наличии таланта, вы станете великим артистом [5, с. 225].

В отличие от К. С. Станиславского, который считал основной движущей силой саму личность актера, его эмоции и переживания, М. А. Чехов предложил другую технологию погружения в образ. Этот выдающийся режиссер-педагог считал, что истинное актерское искусство возможно лишь в том случае, когда актер отказывается от подмены образа собственной личностью. Чехов предлагает собственную систему взглядов на формирование актерской техники и разрабатывает новый метод работы над образом. Этот метод предполагает пять способов репетирования. Первый из них опирается на воображение и внимание; второй способ репетирования М. А. Чехов связывает с поиском атмосферы; в третьем – ставка делается на действия с определённой окраской и индивидуальные чувства. Для четвертого способа репетирования характерны поиски психологического жеста. Пятый способ, предложенный М. А. Чеховым, предусматривает поиск воображаемого центра и предполагает новое понятие – «воображаемое тело». Шестой способ репетирования

М. А. Чехов неразрывно связывает с импровизационной природой театрального искусства, с его сиюминутностью и неповторимостью [4, с. 12].

Значительный вклад в уточнение и интерпретацию некоторых положений системы Станиславского внес выдающийся театральный педагог, режиссер и теоретик театра Н. В. Демидов. В некоторых вопросах, Станиславский был полностью солидарен с Демидовым, в других же аспектах, раскрывающих природу актерского искусства, они так остались оппонентами. Они имели диаметрально противоположные взгляды в определении способов достижения актером творческой свободы, в вопросах актерской техники и методики профессиональной подготовки актера.

Демидов предложил собственный подход к профессиональной подготовке актера, опираясь на этюдный метод работы, позволяющий значительно сократить путь к воплощению целостного сценического образа.

Особое влияние на разработки Н. В. Демидова имел тот факт, что этот выдающийся педагог имел специальное медицинское образование с уклоном в психиатрию. Это, безусловно, способствовало тому, что он смотрел на природу человеческих чувств с точки зрения логики психофизических процессов, происходящих в процессе подготовки актера. Методология Демидова изначально нацелена на воспитание произвольных и непроизвольных волевых актов. А изучение важных факторов влияния различных аспектов социальной жизни на процесс формирования актера стал основным вектором изучения педагога.

«Демидовские этюды предполагают начинать с самого сложного и самого завораживающего – с перевоплощения! Причем перевоплощение достигается «без помощи заданных обстоятельств и мизансцен, без анализа ситуации и взаимоотношений с партнёром, а лишь за счёт мобилизации и тренировки «внутренних резервов» актёра – восприятия, интуиции, воображения. При этом «усложнение» этюда – увеличение количества текста и уточнение обстоятельств – воспринимается студентом, напротив, как облегчение задания» [2, с 145].

Свои уникальные взгляды на воспитание актера системой тренажа имел русский и советский театральный режиссер, актер и педагог, создатель актёрской системы, получившей название «биомеханика» В. Э. Мейерхольд. Его основным требованием от актера на сценической площадке являлась целесообразность каждого физического движения. Мейерхольд требовал точнейшего выполнения внешнего рисунка во всех мельчайших деталях, точности расположения тела в пространстве и актерских ракурсах. Считая, что правильные интонации и внутреннее психоэмоциональное состояние актера может появиться при точном положении физического тела, режиссер добивался рефлекторной возбудимости от своих учеников. Именно возбудимостью Мейерхольд называл способность артиста воплощать полученные задания через движение и физическое ощущение, а игру актера считал координированием возбудимости. Переведя на сегодняшний театральный язык, это значит: «Надо не переживать испуг, а выражать его на сцене в физическом действии» [3, с 155].

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что актерское искусство не только лишь «сухой» исполнительский акт, а глубокий творческий процесс, затрагивающий как сознание, так и бессознательное. Актерский тренинг как базовый компонент высшей театральной школы играет большую роль в процессе комплексной подготовки будущих актеров и формировании их ключевых профессиональных компетенций. А задача театральной педагогики, основываясь на опыт ведущих режиссеров-исследователей, заключается в овладении инновационными методами воспитания будущих актеров с помощью использования актерского тренинга.



**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Гиппиус, С. В. Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств / С. В. Гиппиус. – СПб.: Речь, 2001. – 346 с. – ISBN 5-9268-0058-7 – Текст: непосредственный
2. Грачёва, Л. В. Психотехника актёра: Учебное пособие. / Л. В. Грачёва. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2015. – 384 с. – ISBN 978-5-507-45099-2 – Текст: непосредственный.
3. Ильинский, И. В., Сам о себе / И. В. Ильинский. – М.: Всероссийское театральное общество, 1961 г., С. 154-158. ISBN 978-5-17-053287-2 – Текст: непосредственный.
4. Малыхина М. А. Тренинги по актёрскому мастерству / М. А. Малыхина. – Донецк: Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева, 2023. – 120 с. – ISBN 978-5-907607-27-9 – Текст: непосредственный.
5. Станиславский, К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2: Работа актёра над собой – К. С. Станиславский. – М., 1954. – 556 с. – ISBN 978-5-17-134740-6 – Текст: непосредственный.

**УДК: 792 (470)**

*Д. И. Зинченко,  
В. М. Москалюк  
г. Луганск*

**ТВОРЧЕСКИЙ ОПЫТ АКТЕРСКИХ ДИНАСТИЙ КАК ОСНОВА ОБУЧЕНИЯ  
СТУДЕНТОВ ТЕАТРАЛЬНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ**

В условиях динамичной, заметной даже во временных рамках одного поколения, трансформации общественных ценностей все большую роль начинает играть национальная, гражданская ценностная картина мира и нравственные ориентиры, которые закрепляются обществом. Учитывая, что театр как социальный институт выступает одним из ведущих социальных инструментов формирования культуры общества и аксиологических ценностей человека, обращение к традициям как культурному и социальному феномену в рамках обучения и практики студентов творческих специальностей представляется нам необходимым и перспективным направлением работы.

Актуальность исследования опыта актерских династий как основы развития ценностных представлений студентов театральных специализаций обусловлена, таким образом, динамикой существенных изменений, происходящих в современном обществе и острой социальной потребностью в обеспечении преемственности поколений в театре, возможностью расширить представления студентов об актерской практике на примере театральных династий.

Раскрывая потенциальные возможности последующего развития, театры сегодня все больше внимания уделяют воспитательному, формирующему началу примера преемственности поколений как одному из важнейших факторов развития профессионального мастерства. Вместе с тем, проблема театральных династий недостаточно освещена в работах исследователей, а возможности развития ценностных и профессиональных представлений студентов, посредством общения с представителями театральных династий, в ходе учебного процесса в учебных заведениях культуры и искусств практически не рассматривается.

Для нашего исследования интересным представляется ряд следующих работ. Е. Н. Шапинская обращается к возможностям воспитания средствами театра через эстетическое развитие и становление личности в процессе подготовки актёра. Автор подчеркивает тесную связь развития общества с отражением этих преобразований в театральной среде и видит стабильность труппы как форму сбережения традиций в условиях

динамичных перемен в мире искусства [5]. Е. П. Тагильцева, больше внимания уделяет ценностно-ориентированному проектированию в отечественной театральной культуре, реализуемого через форму фестивалей, которые рассматривает как способ противостояния массовому сознанию и ценностям. Е. П. Тагильцева противопоставляет массовой культуре ценности гражданско-нравственного и эстетического порядка [3]. Для нашего исследования представляет интерес работа А. И. Черевковой, в которой автор предлагает обратить внимание не только на существующие тенденции в области театрального искусства, но и формирует основу для ретроспективной оценки социальных, культурных, профессиональных, повлиявших на становление профессиональных династий актеров в советском обществе [4]. Луганский театрал Ю. В. Кукурекин выделяет значимость феномена династийности для стабильности театральных традиций в Луганске, для передачи из поколения в поколение тех творческих наработок, которые на сегодняшний день представляют в среде династий луганских театров серьезный культурный пласт творческого опыта [1, с. 36].

Династии в театральной сфере – это то творческое и семейное сообщество, которое выполняет уникальную для регионального искусства миссию: хранит и передает через профессиональные семьи актеров творческий опыт, традиции, ценности и приоритеты, выработанные несколькими поколениями. Однако, наряду с положительным контекстом феномена преемственности поколений у актеров, наблюдается и очевидная проблема. В условиях глобализации общества, подмены ценностей и смещения акцента на массовый запрос в искусстве, важно сохранять творческий опыт и традиционные аксиологические, профессиональные векторы не только в среде театральных семей, но и в профессиональном сообществе актеров и студентов театральных специализаций. Поэтому так важно определить необходимость и возможности передачи традиций и ценностей студентам в процессе обучения актерскому мастерству. Данная задача осуществима посредством ориентирования преподавателей и студентов на всестороннее исследование опыта актерских династий, его внедрения в практику построения работы с ними.

Возможности развития театральной сферы связаны с тем многообразием традиций, глубиной региональной театральной истории, в которых основу прочной традиции исполнительского творчества представляют актерские династии, выступающие хранителями уникального опыта и творческих наработок, сформированных с учётом регионального, культурного, этнического опыта взаимодействия со зрителем, работы с репертуаром [2, с. 111-112].

Опыт коммуникативного и творческого взаимодействия нередко лежит в основе обучения и развития студентов учебных заведений культуры и искусств. Ценности, профессиональная идентичность формируется у будущих актеров через коммуникацию с более опытными актерами и рефлексию собственных представлений о жизни, творчестве, значении искусства в развитии собственного творческого потенциала. Большое воздействие на формирование системы морально-нравственных ценностей и процесс усвоения профессиональных знаний, навыков, умений имеют актерские династии. Посредством практического взаимодействия, построения группового и индивидуального общения, опыт представителей династий передается молодым актерам, которые, взаимодействуя с опытными актерами, усваивают тонкости профессионализма.

Процесс развития морально-нравственных ценностей и профессиональных компетенций студентов актерской специализации предполагает обмен опытом с представителем актерской династии, усвоение практических аспектов мастерства, развитие эмпатии, передачу эмотивного опыта работы со зрителем и труппой. И наконец, общение с представителями актерских династий – это выраженный компонент построения диалога, интерактивности обучения. Построенная таким образом работа может значительно расширить возможности студента, позволит научиться всем тонкостям творческой профессии от актеров, которые выбирают театр не только в личностно-жизненном контексте, но и в

семейном, поколенческом, и, определённо, смысло-жизненном. Как подчеркивает Ю. В. Кукурекин: «особенность луганских трупп состоит в наличии непрерываемой цепочки актерских династий, которые, на протяжении нескольких поколений посвящали себя искусству театра» [1, с. 37].

Резюмируя вышеизложенное, отметим, что профессиональный театр Луганска является визитной карточкой региона. В этом – огромная заслуга династий актеров, которые через годы и поколения передают особый дух традиции луганских театров, восхищая луганчан, (и театралов других регионов России, где все чаще сегодня гастролируют труппы Луганских театров) своими постановками, не лишенными особой эстетики, юмора, эмпатии. Династии актеров исторически стали символом любви к театру, преемственности поколений в сохранении региональной театральной культуры, профессиональной идентичности. Это подчеркивает важность оптимизации образовательных практик обучения студентов, привлечение к процессу обучения представителей театральных династий, которые будут способствовать профессиональной реализации сегодняшних студентов.. Итоговая цель этого взаимодействия состоит в том, чтобы развивать региональное театральное сообщество актеров, готовых поддерживать устоявшиеся общественные морально-нравственные ценности, продолжать театральные традиции обучения у опытных мастеров, передавать опыт новым поколениям актёров. Создание такого театрального сообщества способствует сохранению и развитию театральной культуры в условиях современного нестабильного мира. Сегодня особенно важно уделить пристальное внимание национальной культуре, традиционным ценностям, эстетическим приоритетам российского общества. Сохранение и развитие традиций театральных актерских династий является одним из важных факторов упрочения национальной культуры.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Кукурекин, Ю. В. Луганск театральный : литературно-художественное издание / Ю. В. Кукурекин. – Луганск :Копицентр, 2007. – 96 с.
2. Серищева, Т. В. Основные коммуникативные аспекты формирования информационной культуры личности в социокультурном пространстве / Т. В. Серищева // XV Матусовские чтения : матер. XV Междунар. междисц. науч.-практ. конф. «Матусовские чтения» (г. Луганск, 17 мая 2022 г.). – Луганск : ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского», 2022. – С. 111–114.
3. Тагильцева, Е. П. Ценностно-ориентированное проектирование в отечественной театральной культуре [электронный ресурс] / Е. П. Тагильцева // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. – 2023. – режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsennostnoorierirovannoeprojektirovanievotchestvennoyteatralnoy-kulture>. – (дата обращения: 14.02.2023).
4. Черевкова, А.И. Факторы формирования профессиональных династий актеров в советском обществе [электронный ресурс] / А.И. Черевкова, Г.И. Чикарова // Государственное и муниципальное управление. Ученые записки. – 2019. – режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/factory-formirovaniya-professionalnyh-dinastiy-akterov-v-sovetskom-obschestve>. – (дата обращения: 14.02.2024).
5. Шапинская, Е.Н. Воспитание театром: эстетическое развитие и становление личности в процессе подготовки актера. Интервью с А.С. Кузиным [электронный ресурс] // Культура культуры. – 2015. – № 1. – режим доступа: <http://cult-cult.ru/theater-education-aesthetic-development-and-personality-formation-in-actor-train/>. – (дата обращения: 14.02.2024).

УДК: 784.96:378.147

*Р. Ю. Логвиненко,  
И. А. Евтушенко  
г. Луганск*

### **ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «ВОКАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ» СТУДЕНТАМ АКТЕРСКОЙ СПЕЦИАЛЬНОСТИ**

Театральное искусство непрерывно развивается от истоков до сегодняшних дней. Меняется зритель, меняется актер – меняется и театр. В недалеком прошлом использование различных профессиональных исполнительских номеров в театральных постановках было возможно за счет использования профессионалов из других областей (вокалистов, хореографов). Сегодня же важным аспектом воспитания профессионального актера является обучение его таким дисциплинам как вокал, вокальный ансамбль. Некоторые особенности изучения этого предмета студентами актёрских специальностей рассматривали в своих работах такие исследователи как: Н.Б. Ефимова, Е. В. Бельская, Н. И. Васильев, Г. В. Кристи.

Изучение вокально-хоровых дисциплин у студентов актерских специальностей усложняется тем, что деятельность театрального актера связана, прежде всего, с различными действиями на сцене: движениями, взаимодействием с партнером и т.д. Вследствие этого, в певческой подготовке актера требуется особый подход в приобретении исполнительских навыков, которые бы естественно сочетались со специальными дисциплинами (сценическая речь, актерское мастерство, сценическое движение). «Многие из последователей К. С. Станиславского разделяли его взгляды о том, что не нужно отделять воспитание певца от воспитания актера. Необходимо искать здесь последовательность, пропорции. Упражнения по «системе» чисто актерского свойства помогают органическому слиянию певца и актера. Идеалом является возможность поставить между понятиями «певец» и «актер» знак равенства. Одинаково органическое существование в пении, слове, сценическом поведении, пластике – необходимое условие для актера» [2, с. 96]. Поэтому вокальной подготовке уделяется особое внимание. Так, студентами изучается не только «Вокал», но и «Вокальный ансамбль», что является важным этапом в формировании музыкальных способностей.

Первым шагом в методике преподавания вокального ансамбля для студентов-актёров является определение уровня голосовой подготовки каждого студента. В статье Н. Б. Ефимовой «Особенности и специфика работы с вокальным ансамблем» рассматриваются такие аспекты работы над дисциплиной «Вокальный ансамбль»: развитие каждого голоса, с его тембровой индивидуальностью; большая степень умения слушать других, так как голоса должны сочетаться, а не сливаться в один; должно быть наличие артистизма у каждого [1]. Некоторые могут уже иметь опыт вокального исполнения, в то время как другие могут начинать с нуля. Индивидуальные способности студента включают в себя: наличие музыкального слуха, чувство ритма, голосовые и тембральные способности. Все эти факторы влияют на работу педагога-вокалиста по дисциплинам «Вокал» и «Вокальный ансамбль», так как подбор репертуара осуществляется с учётом вокальных возможностей каждого из студентов, чтобы избежать несоответствия природных данных с техническими задачами произведения. Помимо уровня сложности, важным критерием для выбора репертуара является его практичность, узнаваемость и художественная ценность.

Основными компонентами методики преподавания вокального ансамбля для студентов актеров являются техническая работа с голосом, музыкальная интерпретация, создание образного смысла произведения и работа в коллективе.

Техническая работа должна включать в себя разминку голоса, упражнения на дыхание, развитие голосового диапазона и т. д. Это поможет студентам улучшить свою голосовую технику и выразительность. Для собственно ансамблевых задач используются

упражнения на развитие унисонного звучания, многоголосного интонирования. Техническими особенностями исполнения музыкальных произведений в составе вокального ансамбля является возможность использования студентом навыков, характерных для ансамблевого пения: интонация, гармония, баланс. Формирование этих навыков неотъемлемо связано как с основной теоретической базой музыкальных дисциплин (сольфеджио, элементарная теория музыки), так и с практическими навыками сольного пения.

Музыкальная интерпретация нужна для того, чтобы произведение, выбранное педагогом-вокалистом, прозвучало в соответствии с индивидуальным жанром и музыкальными особенностями. Так, в данном разделе целостной работы над произведением учитываются технические задачи голосовых партий, соблюдение единого ритмического рисунка, соответствие темповых задач, штриховое единство в каждом из голосов и др.

При создании образного воспроизведения музыкального произведения, студенты должны понимать смысл и эмоциональную подоплеку, вкладываемые в исполнение. Понимание текста и музыкальной линии поможет им передать задуманное автором наилучшим образом. Здесь также немаловажную роль играет жанровая особенность произведения, художественный стиль композитора, время написания произведения. Вместе данные компоненты помогут при создании единого образного смысла произведения.

Работа в коллективе также играет важную роль в развитии студентов. При сольном исполнении студент не зависит от коллектива, и факт исполнения является его личной задачей, тогда как ансамблевое исполнительство имеет другую степень ответственности. Возникают задачи унисонного или многоголосного исполнения, важным фактором здесь является умение слушать друг друга, согласовывать свои голоса. Каждый голос должен звучать как единый звуковой организм, в полной гармонии. Это поможет не только улучшить свои музыкальные навыки, но и научиться работать в команде, что важно для будущих актёров.

Основными трудностями в исполнении вокального ансамбля студентами актерских дисциплин являются отсутствие базовых теоретических знаний по музыкальным предметам, вокально-слуховые возможности и сжатые сроки подготовки. Это значительно усложняет работу педагога-вокалиста. Чтобы устранить данную проблему необходимо детально подойти к выбору музыкального репертуара. Стоит понимать, что произведения должны нести ознакомительный характер и не являться технически непосильной задачей для вокального ансамбля, состоящего из студентов-актеров. «Любой материал должен быть сюжетен и действен, тогда предмет «Вокальный ансамбль» будет вплетён в общую специфику обучения студентов-актёров и поможет им применить знания и навыки других дисциплин» [3]. Таким образом, можно избавиться и от вокально-слуховых проблем, которые часто являются индивидуальными особенностями студента.

В целом, методика преподавания вокального ансамбля для студентов-актеров должна быть комплексной и индивидуальной. Учитывая особенности голосовых данных, необходимо создать единый певческий коллектив, где каждый сможет улучшить свои музыкальные навыки, развить голосовые и интонационные возможности. Такой подход позволит студентам успешно развиваться как в вокальном исполнении, так и в актёрском мастерстве в целом.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Бельская, Е. В. Вокальная подготовка студентов театральной специализации: Учебное пособие. – Санкт-Петербург : Лань 2013. – 160 с. – Текст непосредственный.
2. Вакорина, И. В. О вокально-хоровой подготовке студентов-актеров. – Санкт-Петербург : 2013. – Текст непосредственный.



3. Яременко, В. В. Влияние вокально-хоровой нагрузки на певческое дыхание : специальность 13.00.01 : диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Василий Васильевич Яременко; – Москва, 1987. – 187 с. :

УДК: 792

*М. А. Малыхина*  
*г. Донецк*

### **МЕТОДЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ КОМПЕТЕНЦИЙ БУДУЩИХ АКТЕРОВ**

Целью актерского образования является подготовка квалифицированного специалиста, обладающего высоким уровнем владения профессиональными компетенциями в художественно-творческой, организационно-управленческой и педагогической деятельности. Однако, на наш взгляд, во многих творческих вузах наблюдается существенный «перекос» в пользу обретения будущими артистами знаний, умений и навыков, относящихся к исполнительству, в то время как педагогические компетенции формируются на недостаточно высоком уровне либо не формируются вовсе.

Данная проблема актуализируется на современном этапе развития театрального образования по ряду причин. Во-первых, подготовка высококвалифицированного и конкурентоспособного специалиста предполагает формирование его компетентности во всех видах деятельности, предусмотренных государственным стандартом. Во-вторых, популярность актерского образования среди абитуриентов привела к тому, что подготовкой артистов для театра и кино занимается большое количество учебных заведений разного уровня аккредитации (без учёта спроса на рынке труда). Как следствие, мы наблюдаем, что предложение превышает спрос, то есть значительная часть выпускников театральных учебных заведений не востребованы в профессии.

С другой стороны, актуальной является проблема кадрового обеспечения квалифицированными руководителями любительских театральных коллективов. В частности, реализация программы развития школьных театров во всех субъектах Российской Федерации в 2022-2024 годах предполагает наличие квалифицированного руководителя в каждом школьном коллективе.

Цель статьи: рассмотреть возможность формирования компетентности будущих актеров в сфере театральной педагогики; проанализировать методы формирования педагогической компетентности на основе опыта работы автора статьи.

Различные аспекты театрального образования освещались в работах К. Станиславского, Н. Демидова, М. Кнебель, М. Чехова, О. Табакова и др. О методах формирования педагогических компетенций у будущих актеров театра и кино писали Л. Грачёва, Н. Рождественская, С. Гиппиус, В. Фильштинский, А. Кацман, А. Толшин и др. В частности, В. Фильштинский в своей работе «Педагогика в театре» указывает на то, что любой серьезный театральный процесс «пронизан педагогикой», потому что в ней и «теория актёрского искусства, и методика обучения, и стратегия, и тактика, и психология...» [1, с. 175].

Исходя из многолетней практики работы в сфере театрального образования, хотелось бы отметить, что с первых дней обучения важно обозначить для студентов необходимость разностороннего развития в рамках освоения профессии. Окрылённые первым серьёзным успехом – поступлением в творческий вуз – первокурсники даже не допускают вариант не востребованности, о котором речь шла выше. Подавляющее большинство видит себя только в качестве актера того или иного театра, не рассматривая вариант преподавательской

деятельности, тем более в любительском формате. С учетом данного положения дел сложно убедить первокурсников осваивать что-то «не относящееся» к будущей актёрской деятельности. Поэтому одна из педагогических компетенций, а именно готовность специалиста к проведению актёрских тренингов, подаётся нами исключительно как работа над повышением собственной исполнительской компетентности.

При проведении актерского тренинга мы не только выполняем упражнения, но и уделяем внимание объяснению механизмов воздействия каждого из них на психофизику исполнителя. Организация работы в микрогруппах, когда один из студентов становится «ведущим», а остальные исполнителями, стимулирует первокурсников объяснять сокурсникам «условия игры» и контролировать правильность их выполнения. К концу первого семестра, как правило, каждый из студентов создает программу своего тренинга для проведения его на курсе. Такие программы реализуются под пристальным контролем мастера курса, однако, активно обсуждаются всеми участниками.

Следует отметить, что уже на данном этапе обучения преподаватели специальных дисциплин могут сделать первые выводы о том, кто в группе имеет больший (в сравнении с остальными) педагогический потенциал. Как правило, именно такому студенту удастся лучше остальных объяснить задачу, сделать корректное замечание, иногда даже предложить собственную версию давно известного задания или упражнения. Кроме того, к концу первого семестра, как правило, студенты понимают, что, объясняя что-то другим, сами лучше начинают понимать суть понятия, специфику процесса и т. д.

Одной из особенностей работы в нашей практике является то, что на следующем этапе мы предлагаем студентам сделать зарисовки или этюды на основе упражнений психофизического тренинга. В рамках данной статьи нет возможности подробно рассматривать принцип создания таких творческих работ, тем более, что данный аспект ранее был представлен в других наших статьях. Обозначим лишь, что упражнения тренинга становятся либо поводом для творчества, либо «строительным материалом» для создания этюдов и зарисовок.

После этого мы традиционно переходим к этюдам на оправданное молчание, беспредметное действие, «звериные» этюды и т. д. На этом этапе работы студентам уже приходится иметь дело с более сложными задачами: уметь объяснить и отстоять свой замысел; организовать реализацию своей идеи с участием одного или нескольких однокурсников; подкорректировать творческий результат с учетом замечаний и предложений педагогов и т. д. То есть мы, по сути, продолжаем совершенствовать отдельные умения и навыки, которые позже могут быть востребованы в деятельности театрального педагога, но при этом наш студент осваивает актерское ремесло.

Параллельно с практической деятельностью студенты систематически изучают теорию актерского искусства, то есть знакомятся с понятийным аппаратом, приобретают навык использования профессиональной терминологии, осваивают базовую литературу по театральному искусству и т. д. А задача педагога – строить ход занятия таким образом, чтобы создавать поводы для использования полученных теоретических знаний в процессе ведения дискуссии или решения созданной педагогом учебной проблемной ситуации.

Важным этапом становится самостоятельная работа над этюдами на литературной основе. На этом этапе у отдельных студентов обнаруживаются не только педагогические, но и режиссёрские задатки. К таким студентам мы подходим с большим вниманием и в плане формирования их организационно-управленческой компетентности.

Многие годы доказывает свою эффективность организация работы над самостоятельными постановками отрывков или этюдов на литературной основе. В этом процессе активизируются усилия сразу в трёх направлениях деятельности: студент может быть «режиссёром» и «педагогом» в своём собственном отрывке, но при этом продолжает быть «актёром» в других студенческих работах. Намеренно берём в кавычки все три

возможных ипостаси студента – актёр, режиссёр, педагог. На втором курсе ещё рано позиционировать обучающихся в качестве профессионалов в любой из этих сфер. Речь идёт, скорее, о создании ситуации, в которой смена вышеупомянутых ролей идёт постоянно, интенсивно, ситуативно. И, вместе с получением знаний, студенты активно работают над оттачиванием умений и навыков, которые могут значительно расширить их профессиональный арсенал разнообразием неожиданных, на первый взгляд, компетенций.

К третьему курсу, когда начинается, как правило, работа над дипломными спектаклями, имеет смысл напомнить студентам о том, что возможна некая «профориентация внутри профессии». На данном этапе обучения ими уже лучше и точнее понимается суть актёрского дела, у большинства уже есть небольшой опыт прикосновения к педагогическим и организационно-управленческим задачам и т. д. После такого разговора на курсе можно уже меньше контролировать траекторию каждого из студентов – им уже интересно создавать индивидуальный профессиональный профиль самостоятельно. А задача педагогов при необходимости проконсультировать, дать совет, предложить что-то из специальной литературы и т. п.

Подводя итог, хочется сказать, что методы формирования профессиональных компетенций актёра могут и должны постоянно изучаться, комбинироваться, совершенствоваться. Вызовы современности требуют от педагога высшей школы творчески подходить к наполнению своей учебной программы. Совершенствовать собственное педагогическое мастерство мы, преподаватели специальных творческих дисциплин, можем с учетом современных тенденций в образовании, использованием новых подходов и технологий и, конечно, с учетом того набора индивидуальностей, который и называется актёрский курс.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Фильштинский В. М. Открытая педагогика. / В. М. Фильштинский – Спб. : «Балтийские сезоны», 2014. – 448 с., 3,5 п. л. ил. – 1000 экз. – ISBN 978-5-903368-84-6. – Текст : непосредственный.

**УДК: 792.028:159.98**

***А. А. Мерецкая**  
г. Луганск*

#### **АКТЕРСКИЙ ТРЕНИНГ В СОЗДАНИИ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА**

Актёрский тренинг является особенно значимым для развития детско-юношеского театрального творчества. Развитию детско-юношеского театрального творчества в последнее время уделяется большое внимание правительством Российской Федерации. Принятый план мероприятий по созданию и развитию школьных театров (письмо от 08.02.2022 № ДГ-333/06), в соответствии с которым к 2024 году в каждой школе будет создана театральная студия, является убедительным подтверждением данной мысли.

Обучение актерской профессии – это сложный, многоуровневый процесс. Это не только актерское мастерство, но и постановка речи, воспитание пластической культуры актера. Каждый уровень подготовки имеет свой язык и технологию. Что касается актёрского тренинга, – то это вопрос, наиболее трудно поддающийся теоретическому исследованию. Это закономерно, поскольку актёрский труд, связанный с перевоплощением в сценический образ, является той сложнейшей психофизической материей, которая не поддаётся жёсткому теоретическому формулированию, «сопротивляется» строгому логическому анализу.

У каждого актера в ходе творческого процесса работы над спектаклем возникает, как минимум, две сложные задачи: во-первых, работа над своим психофизическим аппаратом для убедительного воплощения сценического образа, во-вторых – создание самого сценического образа, который невозможен вне воспитанной психофизической техники актера. Актерский тренинг оказывает существенное влияние на психофизическую подготовку как актера, так и любого человека, решившего заняться актёрским искусством в силу профессиональной необходимости (педагогу, психологу, воспитателю и т.п.).

Актёрский тренинг в создании сценического образа важен не только в работе театральной студии, исторические аналоги можно встретить и ранее, в театрах разных эпох. Везде, где требовалась особая отточенность формы, выразительность тела – исполнителю необходимо было заниматься специальной физической и психологической подготовкой. Само слово «тренинг» подразумевает под собой не единовременный комплекс занятий, обучающий конкретному навыку, а постоянную, повседневную работу над техникой актёра, поддержание его творческой формы и развитие профессиональных умений. Таким образом, как режиссеру профессионального театра, так и художественному руководителю любительской театральной студии необходим теоретически и практически обоснованный, эффективный, проверенный творческим опытом комплекс знаний, который станет для их актеров той необходимой актёрской базой, на основании которой будет развиваться актерская природа.

Подтверждение этому мы находим в трудах классиков русской и зарубежной театральной сцены. Создание и развитие тренинга актерской психотехники нашло отражение в работах К.С.Станиславского [6], В.Э.Мейерхольда [4], В.И. Немировича-Данченко [5], Л.В. Варпаховского [1], М.А. Чехова [7], Е. Б. Вахтангова [2].

К.С. Станиславский считал, что: «...далеко не все имеют волю и настойчивость, чтобы доработаться до подлинного искусства. Только знать «систему» – мало. Надо уметь и мочь. Для этого необходима ежедневная, постоянная тренировка, муштра в течение всей артистической карьеры» [6, с. 201].

В научных публикациях и учебниках по актерскому мастерству нередко отсутствует информация о том, какие преимущественно психофизические качества развивает каждое упражнение, а также информация о принципах построения занятий с актера на основе этих упражнений. Это касается также индивидуальных психологических особенностей актеров, которые учитываются руководителем при отборе упражнений. Кроме того, в театральной педагогике и по сегодняшний день ещё не выработаны чёткие критерии оценки результатов актерского тренинга. Опытные педагоги и режиссеры, опирающиеся на свои знания и интуицию, решают эти проблемы, основываясь на собственных эмпирических наблюдениях. Однако менее опытные руководители любительских театральных студий часто сталкиваются со сложностями, которые можно и должно решить, опираясь на теоретические и практические исследования в данной сфере.

Подчеркнём, что каждая творческая профессия, как и занятие творческой деятельностью в целом, начинается с азова: создания и подготовки того творческого материала, из которого будет ваяться сценический образ. В этом процессе роль актёрского тренинга трудно переоценить. Для того чтобы актеры могли совершенствовать свои исполнительские навыки, необходимо научить их важным методам и подходам к созданию роли. При этом, должны учитываться индивидуальные психологические качества участника с целью воспитания его психофизического аппарата и развития творческого самочувствия. Не менее важен интерес и настойчивость актера в получении новых знаний и отработке навыков. С. В. Гиппиус писал: «Нельзя научить играть, но можно научиться играть. Нельзя вдохнуть талант, но можно помочь развиться таланту. Лишь бы ученик хотел, чтобы его талант не тускнел, а развивался, лишь бы он делал все для того, чтобы талант совершенствовался, лишь бы он работал, руководствуясь теорией творчества и руководимый учителем» [3, с. 169].

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что актерский тренинг является не только исполнительской подготовкой актера, но и представляет тот необходимый для творчества материал, посредством которого создается сценический образ и осуществляется формирование эмоциональной культуры актера.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Варпаховский Л. В. Наблюдения. Анализ. Опыт / Леонид Викторович Варпаховский – Москва: ВТО, 1978. – 278 с. ; 22 см. – Текст : непосредственный.
2. Вахтангов Е.Б. Сборник / Евгений Багратионович Вахтангов – Москва: ВТО, 1984. – 583 с. ; 22 см. – 15 000 экз. – Текст : непосредственный.
3. Гиппиус С.В. Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств / Сергей Васильевич Гиппиус – Санкт-Петербург: Речь, 2001. – 346 с. ; 21 см. – Библиогр.: с. 258. – ISBN 978-5-9268-0058-7. – Текст : непосредственный.
4. Мейерхольд В. Э. Наследие / Всеволод Эмильевич Мейерхольд // Т. 1. – Москва : ОГИ, 1998. – 744 с. ; 25 см. – ISBN 978-5-900241-34-3. – Текст : непосредственный.
5. Немирович-Данченко В.И. Театральное наследие: В 2 т. / Владимир Иванович Немирович-Данченко // Статьи. Речи. Беседы. Письма. Т. 1. – Москва: Искусство, 1952. – 442 с. – ISBN 978-5-9000-20-12-6 (в пер.) – Текст : непосредственный.
6. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / Константин Сергеевич Станиславский // Собрание сочинений: В 9 т. – Москва: Искусство, 1989. – 511 с. ; 22 см. – Библиогр.: с. 461. – 20 200 экз. – ISBN 978-5-210-00351-5. – Текст : непосредственный.
7. Чехов М.А. О технике актера / Михаил Александрович Чехов – Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2007. – 35 с. ; 20 см – ISBN 978-5-17-105987-3. – Текст : непосредственный.

УДК: 378

*В. С. Никитина  
г. Екатеринбург*

#### **РЕАЛИЗАЦИЯ ПРИНЦИПА ЖИЗНЕННОЙ ПРАВДЫ НА СЦЕНЕ ЧЕРЕЗ ОЛЬФАКТОРНЫЙ ОПЫТ В АКТЕРСКОМ ТРЕНИНГЕ**

Выдающий театральный педагог К. С. Станиславский видел миссией для театра – преобразование мира в соответствии с высшими гуманистическими идеалами. Такие задачи способен выполнить не просто актер, а разносторонне развитая личность, на становление которой воздействует множество факторов. Одним из таких факторов является владение профессиональными театральными техниками, развитию которых в свою очередь способствует актерский тренинг.

За время обучения будущие актеры и режиссеры совершенствуются в различных направлениях деятельности, с помощью тренингов, развивающих определенные категории актерских умений и навыков. Изучив ряд тренингов, мы пришли к выводу, что большая часть из них воздействуют на все органы чувств человека, таких как осязание, зрение, слух. Но одна из категорий в тренинговых упражнениях показалась нам менее выраженной. Мы говорим об обонянии. В трудах классиков театральной педагогики очень мало встречается тренингов, направленных на ольфакторные ощущения. Самые известные тренинги на обонятельное внимание раскрываются у Л. Н. Новицкой, Г. В. Кристи. Подобных тренингов действительно мало. В связи с этим, предлагаем рассмотреть подробнее категорию запаха и его воздействия, как на человека, так и на актера в процессе его профессиональной деятельности.



В последние десятилетия проводится все больше исследований, связанных с природой запаха и его воздействия на эмоциональное, психическое и физическое состояние и здоровье человека. Так, например, в своих исследованиях С. В. Иванова, С. А. Сковронская, М. Е. Гошин, О. В. Бударина, А. З. Куликова утверждают, что запах может вызывать не только психические, но физические изменения личности [3].

Запах также сильно влияет на эмоциональный фон, вызывая определенную мимическую реакцию, что непосредственно касается и актерского искусства.

Вследствие прямой взаимосвязи мозга с запаховой мышцей, запаховый импульс поступает в мозг гораздо быстрее прочих. Советские физиологи пришли к выводу, что запах влияет на самую широкую категорию воспоминаний, так как предлагает человеку не предметное, а объемное воспоминание [2].

Отметим, что ольфакторный опыт связан с возможностью наших рецепторов запоминать те или иные запахи, ассоциируя их с определёнными событиями. Благодаря запаху картина прошлого в голове человека «оживает». Данный феномен назвали «Феноменом Пруста» [4].

При вдыхании определенного аромата, в мозг поступает сигнал, распространяющийся по всему организму. Структуры мозга, отвечающие за прием и передачу запаховой информации, составляют лимбическую систему. Она управляет настроением, эмоциональным фоном, поведенческими установками человека. Влияет она и на кровяное давление, память, восприятие стресса, гормональный баланс и дыхание.

Ученые, исследующие запах на протяжении многих лет заключили, что более всего ароматы влияют на эмоции человека, запуская цепочку последствий восприятия на весь организм.

Именно с категорией управления эмоциями и их воспроизведением в определенной роли и работает актер, для более полного погружения в образ персонажа и достижения сценической правды, согласно системе К. С. Станиславского.

Мы предположили, что, если запахи имеют такое влияние на подсознание человека, значит, это влияние можно использовать для развития некоторых элементов актерской психотехники. Поскольку в актерском ремесле основательно происходит работа с подсознанием, а запах, как раз та категория, непосредственно воздействующая на подсознание. Следовательно, при воздействии на сознание и подсознание человека, запах погружает адепта, его воспринимающий в определенное состояние, а значит, может служить инструментом погружения актера в роль.

Следуя принципу жизненной правды по системе К. С. Станиславского, актер воссоздает в сознании то или иное воспоминание, то или иное ощущение, переживание и чувство, возникающее в тот или иной момент времени его прошлой жизни. В данном случае, запах может послужить помощником в воссоздании воспоминания для реализации жизненной правды на сценической площадке. Приведем более конкретные примеры использования ольфакторных возможностей в актерском тренинге, на примере тренингов К. С. Станиславского и М. А. Чехова.

Так тренинг на воображение «Киномента прошлого» К. С. Станиславского, помогает актеру научиться «восстанавливать» в памяти определенные моменты прошлого [1]. Различные педагоги используют данный тренинг во всевозможных вариациях, предлагая студентам театральных специальностей исследовать уголки памяти.

Мы предлагаем добавить в данный тренинг запаховую составляющую, «возвращая», будущего актера в определенный отрезок времени его жизни или жизни предлагаемого персонажа.

Тренинг включает в себе необходимость представить картину прошлого, отталкиваясь только от запаха. Описать восприятие запаха персонажем времени, с точностью

до деталей, а также картину происходящего, костюмы представляемых людей, чувства, мысли, ощущения, ситуации.

В книге известного театрального педагога М. А. Чехова «О технике актера», представлен тренинг на создание атмосферы [5]. Студенты, используя любые средства выразительности, создают предлагаемые обстоятельства. Задача – как можно более точно воссоздать предложенную атмосферу и настроение.

Рекомендуем усложнить тренинг и предоставить студентам для создания атмосферы только категорию ароматов. В данном упражнении часть студентов выступает в качестве режиссёра-создателя атмосферы, а часть студентов – это участники-зрители.

Участникам необходимо с закрытыми глазами, благодаря обонянию, воспринять и раскрыть представленную атмосферу.

Таким образом, мы развиваем с помощью данного тренинга как «создателей» атмосферы, предлагая им сложную режиссерскую задачу, так и «зрителей», предлагая им задачу на воображение – воссоздание картины с помощью запаха.

Ольфакторный опыт был проведен нами на примере творческого коллектива «Театр-студия «Кураж» (Оренбургская область, г. Бузулук), в рамках учебной образовательной программы. Эксперимент ставился на обучающихся старшей группы коллектива. Участникам была дана задача: представить, что они ощущают от различных вариантов запахов. Были предложены ароматы лака для ногтей, свежее испеченного хлеба, мокрого асфальта, новой книги, табака, жженной резины, цветов черемухи. Эксперимент доказал, что даже представление предполагаемого запаха, вызывает у испытуемых мимическую реакцию, помогая в создании определенной эмоции.

Данный тренинг был впоследствии использован на младшей группе, которая только начинает свое знакомство с актерским искусством. Дети учились отражать эмоции и находить связь между внутренней эмоцией и ее внешним выражением на лице, благодаря воспоминаниям о давно знакомых запахах. Знакомые картины через ольфакторные воспоминания помогали понять технологию, как «отразить» на лице эмоцию.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что запах – мощная категория воздействия на человека, влияющая на его внутреннее и внешнее состояние. А значит, он может стать важным средством для воплощения сценического образа, позволяющим актеру нести принцип жизненной правды на сцене. Кроме того, ольфакторный опыт необходим для более комплексного подхода к воспитанию будущих актеров и режиссеров.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Актерский тренинг по системе Станиславского: упражнения и этюды / составитель: О. Лоза. – Москва : АСТ, 2009. – 179 с. – Золотой фонд актерского мастерства. – ISBN 978-5-17-058496-3. – Текст : непосредственный.
2. Бондаренко, Т. М. Влияние ароматов на эмоции человека / Т. М. Бондаренко. – Текст : электронный // Официальный сайт администрации Фрунзенского района. – URL: <https://www.fr.gov.by/services/centre-gigieny/info/document/20220927-vliyanie-aromatov.html> (дата обращения: 04. 03. 2024).
3. Иванова, С. В. Влияние запаха на физиологические, эмоциональные и когнитивные аспекты здоровья человека в экспериментальных условиях (обзор литературы) / С. В. Иванова, С. А. Сковронская, М. Е. Гошин, О. В. Бударина, А. З. Куликова. – Текст : электронный // Научный журнал гигиена и санитария. – 2020. – № 12. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-zapaha-na-fiziologicheskie-emotsionalnye-i-kognitivnye-aspekty-zdorovya-cheloveka-v-eksperimentalnyh-usloviyah-obzor> (дата обращения: 04. 03. 2024).
4. Феномен Пруста. – Текст: электронный // Википедия: свободная энциклопедия. – URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Феномен\\_Пруста](https://ru.wikipedia.org/wiki/Феномен_Пруста) (дата обращения: 05.01. 2024).

5.Чехов, М. А. О технике актера / М. А. Чехов. – Москва : АСТ, 2018. – 285 с. – Эксклюзив. Русская классика: книги, изменившие мир, писатели, объединившие поколения.– ISBN 978-5-17-105987. – Текст: непосредственный.

УДК: 372.87

*Л. А. Поторочина*  
*г. Тюмень*

### **НОВЫЕ ФОРМЫ РАЗВИТИЯ ВОКАЛЬНЫХ НАВЫКОВ АКТЕРА**

Вокал давно и плотно вошел в арсенал артиста не только музыкального театра, но и всех других видов театрального искусства. Современный актер должен стремиться к универсальности – это качество, которое очень ценится в театральном мире, так как существенно расширяет диапазон выразительных сценических средств и постановочных возможностей, как самого исполнителя, так и режиссера. При этом подготовка актера в театральных вузах и ссузах имеет явно недостаточный уровень вокального воспитания. Даже при наличии такого предмета как «Вокал» практически не выстраивается связь между умением петь, сценической речью, актерским мастерством, танцем и другими специальными дисциплинами.

Трудно не согласиться с тем, что каждый элемент внешней и внутренней исполнительской техники, вступая в соединение друг с другом, усиливает все элементы. Мастерство актера является результатом синтеза многих искусств и умений - вокала, пластики, чтецкого мастерства и многих других.

Вокал – один из важных инструментов актера для создания целостного художественного образа. Однако практика преподавания вокала осуществляется без использования элементов актерского этюдного метода, движенческого, речевого и актерского тренингов. Поэтому в работе над ролью артисту сложно совместить все навыки одновременно, то есть подойти к объединению искусств в одно целое.

Очевидно, что в первую очередь театральная педагогика должна искать новые пути к синтезу и интеграции всех своих дисциплин. Появление современных технологий, таких как: приложения для создания музыки, новые вокальные методики и упражнения, в том числе в видео- и аудио- интерактивных форматах, создают дополнительные возможности развития вокальных навыков артиста.

Современная театральная педагогика не должна отставать от актуальных тенденций времени. Одной из новых форм обучения вокалу, к примеру, является использование технологии виртуальной реальности. Этот метод позволяет актеру не просто технически правильно извлекать слова и звуки, но и погрузиться в ситуацию, в которой он будет исполнять свою роль. Это поможет создать более реалистичный и эмоциональный образ, лучше почувствовать атмосферу и заразить ею зрителей. Виртуальная реальность также может использоваться для того, чтобы создать новые миры и сцены, которые просто невозможно осуществить в реальности. Например, актеры могут играть в фантастических мирах или создавать виртуальные записи из прошлого, что позволит им взаимодействовать с окружающими предметами и персонажами на незнакомой территории и проводить более динамичные сцены. Еще одним подходом к обучению вокалу может стать использование медитации и йоги. Они помогут актеру научиться контролировать свою дыхательную систему и работать с энергетическими центрами тела. Простые практики йоги, такие как упражнения на раскрытие грудной клетки или растяжение шеи и плечевого пояса, облегчают настройку вокалиста и освобождают его от зажимов. Медитация может помочь актеру привносить большую эмоциональную глубину в свой голос, а также усилит актерскую

концентрацию. Обучения вокалу через йогу и медитации – это поиск единого, целостного подхода к развитию не только вокальных данных, но и всех возможностей психики, дыхания, голоса, тела. Когда тело, ум, душа актера начинают работать в гармонии, его вокал может творить магию.

Одной из перспективных форм развития вокальных навыков артиста являются импровизационные игры и экспериментирование со звуком и звучанием. Новые формы выражения, такие как «голосовое актерство» и аудиодизайн (звуковое оформление) также приобретают популярность в последнее время и открывают новые художественные возможности. Интернет-уроки, приложения для тренировки голоса и даже виртуальные тренеры – все это доступно сегодня благодаря современным технологиям и может стать эффективным дополнительным педагогическим инструментарием в вокальном воспитании актера.

Существует множество компьютерных программ и приложений для улучшения техники вокала у актера. Они могут быть полезны как для начинающих актеров студентов, так и для опытных профессионалов. Одним из наиболее популярных и эффективных приложений является «Vocaloid». Оно создает синтетические голоса путем обработки звуковых данных в реальном времени. Это позволяет студентам создавать новые музыкальные треки, формы и диалоги с улучшенным качеством звучания здесь и сейчас.

Другой популярный инструмент для улучшения техники вокала – это программы для автотюна. Они могут помочь исправить нестабильный голос и помочь актеру достичь правильных тональностей, а также, с помощью звуковой волны показывают студенту ошибки в формате диаграммы, наглядное изображение помогает улучшить качество понимания ошибок. Среди наиболее известных программ такого типа можно назвать «Antares Auto-Tune» и «Melodyne». Вообще, для улучшения техники вокала у актера используются множество разных программ и приложений. Однако важно помнить, что ни одна программа не заменит профессионального обучения и тренировок с опытными тренерами и преподавателями. Еще одной формой развития является использование техники Voice Movement Therapy (VMT), которая представляет собой подход, направленный на улучшение вокальной техники через использование телесных движений. В любой момент самовыражения наш голос передает как наши физические, так и психологические состояния. Мы делимся своими мыслями и тем, как мы относимся к тому, что говорим. Дело не только в том, что мы говорим, но и в том, как мы это говорим; тон и качество нашего голоса и движения нашего тела передают основное эмоциональное сообщение. (VMT) или голосовая двигательная терапия сочетает в себе наши вокальные вибрации и движения тела, чтобы исследовать и выражать эмоции, а также глубоко погрузиться в личный опыт.

Творческое использование традиционных и новых методов обучения существенно обогащают современную театральную педагогику, помогают подготовить актера к более эффективному использованию своих вокальных возможностей в создании глубоких и выразительных сценических образов.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Козлов, Н. И. О пластической культуре эстрадного вокалиста / Н. И. Козлов // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2007. №53. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-plasticheskoy-kulture-estradnogo-vokalista> (дата обращения: 28.04.2024).
2. Монд, О. И. Принципы формирования обучающих программ для артистов-вокалистов мюзиклов. Педагогика искусства: электронный научный журнал, № 2.
3. Постановка голоса [Электронный ресурс] //А. Комлевская, блог «Как стать звездой?» URL:<https://www.youtube.com/watch?v=0wYatPbEobM>

4. Способ тренировки дыхания при обучении вокальной технике с двигательными нагрузками в танце // Заявка № 2008138691 от 30.09. 2008 г., положительное решение от 12.01.2.10, Россия, МПК<sup>4</sup> 61Н1/00 (2006.01).

5. Синтез искусств // Популярная художественная энциклопедия / Под ред. Полевого В.М. [Электронный ресурс]/ [dic.academic.ru](https://dic.academic.ru) [сайт]/URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_pictures/2971/Синтез\\_искусствru](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures/2971/Синтез_искусствru) (Дата обращения: 28.03.2024).

6. Синтез искусств// Эстетика: Словарь/ Под общ.ред. А. А. Беляева. – [Электронный ресурс]/ [dic.academic.ru](https://dic.academic.ru) [сайт]/URL: <https://aesthetics.academic.ru>

7. Станиславский, К. С. Собрание сочинений. В 8 т., Т.3. – М., 1954. – 231 с.



**ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ  
БУДУЩИХ РЕЖИССЕРОВ**

УДК: 378.096

*В. В. Белозерова,  
Н. С. Степанов  
г. Орел*

**ЭПИЗОД В СТРУКТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ СЦЕНАРИЯ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО  
ПРЕДСТАВЛЕНИЯ**

Проблема формирования сценарной культуры режиссёров театрализованных представлений автоматически затрагивает различные ее аспекты, одним из которых является освоение теоретических знаний по созданию эпизода. Создание литературного сценария по эпизодам имеет преимущество и в практическом смысле. Оно дает возможность: довести каждый эпизод до возможного совершенства; достигнуть соразмерности каждой его части в соответствии с общей композицией; добиться его относительной завершенности, гармоничности и выразительности; лучше воспринимать этапы движения сюжетной линии, а через нее – этапы развития идеи.

Эпизоды отличаются друг от друга по месту, которое они занимают в композиции, и, соответственно, по выполняемой функции [4]. В литературном сценарии каждый из них должен находиться на своем месте и опираться на предыдущий эпизод. Экспозиционный (начальный) эпизод - как правило, в него входит представление персонажей и обстоятельств, предшествующих завязке основного конфликта и сама завязка. Эпизоды развития – это несколько срединных эпизодов, развивающих основной конфликт. Театрализованное представление проистекает по нарастающей линии – от пролога, через цепь эпизодов к кульминации и финалу. Едва ли стоит, например, привлекать целевую аудиторию к общему исполнению песни и другим коллективным действиям вначале. Соучастие зрителей - наивысший эмоциональный момент, к нему нужно подвести, подготовить. Кульминационный эпизод определяет суть отмечаемого события, решения или поступка основного героя. Выделение и постепенная подготовка кульминационной точки - важная творческая задача. В лучших театрализованных представлениях именно в этом эпизоде появляется образ, обобщение. Финальный (конечный) эпизод органически вытекает из всей художественной ткани сценария и завершает повествование о теме, проблеме, событии, ставит точку или многоточие в развитии театрализованного действия. Чаще всего это случается тогда, когда режиссер ясно и определенно знает, что хочет сказать зрителю. Эпизоды не следует рассматривать как нечто отдельное и независимое, только вместе они создают общую структурную композицию сценария. Ни один из них не должен затеряться в общем развитии темы [3, с. 218]. Опасность выделения «основного» эпизода состоит в том, что режиссер может сосредоточиться на нем одном. Каждый эпизод нуждается в равном внимании.

В сценарно-режиссерской практике встречаются эпизоды не разработанные. С целью осмысления содержания, достижения наибольшей художественной выразительности и построения композиции всех эпизодов, режиссеру необходимо: глубоко изучить и осознать собранный сценарный материал; составить сценарный план; представить сценарий в виде отдельных эпизодов; сформировать, «проработать» каждый эпизод в отдельности; расположить, объединить эпизоды и монтажные связки в соответствующем порядке.

В композиции сценария эпизоды могут быть связаны между собой сюжетно или ассоциативно, следовать друг за другом по степени эмоционального нарастания (по

впечатляющему накалу) – от менее эмоционального к наиболее мощному эпизоду – кульминационному (в нем происходит разрешение конфликта). Строить действие от значительного «куска» к слабому эпизоду – легкомысленно. Все эпизоды сценария логично подводят к финалу. Монтировать их друг с другом нужно так, чтобы зритель не ощущал прерывистости действия, чтобы сценарий не распадался на отдельные части и воспринимался как единое целое. После его разработки нужно конкретно уточнить: темпо-ритм (напряженность и степень эмоционального накала) каждого эпизода; общую динамику и ритмичную контрастность всего представления; правильно ли расположены эпизоды в композиции. Эпизоды могут лежать в русле событийного ряда. Нанизываясь друг на друга, они постепенно накапливают «взрывчатый» материал, приводят к кульминации и развязке. Логика развития единого действия не требует обязательной хронологической последовательности эпизодов, но постепенность нарастания ритма обязательна.

Сценарий театрализованного представления режиссер видит целиком или отдельными эпизодами. После того как между ними появляются монтажные связки, возникает уверенность и надежда, что оно будет успешным. Назначение эпизода в сценарии – развитие сквозного действия. Разработка эпизода – результат единства драматургической основы и режиссерского видения, гармоничного сочетания документального и жанрового разнообразия художественного материала (классической музыки, поэтических произведений, клоунады, бального и народного танца, фортепианной и инструментальной музыки, эстрадных песен и танцев, гимнастических и акробатических номеров, документальных видеороликов, выступлений реальных героев, текста ведущих и др.). Эпизод основного действия: имеет конкретную тему, связанную с общей темой сценария; раскрывает содержательную сторону и смысловое значение знаменательного события или памятной даты; несет в себе собственный смысловой девиз, способствует развитию и достижению главной мысли (формулировать идею каждого эпизода не следует, но это вовсе не значит, что он должен быть нецелесообразным).

Поясним сказанное примером. Сохранив ценную технологию ранее проведенных праздников, сценарно-режиссерская группа представила календарный праздник Масленицы как комплекс разнообразных культурно-художественных акций, в которых гармонически сочетались народные традиции прошлого и современность. Мценск прекрасный старинный город, у которого в древности было множество народных праздников и обрядов, отражающих жизнь его горожан. Учитывая, что в любом человеке живет особое уважение к историческим и памятным местам, центром театрализованного действия была выбрана главная площадь. Аплодисментами встретили участники праздника «масленичный» поезд, на котором прибыл русский писатель-классик – И.С. Тургенев. Великого земляка встретили песней Орловского края «Роза-белорозовая» фольклорные коллективы и народный коллектив с. Спасское-Лутовиново. Данный эпизод как самостоятельная часть массового праздника объединил людей духовно, вызвал чувство гордости за культурные традиции родного края, стремление их сохранять и развивать. При разработке сценария была изменена ранее существующая композиционная и содержательная основа. В нём запрограммирована возможность более активного действия участников. Использование репертуара самодеятельных фольклорных коллективов и народных костюмов способствовало перенесению горожан из сегодняшнего дня в историю, привлечению их к творческому взаимодействию. Педагогическая эффективность массового праздника определялась не только его структурой, но и активным включением в сценарий масленичных традиций Мценского уезда, местных народных игр, развлечений, состязаний типа «кто быстрее» и другие молодежные игры. В его композицию они «застроены» отдельным эпизодом масленичного веселья.

Все единицы сценической информации в отдельном эпизоде могут быть объединены: темой, жанром и предлагаемыми обстоятельствами. Критерием отбора сценарного материала

является их художественная ценность, возможность пластического решения. Свойства эпизода в разных жанрах театрализованных представлений: наличие единиц сценической информации; единство места, времени и действия; соразмерность; относительная драматургическая завершенность. Каждый эпизод находится в подчинении единого и непрерывного действия и распадается на более мелкие, относительно завершенные структуры. Он имеет собственную драматургическую микроструктуру, композиционно завершен, представляет собой часть композиции всего сценария, является ступенью в развитии основной темы. Единая структура эпизода достигается только во взаимодействии с предыдущим или последующим эпизодами. Специфика его построения (если это не конечный эпизод) – «завершенная незавершенность» (история завершена, но остается или возникает новый интерес, настаивающий на развитии, перебрасывающий мостик в следующий эпизод). Естественно, каждый эпизод различен по своему значению, обладает относительной самостоятельностью, только на этот случай пригодной целостностью. Его внутреннее развитие строится по правилам классической драмы: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Пролог, финал и эпилог в эпизоде отсутствуют. При разработке структурной композиции сценария необходимо стремиться к ее наибольшей художественной выразительности. Художественный и документальный материал (различные видеоролики, номера, диалоги и монологи, выступления реальных героев, стихотворения) монтируется в целостный сценарий. Для этого требуются интересные звуковые, текстовые, пластические, шумовые, музыкальные, какие-либо другие переходы от одного эпизода к другому.

Размышляя над образной системой и ритмом сценария, режиссер соединяет все разнородные по содержанию единицы сценической информации монтажными связками. Они способствуют органичному взаимодействию сценарного материала, дальнейшему нарастанию основного действия, его движению вперед. Монтажные связки: важные структурные единицы сценария; активные двигатели театрализованного действия к финалу; простейший способ перехода от одного эпизода к другому. Монтажные связки могут стать эмоциональным эпиграфом к последующему эпизоду, символическим обозначением между прологом и началом основного действия. В современной сценарно-режиссерской практике существуют различные типы монтажных связок (сюжетные, тематические, состязательные, конфликтные, проблемные, интермедийные и др.).

Эпизоды сценария могут быть соединены (разъединены): пантомимой, произведением малой формы (миниатюрой); кратковременной хореографической или пластической композицией, номерами различных жанров; классическим музыкальным материалом; поэтическими строчками, стихотворениями с четким ритмом, лаконичной мыслью, высокой эмоциональной экспрессией; «живыми картинками»; видео из документальных и художественных фильмов, фотографиями реального героя; образным названием каждого эпизода на экране; средствами выразительности (традиционными и специфическими); текстом ведущего, дикторским текстом, выступлением реального героя, прямым обращением героев, персонажей к зрителю. Поиск монтажных связок – серьезная драматургическая задача. Они возникают вокруг существующего в общей структурной композиции конкретного эпизода. С их помощью каждый предыдущий эпизод органично переходит в последующий. Профессиональное понимание назначения монтажных переходов дает режиссеру возможность найти оригинальный сценарный ход и режиссерские приемы. Монтажные связки необходимо рассматривать как момент проявления авторской художественной мысли. Выбор тех или иных переходов зависит от драматургического замысла, фантазии и художественного мышления автора сценария, а также образной формы, в которую «одето» театрализованное представление. Их отсутствие на драматургические качества театрализованного представления не влияет.

Таким образом, в учебном процессе будущий режиссер театрализованного представления должен научиться создавать эпизоды сценария при помощи монтажной «сборки» (монтажного «сцепления») всех единиц сценической информации не беспорядочным образом, а с определенным смыслом.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Белозерова В.В. Формирование профессионально-личностных качеств режиссера театрализованных представлений // Образование и общество. – Орел, 2018. - № 6. - С. 62-66.
2. Белозерова В.В. К вопросу формирования сценарной культуры режиссера телевизионных программ // Нравственное воспитание в современном мире: психологический и педагогический аспект: сборник статей Международной научно-практической конференции (15 ноября 2018 г., г. Челябинск). - Уфа: АЭТЕРНА, 2018. – 193 с. - С. 22-25.
3. Марков О.И. Сценарная культура режиссеров театрализованных представлений и праздников (сценарная технология) [Текст]: учебное пособие для преподавателей, аспирантов и студентов вузов культуры и искусств / Краснодар: Изд. КГУКИ, 2004. 408 с.
4. Нехорошев, Л.Н. Драматургия фильма [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://www.libfox.ru/608789-leonid-nehoroshev-dramaturgiya-filma.html> (дата обращения: 10.03.24)

**УДК: 792.027**

***Д. А. Борзенко**  
г. Белгород*

### **РЕЖИССУРА ОБРЯДОВ И ПРАЗДНИКОВ СЕМЕЙНОГО ЦИКЛА**

На протяжении исторического развития человечества, в том числе и нашего многонационального российского общества – праздничная обрядовая культура бережно хранилась и передавалась будущим поколениям, которые, в свою очередь, насыщали и видоизменяли её, привнося новые элементы и верования своего отдельного народа. В ходе истории многие празднования получили статус государственного значения и стали официальными торжествами, сопровождавшиеся массовыми парадами. А.И. Мазаев говоря о празднике, как о социально-художественном явлении утверждает, что праздник имеет значение социально-культурного акта, создающего общечеловеческие ценности [2, с. 53]. В связи с тем, что издревле люди исповедовали православную веру, то и празднично-обрядовая культура, в большинстве своём, определялась церковным календарём. Также были распространены и торжества местного значения.

Особое внимание отводилось обычаям и обрядам семейного цикла. Все семейные обряды объединены вокруг таких важных этапов жизни человека, как бракосочетание, рождение и смерть, поэтому в данный цикл входят следующие празднования: свадебные, родинно-крестильные и похоронно-поминальные. Являясь отражением семейного быта и традиций, такие торжества несут в себе богатый духовный и нравственный потенциал, и в условиях современного мира могут рассматриваться как своеобразный ресурс воспитания.

Семья для каждого человека выступает первичной формой общности. Именно в семье воспитываются первичные ценности. Культура каждого народа предусматривает особые семейные традиции и обряды. Праздники, в свою очередь, носят сакральный характер и включают в себя различные обряды, обусловленные семейными традициями.

Сегодня, выступая в качестве режиссёра народного семейного праздника, необходимо провести большую работу по созданию особой атмосферы. Сущностью такой деятельности

является подбор и разработка особых эмоционально-выразительных средств, а также различных приёмов, при помощи которых режиссёр будет оказывать воздействие на зрителей. При этом, отражая традиции прошлого важно не забывать модернизировать их в настоящее. Ведь К.С. Станиславский писал, что вы не будете поняты народом, если не сможете отразить духовные потребности своей современности, того «сейчас», в каком вы живёте [4, с. 251-252].

Среди важнейших качеств режиссёра И.Г. Шароев отмечает умение чувствовать время, откликаясь на его призывы. По его словам, мы живём в сложном, постоянно меняющемся мире. Мы участвуем в процессе его изменения, мы меняемся сами – ежедневно, ежечасно, также как и весь мир, окружающий нас. Необходимое условие режиссёрской профессии – быть остро восприимчивым к велению времени, к тому, что произошло и происходит сегодня на нашей планете [5, с. 11].

Театрализация является уникальным феноменом и универсальным творческим методом в истории культурно-досуговой деятельности человечества. История театрализации уходит своими корнями в глубокую древность и сопровождает человека на протяжении всей жизни [1]. Исторически сложилось мнение, что театрализация – это деятельность, в основе которой лежит зрелище и эпатаж, присущая бунтовщикам, однако, в современности это понятие воспринимается как процесс наделения ролевыми чертами и некоего приспособления к театру того, что к нему по своей сути не относится.

При подготовке торжества важно сформировать интерес зрителя к театральному искусству. Для этого выделяются следующие задачи:

1. Первое, что необходимо сделать – это понять интересы и выявить потребности заказчика.

2. После чего, основываясь на этих интересах, подготовить площадку для мероприятия. Оформить интерактивную зону, выбрать атрибутику, проработать образы.

3. Придерживаясь определённого стиля необходимо составить сценарий. Режиссёр первый истолковывает сценарий и доносит своё видение до отряда исполнителей, управляя ими, создаёт неповторимую стилистику зрелища [3, с. 252].

Для того, чтобы мероприятие, в формате семейного праздника, было интересно разновозрастной публике, режиссёр должен учесть при разработке сценария психологические и возрастные особенности целевой аудитории. При помощи наиболее распространённых народных фольклорных традиций, используемых при проведении праздников и обрядов, нужно всячески активизировать аудиторию на мероприятии, чтобы она была не только зрителем, но и непосредственным участником действия. Важно использование в сценарно-режиссёрском замысле массового включения аудитории в процесс и исключение её пассивности.

Говоря об активной деятельности, присущей театрализованному фольклорному действию, которое погружает участников в народную культуру прошлых столетий и приобщает к традициям прошлого, выделим следующие её типы: *костюмирование участников мероприятия*. Таким образом, аудитория может попробовать себя в различных ролях; *коллективная импровизация*. Такой тип активизации вызывает у аудитории яркую эмоциональную реакцию; *ритуальные действия*, опирающиеся на традиции. Такие действия являются спецификой всех празднично-обрядовых театрализованных действий. При этом любые ритуальные и обрядовые действия, используемые в процессе мероприятия, должны соответствовать не только древнему обычаю, но и тематике мероприятия, его драматургическому построению.

Например, такому обряду семейного цикла, как сватовство наши предки придавали особенное магическое значение. Участники данного обряда должны были соблюдать особые ритуалы, которые носили обязательный характер, в отдельных регионах использовалась



обрядовая атрибутика, выполнялись определённые действия, которые носили магический характер.

Свадебные обряды и обычаи древности включали в себя такие магические ритуалы как: *рукобитие*, представляло собой рукопожатие отцов семейств, покрытое рушником, над караваем хлеба; *сватовство*, когда свахи вместе с женихом приезжали к семье невесты и демонстрировали серьёзность своих намерений за пышным столом; *вытие* – это горечь невесты от прощания с семьёй перед свадьбой; *выкуп*, церемония, известная и по сей день, когда жених проходит череду препятствий для встречи с суженой.

Сегодня режиссура свадебного торжества также имеет свою специфику. При грамотной организации праздника, он просто не может быть скучным. Можно сразу обозначить точную дату и время проведения церемонии, бюджет, распределить обязанности по подготовке к торжеству, составить список гостей, а также обозначить свидетелей, если этого пожелают брачующиеся. Сценарий необходимо подготовить заранее, тщательно продумав все детали. Торжество может быть традиционным или же тематическим, например, в стилистике какого-то фильма или в виде маскарада. Что касается традиционной свадьбы, она более распространена и предполагает определённую стилистику: исконно русская свадьба предполагает активные танцы и гуляния, в то время как европейская свадьба проводится более сдержанно. При организации свадебного торжества необходимо учитывать в сценарии следующие моменты: торжественная встреча молодожёнов, выявление главы семьи, битье бокалов на счастье, приглашение к столу, вступительное слово ведущего, первый тост, родительское слово, слово свидетелей и слово старшего поколения. Также можно включить в сценарий определение пола, бросание букета невесты, первый танец молодых, кража невесты, распределение семейных обязанностей, вручение подарков, благодарность родителям, весёлые конкурсы, поздравления от гостей, зажигание семейного очага, песни и танцы, разрезание торта. Если соблюдать данные условия, то торжество запомнится не только молодожёнам, но и каждому гостю.

В заключении можно говорить о том, что режиссура праздников и обрядов семейного цикла, несомненно, является ответственным и достаточно трудоёмким процессом. На сегодняшний день, в современных условиях, главной задачей, которая возникает перед режиссёрами театрализованных представлений и праздников, становится популяризация народных празднований и всяческое поощрение семейных торжеств. Это связано с тем, что таким образом мы сможем оказать положительное влияние на сохранность традиционной культуры нашей страны, пронести её через года и передать будущим поколениям. Ведь именно следование канонам традиционной культуры своего народа вызывает у человека гордость за нацию, чувство достоинства и уважения. А заложенные в семейных народных традициях ценности способны воспитать высоко духовную и нравственную личность, почитающую свой род и исконные обычаи предков.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Бегишева, Ф. Г. Театрализация как социокультурная политика / Ф. Г. Бегишева // Журнал Вестник КГУКИ. – 2007. №S. 22-24 с.
2. Мазаев, А. И. Праздник как социально-художественное явление / А. И. Мазаев – Москва: Наука, 1978. – 392 с.
3. Ромм, М. Н. Беседы о кино / М. Н. Ромм – Москва, 1980. – 281 с.
4. Станиславский, К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма / К. С. Станиславский – Москва, 1953. – 784 с.
5. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений / И. Г. Шароев – Москва, 1986. – 463 с.

### **ТВОРЧЕСКАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ ВЫПУСКНИКОВ КАФЕДРЫ РЕЖИССУРЫ В ТЮМЕНСКОМ РЕГИОНЕ**

Социологические исследования последних лет показывают, что более 40 % специалистов, получивших высшее образование, не работают по специальности. Эта статистика распространяется и на выпускников вузов культуры. Ежегодно в России выпускаются более тысячи режиссеров профессионального и любительского театра, но далеко не все остаются в профессии. Многие молодые специалисты, получив квалификацию «Руководитель любительского театрального коллектива», не могут найти работу по профилю подготовки, не знают, как и в каких сферах, кроме театральной, могут применить свои знания. Кафедра режиссуры Тюменского государственного института культуры (ТГИК) давно и серьезно занимается этой проблемой и имеет немалые успехи в ее решении. На сегодняшний день 82 % выпускников работают по специальности: в театре или в смежных областях деятельности.

За тридцать пять лет работы кафедрой подготовлено более пятисот выпускников, которые внесли большой вклад в развитие культуры и искусства Тюмени, Тюменской области и нашей страны в целом. Многие выпускники кафедры имеют значительные достижения: звания, лауреатские дипломы, номинации на престижных профессиональных конкурсах, министерские награды, научные и методические труды и др.

Кафедра углубленно занимается исследованием темы творческой реализации своих выпускников, отслеживает их профессиональную судьбу, укрепляет творческие связи. Сначала это были разрозненные попытки проследить и систематизировать некоторые аспекты деятельности бывших студентов, но затем, с расширением возможностей интернета, сложились благоприятные условия для системной работы в этом направлении. К ней активно привлекаются студенты-дипломники и магистранты кафедры. Некоторые их квалификационные работы, статьи в научных сборниках напрямую связаны с изучением деятельности выпускников и форм их сотрудничества с кафедрой. Используются такие методы изучения проблемы, как: анализ статистических данных, анкетирование, устные и письменные опросы, в которых принимают участие педагоги, студенты и выпускники кафедры, руководители учреждений культуры, искусства и образования, где работают выпускники, а также изучение результатов их творчества. Эти сведения обобщаются, систематизируются, обсуждаются на заседаниях кафедры, на организуемых ею научных конференциях и Круглых столах, а далее происходит корректировка работы кафедры.

Создана и регулярно пополняется база данных выпускников, которая дает возможность анализировать их трудоустройство, следить за развитием их карьеры, повышением социального статуса и др. Эта база активно используется для обратной связи кафедры с выпускниками. Они, к примеру, информируются о вузовских событиях, получают приглашения на отчетные показы кафедры и другие мероприятия; выпускников привлекают к профориентационной работе, к набору курсов; кафедра использует советы и опыт выпускников в образовательном процессе. По их рекомендациям разработаны и уже внедрены в педагогический процесс новые предметы и спецкурсы: «Методика создания грантовых проектов», «Организация фестивалей и конкурсов», «Разговорные жанры на эстраде» и др., существенно обогащающие профессиональный багаж будущих выпускников и мн.др.

Сферы деятельности выпускников кафедры режиссуры обширны и разнообразны, и все они, как показывает практика, так или иначе, взаимосвязаны между собой. Условно их можно разделить на семь направлений (используются данные последних четырех лет):

1. Руководство любительским театральным коллективом. Около 36 % выпускников являются создателями и режиссерами самодеятельных студий в частных и государственных учреждениях культуры. В основном их контингент – дети, подростки, молодежь.

2. Художественно-педагогическая деятельность. 22 % выпускников трудятся в сфере театральной педагогики в вузах и ссузах культуры, в Школах и Центрах искусств, в Театральных мастерских и т.д. В частности, выпускники кафедры привлекались к преподаванию и работе в ГАК на кафедре режиссуры и на других кафедрах ТГИК (с 1991 года – 19 человек).

3. Менеджмент в сфере культуры. 12 % выпускников успешно занимаются управленческой деятельностью – возглавляют подразделения и Департаменты культуры и молодежной политики районного, городского и областного масштаба; работают менеджерами и руководителями молодежных творческих Мультицентров, таких как «Контора пароходства» и «Моя территория», Молодежного театрального центра «Космос»; являются директорами крупных фестивалей, лабораторий и др.

4. Работа на телевидение, радио и в других медиа проектах. В этой сфере деятельности трудятся около 10 % выпускников. Среди них – директора, режиссеры, редакторы, операторы, ведущие телерадиокомпаний, видеографы, театральные критики и блогеры и др.

5. Ивент-деятельность и режиссура театрализованных праздников. 9% выпускников создают свои ивент агентства, участвуют в создании театрализованных мероприятий разного масштаба – от районных до всероссийских.

6. Работа в цирке и на эстраде. 6 % выпускников постоянно работают в стэндапе и в других эстрадных жанрах; имеют свои цирковые студии, студии клоунады и пантомимы.

7. Актерская деятельность и режиссура в профессиональном театре. Некоторые выпускники (5%) связывают свою жизнь с профессиональным театром. Среди них такие известные российские режиссеры и актеры, как Данил Чашин, Наталья Шурганова, Анастасия Сычова (Обладатели национальной премии «Золотая маска»).

География деятельности выпускников кафедры также обширна, но в основном она охватывает территорию Тюменской области. Данные, взятые за последние четыре года, таковы: 56 % выпускников (от общего числа работающих по специальности и в смежных сферах деятельности) являются жителями областного центра – г. Тюмени; 11 % выпускников трудятся в южных районах Тюменской области; 24 % – на Севере; 9 % – жители других областей России.

Налажена эффективная система связей с организациями культуры, искусства и образования Тюменской области. Они часто обращаются на кафедру с кадровыми заявками и Благодарственными письмами за подготовку специалистов высокого профессионального уровня. Это обусловлено тем, что педагоги кафедры учитывают современные реалии жизни, постоянно обновляют технологии обучения, переходят от технологии передачи знаний к технологии обучения с приобретением опыта.

В настоящее время кафедра нацелена на практико-ориентированное и проектное обучение, преимущественной целью которых является формирование у учащихся умений и навыков практической работы, востребованных в разнообразных сферах жизни. Знания и умения, полученные в вузе, должны быть связаны с современностью, с повседневными потребностями людей, живущими в регионе, и направлены на решение реальных проблем, возникающих перед ними. Система и технологии подготовки будущих режиссеров должны постоянно обновляться, так как сфера культуры тюменского края видоизменяется с каждым годом. Это залог успешной творческой реализации выпускников кафедры и развития культуры Тюменского региона в целом.

**РАЗВИТИЕ КОМАНДНОЙ КОММУНИКАЦИИ В СТУДЕНЧЕСКОЙ ГРУППЕ (ИЗ  
ОПЫТА РАБОТЫ КАФЕДРЫ РЕЖИССУРЫ ТЮМЕНСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ)**

Хороший специалист, как правило, имеет высокий уровень *hardskills* (жестких навыков), т.е. владеет комплексом профессиональных знаний и умений, но жизнь доказывает, что при прочих равных, в любой сфере деятельности выигрывает человек с развитыми мягкими навыками — *softskills*. В последние десятилетия научные знания об управлении и социальной психологии, а также широкая практика применения *softskills* подвели общество к осознанию их особой ценности. Мягкие навыки связаны, в основном, с умением общаться, адаптироваться и совместно с другими людьми эффективно решать задачи в нестандартных обстоятельствах. Причем, мягкие навыки помогают быть увереннее в своих жестких навыках.

Театр – искусство коллективное, поэтому навыки командной коммуникации являются важнейшим фактором коллективного творчества. К тому же театральное искусство – не точная наука. Творческие технологии помимо жестких навыков обязательно предполагают мягкие навыки, особое личностное участие творца, мышление и поведение за пределами алгоритма. Поэтому *softskills* наших студентов и выпускников должны стать предметом детального изучения и освоения на протяжении всего процесса обучения и последующей практической деятельности. Особенно это актуально для режиссеров, театральных педагогов, руководителей театральных студий, которым самим придется создавать творческую команду и решать проблемы не только режиссуры и актерского мастерства, но и коммуникативные задачи, поддерживать условия для коллективного театрального творчества. Для этого потребуются такие мягкие навыки, как:

- умения устанавливать связи внутри команды, проявлять доверие и взаимоуважение;
- умение не допускать конфликтной ситуации, а при ее появлении, управлять конфликтом;
- готовность совместно решать задачи, искать выходы из экстремальных ситуаций;
- способность проявлять взаимовыручку и поддержку;
- умение создавать и сохранять бодрую, доброжелательную атмосферу в коллективе.

Говоря о развитии командной коммуникации, уместно назвать этот процесс «синергетическим». Синергетика, родившаяся в 70-х годах прошлого века, теперь признана как самостоятельная научная дисциплина, как междисциплинарная парадигма познания. Как известно, синергетика – это теория самоорганизации в системах различной природы и имеет дело с явлениями и процессами, в результате которых у системы (в нашем случае это курс, театральный коллектив), как у целого, в результате определенной самоорганизации могут появиться свойства, которыми не обладает ни одна из отдельных частей этой системы.

В результате синергетического процесса сплочения коллектива, курс сам «выращивает» из себя более творческое, жизнестойкое, целеустремленное и комфортное для всех его членов сообщество. Эту закономерность в свое время обнаружила известная российская режиссёр, театральный педагог, ученица Станиславского – Мария Осиповна Кнебель. Она обладала удивительной способностью создавать дружные курсы и была уверена, что дружный курс – талантливый курс, а счастье – это когда любимая работа

проходит среди любимых людей. Но самоорганизации надо помочь. Не стоит полагаться на стихийность этого процесса.

Театральные педагоги должны быть сознательно нацелены на сплочение курса, видеть в этом фактор, стимулирующий творческий процесс и определяющий его реализацию. К. С. Станиславский вдохновил нас на то, что бессознательное можно сознательно развивать и тренингом, и особыми методами работы над ролью и спектаклем, и, в том числе, внимательным отношением к сценической этике. Это неразрывные части его Системы, и отсутствие одного из компонентов повлечет за собой разрушение ее целостности, ее основ. При этом Станиславский призывал нас к поиску нового наполнения и новых форм развития элементов Системы. Таким образом, развитие внутрикурсовой коммуникации, высшей стадией которой является сплочение коллектива, должно стать одной из приоритетных целей руководителя курса и его коллег, содержанием их работы.

Опыт кафедры режиссуры ТГИК в построении командного взаимодействия позволил установить комплекс задач, которые должны реализовываться в процессе подготовки студентов наряду с учебными задачами:

- раскрепощение членов коллектива, установление доверия и контактов между ними;
- осознание каждым своей уникальности и уникальности товарища, осознание важности всех членов коллектива в общем деле;
- формирование благоприятного, дружественного психологического климата;
- развитие средств эффективного вербального и невербального взаимодействия в коллективе;
- развитие умения работать в команде в сложных условиях, способности видеть и решать проблемы, навыки самоорганизации;
- приобретение и осознание общих ценностей и целей, традиций, а также гордости за свою команду;
- развитие эмоционального интеллекта, культуры общения, эмпатии и др.

Целесообразно вводить в процесс обучения специализированные тренинги на сплочение, которые легко найти в интернете. Если педагог творчески подойдет к их отбору, наполнению, модификации, то он получит замечательный профессиональный инструмент, помогающий наладить эффективное командное взаимодействие студентов.

Тренинги на сплочение разделяются на три большие группы, которые можно варьировать в зависимости от потребности и ситуации:

1. Бесконтактные. Команда выполняет поставленную задачу, физически не касаясь друг друга. Упражнения из этой группы, в основном, используются на начальных этапах формирования команды. Их цель - знакомство, преодоление психологических барьеров между членами коллектива, позитивная настройка на общение и деловое взаимодействие.

2. Контактные. Это основная группа упражнений на сплочение. Они варьируются по степени плотности физического контакта, укрепляют доверие, ощущения взаимодополнения и безопасности, уважение друг к другу. Во время контактного тренинга специально создаются условия для «разрушения границ», для расширения «зоны комфорта», когда в личном пространстве человека оказываются посторонние люди.

3. Ситуационные. Особые упражнения полного погружения в предлагаемые обстоятельства, в которых группа должна действовать сообща в экстремальных условиях, чтобы «выжить или спастись». По сути, это имитация реальности. Наглядным примером подобного тренинга может служить задание, полученное курсантами Береговой охраны в фильме «Спасатель»: самостоятельно вернуться на базу после заброски в бушующее море. В игровой практике курса это может быть, к примеру, совместный поиск какого-то жизненно важного ресурса.



Кафедрой также были выявлены важные принципы и условия развития командной коммуникации:

- гуманистическая направленность, открытость, такт, демократичность самого педагога (личный пример - лучший стимул для развития студентов), полная включенность педагога в жизнь курса;
- единство и сотрудничество между всеми преподавателями, работающими с курсом;
- взаимосвязь всех компонентов педагогического процесса: обучения и воспитания, учебной и внеучебной работы, индивидуальной и коллективной, творческой и организационной и др.;
- ответственность педагога за психическую и физическую безопасность студентов;
- доступность и последовательность в подборе упражнений, игр, заданий, так как в противном случае эффект от их выполнения может быть отрицательным;
- инклюзивность всех видов командного взаимодействия, что означает вовлечение в работу по формированию команды всех без исключения студентов, учет их личных психо-физических возможностей и ограничений;
- ознакомление студентов с методикой тех или иных игр и заданий на сплочение, стимулирование инициативы студентов, их самоорганизации в развитии командной коммуникации.

Исследования и практические усилия педагогов кафедры режиссуры ТГИК подтверждают, что формирование командного взаимодействия студентов «в естественных условиях» занимал бы несколько месяцев, а то и годы, а в условиях специального тренинга и других мер, направленных на сплочение курса, этот процесс значительно ускоряется и оптимизируется. Наблюдения и опросы показали, что происходит улучшение качества общения и сотрудничества (личностного и делового), у студентов появляется чувство безопасности и радости нахождения в коллективе и в итоге повышается эффективность всего художественно-педагогического процесса.

УДК: 792.9

*Н. Н. Крыгин  
г. Симферополь*

### **ТЕАТРАЛЬНАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ КАК МЕТОД ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ И ПРАКТИКИ ИСКУССТВА ТЕАТРА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЕ «РЕЖИССУРА ТЕАТРА»**

В 1914 году опубликован положивший начало современному театроведению труд «Исследование по истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса» немецкого исследователя Макса Германа, в котором, в частности, была проведена научная реконструкция образа спектакля, сыгранного актёрами Ганса Сакса в Нюрнберге 14 сентября 1557 года. В 1918 году режиссёр С. Радлов в работе над постановкой комедии Плавта «Близнецы» предпринял попытку перевести свои театроведческие исследования техники древнегреческого актёра в область практической режиссуры; в 1928 году он повторил опыт в театральной лаборатории Государственного института истории искусств в Ленинграде. В течение 2013-2015 годов в Российском государственном институте сценических искусств группа педагогов под руководством проф. С. Д. Черкасского осуществила работу, названную как «Опыт реконструкции театральной педагогики Первой студии МХТ», результатом которой стал показ студентами мастерской Черкасского спектакля «Гибель «Надежды» [4].

В Крымском университете культуры, искусств и туризма практика сценической реконструкции фрагментов исторических спектаклей как метода изучения истории и практики театрального искусства была опробована в 2016 года со студентами IV курса факультета художественного творчества специальности «Режиссура театра» [1], а с 2019 года введена как отдельная учебная дисциплина «Семинар по театральной реконструкции», цель которой – сформировать представление о развитии театральной и режиссёрской мысли и практически освоить методологию постановочной работы и работы с актёром выдающихся русских советских режиссёров XX в.

Тезисно рассмотрим метод режиссёрской реконструкции на примере практических работ, осуществляемых в рамках преподавания дисциплины.

Учебная дисциплина разбита на четыре семестра и даётся на втором и третьем курсах специалитета. К этому времени обучающимся уже прочитаны курсы по истории зарубежного театра и истории режиссуры, они имеют навыки этюдной работы. В течение первого из четырёх семестров обучающимся даются теоретические основы театроведения как науки; второй семестр посвящён более широкому знакомству с историей русской и советской режиссуры с особым вниманием на такие элементы как выбор пьесы и её анализ, работа режиссёра с художником, композитором балетмейстером, педагогическая работа с актёром, инсценировка крупной прозаической формы и т. д. на примерах конкретных исторически значимых спектаклей периода с 1898 по середину 1980-х годов (например, «На дне» К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, «Принцесса Турандот» Е. Б. Вахтангова, «Великодушный рогоносец» и «Ревизор» Вс. Э. Мейерхольда, «Жирофле-Жирофля» и «Египетские ночи» А. Я. Таирова, «Добрый человек из Сезуана» и «Гамлет» Ю. П. Любимова, «История лошади» А. Г. Товстоногова и др). В течение второго семестра педагог определяет индивидуальные художественные предпочтения обучающихся, т. е. творчество какого режиссёра ему может быть более интересным. В третьем семестре под руководством преподавателя проводится коллективный анализ спектакля (или художественно-исторического явления), выбранного для педагогической работы; в четвёртом обучающиеся занимаются изучением творчества выбранного ими режиссёра, анализом его постановочной работы над каким-либо из его спектаклей на основе документальных источников и подготовкой театрализованных докладов (этюдов). Заканчивается изучение учебной дисциплины защитой курсовых работ и практическим показом педагогической работы и/или индивидуальных этюдов (в зависимости от формы обучения).

Для педагогической работы преподавателем выбирается тема, позволяющая широко осветить ту или иную страницу театральной истории. Так, например, для педагогической работы в 2021-2022 учебном году за основу сценария был взят рассказ известного режиссёра, профессора ГИТИС М. А. Ошеровского о времени, проведённом среди мхатовских «стариков» [5], в который были включены фрагменты видеозаписей спектаклей МХАТа «Анна Каренина» с участием А. Тарасовой и Н. Хмелёва и «Царь Фёдор Иоаннович» с И. Москвиным в заглавной роли, аудиозаписей сцен из спектаклей «Дни Турбиных» и «Три сестры», фрагменты беседы с Тарасовой об искусстве актёра и др. В этом же учебном году заочная группа на основе справочной и мемуарной литературы и исторических фото- и видео- документов подготовила документальный фильм, посвящённый истории Московского камерного театра [3]. Педагогическая работа со студенческой группой в 2022-2023 учебном году строилась вокруг дискуссии о биомеханике и новой актёрской технике; материал, собранный для работы со студентами, обобщён в научной статье «Спектакль «Великодушный рогоносец» Вс. Мейерхольда в документах современников: к 100-летию постановки» [2].

Для педагогической работы в текущем учебном году были предложены материалы о совместной работе А. Я. Таирова и С. С. Прокофьева над инсценировкой романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин», однако группа, находившаяся под впечатлением от дипломного спектакля выпускного курса «Опера на три рублика» по пьесе Б. Брехта

«Трёхгрошовая опера», не поддержала предложение. Как компромиссная была выбрана проблема трактовки драматургии Брехта на советской сцене. Интерес студентов к данной теме спровоцировал более активную по сравнению с предшествующими группами работу самих обучающихся по сбору документального материала, подготовке сценария и по постановке эпизодов.

Первым этапом работы стало изучение биографии Брехта и практических основ его театральной теории исходя из постановочного опыта «Оперы на три рубля». Так в сценарий были включены демонстрация видеоряда из нескольких спектаклей театра «Берлинский ансамбль» («Мамаша Кураж и её дети» в постановке Б. Брехта и Э. Ангеля и «Карьера Артуро Уи» в постановке Х. Мюллера) и эпизод с трактовкой сцен из русской классической литературы с точки зрения эпического театра: сведённые в единую сцену монологи Сатина, Кулигина и Верховенского отбирались с позиций марксистской диалектики и возможности «отчуждения» персонажа с демонстрацией «социального жеста». На втором этапе из широкого списка советских спектаклей по пьесам Брехта в соответствии с критериями значимости было отобрано четыре:

- спектакль «Опера нищих» в Московском камерном театре в постановке Таирова (1930), ставший первым опытом обращения к творчеству Брехта на московской сцене;
- спектакль «Мамаша Кураж и её дети» в Московском театре имени Маяковского в постановке М. Штрауха (1960), который доказал возможность успешного исполнения пьес Брехта в традиции русского психологического театра;
- спектакль «Добрый человек из Сезуана» в Московском театре на Таганке в постановке Любимова (1963-1964), в котором впервые сошлись принципы эпического театра со школой русского психологического театра;
- спектакль «Трёхгрошовая опера» в Московском театре сатиры в постановке В. Плучека (1980), ставший в то время одним из самых популярных спектаклей Москвы, во многом благодаря блистательному актёрскому составу.

В каждом эпизоде реконструируется небольшой фрагмент спектакля, т. е. играется отрывок из пьесы в переводе или в редакции перевода, выбранного для каждой конкретной постановки, на основе заданных режиссёром-постановщиком сценических задач и в декорации исторического спектакля, адаптированной под условия университетской сцены и общее сценографическое решение, с использованием определённого способа актёрской игры, характерного для каждой из этих постановок, и в форме дискуссии приводится краткий обзор критики. Заключительный эпизод должен подвести итог исследованию темы.

Общекурсовая педагогическая работа даёт обучающимся пример для самостоятельной работы на собственную тему; индивидуальная работа отличается от общекурсовой только объёмом (хронометраж, количество участников, один отрывок).

На данный момент в полном объёме учебная дисциплина вычитана в трёх очных группах, из которых две частично пришлись на период карантина (весна и осень 2020 года), в текущем учебном году заканчивается вычитка у четвёртой группы, через государственную итоговую аттестацию прошла только первая группа из четырёх (выпуск 2023 года); соответственно, говорить о полноценных результатах введения театральной реконструкции как метода изучения истории и практики искусства театра пока преждевременно. Однако, давая субъективную оценку, можно отметить, что у активных групп с высокой долей самостоятельной работы значительно раньше складывается понимание значимости преимуществ традиции и своего места в ней, становится более конкретным понимание различий в путях создания спектакля ведущих мастеров советской режиссуры, что, безусловно, способствует лучшему формированию профессиональных компетенций и творческому росту будущего режиссёра.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Крыгин, Н. Н. Реконструкция исторических спектаклей в театральной педагогике / Н. Н. Крыгин // Таврические студии. – 2018. – № 15. – С. 85–89.
2. Крыгин, Н. Н. Спектакль «Великодушный рогоносец» Вс. Мейерхольда в документах современников: к 100-летию постановки / Н. Н. Крыгин // Таврические студии. – 2022. – № 31. – С. 50–59.
3. Московский камерный театр: истории, документы. – URL: <https://youtu.be/iyzvWmcPbcA> (дата обращения: 12.02.224)
4. «Надежда» на Моховой — 100 лет спустя: Опыт реконструкции театральной педагогики Первой студии МХА / Авт.-сост. С. Д. Черкасский. – Санкт-Петербург : «Балтийские сезоны», 2016. – 104 с.
5. Ошеровский, М. А. Неужели всё это было со мной?.. / М. А. Ошеровский // Страстной, 10. – 2003. – № 3-63. – С. 84–92.

**УДК: 792.01**

***М. В. Олейникова**  
г. Луганск*

**ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ И ПРАЗДНИКИ КАК  
НРАВСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ ВОСПИТАНИЯ СТУДЕНТОВ**

Основываясь на комплексе современных научных знаний о человеке, следует исходить из того, что его развитая и достаточно самостоятельная способность к собственно эстетической и художественной рефлексии, чувствованию (переживанию) и оценке – итог длительной эволюции, становления человека как социального существа в процессе активного освоения им окружающей действительности, приспособления к своим нуждам естественноприродных сил, условий и факторов социального взаимодействия, их прогрессирующего очеловечивания, приложения к ним «человеческой меры». Проявившись наиболее ярко в художественном творчестве, в искусстве, эта способность стала в истории человечества одним из уникальных факторов сохранения и закрепления духовного, эстетического опыта, облагораживания окружающей человека среды, воспитания и утончения его чувств.

Проблемы художественно-эстетического воспитания достаточно глубоко разработаны в общественных науках. Общие положения о закономерностях эстетического освоения мира человеком разработали В.Ф. Асмус, В.Г. Белинский, Ю.Б. Боров, И. Гёте, Д. Дидро, Н.А. Добролюбов, А.Я. Зись, Н.Г. Чернышевский и др. Теоретические воззрения представлены в работах ведущих представителей научных школ педагогики искусства А.В. Бакушинского, А.И. Бурова, Д.Б. Кабалевского, Б.М. Неменского, Ю.Н. Усова, Б.П. Юсова и др.;

Одним из традиционных направлений художественно-эстетической деятельности являются театрализованные представления и праздники. Театрализованное представление – уникальное, широко распространенное явление, близкое театральной форме культуры. Театрализованные массовые праздники – государственные, профессиональные, фольклорные, тематические, оказывает значимое влияние на эмоционально-чувственную сферу личности, влияет на осмысление ценностей, на формирование эстетического представления об окружающем мире. Данное творческое направление позволяет постигать важные этические и эстетические законы и принципы, оно может стать серьезной школой подготовки к жизни в сложной социально-экономической ситуации современности.

Эстетическое восприятие подрастающего поколения, в том числе восприятие театрализованных представлений и праздников, не сводится к пассивной констатации известных сторон действительности. По утверждениям исследователей, студенту доступна внутренняя активность содействия, способность мысленно действовать в предлагаемых обстоятельствах [1, с.18]. Это позволяет применить театрализованные представления в воспитании эстетики поведения школьника или студента, например, когда разные эталоны становятся для подрастающего поколения значимыми не только при сопоставлении себя с положительным персонажем, но и с отрицательным.

Вследствие этого зарождаются социальные чувства, эмоциональное восприятие событий и поступков, имеющих значение не только для индивидуума лично, но и для окружающих, что квалифицируется как сочувствие и содействие сверстникам и взрослым. [6, с. 119].

Просмотр, а также непосредственное участие в театрализованных представлениях в образовательном учреждении или учреждении культуры, дает возможность режиссеру или педагогу через театральное действо научить обучающегося видеть положительное в окружающем мире, зародить стремление самому принести в жизнь доброту и человечность, развить эстетическое и нравственное восприятие окружающего мира [2, с. 56]. С помощью гармонического соединения различных видов художественной деятельности в театрализованной программе позволяет формировать художественный вкус и творческую активность ребенка. Исследователи, изучавшие творческую деятельность подрастающего поколения, настаивают на важности художественной деятельности для развития не только психических функций – внимания, воображения, мышления, эмоциональной отзывчивости, коммуникативности, но и формирования эстетического восприятия.[4, с. 21].

Эстетическое сознание педагоги и психологи подразделяют на ряд категорий, которые отражают психологическую сущность эстетического восприятия и позволяют судить о степени эстетической культуры человека [3, с. 27]. Исследователи данного вопроса выделяют следующие категории: эстетического вкуса, эстетического идеала, эстетической оценки.

Особенности эстетического восприятия театрализованных представлений и праздников подрастающим поколением могут быть разнообразными. Одна из них – интерактивность: обучающийся обычно предпочитает активное участие в событиях, поэтому театрализованные представления и праздники, которые предоставляют им возможность взаимодействия с персонажами или участие в различных активностях, могут быть особенно привлекательными. В данный перечень входит и визуальная стимуляция: современные технологии и визуальные эффекты в театрализованных представлениях имеют большое значение для подрастающего поколения. Такие представления и праздники, которые предлагают захватывающие визуальные образы или специальные эффекты, могут вызвать большой интерес у детей и подростков. Следует отметить музыкальное искусство и хореографию: праздники, которые содержат живую музыку, танцы или музыкальные номера, могут побудить детей и подростков к активному участию и восприятию. Важна и такая особенность, как социальное взаимодействие – театральные представления и праздники могут предоставить им возможность встретиться с друзьями и провести время в компании сверстников. Отметим и эмоциональную атмосферу: подростки и дети в достаточной мере подвержены эмоциональным впечатлениям. Театральные представления и праздники, которые вызывают сильные эмоции, могут оказаться наиболее запоминающимися и интересными для них.

Важно отметить, что предпочтения и особенности восприятия могут различаться у разных детей и подростков. Поэтому важно предлагать разнообразные варианты театрализованных представлений и праздников, чтобы удовлетворить различные интересы и предпочтения подрастающего поколения.



Особенно успешно изучил цель эстетического воспитания М. М. Рукавицын, по мнению которого: «Конечная цель (эстетического воспитания) – гармоничная личность, всесторонне развитый человек...образованный, прогрессивный, высоконравственный, обладающий умением трудиться, желанием творить, понимающий красоту жизни и красоту искусства» [5, с.67]. Эта цель также отображает особенность эстетического воспитания, как часть всего педагогического процесса.

Следует отметить, что современное подрастающее поколение имеет свои собственные особенности восприятия театрализованных представлений и праздников. Во-первых, современные подростки выросли в эпоху цифровых технологий, что существенно влияет на их эстетическое восприятие. Они привыкли к быстрому темпу жизни, кратким видеороликам и мгновенному доступу к информации. В связи с этим, театральные представления и праздники должны быть интересными и динамичными, чтобы привлечь внимание подрастающего поколения. Во-вторых, современная молодежь имеет более широкий кругозор и доступ к разнообразным культурным проявлениям. Они знакомы с различными жанрами и стилями искусства, что делает их более требовательными к качеству театральных представлений и праздников. Они ожидают оригинальности, креативности и новаторства, чтобы быть заинтересованными и вовлеченными в происходящее. В-третьих, современные дети и подростки активно используют социальные сети и интернет для общения и обмена информацией. Это открывает новые возможности для привлечения их внимания к театральным представлениям и праздникам. Например, использование интерактивных элементов, создание специальных хэштегов и фотозон, а также возможность делиться впечатлениями в социальных сетях может сделать эти события более привлекательными для подрастающего поколения.

Из вышесказанного следует, что эстетическое восприятие театрализованных представлений и праздников является важным аспектом культурного развития личности в процессе ее становления. Особенности данного процесса у подрастающего поколения представляют особый интерес, так как именно на этом этапе формируются основы эстетического вкуса, восприятия и понимания культурного наследия. Также мы приходим к выводу, что эстетическое восприятие театрализованных представлений и праздников подрастающим поколением имеет свои особенности, связанные с цифровыми технологиями, широким кругозором, активным использованием социальных сетей и разнообразием интересов. По нашему мнению, изучение влияния театрализованных представлений и праздников на молодое поколение имеет важное значение для понимания процессов культурного развития общества.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Васильева, М. А. Руководство играми детей в дошкольных учреждениях / М. А. Васильева. – 2-ое изд., исп. и доп. – М.: Просвещение, 2013. – 78с.
2. Ветлугина, Н. А. Эстетическое воспитание в детском саду / Н. А. Ветлугина. – М.: Сфера, 2012. – 146с.
3. Виноградова, Н. Ф. Дети, взрослые и мир вокруг / Н. Ф. Виноградова, Т. А. Куликова. – М.: Просвещение, 1993. – 128с.
4. Выготский, Л. С. Игра и ее роль в психологическом развитии ребенка. / Л. С. Выготский // Вопросы психологии, №19. – 512с.
5. Рукавицын, М. М. Эстетическое воспитание детей / М. М. Рукавицын. – М.: Сфера, 2011. – 110 с.
6. Шубина, И. Б. Драматургия и режиссура зрелища: игра, сопровождающая жизнь: учебно-метод. пособие / И. Б. Шубина. – Ростов н/Д: Феникс, 2006. – 288 с.

### **ТВОРЧЕСКИЙ ДНЕВНИК РЕЖИССЕРА: В СИСТЕМЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ**

Творческий дневник является важным инструментом развития наблюдательности, ассоциативного и художественного мышления будущего режиссера. Он должен постоянно вести творческий дневник, фиксируя анализ виденных спектаклей и фильмов, размышления о книгах, музыке, впечатления от посещений музеев, выставок. Яркие жизненные события, занятия, репетиции, то, что наполняет художественный багаж, расширяет профессиональный опыт – все это может найти отражение в творческом дневнике [2].

Возникновение режиссерского дневника в истории отечественного театра связано с именем К. С. Станиславского (многие его труды созданы на основе дневниковых записей; из заметок и записных книжек родилась знаменитая Система). Традицию ведения дневника как учебного тренингового упражнения в театральное образование ввел Е. Б. Вахтангов [1]. Огромную значимость творческим дневникам в учебном процессе придавали Б. Е. Захава, Г. А. Товстоногов, А. И. Кацман, Б. В. Зон, З. Я. Корогодский и др.

Закрепились формы работы с дневниками: 1) ведение индивидуальных записей в тетрадях; 2) устные собеседования о прошедших событиях; 3) сценические композиции по мотивам пережитых событий и наблюдений. «Записывать в тетрадь с золотым обрезом золотым пером золотыми буквами» призывал своих учеников Б. В. Зон [3]. К веку цифровых технологий творческий дневник прошел путь от заметок Станиславского и режиссерских тетрадей Вахтангова до онлайн-блокнотов.

Впервые работу с творческим дневником в форме онлайн-блокнота автор ввел в собственную педагогическую практику в 2021 г. Предпосылки: 1) современные студенты – представители поколения Z – оосознаннее и оохотнее работают с онлайн инструментами, нежели с традиционными письменными; 2) престижность и большая заинтересованность, внимание к цифровым формам фиксации информации.

Опыт. Активизация самостоятельности и ответственности: студенты лично выбирают формат ведения творческих дневников (Google таблицы, ворд, блокноты и др.), графические инструменты оформления, возможности представления мизансценических схем, сценографических эскизов, фотоматериала.

Творческий дневник мы разделили на тематические разделы: 1) *зрелищные виды искусства* (предполагаются выявление художественного образа, режиссерского стиля, сверхзадачи, зарисовки ярких мизансцен или сценографических решений, интересных режиссерских приемов и т. д.), 2) *книги* (идейно-тематический анализ и композиционное построение произведения, событийный ряд, характеристика персонажей, личные выводы и впечатления от прочитанной книги и др.), 3) *наблюдения* (приветствуется фиксация жизненных ситуаций, уникальности/обыденности происходящего, неожиданных фраз, интересных действий и поступков, необычной одежды, неординарных типажей с их жестами, мимикой, походкой), 4) *творческие идеи* (собственные разработки, мысли, замыслы будущих сценических композиций и постановок), 5) *крылатые мысли и выражения* (интересные и любопытные афоризмы и высказывания), 6) *репетиции* (фиксация особенностей репетиционной работы над постановкой и индивидуальных репетиций с актерами).

Дневники ведутся с первого курса, когда начинается дисциплина «Основы режиссуры и актерского мастерства». Их заполнение осуществляется в рамках самостоятельной работы. Объем разделов – индивидуальный, студент автономно принимает решение какие разделы и как заполнять. Мастер курса систематически знакомится с записями в дневнике и делает их

предметом индивидуальной беседы или электронной коммуникации. Наблюдения показывают, что онлайн-дневник студенты ведут более охотно.

Классическое упражнение развивает творческий потенциал студентов. В дневниках фиксируются наблюдения и опыт, генерируются уникальные идеи и приемы, которые воплощаются студентами на сцене в рамках самых разных проектов. Рефлексия, запечатлеваемая в дневниковых записях, обеспечивает профессиональный рост будущих режиссеров. Отдельные цифровые формы и методы обучения, применяемые в театральной педагогике в сочетании традиционными абсолютно реальны и перспективны для образовательного процесса в творческих вузах.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Горчаков, Н. М. Режиссерские уроки Вахтангова / Н. М. Горчаков. – Москва: Искусство, 1957. – 192 с. – Текст непосредственный.
2. Степанова, И. В. Творческий дневник – традиционное средство театральной педагогики / И. В. Степанова. – Текст непосредственный // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2015. – № 3 (43). – С. 84–89.
3. Школа Бориса Зона. Уроки актерского мастерства и режиссуры / сост. В. Львов. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2011. – 603 с. – ISBN 978-5-901586-21-1. – Текст непосредственный.

**УДК: 792.01**

***В. Н. Титова**  
г. Луганск*

#### **ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗНО-МЕТАФОРИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ РЕЖИССЕРСКОГО ПОЧЕРКА: ТЕОРЕТИКО- МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

На сегодняшний день театральное образование является неотъемлемой частью современных социокультурных процессов, так как оно способствует формированию социальной компетенции личности, уважения к культурному наследию. Современное театральное образование как часть театральной культуры государства может рассматриваться в качестве механизма трансляции истории, культурных ценностей и традиций народа, может способствовать лучшему пониманию различий в культуре и содействовать межкультурному диалогу.

Как известно, профессиональное театральное образование представляет собой систему обучения и воспитания специалистов в области театра, предполагающую изучение теории и практики театрального искусства, методов актерской игры, режиссуры, сценографии, драматургии и других аспектов театральной деятельности. А. С. Кузин разделяет процесс профессионального обучения на два равнозначных этапа: 1) этап прямого ученичества; 2) этап косвенного ученичества как период вступления в профессиональную деятельность. Второй этап сопровождает личность «художника» на протяжении всей его творческой карьеры и предполагает наличие у последнего самостоятельного видения целей и средств творчества [4].

Исследователь И. В. Степанова, говоря о традиционных специфических принципах профессиональной педагогики, делает акцент на творческой вариативности и личностном воздействии художника-педагога как на основополагающих аспектах воспитания будущего режиссера массовых зрелищ. «Каждый художник-педагог обучает студентов на основе своего творческого опыта. А опыт у всех разнообразный и методика преподавания своя. Студент в вузе сталкивается с разными режиссерскими подходами и методиками. Возникает творческая

вариативность в обучении, на основе которой у студента специальности РТПП в идеале должен выстраиваться свой творческий путь и свой режиссерский почерк» [5, с. 49].

С нашей точки зрения, режиссерский почерк – это индивидуальный стиль и подход к работе режиссера в его постановочной деятельности. Он отражает характерные черты и особенности творческого мышления режиссера, его образно-метафорического видения постановки, его взглядов, эстетических представлений и методов работы. Режиссерский почерк может проявляться в выборе материала для постановки, в интерпретации текста, в выборе исполнителей, в образе и стиле спектакля/праздника/зрелища, в использовании различных театральных техник и приемов.

Несомненно, каждый режиссер имеет свой уникальный почерк, который делает его работу узнаваемой и отличной от работ других коллег. Профессиональный почерк режиссера может развиваться и меняться с течением времени, в зависимости от опыта, вдохновения, экспериментов и новых идей. Он помогает режиссеру выразить свое видение произведения и оригинальный творческий подход к работе, делая его работу уникальной и заметной.

Формирование режиссерского почерка – это длительный и индивидуальный процесс, требующий обучения, накопления опыта, творческого развития и самоанализа.

На наш взгляд, можно выделить несколько важных аспектов, способствующих формированию режиссерского почерка в процессе постижения профессии. В первую очередь, это получение профессионального образования (вуз, в дальнейшем – специальные курсы, режиссерские/актерские школы и мастерские, курсы повышения квалификации, форумы и пр., словом, те обучающие платформы, которые дают не только возможность изучения теоретических и практических основ театрального и зрелищного искусства, но и стимулируют к систематическому самосовершенствованию режиссера-художника).

В то же время, режиссеру необходимо исследовать различные жанры и стили: постоянно знакомиться с многообразием направлений и течений в искусстве, изучать работы известных театральных и кинорежиссеров, режиссеров массовых зрелищ разных эпох и современности. В процессе режиссерской практики, как в период обучения, так и в период самостоятельной профессиональной деятельности, следует экспериментировать с разными жанрами, стилями и темами, техниками и приемами режиссуры, чтобы выработать собственное видение и подход к работе.

Работа с исполнителями/актерами и членами творческой команды в процессе создания театрализованных представлений и праздников и других форм праздничной культуры, несомненно, обогащает режиссера опытом взаимодействия, некоего мотивирования других, развивая в нем уникальный стиль руководства и организации творческого процесса.

С нашей точки зрения, формирование режиссерский почерка – это постоянный и продолжительный процесс, выходящий за рамки этапа «прямого ученичества» профессионального обучения будущего режиссера. Это, скорее, процесс творческого развития и самосовершенствования, способствующий формированию уникального стиля и арт-выражения в искусстве режиссуры.

Однако первоочередной задачей профессионального воспитания режиссера театрализованных представлений является, на наш взгляд, генерирование навыков ассоциативного мышления, оригинальности замысла, культивирование чувства синтеза пространственно-временных, музыкальных и пластических метафор, фактов жизни и искусства [1].

Образно-метафорическое мышление играет ключевую роль в работе будущего режиссера массовых зрелищ, поэтому формирование этого типа мышления важно в процессе обучения. Такой вид творческого мышления представляет собой, по мнению В. В. Белозеровой, «вид интеллектуальной деятельности режиссера, его способность мыслить вероятностями, умение строить гипотезу. Оно обусловлено духовно-практическим способом художественного освоения мира, эмоциональной активностью режиссера, сопряженной с

оперативностью развитого эстетического чувства, предвосхищением. <...>Существенные черты художественного мышления – изобразительность, ассоциативность, метафоричность» [Там же, с. 14]. Режиссерское метафорическое мышление можно рассматривать в качестве способности режиссера видеть свой проект как грандиозное зрелище, где отдельные элементы, взаимодействуя друг с другом, придают смысл всему произведению. Режиссер использует метафоры и символы, чтобы передать идею, сверхзадачу, настроение через визуальные, звуковые и сюжетные элементы своего произведения. Это помогает создать уникальный опыт для зрителей и захватить их воображение, погружая в мир фантазии и символики.

Целесообразным видится нам использование в процессе обучения различных методик и практик, мотивирующих развитие образного мышления у будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников. Можно выделить некоторые из них:

1) *Систематическая практическая работа*: проведение практических занятий и тренингов, направленных на развитие творческого воображения и фантазии режиссера, занятий по сценарному мастерству, формирующих драматургические навыки, приемы сценического воплощения литературного сценария; организация творческих мастерских, где будущие режиссеры могут экспериментировать с различными идеями и техниками.

2) *Стимулирование художественного воображения* путем ознакомления с классическими и современными произведениями искусства для понимания различных творческих подходов; проведение мастер-классов (творческих встреч с опытными мастерами) по изобразительному искусству, литературе, музыке, кино-, телеискусству и другим видам творчества для расширения кругозора и вдохновения. С. И. Гавдис подчеркивает: «<...>благодаря художественному воображению наше сознание имеет способность не только синтезировать, но и творчески преобразовывать восприятия и представления, создавать образы и модели бытия в соответствии с принципами художественности, с принципами духовно-практического освоения мира» [3, с. 95].

3) *Развитие эмоционального интеллекта* подразумевает под собой тренировку восприятия и интерпретации эмоций персонажей для создания убедительных образов; исполнительская работа в постановках режиссеров-коллег является своеобразным упражнением для лучшего понимания внутреннего мира персонажей.

4) *Исследование и анализ*. Здесь уместным будет упомянуть феномен «насмотренности», понимаемый нами как способность накапливать визуальный опыт, позволяющий отличать эстетически привлекательные объекты от непривлекательных, как способность анализировать увиденное, ориентироваться в тенденциях и находить причинно-следственные связи формообразования. Формируется насмотренность путем изучения известных режиссерских работ масштабного характера, кинематографических шедевров для анализа режиссерской техники и понимания способов создания образов, а также посредством обсуждения и аргументированного анализа различных театральных постановок и фильмов для развития критического мышления.

5) *Поддержка творческого процесса*. Поощрение индивидуального и коллективного творчества через обсуждение и поддержку творческих инициатив и идей студентов; создание условий для свободного выражения идей и экспериментирования с различными подходами к созданию сценариев и режиссерских работ.

Однако эффективное формирование образного мышления требует постоянной работы над развитием творческих способностей, воображения и навыков анализа, которые сделают будущих режиссеров массовых зрелищ успешными в своей профессии.

К специфическим методам, способным помочь студентам развить образно-метафорическое мышление, можно отнести следующие:

- выполнение творческих заданий, таких как создание коллажей из картинок, слов или звуков, которые ассоциируются с определенной темой представления или праздника;



- проведение тренингов по ассоциациям и метафорам: создание студентами ассоциаций к тем или иным понятиям, поиск метафор, которые помогли бы им лучше понять тему. Такого рода тренинги могут применяться на занятиях по режиссуре, актерскому и сценарному мастерству, пластической культуре и др. Э. В. Вершковский, рассуждая о режиссерском арсенале иносказательных выразительных средств, акцентирует внимание на том, что ассоциация как создание в сознании человека смысловой или эмоциональной параллели происходящему явлению, как «невольное замещение его уже знакомым синонимом, заставляет зрителя домыслить то, о чем только заявлено» [2, с. 23];

- работа с символами может рассматриваться как продолжение предыдущего метода. Проработка со студентами значений и трактовки символов в театре и праздничной культуре помогает в эффективном решении художественно-творческих задач. Важным стимулирующим фактором является проведение педагогом упражнений, в ходе которых студенты сами создают символы для различных театрализованных представлений;

- анализ и обсуждение работ известных режиссеров, где они использовали образно-метафорическое мышление для создания уникальных идей и концепций;

- методика «мозгового штурма» побуждает студентов думать креативно, выдумывать новые идеи и образы, не ограничивая их собственные мысли, будит фантазию и раскрывает творческий потенциал. Данный метод является эффективным с точки зрения стимулирования творческой активности, поскольку носит оперативный и поливариативный характер решения задачи [5];

- самостоятельная работа по созданию сценариев, режиссерских замыслов, мотивированное участие в различных творческих проектах, где студенты могут раскрывать свои образно-метафорические способности.

Таким образом, образное и метафорическое мышление играет важную роль в творческом процессе режиссуры, поскольку помогает воспринимать и интерпретировать различные идеи и концепции, делая их более наглядными и понятными для зрителей. Задача педагога – способствовать развитию такого мышления у студента, стимулируя формирование способности к ассоциациям, креативности и воображению, а также прививать хорошее чувство языка и символики. Решение данной педагогической проблемы требует времени и усилий, поскольку именно художественное воображение является важным инструментом в арсенале будущего режиссера, помогающим ему создавать уникальные и запоминающиеся работы.

Подводя итог вышесказанному отметим, что на сегодняшний день именно профессиональное театральное образование обеспечивает студентов необходимыми навыками и знаниями для реализации себя в сфере театрализованных представлений и праздников и других форм праздничной культуры и помогает им развивать свой творческий потенциал.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белозерова, В. В. Театрализованные представления: технологии создания сценария: Учебное пособие в 2-х частях / В. В. Белозерова. – Орел: ООО «Горизонт», 2019. – Часть 1. – 186 с. – 300 экз. – ISBN 978-5-6042902-2-4. – Текст: непосредственный.
2. Вершковский, Э. В. Режиссура театрализованных представлений / Э. В. Вершковский. – СПб : Нестор-История, 2017. – 88 с. – 500 экз. – ISBN 978-5-4469-1157-8. – Текст: непосредственный.
3. Гавдис, С. И. Основы сценарного мастерства: учебное пособие / С. И. Гавдис. – Орёл: ООО «Горизонт», 2017. – 221 с. – 300 экз. – ISBN 978-5-904977-87-0. – Текст: непосредственный.
4. Кузин, А. С. Театральная школа: современные смыслы : учебное пособие / А. С. Кузин. – Ярославль : Ярославский государственный театральный институт, 2017. –

Издание 2-е, исправленное и дополненное. – 294 с. – ISBN 978-5-906573-10-0. – Текст: непосредственный.

5. Степанова, И. В. Педагогические условия совершенствования профессиональной подготовки будущих режиссеров: монография [Текст] / И. В. Степанова; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск : Цицеро, 2010. – 156 с. – 100 экз. – ISBN 978-5-91283-058-7. – Текст: непосредственный.

**УДК: 378.14**

***Е. В. Чистюхина**  
г. Орел*

### **ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОДГОТОВКИ РЕЖИССЕРОВ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И ПРАЗДНИКОВ В ВУЗЕ**

Современные реалии жизни, развитие и изменения в праздничной культуре дают новые ориентиры подготовки режиссеров театрализованных представлений и праздников, профессиональные функции которых должны осуществляться в принципиально новой социальной, политической, экономической и культурной ситуации России XXI века. Процесс подготовки режиссеров театрализованных представлений и праздников – это путь сложный, это система целей, задач, компетенций, методик аудиторной и самостоятельной работы студентов, приемов и средств индивидуального взаимодействия, критериев оценивания усвоенных знаний, приобретенных умений и навыков. Все усилия творческого коллектива педагогов должны быть направлены на качественную подготовку выпускников, специализирующихся на работе с документальным и публицистическим материалом, историческим и социальным, художественным материалом - синтезируя в представлении различные виды искусств, выпускников, умеющих обозначить и решить сложные организационно-постановочные задачи, которые возникают в процессе реализации той или иной праздничной формы. Как пишет в своей статье А. В. Наумова, «режиссёр должен быть глубоко и разносторонне эрудированным: свободно ориентироваться в сфере театрального, музыкального, хореографического, изобразительного, дизайнерского искусства и в сфере технологий» [3, с.252].

Наряду с обучением технологии профессиональной режиссерской деятельности происходит развитие творческих способностей, раскрытие личностного начала, становление индивидуальности человека, реализация его художественно-творческого потенциала, формирование духовного облика, идеалов, ценностных отношений будущего режиссера к своей профессии. Именно об этом пишет в своем исследовании Н. С. Белая, подчеркивая, что «современное образование должно стремиться к формированию личностного начала в человеке – студенте вуза культуры и искусств, то есть к такой личности, которая будет владеть не только определенной суммой знаний и профессиональных компетенций, но и будет способна к дальнейшему самосовершенствованию, саморазвитию и самореализации» [1, с.3].

Педагогика искусства рождалась в творчестве выдающихся деятелей образования и культуры, таких как Е.Б. Вахтангов, Д.М. Генкин, С.А. Герасимов, Б.Е. Захава, В.Э. Мейерхольд, С.В. Образцов, О.Л. Орлов, Н.И. Сац, К.С. Станиславский, И.М. Туманов, В.М. Фильштинский, И. Г. Шароев и многих других. Проблемы художественного образования и воспитания в высшей школе рассматривали современные ученые Н. С. Белая, О.А. Блох, А.И. Буров, Ю. С. Голованова, В.Ф. Зива, Е.Ф. Командышко, Г.П. Максимова, А.Г. Недосекина, В.А. Разумный, В.И. Строков, Л.И. Уколова и др.

Вместе с тем, разрабатываемые в психолого-педагогических исследованиях, концепции единства творческого саморазвития личности и профессионального образования не всегда получают достаточное проявление на практике, а вводимые в учебный процесс инновации недостаточно учитывают личностное стремление обучающихся к индивидуально-творческому самовыражению, к исследованию возможностей, методов и средств художественно-творческого развития.

В культуре искусств, в отличие от культуры наук и культуры проекторочной деятельности, важно естественное индивидуальное отличие личности, творческие способности, интересы, мотивы жизнедеятельности, образное мышление, воображение, видение объекта (творчества) в целом. Ценности и цели подготовки такого специалиста, в определённой степени, уникального, должны быть обращены к высшим человеческим устремлениям, эталонам и приоритетам. Как пишет в своей работе Ю. С. Голованова, «это связано с особенностью профессиональной подготовки режиссёров (в частности, объединение теории и практики в единый целостный процесс, системность, коллективный характер профессиональной деятельности, возможность поэтапной реализации обозначенной задачи с учетом психо-физических особенностей студентов), ценностно-смысловой направленностью профессиональной деятельности, которая ориентирована, прежде всего, в направлении идеалов, ценностей, духовных потребностей человека» [2, с.2].

Потребности современного общества предопределили лавинообразный рост производителей художественных и досуговых услуг. Теперь в профессионально-творческую художественную деятельность стали включаться не только профессиональные представители искусства и культуры, но целые армии специалистов, порою – невиданных ранее профессий, завоевывающих себе все новые и новые ниши в художественном производстве. Это вносит некоторое беспокойство в научную и педагогическую общественность, а именно, низкая теоретическая, методическая и общекультурная подготовка кадров учреждений культуры, а порой и сомнительная профессиональная квалификация работников. Для современных выпускников вузов культуры, как правило, практическое применение умений, то есть переход от теоретических знаний к практической их реализации, является самым сложным моментом в карьере, от этого переломного периода зачастую зависит дальнейшая профессиональная деятельность и состоятельность как специалиста. Кризис в области высшего образования в социально-культурной сфере продиктован неудовлетворительной довузовской подготовкой абитуриентов (низкий уровень культуры, образования, особенно в гуманитарном сегменте общеобразовательных предметов).

В наши дни, к сожалению, мы можем видеть значительное количество примеров театрализованных представлений и праздников низкого качества, их несоответствие возросшим потребностям людей, дилетантский подход к основам сценарного и режиссерского мастерства. Избитые шаблоны, клише, многократное использование одних и тех же сценариев, художественных приемов, добытых из находящихся в свободном доступе материалов, например, скачанных из сети Интернет, где, следует отметить, далеко не всегда выкладываются работы, имеющие художественную ценность, обращение к устаревшим формам – все это говорит о недостаточной, а иногда и вовсе отсутствии профессиональной подготовки режиссёров театрализованных представлений и праздников.

Постановка проблемы вызвана необходимостью разрешения противоречия между потребностью общества в формировании мыслящего, творческого специалиста с высоким уровнем практических умений и нехваткой практической, творческой профессиональной подготовки будущих режиссёров театрализованных представлений в процессе обучения в вузе, где зачастую значительное количество учебного времени в наши дни выделяется на смежные, теоретические и общеобразовательные дисциплины в ущерб практическим и творческим. Выявленное противоречие позволяет обозначить проблему, которая заключается в некотором несоответствии процесса формирования практических, творческих

профессиональных умений у режиссеров театрализованных представлений в процессе обучения в вузе современным требованиям, и в необходимости создания соответствующей методики и её реализации в учебном процессе современного вуза.

В накоплении профессиональных умений и навыков у режиссеров театрализованных представлений принципиальное место занимает практика, а так же умение мобильно адаптироваться к требованиям времени – эстетическим, культурным, социальным. Это в режиссерской профессии, пожалуй, одна из основных характеристик, обеспечивающих успешность работы над театрализованным представлением. Формирование практических умений является важнейшим аспектом профессионально-творческой подготовки будущего режиссера, поскольку они необходимы не только для подбора и изучения документального и художественного материала для будущего представления, но и для его воплощения.

Таким образом, учитывая вышесказанное, можно сформулировать некоторые выводы о необходимых изменениях, которые должно произвести в теоретических и методологических подходах в подготовке режиссеров театрализованных представлений. В современных условиях сфера культуры, искусства, социально-культурная ситуация – чрезвычайно изменчивая и мобильная составляющая человеческой цивилизации. Изменения в ней могут мгновенно обесценить информацию, полученную в процессе неверно спланированного учебного процесса. Ошибка, допущенная на любом этапе обучения, приводит к неизбежному – к творческой беспомощности, к неумению режиссера работать в условиях изменения социокультурной среды. Нельзя обучить поведению, правильной, адекватной деятельности любых ситуациях, но научить творчески мыслить, быстро оценивать изменения и находить эффективные методы решений, стратегий поведения – педагогам по силам [4].

Образовательный процесс должен носить ярко выраженный практико-ориентированный характер, предусматривающий:

- индивидуальный подход к каждому студенту, развитие его творческих способностей, художественных интересов и потребностей, личностных качеств: «своеобразие и оригинальность индивидуально-личностного выражения чувств и отношений; восприимчивость и чуткость к своеобразием художественных проявлений другого; способность к художественному диалогу» [1, с.18];

- стимулирование творческой активности, формирование ценностно-смыслового отношения к профессиональной деятельности, «познание мира через творчество, транслируемое зрителю, обеспечивает гармоничное соединение личности и общества, заключает в себе основную ценность профессиональной деятельности режиссера» [2, с. 13];

- ориентирование на творческую самореализацию в «горизонте личности», когнитивную, рефлексивную и практическую художественно-творческую деятельность по собственной инициативе в соответствии с актуальными современными тенденциями праздничной культуры;

- использование в процессе обучения интерактивных форм, творческих конструкторов различного уровня сложности;

- комплексное педагогическое воздействие на студента на основе компетентностного подхода к обучению.

Следовательно, под обучением нужно понимать продуктивное, творческое взаимодействие педагога и студента, в ходе которого будущий специалист не только будет осваивать профессию, но и сам будет создавать новое, творить и познавать процесс созидания в режиме реального течения времени. От специалиста, подготовленного в вузе культуры, реальность ожидает высокого профессионализма, умения справляться с поставленными творческими и организационными задачами, и в первую очередь оправдание этих ожиданий зависит от качества полученного таковым специалистом образования, и лишь

потом – от личностных качеств и дарований, так как любой талант должен быть грамотно ограничен и обучен, иначе он обречен на творческий провал.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Белая, Н. С. Формирование профессиональных компетенций у будущих режиссеров театрализованных представлений в вузах культуры и искусств средствами преобразующей модели: специальность 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Белая Надежда Сергеевна; Московский государственный институт культуры. – Москва, 2016. – 25с.: Библиогр.: с. 23-24. – Место защиты Московский государственный институт культуры. – Текст: непосредственный.

2. Голованова, Ю. С. Формирование профессиональной компетентности будущего режиссера-педагога: специальность 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Голованова Юлия Сергеевна; Волгоградский государственный педагогический университет. – Волгоград, 2007. – 26с.: Библиогр.: с. 23-24. – Место защиты Волгоградский государственный педагогический университет. – Текст: непосредственный.

3. Наумова, А. В. Специфика формирования профессиональных умений режиссёров театрализованных представлений и праздников в процессе обучения в вузе / А. В. Наумова // Вестник МГУКИ. - № 4(66) июль-август. – 2015. – с. 250-253

4. Петрушин, В. И. Психология и педагогика художественного творчества: учебное пособие для вузов / В. И. Петрушин. — 3-е изд., испр. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2024. — 395 с. — Текст: электронный // Образовательная платформа Юрайт [сайт]. — URL: <https://urait.ru/bcode/538145> (дата обращения: 10.03.2024).



**Сведения об авторах**

**Азеева Ирина Викторовна**, кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой общих гуманитарных наук и театроведения федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Ярославский государственный театральный институт имени Фирса Шишигина» (г. Ярославль, РФ)

**Афанасьева Анна Павловна**, старший преподаватель кафедры театрального искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, РФ)

**Бармасов Игорь Вячеславович**, доцент кафедры театрального искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Челябинский государственный институт культуры», главный режиссер Театра «Манекен» Муниципального автономного учреждения Челябинский Центр искусств «Театр+Кино» (г. Челябинск, РФ)

**Белозерова Вера Вячеславовна**, доцент, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Орловский государственный институт культуры» (г. Орел, РФ)

**Бирюкова Инна Анатольевна**, магистрант кафедры режиссуры федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Тюменский государственный институт культуры», руководитель театральной студии «Маска» Муниципального автономного учреждения культуры Центр культуры «Эльмаш» имени Ю. П. Глазкова г. Екатеринбурга (г. Екатеринбург, РФ);

научный руководитель – **Жабровец Марина Владимировна**, кандидат педагогических наук, заслуженный работник культуры РФ, профессор, профессор кафедры режиссуры федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Тюменский государственный институт культуры» (г. Тюмень, РФ)

**Борзенко Дмитрий Александрович**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Белгородский государственный институт искусств и культуры» (г. Белгород, РФ)

**Васильева Екатерина Сергеевна**, магистрант группы МП-ТИ-2 направления подготовки 52.04.03 «Театральное искусство» федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, РФ);

научный руководитель – **Митителу Тамара Сергеевна**, заслуженный работник культуры ЛНР, доцент, доцент кафедры театрального искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, РФ)

**Витченко Светлана Трофимовна**, народная артистка Украины, профессор кафедры театрального искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, РФ)

**Галяветдинова Марина Михайловна**, заведующая кафедрой режиссуры, доцент, профессор кафедры режиссуры федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Тюменский государственный институт культуры» (г. Тюмень, РФ)

**Гребеник Екатерина Николаевна**, старший преподаватель кафедры театрального искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, РФ)

**Евдокимова Вера Дмитриевна**, заслуженный работник культуры Украины, народная артистка ЛНР, профессор, профессор кафедры театрального искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, РФ)

**Евтушенко Инна Александровна**, концертмейстер кафедры театрального искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, РФ)

**Жабровец Марина Владимировна**, кандидат педагогических наук, заслуженный работник культуры РФ, профессор, профессор кафедры режиссуры федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Тюменский государственный институт культуры» (г. Тюмень, РФ)

**Зинченко Диана Игоревна**, магистрант группы МП-ТИ-2 направления подготовки 52.04.03 «Театральное искусство» федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, РФ)

научный руководитель – **Москалюк Валентина Михайловна**, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры театрального искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, РФ)

**Калиновская Ирина Борисовна**, заслуженная артистка РФ, профессор, заведующая кафедрой мастерства актера федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского» (г. Красноярск, РФ)

**Козырев Андрей Олегович**, доцент, доцент кафедры мастерства актера федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского» (г. Красноярск, РФ)

**Крыгин Никита Николаевич**, старший преподаватель кафедры театрального искусства государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования Республики Крым «Крымский университет культуры, искусств и туризма» (г. Симферополь, Республика Крым, РФ)

**Леханова Ксения Витальевна**, студентка 4 курса факультета театрального искусства, специальность «Актерское искусство», специализация «Артист драматического театра и кино» федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Ярославский государственный театральный институт имени Фирса Шишигина» (г. Ярославль, РФ);

научный руководитель – **Азеева Ирина Викторовна**, кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой общих гуманитарных наук и театроведения федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Ярославский государственный театральный институт имени Фирса Шишигина» (г. Ярославль, РФ)

**Логвиненко Руслан Юрьевич**, преподаватель кафедры театрального искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, РФ)

**Мазуренко Оксана Владимировна**, магистрант группы МП-ТИ-2 направления подготовки 52.04.03 «Театральное искусство» федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, РФ);

научный руководитель – **Афанасьева Анна Павловна**, старший преподаватель кафедры театрального искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, РФ)

**Малыхина Марина Анатольевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры мировой и отечественной культуры федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Донецкий государственный университет» (г. Донецк, РФ)

**Мальцев Александр Александрович**, лауреат международных и всероссийских театральных конкурсов и фестивалей, главный режиссер Самарского молодежного драматического театра «Мастерская» (г. Самара, РФ)

**Мерецкая Анастасия Андреевна**, магистрант группы МП-ТИ-1 направления подготовки 52.04.03 «Театральное искусство» федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, РФ);

научный руководитель – *Москалюк Валентина Михайловна*, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры театрального искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, РФ)

*Митителу Тамара Сергеевна*, заслуженный работник культуры ЛНР, доцент, доцент кафедры театрального искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, РФ)

*Москалюк Валентина Михайловна*, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры театрального искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, РФ)

*Никитина Вероника Сергеевна*, обучающаяся по программе магистратуры «Праздничная культура: теория и технологии» по направлению подготовки 51.04.02 «Народная художественная культура» федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Челябинский государственный институт культуры» (г. Челябинск, РФ);

научный руководитель – *Степанова Инна Владимировна*, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Челябинский государственный институт культуры» (г. Челябинск, РФ)

*Олейникова Маргарита Викторовна*, преподаватель кафедры театрального искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, РФ)

*Павлова Татьяна Валерьевна*, магистрант кафедры режиссуры федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Тюменский государственный институт культуры», педагог высшей квалификационной категории, руководитель и режиссер Молодежного театра «Игра» Муниципального автономного учреждения культуры Центр культуры «Эльмаш» имени Ю. П. Глазкова г. Екатеринбурга (г. Екатеринбург, РФ)

научный руководитель – *Жабровец Марина Владимировна*, кандидат педагогических наук, заслуженный работник культуры РФ, профессор, профессор кафедры режиссуры федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Тюменский государственный институт культуры» (г. Тюмень, РФ)

*Поторочина Лариса Андреевна*, магистрант кафедры режиссуры федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Тюменский государственный институт культуры», педагог высшей квалификационной категории, режиссер-постановщик Автономной некоммерческой организации культуры Центра Творчества «Максимум» (г. Тюмень, РФ);

научный руководитель – *Жабровец Марина Владимировна*, кандидат педагогических наук, заслуженный работник культуры РФ, профессор, профессор кафедры режиссуры федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Тюменский государственный институт культуры» (г. Тюмень, РФ)

*Сидоренко Ирина Анатольевна*, актриса театра и кино, лауреат международных и всероссийских театральных конкурсов и фестивалей, художественный руководитель Самарского молодежного драматического театра «Мастерская» (г. Самара, РФ)

*Степанов Никита Сергеевич*, магистрант кафедры режиссуры театрализованных представлений федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Орловский государственный институт культуры» (г. Орел, РФ);

научный руководитель – *Белозерова Вера Вячеславовна*, доцент, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Орловский государственный институт культуры» (г. Орел, РФ)

*Степанова Инна Владимировна*, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Челябинский государственный институт культуры» (г. Челябинск, РФ)

*Тагильцева Елена Павловна*, старший преподаватель кафедры филологии и сценической речи федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Алтайский государственный институт культуры» (г. Барнаул, РФ)

*Титова Владислава Николаевна*, кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой театрального искусства, доцент кафедры театрального искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» (г. Луганск, РФ)

*Чернова Лия Васильевна*, доцент, заведующая кафедрой актерского мастерства и режиссуры бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Чувашский государственный институт культуры и искусств» Министерства культуры, по делам национальностей и архивного дела Чувашской Республики (г. Чебоксары, РФ)

*Чистюхина Елена Владимировна*, кандидат педагогических наук, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Орловский государственный институт культуры» (г. Орел, РФ)



Научное издание

**СОВРЕМЕННОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ  
ОБРАЗОВАНИЕ:  
АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ, ДОСТИЖЕНИЯ И  
ИННОВАЦИИ**

**Сборник научно-методических трудов по материалам научно-  
методического семинара**

18 марта 2024 г.

**Ответственные за выпуск:**  
В. Н. Титова, Н. В. Колотовкина

Издательство  
Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования  
«Луганская государственная академия культуры и искусств  
имени Михаила Матусовского»  
Луганская Народная Республика, г.о. Луганск, г. Луганск, пл. Красная, д. 7, 291001.  
Тел.: +7(857) 259-02-65