

Безгин Алексей Игоревич

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ТВОРЧЕСТВА БУДУЩИХ МАСТЕРОВ СЦЕНЫ

Цель данного исследования – подчеркнуть правильность мнений специалистов относительно значительной сложности адаптации параметров актерско-режиссерского высшего образования к требованиям Болонской кредитно-модульной системы, введенной в высшей школе Украины. Автор ориентирует преподавателей и исследователей на поиски путей безболезненного внедрения инноваций в сферу подготовки специалистов художественно-творческих профессий, в частности, театральных актеров и режиссеров.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/3-1/6.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 3 (41): в 2-х ч. Ч. I. С. 30-33. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/3-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 792:378.1.001.7

Искусствоведение

Цель данного исследования – подчеркнуть правильность мнений специалистов относительно значительной сложности адаптации параметров актерско-режиссерского высшего образования к требованиям Болонской кредитно-модульной системы, введенной в высшей школе Украины. Автор ориентирует преподавателей и исследователей на поиски путей безболезненного внедрения инноваций в сферу подготовки специалистов художественно-творческих профессий, в частности, театральных актеров и режиссеров.

Ключевые слова и фразы: искусство; актеры; режиссеры; обучение; высшая школа; Болонская система; количественные, качественные оценки; адаптация.

Безгин Алексей Игоревич, к. искусствоведения, профессор

*Киевский национальный университет театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого, Украина
karpenko-kary@ukr.net*

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ТВОРЧЕСТВА БУДУЩИХ МАСТЕРОВ СЦЕНЫ[©]

Во введенной в Украине, как и в других странах, Болонской кредитно-модульной системе образования труднее всего поддаются адаптации, в отличие от других видов высшего образования, принципы, функции и методы обучения исполнительскому искусству, в частности – освоение актерской и режиссерской профессий в высшей школе. Специфические особенности понятий «театральное образование», «творческая мастерская», «театральная школа» в буквальном смысле понимают как учебное заведение с его системой обучения и воспитания будущих актеров, режиссеров и других деятелей сценического искусства. Однако в более широком смысле – это «система общих правил, методов, навыков, приемов работы над ролью и спектаклем в целом, а также профессиональной терминологии, характеризующая творчество определенной группы будущих профессиональных театральных деятелей – учеников того или иного учебного заведения и мастера», – справедливо считает доктор искусствоведения А. Ю. Клековкин [4, с. 19]. Именно в таком широком смысле употребляются словосочетания «школа корифеев», «школа Станиславского», «школа Курбаса» и др. В этом же смысле говорят и об отсутствии «школы» — то есть профессиональных знаний, навыков, умений в рамках определенного творческого направления. Такой же характеристикой определяют и различия в подготовке актеров театральными школами разных стран, отдельных художественных учебных заведений. Иногда понятие «школы» отождествляют с категориями стиля, метода, направления, течения, подхода к творчеству.

Способности и школа – составляющие результатов и оценки обучения. А полученная учеником профессия есть совокупность знаний, навыков и умений, дающая возможность специалисту достигать положительных результатов своего труда, создавать определенный продукт; вступать, благодаря результатам собственной творческой деятельности, в отношения с социумом и, в случае признания, получать от последнего одобрения и награды в виде аплодисментов и цветов, премий и титулов, приглашений на выступления и гонораров, положительных отзывов и славы. Однако необходимо творческим трудом постоянно доказывать свою конкурентоспособность в отношениях с коллегами по цеху, в кино, на телевидении, в других видах исполнительского искусства. Именно для обеспечения этих процессов и осуществляется обучение.

В высшей школе почти по всем предметам используется примерно одинаковая образовательная конструкция распространения и усвоения знаний: слушание лекций, чтение учебников, написание курсовых, дипломных работ, индивидуальная сдача преподавателю зачетов и экзаменов, прохождение студентом производственной практики, написание студенческих научных статей и т.п. В большинстве случаев применяется и похожий инструментарий – индивидуальный конспект, записи на электронных носителях, атрибуты практических занятий. Так, в зависимости от вуза, учебного плана и программ обучения, почти все студенты в течение обучения осваивают множество предметов, формирующих их знания, навыки и умения по разным специальностям. Например, в Киевском национальном университете театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого студенты специализации «организация театрального дела» изучают в течение обучения 72 предмета с соответствующим практическими занятиями, курсовыми работами, зачетами, экзаменами, в то время как будущие актеры осваивают за годы обучения всего лишь 39 предметов, но львиная доля занятий проходит в творческом взаимодействии с педагогами и индивидуально по предметам «актерское или режиссерское мастерство», «ритмика», «сценическая речь», «сценическое движение», «музыкальное воспитание», «пластика», «танцы», «фехтование», освоение и исполнение ролей в курсовых спектаклях и т.п. На это тратятся время, мысли, энергия, воля, нервное напряжение преподавателей и студентов, что далеко не похоже на обычные процессы университетского обучения и трудно вписывается в постулаты Болонской системы.

Как пишет известный режиссер, профессор М. Резникович, «энергию театрального обучения можно сравнить с тихой, но мощной рекой, где стремительное глубинное течение почти незаметно со стороны. Кажется, вода уснула, стоит. И бросишь щепку или пустишь кораблик, их течение подхватит, понесет... Может случиться и иначе: щепка или кораблик не тронутся с места. Это означает, что глубинное течение практически отсутствует» [7, с. 11].

В кропотливом деле театрального образования, особенно в процессе воспитания актеров, важно чувствовать реакцию поколения на события и образы прошлых лет, особенно – в произведениях отечественной и мировой классики, то есть органично чувствовать современность, причем «...не в расхожем смысле этого слова, а в страстях героев, в стремительном ритме внутренней жизни людей, которые изменились сегодня, особенно в постижении конфликтов, весьма далеких от сознания нынешней молодежи. Ведь нынешние молодые студенты-актеры должны не только поверить в эти конфликты, но еще и прожить их изнутри» [Там же, с. 16]. Будущие актеры могут играть в костюмах, этнографически близких той эпохе, в костюмах стилизованных и, наконец, в современных. Но внутренне они должны играть о своем – только тогда на сцене возникает живая жизнь, и классика благодарно отзывается. Именно этому учат студентов, именно на это обращает внимание педагог. Необходимо ощутить «...реакцию поколения, т.е. не только увидеть и услышать происходящее на сцене, но еще и почувствовать так, как чувствуют нынешние люди. Это и стремительность диалога – важнейшая часть усвоения классики. Нельзя в наши дни говорить на сцене так спокойно или так декламационно-высокопарно, как, возможно, говорили в веке девятнадцатом. Реакция поколения – это стремление осуществить любое учебное задание не о «них», а о «нас»», – считает М. Резникович [Там же]. И на то, чтобы передать такие чувства будущему актеру, а ему (студенту) это понять, воспринять и усвоить, нужны долгие репетиции, попытки осмыслить роль, создать образ, на что тратится время педагогов, репетиторов, концертмейстеров, балетмейстеров, специалистов по сценографии, костюму, фехтованию, пластике т.д. в индивидуальной и групповой работе со студентами. И уж очень трудно оценить результаты этих усилий в дискретной форме, т.е. количественными оценками.

Воспитание артиста в высшей художественной школе состоит прежде всего в том, чтобы он овладел актерскими технологиями, необходимыми для выражения жизни человеческого духа, ибо актеры часто не умеют мыслить, общаться и вести диалог в ритме и образности современного представления. В преодолении этого недостатка большая ответственность ложится на педагогов по актерскому мастерству [6, с. 41-42].

Профессиональная литература посвящает свои размышления преимущественно вопросам воспитания студентов – будущих актеров с высшим образованием. Что касается требований к преподавателям – об этом практически речь не идет. Однако педагогическая работа на творческой ниве выдвигает свои специфические требования. Как показывает опыт, кроме знаний в рамках учебной программы и владения методикой преподавания, сценическая педагогика имеет ряд других, не менее важных требований к личности преподавателя. «Это, прежде всего, – считает профессор Ю. П. Высоцкий, – чувство индивидуальности исполнителя» [1, с. 50]. Собственно, это вытекает из главной задачи сценической педагогики – подготовки неповторимой личности. «Преподаватель, не чувствующий в студенте человеческой и творческой индивидуальности, является профессионально несостоятельным», – заключает Ю. Высоцкий. Еще одной составляющей педагогического профессионализма в театральном искусстве является стремление сформировать личность ученика, повлиять на формирование его внутреннего мира, определенных общественных и художественных убеждений будущего актера. «Вне этого театральная педагогика превращается в элементарное репетиторство» [Там же, с. 50-51].

Особенности театральной педагогики свидетельствуют о сложности применения требований и критериев оценок Болонской системы обучения и воспитания будущих специалистов сферы сценического искусства. Не менее сложная ситуация в определении условий обучения, использования системы кредитов, подготовки дипломных работ бакалавров и магистров по режиссуре.

Творческие учебные заведения больше других нуждаются в реформах – и, прежде всего, потому, что на смену массовым подходам и появившимся в Украине «многоколлективным» учебным мастерским должны прийти объединения «ручного» производства творческого продукта. «Расширение индивидуальных средств передачи будущим мастерам сцены уникальных секретов, технологий, театральных философий не терпит конвейерного принципа по неприемлемой для художественного творчества формуле перехода количества в качество, что нередко случается. Речь идет об авторских мастерских, где мастер с одним-двумя будущими режиссерами или пятью-шестью актерами «колдовал» бы над душой и телом», – считает доктор искусствоведения, профессор С. Гордеев [3, с. 27-28]. А сам будущий художник выбирал бы себе Учителя и мог бы, если ошибся в выборе, изменить его – по типу выбора духовного наставника.

Педагоги высшей театральной школы, благодаря Болонской системе, могут реформировать и обновлять художественное образование. Программный материал профессионального образования бакалавров и магистров театрального искусства может наполняться научными разработками по проблемам театрального мышления и творчества, новыми неожиданными театральными идеями, эстетической практикой современного театра. «Опираясь на систему, разработанную Станиславским, наша национальная театральная школа параллельно с этим сможет открывать для себя творческое наслаждение такими мастерами украинской сцены, как Лесь Курбас, Марьян Крушельницкий, Сергей Данченко, и российской сцены – как Владимир Немирович-Данченко, Всеволод Мейерхольд, Евгений Вахтангов, Михаил Чехов, Алексей Таиров, Георгий Товстоногов, Олег Ефремов, Юрий Любимов, Анатолий Эфрос, Петр Фоменко, Марк Захаров, Анатолий Васильев, Лев Додин. Не может не влиять на процесс профессионального обучения актера и режиссера, – пишет далее С. Гордеев, – и западноевропейская театральная практика – наследие Жана-Луи Барро, Бертольда Брехта, Жана Вилара, Эдуардо де Филиппо, Питера Брука, Джорджо Стрелера, Ежи Гротовского, Питера Штайна, деятельность которых требует изучения и осмысления» [Там же, с. 28]. Знакомство с постановками и методиками воспитания театральной молодежи, созданными известными мастерами европейской сцены, безусловно приведет к расширению горизонтов профессионального мышления и возможности сценического воплощения их открытий в современной художественной педагогической практике.

Разнообразие методик преподавания может обусловить, таким образом, и особенности конкретного актерского или режиссерского курса, раскрыть традиции сценической школы, представленной педагогом в театральном контексте конкретной эпохи.

Известный театральный режиссер и педагог, доктор искусствоведения, профессор, народный артист СССР Г. Товстоногов в одной из своих вступительных лекций в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии говорил своим воспитанникам: «Представьте, перед вами пространство сцены, пьеса оживает в сценическом времени и пространстве, и зрительный зал, полный ожиданий. А теперь попробуйте сказать, что такое режиссура... Это обеспечение максимальных условий для зрительного восприятия режиссерского замысла, не так ли?.. Так вот: как обеспечить эти «максимальные условия»?.. Как заинтересовать зрителя своим режиссерским мировоззрением? Это уже от профессиональной компетентности режиссера, от качества режиссерского дарования: неожиданный ракурс прочтения пьесы, необычная стилистика, ритмопостроение, подтекст, контекстуальность слова к движению, неожиданная актерская интонация, мизансцена, мимика» [8, с. 22-26]. Поэтому в моделировании и разработке методологических инноваций трудно совместить такие параметры как результаты обучения, профессиональные компетенции и кредиты *ECTS*.

В процессе комплексной подготовки мастеров сцены в условиях высшего учебного заведения, кроме мастерства и академических лекционных курсов, студенты осваивают навыки сценической речи, основы музыкального образования и развивают пластику по курсам сценического движения, сочетая спортивные, акробатические, танцевальные, ритмичные и другие упражнения, этюды и сценические дивертисменты.

На необходимость совершенствования пластического воспитания актеров обращают особое внимание преподаватели этих дисциплин и тренеры в своих педагогических поисках и научных разработках. Имеются в виду методики, предусматривающие развитие функций двигательного аппарата, координацию тела в пространстве, совершенствование пластической культуры жестов и поз, составляющих этикет определенных исторических времен и социальных групп; умение освоить и носить исторический костюм, владеть приемами фехтования и рукопашного боя, сценических падений и др. [2, с. 100-101]. Всё это тоже нужно запрограммировать, оформить по кредитно-модульной (*ECTS*) системе, оценивать качественными и количественными показателями.

И еще один параметр системы знаний о драматическом искусстве – музыкальное воспитание, которое происходит по большей части в самостоятельном и групповом сотрудничестве студента с педагогом и коллегами в коллективном художественном творчестве. Это также требует инновационной методологии сочетания параметров, характеризующих процесс и результаты обучения, профессиональной компетенции и зачисления кредитов *ECTS* [5, с. 94-96].

Несмотря на сложности адаптации программного продукта актерской и режиссерской специализаций к требованиям Болонской кредитно-модульной системы, педагоги предпринимают попытки разработки методик использования количественных форм характеристики и оценки знаний, умений и навыков будущих актеров и режиссеров. Здесь требуется разумное сочетание эмоциональных и балльных критериев оценки явлений и событий. Ведь просвещенное человечество привыкло в течение сотен лет к системе количественных оценок каких-либо знаний, например, к нашей пятибалльной системе или другой числовой системе оценок знаний и поведения в школе, колледже, институте, университете, а также в танцевально-музыкальных соревнованиях, играх и т.д. С учетом опыта преподавателей творческих художественных учебных заведений, которые ежедневно общаются со своими подопечными – будущими актерами и режиссерами – и психологически лучше, чем преподаватели «лекционных» дисциплин, знают творческие возможности своих студентов, возможно, удастся точнее выразить свои оценки в эмоциональной и дискретной форме.

Стоит надеяться на отклик и советы педагогов и исследователей по затронутой в статье проблематике.

Список литературы

1. **Висоцький Ю. П.** Методологічні засади театральної освіти // Проблеми театральної освіти в Україні: матер. наук. конф. / Акад. мистецтв України; Ін-т проблем сучасного мистецтва; І. Д. Безгін (ред.). К.: ВВП «Компас», 2003. С. 50-56.
2. **Гончаров А. В.** Виховання пластичної культури у студентів акторської спеціальності // Проблеми театральної освіти в Україні: матер. наук. конф. / Акад. мистецтв України; Ін-т проблем сучасного мистецтва; І. Д. Безгін (ред.). К.: ВВП «Компас», 2003. С. 100-101.
3. **Гордєєв С. І.** Театральне мистецтво у світлі Болонської декларації // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: зб. наук. праць / Акад. мистецтв України; Ін-т проблем сучасного мистецтва; Харківська держ. акад. дизайну і мистецтв. К.: Видавничий дім А+С, 2006. Вип. 2. Мистецька освіта в Україні. Проблеми розвитку в контексті Болонського процесу (Київ-Харків). С. 27-32.
4. **Клековкін О. Ю.** Мовчання спротиву: Між аксіомами й гіпотезами // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: зб. наук. праць / Ін-т проблем сучасного мистецтва; А. В. Чебикін (керівн. проекту). К.: Фенікс, 2007. Вип. 3. Театральна педагогіка в Україні: Проблеми, критерії, судження (Київ – Коломия). С. 18-56.
5. **Курбанов В. Б.** Вокальне виконання актора драматичного театру // Проблеми театральної освіти в Україні: матер. наук. конф. / Акад. мистецтв України; Ін-т проблем сучасного мистецтва; І. Д. Безгін (ред.). К.: ВВП «Компас», 2003. С. 94-99.
6. **Резникович М. Ю.** Проблеми театральної педагогіки в Україні // Проблеми театральної освіти в Україні: матер. наук. конф. / Акад. мистецтв України; Ін-т проблем сучасного мистецтва; І. Д. Безгін (ред.). К.: ВВП «Компас», 2003. С. 41-47.
7. **Резникович М. Ю.** Театральна школа // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: зб. наук. праць / Ін-т проблем сучасного мистецтва; А. В. Чебикін (керівн. проекту). К.: Фенікс, 2007. Вип. 3. Театральна педагогіка в Україні: Проблеми, критерії, судження (Київ – Коломия). С. 11-17.
8. **Товстоногов Г. О.** Вступна лекція з режисури / запис Р. Г. Коломійця, 1971 рік // Проблеми мистецької освіти в Україні: зб. наук. праць / Академія мистецтв України. К.: АМУ, 2003. С. 22-26.

EVALUATION CRITERIA OF FUTURE SCENE MASTERS' CREATIVITY

Bezgin Aleksei Igorevich, Ph. D. in Art Criticism, Professor
Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television of Karpenko-Kary, Ukraine
karpenko-kary@ukr.net

The purpose of this study is to emphasize the correctness of experts' opinions regarding the significant complexity of the adaptation of actor-director higher education parameters to the requirements of Bologna credit-unit system introduced in higher school in Ukraine. The author orients teachers and researchers to look for new ways of innovations trouble-free introduction into the sphere of training artistic and creative professions specialists, in particular, theater actors and directors.

Key words and phrases: art; actors; directors; training; high school; Bologna system; quantitative, qualitative evaluations; adaptation.

УДК 331.82:658.3-053:362.85

Исторические науки и археология

Статья посвящена одному из ведущих направлений государственной молодежной политики в первые годы Советской власти – атеистическому воспитанию. Комсомолу отводилась ведущая роль в формировании материалистического мировоззрения молодых людей. На примере Дальнего Востока автор исследует взаимосвязь антирелигиозной работы комсомола с задачами строительства нового общества. Особое внимание обращено на формы и методы антирелигиозной пропаганды, выбор которых зависел от конкретных политических и экономических условий.

Ключевые слова и фразы: атеистическое воспитание; антирелигиозная пропаганда; Дальний Восток; комсомол; молодежь; религия.

Билим Наталья Николаевна, к.и.н., доцент
Хабаровский пограничный институт Федеральной службы безопасности Российской Федерации
nbilim@mail.ru

**КОМСОМОЛ И АТЕИСТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ МОЛОДЁЖИ В 1920-Е ГГ.
(РЕГИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ)[©]**

Одним из важнейших направлений идейно-политического воспитания молодых людей после октября 1917 г. стала активная борьба большевиков с религией и Церковью, ассоциировавшимися со старым, уходящим обществом. В её основу была положена одна из главных идей В. И. Ленина в этой области – не борьба ради борьбы, а тесное взаимодействие атеистического воспитания со строительством нового общества, ликвидацией неграмотности, утверждением материалистического понимания природы и общества.

Значительная роль в атеистическом воспитании молодёжи в Советской России отводилась комсомолу. Выбор форм и методов этой работы зависел от конкретных экономических и политических условий развития страны. В первые годы Советской власти комсомольцы применяли такие наступательные агитационно-массовые формы борьбы с религией, как шествия, митинги, «комсомольское рождество» и «комсомольская пасха». Для многих молодых людей это была очередная политическая кампания, проводимая в стране. Однако она не всегда имела положительные результаты. Зачастую такие действия отталкивали не только молодых людей, но и их родителей.

В 1923 г. ЦК РКП(б) даже подготовил специальный документ «Об антирелигиозной кампании во время пасхи», в котором рекомендовалось использовать в работе новые способы, особое внимание обращать на пропаганду научных знаний, проводить лекции и беседы на атеистические темы, шире использовать средства массовой информации. Летом того же года бюро ЦК РКСМ рассмотрело вопрос «О формах антирелигиозной пропаганды в Союзе». Отмечалась необходимость перехода от массовых агитационных мероприятий к планомерной широкомасштабной научной пропаганде. С этого момента начался новый этап в атеистическом воспитании подрастающего поколения. Больше внимания комсомольские организации стали уделять созданию антирелигиозных кружков и лекториев, в которых изучались естественные науки. Очень важно было подготовить комсомольцев и молодых коммунистов, способных организовать работу кружков.

В Циркуляре Исполнительного Бюро Союза Безбожников СССР (СБС) 1926 г. отмечалось, что комсомол до недавнего времени выступал одним из главных инициаторов антирелигиозных кампаний. С созданием СБС основной задачей ВЛКСМ стала организация лекций, бесед, вечеров, проведение культурно-массовых мероприятий и пр. Это призвано было отвлекать молодёжь от церкви, пьянства и праздничных дебошей. Изменились и методы антирелигиозной работы, поскольку они перестали быть только комсомольскими. Такие мероприятия, как «комсомольская пасха» или «комсомольское рождество», постепенно уходили в прошлое. Прежде всего, предполагалось усилить атеистическую пропаганду, поскольку вырос интерес молодёжи к проблемам