

УДК 792.036

**Российская театральная педагогика в контексте
глобальных социокультурных трансформаций: аспекты
универсальности и потенциальной адаптивности**

Фёдоров Юрий Валентинович

Кандидат философских наук, доцент,
Академик Крымской академии наук,
Академик Международной академии экономических
и социальных наук (Италия, Рим),
кафедра театрального искусства,
Крымский университет культуры, искусств и туризма,
295017, Российская федерация, Симферополь, ул. Киевская, 39;
e-mail: fedorov_juriy@mail.ru

Сапрыкина Марина Юрьевна

Кандидат педагогических наук, доцент,
заслуженный работник культуры Республики Крым,
заведующий кафедрой театрального искусства,
Крымский университет культуры, искусств и туризма,
295017, Российская федерация, Симферополь, ул. Киевская, 39;
e-mail: sama7268077@gmail.com

Аннотация

Данная статья является попыткой проблематизировать (с целью дальнейшего исследования) неоднозначный период отечественной театральной педагогики, связанный с трансмутационным состоянием российской культуры, на предмет универсальности и адаптивности базовых элементов системы Станиславского. С этой целью авторы предлагают рассмотреть сущностные аспекты отечественной театральной Школы в эпоху глобальных социокультурных трансформаций. Специфика культурных детерминаций постсоветской России сместила исследовательский фокус отечественного театроведения по вектору западного, а именно, постдраматического и постмодернистского театра. Авторы рассматривают проблемные зоны, связанные с постулатами позднего модерна и западноевропейского концептуального театра, перенасыщенными изощренными культурными детерминациями, диффузией больших стилей и эклектичным смешением художественных языков. Период проб и ошибок постсоветского театра, в контексте которых отечественная театральная педагогика испытала фазу жесткой турбулентности так и не нашел адекватного театроведческого анализа. При этом выводы об универсальности ключевых положений системы Станиславского и ее актуальности в театральном зарубежье были сделаны лишь частично. Данное исследование призвано

определить высокую степень исторической устойчивости и в то же время значительную потенциальную адаптивность системы Станиславского в контексте социокультурных катаклизмов, и наметить возможные пути ее обогащения и дальнейшего развития. Статья исследует так же определенные эффективные наработки Английской театральной школы, органично вписывающиеся в сущность системы К.С. Станиславского. Авторы предлагают использование апробированного зарубежного ресурса, способного усилить методологический потенциал отечественной театральной педагогики и её профессиональную привлекательность.

Для цитирования в научных исследованиях

Фёдоров Ю.В., Сапрыкина М.Ю. Российская театральная педагогика в контексте глобальных социокультурных трансформаций: аспекты универсальности и потенциальной адаптивности // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 5А. С. 77-90.

Ключевые слова

Театральная педагогика, система Станиславского, адаптивность, социокультурные трансформации, постдраматический театр, методология, театральные практики, зарубежный опыт.

Введение

Современный мир стремительно ускоряется, переформируется и эти глубинные трансформации принимают планетарный характер. XXI век сталкивает человечество с новыми вызовами техногенной цивилизации и переоценкой базовых постулатов нашего бытия [Бычков, 2000]. В постмодернистской философии подвергается пересмотру даже онтологическое, духовное и экзистенциальное содержание Человека. Однако разговор пойдет о неизбежных преобразованиях в отечественной культурно-творческой сфере, а именно в театральной педагогике.

Театр, как и любой другой вид искусства, также периодически проходит эволюционные этапы обновления. Прошрое столетие оказалось удивительно щедрым на театральное реформирование, а его начало перевернуло представление о границах сценических экспериментов. Вспомним великих реформаторов русской сцены: К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, «гротескный театр» и «фантастический реализм» Е.Б. Вахтангова, «условный театр» одного из первых советских авангардистов – В.Э. Мейерхольда, «синтетический» театр А.Я. Таирова, автора концепции «актер-мыслитель» А.Д. Попова, режиссерскую смелость Н.П. Охлопкова, сценические дерзания А.М. Лобанова, «Поэзию педагогики» М. О. Кнебель, «Мастерство актера и режиссера» Б.Е. Захавы и т.д. Это было время ожесточенной конкуренции театральных идей и сценических концепций. Однако, именно К.С. Станиславский впервые предложил тематический план театрального обучения и подобранный к нему систематизированный арсенал упражнений (на свободу мышц, внимание, аффективную память, чувство партнера, веру в предлагаемые обстоятельства и т. д.) [Сухов, 2020, 23].

Социокультурные потрясения, связанные с революцией, гражданской войной и т.д. значительно переформатировали театр как вид искусства, придав ему острополитические формы. Но, (недавно оформившаяся в целостную систему), советская театральная педагогика оказалась устойчивой к радикальным социальным преобразованиям и не подвергалась пересмотру даже после смерти К.С. Станиславского в 1938 г.

Вторая половина XX в. также наполнена замечательными именами режиссеров-новаторов: Г.А. Товстоногов, А.А. Гончаров, Ю.А. Завадский, Ю.П. Любимов, О.П. Ефремов, М.А. Захаров, А.А. Васильев, В.В. Фокин, П.Н. Фоменко, А.А. Могучий и др. Бессмысленно спорить, что благодаря этим мастерам наш отечественный театр стал таким, каким мы его знаем и любим сегодня. И опять же система Станиславского, доказавшая свою персистентность, осталась неприкосновенной в лавине новаторских режиссерско-педагогических прочтений, практик, методологий и техник.

XXI век стал существенно менять театральную среду. Сегодня в театре активно внедряются высокие технологии: видеоз экраны, видеомэппинги (или 3D, 4D, 5D - мэппинги), саунддизайн, робототехника, дополненная реальность, мультимедийные и VR-технологии, электронные проекции, интерактивные инсталляции, персонажи-аватары и прочие тренды мировой диджитализации. Кроме того в российском театральном поле осуществляются поиски новых жанров и видов постановок. Полным ходом идет апробация инновационных сценических пространств, невербального общения и эксклюзивных форм коммуникационного взаимодействия (вербатим, сторителлинг, иммерсивный театр, партиципаторный театр, инклюзивный театр, сайт-специфик, театр-променад, социальный театр, перформанс/инсталляция, контемпорари и др.) И на фоне этого стремительного развития эпохи цифровизации постоянно происходит поиск дополнительных приемов и методов обучения актёров и режиссеров. «Театральная высокотехнологичность стала результатом общемировой цифровой эволюции, которая, помимо позитивных аспектов, имеет и сомнительные достижения. Глобализация и постмодернизм привели к ряду социокультурных феноменов проблемного характера» [Федоров, 2023, 13].

Еще с момента распада СССР (1991 г.) и падения «железного занавеса» в России обозначился ряд деструктивных процессов, которые не могли не коснуться культуры. Основополагающие сдвиги в это сверхсложное время философы называли «глобальной трансмутацией культуры». Тупиковый аттрактор, ведущий к зоне катастроф, радикально переформатировал все прежние устойчивые концепты, постулаты и принципы, что привело к болезненной аберрации смыслов, ломке традиционных отношений, пересмотру ценностей и генезису новых форм [Шелепин, Лисичкин, 2000]. Перед театральной педагогикой в начале 90-х возникла проблема: оставаться в жестких рамках хорошо апробированной русско-советской театральной школы, или заимствовать и активно перенимать зарубежный театральный опыт. Понимание неприемлемости подобной дилеммы заставило театроведов того времени задуматься о третьем варианте: глубоком анализе накопленного Европой положительного театрального опыта и возможного частичного использования ее выдающихся наработок. Продуманная апробация лучших фрагментов зарубежной театральной Школы могла бы быть полезной, при бережном отношении к собственному национально-сценическому наследию. Однако эта проблема вскоре выпала из фокуса отечественной театральной аналитики. Замысел так и не был реализован.

Актуальность исследования

Сегодня в либеральных кругах существует мнение, что российская методология подготовки актеров и режиссеров, как и любая другая даже фундаментально созданная, апробированная и доказавшая свою эффективность, со временем становится самосохраняющейся и в достаточной степени консервативной (замкнутой) системой. Считается, что ряд ее краеугольных

компонентов являются реципрокно детерминированными, обусловленными историческим, социокультурным и театральным контекстом, одинаково необходимыми элементами построения целостной картины понимания универсальной актерской оснащенности. Система Станиславского, ставшая базисом всей российской театральной педагогики, сегодня без каких-либо изменений или привнесений преподается во всех театрально-образовательных учреждениях страны. Она даже породила такой социокультурный феномен, как «школьная театральная педагогика» [Григорьева, 2006].

Однако об универсальности и достаточной гибкости отечественной театральной Школы говорит тот факт, что именно по этой методике преподают мастерство актера и режиссера многочисленные западные театральные школы, центры и актерские объединения. Они частично адаптируют ее под задачи сегодняшнего дня, обогащая новыми конструктивными элементами, упражнениями и тренингами. Параллельно с ними активно функционируют и конкурируют другие практики подготовки театральных специалистов, имеющие свои преимущества и высокий коэффициент полезности.

Пока остается открытым вопрос о необходимости и возможности активной апробации зарубежного педагогического опыта отечественным театром. Так является ли европейская театральная Школа, безусловно, опасной и неприемлемой для российской ментальности и русского театрального наследия? В контексте современной геополитической ситуации и нарастающей западной русофобии, ответ на этот вопрос кажется почти очевидным.

Но если отказаться от алармизма и пессимистических настроений, связанных с крайне нестабильными мировыми процессами, и позитивно заглянуть в перспективу, то самоограничения, закрытость и тотальная изоляция такого рода, вряд ли наполнит новыми живительными соками отечественный театр и обеспечит его дальнейший расцвет. Дискуссия по этой проблеме с развернутыми междисциплинарными исследованиями, на наш взгляд, только начинается.

Изложение основного материала

Комплекс исследований предшественников, занимавшихся изучением безграничного потенциала русско-советской театральной педагогики и проблемы адаптации ею зарубежного театрального опыта огромен. Сюда входят и фундаментальные труды по театральной методологии Л.И. Гительмана, Б.Г. Голубовского, А.А. Глуханюк, и книги по режиссуре как практической психологии П.М. Ершова, С.С. Мокульского, Л.С. Грачевой, и режиссерско-педагогические изыскания Ю.С. Калашникова, и открытия в «педагогической режиссуре» Е.В. Кожара и т.д. О природной гибкости отечественной театральной педагогики писали: Б. Захава, В. Мочалов, Л. Варпахоский, А. Смелянский, Г. Товстоногов, М. Фокин, Ю. Савиловская, И. Степанова, проблему театрального профессионализма в эпоху междисциплинарных образовательных проектов исследовали А. Чепуров и др. Важность современности в театре особо выделяли в своих книгах А. Эфрос, Ю. Завадский, М. Ремез, М. Сулимов и др.

«Целый спектр современной социокультурной проблематики ярко отражается в “новой драматургии” и экспериментальной режиссуре» [Ветелина, 2009, 110]. Они формируют уже принципиально иной театральный язык с широчайшими аллюзиями, реминисценциями и ассоциациями, предлагают новые способы сценического существования актеров, создают иной, причудливый образный ряд со своеобразной режиссерской поэтикой, аллегоричностью и метафористикой, иногда без речевых и языковых средств, представленных в какой-либо

знаковой форме. Инструментом такого «общения» становится тело актёра, включающее особые формы самовыражения человека и обладающее широким диапазоном средств и способов передачи информации.

Для таких (иногда сверхсложных) актерско-режиссерских экспериментов необходим универсальный актёр со специфической подготовкой, соответствующей задачам и творческим вызовам третьего тысячелетия. Тут мы вновь обращаемся к универсальной, апробированной столетним опытом русско-советско-российского театра, эксклюзивной системе К.С. Станиславского. Его Метод и Система об актёре-человеке с максимальным погружением в процесс перевоплощения в сценический образ не нуждается сегодня в дополнительной популяризации. Это базовый смысл русской театральной Школы переживания, доказавший свою целесообразность и истинность успешным театральным опытом нескольких поколений великих русских мастеров сцены. Постигание жизни человеческого Духа привело патриарха Русско-советской сцены к открытиям в работе с актёром, которые во многом определили ход мирового театрального процесса в двадцатом веке.

Станиславский сформулировал наиважнейшее для театра любого времени открытие. Для актёра, выходящего на сцену и создающего сценический образ, важна не только «действенная задача» роли, но и «сверхзадача», и «сверхсверхзадача», о которых никто из режиссёров до него не говорил. Сверхсверхзадача актёра – высший творческий акт, глубоко личностный, эмоциональный, не требующий никаких схем.

Разумеется, система Станиславского не исчерпывается учением о сверхсверхзадаче. Она полна открытий, и, к примеру, подтекст явился одним из многих в этом ряду. Подтекст оказался ничем иным, как «познанием увеличения размерности сценической реальности, многомерности физического действия и творческой психофизиологии актёра, “многоуровневости” его сценического поведения в роли» [Яркова, 2011, 269]. Есть смысл напомнить и открытие К.С. Станиславского, сделанное им в 1934 году. Именно тогда он написал о «нарастании» роли в «перспективе артиста» [Станиславский, 1955, 464]. А в последний год своей жизни Станиславский пришел к необходимости следующего уточнения: «Вместо «создания жизни человеческого духа» – «создание внутреннего мира действующих на сцене лиц и передача этого мира в художественной форме» [Станиславский, 1986, 323]. Система, ставшая результатом пятидесятилетних исканий Станиславского, сегодня способствует глубочайшему пониманию неразрывной обратной связи жизни творца и его творчества, и при этом не является неким театральным догматом. Принципы Русской театральной школы оказались, говоря современным языком, в основе технологий развития личности.

Одновременно с этим не будем забывать о том, что: «Актёр и режиссёр Станиславский вывел свою систему работы из своего практического опыта, из своей художественной потребности решения конкретных актёрских и режиссёрских задач в конкретных спектаклях» [Скорик, 2015, 115]. Говоря о гибкости учения великого реформатора, будем помнить, что система Станиславского – это движение. «Постоянное творческое движение, рождённое будоражащими душу художника целями. Сама система не цель, система только средство для воплощения этой цели» [Скорик, 2015, 155]. Эта мысль Н.Л. Скорика позволяет нам допустить о возможности и даже необходимости определенных творческих привнесений в гибкое учение К.С. Станиславского.

Московский художественный театр, учреждённый в 1898 г., оказался уникальным противовесом театральным традициям XIX века. Вместе с В. Немировичем-Данченко К. Станиславский разрабатывал программу особого типа театра – ансамблевого, подчинённого

единому замыслу, безупречно достоверного, высокохудожественного и общедоступного. Приоритетными качествами актёра считались его высокие исполнительские возможности и навыки работы на сцене, соответствующие «заветам» К. Станиславского. В его представлении о творческом процессе режиссёр выступал не просто постановщиком, а режиссёром-педагогом, отвечающим за профессионализм актёров, этическое воспитание, творческий рост и его духовное развитие. В то время более объемной и глубокой режиссерской миссии и представить себе было трудно.

В концепции современного мирового театра такая трактовка роли режиссёра уже не является безапелляционной. (А этический компонент, увы, настойчиво элиминируется за скобки профессиональной режиссуры.)

Если система традиционного отечественного театрального образования была основана на внутреннем органическом синтезе понятия «педагог-наставник», то в современном российском поле наблюдается тенденция укрупнения роли и задач пиар-менеджера, активизации зрительской аудитории, внедрения постмодернистских режиссерских и драматургических концепций. А те, в свою очередь, связаны с «обоснованием» виртуозных перформативных вкраплений, звуковых инсталляций, медиализацией, полисинтетическим характером нарративной организации и даже приоритетом билетных продаж, PR-кампаниями и т.д.

Постмодернизм в российской театральной культуре

Глубинные трансформации отечественного театра начались буквально с исчезновения Советского Союза с политической карты мира. Новая (практически прозападная элита) деидеологизировала страну, предложив западно-либеральную модель дальнейшего развития. Заокеанский вектор новой социокультурной парадигмы с трансформированными нравственными ориентирами и спорными концептами художественного осмысления реальности, болезненно сказывался на всех сферах жизни россиян. Зоны морально-нравственных рисков в дезориентированном социуме стремительно росли, а духовные демаркационные границы катастрофически быстро стирались. Общество стремительно вестернизировалось, рыночные отношения с доминирующей коммерциализацией и ориентацией на сверхпотребление, антигуманизм, и ликвидацию семейных ценностей, становились нормой.

Отечественный театр тех лет вбирал в себя и транслировал в общество все болезненные преобразования страны. Изменился театральный язык, критерии художественности, не говоря о смысложизненных идеалах и духовном содержании человека. «Зрителя потрясали новые режиссерские концепты, инновационные сценические прочтения классики с обнуленными смыслами, болезненно гипертрофированной чувственностью и многозначительной гомоэротичностью» [Фёдоров, 2022, 259]. И это при том, что полномасштабные постмодернистские эксперименты начались в стране только в начале нулевых годов.

Трактат немецкого театроведа Ханс-Тиса Лемана «Постдраматический театр» оказался для Европы весьма резонансным [Исаева, 2013]. И хотя этот неоднозначный труд подвергся в нашей стране определенной критике, процесс, что называется, пошел. Режиссеры-новаторы начали обосновывать новую специфику игры актеров в своих постмодернистских представлениях, обозначая способ сценического существования «перформативным поведением». «Их интересовал сдвиг от минимального расхода энергии в обычной жизни, до максимального в перформансе. Энергия внешнего действия, а не внутреннего переживания с его «ложным психологизмом» и «интериоризацией» объявлялась в те годы главным фактором активной

зрительской визуализации и частью комплекса «театральности» [Фёдоров, Сапрыкина, 2024, 34]. Режиссеры поколения «post», адаптируя идеи постмодернизма, эстетизировали порок и поэтизировали зло на доступных им сценических площадках. И моду здесь задавал западноевропейский концептуальный театр с изофренными культурными детерминациями, новыми визуальными посылами, эклектичным смешением художественных языков, спорной эстетической модальностью и шокирующими «прелестями нетрадиционных решений» [Фёдоров, Сапрыкина, 2024, 33].

Деятельность определенной когорты режиссеров, подвижных и питаемых негативными стимулами и оснащенных западной оптикой, не могла не привести к негативным последствиям. Эта *via negationis* доводилась до крайних пределов, а значит, могла завершиться только тупиком. В нулевые годы социокультурная турбулентность переросла в глобальный процесс трансформации онтологических оснований Русской культуры. На столичных подмостках психологический и достоверный (традиционный) театр со Школой переживания К.С. Станиславского почти списывается в запасники театрального прошлого. Драматические спектакли превращаются в изофренный коллаж из визуальных эффектов, примитивных литературно-драматических нарративов с обнуленными смыслами и спорными художественными конструктами.

Но Российские апологеты постмодерна, декларирующие западно-либеральную идеологию, эмансипацию от драматического текста и новую театральную концепцию, явно поторопились, отказавшись от отечественного театрального наследия. В конце нулевых годов в российский театр уже возвращается былая осмысленность. Вычурный «режиссерский дизайн» в спектаклях уступает место сложно дифференцированной режиссерской работе с идейно-тематическим и действенным анализом, продуманной системой образов, точным событийным рядом, сверхзадачами героев и т.д. Система Станиславского опять становится спасательным кругом в опасном водовороте литературно-драматургического и театрального постмодернизма. Увлеченность его крайними формами привнесла сомнительные результаты в русское театральное поле и пока не нашла объективной аналитики в отечественном театроведческом дискурсе.

Современный театр во всех своих объективных проявлениях и неизбежных художественных модификациях набирает силу и не перестает удивлять своими дерзкими прорывами. Большой частью они направлены в область неотрансцендентального театра с мультивариативными построениями драматургического текста, симбиозом априорных фиксаций и апостериорных констатаций. Театральной педагогике приходится вводить в свой лексический оборот новую терминологию, напрямую связанную с широким спектром этико-эстетических, философско-гуманитарных, вербально-визуальных, аудиоинтертекстуальных и прочих преобразований эпохи позднего модерна. Мы уже привыкли к терминам, типа: «цифровой перформанс», «комментирующая метатекстуальность», «методологическая инкорпорация», «мультивариативная парадигма», «трансцендентальная зрительская общность», «энциклопедическая гипертекстуальность мультивариативного нарратива», «маска паратекста» и т.д. И это только начало в бесконечной череде конверсий и метаморфоз современного театра. Как писал в своей книге театральный критик В. Вилисов: «Именно с помощью цифры и новых медиа в театре появляется гиперреальность, которая отсылает сразу к нескольким временам и пространствам, перемешивая и сопоставляя их между собой» [Вилисов, 2018].

Возможно, кто-то заметит, что современное хаосоморфное состояние позднего модерна – не та мировая кладовая, которая может обогатить отечественный театр и нашу профессиональную

педагогику. Но где искать необходимые ресурсы, и стоит ли тратить время, когда есть собственная театральная сокровищница теоретических знаний и исторического опыта.

К примеру, вопрос дальнейшей универсализации актера пока остается на периферии отечественной театрально-педагогической проблематики [Глуханюк, 2020]. В быстроменяющемся мире разумная адаптация зарубежного театрально-педагогического опыта у нас пока только начинается, хотя зерна объективного интереса к нему вызревают давно.

Тут следует отметить, что содержание дисциплины «Мастерство актера» в современных российских театральных школах основано исключительно на традиционной системе и практике вышеперечисленных советских режиссеров-педагогов. Между тем, мировой театр не ограничивается исключительно русским театральным, хоть и бесценным опытом. В зарубежье активно развиваются инновационные, (не пронизанные постмодернизмом), эффективные методики преподавания мастерства актёра, и успешно интегрируются не только с традиционной театральной Школой, но и современной многопрофильной психологией. Однако отечественная театральная педагогика этот факт пока игнорирует. И вот почему.

Западные театральные школы (вузы, колледжи, студии, курсы, центры) подвержены, во-первых, сложному комплексу всевозможных неоднозначных этнических, религиозных, национальных и прочих влияний. Во-вторых, программы этих учебно-театральных образований опосредованно (иногда и напрямую) зависят от политических трендов и модных социальных концептов, духовно-религиозных и восточно-философских практик, азиатского эмпиризма, китайских учений, эндогамных обычаев, социокультурных постмодернистских стратегий, связанных со спорным (противоречивым) восприятием мира и его современными трансформациями. Наконец, школу европейского театрального образования нельзя воспринимать вне контекста сложных деформационных процессов всего западно-европейского высшего образования и т.д. Все эти факторы влияния резко актуализировались в период глобального антропологического кризиса и потому разобраться в этом западном театральном симбиозе достаточно сложно.

Тут крайне важны: жизненный, профессиональный актерский и режиссерско-постановочный опыт, умудренность в классической театральной российской педагогике, инновационность мышления, смысло-жизненные ориентации, позитивные мировоззренческие установки, комплексные общенаучные универсальные подходы, частно-научные методы и т.д. Эту сверхсложную работу способны проделать далеко не все театральные педагоги и эксперты и уж тем более студенты-выпускники театральных вузов.

Аспекты британской классической театральной школы

Понимая необходимость дополнительных интеллектуальных ресурсов, которые привели бы к появлению неожиданных и полезных междисциплинарных исследований в области театральной педагогики, мы проанализировали ряд современных европейских театральных школ. В результате сложного сравнительного анализа, мы выделили британскую классическую школу актёрского мастерства, доказавшую свою эффективность образцовой актёрской техникой и завоевавшую признание мировой зрительской аудитории.

Мы пришли к выводу, что, как это ни парадоксально, английские эффективные театрально-образовательные концепции способны стать (при определенных условиях) инструментами частичного обогащения традиционной российской театральной педагогики.

В результате исследования нам удалось выяснить, что в сложно структурированном современном британском театральном образовании активно практикуются и инновационные

западноевропейские и классические британские методики. Они используются для постановки (освобождения) голоса, сценической речи, вокала и сценического движения (пластики). Это эффективные техники и тренинги Иваны Чаббак, Августа Боалья, Уты Хаген, Франца Александера, Фельденкрайза, Кристин Линклейтер, Сэнфорда Мейснера, Рудольфа Лабана, Жан Лекока, Энн Богарт, Ежи Гротовского и др.

Стоит признать, что избирательная адаптация наиболее эффективных педагогических фрагментов зарубежных театральных школ, имеющих широкий резонанс, представляет определенный методологический интерес для отечественной театральной педагогики. Традиционные российские и современные британские театральные концепции имеют достаточное сходство в стремлении к «правде жизни», но в каждом времени понимание, форма этой правды и градус психологизма расходятся. Среди основных остроактуальных компетенций британских актеров следует отметить высокую конкурентноспособность, техническую универсальность, обостренную до предела способность «тотального актера», его физическую оснащенность и психодуховную выносливость (стойкость). И ещё – разноплановость, вовлечённость в актуальные творческие проекты, соотнесённость приобретаемых в ходе обучения профессиональных приемов и навыков с запросами театральной и кино-сферы.

Весьма эффективные британские методики в российском педагогическом поле, на наш взгляд, практически не востребованы. Август Боаль, Ута Хаген, Ежи Гротовский, Питер Брук, Франц Александер, Фельденкрайз, Кристин Линклейтер, Сэнфорд Мейснер, Рудольф Лабан, Жан Лекок, Джорджо Стрелер, Энн Богарт, Ивана Чаббак и др. режиссеры-педагоги, обогатившие мировое театральное искусство, могли бы своими наработками расширить и украсить палитру отечественной театральной педагогики. Тут обращает на себя внимание тенденция к скрупулезной психоэмоциональной подготовке в процессе создания образа, ассимиляция экспериментов со сценографией и «зрелищностью», преобладанием работы режиссёра-педагога в создании психологического портрета персонажа и т.д.

В качестве одного из примеров сошлемся на «соматический подход» к роли британского актёра Ричарда Армитаджа (в спектакле «The Crucible» «Суровое испытание») в театре «The Old Vic». Его понимание тела, включая самые сложные психоэмоциональные оттенки, того как оно движется, и как движение связано с голосом в ситуации, близкой к экстремальной, активно развивается в Великобритании последние десятилетия. Данный подход считается универсальным для театральной практики других стран [Ноуски Хэнли, 2016].

Вызывающими интерес являются и опыты работы над ролями шотландского «актера-творца» Дэвида Теннанта и «актера-универсала» Бенедикта Камбербэтча. Их высочайший уровень актерской психофизической оснащенности действительно уникален. Речь идет о своеобразном органическом синтезе «Школы переживания» и «Школы представления» в зависимости от режиссерских задач, стилистических и жанровых решений спектакля, а также от мизансценической сложности. Их монологи (на близком расстоянии от зрителя) поражают широчайшим спектром правдивой мимики, эмоциональным диапазоном, выражением глаз (движениями зрачков при статике глаз) и голосовых обертонов, обусловленных сложным спектром колебаний звучащего тела. Даже при достаточном удалении и поворотах спиной зритель видит и ощущает всю гамму чувств, переполняющих героя. Этим актёрам свойственно мгновенно менять эмоциональную окраску: от гнева к смеху, от отчаяния к веселью, при этом сохраняя натуралистичность состояния. В драматическом голосовом диапазоне им подвластны как комедийные жанры, так и трагедия, когда голос вместе с мимикой меняется от бархатного, низкого, или охрипшего, до комичного фальцета.

Анализируя работу Лондонского театра «The Royal Court», многочисленные эксперты отмечают укоренившийся принцип доскональной режиссерской работы и глубочайшего режиссерского анализа. При этом считается крайне важным общение драматурга с режиссером и исполнителями. Его присутствие на репетициях акцентирует смысловую нагрузку, вложенную в авторский текст, формирует осмысление проблематики драматургической истории и т.д. При этом актеры-интерпретаторы не должны забывать о роли зрителя, как о полноправном субъекте художественной коммуникации, о сохранении идейного содержания произведения. Отсюда вытекает стремление к «умному актёру», остро чувствующему актуальность произведения, знающему, читающему, имеющему яркую жизненную позицию, и при этом бережно относящемуся к авторскому слову. (Как видим, это совершенно не похоже на «смерть автора» в театральных западных постмодернистских постулатах). В целом все это присуще и российскому театру, но отличия и нюансы есть.

Мы изучили рабочие программы британских школ и выделили в них наиболее привлекательные разделы. Приведем только некоторые: «Техника Иваны Чаббан» (Моральная травма как инструмент к перевоплощению, изменению направления энергии, исцеление.), «Экспрессивный танец и анализ движений Рудольфа фон Лабана», «Терапевтический опыт Аугусто Боала», «Тройственная структура театрального пространства Питера Брука», «Техника Александра. «Психосоматическая медицина в сценической практике: снятие напряжённости мышц», «Движение через осознание и соматический подход Моше Фельденкрайза», «Бедный театр и экзотический физический тренинг Ежи Гротовского», «Классика европейского тренинга актера Ута Хагена», «Формы представления о физическом театре Жана Лекока».

Анализ приведенных разделов говорит о том, что в британском актёре во время его обучения в театральной школе педагогами воспитывается обостренное сочувствие и уязвимость, (т.е. работа с психоэмоциональной структурой личности), что делает его особенно гибким для воплощения, нюансировки сценических характеров и взаимодействия с другими героями-антагонистами. Цель определяет действие, мысль формирует задачу, внутреннее и внешнее движение рождает оттенки голоса, мимическую филигранность, пластическое разнообразие и т.д. Мыслительное начало является мощным внутренним импульсом для британского актёра. Обучение этому идёт как своеобразный поиск центра актера, всего его существа [Сандомирский, 2005, 235–238]. Британская театральная школа уделяет большее внимание художественным ценностям, нежели коммерческим, что оказывает значительное влияние на воспитание молодого актёра.

Согласно рабочим программам британских театральных школ часто используется и техника Александра, позволяющая универсально работать с телесным аппаратом. Она подразумевает эффект при сосредоточении на балансе и естественных положениях тела. Сценическая речь и голосовые британские методики позволяют актёру виртуозно управлять своим голосом, в зависимости от сложности мизансцен, парадоксальных психофизических состояний героя, от пространства сцены и театра.

Даже на этих маленьких примерах мы видим возможности реальной адаптации зарубежного театрального опыта, и если говорить шире, инновационных путей развития отечественной театральной педагогики. Тут можно привести мысль Е.Н. Ярковой о том, что в театре «жизнь человеческого духа представлена жизнью человеческого тела». «Потому театр, актёр – саморазвивающиеся системы нашего мира. Единая в общенаучном плане системная теория творчества актёра обладает методологическим, теоретическим и технологическим содержанием одновременно, знанием, как «производится» актёром его искусство, как рождаются («самоорганизуются») его сценические воплощения» [Яркова, 2011, 271].

Говоря о зарубежном опыте, нельзя не вспомнить и о «методике драматических игр под названием «Jeux Dramatiques». Эта методика «театрально-игрового действия для собственного удовольствия играющих» [Машевская, 2012] широко распространена в Германии, Швейцарии, Италии и Австрии, а в России она впервые была апробирована в 2006 году, сначала в Санкт-Петербурге, а затем и в Иваново [Сухов, 2022, 25]. А это значит, что даже относительно молодые театральные практики зарубежья, могут быть полезными нашей театральной педагогике с ее многовековым опытом.

Заключение

При всем сказанном нельзя не отметить, что Английская театральная школа в достаточной мере пронизана ссылками на систему Станиславского и его учеников, питающих ее огромным творческим потенциалом. Свой подход к роли, базирующийся исключительно на Русской системе режиссера и педагога Станиславского признавали и такие кинозвезды, как: Роберт Де Ниро, Дэниел Дей-Льюис, Холли Берри, Хоакин Феникс, Кристиан Бэйл и др. Эти факты многократно подтверждают универсальность системы Константина Сергеевича, ее безграничный потенциал и способность удовлетворять творческие запросы самых взыскательных мировых звезд даже в период глубочайших социокультурных трансформаций.

Логика сделанных выводов говорит о том, что уникальность Российской театральной педагогики, многократно проверенной временем, еще и в том, что она адаптивна (модифицирующаяся), не боится привнесений, и будучи гибкой (пластичной) от природы, способна к обогащению и дальнейшему поступательному развитию. Английская театральная Школа – лишь один из потенциально возможных ресурсов для работы в этом направлении.

Библиография

1. Бычков В. XX век: предельные метаморфозы культуры / В. Бычков, Л. Бычкова // Полигнозис. – 2000. №2. – С. 63-76; №3. С. 67–85.
2. Ветелина Л.Г. «Новая драма» XX–XXI вв.: проблематика, типология, эстетика, история вопроса // Вестник Омского университета. 2009. № 1. С. 108–114.
3. Вилисов В. Нас всех тошнит. Как театр стал современным, а мы этого даже не заметили. [Электронный адрес] https://kartaslov.ru/книги/Виктор_Вилисов_Нас_всех_тошнит_Как_театр_стал_современным_а_мы_этого_не/4 (дата обращения 25.10.2024).
4. Глуханюк А.А. Культурные контексты современного театрального образования в России / А. А. Глуханюк // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. 2020. т. 26, № 2 (197).
5. Гребёнкин А. Театральная педагогика вчера и сегодня // Театр имени П. М. Ершова «111». URL: <http://theater111.ru/science03.php> (дата обращения: 20.10.2024).
6. Григорьева О.А. Школьная театральная педагогика как социально-культурный феномен: дис. ... д-ра пед. наук. СПб., 2006. 365 с.
7. Исаева Н. Театр и его сумерки. О книге Ханс-Тиса Леманна «Постдраматический театр» // Театр. №10. 2013. С. 169–174.
8. Машевская С. М. Эволюция идей школьного театра / М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2012. 159 с.
9. Носка Хэнли. Великобритания против США: чем отличается обучение драматургии? Hanly N. UK vs US: how is drama training different? [Электронный ресурс] // The Stage – Категория сайта «Features». Текст: электронный – URL: <https://www.thestage.co.uk/features/uk-vs-us-how-is-drama-training-different> (дата обращения: 11.10.2024).
10. Сандомирский М.Е. Метод Фельденкрайза (АТМ) // Психосоматика и телесная психотерапия: Практическое руководство. М.: Класс, 2005. С. 235–244. – 592 с.
11. Скорик Н.Л. Система Станиславского как базовый ориентир для сегодняшнего театра // «Вестник МГУКИ». 2015. 4 (66). С.112–117.
12. Станиславский К.С. Театральное наследство. – М.: АН СССР, 1955. – Т. 1
13. Станиславский, К. С. Из записных книжек: в 2 т. – М.: ВТО, 1986. – Т. 2.

14. Сухов А.О. Методологические аспекты становления театральной педагогики // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2022. Вып. 2 (220). С. 19–30.
15. Фёдоров Ю.В. Диагноз современной культуры: приговор или надежда? Сборник научных статей. Симферополь: ООО «Форма». – 2023. – 320 с.
16. Фёдоров Ю.В., Сапрыкина М.Ю. Постмодерн в театральном искусстве России начала XXI века: логика метаморфоз // «Наследие веков». Электронный научный журнал южного филиала института наследия. №2 (38). 2024. С. 28–40.
17. Шелепин Л.А., Лисичкин В.А. Третья мировая (информационно-психологическая) война /Л.А. Шелепин, В.А. Лисичкин. М.: Институт социально-политических исследований АСН. – 2000 г. 304 с.
18. Яконюк А. Экспериментальный театр в Норвегии: самовар-метод и диалог культур // РИА Новости. Культура. 2018. URL: <https://ria.ru/20181020/1531098377.html> (дата обращения: 20.10.2024).
19. Яркова Е.Н. Метод и система К.С. Станиславского или первый междисциплинарный анализ творчества актера // Мир науки, культуры, образования. № 3 (28). 2011. С. 269 – 272.

Russian Theatre Pedagogy in the Context of Global Socio-Cultural Transformations: Aspects of Universality and Potential Adaptability

Yurii V. Fedorov

PhD in Philosophical Sciences, Associate Professor,
Academician of the Crimean Academy of Sciences,
Academician of the International Academy of Economic and Social Sciences (Rome, Italy),
Department of Theatre Arts,
Crimean University of Culture, Arts and Tourism,
295017, 39 Kievskaya str., Simferopol, Russian Federation;
e-mail: fedorov_juriy@mail.ru

Marina Yu. Saprykina

PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Honored Cultural Worker of the Republic of Crimea,
Head of the Department of Theatre Arts,
Crimean University of Culture, Arts and Tourism,
295017, 39 Kievskaya str., Simferopol, Russian Federation;
e-mail: sama7268077@gmail.com

Abstract

This article attempts to problematize (for the purpose of further research) an ambiguous period in Russian theatre pedagogy associated with the transmutational state of Russian culture, focusing on the universality and adaptability of the basic elements of the Stanislavsky system. To this end, the authors propose examining the essential aspects of the Russian theatre School during an era of global socio-cultural transformations. The specificity of cultural determinants in post-Soviet Russia shifted the research focus of domestic theatre studies toward Western influences, particularly post-dramatic and postmodern theatre. The authors explore problematic areas related to the postulates of late modernity and Western European conceptual theatre, which are oversaturated with sophisticated cultural determinants, the diffusion of grand styles, and the eclectic mixing of artistic languages. The trial-and-error period of post-Soviet theatre, during which Russian theatre pedagogy

experienced a phase of intense turbulence, has yet to receive adequate theatre studies analysis. Meanwhile, conclusions about the universality of the key principles of the Stanislavsky system and its relevance abroad have been drawn only partially. This study aims to establish the high degree of historical resilience and, at the same time, the significant potential adaptability of the Stanislavsky system in the context of socio-cultural upheavals, while outlining possible ways to enrich and further develop it. The article also examines certain effective practices of the English theatre school that organically align with the essence of K.S. Stanislavsky's system. The authors propose incorporating proven foreign methodologies to enhance the methodological potential and professional appeal of Russian theatre pedagogy.

For citation

Fedorov Yu.V., Saprykina M.Yu. (2025) Rossiyskaya teatral'naya pedagogika v kontekste global'nykh sotsiokul'turnykh transformatsiy: aspekty universal'nosti i potentsial'noy adaptivnosti [Russian Theatre Pedagogy in the Context of Global Socio-Cultural Transformations: Aspects of Universality and Potential Adaptability]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (5A), pp. 77-90.

Keywords

Theatre pedagogy, Stanislavsky system, adaptability, socio-cultural transformations, post-dramatic theatre, methodology, theatre practices, foreign experience.

References

1. Bychkov, V.V. & Bychkova, L.S. (2000) XX vek: predel'nye metamorfozy kul'tury [20 th Century: Ultimate Metamorphoses of Culture]. Polignozis. 2. pp. 63–76.
2. Vetelina, L.G. (2009) "Novaya drama" XX–XXI vv.: problematika, tipologiya, estetika, istoriya voprosa ["New Drama" of the 20 th and 21st Centuries: Problems, Typology, Esthetics, History of the Issue]. Vestnik Omskogo universiteta.1. pp. 108–114.
3. Vilisov, V. Nas vsego toshnit. Kak teatr stal sovremennym, a my` e`to go dazhe ne zametili [We all feel sick. How the theater became modern, and we didn't even notice it]. [Elektronny`j adres] [https://kartaslov.ru/knigi/Viktor\\_Vilisov\\_Nas\\_vsex\\_toshnit\\_Kak\\_teatr\\_stal\\_sovremennym\\_a\\_my\\_e`to_go_ne/4](https://kartaslov.ru/knigi/Viktor_Vilisov_Nas_vsex_toshnit_Kak_teatr_stal_sovremennym_a_my_e`to_go_ne/4) (data obrashheniya 25.10.2024).
4. Gluhanyuk, A.A. Kulturnie konteksti sovremennogo teatral'nogo obrazovaniya v Rossii [Cultural contexts of modern theatrical education in Russia]. / A. A. Gluhanyuk // Izvestiya Uralskogo federal'nogo universiteta. Ser. 1_ Problemi obrazovaniya_ nauki i kulturi. 2020. t. 26. № 2 (197).
5. Grebyonkin, A. Teatral'naya pedagogika vchera i segodnya [Theatre pedagogy yesterday and today]. // Teatr imeni P. M. Ershova «111». URL: <http://theater111.ru/science03.php> (data obrashheniya: 20.10.2024).
6. Grigor'eva, O.A. Shkol'naya teatral'naya pedagogika kak social'no-kul'turny`j fenomen: dis. ... d-ra ped. Nauk [School theater pedagogy as a socio-cultural phenomenon: dis. ... Doctor of Pedagogical Sciences]. SPb., 2006. 365 s.
7. Isaeva, N. (2013) Teatr i ego sumerki. O knige Khans-Tisa Lemanna "Postdramaticheskiy teatr" [Theater and Its Twilight. About the Book by Hans-Thies Lehmann "Postdramatic Theater"]. Teatr. 10. pp. 169–174.
8. Mashevskaya, S. M. E`volyuciya idej shkol'nogo teatra. [The evolution of school theater ideas]. / M.: VCzXT («Ya vxozhu v mir iskusstv»), 2012. 159 s.
9. Nouski Xe`nli. Velikobritaniya protiv SSHA: chem otlichaetsya obuchenie dramaturgii? [Great Britain vs. the USA: what is the difference between drama education?]. Hanly N. UK vs US: how is drama training different? [Elektronny`j resurs] // The Stage – Kategoriya sajta «Features». Tekst: e`lektronny`j – URL: <https://www.thestage.co.uk/features/uk-vs-us-how-is-drama-training-different> (data obrashheniya: 11.10.2024).
10. Sandomirskij, M. E. Metod Fel'denkrajza (ATM). [Feldenkrais Method (ATM)]. // Psixosomatika i telesnaya psixoterapiya: Prakticheskoe rukovodstvo. M.: Klass, 2005. S. 235–244. – 592 s.
11. Skorik, N.L. Sistema Stanislavskogo kak bazovy`j orientir dlya segodnyashnego teatra. [The Stanislavsky system as a basic guideline for today's theater]. // «Vestnik MGUKI». 2015. 4 (66). S.112–117.
12. Stanislavskij, K.S. Teatral'noe nasledstvo [Theatrical legacy]. – M.: AN SSSR, 1955. – T. 1. 5.
13. Stanislavskij, K. S. Iz zapisnikov knizhek: v 2 t. [From notebooks: in 2 vols.] – M.: VTO, 1986. – T. 2.

14. Suxov, A.O. Metodologicheskie aspekty` stanovleniya teatral`noj pedagogiki [Methodological aspects of the formation of theatrical pedagogy]. // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. 2022. Vy`p. 2 (220). S. 19–30.
15. Fyodorov, Yu.V. Diagnostika sovremennoj kul`tury`: prigovor ili nadezhda? [Diagnosis of modern culture: verdict or hope?]. Sbornik nauchny`x statej. Simferopol`: OOO «Forma». – 2023. – 320 s.
16. Fyodorov, Yu.V., Sapry`kina, M.Yu. Postmodern v teatral`nom iskusstve Rossii nachala XXI veka: logika metamorfoz. [Postmodernity in the theatrical art of Russia at the beginning of the XXI century: the logic of metamorphoses]. // «Nasledie vekov». Elektronny`j nauchny`j zhurnal yuzhnogo filiala instituta naslediya. №2 (38). 2024. S. 28–40.
17. Shelepin, L.A., Lisichkin, V.A. Tret`ya mirovaya (informacionno-psixologicheskaya) vojna. [The Third World (information and psychological) war]. /L.A. Shelepin, V.A. Lisichkin. M.: Institut social`no-politicheskix issledovanij. ASN. – 2000 g. 304 s.
18. Yakonyuk A. Eksperimental`ny`j teatr v Norvegii: samovar-metod i dialog kul`tur [Experimental Theatre in Norway: the Samovar method and the Dialogue of Cultures]. //RIA Novosti. Kul`tura. 2018. URL: <https://ria.ru/20181020/1531098377.html> (data obrashheniya: 20.10.2024).
19. Yarkova, E.N. Metod i sistema K.S. Stanislavskogo ili pervy`j mezhdisciplinarny`j analiz tvorchestva aktera. [The method and system of K.S. Stanislavsky or the first interdisciplinary analysis of the actor's work]. // Mir nauki, kul`tury, obrazovaniya. № 3 (28). 2011. S. 269 – 272.