

ДИАЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

УДК 008

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-167-174>

Денис Александрович ДАВЫДОВ,

старший преподаватель
кафедры режиссуры и мастерства актера,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: thesined92@gmail.com

Аннотация. В данной статье рассматриваются тенденции разносторонней подготовки студентов к актерской деятельности в условиях заметной трансформации подходов к сущности и перспективам института театра. При этом основной акцент делается на диалогическом аспекте формирования творческой индивидуальности студента и развития его профессиональных способностей, навыков и умений. Автор статьи исходит из идеи взаимосвязи игрового и диалогического начал в сценическом искусстве и под этим углом зрения раскрывает ряд существенных моментов актуализации принципа диалогизма в учебно-творческой работе опытных театральных педагогов со студентами. Критерии творческого потенциала традиции межличностного диалога соотносятся с ценностно-смысловыми основами театра переживания. В статье приводится ряд конкретных примеров из педагогической и художественно – творческой практики мастерской Н. Л. Скорика, свидетельствующих о важности и творческой перспективности реализации принципа диалогизма в работе с будущими актерами.

Ключевые слова: диалогическая природа театра, традиция диалогизма, театр переживания и игровой театр, «правда мастерства» (Буткевич), сценическое общение как диалог, диалогический аспект театральной педагогики.

Для цитирования: Давыдов Д. А. Диалогический аспект современного театрального образования // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №2 (57). С. 167–174. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-167-174>

THE DIALOGICAL ASPECT OF MODERN THEATRE EDUCATION

Denis A. Davydov,

Senior Lecturer at the Department
of Directing and Acting,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: thesined92@gmail.com

Abstract. This article examines the trends in the comprehensive preparation of students for acting in the context of a noticeable transformation of approaches to the essence and prospects of the theater institute. The main emphasis is placed on the dialogical aspect of the formation of the student's creative individuality and the development of

his professional abilities, skills and abilities. The author of the article proceeds from the idea of the interrelation between the play and dialogic principles in the performing arts and, from this point of view, reveals a number of significant aspects of the actualization of the principle of dialogism in the educational and creative work of experienced theater teachers with students. The criteria of the creative potential of the tradition of interpersonal dialogue are related to the value-semantic foundations of the theatre of experience. The article provides a number of specific examples from the pedagogical and artistic-creative practice of N. L. Skorik's workshop, testifying to the importance and creative potential of implementing the principle of dialogism in working with future actors.

Keywords: dialogical nature of theatre, tradition of dialogism, theatre of experience and play theatre, "truth of mastery" (Butkevich), stage communication as a dialogue, dialogical aspect of theatre pedagogy.

For citation: Davydov D. A. The Dialogical Aspect of Modern Theatre Education. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 2 (57), pp. 167–174. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-167-174>

В культурном пространстве современности театр не только занимает видное место, но и способствует расширению эстетических горизонтов зрителей, обогащению их связей с миром художественных ценностей. Привлекательность одного из самых древних искусств связана не только с синтетическим характером театра и его зрелищностью. «Магия» сцены обусловлена также «правдой мастерства» актерского существования в «предлагаемых обстоятельствах» (К. С. Станиславский), содержательностью и эмоциональным «градусом» спектакля. Каждый из этих параметров притягательности сценического искусства неотделим от такой особенности театра, как его *диалогическая сущность*.

Театр как художественное пространство диалогических отношений

Как художественная традиция диалогизм возник в пространстве древнегреческой театральной культуры и проявился в трагедиях Эсхила как эмоциональное общение Хора и «знакового» персонажа (протагониста), как смысловой контакт мудрого коллектива и личности; но постепенно эта традиция обогащалась новыми чертами: на первый план выступают не носители общинного опыта, а участники развития фабулы пьесы. Зрелищно-игровое начало театрального искусства оказывается тесно связанным с *событийно-диалогическими аспектами* разрешения основного конфликта трагедии или комедии. До возникновения режиссерского театра памятными событиями в истории театра становились те спектакли, которые были созданы на основе литературных достижений великих драматургов, мастерски владевших искусством создания фабулы пьесы и выстраивания диалогов между персонажами. При этом важно иметь в виду такую закономерность: «Каждое произведение имеет свою при-

роду общения. Ритм и краски речи, подтексты, «зоны молчания» <...> обуславливаются стилем драматурга, характером героя, природой его темперамента и эмоциональным состоянием» [3, с. 50]

Действительно, неповторимый для талантливого драматурга стиль в течение многих столетий «задавал» собой особенности диалогических отношений на сцене. Смысловая насыщенность и экспрессивность взаимодействия героев пьесы у Карло Гольдони и Карло Гоцци настолько отличаются друг от друга (хотя оба драматурга – итальянцы, жившие в одно и то же время), что и характер, и стиль диалогических отношений между персонажами отражают особенности каждого из авторов; точно так же отличается диалогическое пространство пьес А. Н. Островского и А. П. Чехова, В. С. Розова и А. Н. Арбузова и т. д. Но в любом случае театральный диалог воспринимался как ценность. Так, по мнению Ю. М. Лотмана, «актёр на сцене ведет диалоги в двух разных плоскостях: выраженное общение связывает его с другими участниками действия, а невыраженный молчаливый диалог – с публикой». [7, с. 389]

Постепенно в результате трансформации сценического искусства расширялись и границы диалогического пространства театра, особенно в связи с появлением профессии режиссера. Характер и стиль сценического общения как взаимодействия героев, а также контактирования актеров с публикой, определялись не столько автором пьесы, сколько режиссером-постановщиком – интерпретатором драматургического текста и автором спектакля. Тенденция возрастания режиссерского интереса к ответной реакции публики на постановку в целом проявляется в снижении авторитета драматурга, с одной стороны, и своеволия в режиссерской интерпретации литературного «первоисточника» спектакля, с другой. При этом внимание постановщиков уделяется преимущественно постмодернистским приемам иронии и провакатизма.

Тем не менее никто и ничто не может отменить традицию театрального диалога, его двусторонний характер, то есть реакцию зрителя на актерскую игру, воспроизводящую сложность отношений между персонажами пьесы. Кроме того, на стиль диалогических отношений в сфере современной театральной культуры заметно влияет увлечение интерактивными формами контактирования исполнителей с аудиторией. Все заметнее становится тенденция подхода к спектаклю как к «арт-продукту», который отвечает запросам массового зрителя и требованиям современного рынка. Такое «переформатирование» диалогических традиций рождает особое внимание к профессии актера в целом. «Мода» на непосредственное *ролевое* участие зрителя в сюжетных разворотах перформанса или иммерсивного театра трансформирует критерии оценки актерского творчества и создает опасность дилетантизма. В связи с отмеченными изменениями в диалогическом пространстве современной театральной культуры возникает вопрос

о роли театрального образования в совершенствовании сценического искусства. Актуальность данного вопроса связана с тем, что «градус» и стиль зрительской реакции на событийно-диалогические особенности спектакля зависят как от особенностей режиссерского подхода к художественному образу спектакля, так и от качества актерской игры, а также – от культуры диалогических отношений внутри творческого ансамбля исполнителей.

Принцип диалогизма в современном театральном образовании

В свете известной установки великого реформатора театрального искусства К. С. Станиславского на «правдивое творчество органической природы» подготовка студентов к сценическому творчеству носит разносторонний характер. Сложные задачи выявления и активизации творческих возможностей будущих актеров, расширения их кругозора и формирования эстетического вкуса *решаются последовательно* с помощью разных методик, включая и использование принципа диалогизма.

Традиционная система «учитель – ученик» функционирует в сфере театрального образования как *интеллектуально-творческий диалог* между Мастером-наставником и студентами, избравшими актерскую профессию. Важность и перспективность такого диалога обусловлены, прежде всего, коллективным характером сценического творчества, а также – критериями оценки качественных характеристик существования актера на сцене. В течение нескольких лет обучения и творческого воспитания студентов осуществляется *системный подход* к решению задач театральной педагогики. Он выражается не только в преподавании специальных дисциплин, развивающих навыки владения телом, голосом, жестом и мимикой, но и в разнообразных видах диалогических отношений педагогов и студентов.

Широкий круг задач современного театрального образования включает, как известно, комплекс учебно-творческих занятий по конкретным дисциплинам в сочетании с диалогическим форматом двусторонней связи педагогов и студентов, включая мастер-классы и самостоятельные «пробы» будущих актеров. Благодаря такой разносторонней подготовке к сценическому творчеству расширяется и кругозор студентов, и «арсенал» сценических навыков и умений – от способности органично и выразительно взаимодействовать в сценическом пространстве до импровизационных возможностей начинающих актеров. В этой связи стоит процитировать выдающегося режиссера А. В. Эфроса: «Мне кажется, высшая способность в нашем творчестве – способность *к импровизации*. Ты все обдумывал, возможно месяцами, а то и целый год. Но вот ты вышел на подмостки... и начинается *конкретность*. Она – в партнере, в таком, а не другом, в живом общении, в какой-то новой ориентации...» [11, с. 12]

Эстетика *театра переживания*, как и художественные установки *игрового театра*, придают большое значение диалогическому аспекту театрального образования в том смысле, что врожденные способности к актерскому творчеству не гарантируют автоматически высоких творческих результатов. Продуктивность «тренинга и муштры» обеспечивается взаимосвязью содержательных контактов преподавателей и студентов, направленных одновременно и на овладение основами психотехники, навыками внешней выразительности и сценической речи, и на приобщение будущих актеров к сфере сценического творчества.

Поэтапность творческого развития студентов – еще одна традиция отечественной театральной педагогики. Тренинги и разминки фокусируют на способности держать в тоне главный инструмент – актерскую природу: душу, тело, голос, психику. Смысл этюдов на определенную тему состоит в формировании навыков сценической веры в «предлагаемые обстоятельства» и оттачивания умений продуктивного взаимодействия актеров друг с другом. Самостоятельные отрывки дают возможность проявиться в материале, который каждый выбирает по своему желанию, вкусу, настрою. Каждый этап творческой подготовки студентов активизирует их воображение и фантазию.

Важное значение имеет, по моему наблюдению, и традиция показа самостоятельных работ студентов. Показ результатов самостоятельной работы будущих актеров – это, по сути, диалог со зрителем в формате разных жанров и художественных приемов сценического взаимодействия. И этот диалог каждый раз новый, особенный, сегодняшний. Публика может чутко реагировать на сказанное шёпотом слово или зевать на яростном монологе. В чем секрет? В точности, в свободе, в подлинной жизни на сцене. Зритель остро чувствует фальшь и в то же время как ребенок способен подключаться к точной игре артиста. Причем диалог-показ может проходить как «созвучно» так и «рассеянно». В созвучии зритель в связи с сценическим действием переживает с актерами вместе одну историю, творящуюся на их глазах. В рассеянном диалоге зритель и актер отрываются друг от друга, и тем самым создается ситуация потери взаимного контактирования.

Как правило, на завершающем этапе театрального образования студентов выпускается несколько дипломных спектаклей самых разных жанров. Среди них может быть пластический, чтецкий, драматический, музыкальный, комедийный, экспериментальный, биографический, документальный спектакль или сказка. Общим, итоговым моментом для разных типов выпускных работ является полнота ярких проявлений творческого потенциала и художественных ориентиров студентов-дипломников, их импровизационных способностей.

Особенности реализации творческого потенциала диалога в студенческих спектаклях и творческих проектах

Органичной частью системы разностороннего развития студентов, избравших профессию актера, является их непосредственное включение в процесс коллективного создания театрального спектакля. Как подчеркивает автор статьи «Театральная педагогика: традиции и инновации» Л. А. Шаева, «значимость театральных спектаклей для студентов заключается в том, что в них отражается и моделируется в сценической форме «жизнь человеческого духа» [12]. Справедливость данного мнения подтверждается и творческим опытом подготовки спектаклей на основе литературного текста в мастерской Н. Л. Скорика. Для примера стоит обратиться к таким театральным спектаклям, как «Брат Алеша» (2014) и «А знаешь, брат»: при всем жанровом отличии этих работ общим моментом является полнота и яркость реализации принципа диалогизма, благодаря чему каждый из студенческих спектаклей вызвал положительный отклик у зрителей.

Первое, что стоит подчеркнуть при раскрытии диалогического пространства данных спектаклей, – это особенности их литературного «первоисточника». Литературной основой каждого из студенческих спектаклей являлась не пьеса в традиционном ее понимании, а тексты по мотивам произведений, которые были далеки от драматургического письма. Так, спектакль «Брат Алеша» создавался на основе произведения Виктора Розова, который трансформировал сюжетную линию судьбы школьника Илюшечки Снегирева и взаимоотношений других мальчиков с Алешей Карамазовым в отдельный драматургический текст (т. е. пьесу). Не было и драматургической (в академическом формате) основы и в спектакле «А знаешь, брат», созданном по мотивам поэмы Александра Твардовского «Василий Теркин». Это обстоятельство позволяет выявить диалогический аспект обоих спектаклей: ведь само творческое «пересоздание» другими авторами в другом времени явилось диалогом с авторами прошлых эпох, их Встречей.

Второй особенностью спектаклей, созданных на основе сочетания принципов инсценирования авторского текста и диалогизма, был особый стиль контактирования исполнителей друг с другом и со зрителями. Благодаря стилевым особенностям диалога между актерами и залом создавалась атмосфера эмоционального отклика на сюжет и переживания персонажей. Тем самым подтверждалась нравственная ценность рассмотренных спектаклей, а также тот факт, что «ни одно из искусств не связано так непосредственно с реакцией аудитории, не реагирует на эту реакцию столь немедленно и активно, как театр» [7, с. 411].

В этой связи стоит отметить характерную для педагогов и студентов особенность: понимание тесной связи традиций психологического театра (театра переживания) и игрового. Как писал один из авторитетных преподавателей Московского государственного института культуры М. М. Буткевич, «игра и театр реально на практике всегда существовали нераздельно, они просто не могут жить друг без друга. <...> Именно игровые театральные структуры позволяют поймать неуловимую эмоцию, выявить ее на пределе достоверности и воскрешать на каждом спектакле заново» [1, с. 30].

Важно и то, что использование принципа диалогизма в театральной педагогике «развивает у актеров умение передавать подлинные эмоции и чувства, что является важным элементом актерского мастерства» [10, с. 63]. Особо следует отметить как креативно-педагогическую традицию взаимодействие художественных возможностей «смежных» с театром искусств. На этом принципе создавались такие спектакли, как «Летучая мышь» (жанр оперетты), «Улыбка Ван Гога, или печаль будет длиться вечно» (на основе писем художника брату), «Вишневый сад» (пьеса А. П. Чехова «Un roquito Tango» (пластический спектакль). Каждая из итоговых работ соответствует не только гуманитарным и художественным установкам педагогического и студенческого коллективов единомышленников, но и подтверждает справедливость высказывания А. В. Эфроса о необходимости «выработать в себе вкус, не терпящий «муры», в чем бы она ни проявлялась» [11, с. 163].

Таким образом, в современном театральном образовании диалогизм выступает действенным фактором плодотворности системы «Мастер-наставник и студент». С этой точки зрения заслуживает особого внимания руководителя курса и педагогов вопрос о содержательном «насыщении» диалогического пространства учебных занятий и о приемах поддержания атмосферы сотворчества и продуктивного общения. Культура диалогических отношений в немалой степени зависит от «создания такой атмосферы, которая способствует возникновению творческого состояния» [5, с. 29]. Эта, казалось бы, «азбучная истина» требует для своего достижения в педагогической практике сочетания ценных традиций и смелых творческих инноваций. Неслучайно идея гармонии этих начал в сфере театрального образования проходит через весь контекст книги М. О. Кнебель «Поэзия педагогики» [4]. Эта же мысль на конкретном материале была развита «мэтром» преподавания основ пластической выразительности А. Б. Немеровским [8], а также – в статьях современных исследователей М. В. Лаврика [6] и В. Е. Орловой. [9]. Авторов отмеченных публикаций объединяет признание эффективности реализации принципа диалогизма при решении задач художественно-творческого воспитания студентов.

Список литературы

1. *Буткевич М. М.* К игровому театру: в 2 томах. Т. 1. Лирический трактат. Москва: Российская академия театрального искусства - ГИТИС, 2010. 703 с.
2. *Зверева Н. А. Ливнев Д. Г.* Словарь театральных терминов (создание актерского образа). 2-е изд. Москва: Российский университет театрального искусства. ГИТИС, 2014. 136 с.
3. *Карпушкин М. А.* Уроки Мастера. Конспекты по театральной педагогике А. А. Гончарова. Москва: Изд-во «ГИТИС», 2005. 216 с.
4. *Кнебель М. О.* Поэзия педагогики. Вступит. ст. Г. А. Товстоногова. Ред. Н. А. Крымова. Москва: ВТО. 1976. 526 с.
5. *Кренке Ю. А.* Практический курс воспитания актера. Санкт-Петербург. 2021. 117 с.
6. *Лаврик М. В.* Воспитание художественной выразительности на основе системы К. С. Станиславского // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022 № 3 (107). С. 93–100.
7. *Лотман Ю. М.* Семиотика сцены // Статьи по семиотике культуры и искусства. / Предисловие С. М. Даниэля, сост. Р. Г. Григорьева. Санкт-Петербург: Академический проект. С. 388–435.
8. *Немеровский А. Б.* Пластическая выразительность актера: учебное пособие. Москва: Российский университет театрального искусства. ГИТИС, 2013. 256 с.
9. *Орлова В. Е.* К вопросу о культурологическом анализе театрального пространства // Вестник Оренбургского государственного университета. 2008. № 6 (88). С. 10–16.
10. *Розова Т. В.* Влияние драматургии Виктора Сергеевича Розова на воспитание и развитие актеров в современных условиях // Культура и образование: научно – информационный журнал для вузов культуры и искусств. 2024. № 3 (54). С. 56–65.
11. *Эфрос А. В.* Профессия: режиссер. Москва: Фонд «Русский театр». Панас. 1993. 368 с.
12. *Шаяева Л. А.* Театральная педагогика: традиции и инновации // Культура: теория и практика. 2025. № 2 (63). URL <https://sciup.org/theoryofculture/2025–2–63>
13. *Шибеева М. М., Волобуев В. А.* Искусство как культурная универсалия // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. № 2 (49). С. 5–15.