

International Academy of Science and Higher Education
London, United Kingdom
Global International Scientific Analytical Project

EDGES OF SCIENTIFIC CREATIVITY

INTERNATIONAL COLLECTION OF SCIENTIFIC
PAPERS OF THE GISAP PROJECT
PARTICIPANTS, AUTUMN 2017



International Academy of Science and Higher Education

EDGES OF SCIENTIFIC CREATIVITY

International collection of scientific papers of the GISAP project participants, autumn 2017

**The event was carried out in the framework of a preliminary program of the project
«World Championship, continental, national and regional championships on scientific analytics»
by International Academy of Science and Higher Education (London, UK)**

Published by IASHE
London
2017

Закономірність таких процесів у літературі 1960-х – 1970-х рр. складно заперечити. Хоч і відбувався певний перегляд канонів, ще не сформувалася нова школа у літературознавстві та письменстві. Про зв'язок соцреалізму з «втіленням» національної ідеї у текстах письменників влучно зауважує Л. Плющ. Літературознавець зазначає: «Соцреалізм дуже легко перейшов у нацреалізм. Це яскраво демонструє той факт, що форма важливіша за зміст. Дуже легко змінити ідеологію, ідею твору, дуже легко соц- замінити на нац-. Але прийоми ті самі, соцреалістичні. Основне в соцреалізмі – це заміна образів гаслами, якимись твердженнями. Правильними чи неправильними – не має значення. Це не образа, а пропагандистська література. І тому так легко відбулася заміна одних гасел іншими, форма-бо залишилася». В. Стус виявився надзвичайно чутливим до елементів соцреалізму, які не могли не проникати у творчість шістдесятників, інколи у відкритій, свідомій, інколи в завуальованій формі повнокровно функціонувати. Приміром, новий естетичний ідеал із типово радянською настановою на сліпий безпідставний та показовий оптимізм, патетикою утвердження нового життя. Приміром, В. Стус гостро реагує на такі риси у збірці Л. Костенко: «Багато любови, непристойно багато любови, яка здобувається й на таке:

Я не люблю нещасних. Я щаслива.

Слава Богу, ми з Іваном (І. Світличний. – Г. К.) не нещасні. У кожному разі набагато щасливіші за багатьох киян! Отже, чисто в принципі, “я не люблю нещасних” – фе. Їх не треба любити. Їх треба не забувати. Їм і допомогти можна, як є чим. Але – не люблю?..»

Із іншими шістдесятниками в період перед ув'язненням він хоч і багато спілкувався (І. Дзюба, Ю. Бадзьо, А. Горська, О. Заливаха, Є. Сверстюк, М. Коцюбинська), проте більше був зосереджений на своїй творчості, перекладах, провадив розмови в основному мистецького характеру, не розпорошувався. Його мислення здавалося нестандартним, вирізнявся «гострим і чітким розумом», проте з дивовижним «спокоєм і поблажливістю» до співрозмовника. Про таку нетипову для шістдесятника пасивність, інтровертизм В. Стуса – адже ця культура насправді прагнула до «клубності», згуртованості, «трибунності», комунікативності – згадує Є. Сверстюк: «В. Стус був більше зосереджений в собі. <...> Він був дуже доброзичливий. І я це приймав як певну пасивність в міжлюдських стосунках. Тобто та пасивність, яка впливає з інтенсивного внутрішнього життя». До речі, Є. Сверстюк якраз активно відстоює позицію про «нешістдесятництво» В. Стуса, мовлячи про це чи не в усіх свої статтях і виступах.

Підсумовуючи, слід зауважити, що перша згадка про В. Стуса в офіційній пресі України була аж 1988 року, лише помертню, в 1990-х рр., він був включений в український літературний процес. Більшість письменників про нього дізналися лише 1989 року, після перепоховання, проте радше як про правозахисника, аніж поета, тому не дивно, чому він не «вписується» в покоління «шістдесятництва» і чому масова культура не змогла примирити Стусове розмежування естетичних та політико-громадських проблем. В. Стус своєю творчістю вплив трагедію існування особистості у ХХ століття. Це якраз той приклад, коли історію і літературу творить постать (постаті), а не ефемерний колектив, у закритому, проте наповненому свободою і розмовами зі світовими мистецькими здобутками духовному просторі.

Література:

1. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості., Юрій Андрухович. – Івано-Франківськ., Лілея – НВ, 2006. – 128 с.
2. Бедрик Ю. Василь Стус: проблема сприймання., Юрій Бедрик. – К., Бібліотека українця, 1993. – 80 с.
3. Доброокий. Спогади про Івана Світличного., Упоряд. Л. Світлична, Н. Світлична. – К., Видавництва «Час», 1998. – 572 с.
4. Забужко О., Шевельов Ю. Вибране листування на тлі доби: 1992 – 2002: з додатками, коментарями, причинками до біографій та іншими документами., Оксана Забужко, Юрій Шевельов. – К., Висока Полиця, ВД Факт, 2011. – 504 с.
5. Нецензурний Стус. Книга у 2-х частинах. Частина 1., Упоряд. Б. Підгірний. – Тернопіль: «Підручники і посібники», 2002. – 336 с.
6. Нецензурний Стус. Книга у 2-х частинах. Частина 2., Упоряд. Б. Підгірний. – Тернопіль: «Підручники і посібники», 2003. – 320 с.
7. Світличний І. Серце для куль і для рим: Поезії. Поетичні переклади. Літературно-критичні статті., Іван Світличний – К., Рад. письменник, 1990. – 581 с.
8. Стус В. Твори у 4 т. 6 кн. Т. 6. Кн. 1., Василь Стус. – Львів., Просвіта, 1994. – 496 с.
9. Стус В. Твори у 4 т. 6 кн. Т. 6. Кн. 2., Василь Стус. – Львів, Просвіта, 1997. – 262 с.
10. Стус Д. Життя як творчість., Дмитро Стус. – К., Факт, 2005. – 365 с.
11. Шарговська О. Леонід Плющ: «Соцреалізм дуже легко перейшов у нацреалізм» [Електронний ресурс]., Олена Шарговська., Режим доступу: <http://litakcent.com/2008/12/24/socrealizm-duzhe-lehko-pereyshov-u-nacrealizm/>
12. Шевельов Ю. Трунок і трутизна., Юрій Шевельов., Ю. Шевельов. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство., Упоряд. І. Дзюба. – К., Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 1151 с., С. 1040–1075.

МАССОВЫЙ ПРИНЦИП ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ: ИСТОКИ И ОСОБЕННОСТИ

Москалёв Д.П., канд. филол. наук, доцент кафедры восточных языков и перевода Института филологии Киевского университета им. Б. Гринченко, доцент кафедры теории и истории журналистики Института журналистики Киевского международного университета
Киевский университет им. Б. Гринченко, Киевский международный университет, Украина

Участник конференции,
Национального первенства по научной аналитике

В статье предпринимается попытка проанализировать причины и исторические предпосылки плюралистического и либерального отношения ко всем проявлениям искусства в Японии, и отсутствия негативных и уничтожительных характеристик по отношению к массовой культуре, что способствует выполнению ею положительной роли в обществе.

Ключевые слова: искусство, массовая культура, элитарность, Япония, манга, литература, личность.

The article is devoted to reasons and historical prerequisites of pluralistic and liberal attitude to all manifestations of art in Japan and absence of negative or pejorative attitude to mass culture, which thus play its positive role in the Japanese society.

Keywords: art, mass culture, elite, Japan, manga, literature, personality.

Современная японская массовая культура является неотъемлемой частью не только формирования личности в детстве или в подростковом возрасте, но и сопровождает человека на протяжении всей его жизни, будучи естественной, а часто и единственной культурной средой обитания.

Современное японское общество всячески способствует развитию творческих способностей, предоставляя как материально-техническую базу, так и свободу самовыражения в любой сфере культуры. Вне всякого сомнения, доминирующим потоком последние десятилетия является массовая культура. Творческая активность современных японцев направлена на создание и потребление образцов массовой культуры, при этом если раньше Япония училась у запада, то сегодня в сфере массовой культуры она задает тон всему остальному миру.

Одним из наиболее масштабных массовых продуктов, охватывающим едва ли не все сферы общества, и, при этом, пользующийся вниманием за пределами Японии, является комиксы *манга*. Достаточно сказать, что среди всей книжной продукции 35% принадлежит *манга*, а денежный оборот состоянием на 2006 год составил 420 миллиардов иен [5]. На их основе производятся мультфильмы *анимэ*, создаются телесериалы *дорама*, компьютерные игры, а продукция всевозможных «сопутствующих товаров», включающих куклы и пр., и символики, связанной с культовыми образами, исчисляется миллиардами долларов в год.

Целевая аудитория у *манга* самая разнообразная. *Манга* охватывает все возрастные категории: *манга* для детей, подростков, молодых людей, среднего возраста, пожилых людей. Учитываются также и половые различия, есть, разумеется, и комиксы, посвященные однополю жизни. Жанровое разнообразие соответствует не только возрастам и предпочтениям, но и включает различные сферы жизни: начиная от комиксов, рассказывающих о том, как обращаться с утюгом, заканчивая политическими памфлетами, посвященных программам партий. Помимо развлекательных *манга*, существуют целые образовательные проекты, которые приобщают молодых людей к основам знаний посредством «веселых картинок». Самый масштабный проект – 55-томная *манга* «История Японии», которая содержится в японских школьных библиотеках. Существует *манга* «Японская экономика», выдержавшая неоднократные переиздания миллионными тиражами.

Учитывая, что по оценкам экспертов *мангу* читают 95% населения страны, разумеется, популярность и всеохватность данного жанра дает возможность реализовать свои творческие способности значительному числу людей. Экономический фактор в значительной степени стимулирует активность молодых японцев, перед которыми стоит выбор, кем стать в будущем. Само собой разумеется, что быть причастным к массовой индустрии не только престижно, но и выгодно. Быть, к примеру, *мангака* (художником *манга*) – это значит быть признанным, успешным, реализованным, востребованным и обеспеченным. Немало сюжетов рейтинговых телесериалов повествуют о судьбе молодого человека, который стремится стать художником комиксов или мультипликатором.

Несмотря на то, что современная японская массовая культура во многом строится по образцам западной массовой культуры, отношение как к процессу создания, например, *манга*, так и к самим ее творцам иное. Так, например, если в Америке комиксы создаются целой командой до 20 человек, то в Японии *манга* – дело рук самих художников в отличие от американской практики, где всё поставлено на поток. «*Манга* – искусство в большей степени индивидуальное. Главным действующим лицом в процессе ее создания является художник, реже он прибегает к помощи сценаристов (*гэнсакуся*), которые сочиняют сюжет» [2, с. 94]. Статус художника в Японии, вне зависимости от качества его произведений, остается одинаково высоким. *Сенсей* – то есть «мастер» – это и *мангака*, и крупный романист, такой как Хаурки Мураками. Хотя отнести данного писателя не к массовой литературе оказывается не так просто, особенно, если учесть вполне массовый характер потребления его продукции. Так, например, стартовый тираж первого тома романа «1Q84» был раскуплен в первый же день, а третий том, вышедший тиражом в миллион экземпляров, раскуплен за 12 дней.

Несмотря на то, что японское массовое искусство получило мощный импульс, начиная со второй половины XX века, и своим дальнейшим развитием обязано как коренным преобразованиям, связанным с вестернизацией общества, а также экономическим и технологическим успехам, тем не менее, западное осмысление явлений массовой культуры, связанное с переоценкой многовековых культурных ценностей, не может в равной степени быть применимо к японской массовой культуре, которая развивалась, согласно своим внутренним законам.

Учитывая, что проявление массовой культуры всегда были частью культуры Японии, ряд исследователей как японских, так и западных приходят к мысли, что деление культуры на элитарную и массовую не носит жесткий характер, и, таким образом, разграничение на массовую и не массовую культуру для Японии не специфично: «... «высокие» и «низкие» культурные пласты в Японии никогда не противостояли друг другу, а сосуществовали параллельно, ориентируясь на удовлетворение духовных запросов и эстетических пристрастий тех или иных слоев населения. При этом элитарная культура, рожденная в недрах феодального общества и культивировавшаяся среди носителей власти (придворной аристократии, а затем военного сословия – самураев), всегда являлась менее распространенной и менее приспособленной к тому, чтобы быстро и адекватно реагировать на всякого рода общественные запросы, чем то богатое художественное творчество, которое рождалось в среде народных масс» [2, с. 19].

Исторически сложившаяся размытость границ между массовой и элитарной культурой сказывается и на восприятии чужой культуры. Под чьим бы влиянием японцы ни были (Китай, Америка, Европа), они всегда перенимали чужой опыт и с легкостью его приспособливали под свой, при этом преобразовывая таким образом, что инородный опыт прочно входил в японскую культуру как свой. Так, например, сюжет романа Ф.М. Достоевского «Идиот» взят режиссером Акира Куросава, при этом действие происходит в Японии и адаптирован под японские реалии. Помимо творческого преобразования, японская культура с легкостью относится и к «элитарному» статусу того или иного культурного явления. Так, например, роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» сейчас доступен широкому потребителю в форме одноименной *манги*, которая пользуется спросом у читателя.

Важно, при этом, что подобно тому, как, несмотря на открытость заимствованиям, в современной Японии сохраняется четкое деление на свое/чужое (важнейшие категории *ути/комо*), так и превращение в массовый продукт «серьезных» явлений не считается умалением его достоинств. Япония, несмотря на особый статус исконно японских, традиционных явлений культуры, всё же остается вполне плюралистичной по отношению к элементам, которые входят в ее культуру

и в ней закрепляются, не выделяя в ней «худшее» и «лучшее». Комикс «Преступление и наказание» не упрощенная версия, не замена роману, а полноценное произведение самостоятельного искусства. И дело, по-видимому, не в том, что предоставляется выбор, в какой форме читать Ф.М. Достоевского (выбор уже давно сделан в пользу комиксов), дело в предоставлении свободы творческого преобразования явлений культуры. Но точно так же свободно японцы относятся и к своей культуре, и никто не препятствует, а скорее наоборот, предоставляются разные возможности создать свою версию комикса о дзен-буддистском патриархе Бодхидхарме или жизнеописания основателя чайной церемонии Сэн-но Рикю. Ввиду своего особого типа развития и устройства, японская культура не подвержена профанизации, поскольку в равной мере относится с уважением ко всем ее проявлениям, как древним, так и современным, как низким, так и высоким жанрам. В японской системе культурных координат явления располагаются скорее по горизонтали, как разные, нежели по вертикали, как одно над другим.

Предпосылки такого типа современной японской культуры, для которого не значимо иерархическое построение, видны на протяжении всей ее истории. Массовое искусство в Японии никогда не оценивалось как отрицательное явление, а ее создатели пользовались уважением. Японский театр Но, имеющий ритуальные корни, уже на ранней стадии соединился с площадным фарсом *кёгэн* и в этой форме существует до сих пор. Театр Кабуки появился как зрелище для массовой аудитории. История возникновения и развития наиболее масштабного проявления современной японской массовой культуры *манга* говорит о том, что этот жанр имеет глубокие исторические корни, но характерен тот факт, что одним из родоначальников движущихся картинок, рассказывающих историю, считается буддистский монах Содзэ Тоба XII века, создавший цикл «Веселые картинки из жизни птиц и зверей». Появлению нового жанра способствовало развитие искусства *эмаки* – свитков с текстами, сопровождаемых иллюстрациями. И самое значимое для японской классической литературы произведение «Гэндзи-моногатари» вскоре после его написания приобрело форму пересказа в картинках, сопровождавшихся текстом.

Массовый же характер «веселые картинки», как и развлекательная литература в целом, получили, начиная с эпохи Эдо (XVII – XIX вв.), когда утвердилось новое купеческое сословие, и появилась городская литература, соответствовавшая вкусам потребителей, которая стимулировала развитие издательского дела, в результате чего книгопечатание обрело промышленные масштабы. Спрос на книги связан и с развитием просвещения и, соответственно, с ростом грамотности (к концу XVIII в. грамотными были почти 100% самураев, 50-80% людей, связанных с бизнесом, 40-60% ремесленников [1, с. 143]). К концу XVII века в Японии существовали крупные издательские дома, а в производстве книжной продукции были задействованы профессиональные писатели и книжные иллюстраторы. Существовали даже коммерческие библиотеки, а книги издавались тиражами более 10 тысяч экземпляров [1, с. 152]. Наибольшей популярностью пользовались книги, в которых иллюстрации играли не меньшую роль, нежели текст. Разнообразие книг было настолько большим, что издания выпускались в обложках разных цветов. *Ака-хон* – книги в красных обложках, содержанием которых были сказки и детские рассказы, *куро-хон* (в черных обложках), *ао-хон* (в голубых обложках), *кибёси* (в желтых обложках) – предназначены были для взрослых. Помимо развлекательных рассказов о подвигах самураев, пересказов сюжетов пьес *кабуки* и *дзёрури*, фантастических, приключенческих рассказов, были и тексты фривольного и эротического характера. Иллюстрации к этим последним во многом определяли успех у читательской аудитории, а эротические гравюры, которые были особенно популярны, выделились в отдельный жанр *сюнга* «весенние картинки». Заметим, что огромная доля современной массовой индустрии сосредоточена на производстве продукции именно такого характера. Надо сказать, что гравюры *укиё-э* эпохи Эдо – еще один жанр массового искусства, наряду с театром *кабуки* и развлекательной иллюстрированной литературой. И если массовую литературу создавали писатели, которые вошли в историю японской литературы как признанные классики (Ихара Сайкаку), а среди драматургов массового театра *кабуки* выделяют классика эпохи Тикамацу Мондзаэмона, то гравюры для массового потребления создавали лучшие художники своего времени (Китагава Утамаро, Кацусика Хокусай, Андо Хиросигэ), которые были одновременно и иллюстраторами книг. Гравюры в эпоху Эдо, будучи продуктом широкого потребления, не имели большой ценности, стоили недорого и могли использоваться даже в качестве упаковочного материала для отправки в Европу ящиков с чаем и керамикой. Именно так в Европе и познакомились с японской гравюрой [1, с. 171].

Для понимания истоков и становления массовой японской культуры также необходимо учитывать центральную эстетическую категорию эдосской культуры, которую определяет понятие *укиё* (плывущий, изменчивый, бренный мир). Мирощущение *укиё*, с одной стороны связано с буддистскими представлениями о непостоянстве сущего, призрачности и недолговечности посюстороннего, а с другой – с миром развлечений и удовольствий, которые и понимались как нечто преходящее, но именно поэтому и обладающее особой притягательностью. «По мнению Н.И. Конрада слово *укиё* приобрело жизнеутверждающий и гедонистический оттенок: мир скорби и печали превратился для людей эпохи Сайкаку [XVII век] в быстротечный, но от этого тем более привлекательный мир радости и удовольствий, хозяевами которого они стали себя ощущать» [4, с. 516]. Таким образом, городская культура эпохи Эдо переосмыслила буддистское мироощущение, наполнив его новым содержанием и предложив новые формы искусства, соответствующие притягательной силе быстротечности и временности бытия с его мимолетными радостями. Японская национальная культура именно в эту эпоху не только формировалась, приобретая новые черты [1], но и в значительной степени, выработанные в XVII – XIX веках эстетические принципы и формы искусства определили ее дальнейшее развитие, а во многом – и сегодняшнее состояние. Эстетика *укиё* тесно связана и с философией дзен-буддизма, согласно которому мирское, посюсторонне осмысляется не как греховное, достойное порицания и бегства. Учителя дзен никогда не призывали к бегству от мира, но напротив, подталкивали к поиску внутренней сути здесь, среди этих людей и этих обстоятельств. Для дзен-буддизма не существенна вертикальная иерархия, и самое ничтожное явление имеет такую же значимость, как и самое возвышенное, поэтому Путь начинается не в результате обретенного знания, полученного из авторитетных источников, освященных традицией, а в рамках тех «здесь» и «сейчас», в которых человек уже находится.

Разумеется, давняя история массового искусства и его равноправное сосуществование с высоким искусством, плюрализм в отношении к различным проявлениям творчества вовсе не говорит о том, что Япония – страна, где художнику всегда свободно можно было творчески самовыражаться. Власти неизменно пристально следили за деятелями искусства и при необходимости корректировали их деятельность, а слишком самостоятельных наказывали. Так, по обвинению в нарушении законов морали были запрещены произведения одного из ярчайших представителей массовой литературы эпохи Эдо Ихара Сайкаку. А в первой половине XX века, когда жанр *манга* становился всё более популярным, его создателей власти переориентировали с просто развлекательных сюжетов, на развлекательные циклы, которые бы подбадривали общий националистический дух народа. В равной степени, нельзя и утверждать, что в японской культуре, с ее толерантным

отношением ко всем культурным явлениям и способностью делать доступным массам всё, что достойно внимания, не существует никакой другой культуры, кроме массовой.

Следует признать, что огромные тиражи романов Харуки Мураками, который почти во всех своих романах глубоко анализирует современное (массовое) японское общество и страшный опыт XX века, не являются критерием массовости: тиражи писателей XX века – Акутагава Рюноске, Кобо Абэ или Мисимы Юкио, хотя и уступают по численности книгам Х. Мураками, однако их книги по-прежнему переиздаются. Правда, читательская аудитория у них, безусловно, меньше. При этом надрыв, болезненность, ощущение трагичности бытия и поиск связи с миром – важнейшие темы Литературы, вне всякого сомнения, по-прежнему беспокоят японских писателей XX-XXI вв., и, не претендуя, на формирование личности, они предлагают свою, надо признать – элитарную версию осмысления действительности.

Литература:

1. Гришелева Л.Д. Формирование японской национальной культуры., Л.Д. Гришелева. – М., Наука, 1986 – 286 с.
2. Кагасонова Е.Л. Японцы в реальном и виртуальном мирах., Е.Л. Кагасонова. – М., Восточная литература, 2012 – 357 с.
3. Кин Д. Японская литература XVII-XIX столетий., Дональд Кин. – М., Наука, 1978 – 431 с.
4. История всемирной литературы. – Т.5. – М., Наука, 1988 – 784 с.
5. Comic giants battle for readers., Access mode: <http://www.bbc.com/news/business-14526451>

ФОРМИРОВАНИЕ ЛИЧНОСТИ БУДУЩЕГО АКТЁРА В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ И ВЛИЯНИЕ НА ЕЁ РАЗВИТИЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИН ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ЦИКЛА В ВУЗЕ

Чебанова О.Е., канд. филол. наук, доцент
Киевский международный университет, Украина

Участник конференции,
Национального первенства по научной аналитике

В статье ставится вопрос о соотношении массового и элитарного как в театральном искусстве, так и воспитании культуры будущих актёров, а также о влиянии на формирование личности современного студента специальности «сценическое искусство» дисциплины гуманитарного цикла «История и теория мирового театра».

Ключевые слова: массовая культура, элитарная культура, личность, истоки, импульсы развития театра, творчество.

The article deals with the phenomena of popular and high culture and their correlation both in theatrical art and during the process of culture cultivation of the actors to be. It also describes the influence of the humanitarian discipline “History and theory of the world theatre” on the personality formation of a modern student of the specialty “Performing Arts”.

Keywords: popular culture, high culture, personality, sources, impulses of theatrical development, creativity.

В подавляющем своём большинстве молодые люди, пришедшие в вуз со школьной скамьи, – это индивиды, не готовые к восприятию системной информации. С одной стороны, они находятся внутри современного сложного процесса трансформации массовой культуры, порождающей новые смыслы и аксиологические ориентиры постиндустриального информационного общества. Отсюда – ценностная ориентация на витализм, радостное и беспрепятственное восприятие жизни, стремление к свободному самоосуществлению и при этом привычка воспринимать непростую, интеллектуально наполненную информацию, достаточно примитивно: прямо, без аллюзий и всякого рода культурных намёков. С другой стороны, актёрская специализация предполагает овладение дисциплинами, развивающими индивидуальный творческий потенциал каждого и необходимость понимания коллективной природы театрального творчества, а также понимание нового для начинающих студентов способа выражения мысли в дисциплинах теоретического цикла. Отметим, что сама природа театра как всеобъемлющего культурного явления выражает как массовый принцип цивилизационного развития, поскольку театр – это всегда зрелище, так и индивидуально-творческий, так как каждый участник этого зрелища в идеале неповторимая личность – художник. Эта двойственность массового и элитарного и лежит в основе как театрального искусства, так и в особенностях обучения будущего актёра в вузе.

Вчерашний школьник в вузе сразу попадает в ситуацию для него не просто новую, но часто неожиданную, непривычную и достаточно сложную. Проблема состоит в том, какими методами расширить горизонты знаний витально ориентированного индивида, с лёгкостью воспринимающего беспрепятственную информацию, как углубить его представления о сложном процессе развития театральной культуры и как воспитать чувство ответственности будущего сценического художника, имея в запасе информацию, излагаемую в курсе «История и теория мирового театра».

Аксиомой считается утверждение, что театр живёт актёром, что именно он – «владыка сцены». Одна из важнейших задач театральной педагогики – донести до студентов представление о высокой ответственности человека, стоящего на сцене перед аудиторией зрителей, а такой феномен имеет корни в глубокой древности. Ведь профессия актёра – древнейшая, причём не в смысле продажности. Подражание, уподобление – эти действия актёра существовали в мире людей задолго до появления литературы и пьесы.

Теоретические специальные дисциплины в подготовке будущих актёров часто воспринимаются ими как второстепенные. Однако получение исторических и теоретических знаний может дать студентам новые импульсы для развития культурно ориентированного воображения, без которого невозможно творческое действие актёра на сцене. Очень важно, чтобы преподавание историко-теоретических дисциплин не только ориентировало студентов в культурно значимых проблемах театрального искусства, а чтобы это преподавание по-особому влияло на юного реципиента. Он должен ощутить такой внутренний импульс от излагаемой информации, который приведёт к новому переживанию как постоянной необходимости для актёра.