

ВОЗМОЖНОСТИ СТУДЕНЧЕСКОГО ТЕАТРА В ФОРМИРОВАНИИ ГОТОВНОСТИ К ИННОВАЦИИ

Работа представлена кафедрой социально-культурного сервиса и туризма Санкт-Петербургского государственного университета сервиса и экономики.

В статье рассматриваются возможности театра-студии в формировании творческой готовности студентов. С достижением коллективной готовности образуется малый студийный социум как освоенное, родное пространство. Индивидуальная же творческая готовность выражается как влечение к непрерывной инновационной деятельности. Так студент проходит путь от ученика к творцу.

Ключевые слова: *театр, студент, творческая готовность, переход, про-пространство творческой готовности, экзистенция, порог, инновация, студия.*

STUDENTS' THEATRE AND ITS POSSIBILITIES IN FORMING OF PREPAREDNESS FOR INNOVATION

The article deals with the possibility of shaping students' creative preparedness on the base of the theatre-studio's experience. Collective preparedness creates well-experienced, native space of a theatre-studio. Individual creative preparedness is expressed as inclination toward the perpetual creative activity outgrowing in innovative activities. This path would help a student to become a creator.

Key words: theatre, student, creative preparedness, transition, space of creative preparedness, existence, threshold, innovation, studio.

Осмысление пути инновационного развития требует понимания закономерностей формирования творческой готовности. Как говорит заместитель директора Института развития гражданского общества и местного самоуправления Илья Константинов, мы должны построить «новую систему российского образования, полностью готовую работать в условиях глобального рынка, от присоединения к Болонскому процессу до вступления во Всемирную торговую организацию» [9, с. 3]. Необходимость перехода российского общества к инновационному развитию требует изучения механизма социокультурных инноваций. Важно изучить и механизм совершенствования изобретенного, при котором новый продукт может достигнуть готовности к употреблению в изменившихся условиях.

Феномен готовности проявляется практически во всех сферах деятельности человека и даже вне этой сферы – везде, где происходит развитие сложных систем: в сфере управления (готовность органов управления, готовность менеджмента к проведению в организации прогрессивных изменений, готовность к трансформации общества); в военной сфере (боевая готовность армии, флота, корабля, подразделения); в экономике (готовность экономики к мобилизационному развертыванию, мобилизационная готовность страны); в религиозной деятельности (готовность услышать Зов Господень; готовность к борьбе с грехом); в педагогике (готовность ребенка к школе); в спорте (психическая готовность спортсмена к соревнованию); в искусстве (творческая готовность); готовность актера (музыканта) к исполнению; в сфере технологии различных

видов деятельности (готовность судна к погрузке, готовность товара к продаже, уровень готовности); существует даже «коэффициент готовности» – величина, характеризующая подготовленность изделия (двигателя, станка, прибора и др.) к работе в произвольно выбранный момент времени в промежутке между выполнением планового технического обслуживания. Имеется даже формула, по которой этот коэффициент готовности можно высчитать*.

Прикладная культурология говорит о «готовности» к обретению «самобытности» как о «генетическом факторе», как о «присущем изначально потенциале», который «требуется разбудить» [16, с. 12]. Словарь политических деятелей просто изобилует использованием термина. Политологи утверждают необходимость «сохранять готовность общества жертвовать жизнями ради идеологии» [4, с. 4]. При обсуждении реформы в армии подтверждается позиция, что действительная срочная военная служба по призыву есть «основа успешной подготовки военнообязанного резерва населения и укрепления мобилизационной готовности страны» [2, с. 3]. Даже агротехника требует «учитывать структурную и температурную готовность (спелость) почвы» [3, с. 3] при высадке рассады овощных структур. Примеры можно множить, но они говорят об одном: везде, где осуществляется переход системы на более высокую ступень, приближающую к зрелости, совершенству, требуется предварительное формирование готовности всей системы совершить такой переход.

Готовность выступает как такой инновационный механизм, в котором субъект и объект

изменений слиты воедино, и где уровень готовности творца (индивидуального или коллективного) и уровень готовности создаваемого продукта к использованию (зрелости, совершенства), связаны на онтологическом уровне: в культурном продукте заложены возможности его совершенствования до уровня готовности, а бытие творца вовлечено в процесс создания готового к использованию культурного продукта. Здесь рассматривается субъективная сторона готовности – готовность к инновации как готовность к творчеству (творческая готовность).

Необходимость инновационного прорыва выдвигает сегодня тех, кто способен к мобилизации сил, кто готов жертвовать, кто ощущает эту необходимость как личную призванность, у кого достаточно воли существовать в режиме непрерывного образования как непрерывного личностного обновления. Готовность к такому непрерывному образованию-обновлению, встроенная в структуру самообразования, саморазвития, самоактуализации, представляет собой существенную черту личности. Готовность к непрерывному образованию-обновлению есть такая мобилизация личностной целостности, которая способна привести к духовному преобразению, что и происходит с некоторыми студентами к последнему курсу. Подобной готовности следует добиваться и при всяком образовательном процессе так, чтобы он вел к действительному изменению-преобразению личности студента, помещая его в положение непрекращающегося перехода от пассивного потребителя знаний к творцу, готовому применять эти знания и производить новые. Студенческий театр способен активизировать и даже формировать такую готовность к непрерывному обновлению-преобразению, поскольку инструментом такого преобразования ученика в творца становится индивидуальная и коллективная творческая деятельность студентов, распространяющая сформированную готовность к творчеству, как на овладение дисциплинами специальности, так и на профессиональную практику.

Возможности театра в воздействии на человека еще недостаточно изучены. Театр, превративший человека в предмет, материал

и инструмент деятельности, за тысячелетия отточил свои методики изменения и даже (временного) преобразования человека. Сфера образования, школьная педагогика многие сотни лет использует для этой цели театральные средства. Театр – чрезвычайно многообразен и принадлежит не только искусству, но и культуре, и социуму, и религии, а через игру – и самой жизни. Театр существует на грани жизни и искусства, природного и культурного, естественного и искусственного, бытового и художественного, материального и духовного, земного и космического, профанного и сакрального, реального и воображаемого, социального и индивидуального, потенциального и реального, скрытого и явленного, возможного и действительного, синкретичного и разграниченного. Мы привыкли рассматривать театр как искусство, однако, думается, не в меньшей степени театр важен как неискусство. И это его прикладное значение еще в большей степени привлекает к нему сегодня внимание исследователей, стремящихся обратить театр на пользу жизненной практике. Пограничность театра – удобная позиция и для выхода за пределы, трансцендирования человеческого «я». Замечено, что театр существует как маска, как покрывало, заброшенное на сокровенное, тайное, как канал связи с тайной человеческого существования в мире, отраженной на уровне глубинного «я» человека..

Существует возможность технологической взаимосвязи театра и образования, возможность, опираясь на определенные константы, выйти в театрально-прикладную деятельность, где театральные средства являются лишь способом практического преобразования человека в направлении, предполагающем развитие его высшего духовного «я». Особо значима эта деятельность для школы, где в процессе формирования личности есть возможность опереться на богатейший опыт театра, а именно:

- технологии саморегуляции;
- опыт общения (с партнерами по сцене);
- опыт лидерства (по отношению к зрителю);
- способность расширять духовное пространство личности до пределов, диктуемых развитием ее «духовного ядра»;

- включенность в широкий национальный и межнациональный культурный процесс;
- способность формирования готовности к «вчувствованию», сопереживанию, состраданию другому;
- причастность к обширному информационному полю, из которого черпаются знания для изучения пьесы и роли;
- включенность в целостную картину мира-театра, где каждый участник не что иное как малая Вселенная – микрокосм;
- приобщенность к коллективному телу и духу народа, выражением жизни которого, по Пушкину, и является театр;
- практические навыки формирования творческой готовности, ведущей к переходу-преображению ученика в творца.

Студент находится в положении перехода, переправы с одного «берега» на другой: от одного берега он оттолкнулся, но к другому, где грезится чаемое, но труднодостижимое, еще не приплыл. Положение и состояние перехода к более высокому уровню развития структурируются особым образом. Возможности инструментального анализа этого промежуточного положения заложены в концепции творческой готовности**.

Творчество – это не только процесс создания художественного продукта (текста), но и погружение в личностное пространство творческой готовности, где творец обретает подлинность своего существования. Обращаясь к известной классификации личности Э. В. Соколова, пространство творческой готовности следует, очевидно, отнести к уровню экзистенциальных структур, под которыми понимаются глубинные слои, выражающие итог культурного развития в виде разума, совести и эстетического сознания. Такие чувства, как свобода, любовь, надежда, сомнение, вера, вина, раскаяние, определяют основной тон мироощущения и эмоциональную окраску сознания. Экзистенциальные структуры ощущаются, но не осознаются, они относительно независимы и от внешних воздействий и от биофизиологических колебаний организма. Процесс творчества, по мнению Э. В. Соколова, и может стать формой экзистенциаль-

ного самораскрытия человека [13, с. 177–203]. Творческая готовность включена в структуру тех субстанциальных состояний личности, которые определяет ее экзистенцию. Готовность, полагаем мы, встроена в один ряд с такими пространственными характеристиками внутреннего мира творца, как «субстанциальный уровень», «субстанциальное ядро», «субстанциальный человек» [11, с. 52–54].

Генетически первичной структурой перехода мы, видимо, можем назвать вертикальную (космическую) ориентацию творческой готовности – мысленную (внутреннюю) устремленность вверх и вниз по вертикали. Символ этой вертикали отыскивается в первичном образе вселенной как мирового дерева. Ситуация перемещения по дереву во время творчества, которая описывается автором «Слова о полку Игореве» («Боян бо вещей, аще кому хотяше песнь творити, то растекашется мыслию по дереву, серым вълкомъ по земли, шизым орломъ подь облакы») [12, с. 47], мифолог В. Н. Пропп связывает с переправой в иной мир – мир ушедших туда предков [10, с. 180]. Я. Штернберг исследует названия этого дерева у различных народов и приходит к заключению, что оно означает «дорога» [18, с. 123–124]. В Новое время вертикальная ориентация с ее двумя векторами – вверх и вниз – укрылась в подсознание, но не исчезла и продолжает руководить творчеством. Так на рубеже XIX–XX вв. в творчестве русских поэтов и художников одних влечет «восхождение», «небесное», другие охвачены экстазией демонического [7, с. 229–236]. Раздернутый между «небесной» («ангелической») и «демонической» ориентациями, творец драматически стремится соединить «верхний» и «нижний» миры, черпая из этого противоречия энергию, наполняющую его творчество.

Восхождение связано с преодолением границ, с переходом пределов, как выражается М. Элиаде [19, с. 118–121]. Переходу между мирами препятствует порог, перед которым восходящий испытывает страх.

Под воздействием порогов образуются различные пороговые состояния, актеры называют их «зажимами», разрушающими готовность к творчеству. Практика высшей

школы показывает, что эти пороги существуют в своеобразной форме и у студентов, проявляясь в экстремальных обстоятельствах:

- коммуникативный порог – препятствия, мешающие установить контакт между студентом и преподавателем при изложении материала на экзамене;
- игровой порог, мешающий включить воображение и придать рассказу живость, целостность и образность;
- психологический порог, разрушающий способность к логическому изложению материала, ведущий к эмоциональным срывам;
- технологический порог, возникающий при недостаточном овладении материалом вопроса;
- физиологический порог – почти с теми же симптомами, что и у актера; (бьет дрожь, пересыхает в горле, ощущаются позывы);
- самореализационный порог – препятствия, мешающие включить в творчество глубинное «я» человека, его «самость» (в понимании Г. Юнга) – присутствует у значительной части студентов за исключением тех, для которых подготовка к экзамену и сама процедура ответа является радостной возможностью подтвердить свою личностную и профессиональную состоятельность и осуществленность очередного этапа пути, ведущего к преображению. Эти, последние и есть кандидаты на продолжение пути преображения в магистратуре, аспирантуре и далее, включая успешную практику.

Студенческий театр в вузе, включаясь в образовательный процесс, способен вырабатывать у студентов готовность к творчеству, становящуюся постепенно потребностью в непрерывном поиске нового. Сформированная потребность создавать вокруг себя инновационную среду – разрабатывать новое, свое; расширять сферу существования в этом «своем» нешаблонном, новом мире; вовлекать во взаимодействие других, становящихся «своими»; совместно с другими, «своими» внедрять новое в изменяющийся под его влиянием и становящийся все более и более «своим» мир – этот процесс, начавшись с театральной деятельности, в дальнейшем распространяется и на профессию: на творческий подход к про-

цессу обучения и к практической деятельности будущего специалиста.

Однако воздействие студенческого театра на личность не ограничивается выработкой потребности в инновационном развитии и способности преодолевать «пороги». Наряду с художественной деятельностью, направленной на создание спектакля, сегодня прорисовывается менее очевидная, но более существенная, особенно для начинающего студента, линия на коллективное освоение стремительно меняющегося и потому непрерывно отчуждающегося от человека мира: художественное, социальное, политическое, нравственное, религиозное. Освоение – процесс, в результате которого мир делается своим, а в пределе – родным. Ощущение родного мира обретается в пространстве творческой готовности.

Пространство творческой готовности есть место, где укрывается в безопасности «творческое я» человека, откуда, как из родного гнезда, оно выходит в активную деятельность, сохраняя память о нем. По Ницше, «художественное состояние» составляет восхождение к «первоначалам бытия», возвращение «домой», к «первоначальной родине», к «мифической родине» [8, с. 198, 205]. Для Гротовского сама встреча с текстом пьесы значима как встреча с «собственными корнями» [1, с. 67]. Станиславский использует более широкий спектр понятий и образов. Он считает большим счастьем, «если человек во всем необъятном мире найдет дом, где он мог бы, хотя бы временно, отделиться от всех и жить лучшими чувствами и помыслами души. Этим чистым местом для церковнослужителя может служить алтарь или престол... для актера — театр и сцена» (15, с. 419). Здесь его «родина, здесь его упоение, здесь его источник вечной бодрости» [5, с. 41]. На сцене в малом световом круге актер чувствует «как у себя дома». «Никого не боишься и ничего не стыдишься... Я чувствую себя более дома, чем даже в своей собственной квартире... Легко жить самыми интимными чувствами» [14, с. 109].

Стремление вернуться в Родной мир создателем нового скрытно руководит творцом и является высшей экзистенциальной ценностью его творческого бытия. Возвращение

домой – это возвращение в «центр» своего бытия. «В самой ближайшей округе сущего мы видим свой родной кров», – говорит Хайдеггер [17, с. 291–292). На субъективном уровне «родной кров» – это и связь с родовым опытом художника, обращение к коллективной памяти своего народа.

Коллективное освоение мира студентами средствами театральной самодеятельности выдает стремление укорениться в нестабильном отчужденном мире, создавая вокруг себя более стабильную близкую, родную среду, как в сфере коллективной работы воображения, так и в сфере реального студийного «малого» социума.

Под студией здесь понимается театральное формирование, функции которого не ограничиваются обучением и постановкой спектаклей, но включают коллективное существование как поиск собственного места в быстро меняющемся мире. Дух студийности возрождается в переломные эпохи с появлением новых социальных и культурных идей. Студия стягивает людей, чутко реагирующих на драматизм исторического пространства-времени, способных к переработке его в художественное пространство-время, гармонизирующее личность.

Художественное освоение мира посредством минисоциума театральной студии происходит по нескольким уровням.

- *Личностный*. Изменяется личность самого студийца. Занятия искусством помогают обрести ощущение подлинного «я», что способствует определению человеком своего предназначения, своего Пути.

- *Духовный*. В центре личностных изменений – укрепление духовного начала. Очевидно, есть основания говорить о поступенном духовном восхождении от начального уровня информационно-интеллектуального развития и эмоционального обогащения души к более высоким ступеням укрепления духа и веры, формирования защиты против бытовой пошлости.

- *Инобытийный*. Процесс духовного восхождения сопровождается ощущением праздника и радости от пребывания в ином, небытовом мире творчества.

- *Экзистенциальный*. Со временем формируется предпочтение студийного способа

существования. Динамика художественной экзистенции направлена от зоны реального бытия, где человек зачастую чувствует себя отчужденно, в зону виртуальной свободы: через «интимное» освоение минисоциума студии – в глубину своего творческого «я».

- *Соборный*. С течением времени в студии остаются те, кто ощущает творческую группу как часть своего «я». При этом основным типом связи становятся творческие почти родственные отношения взаимной приязни, нарастающие от одной творческой работы к другой.

- *Пространственный*. В центре группового творческого «я» студии — руководитель, увлекающий учеников своим нравственным и творческим поиском. Вместе с ним студия, расширяя освоенное пространство, ищет свое место в большом социуме и Универсуме, обретая коллективную и индивидуальную самооценку в прежде чуждом мире.

Таким образом, мы видим, что вузовский театральный коллектив, построенный по студийному принципу, способен:

- содействовать выработке творческой готовности как важнейшего инновационного инструмента;

- вырабатывать органические инструменты сопротивления стрессообразующим факторам;

- создавать родственную микросреду студии, как демпфирующего устройства, ослабляющего воздействие чужеродной среды «большого» социума (что особенно важно для иногородних студентов);

- насыщать студийный социум духовными воздействиями, ориентированными «вверх» и исходящими в первую очередь от руководителя – лидера театра-студии;

- распространять сформированную творческую готовность на профессиональную деятельность студента как будущего специалиста, содействуя его личностному обновлению-преображению;

- способствовать постепенному переходу студента из «своего» минисоциума студии в пространство «большого» социума, постепенно все более и более сближаясь с ним;

- формировать творца, как преобразенную личность, способную оказывать инновационное воздействие на социум.

ПРИМЕЧАНИЯ

* В стационарном случае (в установившемся режиме эксплуатации) коэффициент готовности подсчитывается по формуле: $K_r \cdot T / (T + T_v)$, где T – наработка на отказ; T_v – среднее время восстановления работоспособности изделия (См.: Политехнический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1976. С. 124.)

** Концепция творческой готовности изложена в следующих работах.: *Контев Л. Н.* Творческая готовность как феномен культуры. СПб.: СПбГАСЭ, 2005. 227 с.; *Контев Л. Н.* Дотекстовые энергетические структуры в творчестве актера. СПб.: СПбГУСЭ, 2008. 299с.; *Контев Л. Н.* Основы культурно-художественной деятельности. Ч. 1: Творческая готовность в культуре: учеб. пособие. СПб.: СПбГУСЭ, 2006. 172 с; *Контев Л. Н.* Основы культурно-художественной деятельности. Истоки творчества и символы в искусстве и культуре. СПб.: СПбГИСЭ, 2001. 72 с.; *Контев, Л. Н.* Истоки творческой готовности актера. СПб.: СПбГИСЭ, 1998. 289 с.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Гротовский Е.* Театр и ритуал // Театр. 1988. № 10. С. 61–72.
2. *Заборский В.* Контрактная маниловщина // Завтра. 2003. № 23.
3. *Иванов А.* Не переборщите//Санкт-Петербургские ведомости. 2005. 24 мая.
4. *Казин Ф.* Крестовый поход продолжается//Санкт-Петербургские ведомости. 2005. 19 февраля.
5. *Калашиников Ю. С.* Театральная этика Станиславского. М.: ВТО, 1972. 72 с.
6. *Контев Л. Н.* Творческая готовность как феномен культуры. СПб.: СПбГАСЭ, 2005. 227с.
7. *Контев Л. Н.* Демоническое и ангелическое в русском искусстве на рубеже эпох // Россия в глобальном мире: труды 4-й Всероссийской науч.- теоретич. конф. СПб.: Изд-во Политехн.ун-та, 2006. С. 229–236.
8. *Ницше Ф.* Происхождение трагедии (Метафизика искусства). СПб.: Тип. Академии наук, 1899. 223 с.
9. Образы образования. «Круглый стол» редакции «Завтра» и Института развития гражданского общества // Завтра. 2007. № 4 (688). С. 3.
10. *Пропт В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2004. 332 с.
11. *Селиванов В. В.* Пространство и время как средство выражения и формы мышления в искусстве // Пространство и время в искусстве: сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМиК, 1988. С. 46–55.
12. Слово о полку Игореве: сборник. Л.: Сов. Писатель, 1990. 400 с.
13. *Соколов Э. В.* Культура и личность. Л.: Наука, 1972. 228 с.
14. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 2. 424 с.
15. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1958. Т. 5. 686 с.
16. *Триодин В. Е.* История и теория социально-культурной деятельности. СПб.: СПбГУП, 2000.
17. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе: сб. науч. ст. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 264–349.
18. *Штернберг Л. Я.* Первобытная религия в свете этнографии: Исследования. Статьи. Лекции. Л.: Изд-во ин-та народов Севера ЦИК СССР, 1936. 572 с.
19. *Элиаде М.* Мифы, сновидения, мистерии. М.: Refl-book, К.: Ваклер, 1996. 288 с.