

А. В. Калашикова, В. Е. Жидович

Театральная педагогика – школа сотворчества (на примере работы с актером театра кукол)

На протяжении всего времени существования профессиональной актерской школы ведется поиск эффективных путей развития актерских способностей – обобщаются и анализируются знания, накопленные годами практики, переосмысливаются открытия в области театральной педагогики величайших мастеров театра К. Станиславского, М. Чехова, Е. Вахтангова, В. Э. Мейерхольда, Н. Демидова, Б. Брехта, Е. Гротовского и выдающихся деятелей театра кукол М. Королева, С. Образцова (Россия), М. Колодинского, Ан. Лелявского (Беларусь) и др. К сожалению, в Беларуси в настоящее время наблюдаются недостаток научных разработок по проблемам театральной педагогики. Театроведческий анализ ролей актеров театра кукол также остается несовершенным (используют только подходы, свойственные драматическому искусству), так как ни отечественной, ни российской театральной критикой не выработаны четкие критерии оценки, учитывающие специфику современного кукольного театра. Вопросы, связанные с формированием профессиональной компетентности актера театра кукол, вообще остаются за рамками педагогического и культурологического осмысления. В статье делается попытка раскрыть особенности деятельности современ-

ного актера театра кукол и его подготовки в высшей школе, а также выявить специфические задачи, стоящие перед преподавателем творческих дисциплин в сложном *процессе сотворчества*.

Сотворчество как один из видов взаимодействия преподавателя и студента представляет собой *совместное преобразование действительности*. При настоящем уровне развития технологий обучения сотворчество является с одной стороны эффективным и плодотворным общением педагога и студента с помощью вербальных и невербальных средств, речевой и коммуникативной стратегии деятельности. С другой стороны – *сотворчество* – это *создание новой педагогической реальности*, обладающей таким признаком, как культурное взаимообогащение. Культурное взаимообогащение в ходе сотворчества является одновременно и важным условием, и критерием самого совместного творчества. Более яркое проявление творческих функций влечет за собой повышение продуктивности процесса сотворчества, направленного на обновление содержания образования и его технологической базы.

Специфика работы педагога высшей театральной школы в том, что ему приходится сталкиваться со сложными профессиональными и коммуникативными задачами при высоком творческом потенциале будущего актера театра кукол. Например, чтобы помочь студенту в работе над ролью, надо исследовать сложную зависимость между персонажем и текстом пьесы. Преподавателю самому необходимо стать педагогом-философом и педагогом-исследователем: акцентировать внимание на том удивительном сходстве куклы с живым существом, которое всегда служило поводом для размышлений более широкого плана, связанных с раздумьями деятелей театра о дуализме нашей жизни, марионеточности нашего бытия (Ш. Маньян, Г. Крэг).

Как пробудить любовь к ремеслу? В основе любви к ремеслу лежит совместная художественная деятельность, которая отличается от деятельности практической или научной. Она требует развития образного мышления, воображения, фантазии и чувства эмпатии (сопереживания). «Вчувствование в мир и проблемы другого человека лежит в основе художественного творчества» [5, с. 164], тем более, что актер-кукольник должен обладать умением вчувствоваться даже в неодушевленные предметы. В связи с этим сотворчество в процессе установления контакта между педагогом и студентом, главным образом, требует эмоционального сопереживания [6].

Разрабатывая проблемы сценического общения, К. С. Станиславский считал, что большое значение надо придавать именно начальному этапу межличностного взаимодействия «зондированию души объекта щупальцами глаз» и определил *пять обязательных стадий каждого акта общения*:

- ориентировка в окружающей обстановке и выбор субъекта; установка на объект общения;
- привлечение внимания объекта к себе;
- «пристройка» к общению, подготовка и приспособление партнера к тому, что волнует субъекта;
- воздействие на партнера и передача чувственного содержания информации, чтобы он смог «увидеть внутренним зрением, что и как видит передаваемое сообщение сам общающийся субъект»;

- восприятие отклика партнера, основанное на обратной связи, передача видений, а также воздействий и восприятий партнера по общению [5, с. 164].

Элементы театральной педагогики проникали в психологию и психотерапию, оплодотворили практику этих наук социально-психологическим тренингом (Л. П. Петровская), ролевой психогигиеной (А. Л. Гройсман) и др. Но к сожалению, их сегодня все реже применяют в индивидуальной работе со студентом (из-за нехватки времени для межличностного общения), а ведь это и есть настройка на сотворчество.

Организация процесса художественной (сценической) деятельности имеет несколько этапов. Первая фаза – проектирование, вторая фаза – технологическая. В ходе первой фазы избирается художественный образ, то есть образ персонажа в литературе (пьесе). На этом этапе педагог направляет выбор студентов в поиске художественного образа или дополняет его собственным видением и смыслом.

Если сравнивать практическую деятельность, научную и художественную деятельность в аспекте замыслов проектов, то в практической деятельности замысел, как правило, вполне конкретен: решить задачу, выполнить упражнение, создать действующую модель. В театральном проектировании значимо выявление противоречия, постановка проблемы. Так, например, при выборе пьесы для учебного спектакля преподаватель и студенты совместно выбирают наиболее актуальное произведение, находят его проблематику. Но если в практической деятельности, в научном исследовании противоречия и проблемы выявляются и формулируются для дальнейшего их разрешения, то в художественной деятельности противоречия и проблемы объективной реальности вскрываются, отражаются и выражаются, но не решаются и не могут, не должны решаться – это не является прерогативой искусства. И педагогу не нужно оказывать помощь студентам в поиске пути решения проблемы, в его обязанности входит лишь содействие им в понимании значимости данной проблемы, ее эмоциональному переживанию и осмыслению. Для реализации технологической фазы сценической деятельности важным фактором, определяющим профессиональное ремесло и творческую активность студентов, является степень удовлетворенности потребности в профессиональной артистической оснащенности.

Российский автор научно-педагогических работ, связанных с актерским искусством, преподаватель актерских психотехник М. Л. Соснова считает, что «известная и очень справедливая мысль Л. С. Выгодского, о том что *«обучение предшествует развитию»*, в театральной педагогике сегодня мало учитывается, поскольку значительная доля учебного времени происходит для студента как бы в «тумане»». Преодолеть эту проблему можно только через сотворчество, когда студент вместе с преподавателем глубоко погружаются в стихию учебно-художественного процесса, осуществляя перенос хотя бы в какой-то мере понятых студентом требований на решение учебно-творческой задачи, тем самым закладывая основы профессионального сознания и будущей деятельности [7, с. 332].

Разумеется, еще предстоит разработать новые эффективно работающие художественно-педагогические методы сотворчества, но одними из важных орудий педагога-художника являются по-прежнему «классические» мето-

ды: *метод беседы* педагога-мастера (монолог или диалог), направленный на передачу собственной художественной деятельности в театре, опыта восприятия ярких театральных событий, встреч с деятелями искусства и др. Руководствуясь мнением белорусского культуролога А. С. Зубры, (его исследование управленческой этики, или «искусства обращения с людьми»), вполне применимо к деятельности преподавателя в процессе сотворчества), отметим, что педагогу-оратору «никогда не следует забывать, что у человека есть крылья и он должен действовать с расправленными крыльями. Поэтому слово – яд, и слово – лекарство» [8, с. 151]. Публичная речь может доставлять удовольствие и самому педагогу-оратору и содержать как ораторику (показательная, торжественная) так и гомилетiku (от слова «омилия») – беседа, учебная речь, проповедь). Гомилетика с точки зрения убеждения и воздействия, на наш взгляд, – самый сильный вид речи [8, с. 152].

Следующие важные методы для сотворчества – *метод показа*, представляющий собой целый ряд художественно-педагогических приемов: а) демонстрация образца сценического поведения персонажа; б) демонстрация более яркого и точного решения сцены, чем у студента; в) демонстрация себя как личности, человека театра в различных ситуациях художественно-педагогического общения и др.; *объяснительно-иллюстративный метод*, в процессе которого вводится понятийный аппарат театра и происходит расширение круга освоенного материала сначала для педагога, а потом для студента, таким образом оба готовят свое художественное мышление к активному восприятию художественного сознания режиссера и партнеров; *репродуктивный метод*, благодаря которому ученик, следуя за мастером, действует «по образцу», но совершенно сознательно, и ему кажется, что «он дошел сам», т. е. происходит полная творческая переработка оригинальной формы сценического действия; *художественно-поисковый метод*, который заключается в определении, какие задачи (фоновые) решает в данный момент студент и с какими новыми, постигаемыми сталкивается, т. е. метод помогает овладеть молодому актеру «опытом открытий» [7, с. 334–336].

Благодаря этим методам в работе преподавателя со студентом происходит более глубокое усвоение традиций знаменитой русской актерской школы, которые закрепляются с помощью *тренинга* и *этюдного метода*, а также *сценической речи* – важнейшего способа личностного и профессионального развития актера. Уже в начале 90-х годов белорусский автор уникальных методик обучения сценической речи Е. А. Шагидевич в своих методических рекомендациях для специализации «Артист театра кукол, преподаватель» обратила внимание на специфику подготовки актера-кукольника: «Учитывая, что искусство кукол мобильное и коммуникативное, а его язык можно смело считать языком международного контакта, требования к подготовке кукольника и его речевой культуре должны соответствовать лучшим образцам театральных школ» [9, с. 12]. Дополним это суждение важным замечанием – культура речи преподавателя неизбежно отразится на культуре общения и сценической речи будущих актеров. Ситуация сотворчества – ситуация высокого родства душ, а значит она должна быть наполнена изящной словесностью, благородными помыслами и высокой культурой общения.

Среди *методов воспитания* артиста главным преподаватели актерского мастерства видят демонстрацию собственного отношения к делу, заражение теми ценностями и идеалами, которыми они сами руководствуются. Но чтобы была не только демонстрация, но и взращивание общих идеалов, можно воспользоваться возможностями психологии – науки, сочетающей психологические и психотерапевтические воздействия с воспитательно-педагогическими целями [5, с. 166]. Например, книга в психологии рассматривается как «лечебница для души» – библиотерапия, и если она содержит в себе примеры разрешения конфликта личности, сюжетно и морально близка личности педагога и студента, то она несет в себе элементы исцеления и воспитания одновременно. Выбор пьесы для студенческой постановки, как и художественной литературы, рекомендуемой для чтения преподавателем, должен, как нам кажется, учитывать этот важный аспект, оптимизирующий процесс сотворчества.

Теория и практика сценической педагогики нередко сталкиваются с проблемами, которые не решаются с помощью известных методов театральной педагогики (аудиторный шок, телесный «зажим», «звездная болезнь» и др.). Для поддержания высокого уровня мотивации в творчестве, помогающей справляться с большой психофизической нагрузкой, необходимо удовлетворение в учебе значимых для студента потребностей. Желание стать актером-куклойником может быть обусловлено не только любовью к театру, но целым комплексом различных *потребностей*: идеальными (в творческой самореализации, в познании нового), социальными (в любви, в признании, в уважении), физиологическими (во внутреннем равновесии), а также специфической потребностью в вооруженности (в профессиональной оснащенности) [10]. Если учебный процесс не приводит к удовлетворению значимых для студентов потребностей, интерес к нему пропадает.

Помочь здесь может только *комплексный подход* к изучению природы актерского творчества в кукольном театре, который предполагает обращение к наукам, изучающим человеческую природу: психологии, физиологии, этнографии и др. *Метод «шоковой терапии»*, на первый взгляд, трудно отнести к методам, способствующим сотворчеству, но он целесообразен, если рассматривать его как промежуточный метод между методами воспитания и обучения: во-первых, так как способы общения являются приемами реализации профессиональной деятельности режиссера и актера; во-вторых, потому, что ситуаций, когда педагог возмущен неподобающим отношением студентов к профессии много, и они отличаются высокой степенью эмоционального накала, чтобы пробиться к сознанию молодого человека. А. И. Савостьянов, изучающий театральную психологию, подчеркивает важность применения методик эмоционально-стрессовой терапии в образовании и психогигиене артиста, потому что «профессия актера, прямо предполагает не только эмоциональное напряжение, но и более высокие его уровни, вплоть до эмоционального «накала». Причем высокий эмоциональный тонус является ... целебным фактором, стимулирующим работоспособность актера» [5, с.175]. Иногда стиль общения «на повышенных тонах» функционально и психологически оправдан для мастера и ученика, а иногда требу-

ет, как считал К. С. Станиславский, проанализировать ситуацию и признать свою неправоту перед учеником [7, с. 336]. Открытость и выброс эмоций расценивается нами как показатель поиска взаимопонимания в творчестве. Эмоциональный всплеск (смех, крик, слезы) и разгрузка не только возможны, но и, как нам кажется, необходимы в ситуации сотворчества педагога-художника и студента-артиста.

Процесс сотворчества при обучении актерскому мастерству можно *представить во взаимосвязи различных аспектов*: игры – деятельности – общения – сознания и подсознания – творчества. Сотворчество предполагает применение специфических педагогических игротехник и интерактивных технологий, развивающих коммуникативные, рефлексивные и интерактивные умения, составляющие операционно-поведенческий компонент социально-ролевой компетентности личности: способность адекватно интерпретировать поведение других людей, контролировать собственные эмоциональные состояния, быстро адаптироваться к людям и ситуации, демонстрировать гибкость в общении и способность к сотрудничеству. Познакомиться с игротехниками можно в серии книг «Педагогические игротехники», подготовленной в последние годы РИВШ, например, пособие Л. С. Кожуховской и И. И. Губаревич «Формирование социально-ролевой компетентности студентов средствами педагогических игротехник» окажет существенную помощь преподавателю и поможет преодолеть коммуникативные барьеры, препятствующие процессу сотворчества.

Визуально-вербальное поле современных постановок, по мнению исследователя белорусского театра Л. М. Таниной, характеризуется «эволюцией основ психологической актерской школы в психоанализ и углубление иррациональных сил и движением к буфонно-пластичным актерским техникам игрового театра» [11]. Под влиянием новой визуальной культуры, транслируемой современными СМИ, во взаимодействии актера с аудиторией усиливается также доля импровизации и диалогового общения со зрителем вне контекста пьесы. Мировая театральная практика указывает на *многофункциональный характер актерской деятельности* в театре кукол: уход театра от традиционной ширмы сделал из кукловода синтетического актера, способного работать на сценической площадке как «живой» – драматический актер, так и как актер-кукловод. Поэтому одним из важных критериев мастерства современного актера-кукольника является овладение разными способами существования на сцене. Например, с точки зрения способа существования актера на сцене кукол и «живого» актера (или *по способу функционирования актера в спектакле*), актеры театра кукол сегодня классифицируются следующим образом [12]:

- *актер-кукловод* – выполняет технические функции, демонстрирует виртуозность управления куклой, но может, выступая в качестве кукловода открытого зрителю, применять прием «отчуждения» – отстраняться от вождения куклы и импровизировать с залом;

- *актер-персонаж* – включен в сюжетную канву спектакля, вступает в открытую вербальную или невербальную коммуникацию с куклами-персонажами, выполняет задачу развития сценического действия, следуя ре-

жиссерской концепции, актер органично вписан в сценографическое решение постановки;

- *актер-резонер* (рассказчик) – выполняет нарративную функцию, комментирует происходящие события, помогает раскрыть идейно-тематический замысел постановки; включен в сюжетную канву спектакля, вступает в открытую вербальную или невербальную коммуникацию с куклами-персонажами, зрителями;

- *актер-музыкант* – выполняет функции музыканта, человека-оркестра, участника музыкального ансамбля (иногда вокалиста), сопровождающего или иллюстрирующего сценическое действие. Он создает музыкально-шумовой образ спектакля видимым зрителю образом: играет на музыкальных инструментах, шумовом реквизите и др.;

- *актер-модератор* – выполняет сразу несколько функций: общается с залом, импровизирует, озвучивает кукол и даже является скульптором-дизайнером, моделируя персонажей из подручных материалов (например, образ куклы на глазах зрителя материализуется из материи, бумаги, составляется из заготовленных деталей)¹.

С другой стороны, важно отметить тот факт, что до сих пор театральная кукла остается загадкой для теоретиков театра и культурологов. Искусствовед А. Н. Василькова пишет по этому поводу: «Что представляет собой тело куклы – видно всякому. Что такое кукольная душа – не знает никто: кажется, она окутана еще большей тайной, чем душа человеческая, и тем сильнее эта тайна к себе влечет» [3]. Необходимо также рассказать студенту о том, что теоретики и практики спорят о ее сущности, о границах ее выразительности, о природе отражения ею реальности человеческого мира. Важно спросить будущего актера, что он думает о сущности куклы и ее предназначении в жизни и театре².

¹ Брестский областной театр кукол на Международном фестивале театров кукол в Китае (2012) начал показ своего спектакля со своеобразной экспозиции (действие, которое предшествует показу), в процессе которой зрители наблюдали, как актеры создавали из дерева декорации и куклы к постановке «Холстомер» по рассказу Л. Толстого. Среди двухсот стран-участниц форума работа театра из Бреста завоевала Гран-при.

² Театр кукол появился очень давно и в каждом отдельно взятом государстве (регионе) сложились свои традиции, основывающиеся на разновидностях кукол (марионетки, тростевые, перчаточные и др.), и специфике условий выступления актеров (театр масок, теней, ширма, вертепный театр и др.). Искусство играющих кукол существенно обогатило мировую культуру и прежде всего в Европе, театр кукол превратился в своего рода кладовую, сокровищницу многих крупных «типов жизни», выдающихся сюжетов масочной типологии, человеческих отношений. Ученые Италии, Румынии и других стран зафиксировали и документально доказали, что сюжеты «Короля Лира», «Ромео и Джульетты», «Фауста» и многие иные, ставшие гордостью мирового сознания, были известны задолго до Шекспира и Гете не только в устном творчестве народа, но и в представлениях кукольников. Документально подтверждено наличие шекспировских пьес в репертуаре английских кукольников, а с сюжетом и образом Фауста, как утверждает историк В. Кройценах, Гете познакомился на представлении кукольников [1, с. 82]. На основе анализа созданных для театра кукол драматургических произведений, а также изучения биографий драматургов и писателей, искусствовед Б. П. Голдовский делает вывод о том, что возникшая в России драматургия театра кукол и само искусство играющих кукол (как система крупных государственных театров) стали важным фактором влияния на общетеатральный и литературный процесс своего времени [2]. Белорусская школа кукольников была создана замечательными мастерами сцены и талантливыми педагогами Л. Быковым, Ан. Лелявским, М. Колодинским и продолжает сегодня формироваться Ал. Лелявским, О. Жужждой, И. Кабановой и др. Обладая каждый своими педагогическими секретами, они как педагоги и исследователи единодушно признают, что для развития

Вооружить студента технологиями управления куклами – задача для преподавателя сложная, но посильная, тем более если он сам хорошо ими владеет. А вот осмысление и исследование этой зависимости является одной из ключевых проблем не только драматургии, режиссуры театра кукол, но и работы преподавателя со студентом в процессе создания сценического образа. Оживить кукольный образ, вдохнуть в куклу душу без сотворчества преподавателя и студента невозможно.

Открытый характер этих вопросов для ученых и практиков связан еще и с тем, что в развитии современного театрального искусства доминирует тенденция к диффузии выразительных средств, которая происходит на границах отдельных его видов. Порой спектакль напоминает мозаику, собранную из различных элементов, что естественно ставит вопрос о его видовых границах, о сохранении специфики средств выразительности, и даже о самостоятельном существовании театров в рамках той системы, которая исторически сложилась к сегодняшнему дню. Российский исследователь Е. Я. Романовский в диссертации «Искусство театра кукол в контексте национальной культуры» видит одним из путей выхода из ситуации утраты специфики театра кукол как самостоятельного вида театрального искусства поиск особых тем, проблем, средств, подчиненных возможностям главного действующего лица на сцене – театральной куклы [4].

Разнообразные способы функционирования актера в современном кукольном спектакле, диктуют и разнообразные направления для работы в сотворчестве, стимулирующие поступательное движение тандема «преподаватель – студент». Размышляя над проблемами подготовки специалистов в высшей школе, преподаватели-практики считают необходимым постоянно корректировать (обновлять, тематически расширять, «осовременивать») учебные программы по профилирующим дисциплинам. Например, усиление значения элементов внешней выразительности (пластика, танец, акробатика) в современном актерском творчестве указывает на то, что в преподавании, например, сценического движения могут присутствовать новые упражнения, отображающие спортивные увлечения молодежи (скейт-борд, паркур). Целесообразно введение курсов по выбору (факультативов), изучение которых востребовано временем и современной сценической практикой: так студент в период обучения в вузе может овладеть игрой на эк-

национальной школы актеров-кукольников необходимо, чтобы в его воспитании значительное место занимал фольклор, в том числе музыкальный, с его мудростью, действенной природой, меткостью и красотой образного слова [9, с. 13]. Мы предлагаем, чтобы в программе обучения белорусских кукольников обязательно было создание батлейного спектакля, в процессе работы над которым должна изучаться его история, тексты и песни, приемы кукловодства, технологии изготовления кукол. Ведь батлейка (вертепный театр) определила длительный и устойчивый интерес к кукольному театру, обеспечила его популярность во всех слоях общества, стала основной предпосылкой возникновения в Беларуси, Украине, России и Польше авторской драматургии театра кукол и заложила фундамент профессионального становления кукольников и преемственности традиций, в том числе педагогических. Как уникальный вид фольклорного театра батлейка передавалась по наследству и всегда предлагала широкое поле деятельности для сотворчества поколений. Популяризировать этот самобытный театр в процессе обучения актерской профессии – значит способствовать сохранению национального театра в сложную и противоречивую эпоху глобализации.

зотическом музыкальном инструменте, техникой брейк-данса, хип-хопа, фольклорного пения или ремесленного искусства (соломоплетение, резьба по дереву, куклы из войлока и др.).

Влияние личности педагога на студента в процессе сотворчества имеет последовательный характер. Целая личность преподавателя, имеющая четкие и понятные ценностные и идеологические установки, более приемлема для сотворчества, которое обусловлено живыми, эмоциональными связями, возникающими между преподавателем и студентами, органичностью, естественностью в использовании разнообразных средств, когда выбор средства, его характер диктуется конкретной ситуацией. Педагогу необходимо уметь тонко «прикоснуться» к личности актера-студента. Технология такого «прикосновения» складывается из операционных умений, в которых художник-педагог «сочетается» с педагогом-исследователем:

- пленительно выражать собственное «Я»;
- точно ориентировать информацию на собеседника, находить образные оценки;
- чутко определять психическое состояние студента, понимать и корректировать его мотивацию.

Завершая сказанное, перечислим ряд *условий*, которые необходимы для *эффективного сотворчества* и непосредственно влияют на качество подготовки современного артиста театра кукол к профессиональной деятельности:

1. Арсенал профессиональной оснащенности у артиста театра кукол (куклы, ширмы и приспособления для вождения кукол) гораздо шире, чем у драматического актера, он создавался веками и продолжает расширяться: особенно это касается условий для репетиций, где этот арсенал должен быть в наличии и быть продуктивно апробирован в сотворчестве. Директор театра-студии им. Е. Мировича БГАИ А. Г. Василевский отмечал, что «репетиционный процесс в условиях учебного театра резко отличается от привычной формы аудиторной деятельности, которая при всех ее воспитательных возможностях может вызвать у студента определенное сопротивление (мечтают о сцене, а не об аудитории)...» [13, с. 763].

2. Участие в различных формах педагогического обмена и межкультурной коммуникации (мастер-классы, фестивали, резиденции) – необходимое условие для движения вперед. Например, Санкт-Петербургской государственной академией театрального искусства ежегодно проводятся Международные фестивали театральных ВУЗов «Куклы и люди», на которых демонстрируются методики обучения.

3. При обновлении содержания программ обучения необходимо искать новые направления деятельности для сотворчества педагога и студента, при этом преподаватель профильных творческих дисциплин должен понимать, что театральный педагог – это новатор и хранитель творческих традиций одновременно.

4. Актерские способности представляют собой сложное дихотомическое образование, проявляющееся не только в предрасположенности к ак-

терскому творчеству, но и препятствующее своему развитию в профессиональное мастерство. Эффективность сотворчества педагога и студента в высшей школе зависит от умения преподавателя предусматривать коррекционные педагогические методы, которые в первую очередь основываются на принципе безусловного принятия ценности студента и личностно-ориентированном подходе к формированию будущего творца.

5. В сотворчестве преподавателю легче активизировать профессиональную устремленность студента, привить любовь к ремеслу. Здесь имеет значение степень вовлеченности преподавателя (а вслед за ним и студентов) в круг событий жизни и явлений театрального сообщества. Преподаватель творческих дисциплин должен быть «самоактуализирующейся личностью» (А. Маслоу).

6. Театральная педагогика – как педагогика, ведущая человека к творчеству, сопряжена с проблемой развития социально-ролевой компетентности личности (личности будущего актера, взаимодействующей с множеством социальных групп, – учебная группа, коллектив театра, театральное сообщество), потому что формирование специалиста начинается и заканчивается в профессиональной среде, где осуществляется признание (или не признание) результатов совместного творчества.

Таким образом, принципы сотворчества педагога и студента реализуются на основе следующих правил:

- педагог должен постоянно работать над собой, заниматься саморазвитием творческих способностей, речевой культуры;
- сотворчество требует доверительного, демократического, творческого стиля общения;
- педагог должен совместно со студентами искать резервы качества проведения занятий и репетиций [14].

Результат усилий может быть разным, но, на наш взгляд, главное, чтобы в совместной деятельности преподавателя и студента присутствовало высокое чувство взаимной ответственности.

Список литературы

1. Смирнова, Н. И. Искусство играющих кукол: смена театральных систем / Н. И. Смирнова – М., 1983.
2. Голдовский, Б. П. Историческое развитие и сценическая жизнь русской драматургии театра кукол XVIII–XX вв.: автореф. ... дис. докт. иск-я: 17.00.01 / Б. П. Голдовский; Санкт-Петербургская гос. акад. театр. иск-ва. – СПб., 2007.
3. Василькова, А. Н. Душа и тело куклы: природа условности куклы в искусстве XX века: театр, кино, телевидение / А. Н. Василькова. – М., 2003.
4. Романовский, Е. Я. Искусство театра кукол в контексте национальной культуры: ... автореф. дис. канд. иск-я: 24.00.01 / Е. Я. Романовский; Мордовский гос. ун-т. – Саранск, 2008.
5. Савостьянов, А. И. Общая и театральная психология: учеб. пособие для студ. вузов / А. И. Савостьянов. – СПб., 2007.
6. Новиков, А. М. Методология художественной деятельности / А. М. Новиков. – М., 2008.

7. *Соснова, М. А.* Искусство актера: учеб. пособие для вузов / М. А. Соснова. – М., 2005.
8. *Зубра, А. С.* Искусство обращения с людьми: управленческая этика / А. С. Зубра. – Минск, 2010.
9. *Шагідзевіч, А. А.* Сценічная мова: праграма для сярэдніх спецыяльных навучальных устаноў / А. А. Шагідзевіч. – Мінск, 1997.
10. *Кошечая, Е. А.* Театральная школа и проблема развития актерских способностей ... автореф. дис. канд. иск-я: 17.00.01 / Е. А. Кошечая; Санкт-Петербургская гос. акад. театр. иск-ва. – СПб., 2009.
11. *Таніна, Л. Н.* Тэндэнцыі развіцця акцёрскага мастацтва акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы (1980-я гг. XX – пачатак XXI ст.) / Л. М. Таніна. – Мінск, 2010.
12. *Калашнікова, А. В.* Особенности обучения актера театра кукол в высшей школе / А. В. Калашнікова // Музычнае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2011. – № 4 (38). – С. 22.
13. *Василевский, А. Г.* Нравственный потенциал творческого театрального образования / А. Г. Васильев // Культура. Наука. Творчество: материалы II Междунар. научн.-практ. конф. (Минск, 10–11 апр. 2008 г.) / Мин-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. госуд. акад. музыки: редкол.: Е. Н. Дулова (науч. ред.) [и др.]. – Минск, 2008. – С. 763.
14. *Егорова, Е. А.* Организация досуга учащихся: 5–9 классы: сценарии внеклассных мероприятий / Е. А. Егорова. – М., 2007.