

## СУЧАСНІ АСПЕКТИ ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

*Окреслюються проблеми фахової підготовки майбутніх акторів у сучасних умовах. Висвітлюється роль педагога-майстра у вихованні акторів нової формації.*

**Ключові слова:** *освіта, творчі здібності, педагогічна цілеспрямованість, навчальний процес.*

*Очерчиваются проблемы профессиональной подготовки будущих актеров в современных условиях. Освещается роль педагога-мастера в воспитании актеров новой формации.*

**Ключевые слова:** *образование, творческие способности, педагогическая целенаправленность, учебный процесс.*

*Outlines the problems of professional training of future actors in modern conditions. Highlights the role of the teacher-master in education actors of the new formation.*

**Key words:** *education, creative skills, pedagogy purposefulness, educational process.*

Актуальним завданням вітчизняної науки є виявлення й осмислення специфіки виховної функції в процесі підготовки фахівців у галузі театрального мистецтва, на основі чого вможливлений пошук оптимальних шляхів подальшого розвитку вітчизняної мистецької освіти. Проблеми творчого виховання актора ґрунтовно розглядалися в працях, передусім, теоретика та практика театральної справи К. С. Станіславського [6]. Надалі питання виховання акторської майстерності порушувалися в контексті загальної професійної підготовки [1], зокрема на початку ХХІ ст. [2; 4; 5]. Утім, пошуки в цьому напрямі актуальні понині, оскільки творче виховання актора зумовлене, зокрема, особливостями окремих театрів, студій, вназ, нарешті, певних особистостей.

**Мета** статті — розкрити основні проблеми виховання акторської майстерності в умовах сучасної мистецької освіти.

Відомо, що деякі педагоги, котрі безпосередньо здійснюють підготовку акторів, і нині нарікають представникам теоретичної думки за «відставання» від нагальних проблем, «неувагу» до класичної Української театральної школи тощо. Утім, невдоволені, передусім, ті, хто або не читає чи не «зовсім розуміє» прочитане. І в цьому контексті найважливішою є ефективність взаємодії «вихователь — вихованець». Зазначимо, що ефективність такої взаємодії залежить насамперед від ерудиції, педагогічного хисту й авторитету (вихованця) першої складової взаємодії. Причому авторитет педагога ґрунтується саме на особистому професійному досвіді, досягненнях і їх визнанні серед колег, а не на штудіюванні існуючого публіцистичного надбання.

Не скаржилися на брак навчальних посібників з виховання акторської майстерності М. Кропивницький та інші корифеї українського театру, К. Станіславський, В. Немирович-Данченко, їхні сподвижники, започатковуючи свої школи. Не нарікали на відсутність теоретичних праць і такі майстри сцени, як І. Мар'яненко і Г. Юра, котрі самі здійснювали теоретичні пошуки і своєю творчістю надихали дослідників майбутнього.

Завдяки видатним митцям українського театру нині наявний певний фундамент режисерської і педагогічної теоретичної думки. Зокрема, однією з основоположних праць є книга-звернення «До молодих режисерів» видатного українського актора, режисера й театрального діяча П. Саксаганського. Значний пласт педагогічно-виховних настанов для майбутніх фахівців українського театрального мистецтва містить літературна спадщина Л. Курбаса, І. Крушельницького, Г. Юри, І. Карпенка-Карого.

Але, порівняно з теоретичним осмисленням специфіки Російської театральної школи та сучасним методичним доробком педагогів спеціалізованих вчз Москви й Петербурга, відповідне надбання української теоретичної думки є незначним. Необхідно відзначити: якщо на межі ХХ-ХХІ ст. специфіка фахової освіти в театральній галузі України та Росії була майже ідентичною, що зумовлювало доцільність застосування в педагогічній практиці теоретико-методичного доробку митців обох країн, то сучасні глобалістичні тенденції у сфері української освіти спричиняють специфічні проблеми. Так, поки що у вітчизняній педагогіці не порушують питання щодо особливостей впливу на виховання митця — актора чи режисера — таких нововведень, як кредитно-модульна система, скорочення аудиторних годин для дисциплін спеціалізації тощо. Утім, змін у педагогічно-виховному процесі потребує й молода та спрагла до знань і пошуку молодь, котра прагне сміливого експерименту, пошуку, вносить нове в театральне мистецтво.

Дослідники історії та теорії театру, усвідомлюючи роль і місце в театральній культурі педагога-режисера, розуміють, яке різноманіття педагогічних думок ще не набуло втілення в театральній практиці. Більшість таких задумів відбита в стенографічних записах учених нарад, газетах та журналах, методичних виданнях, наукових посібниках, рукописах конспектів лекцій.

За таких умов подальший розвиток теоретичної думки щодо специфіки професійного виховання актора в українських вчз та ролі педагога-майстра в цьому процесі необхідно спрямовувати в контексті побудови сучасної, передової, науково обґрунтованої школи на базі традицій української театральної культури. Підґрунтям такої школи

має бути не тільки теорія, а й безпосередня творча практика вихованця і вихователя-педагога.

Імідж вихователя базується на співіснуванні, взаємодії та осмисленні безпосередньої особистої сценічної практики й педагогічної діяльності, в основі якої — конгломерат глибоких теоретичних знань та осмисленого особистого професійного досвіду. Утім, хист до теоретичних узагальнень притаманний не всім талановитим практикам театру. Той, хто здатен здійснити навчальну постановку вистави, втіливши свій творчий задум, апріорі не завжди спроможний бути й вихователем. На нашу думку, виховувати має не той, хто хоче, а той, хто хоче і може, хто вміє.

У разі належної компетентності викладача вnz у всіх вищезазначених напрямках театральної творчості питання виховання не є актуальним. Там, де на посаду педагога залучають людину, котра не має необхідних якостей, процес художнього виховання неминуче замінє адміністративна особа, а розкриття творчого потенціалу актора замість того, щоб бути провідним завданням педагога, стає підпорядкованим: в одному студентові «актор» і «учень» існують відокремлено й навіть протиставляються один одному, що гальмує становлення творчої особистості. Є тверде переконання: кожен, хто долучається до театральної педагогіки, робить це індивідуально. Розум та інтуїція, образ і ідея, зміст та форма, національне й інтернаціональне, закони життя та фантазія, традиції і новаторство поєднуються у творчості кожного митця своєрідно. Практичний досвід попередників — завжди школа, що заохочує продовжувати роздуми, але передусім необхідно створити умови для подальшої роботи щодо пошуку нових форм виховання.

Отже, педагог у театральному вnz може бути МАЙСТРОМ за умови наявності хисту до поєднання в професійній діяльності багатьох функцій. У цьому сенсі обов'язковим є вивчення досвіду таких універсальних, тобто справжніх педагогів-режисерів минулого, як В. Шекспір, Мольєр, В. Немирович-Данченко, К. Станіславський, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий. Адже відомо, що, очолюючи театри як художники, вони не уникали виховної та педагогічної діяльності, досконало знали й виконували разом з творчими й інші необхідні для функціонування театального колективу справи. Стосовно цього К. Станіславський зазначав: «Режисер-адміністратор, котрий може вести виставу, має підтримувати систематичну роботу і порядок. Це дуже складно, і не кожному дано цю якість, яка примушує слухатися» [7].

Актуальною для нинішньої мистецької освіти є проблема єдності естетичних принципів підготовки майбутнього актора. У керівництві педагогічним процесом колегіальність можлива лише за умови,

коли творча лабораторія складається з педагогів однієї школи, учнів видатного майстра або викладачів, які у своїй практичній діяльності дотримують спільної педагогічно-виховної методики, мають єдине мистецьке кредо. Утім, це не означає, що нагальні питання педагогічно-виховного процесу не обговорюються, не дискутуються на відповідних засіданнях кафедр та вчених нарадах. Педагог-майстер має радитися, зважати на думки своїх колег, талановитих і досвідчених митців, усвідомлювати, що організація студентів в акторському колективі та створення в ньому творчої атмосфери — справа надто складна і важлива. І в цьому процесі керівник курсу повинен напружувати й узгоджувати спільну методику з тими, хто безпосередньо прищеплює акторські навички його підопічним — викладачам сценічної мови та руху, вокалу й хореографії; разом із завідувачем кафедри підбирають склад таких педагогів. На цю роботу слід запрошувати тільки тих, хто бажає працювати саме із цим курсом, уважає його перспективним і добровільно погоджується виконувати всі умови навчального процесу. Важливо, щоб це були однодумці в театральному мистецтві, а не лише члени однієї професійної спілки, а ще краще — педагог і його учні або видатний майстер режисури з почесним званням.

У внз слід створювати атмосферу дискусії для всестороннього оцінювання явищ мистецтва, виконавчої роботи. Неодмінно має працювати творча лабораторія, але не керівний орган, а колектив однодумців — режисерів, викладачів з вокалу, хореографів, майстрів сценічних руху, мови й інших фахівців. Вирішальне слово має належати педагогові-майстру, керівникові курсу або єдиноначальникові (деканові, завідувачеві кафедри). Саме вони керують цими справами й повною мірою повинні відповідати за них.

Загалом процес гармонійного виховання, який здійснюється в межах взаємозв'язку «педагог — студент», настільки унікальний і непередбачуваний, що його не можна обмежувати певними зовнішніми рамками-структурами. І лише в такому разі процес фахової підготовки буде по-справжньому творчим.

Така постановка питання передбачає іншу, ніж нинішня, структуру навчально-виховного процесу внз; зміщення акцентів з предметних знань на живе-розвивально-творче спілкування, в якому взаємодія студентів та педагога-майстра ґрунтуватиметься на спільних творчих інтересах і принципах самовдосконалення.

Ці принципи осмислюються як послідовність певних процесів.

1) «Стиснення» в собі досвіду самого театрального мистецтва, що робить актора універсальним, живою істотою, творить його ізсереди. Необхідно, щоб керівник курсу довів означений постулат до свідомості студентів, котрі роблять це інтуїтивно.

2) Творення себе через спілкування із собі подібними, що зумовлює необхідність постійної творчої роботи курсового колективу.

3) Розширення особистого світогляду завдяки відвідуванню театрів, музеїв, виставок, концертів, творчих зустрічей тощо.

4) Безпосереднє творення себе для Творчості театру. У разі успішного проходження перших трьох етапів творча індивідуальність набуває вищого рівня.

Вищезазначене сприяє розвитку таланту в співтворчості зі старшим поколінням. Оскільки цей процес виховання нескінченно різноманітний, то і вихователі як творчі особистості мають бути різносторонніми, свідомо відмовлятися від «керівництва». Лише за таких умов педагог-майстер стає не тільки вихователем Актора, а й творцем **ОСОБИСТОСТІ** загалом.

Звісно, такий підхід до теоретично-практичного виявлення та розвитку творчого потенціалу майбутнього актора значно складніший порівняно з прийнятою структурою предметного, «кредитно-модульного» навчання. Існуючий нині розподіл праці, особливо творчої, що здійснюється за допомогою предметного знання, перешкоджає розвитку та розкриттю цих талантів.

Нині — епоха великих змін, саме тому надто важливо усвідомлювати фундаментальне — місію театру, його місце в суспільстві. Зокрема, це стосується таких понять, як «театр український» і «театр в Україні». Саме повернення до людини — основне завдання молодій українській державі, а також наріжний камінь місії сучасного українського театру.

Олександр Блок писав про театр: «Тут мистецтво стикається з життям». Діалогу з класикою саме ця обставина надає особливої гостроти. Розпочинаючи діалог, сучасні майстри театру ніби підключаються до струму високої напруги. Не в тиші кабінету чи бібліотеки або Інтернет-мережі, а під сліпучим світлом театральних ліхтарів, за умови співпереживання театральній залі, здійснюється його місія духовного посередництва.

Проблема сучасного прочитання класики здавна була ключовою. Забарвлюючись кольорами нової епохи: і тоді, коли голос давнього автора мав потрапити в «співзвучність боротьби за незалежність»; і тоді, коли відкривали загальнолюдський зміст класики, — повсякчас можливості художників визначалися і визначаються не лише їхнім хистом, а й реальними потребами часу, загальним рівнем сучасної культури. Така ситуація була притаманна українському театру наприкінці ХХ ст. Той час, коли поєдналися творчі зусилля різних поколінь, уже окреслюють, як щось певною мірою завершене і внутрішньо визначене. Необхідно осмислити цей досвід, не оминаючи ні кризових явищ, ні здобутків, які досягнуті, звісно ж, не на порожньому місці.

Наприкінці століття діалог з класикою, розвиваючись, відзначився долученням до свого кола кількох інсценізацій прози Ф. Достоевського, Л. Толстого, Р. Феденьова, Е. Митницького, котрі поповнили відносно невеликий обсяг драматургічної класики. Ця тенденція відбувалася в контексті несподіваного зосередження театральних труп на окремих класичних п'єсах, таких як «Ревізор» М. Гоголя (9 постановок), «Хазяїн» І. Карпенка-Карого (7 постановок), «Лісова пісня» Лесі Українки (6 постановок), «Вишневий сад» А. Чехова (5 постановок). Водночас театри сперечалися стосовно того, як здійснювати постановки класики та що означає це загадкове поняття — «сучасно».

Подібна ситуація спостерігається й нині. Звісно, й раніше траплялося, що вперто ставили і відкривали якусь одну визначну п'єсу, не помічаючи інших. Але, напевне, ніколи ще не було такого дублювання назв, як нині. З дивовижною настирливістю режисери звертаються до одного джерела, ніби немає інших.

На нашу думку, має місце певна консервативність українського театру, яка виникає іноді через наявність самотутніх ідей художника, бажання посперечатися з попередником. Але не можна не відзначити в цих «серіях» постановок якісно нової ситуації в діалозі з класикою. Надавши постановкам класики певної узвичаєності, значно розширивши коло авторів (це засвідчила й, наприклад, фестивальна афіша дніпродзержинської імпрези «Класика сьогодні», в якій фігурують і М. Лермонтов, і О. Толстой, і М. Гумільов, і Ф. Сологуб), український театр помітно прогресує. Концентрація діалогу, керована енергетика актора й вистави, використання енергії та часу — потужні засоби впливу на глядача, на пробудження в ньому відповідної енергетики [3]. Енергетична взаємодія між сценою й залом і є тим великим дивом, таємницею театру, якими він завжди відзначався.

Актуальною є проблема самоідентифікації українського сценічного мистецтва. У цьому полягає ще одна місія театру — повернути українцям національну самоповагу і самосвідомість.

Утім сила українського театру — у його унікальній емоційності та щирості, яскравій декоративності, пластичній виразності, музичальності, висоті духу, обов'язковому гуморі. Усе це необхідно прищеплювати в педагогічно-виховному процесі, долучаючи майбутніх акторів до найкращих традицій української театральної школи.

#### **Список літератури**

1. В мире театрального искусства : учеб. пособ. / под ред. Н. Павловой. — М. : ВТО, 1972. — 315 с.
2. Клименко В. Ваш вихід, панове, або Акторська майстерність для початківців / В. Клименко, В. Буток. — Київ : Таксон, 2002. — 236 с.

3. Кузина Е. Энергия актера: миф и практика / Е. Кузина. — Театральная жизнь. — 2008. — № 3. — С. 66–68.
4. Резникович М. Театр времен. Жизнь театра: В 2-х кн. / М. Резникович. — Киев : Альтпрес, 2001. — Кн. 1 : Театр времен. — 384 с. — Кн. 2 : Жизнь театра. — 368 с.
5. Соснова М. Искусство актера : учеб. пособ. для вузов. / М. Соснова. — М. : Академ. проект ; Трикса, 2008. — 432 с.
6. Станиславский К. С. Собрание сочинений : В 8-ми т. / К. С. Станиславский. — М. : Искусство, 1955. — Т. 3. : Работа актера над собой. — 503 с.
7. Станиславский К. С. Собрание сочинений : В 8-ми т. / К. С. Станиславский. — М. : Искусство, 1961. — Т. 8 : Письма 1918–1938. — С. 215–216.

*Надійшла до редколегії 10.09.2014 р.*