

М

МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Балабан О.

НЕДОЛІКИ В ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОГО ВИХОВАННЯ АКТОРІВ ТА РЕЖИСЕРІВ В СИСТЕМІ УКРАЇНСЬКОЇ ФАХОВОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ТА КІНО ОСВІТИ

Анотація. У статті розкривають ся теоретичні і практичні підходи до використання театрального мистецтва у навчанні акторів і режисерів. Особливу увагу звернено на необхідність активнішого впровадження театральных методик в практику навчання.

Ключові слова: театральне мистецтво, соціальна взаємодія, фахова освіта, соціально-виховна практика.

Аннотация. Балабан О. Недостатки в процессе профессионального воспитания актеров и режиссеров в системе украинского профессионального театрального и кино образования. В статье раскрываются теоретические и практические подходы к использованию театрального искусства в обучении актеров и режиссеров. Особое внимание обращено на необходимость более активного внедрения театральных методик в практику обучения.

Ключевые слова: театральное искусство, социальное взаимодействие, специализированное образование, социально-воспитательная практика.

Summary. Balaban O. Shortcomings of process of professional education of actors and producers of system of Ukrainian professional theatrical and cinema education. The article describes theoretical and practical approaches about the using of theater of actors and producers. Particular attention is paid to the need for more active implementation of theatrical techniques in the social and educational practices.

Key words: performing arts, social interaction, professional education, social and educational practices.

Надійшла до редакції 3.02.2012

“Серйозність - це виверт тіла, покликаний схвати вади духу”. (Ларошфуко).

Академічний тип театру зробився вже анахронізмом не тільки для бабів, що торгують на Троїцькому базарі, але навіть для українофілів старого загалу. ... Навіть провінція ... зараз тягнеться в українському театрі до п'єс т. зв. європейського театру і з особливим інтересом ставиться до тих постановок, в яких намічається новий театр”. (Лесь Курбас „Крах академічних театрів”, 12.09.1923 р.).

Постановка проблеми. У ХХІ ст. зростає роль театру у соціалізації особистості, її самовизначенні. Факти свідчать, що український театр та кіно знаходяться в стані глибокої системної кризи. І, в першу чергу, це стосується театральної освіти. На сьогодні, українські актори абсолютно неконкурентоспроможні.

Про значущість навчально-виховної практики фахівця актора чи режисера пишуть Є.Ганелін, І.Генералова, В.Кісін, М.Крапівка, М.Левченко, Л.Некрасова, Т.Полякова, Н.Чечель та ін. У вищезазначених дослідженнях увага зосереджується більшою мірою на естетичній функції театрального мистецтва і лише побіжно – на соціальній, та етнічній, суттєво недооцінюється різнобічний потенціал театрального мистецтва.

Мета статті – визначити підходи до подолання недоліків у професійному вихованні вітчизняних акторів та режисерів в системі української фахової театральної та кіно освіти.

Не буду торкатися „публіцистичних” причин, які призвели до такого становища, а хочу акцентувати деякі сучасні проблеми.

Український театр й досі живе за сталінською моделлю, тобто - всеохоплююча уніфікація та „вождизм” в усіх галузях, в тому числі і в мистецтві. Тобто, з першого по останній день перебування в сучасному українському відповідному ВУЗі, тільки одна мантра - „Як сказав великий К.С. Станіславський, як заповідав великий К.С. Станіславський, як писав великий К.С. Станіславський ...”.

Нічого не маю проти Костянтина Сергійовича. Метода, як метода, – одна з багатьох. Хіба що, як на акторське сприйняття, слів забагато, тому давно вже мало хто читав, тим більше розібрався, що там й до чого. А якщо серйозно, нотатки К. Станіславського – література для 30-річних акторів посередніх здібностей.

Критика абсолютизації «системи Станіславського». К. Станіславській лише встиг прочитати верстку першого тому, друга частина - “Робота над собою в творчому процесі втілення” - зібрана була дослідниками з матеріалів, підготовлених К. Станіславським [28-30]. Решта книг, що планувалися автором, залишилася ненаписаними. З цього ясно, що ніякої розгорненої, вигостреної та продуманої у всіх деталях “системи Станіславського” в літературному варіанті немає. Ми маємо в своєму розпорядженні автобіографічне “Моя життя в мистецтві”, маємо першу частину книги “Робота актора над собою”. Всі інші, притому найваж-

лівіші розділи системи вмонтовуються дослідниками за матеріалами архіву.

Слід також врахувати, що К. Станіславській дуже напружено та болісно думав над способом викладу своїх театральних ідей. Після різного роду коливань і сумнівів він врешті-решт зупинився на формі щоденника учня, тобто спробував ввести читача в свою систему як би через свідомість людини, що залучається до таємниць акторської професії. Спосіб викладу виявився не дуже вдалим. Наскільки вільна в своїй побудові книга “Моє життя в мистецтві”, настільки скута вищезгаданими рамками книга “Робота актора над собою”. У художній сповіді К. Станіславського править безстрашність режисерської та акторської думки, до найостанніших глибин відкривається складність акторської праці. У “Роботі актора над собою” безцінні зауваження та ідеї, величезний артистичний досвід виявилися закутими в рамки вчительського всезнайства Торцова, якому відкрита вже абсолютна істина і в якого не лишилося жодного невирішеного питання. Наскільки далека постать реального К. Станіславського від образу його alterego в книзі, можна судити хоч би за тією обставиною, що саме останніми роками життя Костянтин Сергійович розробляє так званий “метод фізичних дій”, наново висвітлює всю споруду системи та перекреслює багато що з того, чому поклоняються його апологети [27, с.50].

До остраху, до кошмару К. Станіславській боявся перетворення своєї книги на катехізис, яким битимуть по головах нових вільних художників. “Ні підручника, ні граматики драматичного мистецтва бути не може і не повинно”, - підкреслює він у 1906 році в передмові до “Настільної книги драматичного артиста”. В той момент, коли стане можливим втиснути наше мистецтво у вузькі, нудні та прямолінійні рамки граматики або підручника, доведеться визнати, що наше мистецтво перестало існувати”. Тоді ж у фантазії К. Станіславського виникає бачення якогось класу, в якому по-акторськи голений професор задає учневі Іванову Володимирі питання про “складові елементи духовної природи артиста”. Іванов Володимир, “червоніючи та пихкаючи”, “перераховує забулені без сенсу” “елементи” та “кожним словом встромлює в серце” творця майбутньої системи кинджал. “Це жахливо, це обман, це вбивство таланту. “Караул!” - хочеться кричати мені, як це буває при кошмарі. - Розірвіть, спаліть книги, розпустіть учнів, поясніть їм, що я зробив злочин, що я вже достатньо покараний за це, але не давайте бездарним педагогам користуватися моєю помилкою, врятуйте наше мистецтво, відніміть у всіх педагогів мою книгу і веліть всім нещасним молодим артистам забути все, що вони зубрили з моїх дурних книг, і вчитися так, як раніше” [27].

Це написано на початку століття. А в розділі, що підсумовує другу частину книги “Робота актора над собою”, К. Станіславській з тією ж силою застерече: “Система” - путівник. Відкрийте і читайте. “Система” - довідник, а не філософія. З тієї миті, як почнеться філософія, “системі” кінець. “Система” є видимим вдома, а на сцені киньте все. “Систему” не можна гра-ти. Ніякої “системи” немає. Є природа. Турбота всього

мого життя - якомога ближче підійти до того, що називають “системою”, тобто до природи творчості”.

Застереження К. Станіславського почуті не були. Його книги канонізувалися, кожне слово подавалося як одкровення [30, с.54].

Перед кожним, хто вивчає систему в контексті театральної культури ХХ століття, виникає питання про те, наскільки вона пов’язана з певним типом театру, а саме Художнього театру або його численних студій, в різний час створених К. Станіславським. Чи не є система лише довідником, придатним для артистів, вихованих в лоні мистецтва психологічного реалізму? Такі питання та заперечення звучали не раз у минулому, звучать вони й зараз. І справді, не так просто з’ясувати, яким ідеалом театру і яким ідеалом артиста харчується система.

Бертольд Брехт, наприклад, вважав, що система затверджує культовий, містичний характер акторської гри, заснована на “навіюванні” та “містиці”, на розумінні акторського братерства як “общини”, а взаємин артиста та “зачарованого” глядача як “священодії” [4]. Немає необхідності зараз обговорювати ці конкретні трактування, тому що не розроблено загальне питання: як співвідноситься система з “умовним театром”, “епічним театром”, “біомеханікою”, “Театром Леся Курбаса” та багатьма іншими напрямками театральної думки, що виникли поряд і услід за тим, що відкривав К. Станіславський [30]. На ці важливі питання через різні причини наше театрознавство протягом багатьох років не відповідало зовсім або відповідало украй незрозуміло та непереконливо, голосливо представляючи всіх опонентів К. Станіславського супротивниками реалізму в мистецтві.

Після смерті К. Станіславського та канонізації його учення, «система» не раз була покликана освячувати та виправдовувати сценічну брехню, проти якої засновник МХТ боровся все життя. Саме тоді система стала ототожнюватися з певною естетикою, перш за все з естетикою побутового, натуралістичного театру. Система К. Станіславського поступово втрачала свій безумовний позитив і перетворювалась на збірку схоластичних вправ, відірваних від вищих цілей мистецтва [27].

Система безумовно передбачає особливим чином вихованого актора та певним чином вихований акторський колектив. Вона припускає та несе в собі уявлення про ідеальну акторську гру, яку К. Станіславській не раз спробує навіть зафіксувати на сторінках своїх книг. Але “пристосувань” система не чіпає! В Б. Брехта та К. Станіславського була корінна відмінність в підході до артиста, до трактування сценічної дії та багато інших компонентів вистави (це й є в широкому сенсі слова “пристосування”). Але у вищих моментах сценічного буття актори «брехтівського» театру пред’являли в чистісінькому вигляді справжню живу людську душу, що творить по органічних законах внутрішнього перевтілення.

Однією з корінних умов органічної творчості К. Станіславській вважав виховання в акторові відчуття правди. Легендарним стало його вимогливе та нещадне “не вірю”, звернене до артиста. Тим часом

поняття сценічної правди теж піддавалося найрізноманітнішим трактуванням. Про яку правду так несамоовито піклувався К. Станіславській, яку правду він осягав, добиваючись годинами від акторів необхідної інтонації або примушуючи їх здійснювати свою духовну працю, минувши всі звичні штаповані засоби? До цих пір в ході рутинне, але дуже живуче тлумачення, яке приписує К. Станіславському розуміння сценічної правди акторської гри як правди по перевазі натуралістичної, побутової, життєподібної. В якійсь мірі ця легенда харчувалася сприйняттям деяких ранніх вистав МХТ, естетика яких переносилася на мистецтво Художнього театру в цілому. О. Я. Таїров в “Записках режисера” спробував (на початку 20-х років!) представити справу саме таким чином. “Глядачеві,- писав він про установки на правду театру К. Станіславського, - повинно було здаватися, що перед ним справжнє життя, а тому душевні вібрації актора на сцені винні звучати в унісон з життєвими, голос його повинен бути приглушений, мова спрощена, жест обкарнан” [28].

Найгостріше та розгорнутіше “систему” критикував Михайло Чехов [37-39]. Він вважав, що пропозиція “йти від себе” може привести до омішання акторською образу, до натуралізму, до забуття найбільшої основи натхнення - уяви артиста. В. Немирович-Данченко теж дуже насторожено відносився до формули “я в пропонованих обставинах”. Він побоювався, що ця установка може привести до втрати образності, до втрати унікального людського характеру, створеного драматургом. Опоненти К. Станіславського припускали, що артист, що йде “від себе”, не стільки творитиме неповторний сценічний образ, скільки нескінченно пропонуватиме глядачеві комбінацію одних і тих же особистих мотивів, поверхово зв'язаних з тією або іншою роллю [37].

Історія радянського театру показала, що побоювання В. Немировича-Данченко, так само як і заперечення Михайла Чехова, не були безпідставними. Зневага до автора, збіднення повнокровного сценічного образу, підміна внутрішнього перевтілення штапованим сурогатом самого себе в пропонованих обставинах стали реальністю. Ця реальність осяялася, як і багато подібних речей, ім'ям К. Станіславського [39].

Найпорочніше розуміння та тлумачення цієї “нотної грамоти”-технологічне. А саме таке тлумачення стало поступово затверджуватися в практиці театру і в педагогіці особливо. «Система» перетворилася на збірку вправ для студентів; при цьому окремі елементи цієї культури подаються поза всяким зв'язком і залежністю з тим, що складає стрижень «системи».

Найпоширеніший вид підміни живого людського образу на сцені - пред'явлення самого себе, не створеного творчо. Напевно, це обумовлює неприйняття “системи” Михайлом Чеховим. Плюс погляди Михайла Чехова якоюсь мірою харчується власним індивідуальним досвідом геніального художника, якому ніяка “система” не потрібна, тому що він сам собі “система” [37]. Тієї ж думки, на практиці, дотримувався і видатний актор МХАТ В. Качалов та й багато інших його колег. “Путівник” К. Станіславського демократичний, він звернений до кожного артиста, наді-

леного хоч маленькою іскрою таланту. Але слідувати «системі» - далеко не гарантія, що артист на вірному шляху. Приведу характерний запис із цього приводу з “записників” К. Станіславського: “Сьогодні Вишневецький грав дядю Ваню по системі, як він говорив. І, боже, який неприємний пан вийшов дядя Ваня, старий, такий, що бурчить на всіх. Словом, замість дяді Вані вийшов Серебряков. І, не дивлячись на це, було дуже життєве і просто, і актор грав по системі і мав право хвалитися переді мною, що він жив справжнім життям. Так, жив, але яким життям - своїм власним в тому стані, в якому він сам знаходився тепер. А сам він, доречно зауважити, дуже змінився, постарів і придбав всі звички старого...” .

Чи візьмемо ми проблему “уваги” або “спілкування”, словесної дії або темпо-ритму - всі вони набувають свого дійсного значення тільки по відношенню один до одного, часто усередині один одного та тієї надзадачі, яка володіє творцем як живою людиною, визріває та висувається з самих глибин його творчої особи.

Абсолютизація елементів «системи» привели її до позбавлення сенсу. “Путівник” не раз заводив в безвихідь, жива програма дій ставала догмою, перешкодою на шляху нескінченного пізнання “життя людського духу”. Приведу приклад. Відомо, яке велике значення надавав К. Станіславській вірному акторському спілкуванню та взаємодії на сцені. Безперервне глибоке спілкування з партнером протистояло старому акторському “неспілкуванню”, або такому спілкуванню з публікою, коли підмостки вважалися місцем для показу самого себе. Рутинну естетику до-режисерського театру К. Станіславській зруйнував. Він розробив якнайтонші пристосування для того, щоб артист спілкувався “з живим духом об'єкту, а не з його носом, очима, гудзиками, як це роблять актори на сцені”, спілкувався не тільки тоді, коли він звернений до партнера, але й в “зонах мовчання”, які ремісничі мистецтво взагалі вимикало з простору гри. Спілкування по «системі» стало з часом обов'язковою нормою мистецтва Художнього театру, але дуже швидко ця “норма”, вилучена із загального лабіринту зчеплення системи, стала черговим штампом, гострозоро поміченим В. Немировичем-Данченко: “Неприятнь до гри на публіку привела до іншої крайності, до спілкування заради спілкування. “...Наша молодь, - пише В. Немирович-Данченко М. О. Кнебель, - добиваючись цього спілкування з об'єктом, до такого ступеня уживалася в цей прийом, що гра їх ставала вже навіть малотеатральною, недохідливою, настирливою. На репетиціях будь-якої п'єси раз у раз доводиться - як би сказати - відривати виконавця від його партнера та направляти його увагу на всі інші, важливіші психологічні рухи образу. Як відсутність спілкування з об'єктом у Малому театрі отримала гіперболічні розміри, так і наші прийоми почали ставати гіперболічними” [27, с.50]. У тому ж листі В. Немирович-Данченко, виказуючи побоювання, що система, примітивно зрозуміла, може привести до втрати авторського стилю, надзвичайно влучно характеризує природу спілкування чеховських персонажів: “...у Чехова найтонші люди, що відчува-

ють, з найделікатнішим відношенням один до одного, що самі люблять один одного, близькі не зв'язані так відкрито, так безпосередньо. У Чехова його персонажі переважно занурені в самих себе, мають своє власне якесь життя, і тому зайва товариськість невласлива його персонажам, і тому ця надмірність завжди призведе або до сентименталізму, або до фальші...". Це спостереження було винесене з досвіду постановки "Трьох сестер" 1940 року і суперечка тут йшла не стільки з К. Станіславським, скільки з механічним і догматичним розумінням "окремо взятих" елементів «системи», безвідносних до "природи відчуттів" того або іншого драматурга. (Не можу не нагадати той факт, що видатний англійський режисер Гордон Крег так і не зміг здійснити постановку «Гамлета», для якої його запросив сам К. Станіславський, через повне нерозуміння і неспроможність виконання його творчих завдань з боку акторів МХАТ вихованих виключно в рамках «системи»).

І при К. Станіславському, і після його смерті, проблема співвідношення певної акторської техніки, диктованою системою, і авторського стилю стала чи не корінною. О. Таїров в "Записках режисера" наполягав, що засновник МХТ створив "експериментальний інститут по психопатології", що його театр страждає "дизентерією безформія", що "система байдужа до стилю автора", здатна приносити успіх тільки "в постановці сучасних життєвих п'єс" і завжди терпить поразку "в репертуарі інших планів"[34].

Абсолютизований "метод фізичних дій" приводив до гірших видів педагогічної схоластики. Наполегливі адепти К. Станіславського доводили, що знайдений на решті геніально простий та для всіх доступний спосіб, який сам по собі приводить до творчого самопочуття, якщо артист засвоїв всю фізичну, позасловесну лінію ролі. Неначе самі людські дії такі прості для розгадки, неначе одні і ті ж вчинки не здійснюються з самих різних, часто протилежних спонук і установок, неначе людська душа - це така флейта, на якій може запросто зіграти будь-який зайжджий Розенкранц, що засвоїв за декілька уроків новітні прийоми "методу". Останнє відкриття К. Станіславського в руках багатьох його інтерпретаторів стало ще однією технологією, ще однією алхімічною ідеєю, що підміняє цілісну культуру виховання та навчання актора-професіонала.

В якійсь мірі він передбачав такий результат. У "записках" читаємо: "Всі викладають мою систему. А між іншим у мене два учні - Сулержицький та Вахтангов. Інші переробляли по-своєму і своє марення видавали за мою систему. Щоб привести в порядок, пишу книгу. На майбутній час тільки того прошу вважати моїм учнем, хто представить лист від мене".

Ще в 1932 році Хепгуд відчула, що режисер К. Станіславський і письменник К. Станіславський ніяк не можуть домовитись. 18 жовтня вона пише йому з Нью-Йорка: "Мене жахає, що ти вичавлюєш книгу з себе вночі, пізно, після довгого стомливого дня, коли ти більше не здатний працювати і дивитися на зроблене свіжими очима. Ти насильно переписуєш: те, чого не дозволяєш акторові, ти сам робиш як письменник".

На початку 30-х років, узятий під безпосереднє спостереження та заступництво вищої влади, МХАТ повинен був стати академією театрального мистецтва, як тоді любили говорити, "вишкою". Режим найбільшого сприяння отримала і "система", яку стали готувати до широкого розповсюдження. "Насаджувати систему МХАТ", як тоді сформулювали, було життєве небезпечно для театральної культури. Терміни та характер "насадження", вписані в епоху ударних темпів і "суцільної колективізації" призвели до незворотніх та руйнівних для "системи" наслідків.

З кінця 1934 року К. Станіславський не переступав поріг Художнього театру, і театр цей не сприйняв його нових ідей. Відірваний від живого театру, ув'язнений в своєму будинку, він мучиться неспівпадінням написаного з масштабом і обсягом невисловленого [28]. У записниках Ю. А. Бахрушина приведені характерні слова К. Станіславського тієї пори: "Я ось пишу і думаю: чи потрібно все це? Випустили ми; замітки по "Чайці". Я був проти цього. Протестував. Адже це - пройдений етап. Я від всього цього давно вже відмовився. Ось і ця книга ("Робота актора над собою") - через декілька років вона застаріє, а я піду вперед до чогось нового, якщо буду живий".

"Робота актора над собою" вийшла восени 1938 року. Старий кошмар, що збентежив душу К. Станіславського ще на початку нового століття, коли він замислював систему, реалізувався сповна і у формах, які навіть його фантазія не могла уявити. Книгу звели в святці, а «систему» стали "вводити примусово, як картоплю при Катерині" (вислів Б. Пастернака) [28].

Відмінність витоків українського та російського театрів. Основа національного театру – національна драматургія. Вона відбиває ментальні риси певної нації. Таким чином, її сценічна реалізація вимагає відповідно певної театральної методи. Російський театр розпочався з постановок розважальних – переважно за французькими водевілями.

А. Арто відзначає "Нашу культуру погубило наше западное представление об искусстве и его полезности. Искусство и культура не могут шагать в ногу, а сейчас у нас происходит как раз противное!" [2, с. 101].

Теория Арто предусматривает точное знание актером своего тела и умение управлять зрительской реакцией, эмоциональным состоянием публики...» [2, с. 364].

Форми мистецтва – це наслідування того, що відбувається в реальному житті. До "наслідувальних" видів мистецтва Аристотель відносить образотворче мистецтво, поезію, музику, але в своїй роботі аналізує лише поезію. Наука про поезію, на думку Аристотеля – це поетика. У тій частині трактату "Поетика", яка збереглась, розглядається в основному трагедія. У трагедії одержало найбільш повне вираження таке поняття грецької культури, як катарсис, облагороджування людей.

Аристотель дає трагедії таке визначення: "Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определённый объём, производимое

речью, услащённой по-разному в различных её частях, производимое в действии, а не в повествовании, и совершающее посредством сострадания и страха очищения подобных страстей” [1, С. 47]. Про жаль і страх, як основу переживань глядачів трагедії, Аристотель підкреслює неодноразово. При цьому страх може бути викликаний за умови, що трагічний герой не занадто відрізняється від глядача, тому що страх – це переживання за подібного собі. Жаль же може бути викликаний лише до героя, що страждає незаслужено. Тільки така дія може викликати в душах глядачів і страх і жаль шляхом ототожнення себе із трагічним героєм, що у свою чергу робить глядачеві приємність – “задоволення від жалю й страху через наслідування їм” [1, С. 55].

Визначальним у своїй теорії «епічного театру» Брехт робить розум. «Епічний театр, – говорить драматург, – апелює не стільки до почуттів, скільки до розуму глядача». Театр повинен стати школою думки, показати життя з істинно наукових позицій, в широкій історичній перспективі, і допомагати глядачеві зрозуміти мінливий світ і самому змінюватись.

Театр повинен не тільки відображати події, але й активно впливати на них, стимулювати, будити активність глядача, змушувати його не співпереживати, а дискутувати, займати критичну позицію. При цьому Брехт не відмовляється від прагнення впливати також на почуття та емоції.

Основним принципом брехтівського епічного театру є ефект відчуження [4, с.244].

Перші українські п'єси «Володимир» Феофана Прокоповича та написана викладачами Києво-Могилянської академії наприкінці 16ст. „Житіє св. Антонія” написано в традиціях західноєвропейського театру ієзуїтів і розглядають філософські, „космічні” питання духовного буття. Вони пронизані духом містицизму та «казковості» українських стародавніх придань.

Батько російської драматургії О. Островський писав п'єси суто побутові, до речі, витоки його творчості в тім же ж водевілі. Це добре вибудовані історії, де не знаєш „чим казка скінчиться” і слідкуєш за сюжетом, де дійсно важливо знати, - гарячий самоварчик чи ні [28].

Кращі зразки української драматургії ніякого відношення до побуту не мають. Це український романтизм. Часто, як в античній трагедії, ми вже з перших сторінок знаємо фінал історії. Тобто для українського театру важливе не „що” (відбувається), а „як”.

Російський театр – це конфлікт на кухні, або у вітальні, або між кухнею і вітальнею. Українська драма – від М. Кропивницького до М. Куліша, від М. Старицького до І. Франка, від Лесі Українки до В. Винниченка – це космос, це простір, неозорий степ, це не шепотіння по кутках, а зойк на юру. Таких художньо-виразних, вбивчих узагальнень, якими пронизані п'єси М. Куліша, не досяг в своїх п'єсах навіть найбільш модерний з російських драматургів Л. Андреев. Символістську мелодраму В. Винниченка можна порівнювати хіба що з п'єсами Г. Ібсена[17].

Постановку цих та багатьох інших п'єс українських драматургів, постановку п'єс Ж. Кокто, А. Камю,

Сартра, М. де Гельдерода, Г.Ібсена, Гальдоні, Гоцці, тощо не можна адекватно здійснити за т. з. системою К. Станіславського, що її схвалив та затвердив Йосиф Віссаріонович. Творчі інтереси та пошуки К. Станіславського знаходилися виключно в галузі побутово-реалістичного театру. Для цього він підбирав відповідну драматургію, або «підганяв» драматичний твір «під себе». Згадаймо, що А. Чехов був в край невдоволений постановками у МХАТ своїх комедій, які К. Станіславський трактував, як глибоко психологічні драми з життя російської інтелігенції. Або інший приклад, постановка п'єси Т. Уільямса «Трамвай бажань». Блискучий послідовник К. Станіславського А. Гончаров поставив блискучу виставу. Але для того, щоби втілити свій задум, йому довелося викреслити з тексту автора всю містичну складову твору. В результаті вийшла прекрасна побутова вистава, що мало відповідала задуму та філософському навантаженню літературної першооснови. За канонізованою системою не можна було адекватно втілити навіть таких російських авторів як О. Блок, М. Гумільов, В. Маяковський, тощо. Та К. Станіславський, треба надати йому належне, цього робити і не намагався, він працював над тим, що було цікаво йому і не намагався кувалдою відкрити англійський замок[27;28].

Інша справа „станіславщина”... Лише один приклад, містичну філософську надскладну феєрію Л. Українки принизливо спростили до рівня дитячої новорічної вистави. Та всю українську драматургію, в якій вирують Еврипідівські пристрасті, яка пронизана містицизмом, вертепністю дискредитували прийомами дрібно-побутового театру. Шекспіру „дописали” сцени з відьмами і це піднесло п'єсу на вищий рівень, а в постановках за геніальною п'єсою М. Старицького „Ой, не ходи, Грицю ...” аналогічні сцени викреслюють.

Коротше кажучи, різниця між російською та українською драматургією така ж, як між росіяною 16 ст., що їй було заборонено дивитись з вікна на вулицю, а тільки на внутрішню частину подвір'я, і українською, що в тім же столітті з 15-и років бігала на вечірки і ночівки та домінувала в родині.

Уявіть, що було б сьогодні з грузинським театром, якби грузинських акторів примусили існувати на сцені в темпо-ритмічному та голосовому режимі акторів МХАТ 50-их років, тобто вимагали грати в межах російського, а не грузинського темпераменту... (?) А українських акторів примусили і ПРИМУШУЮТЬ. Український театр і так страждав – читайте Леся Курбаса – і страждає від „українського сценічного жлобства”.

І для початку, необхідно істотно доповнити, а частково і змінити відповідні навчальні програми з акторської та режисерської спеціалізації, з метою вивчення та запровадження в практичний ужиток вчення про театр великого українського театального режисера і педагога Леся Курбаса. Вагомими є теоретичні настанови всесвітньовідомого англійського режисера, художника і теоретика театру Едварда Гордона Крега (1905-1966), який переконує, що “вистава — це створення великих зорових ефектів”. В його праці

“Про мистецтво театру”[16] зустрічаємо ряд намічених рекомендацій щодо створення і безпомилкового використання сценічних костюмів та декорацій. Для Гордона Крега костюм — це, насамперед, маска, без якої неможливо відтворити форму і передати глибину філософську суть вистави.

Національний темперамент — це не щось ілюзорне, а абсолютно конкретна дійсва річ. Та навіщо далеко ходити, як тільки Анатолій Васил'єв вирішив вийти „за рамки обыденного” (Піранделло «Десять персонажів в пошуках автора»), він залучив до постановки саме українських акторів.

Отже сліпе аматорське копіювання лише, більш менш точно зафіксованих на папері, репетиційних прийомів К. Станіславського; фактичне нехтування творчим надбанням В. Мейєрхольда, Б. Брехта, Г. Крега, Е. Вахтангова, О. Таїрова, М. Чехова, Є. Гротовського, та, головне, Леся Курбаса; суттєва недооцінка значення ментальної складової (ідентичності, національного темпераменту) — головні чинники, які негативно впливають на підготовку сучасного актора театру та кіно в українських відповідних спеціальних середніх та вищих учбових закладах[18-22].

Надзвичайно важливою є роль театру для налагодження повноцінного спілкування людей, занурення покоління у світ віртуальних взаємин. Участь у театральних дійствах забезпечує простір самовираження, психологічного захисту, що робить театральне мистецтво важливим чинником гармонізації суспільства. Дуже важливі як найширше використання засобів театру у формуванні особистості та впровадження сучасних театральних методик, зокрема методи театральної експресії, у сучасну соціально-педагогічну практику.

Література:

1. Аристотель. Поетика / Аристотель. — К., Мистецтво, 1967. — 136 с.
2. Арто А. ТЕАТР И ЕГО ДВОЙНИК: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Сост. и вступ. статья Вадима Максимова; коммент. Вадима Максимова и Александра Зубкова. — СПб.; М.: Симпозиум, 2000. — 440 с.
3. Бобошко Ю.М. Режисер Леся Курбас. - К.: Мистецтво, 1987. - 197 с.
4. Брехт Б. Про мистецтво театру: Збірка / Бертольд Брехт. — К.: Мистецтво, 1977. С.244.
5. Бучма А. З глибини душі / Амбросій Бучма. — К.: ДВ ОБМиМЛУ, 1959
6. Вахтангов Е. Б. Материалы и статьи / Е.Б. Вахтангов. — М.: Искусство, 1978.
7. Выготский Л. С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1984
8. Гротовский Е. Действие буквально. [Выступление на конференции в обществе Костюшко. Нью-Йорк, 19 апреля 1978 г. “Dialog”. 1979, № 9, Варшава]. Перевод с польского В. КЛИМОВСКОГО. <http://www.gnozis.info/?q=node/4339>
9. Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр., 2003. — 351 с.
10. Гротовский Е. Искусство, как средство передвижения. <http://libelli.ru/forarts/grotovsk.htm>
11. Гротовский Е. ПЕРФОРМЕР. <http://libelli.ru/forarts/grotovsk.htm>
12. Дидро Д. Парадокс об актёре / Дени Дидро // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. — М.: Худ. лит., 1980. — С. 538-591.
13. История русского драматического театра. Учебник — М.: Изд-во «ГИТИС», 2004.
14. Крапівка М. В. Основи сценічного та екранного мистецтва. Тези лекцій. Мелітопол. держ. педагог. університет ім. Б.Хмельницького <http://socgum.mdpu.org.ua/>
15. Крапівка М. В. Театрознавство. МДПУ., 2008.- С.43
16. Крег Г. Про мистецтво театру / Гордон Крег. Перекл. з англ. — К.: Мистецтво, 1974. — с.24
17. Кристи Г. В. Воспитание актера школы Станиславского / Г.В. Кристи. — М.: Искусство, 1968.- 430с.
18. Курбас Леся. Філософія театру / Упоряд. М.Лабінський. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. — 917 с.
19. Лабінський М. Г. Леся Курбас : спогади сучасників / за ред. В.С. Василька. - К.: Мистецтво, 1969. — 358с.
20. Мар'яненко І. Минуте українського театру: зустрічі, творча праця / І.Мар'яненко. - К.: Мистецтво, 1953. - С.173-178; Мар'яненко І.О. Сцена, актори, ролі . — К.: Мистецтво, 1964.- с.174-175; 151-151
21. Мейєрхольд В.Э. Наследие. Т.1: Автобиографические материалы. Документы 1896-1903. Т.1 1998. Твердый переплет. - 744 с.
22. Мейєрхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы в 2-х томах. — М.: Искусство, 1968.- 792 С.
23. Мельников В. М. Введение в экспериментальную психологию личности. / Мельников В. М., Ямпольский Л. Т. — М., 1985. http://www.psycheya.ru/lib_index.html
24. Немирович-Данченко В. И. Избранные письма: в 2-х т. М.: Искусство, 1979.-Т.1.-с.150 ; с. 242-243.
25. Саксаганський П. Думки про театр / П.К. Саксаганський. — К.: Мистецтво, 1955. — 231с.
26. Симонов П. В., Ершов П. М. Темперамент. Характер. Личность. - М.Наука, 1984.-164с.
27. Симонов П.В. Метод К.С.Станиславского и физиология эмоций / П.В. Симонов. — М.: АН СССР, 1962.- С. 50.
28. Станиславский К.С. Собрание сочинений в 8-ми томах / К.С. Станиславский. — М.: Искусство, 1954-1961. Т/1: Моя жизнь в искусстве. — 516с.
29. Станиславский К.С. Собр.соч. в 8-и т. - Т. 7, с. 489.
30. Станиславский К.С. Об искусстве театра / К.С. Станиславский. — М.: ВТО, 1972.
31. Стреллер Дж. Театр для людей / Дж. Стреллер. — М.: Молодая гвардия, 1984. С.7.
32. Строева М.Н. Чехов и Художественный театр / М.Н. Строева. — М.: Искусство, 1955.
33. Сурина Т. Станиславский и Брехт / Т. Сурина. — М.: Искусство, 1975.
34. Таиров А.Я. О театре / А.Я. Таиров. — М.: Искусство, 1970. — с.23
35. Фокин В. Уроки Гротовского// Театр. 1990. № 7- С. 136-146.
36. Виноградская И. Черновик письма Станиславского к Стаховичу, май 1906 года// Виноградская И. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись: в 4-х т.- М.: ВТО. 1971. — Т.2. С.30. Станиславский К.С. Собр. соч. Т.7. С. 723.
37. Чехов М. Об искусстве актера / Михаил Чехов. — М.: Искусство, 1999. — 271 с
38. Чехов М. Путь актёра: Жизнь и встречи / Михаил Чехов. — М.: АСТ; АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007. — 554.[6]с.
39. М.А. Чехов. О технике актера. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. С. 371-485. “
40. Чечель Н. Акторська школа Леся Курбаса і кіно http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=694
41. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти томах / Сергей Эйзенштейн. — М.: Искусство, 1964-1971.
42. Эйхенбаум Б. О поэзии. - Л.: Советский писатель, 1969.- С. 35-74.
43. Якобсон П. М. Об экспрессии в искусстве актера // Вопр. психол. 1977. № 1 С.86-95