

УДК 378.147:792.028.3

Тополевський В. Ю.

Харківська державна академія культури

ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДУ У МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

Тополевський В. Ю. Формування світогляду у майбутніх акторів. Окреслюються проблеми фахової підготовки майбутніх акторів в сучасних умовах. Висвітлюється роль педагога-майстра у вихованні акторів нової формації. Специфіка викладання у творчому ВНЗ є центральним організуючим початком соціальної підсистеми «освіта↔творчість↔наука», предметно або дисциплінарно організоване знання. Структура кредитно-модульного навчання підкреслює організацію власних специфічних предметно-професійних знань (акторська майстерність). Сама постановка питання визначає інакше, ніж сьогоденній структурований виховний процес, зміщуючи акцент з предметно-дисциплінарних знань на розвиток спілкування, в якому студент отримує допомогу майстра за кредитами самоудосконалення, інакше кажучи, актуальність полягає у конкретизації допомоги та їх становленні гармонічного взаємозв'язку: Майстер↔студент↔взаємодія. Професійна тактика викладача сприятиме здійсненню якіснішого педагогічного контролю, основним завданням якого є формуючий вплив на процес навчання через установлення зворотного зв'язку між слухачами та викладачем і одержання підсумкових результатів навчання, а також забезпечення глибокого засвоєння специфіки філософського осягнення дійсності, формування високої світоглядно-методологічної культури майбутніх виконавців (спеціалістів).

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

Тополевський В. Ю. Формирование мировоззрения у будущих актеров. Очерчиваются проблемы профессиональной подготовки будущих актеров в современных условиях. Освещается роль педагога-мастера в воспитании актеров новой формации. Специфика преподавания в творческом вузе является центральным организующим началом социальной подсистемы «образование↔творчество↔наука», предметно или дисциплинарно организованным знанием. Структура кредитно-модульного обучения подчеркивает организацию собственных специфических предметно-профессиональных знаний (актерское мастерство). Сама постановка вопроса определяет иначе, чем сегодняшней структурированный воспитательный процесс, смещая акцент

с предметно-дисциплинарных знаний на развитие общения, в котором студент получает помощь мастера по кредитам самосовершенствования, иначе говоря, актуальность заключается в конкретизации помощи и их становлении гармоничного взаимосвязи Мастер ↔ студент ↔ взаимодействие. Профессиональная тактика преподавателя – способствовать осуществлению качественного педагогического контроля, основной задачей которого является формирующее влияние на процесс обучения через установление обратной связи между слушателем и преподавателем и получения итоговых результатов обучения, а также обеспечение глубокого усвоения специфики философского постижения действительности, формирование высокой мировоззренчески-методологической культуры будущих исполнителей (специалистов).

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

Topolevskii V. Formation of Future Actors' World View. 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. The specific character of training in universities of culture and art is the core organizing principle of the social subsystem "education-art-science", subject or discipline organized knowledge. The credit-modular structure of training emphasizes one's own specific subject oriented professional knowledge (acting skills). The question itself identifies different than today's structured educational process, shifting the focus from subject or discipline organized knowledge to the development of communication in which students get master's help according to the self-improvement credits, in other words, relevance is in specific assistance and establishing harmonious interrelation Master — student — co-creators. The professional tactics of the instructor will facilitate the implementation of more qualitative pedagogical control, the primary purpose of which is forming influence on the education process through the establishment of feedback between students and teacher and obtaining final results of training as well as providing profound mastering the specific character of philosophical comprehension of reality, formation of high ideological and methodological culture of future performers (specialists).

Keywords: education, creative skills, pedagogy, purposefulness, harmoniously true knowledge.

Постановка проблеми. Нерозривність процесу навчання та педагогічного виховання — єдино можливий шлях формування особистості, спеціаліста нового суспільства. Національне педагогічне виховання згідно з «Концепцією безперервного національного виховання», затвердженою Міністерством освіти і науки України та схваленою Всеукраїнською педагогічною нарадою, — це цілеспрямований, систематичний педагогічний вплив, розрахований на прищиплення студентам любові до рідної мови і культури, створення умов для всебічного розвитку індивіда та особистості здатного до свідомого суспільного

вибору, що забезпечить країну кваліфікованими фахівцями та збільшить творчий і культурний потенціал українського народу.

Тому виховання молодих виконавців у творчих ВНЗ є нагальною необхідністю. Перші кроки студента на сцені, перші вправи, перші невдачі на очах однокурсників, божевільний стан перед виходом на сцену, перші аплодисменти — усі ці шаблі має пройти кожен студент під час опанування навичок акторської майстерності, що досягається величезним комплексом знань, умінь, прийомів роботи з виконавцями, стилю поведінки, спілкування, діяльності взагалі, вдосконаленням відповідних умінь виконувати певні дії та впливати на глядачів.

Людина як особистість формується і розвивається постійно і безперервно від народження, упродовж усього життя. І саме ця об'єктивна закономірність зумовлює необхідність безперервної освіти і педагогічного виховання молоді згідно з її життєвими етапами і вимогами часу.

Освітній вишівський процес повинен спрямовуватися на формування методологічної культури студента, виховання особистості, яка здатна до самоосвіти і саморозвитку, творчого використання знань і оновлення їх протягом усього життя, впевнено почуватися в нових суспільних умовах виховання, самореалізуватися на основі здобутих знань у ВНЗ.

Нові умови і завдання, які стоять перед вищою школою, потребують створення нової концепції педагогічного виховання, основна мета якої формування творчої самостійної особистості.

Актуальність теми. Аналіз останніх досліджень та публікацій. Актуальним завданням вітчизняної науки є виявлення й осмислення специфіки виховної функції в процесі підготовки фахівців у галузі театрального мистецтва, на основі чого є можливим пошук оптимальних шляхів подальшого розвитку вітчизняної мистецької освіти. Проблеми творчого виховання актора ґрунтовно розглядалися в працях, перш за все, теоретика та практика театральної справи К. С. Станіславського [6]. Надалі питання виховання акторської майстерності піднімалися в контексті загальної професійної підготовки [1], зокрема вже на початку ХХІ ст. [2; 4; 5]. Утім, пошуки в цьому напрямку актуальні понині, оскільки характер творчого виховання актора зумовлюються, зокрема особливостями окремих театрів, студій, вишів, на-решті, певних особистостей.

Відомо, що деякі педагоги, які безпосередньо займаються підготовкою акторів, й нині нарікають на представників теоретичної думки за «відставання» від нагальних проблем, «неувагу» до класичної української театральної школи тощо. Утім, скаржуться, перш за все, ті, хто або не читають чи не «зовсім розуміють» прочитане, або ж за-

бувають, що виховання, як і навчання, сприяє тільки обдарованим. І в цьому контексті найважливішою є ефективність взаємодії «вихователь — вихованець». Зазначимо, що ефективність такої взаємодії залежить, перш за все, від ерудиції, педагогічного хисту та авторитету (як у вихованця, так і, здебільшого, у відповідній сфері діяльності) першої складової взаємодії. При чому, авторитет педагога ґрунтується, в першу чергу, саме на особистому професійному досвіді, досягненнях та їх визнанні серед колег.

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

Завдяки видатним митцям українського театру нині ми маємо певний фундамент режисерської та педагогічної теоретичної думки. Зокрема, однією з основоположних праць є книга-звернення «До молодих режисерів» видатного українського актора, режисера й театального діяча П. Саксаганського. Значний пласт педагогічно-виховних настанов для майбутніх фахівців українського театального 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 ВНЗ Москви й Петербургу, відповідне надбання української теоретичної думки ще незначне. Необхідно відзначити, якщо ще на межі ХХ–ХХІ ст. специфіка фахової освіти в театральній галузі України та Росії була майже ідентичною, що зумовлювало доречність застосування в педагогічній практиці теоретико-методичного доробку митців обох країн, то сучасні глобалістичні тенденції в сфері української освіти породжують специфічні проблеми. Зокрема, поки що у вітчизняній педагогіці не порушуються питання про особливості впливу на виховання митця — актора чи режисера — таких нововведень, як кредитно-модульна система, скорочення аудиторних годин для дисциплін спеціалізації тощо. З іншого боку, змін у педагогічно-виховному процесі вимагає й молода та жадібна 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 багатство педагогічних думок ще лишається незайманим у театральній практиці. Значна частина таких задумів знаходиться в стенографічних записках вчених нарад, колись читаних і забутих газетах та журналах, методичних виданнях, наукових

посібниках, рукописах конспектів лекцій, або вдома у викладача, чи в шухлядах їхніх спадкоємців.

В цих умовах подальший розвиток теоретичної думки щодо специфіки професійного виховання актора в українських ВНЗ та ролі педагога-майстра в цьому процесі необхідно спрямовувати в контексті побудови сучасної, передової, науковообґрунтованої школи на базі традицій української театральної культури. Підґрунтям такої школи повинна бути не тільки теорія, а й безпосередня творча практика як вихованця, так і вихователя-педагога.

Виклад основних результатів дослідження.

Імідж вихователя ґрунтується 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 далеко не всім талановитим практикам театру. Той, хто здатен здійснити учбову постановку вистави, втіливши свій творчий задум, не обов'язково апріорі спроможний бути й вихователем. Кому належить виховання театральних акторів у наших умовах, питання зрозуміле, тому ми не здійснюємо спеціального аналізу відмінностей у виховному процесі в різних спеціалізованих ВНЗ, а наголошуємо: виховувати має не той, хто хоче, а той, хто хоче і може, хто вміє.

При достатній компетентності викладача ВНЗ у всіх зазначених вище напрямках театральної творчості, питання, кому виховувати, відпадає само собою. Там же, де на посаду педагога залучають людину, яка не має належних якостей, процес художнього виховання неминуче замінюється волею адміністративної особи, а розкриття творчого потенціалу актора, замість того, щоби бути провідним завданням педагога, стає підпорядкованим, відходячи на другий план. Внаслідок цього, у такого викладача в одному студенті «актор» і «учень» живуть окремо й навіть протиставляються один одному, що гальмує становлення творчої особистості. Є тверде переконання, що кожен, хто приходить у театральну педагогіку — приходить своїм, індивідуальним шляхом. Розум та інтуїція, образ та ідея, зміст і форма, національне й інтернаціональне, закони життя і фантазія, традиції і новаторство переплітаються у творчості кожного митця своєрідно. І все ж практичний досвід попередників завжди є хорошою школою, що заохочує продовжити роздуми, шукання, але для цього необхідно створити умови подальшої роботи у пошуку нових форм виховання.

Отже, педагог у театральному виші може бути МАЙСТРОМ за умови наявності хисту до поєднання в своїй професійній діяльності багатьох функцій. В цьому контексті обов'язковим є уважне вивчення досвіду таких універсальних, тобто справжніх педагогів-режисерів минулого, як В. Шекспір, Мольєр, В. Немирович-Данчен-

ко, К. Станіславський, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий. Адже відомо, що, очолюючи театри як художники, вони не цуралися виховної та педагогічної діяльності, досконало знали й тримали в своїх руках, поряд з творчими, й інші, необхідні для функціонування театального колективу справи. Стосовно цього К. Станіславський зауважував: «Режисер-адміністратор, який може вести виставу; підтримувати систематичну роботу і порядок. Це дуже важко, і не кожному дано цю нотку, яка примушує слухатися» [7: 215–216].

Актуальною для нинішньої мистецької освіти є проблема єдності естетичних принципів підготовки майбутнього актора. У керівництві педагогічним процесом допускається колегіальність лише за умови, коли творча лабораторія складається з педагогів однієї школи, учнів видатного майстра, або з викладачів, які в своїй практичній діяльності дотримуються спільної педагогічно-виховної методики, мають єдине мистецьке кредо. Єдиноначальність не означає, що нагальні питання педагогічно-виховного процесу не обговорюються, не дискутуються на відповідних засіданнях кафедр та вчених нарадах. Поганий той педагог-майстер, який не радиться, не прислуховується до думки своїх колег, талановитих і досвідчених митців. Як керівник курсу, педагог-майстер повинен усвідомлювати, що організація студентів курсу в акторському колективі та створення в ньому творчої атмосфери — справа надто складна та важлива. І в цьому процесі керівник курсу повинен випрацьовувати та узгоджувати спільну методику з тими, хто безпосередньо прищеплює акторські навички його підопічним — викладачам сценічної мови та руху, вокалу та хореографії.

У ВНЗ повинна бути творча думка, проводиться дискусія для всебічної оцінки явищ мистецтва, виконавчої роботи. Неодмінно має працювати творча лабораторія, але не як керівний орган, а як колектив однопідприємців — режисерів, викладачів з вокалу, хореографів, майстрів сценічного руху, мови та інших фахівців. Але творчі питання не можна розв'язувати голосуванням. Останнє, вирішальне слово тут має належати педагогу-майстру, керівнику курсу або єдиноначальникові (декану, завідувачеві кафедрою). Вони керують цими справами й повною мірою повинні відповідати за них. Не може бути в творчих питаннях такого становища, коли вирішують усі, а відповідає один!

В цілому процес гармонійного виховання, який здійснюється в межах взаємозв'язку «педагог — студент» настільки унікальний і непередбачуваний, що його не можна обмежувати певними зовнішніми рамками-структурами. Треба скласти «тоді й там», а не «тут і зараз». І тоді процес фахової підготовки буде по-справжньому творчим. Зараз ми можливо спроможні визначити лише свої власні обмеження-самообмеження, які дозволять зняти обмеження для виховання людини людиною. І не тільки зняти

обмеження, але й певною мірою «канонізувати» нашу педагогіку, орієнтовану на людину в її гармонійному спілкуванні.

Така постановка питання передбачає іншу, ніж нинішня структура навчально-виховного процесу ВНЗ; зміщення акцентів з предметно-розчленованих знань на живе-розвивально-творче спілкування, в якому спілкування студентів і педагога-майстра буде ґрунтуватися 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 з середини. Необхідно, щоб керівник курсу довів цей 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 творіння себе в ім'я Творчості театру. При успішному проходженні перших трьох етапів вихід творчої індивідуальності на вищий рівень стає реально здійсненним. Участь у творчому житті ВНЗ та міста (концерти, масові заходи, сценки, уривки з вистав, КВК та ін.).

Такий шлях сприяє знаходженню-розвитку таланту в процесі співтворчості зі старшим поколінням, через виховання. А оскільки процес виховання нескінченно різноманітний, то і вихователі як творчі особистості теж повинні бути нескінченно багатограничними, свідомо відмовлятися від «керівництва-управління» студентами. Лише за таких умов педагог-майстер стає не тільки вихователем Актора, а й творцем ОСОБИСТОСТІ в цілому.

Звісно, такий підхід до теоретично-практичного виявлення та розвитку творчого потенціалу майбутнього актора значно складніший прийнятої структури предметного, надмірно розчленованого, «кредитно-модульного» навчання. Розподіл праці, що існує зараз, і особливо, праці творчої, що здійснюється за допомогою предметно-розчленованого знання, ставить розвитку та розкриттю цих талантів майже нездоланні перешкоди, через які прориваються рідкісні одиниці.

Олександр Блок колись писав про театр: «Тут мистецтво стикається з життям». А діалогу з класикою саме ця обставина надає особливої гостроти. Вступаючи в цей 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 соборного співпереживання театральної зали здійснюється його місія духовного посередництва.

Проблема сучасного прочитання класики здавна була ключовою. Забарвлюючись кольорами нової епохи — і тоді, коли голос давнього автора мав потрапити у «співзвучність боротьби за незалежність», і тоді, коли відкривали загальнолюдський зміст класики, і навіть тоді, коли їй відводили місце «вельмишановної шафи», — 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, вже окреслюють як щось певною мірою завершене і внутрішньо визначене. Настав час осмислити цей досвід, не оминаючи ні кризових явищ, ні здобутків, які досягнуті, звісно ж, не на порожньому місці.

Наприкінці століття діалог із класикою, розвиваючись ушир, відзначився залученням до свого кола низки інсценізацій прози Ф. Достоевського, Л. Толстого, Р. Феденюва, Е. Митницького, які поповнили відносно невеликий обсяг нашої драматургічної класики. Ця тенденція відбувалася на фоні несподіваного зосередження театральних труп на окремих класичних п'єсах, таких як «Ревізор» М. Гоголя (9 постановок), «Хазяїн» І. Карпенка-Карого (7 постановок), «Лісової пісні» Лесі Українки (6 постановок), «Вишневі сад» А. Чехова (5 постановок). У той же час театри сперечалися щодо того, як ставити «сучасно» класику, та — що означає це загадкове поняття — «сучасно».

Подібна ситуація спостерігається й нині. Звісно, й раніше траплялося, що вперто ставили та відкривали якусь одну визначну п'єсу, не помічаючи інших. Але, напевне, ніколи ще не було такого дублювання назв, як зараз. Із якоюсь дивовижною настирливістю режисери припадають до одного джерела, ніби вичерпалися усі інші.

Висловимо думку, що тут має місце певна реактивність українського театру, яка виникає часом не від наявності самобутніх ідей у художника, а від бажання посперечатися з попередником. Але ми помилилися б, якби не відзначили в цих «серіях» постановок якісно нової ситуації у діалозі з класикою. Надавши постановкам класики характеру узвичаєності, різко розширивши коло авторів (це відбила й, скажімо, фестивальна афіша дніпродзержинської імпрези «Класика сьогодні», в якій фігурують і М. Лермонтов, і Олексій Толстой, і М. Гумільов, і Ф. Сологуб), український театр здійснив значний якісний стрибок. Концентрація діалогу, керована енергетика актора і вистави, використання енергії і часу — потужні засоби впливу на глядача, на пробудження в ньому відповідної енергетики [3]. Енергетична взаємодія між сценою і залом і є тим великим чудом, тайною театру, якими він завжди був сильним.

Ще одна проблема, яка особливо гостро постає сьогодні — самоідентифікація українського сценічного мистецтва. У цьому полягає ще одна місія театру — повернути українцям національну самоповагу і самосвідомість. Адже більшість народу України перебуває в трагічному стані Проні Прокопівни — в ситуації напівкультури, коли власна, національна, видається низькою і примітивною, а до іншої, чужої, буцімто вищої, не доросли і не допущені. І свого цураємось, і чужого не засвоїли. Як показав час, найменше для цього годяться «гетьманщина» чи втовкмачування силоміць національної ідеї. Процес передбачається тривалий. Не секрет, що свідомість тісно пов'язана з мовою. А мова на сценах багатьох театрів України просто жахлива! Майже, як у Проні. Ось де робота для завлітів. А їх чомусь не видно і не чути...

Висновок. І все ж, сила українського театру — в його унікальній емоційності та щирості, в яскравій декоративності, пластичній виразності, музикальності, високості духу, обов'язковому гуморі, що рятує від пишномовної патетики і додає сили у скруті. Все це необхідно прищеплювати в педагогічно-виховному процесі, долучаючи майбутніх акторів до найкращих традицій української театральної школи.

Література:

1. В мире театрального искусства: уч. пособие / под. ред. Н. Павловой. — Москва: 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. — Київ: Альтпрес, 2001. — Кн. 1: Театр времен. — 384 с. — Кн. 2: Жизнь театра. — 368 с.
5. Соснова М. Искусство актера: учеб. пособие для вузов / М. Соснова. — Москва: Академический Проект, Трикса, 2008. — 432 с.
6. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8-ми т. / К. С. Станиславский. — Москва: Искусство, 1955. — Т. 3: Работа актера над собой. — 503 с.
7. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8-ми т. / К. С. Станиславский. — Москва: Искусство, 1961. — Т. 8: Письма 1918–1938. — С. 215–216.