

Розвиток особистісних емоційно-виражальних якостей учня, культури музичного інтонування при вихованні молодих баяністів властиві як українській, так і польській баянним школам.

Проте, кожна з них має свої відмінності. Так, українській баянній школі властиві деталізація мікро- та макроструктурної складових інтонування, глибоке осягнення образності музичного матеріалу; польська ж вирізняється широкою різноманітністю артикуляційних сполук, яскравістю викладення музичного матеріалу, значною увагою до сучасного оригінального репертуару.

Таким чином, можемо констатувати значну схожість рис української та польської баянних шкіл, проте, маючи свої відмінності, кожна з них займає гідне місце в світовій музичній культурі.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Давидов М. А. *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) [Текст] : підручн. для вищ. та серед. муз. навч. закл. / М. А. Давидов. — 3-тє вид., доп. — К. : Муз. Україна, 2004. — 290 с.*
2. Puchnowski W. L. *Pięćdziesiąt lat profesjonalnego kształcenia w grze na akordeonie w polskim szkolnictwie muzycznym [Text] : zarys osiągnięć / Włodzimierz Lech Puchnowski. — Warszawa, 2009. — 23 с.*

УДК [373.67 : 792] : 37.015.3

**Юрій Головін**

### **УЧЕНЬ: ОСОБИСТІСТЬ ЧИ ОБ'ЄКТ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ПЕДАГОГА?**

Усі педагогічні системи, які намагаються ввести учня, майбутнього актора, в Світ Театру, допомогти початківцю у його прагненні бути досконалим – правдивим, розумним, емоційним, із збалансованими думками, емоціями і тілом – ставлять собі запитання: «як це зробити?». Є. Гротовський вірно зауважив: «нікого не можна навчити таїні творчості, ... немає жодних ідеальних моделей, наслідуючи які, можна було б творити» [3, с. 35]. Однак, коли починається робота з учнем, оце вічне питання «як зробити?» повинно бути осмисле-

ним, його вже ставити запізно, бо думати треба над іншим: «як і чого не слід робити?».

Найважливіше – усвідомлюючи, що учень-актор – це, насамперед, людина, – необхідно обережно формувати його майбутню акторську особистість. Акторський матеріал можна переробляти, орудувати ним, стилізувати, але не можна забувати ні на хвилину, що учень застається людиною. Актор має свій матеріал, наділений власною природою, до того ж – унікальною. Завдання педагога – підійти до виховання акторської особистості індивідуально, вирішуючи в кожному випадку питання підходу – *що й кому* необхідне; спрямувати зусилля не на те, щоб учня чомусь «навчити», а на переборювання тих перешкод у процесі його духовного зростання, які може ставити йому його власний неслухняний організм. Отже, **мета** статті – довести необхідність індивідуального підходу у вихованні учня.

Вважаю, і учнівство, і акторство повинні бути шляхом творчості, а найголовніше, духовної творчості – рухом по вертикалі. А вертикальний злет Митця, зауважував Є. Гротовський [3], подібний до сходження на небо по біблійній драбині, котру бачив уві сні Яків. Але для того, щоб встояла та драбина, кожен щабель слід виконати ретельно, професійно. Більш того, вважаю процес спілкування з учнем, роботу з ним можливістю для виникнення феномену подвійного «народження»: актор народжується не тільки в межах фаху, а – ще раз – і в більшій мірі – як Особистість.

Вже в період вступних іспитів педагог, підбираючи собі учнів, намагається розпізнати серед абітурієнтів цікаву Людину, і цей процес є своєрідним вгляданням, обміном енергією, спробою відчутти потенціал і можливості майбутнього митця. Але головне – він вже є відкриттям – відкриттям яскравої Індивідуальності. В подальшому, пам'ятаючи про цінність і унікальність учня, треба допомогти йому «розшифрувати» власний «генетичний код», знаючи основні педагогічні закони, сформульовані попередниками, розуміючи, що ці закони повинні знаходитись в безперервному русі, розвитку. Тобто педагог не просто знає закони сцени – він робить їх своїми, сьогоднішніми. Бо дуже часто ми проголошуємо – «система Станіславського!». Але скільки б ми не клялись його ім'ям, кожен раз треба робити ту систему живою, новою, якою хотів її бачити сам

Станіславський. Бо не секрет – вже здійснено так багато, аби догматизувати його вчення.

Те, про що в подальшому буде йти мова, звичайно, не вичерпує всієї глибини проблеми навчання як спілкування педагога і учня, але є моїми спостереженнями, які дають можливість акцентувати одну зі складових системи виховання учня, а саме – метод «показу».

В процесі роботи, відчуваючи відповідальність за свого учня, педагог дуже часто, звичайно – із бажання допомогти, вдається до методу «показу». Зовсім не хочу сказати, що цим методом ні за яких обставин не варто користуватись. Користування можливе, але робити це треба дуже вміло і обережно, щоб, за словами Курбаса, «наблизити той час, коли індивідуальність зможе вільно проявити себе, без чужої допомоги, коли зуміє втілити те, що почуває, наскільки можливо без решти, і поспорити з автором і з режисером в ім'я своєї індивідуальності» [5, с. 218].

З огляду на визначення Курбасом актора як людини, яка має здатність до «тривання» в наміченому уявою ритмі – а «під цим триванням маємо на увазі загальноновизнаний наукою факт властивого всякій мистецькій творчості у всіх галузях мистецтва внутрішнього наслідування, як інші кажуть, “перевтілення”» [5, с. 56] – метод «показу» може стати серйозною загрозою механічного безвольного підкорення учня педагогу, руйнацією індивідуальних можливостей юного актора, які закладені в ньому від природи. Бо той ритм, про який говорить Курбас, кожним, а значить, і педагогом, і учнем, почувається цілком індивідуально – в залежності від того, яку вдачу має людина. «Коли у неї особливо розвинута “музична здатність”, то вона почуватиме цей ритм часово, інший – просторово» [5, с. 56]. Тобто необережний показ буде провокувати своєрідне копіювання учнем акторської природи педагога, що зовсім не є метою в процесі навчання. Можливо й більш жорстко позначити таку необережну акцію як, ймовірно, неусвідомлений, але, безперечно, згубний процес «клонування» або «натаскування на результат» (рос.). Це означає, що просто перемаже так званий «авторитет педагога»-актора, але на такому згубному шляху учень лишиться безпорадним і самотнім, бо втрачено буде увагу саме до нього. Реалізувати треба учня. Дбати треба про уміння учня «винаходити і демонструвати в матеріалі,

(в собі самому) та в іншому матеріалі театру символу для передачі зображувальної реальності» [5, с. 55] – на кшталт художника, який вміє віднайти два штрихи, що завдяки ним постать оживає і у зовнішньому вигляді, і у внутрішньому звучанні. А значить, багато сил треба докласти, аби розвинути культуру учня, виховати вдумливого «актора-Арлекіна». Необхідно, як зазначав Курбас, «зробити з того, хто має бути актором, людину, для якої світ є певною диференційованою цінністю. Для неї світ є єдністю, в якій вона вміє розбиратись. Актор мусить мати філософію, своє світовідчужання» [5, с. 155]. Станіславський, орієнтуючи своїх учнів на вивчення і осмислення сценічних законів, якими керувались Шекспір, Сервантес, Байрон, Пушкін, Чехов, Мопассан, пропонуючи ним навчитись керуватись тими ж законами у своїй творчості, зазначав: «Вы хотите за кулисами жить маленькой жизнью мещанина, а выйдя на сцену, сразу сравняться ... с Шекспиром» [6, с. 25].

Інтелект, пульсуюча думка – відкриття великих попередників – повинні бути ознакою стилю гри сучасного актора, і на сьогоднішньому етапі розвитку театру саме ця риса, на мій погляд, стає особливо важливою. Саме про здатність актора індивідуально мислити говорив Г. Товстоногов, підкреслюючи важливість цього атрибуту сучасного інтелектуального актора, який повинен вести глядача за собою, керуючи його емоціями. «Как только зрителю не о чем думать, игра артиста становится несовременной, хотя она может быть хорошей и качественной с точки зрения других критериев. Нельзя давать зрителю возможность хотя бы на долю секунды угадывать то, что актер совершит в дальнейшем... Если он опережает актера, тот находится в плену архаичной манеры исполнения» [7, с. 38].

Сучасний актор повинен розуміти, чому він займається мистецтвом, а саме – аби подолати внутрішні бар'єри, вийти за рамки власних обмежень, заповнити те, що є нашою порожнечою, реалізуватися, або, можна сказати інакше, досягнути мети. Це складний процес просування вперед, але – це й чудова можливість «просвітлення» того, що в нас є «темним». Звідси й роль педагога полягає не в орієнтуванні учня на себе, свою персону, а в спроможності допомогти йому у відкритті шляху пізнання безміру Світу, шляху пошуку себе, а не тільки типів для зовнішньої імітації; пізнання себе і, нарешті, визнання

себе. Під визнанням себе учень повинен розуміти не безмежну любов до себе (бо хто занадто себе любить, той не має до себе довіри), а складний процес подолання роздвоєності. «Не бути роздвоєним – це не лише зерно творчості актора, це також зерно життя, можливої цілісності» [3, с. 84]. Педагог повинен уважно координувати рух молодого актора до вершин майстерності, аби вчасно застерегти учня від створення над його головою так званого творчого «потолка» (рос.), бо тоді мистецький процес перетвориться на підстрибування до того «потолка», а не на вільний політ.

Вважаю, ця складна процедура вимагає від педагога вміння не буквального «показу» (хоча учень й сприймає безпосередньо), а вміння віднайти необхідні слова, щоб саме через словесні пояснення учень знайшов якийсь ключ до власних мускулів – адже учень повинен знати, що може зробити все, що хоче, однак відповідально, – тобто розумно. Виходячи з індивідуальності учня, необхідно викликати у нього певні асоціативні процеси, психічні стани, щоб запрацювала його інтуїція, щоб він створив те, що вам треба, більш того – аби учень робив усе так, як йому пропонує педагог, але при цьому думав, що це він сам вигадав. Нарешті, необхідно допомогти учню розшифрувати його власне тіло, яке *все* повинно жити, а не одна якась частина його, бо «справжнім, досконалим актором буде тільки той, що грає цілим тілом» [5, с. 225]. Всю увагу треба покласти на розвиток вміння володіти тілом, «примусити тіло говорити більш виразно і зрозуміло, ніж людське слово, показати через тіло все божеське і все сатанинське, що тільки є в природі... Слово, як музика почуття, як звук нашого тіла (не як провідник тої чи іншої думки)» [5, с. 227].

Все це вимагає від педагога знання учня, вивчення всіх особливостей його творчої індивідуальності, саме йому притаманних зовнішніх і внутрішніх якостей. За цієї умови навіть можливий і «показ», коли є відчуття, що творчий стан учнем досягнутий, що учень сприйме й використовує «показ» творчо, не буде вдаватись до механічного копіювання. Бо, коли учень «заблокований» (рос. – «закатий»), є велика загроза, користуючись «показом», або ще більше «заблокувати» учня, або спровокувати його до механічного копіювання. Окрім того, педагог повинен, виходячи не зі свого власного акторського матеріалу, а з матеріалу учня, показати не те, як би він сам зіграв, а те, як необ-

хідно зіграти саме цьому учню. Не для себе повинен педагог шукати фарби, а для того учня, з яким працює. Завжди виходити від учня – за такої умови можлива взаємодія між ним і педагогом. Педагог повинен мати гостре око, аби зануритись в акторське єство учня, повинен вміти вгадувати, чим живе останній кожної хвилини, тобто володіти мистецтвом внутрішнього «переселення» в іншого. Тільки за такої умови він зможе підказати учню корисне саме для нього і при цьому не вдатися до нав'язування, аби не виховати в результаті «сосуд традицій», про який говорив Курбас: «для цього мистецтва потрібно трохи підготовки (або й ні), трохи звички до сцени і уміння наслідувати» [5, с. 222]. Тобто обережність з боку педагога – перша умова методу навчання, яка дасть можливість розгледіти те цінне, що поки що існує в недосконалому хаотичному матеріалі акторських фарб учня, те, що треба розвивати і вдосконалювати. Саме розвивати, а не нав'язувати. Необережний «показ» несе в собі багато небезпек. Хрестоматійний приклад: коли Енріко Карузо намагався вчити свого учня через метод «показу», виникли тільки проблеми – учень не витримав навантажень, природних для Майстра, і голос юнака було зірвано.

Але навіть за умови, коли педагог вчасно використовує «показ», одержаний результат можливий виключно як натяк, а не форма закінченого акторського виконання, як натяк, який буде провокацією, що допоможе учню, вкаже напрям, в якому треба шукати. Яскравий приклад сенсу провокації наводить Е. Барба: «У двадцяті роки в Росії М. Чехов вважався одним з найоригінальніших акторів свого покоління... Його інтерпретація Хлестакова в “Ревізорі” Гоголя захопила Мейєрхольда. Це був 1921 рік; через п'ять років Мейєрхольд створив свою версію “Ревізора”, одну з найвидатніших постановок 20 століття. Він визнає, що його ідеї проросли від зерна гри М. Чехова і рекомендуватиме своїм акторам не імітувати його, а змагатися з ним» [1, с. 123]. Б. Захава говорив: «для хорошого режиссера показ не являється головним и, тем более, единственным средством воздействия на актёра... у него всегда найдутся и другие средства привести актёра в творческое состояние и разбудить в нём творческий процесс» [4, с. 163].

Останнє, на чому хочу зупинитись – неможливість застосування методу «показу» в поясненні стану актора в паузі, коли він статичний. Вахтангов називав це – «жити в паузі». Статична і жива присутність

є величезною проблемою актора: поєднання думки і дії. П. Брук говорив: «Потрібна неабияка впевненість, щоби всидіти нерухомо і мовчки... дуже важливо розуміти, що насправді можна бути “там”, але, як на перший погляд, “нічого не робити”» [2, с. 27]. І знову педагог мусить допомогти учню в розпізнанні перешкод, які в такому випадку є законними, допомогти перебороти природний страх, досягнути стан безпечності і готовності розкрити себе перед безмежними можливостями порожнечі. Піна Бауш часто повторювала, наскільки важливо для танцівника танцювати, сидячі на стільці, будучи статичним, танцюючи «в тілі». Часто в своїх виставах вона «унерухомлювала» танці акторів. «Коли візуальне, зовнішнє (тіло) не рухається, тоді повинно рухатися невидиме, внутрішнє (думка). Як лебідь на воді: він пливе спокійно, натомість його лапки, невидимі для ока, завжди працюють. Відсутність руху в русі, нестатична статика» [1, с. 96].

Педагог мусить бути дзеркалом учнів і в той спосіб допомагати і розвиненню самокритики, і пізнанню себе, своїх творчих сил і здібностей, аби в подальшому вони здатні були створювати те, «чого немає в дійсності, кинути людям фантазію, ідеальне, неіснуюче, але прекрасне – тільки в цьому може бути різниця актора від гарно вишколеної мавпи, а для цього треба розбудити фантазію, виростити їй крила і навчити літати» [5, с. 225].

Показовою є історія вченого-філософа П'єта Гейна<sup>1</sup>. Прогулюючись берегом моря, він побачив хлопчика, який кидав у море плоскі камінці, намагаючись примусити їх стрибати. Кожний камінець робив не більше одного-двох стрибків. І Гейн показав, як це робиться: як їх тримати, під яким кутом і на якій висоті над поверхнею води кидати. Усі камінці робили багато стрибків. «Так, – каже хлопчик після того, як вони стрибають десять разів. – Але я не це хотів зробити. Ваші камінці роблять круглі кола в воді, а я хотів, щоб мої робили квадратні». Гейн розказав історію Ейнштейну, який зреагував несподівано: «Передайте хлопчикові мої вітання і скажіть, щоб він не хвилювався, якщо камінці не роблять у воді квадратних кіл. Важливо мати таку думку» [1, с. 151].

---

<sup>1</sup> П'єт Гейн (Piet Hein), 1905–1996 – оригінальний датський мислитель XX ст. – філософ, математик, дизайнер, винахідник та поет, творець нової форми віршованої афористичної мініатюри під назвою «gruk» (дат.). – *Прим. ред.*

Підсумовуючи викладене, переконаний, що завдання педагога – дбати про народження учня не тільки в межах фаху, а ще й в більшій мірі – народження його як Персони.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Барба Е. Паперове каное [Текст] : путівник по театральній антропології / Евдженію Барба ; пер. з англ. М. Шкарабан ; вст. ст. Б. Козак. — Львів : Літопис, 2001. — 288 с. — (Мистецтво театру).
2. Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр [Текст] / Пітер Брук / Пер. з англ. Я. Винницької та О. Матвієнко, післямова Б. Козака. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2005. — 136 с.
3. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер [Текст] / Єжи Гротовський / Переднє слово та упор. Б. Козак. — Львів : Літопис, 1999. — 185 с.
4. Захава Б. Е. Мастерство актера и режисера [Текст] : учеб. пособ. / Б. Е. Захава. — М. : Просвещение, 1973. — 233 с.
5. Курбас Лесь. Березіль [Текст] : Из творчої спадщини / Лесь Курбас. — К. : Дніпро, 1988. — 518 с.
6. Станиславский К. С. Этика [Текст] / К. С. Станиславский. — М. : Искусство, 1956. — 44 с.
7. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены [Текст] : в 2 т. / Г. А. Товстоногов / Сост. Ю. С. Рыбаков ; предисл. К. Рудницкого. — Л. : Искусство, 1980. — Кн. 1. — 303 с.

УДК 792.97 : 78.01

**Владимир Горбунов**

### **ПРОФЕССИЯ «МУЗЫКАНТ» НА ТЕРРИТОРИИ ТЕАТРА АНИМАЦИИ**

**Цель** настоящей статьи – исследовать особенности взаимодействия композитора и режиссёра в процессе музыкального оформления театрального спектакля, в частности, театра анимации, и привлечь внимание к существующей проблеме уровня музыкального образования студентов театральных профессий.