

- завдання повинні враховувати рівень знань, стимулюючи їх подальше поглиблення, тому завдання складаються з умовою можливості їх виконання;
- зміст завдань повинен сприяти розумінню закладених в умові навчальних постулатів;
- практичні завдання повинні сприяти закріпленню теоретичних знань та формувати нові професійні навички та предметні компетентності здобувачів вищої освіти.

Отже, за результатами дослідження можна зробити висновки, що правильно організовані практичні заняття з Методики музичного виховання є важливою компонентою підготовки студентів в закладах вищої освіти, оскільки дозволяють сформувати в здобувачів професійні навички, закріпити отримані на лекції та в результаті самостійної роботи теоретичні знання та пов'язати їх з практичною діяльністю вчителя музичного мистецтва Нової української школи.

Список використаних джерел

1. Воевідко Л. М. Самостійна робота студентів з методики музичного виховання: методичні рекомендації. Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин Я. І., 2013. 88 с.
2. Воевідко Л. М. Методика музичного виховання. Навчальний посібник. Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин Я.І., 2019. 220 с.

The article reveals the requirements for the content and organization of practical classes for the students of the first bachelor's degree at the stage of creation and ratification of new standards of higher education. The vitality of this research is primarily determined by the task of reforming the content, forms, methods and technologies of teaching "Methodology of music education" to higher education applicants.

The article deals with one of the leading forms of organization of educational process in high school – practical classes. The requirements for preparation for practical classes by higher education applicants to achieve the success are analysed. The advantages of active productive work in practical classes are emphasized.

The author states that practical classes involve a direct contact with students, which requires trusting relations, an atmosphere of cooperation and mutual understanding. Effectively conducted practical class develops the ability to think, synthesize, compare, cognize and process a large amount of educational and developmental information.

The article reveals the content, methods, forms of work in practical classes with higher education applicants of the first bachelor's degree in specialty "Secondary Education (Music)".

Key words: *practical class, forms of educational process, conversation, discussion, bachelor's degree, report, motivation, analysis, independent work, atmosphere of cooperation, higher education applicants, technologies.*

УДК 791.622:7.071.1

DOI: 10.32626/2309-9763.2019–26–2.48-53

Микита Галкін
Mykyta Halkin

ПРОФЕСІЙНІ ЯКОСТІ АКТОРА

PROFESSIONAL QUALITIES OF AN ACTOR

У статті розкриваються теоретичні і практичні підходи до процесу виховання акторів і режисерів. Найважливішим моментом у процесі створення сценічного образу є не тільки розуміння над завдання ролі, але й привласнення цієї реально не наявній, уявної мети, її актуалізація, що перетворює мету дій сценічного персонажа в нібито реальну мету дій суб'єкта творчого процесу. Визначено нові засоби та прийоми подолання недоліків у вихованні акторів та режисерів в системі української освіти в галузях сценічного мистецтва та аудіовізуального мистецтва

та виробництва. Доведено, що формування буквально всіх якостей актора в ході навчання, а потім – у всій його професійній діяльності не заперечує, а припускає активну роботу його свідомості і психіки загалом.

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

Важливий внесок у дослідження проблеми видової специфіки мистецтва зробили філософи: І. Кант, Г. Гегель, Г. Лессінг; науковці: Н. Таршиз, Ю. Борев, В. Ванслов, Б. Галєєв, М. Каган, В. Міхалєв, В. Скатерщіков та інші. Ґрунтовними є праці зарубіжних і вітчизняних театрознавців і практиків: П. Саксаганського, Леся Курбаса, А. Таїрова, Д. Стреллера, М. Крапівки та ін.

Мета статті – визначити нові засоби та прийоми подолання недоліків у вихованні акторів та режисерів у системі української освіти в галузях сценічного мистецтва та аудіовізуального мистецтва і виробництва.

Особливе місце займає очолювальна потреба персонажа – надзадача ролі. Це головна мета життя сценічного образу, що підпорядковує собі всі приватні цільові установки, складові цього життя. Трудність вербалізації цього уявлення, що належить сфері неусвідомлюваного, отримала віддзеркалення в уявленні, згідно з яким щастя – це стан, коли людина не питає про те, що таке щастя. Мета художника – це не просто якась ідея, думка, ідеологічна конструкція. Будучи тісно пов'язана зі світоглядом художника, з його громадянською позицією, мета не тотожна їм і по суті своїй не піддається прямому словесному визначенню. Вона втілюється в образі життя режисера, артиста, в діяльності, що реалізовує головну життєву мету художника.

Відповідно до зазначеної мети, у статті поставлено такі завдання: розкрити теоретичні і практичні підходи до процесу виховання акторів і режисерів.

Надзавдання не перекладається на мову логіки. “Я сказав те, що сказав” – природна відповідь художника на питання про зміст його твору. Єдиний спосіб, який має в своєму розпорядженні актор для того, щоб зробити своє повідомлення надбанням інших людей, полягає в сценічному бутті дійової особи, що ним зображується, у вчинках сценічного персонажа, в його поведінці. Надзавдання не передує творчому акту, а виявляється в нім самому. Проникнення в сферу мотивів особи, що зображується, носить багато в чому характер інтуїтивної здогадки, неусвідомлюваного замикання внутрішнього світу персонажа і власного світу актора. Процес пошуку надзавдання ролі та вистави загалом обумовлений не тільки якістю домінантної потреби, але й раніше накопиченим досвідом, зафіксованим у свідомості та підсвідомості художника. Йдеться не тільки про свідомо організований досвід, отриманий у процесі вивчення п'єси, супутніх матеріалів, її сценічної історії тощо, але й про соціально-психологічний досвід артиста та режисера в широкому сенсі слова, про соціальний контекст пошуку надзавдання сценічного образу.

Сценічне переживання повинне виражати певні духовні цінності, хоч би в якійсь мірі, відповідати контексту досвіду, культури, системі цінностей такої категорії глядачів.

У процесі пошуку надзавдання ролі стикаються дві протилежні тенденції: необхідність утілення в образі ролі власної художницької індивідуальності та необхідність включення цього образу в певний соціально-психологічний контекст. Очевидно, що ослаблення першої з цих тенденцій веде до банальності, вторинності результатів творчого процесу. Проте й дуже виражена невідповідність створюваного на сцені образу визначеним суспільно визнаним цінностям здатна привести до серйозних деформацій у процесі сприйняття художнього твору.

Отже, люди зі здібностями до режисерської та акторської діяльності характеризуються вельми вираженою незалежністю за розумовими і світоглядними компонентами і підлеглістю – за поведінковими і емоційними. Незалежність, критичність мислення, самобутність світогляду, – риси, що відрізняють творчо обдарованих осіб незалежно від роду діяльності. Поведінкова та емоційна залежність – риси, що безпосередньо відображають специфіку вимог

театрального мистецтва: підпорядкування пропонованим обставинам, запропонованим драматургом, шанобливе відношення до тексту автора, підпорядкування сценічного переживання, поведінки актора на сцені системі строго певних обставин – один з найбільш специфічних моментів акторської творчості. Саме це поєднання характеристик незалежності – підлеглості в структурі особи актора і обумовлює можливість реалізації в сценічному образі “індивідуальної ідеї” артиста та водночас – безболісного “включення” цієї ідеї в певний соціальний контекст.

Найважливішим моментом у процесі створення сценічного образу є не тільки розуміння надзавдання ролі (кінцевій меті дій особи, що зображується на сцені), але й привласнення цієї реально не наявної, уявної мети, її актуалізація, що перетворює мету дій сценічного персонажа в нібито реальну мету дій суб'єкта творчого процесу. Такого роду актуалізації сприяє висока напруженість внутрішнього життя, суб'єктивність, своєрідна відірваність від реальності. Наявність надзавдання – необхідна умова нормального творчого самопочуття актора на сцені. Надзавдання виступає як мета, зовнішня за відношенням до дії, що реалізовує конкретне приватне завдання. Зосередженість на цій перспективній меті, спрямованість зовні або, точніше, достатня вираженість властивостей особи, що забезпечують можливість реалізації цієї спрямованості, виступає як істотна ознака здібності до нормального творчого самопочуття в екстремальних умовах сценічного втілення вистави.

Зрозуміло, актор може і не володіти в повній мірі тими ідеальними внутрішніми властивостями, які явно проступають в його зовнішньому вигляді. Цей дефіцит заповнюється наявністю безкорисливої та само цілісної потреби донесення до глядача надзавдання конкретного образу, досягнення життєвої мети. Сценічна чарівливість – це, перш за все, привабливість, пристрасного та глибоко особистого прагнення актора повідомити щось таке, чим володіє він, актор, і що глядачеві належить від нього дізнатися. Оскільки це повідомлення реалізується не безпосередньо, а трансформується в мотиви дій особи, що зображується на сцені, недосвідченому глядачеві часто важко відокремити чарівливість особи актора від чарівливості створюваного ним образу.

Найважливішим моментом у процесі створення сценічного образу є необхідність утримання цієї далекої, перспективної, кінцевої мети дій актора в образі ролі. Це досягається за допомогою волі.

Воля – це специфічна потреба подолання перешкод, яка відрізняється від інших потреб тим, що завжди прирощена до якої-небудь іншої потреби, що ініціювала поведінку та породила необхідність подолання. Воля сприяє трансформації потреби, стійко домінують в структурі потреб даної особистості, в зовнішню поведінку, у вчинок, у дію. За наявності потреби, перешкода на шляху до її задоволення активує два самостійні мозкові механізми: нервовий апарат емоцій та структури реакції подолання. Позитивне значення емоцій полягає в гіперкомпенсаторній мобілізації енергетичних ресурсів, а також у переході до тих форм реагування, які орієнтуються на широке коло імовірно значимих сигналів. Достоїнства емоцій діалектично обертаються їх уразливими сторонами. Справа не тільки в марнотратстві, неекономності емоційного реагування: активізує пошук, емоції завжди містять небезпеку відходу від мети, небезпеку сліпого перебору варіантів методом проб та помилок. У цьому випадку воля утримує вразливі сторони емоційного збудження, сприяючи утриманню первинної мети. Разом із тим, воля може з'явитися джерелом позитивних емоцій до того, як буде досягнута кінцева мета: потреба в подоланні перешкоди задовольняється самим фактом подолання навіть в тому випадку, якщо кінцева мета дії залишається як і раніше далеко. Але й воля має свою “ахіллесову п'яту” у вигляді надмірної локалізації творчого пошуку. От чому психологічно оптимальним у творчості слід визнати поєднання сильної волі з високим рівнем емоційної збудливості. Саме тому всі справжні артисти та режисери є “акцентутованими особами” [6].

Уривчастість, дискретність емоційного стану прямо і безпосередньо пов'язана з найбільш загальною характеристикою умовності сценічного уявлення – умовністю перевтілення, що якнайповніше виражається у феномені “роздвоєння” свідомості актора, що діє на сцені, – на

свідомість ролі і свідомість власне актора. Скороченість, висока швидкість зміни емоційних реакцій пов'язана з ще однією з найбільш загальних характеристик умовності театрального уявлення – умовністю сценічного часу, що полягає в “стисненні” реального часу, в збільшенні інформативності “сценічного повідомлення”. Інакше кажучи, зазначена своєрідність динаміки сценічного переживання і є найбільш безпосереднім виразом тієї природи умовності, яка властива даному виду художньої творчості – сценічному мистецтву.

У своєрідності динаміки емоційного стану актора в образі ролі втілюються, проте, естетичні особливості і даного конкретного спектаклю, зокрема, специфічні особливості його ритмічної побудови. Таким чином, у своєрідності динаміки сценічного переживання безпосередньо втілюються як найбільш загальні, так і суто індивідуальні прояви умовності сценічного уявлення. Точність відтворення актором інтенсивності емоційних реакцій, заданих у сценічному сюжеті, теж обумовлена своєрідністю динаміки сценічного переживання. У свою чергу, точність відповідності модальності відтворених актором емоційних реакцій обставинам життя особи, що зображується ним, також пов'язана з цією своєрідністю: тимчасове обмеження їх вегетативного компоненту забезпечує порівняно легкий та швидкий перехід з одного емоційного стану в інший, дозволяючи уникати “накладення” подальшої емоційної реакції на попередню, що особливо важливе в умовах підвищеної “щільності” сценічного часу.

Тільки “живе” може породжувати інше “живе”, а спектакль, роль повинні бути наповнені кров'ю. Такий добуток може створити тільки актор, що опанував “повноорганістю”. Але потрібне постійне духовне підживлення, тренування “усього себе усім собою”.

Якщо молода людина дійсно прийшла в “свою професію”, то досить рано в неї виникає потреба “збирання”, тобто споглядання за іншими людьми, накопичення – через це професійне споглядання – чужого психофізичного досвіду. Окрім бурхливого, акцентованого темпераменту, сценічної уяви та афективної емоційної пам'яті до професійних здібностей актора варто додати щиросердечну щедрість і пристрасність – одна з обов'язкових якостей. Дослідник творчості В. Комісаржевської пише про “першопричину її романів”, – “Вони їй були необхідні потім, щоб не згасла пам'ять про цей вищий ступінь людських відносин. Досконале володіння мовою пристрасності відкривало простір почуттям на сцені. Це джерело і школа емоцій. Тут виховувалася їхня культура”. Акторка писала: “Коли в мене немає внутрішніх тортувань, я страшно нещаслива”.

Професійні функціональні органи актора формуються спеціально як необхідне професійне оснащення актора. На їхні якості і властивості впливають принципи акторської гри конкретної театральної школи та історична епоха, що обумовлює конкретний зміст думок, дій і почуттів актора на сцені. Природа акторських переживань має не тільки біологічний, але й історичний характер, і формується ззовні, у ході оволодіння культурою, що їй надано акторові у певний історичний час.

Незаперечна тісна залежність функціональних органів, – що розвиваються, – актора з його рисами характеру, з його реакцією на зовнішнє середовище, успіх у публіки, статусне становище на курсі, потім у трупі.

Сценічні емоції – це функціональний орган актора, сформований спеціально – в ході професійного навчання, тобто сценічні емоції відмінні від життєвих емоцій і створюються як у своїй внутрішній, так і в зовнішній формах.

Професійні якості актора – певні новотвори, сформовані в ньому, у його тілі в ході навчання. Ці сформовані якості актора виявляються як спеціальні здібності актора діяти на сцені в ролі персонажа, відповідно до еталонів тієї театральної школи, у якій він вихований, а також з установками, отриманими від режисера в репетиційному процесі. Професійні якості актора мають дієву, активну природу: вони формуються в нього за допомогою виконання великої кількості вправ, завдань, навчального акторського тренінгу і зіграних у вузі навчальних ролей, створених за активної участі педагогів.

На жаль, частина найважливіших дій зі створення концепції ролей у навчальних роботах традиційно автоматично бере на себе педагог, навіть не задумуючись про те, що в такому

випадку сукупність дій, зв'язаних із самою сутністю роботи актора над роллю, освоюється дефектно, оскільки випадає головна індивідуально-професійна ланка найважливіших професійних дій. У зв'язку з тим, що дії ці проходять у глибинах свідомості педагога і виявляються в “світлім полі” його свідомості лише у вигляді кінцевого (очікуваного від студента) результату, вони найменше стають об'єктом пізнання, формування відповідних умінь у студента-актора.

Відповідно до завдань педагога, студент виконує дії, частина яких виражена зовні, він спілкується з конкретними партнерами-персонажами. При цьому питома частина внутрішньої дії, призначеної для того, щоб породити самому зовнішні дії, залишається поза полем зору і педагога, і студента: першого – у силу звичності ситуації, а другого – у силу його недосвідченості і складності рішення багатьох нових для нього задач. Однак, опановуючи професію в обхід цих її найважливіших дій, майбутній актор переключено усвідомлює та оцінює ті проблеми, що поставить перед ним гра в кожній новій ролі. У результаті він постійно пропускає етап, на якому створюється головне в ролі – її трактування, її сутність; не породжуються взагалі або атрофуються через непотрібність професійні блоки ініціативного творчого мислення і продуктивної уяви. Не відбувається пізнання шляхів та способів створення ролі як перевтілення в образ персонажа.

Треба завжди шукати конфлікт дії та тексту. Постановник повинен уміти донести актору його дію в сцені одним реченням, з використанням дієвого дієслова (дієслова: любити, спати, чекати, скучати – тобто фактично характеризуючи стан персонажу – не дієві). Наприклад, принизь, звелич, зацікав, налякай, доведи, спіймай, застережи, вибачитися, вибач, хизуйся, зневаж, драгуй, дражни, провокуй, іронізуй, підбурюй, слідкуй, контролюй, подави, переконай, інструктуй, командуй, підстигни, перевір, благай, проси, вмовляй тощо.

Перші успіхи є першим стимулом для породження визначеного фрагмента свідомості, новою потребою, умовою для появи і розвитку комплексу функціональних органів актора. Іншими словами, актор не тільки сам хоче і любить грати на сцені, він повинен переконатися, що ця його гра комусь ще потрібна, окрім нього. Дуже швидко, за певних здібностей і відповідному до професійного інтересу, виробляються специфічні “потреби” функціональних органів актора, як би у відповідь на “рефлекс професії”. Підкоряючись цьому рефлексові, багато майбутніх акторів використовує будь-які ситуації для реалізації своєї тяги до публічного спілкування, аби виступити перед великою кількістю людей, бути виділеним з “юрби”.

Успіх впливає на появу нової психофізичної потреби – “подобатися на сцені”, сприяє виробленню перших прийомів роботи функціональних органів актора. Швидко з'являються і перші ще зовсім “безневинні” штампи – як подати себе, свій голос, свою пластику. Успіхові також сприяють і зовнішні дані майбутнього артиста (тим більш артистки).

Згодом, упродовж усього життя актора, успіх нерозривно пов'язаний із його найпотаємнішими бажаннями: його – успіх – повторити, повернути, розвивати. Мужність актора полягає в тому, щоб не розмінюватися на дешевий успіх у невимогливої публіки, вміти підкорятись режисерам-митцям та відмовляти адміністраторам від режисури. Удача артиста – зустріти та відчувти свого режисера. Розум артиста – не зрадити свого режисера. “Вчіться будити свою думку, бо думка будить почуття. Акторові необхідно виховувати чуйність до всього, що його оточує. Бійтесь, як вогню, байдужості, як своєї, так і чужої, бо у байдужих людей немає серця. Воно в них висихає”, – так писав Л. Курбас на початку 20-х рр. ХХ ст. [3].

Режисер – це, насамперед, особистість, що приваблює глибиною і вимогливістю. Мужність режисера – зрозуміти, що робота режисера – це на 99% виховання актора і тільки 1% – створення спектаклю. В першій половині 20-х рр. ХХ ст. Л. Курбас писав: “Доки ви не знаєте, чого хочете добитись від актора, доки не відчуєте потреби розкривати драму насамперед через акторський образ, ви не готові до початку репетицій” [4].

Формування буквально всіх якостей актора в ході навчання, а потім – у всій його професійній діяльності не заперечує, а припускає активну роботу його свідомості і психіки загалом. Дуже важливо зрозуміти: більша частина сценічних дій актора мають зовнішню ланку (зовнішню форму), що ми спостерігаємо, і внутрішню ланку (внутрішню форму), невидиму

нами діяльність психіки. Це єдність зовнішньої та внутрішньої ланок, сформованих здібностей людини здійснювати доцільні дії, необхідні для його життєдіяльності, у психології називають “функціональними органами” за аналогією із морфологічними органами тіла, “одержуваними” людиною від народження. В міру розвитку акторського мистецтва приходило усе більше розуміння взаємозалежності внутрішньої і зовнішньої ланок у його професійній діяльності.

Представлені результати досліджень є початковою ланкою у розробленні моделі виховання фахівців аудіовізуального мистецтва та виробництва.

Список використаних джерел

1. Бобошко Ю.М. Режисер Лесь Курбас. Київ, Україна: Мистецтво, 1987.
2. Кісін В., Режисера як мистецтво та професія. Телерадіокур'єр, 2000. № 6. с. 10-17.
3. Лабінський М.Г. Курбас Лесь “Філософія театру”. Львів, Україна : Видав-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. Т. 1.
4. Лабінський М.Г. Курбас Лесь “Філософія театру”. Львів, Україна : Видав-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. Т. 2.
5. Лабінський М.Г. Лесь Курбас: спогади сучасників. Київ, Україна : Мистецтво, 1969.
6. Леонгард К. Акцентуированные личности. Москва, Россия : Наука, 1981.
7. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 8-ми томах. Москва, Россия : Искусство, 1954. Т. 1.
8. Чехов М. О технике актера. Москва, Россия: Артист. Режиссер. Театр, 2008.
9. Чечель Н. Акторська школа Леся Курбаса і кіно. [Електронний ресурс]. 2018. Доступно: http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=694
10. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6-ти томах. Москва, Россия : Искусство, 1964. Т. 1.

The article reveals theoretical and practical approaches to the process of education of actors and directors. The most important point in the process of creating a stage image is not only the understanding of the task of the role (the ultimate goal of the actions of the person depicted on the stage), but also the assignment of this really non-existent, imaginary goal, its actualization, which turns the goal of the actions of the stage character into the allegedly real goal of the actions of the subject of the creative process. This kind of actualization contributes to the high tension of inner life, subjectivity, a kind of isolation from reality. The presence of the most important task – a necessary condition for the normal creative state of the actor on stage. The super-task acts as a goal external to the action that implements a specific particular task. Concentration on this long-term goal, orientation outside or, more precisely, sufficient expression of the properties of the person, providing the possibility of implementing this orientation, acts as an important sign of the ability to normal creative well-being in extreme conditions of the stage embodiment of the play. The purpose of the article was to identify new tools and techniques to overcome the shortcomings in the education of actors and directors in the Ukrainian education system in the field of performing arts and audiovisual art and production. The emphasis is made on the need for more active implementation of the methodology of theatrical expression based by Les Kurbas in the practice of teaching. The author came to the conclusion that the formation of all the qualities of the actor in the course of training, and then – in all his professional activity does not deny, but involves the active work of consciousness and the psyche as a whole. It is very important to understand: most of the stage actions of the actor have an external link (external form) that we observe, and the internal link (internal form), the invisible activity of the psyche. This unity of external and internal links, the formed ability of a person to perform appropriate actions necessary for his life, in psychology is called “functional organs” by analogy with the morphological organs of the body, “obtained” by a man from his birth. With the development of acting art an increasing understanding of the interdependence of internal and external links in actor's professional activities, was formed/

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