

**ПРОБЛЕМИ ВИХОВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ У
ХНУМ (ХІМ) ім. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

«Коли вчитель того вчителя, що
вчив твого вчителя, не вчився у Все-
вишнього, то учні тих учнів, що вчили-
ся у твоїх учнів, будуть схожі на сатану».
(Мартин, християнський святий,
IV ст. н. е.)

У вихованні будь-яка схема, що претендує на безпомилковість та непохитність – нонсенс, бо все що стосується людських взаємин – миттєве, крихке, ефемерне, і сталій фіксації не піддається, адже уповні існує тільки в конкретному вимірі і часі. Тому спогади, роздуми, результати досліджень та практичної роботи утворили пістряво-мерехтливе тло даного тексту, в рамках якого маємо за мету спробувати по тенденціях означити поступ традиції виховання творчої особистості на театральному факультеті в період від 1976 по 2012 рр.

Почнемо з визначення. *Творча, художньо-мистецька особистість* – хто це? Складна особистісна структура існувала, існує та існуватиме. Жорстка статистика обнадіює, що в усі часи кількість обдарованих, творчо мислячих людей завжди складає один і той самий відсоток. Тому вочевидь постає питання: навіщо ж докладати зусилля і займатися вихованням творчої художньо-мистецької особистості? Відповідь проста: тільки в результаті виховання виростає масштабна людина, що чує свою природу, закорінену в духовний простір, яка здатна максимально реалізовувати свій творчий потенціал, адекватно реагуючи на запити тієї доби, в якій вона існує.

Звичайно, можна заперечити, що згідно ієрархічній моделі мотивацій за Абрахамом Маслоу, базові рівні потреб складають інші цінності, та ми свідомо ставимо виховання творчої художньо-мистецької особистості в один ряд з базовими цінностями. Вагомим аргументом, підтверджуючим цю думку вважаємо наступні тези:

– без естетичного, закоріненого в етичне, виховання людина не може себе відчувати повновартісною;

– художньо-мистецьке мислення на пряму пов'язане з емоціями, а емоція – це одна з базових складових національного менталітету українців.

Отже естетична освіта в аспекті виховання творчої, художньо-мистецької особистості має завдання створити підґрунтя для національного виховного ідеалу державного рівня.

Нижче пропонується стисла суб'єктивна характеристика основних засад найвідоміших театральних шкіл України і визначення їхніх спільних та особливих рис. Умовно виділяють три найзначніші театральні школи:

Галицька школа пишається своєю давньою мистецькою традицією, близькою причетністю до європейських театральних шкіл, вважаючи основою свого навчання особистий високий рівень знань, надаючи своїм випускникам можливість стажуватися і працювати не тільки в Україні, а і в країнах Європи. Актор цієї школи – скоріше ремісник-одинак, не обмежений у навичках, глибоко обізнаний у теорії ремесла, інтелектуально розвинений. Для нього важливою є особиста реалізація, навіть поза власним природнім середовищем. Почуття власної гідності випускники цієї школи ставлять вище, ніж дух колективізму, перевагу надають особистій свободі, досить педантично ставляться до винагородження власної праці.

Київська театральна школа претендує називатися і головною, і класичною, і найвпливовішою, а рівень своєї підготовки вважає найвищим. Звичайно, столична театральна школа досить близько знаходиться до влади та до бюджетних коштів, має можливість надавати робочі місця не тільки у столичних театрах, а і рекомендувати своїх випускників по всій Україні. Студенти і випускники ще зі студентської лави можуть зніматися в кіно, працювати на радіо, озвучувати фільми, брати участь у проведенні нескінченної череди різного роду концертів та вечірок. Тому фінансова забезпеченість і зайнятість та широке коло зв'язків – основна відміна випускників столичної театральної школи від інших шкіл.

Харківська школа має і глибокі традиції, і визнані та підтверджені європейською мистецькою спільнотою навички експериментального

театрального процесу, і плеяду видатних акторів-вчителів минулого, що формували у своїх студентів світоглядну основу творчої, художньо-мистецької особистості, і успішних у професії акторів-викладачів сьогодення. А виключними особливостями нашої школи є більш тісний взаємозв'язок між викладачами і студентами та пріоритет у вихованні колективних навичок спілкування. Нажаль, обмежена кількість театрів, відсутність кіно- та телевізійної індустрії у місті й неможливість заробляти адекватні кошти завдяки своїм фаховим навичкам, достоту звужують поле реалізації для наших випускників. Зате розширюються можливості реалізації на освітянській ниві – досить великий відсоток наших випускників стає викладачами та вихователями шкільних закладів різних рівнів.

Доречним буде згадати імена серйозних дослідників у питанні виховання творчої, художньо-мистецької особистості, педагогів: С. Т. Швацького, В. Н. Шацьку, С. Д. Альохіна, В. М. Сухомлинського та філософів: І. Д. Беха, Л. С. Виготського, П. М. Яковсона. Звичайно, тут на Слобожанщині, де традиція виховання самосвідомої творчої особистості (за Григорієм Сковородою) є найбагатшою і найглибшою, можна було б просто звернутися до неї, і зкорегувати під реалії сьогоденного часу. Та педагог-філософ В. В. Ягупов, порівнюючи два основних напрямки виховання творчої особистості за Г. Сковородою та за Г. Ващенком (розглядаючи його базову працю на вищезгадану тему «Виховний ідеал»), зазначає, що жодна з концепцій виховання практичного застосування на сьогоденній час не має. Бо ідеали творчого виховання (за Г. Сковородою) зовсім не включають в себе усіх протиріч соціальних аспектів зовнішнього життя, а виховний ідеал (за Г. Ващенком): «людина, яка служить Богові і Україні» – є філософською концепцією ідеалістичного спрямування, що так само, як попередня радянська система виховання «ховає людину і її особисті потреби за функцією служіння вищим ідеалам» [10, с. 25]. Натомість, сам автор пропонує сучасну, практичну теорію виховання особистості в такому концептуальному коридорі:

«В руслі сучасних гуманістичних тенденцій педагогічна наука досить чітко визначає основні цінності в національній системі виховання творчої особистості: це – пріоритет інтересів людини, орієнтація на загальнолюдські цінності; допомога вихованцям самоактуалізуватися

у житті, спрямованість виховних зусиль не до людини, а до її особистості та до її творчих потреб. Таким чином виховується особистість здатна сама відшукувати шляхи до самореалізації. Виховний ідеал має бути конкретним і сприяти пізнанню вихованцем самого себе, та його творчій реалізації» [10, с. 125]. Від цієї сучасної інтерпретації виховного ідеалу я і відштовхуватимусь в своїх дослідженнях.

Стаття аналізує проблему на прикладі трьох етапів, свідком яких мені судилося бути. У роки 1976–1980 я спостерігала вплив професійної етики майстрів на студентів, будучи сама студенткою ХІМ. З 1980 по 2005 рр. я мала уявлення про розвиток цієї традиції, як актриса харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. У 2005–2012 рр. виступаю і як актриса, і як викладач – вже національного – університету, і як керівник молодіжної студії.

Почнемо розглядати перший період з липня 1976 року. Цей період співпав з піком так званих «застійних років». У всіх великих містах були театри з переважно класичним репертуаром, а у братніх республіках були ще і національні театри, де йшли вистави ще й національними мовами. Репертуар в них був приблизно однаковий, вивірено лояльний, ідеологічний. Соціально-політичні конструкції тоді трималися твердо, непохитно, але подвійні стандарти моралі давно вже підрили економічно-політичні основи СРСР. Юнацтво, як і в усі часи, особливо гостро переживало брехню, соціальну несправедливість, відчувало сором за державу та її неадекватних очільників. В той рік був великий конкурс на театральне відділення. ВНЗ вважався елітним і дуже перспективним. Систему виховання творчої художньо-мистецької особистості того часу можна представити трьома видатними педагогами.

Художній керівник курсу народний артист СРСР професор Лесь Іванович Сердюк. Піднесений над життям, щедрий, дещо пафосний, з красивим голосом, гострим гумором, і колосальним впливом на оточуючу дійсність – жоден чиновник йому відмовити не міг. Він був харизматичною особистістю, що притягувала студентів потужним магнітом свого авторитету, глибоко поважливим ставленням, в якому поєднувалися і вибагливість, і довіра, і щоденна турбота, і прискіпливість немолодої вже людини. Єдине чого не було – жорстокості. Він за наш рахунок не самостверджувався, а довгоочікував і «терпів» усі наші «експерименти», щось відбирав, щось обсмівував,

але завжди, розкритикувавши, закінчував словами: «Експеримент – це життя» [3, с. 1]. Ще Л. Сердюк мріяв про нову систему виховання актора: «Он ратовал о собственной системе обучения актеров, при которой выставлялись бы «паралельні оцінки з майстерності актора і інших дисциплін... Я не строгий. <...> Взаємозв'язок потрібний: марксистизм – майстерність, історія театру – майстерність, література – майстерність» [3, с. 15]. За його задумом, все має передусім збагачувати артистичну «копілку» студента. У театрі «Березиль» лекції з різних галузей знань найчастіше відповідали конкретній роботі трупи на сцені. А Л. Сердюк почував себе в професії одним з «гніздов'я Курбаса».

Викладачем майстерності актора на курсі був народний артист СРСР професор Леонід Семенович Тарабарінов. Здавалося, що крім театру його взагалі нічого не цікавить. Дехто зовсім не розумів його тихого «очі-в-очі» способу роботи зі студентами. Говорив мало, не вчитував ніякої теорії – щиро зізнавався, що не вміє і не любить когось переказувати, а посеред лекцій, ніби випадково, згадував прізвища: М. Чехова, А. Ефроса, І. Бергмана, Л. Курбаса, книжки котрих ми потім старанно відшукували. Від однієї миті проживання нами правди на сцені – підстрибував, і ця тепла, неофіційна радість за твоє «хвилинне досягнення» закарбовували в нашій свідомості більше справжніх, живих знань про мистецтво ніж перерічування нами стосів багатосторінкових підручників.

Всі його сценічні герої були світлими, їх мучила совість і вони завжди мали душу. Леонід Семенович про душу – свою, нашу чи персонажів, яких ми розбирали, – говорив запально, ображаючись на наші безглузді суперечки про те, що атеїзм всяку душу відкидає: «Душа, серце, голова – вот рабочие органы художника» [3, с. 8], – говорив він на лекціях, а згодом, повторював у інтерв'ю: «... в сотнях разных характеров жила часть моей души» [7].

Наостанок розглянемо методи виховання творчої художньо-мистецької особистості викладача сценічної мови, заслуженого артиста України Романа Олексійовича Черкашина. Він не був викладачем сценічної мови на нашому курсі, але про його лекції і роботу зі студентами ходили легенди. Після мого виступу на іспиті, він почав робити зауваження, я намагалася виправдовувалася, втім Р. Черкашин досить жорстко мене перервав: «Ви мусите шукати досконалості в усьому,

що робите, а не перекладати Ваші помилки і лінь на когось іншого, бо те, що Ви виносите на суд глядача, стає вже Вашим власним твором і тільки Вам за все це і відповідати» [3, с. 20].

Варто навести лише один практичний приклад, його наукової методи. Коли він допомагав мені готуватися до Всесоюзного студентського конкурсу ім. В. Яхонтова, то найбільш скрупульозно працював над формою конкурсного виступу. Це і визначило самотній напрямок та успіх виступу. Саме Р. Черкашин навчав студентів педантичному досліджуванню теоретичних матеріалів, акцентуючи увагу на формі виступу чи ролі: «Щоб мати найбільший вплив, форма сучасної театральної вистави, а чи читецького виступу, має бути яскравою, гостро активною, саме тоді закладений у цю форму зміст, збуджуватиме думку, уяву, волю до дії, а не заколисуватиме глядачів пасивними споглядальними відчуттями» [8, с. 112].

Можна тільки порадіти, що вік і досвід наших викладачів дозволяли їм передавати нам справжні навички глибинного розуміння театру, мистецтва, життя взагалі, а не «відпрацьовувати» на нас псевдонаукові методи переповідачів «системи» К. Станіславського. Вони виховували нас навдивовижу свобідними, навіть дещо нахабними щодо творчості, бо вірили в нас, а ми вірили їм і беззаперечно вірили собі.

На той період в країні не було інших місць, де б задовольнялися потреби душі і духа, крім театру та кіно, тому студентами ставали тільки ті, які «марили» театром, для яких він був і надією, і єдиною можливістю «вибитися в люди», не маючи ні великих грошей, ні батьків з партійної номенклатури. Молоді люди реалізовувались на єдиній території творчого, художньо-мистецького прояву власної особистості – навчалися у творчому виші, де і демократія, і гуманістичні ідеали глибоко закорінені в талант, а значить надавали носіям цього таланту всі можливі форми свободи. І ще один фактор – платної форми навчання тоді не існувало, а значить купити чи «домовитися» про оцінку ніякої можливості не було.

У вищезгаданому періоді, крім серйозних і вагомих досягнень були і свої проблеми, такі як:

- неможливість викладати за своєю національною системою;
- перешкоди при базуванні навчання на будь-якій іншій системі виховання, крім «системи» К. Станіславського;

- перебільшений об'єм викладання політичних дисциплін;
- нав'язування «соцреалізму» в якості єдиного художнього напрямку;
- контроль «ідейності» та «політичної зрілості» у студентів через партійні, комсомольські та профспілкові організації.

Не навчали нас і адекватному ставленню до оплати власної праці, вмінню відстоювати свої кар'єрні інтереси.

Єдине, що було беззастережно вірним – інститут зобов'язаний був надати студентам по закінченню перше робоче місце – тому і вступний відбір був більш жорстким, а відповідальність, особливо керівників курсу, була на порядок вищою.

Другий період мого дослідження розпочався з 1980-го року, коли я тільки почала працювати в театрі. Ті роки були і найбільш важкими у психологічному аспекті і найбільш потужними по бажанню грати, співпрацювати з усіма режисерами, доводячи свою фахову придатність у будь-який спосіб: беручи участь в концертах, творчих зустрічах, вечорах, у міських театральних капусниках. Та й близька присутність наших викладачів, чікими партнерами у виставах ми стали, їхній постійний нагляд за тим, що і як ми робимо, примушувало тримати планку. Перечитати рецензії – так ми, колишні студенти «театралки» відразу опинялися під пильним оком театральної критики, і на потурання з її боку очікувати не випадало. До цього слід додати, що нас активно залучали до громадської роботи: мистецькі форуми, конференції, поїздки, гастролі – зовнішнє творче життя з 1980 по 1987 рр. було яскравим і пам'ятним. Це в той період до театру прийшли представники сьогodнішньої найбільш творчої і найбільш креативної частини колективу театру ім. Т. Г. Шевченка (а деякі, згодом, і інших відомих українських театрів) – випускники нашого інституту: О. Кравчук, Ю. Горбунов, В. Брильов, С. Бережко, С. Пасічник, О. Стеценко, О. Приступ, О. Ковшун, Т. Гринік, Т. Турка, О. Стефанів, І. Арнаутов, І. Сурков, О. Любченко, Є. Романенко; а пізніше – М. Струннікова, Р. Жиров, Е. Безродний, Д. Петров, Д. Чернявський, О. Шопіна, більшість з яких зараз є провідними творчими особистостями, харизматичними фігурами театального життя України, мають почесні звання та відзнаки, викладають, очолюють театри і театральні студії.

Проте, з приходом революційних 1990-х рр., коли одна держава закінчила своє існування, а інша набула лишень ледь помітних контурів, всі усталені конструкції зв'язків вузу та театру порушилися, ніякі схеми не діяли. Настав час, коли акторами стала рухати потреба заробляти на хліб насущний і виживати, їх охопило відчуття власної непотрібності новому часу і принизливого статусу обслуговування «ситого життя» інших; відірвала від плину «великого» театрального життя – повна неможливість долучатись до новітніх фахових журналів, періодичних видань, світової інтернет-мережі. І от тут особистостей із художньо-мистецьким мисленням і захитало з боку в бік.

Напевне, ніколи так гостро, як в той час, ми не відчували кровної єдності зі своїм народом, спільно переживаючи трагікомічну історію, самоусвідомлюючи свої нові ролі в житті, в суспільстві, в театрі; самоідентифікуючись у часі і просторі і самостверджуючись у нових історичних реаліях, зберігаючи власний таланти, ідеї і художні смаки у тому, що народжувалося на руїнах недалекого минулого. Одне можна засвідчити: всі, хто в той період не пішли з театрів, стали на сьогодні справжніми творчими особистостями, навчилися і кошти, не занадто принижуючи власну гідність, здобувати, і власним творчим зростом займатися. Основними якостями, що розвинулися в той період, стали: оперта на конкретний досвід, усвідомлена віра у власні сили; відповідальність за свої вчинки; глибоке розуміння, що віднині держава не бере на себе відповідальності за кар'єрний зріст, підвищення матеріального рівня чи соціального статусу актора.

Констатуємо, що в театрі поступово сформувалися нові, більш демократичні і гуманні схеми взаємовідносин, тому що саме творче, художньо-мистецьке мислення нової формації акторів та режисерів, які в цей період не лякалися брати на себе відповідальність і допомогло цьому поколінню акторів театру ім. Т. Шевченка, згуртувавшись навколо профспілкової організації «Сцена», шукати дорогу не тільки для самореалізації, а і для розвою нових театральних напрямків у мистецтві.

Театр закрутило у вирі міжнародних фестивалів і там, далеко від дому, прийшло усвідомлення, що наші педагоги, крім фахової освіти, виховували нас ще й у глибокій повазі і любові до своєї землі. Люди зі спорідненими духовними та внутрішніми, природними мотиваціями

до життя, обов'язково одне до одного притягуються, і в різний час, в різному об'ємі виконують різні задачі, спрямовані на якусь одну велику і значну, по-справжньому доленосну мету. Усіх моїх викладачів і поєднувала любов до землі, на якій вони жили, приналежність до одного українського театру і відданість інституту, в якому вони виховували молоді кадри для нового українського театру і, як з'ясувалося пізніше – для нової незалежної держави України.

Лесь Іванович Сердюк завжди спілкувався українською мовою – на сцені, в побуті, в аудиторії. Постійно наголошуючи, що він є радянським актором, Л. Сердюк разом з тим наполегливо зауважував: «На ваші плечі, господа пролетарські студенти, залишаємо наш український театр. Вам його охороняти і розвивати, зберігаючи трагічну інтонацію багатостраждального українського народу і силу його духу» [4, с. 14]. Л. Сердюк ніколи не стидався свого селянського походження, один з небагатьох носив в інституті «вишиванку», не пропагував, не агітував, не примушував визнавати нашу причетність до української нації, але одного разу потрощив стільці в аудиторії № 7 (будівля за адресою вул. Сумська, 34), коли ми, студенти, гарячково намагалися йому довести, що при комунізмі відбудеться відмирання націй, як класів. А відтворені в бронзі постаті Яреми та Семена Неживого, моделями для яких був наш вчитель, ще століття стоятимуть у героїчній варті під пам'ятником генієві українського народу Т. Шевченку (роботи скульптора М. Манізера) і розказуватимуть нащадкам, якими красивими та сильними були українці.

Уявити собі Романа Олексійовича Черкашина відокремленим від своєї землі і байдужим до її долі, до її культури, тим більше не можливо. Все більше і більше нового дізнаєшся про цю особистість з його і про нього написаних книжок; зі спогадів про нього; з мандрівки на його батьківщину, у Старокостянтинів; з розповідей Юлії Гаврилівни Фоміної та Марини Романівни Черкашиної; з його підручників, написаних бездоганною українською мовою і заснованих на практичному матеріалі; із аудіо та відео записів його програм та інтерв'ю. Він досконало володів не тільки українською, але й російською мовами, і його читецькі програми були теж – сама досконалість.

Чим більше дізнаюся про нього, тим більш масштабною людиною постає переді мною його особистість, що не зламалася під впливом

страху перед державною системою, не злякалася репресій, не зрадила свого вчителя Л. Курбаса – не уникла своєї долі, а прийняла її і гідно прожила, залишившись в нашій пам'яті лицарем і української культури і українського духу.

Леонід Тарабарінов був наймолодшим з моїх викладачів. Він ще у досить юному віці почав жити у радянському російськомовному Харкові, вчився в інституті вже після Вітчизняної війни і свій творчий шлях почав в театрі, який на той час вже двадцять років носив ім'я Т. Шевченка. Він уособлював собою характер українського ліберального інтелігента – м'якого, неконфліктного, сердечного, радше ховаючись від скандалу, ніж розв'язуючи його. І хоча українською мовою Л. Тарабарінов говорив лише зі сцени, його сценічна українська була бездоганною. На жаль, написати про свій шлях, про свій підхід до виховання молоді Л. Тарабарінов так нічого і не встиг, адже до останнього подиху виходив на сцену.

Коли на гастролях у Варшаві, влітку 2006 р., сидючи під знаменитим пам'ятником Фредеріку Шопену, ми слухали ніжні і бурхливі переливи фортепіанного концерту та розглядали гарно одягнену, вишукану варшавську публіку, Леонід Семенович багато говорив про Україну, про театр, про інститут, про те, як же треба виховувати студентів, щоб вони любили свою землю, якою б вона не була – недолугу, недемократичну, голодну, бідну, навіть коли вона їх ще не вміє любити і поважати, бо вона ж така молода, як і вони! «Ну от чому? Стільки щасливих, гордих людей. Слухають музику свого національного генія, чистота кругом. Кого не послухаєш, країною своєю пишаться. Я ж націоналістом ніколи не був, але інколи так хочеться морду бити тим, хто весь час говорить «правду» про Україну, а нічого не робить, щоб жити в ній було краще. В мене серце за свою землю постійно болить і за вас болить, як ви тут без нас будете?».

Ніколи мої викладачі пафосно не вихвалялися, що люблять рідну землю, просто жили, просто добре робили свою справу, просто намагалися любити людей. І все це передавали нам, запалюючи в нас таке світло, яким світилися самі.

Основними проблемами другого періоду вважаю – дуже низький інтелектуальний та психофізичний стан студентського загалу, бо творчі професії випали зі списку престижних і театр перестав бути

для випускників сенсом життя, мрією, метою для кар'єрного, а тим більше матеріального зросту. Мистецтво як суспільно-значуща категорія втратило свій вплив на народ.

Найважче аналізувати і досліджувати сьогоднішній період, що розпочався для мене у 2005 році. Я повернулася до інституту, тепер вже університету за чверть століття після його закінчення в якості викладача, і роздумів та проблем для мене стало порядком більше. Тепер ми живемо в своїй країні, офіційно маємо всі формальні ознаки державності, але зовсім не відчуваємо себе ні повноправними, повноцінними мешканцями великої, розвинутої і багатой Європи, ні рівноправними сусідами-партнерами великої Росії. І культура, і мистецтво знаходилися та й знаходяться у такому глухому куті, що тільки дивуєшся, як ці сучасні, креативні молоді люди, на свій страх і ризик, без будь-яких перспектив на майбутнє, приходять навчатися до творчого вузу? Коли, дезорієнтований у нинішніх реаліях, буває, перестаєш бачити і відчувати будь-які напрямки і орієнтири, у найскрутніші хвилини, як до псалтиря, прибігаєш до того, що писали про життя, про своє бачення майбутнього театру вчителі: «Це він підказав мені шлях <...>. Сто років тому, Марко Кропивницький та Микола Садовський не стояли біля колиски, а взяли з неї і пустили в життя, в світ своє дитя, свій театр, названий за гучну славу – театром корифеїв; театр народний, як мудро уточнює поет Максим Рильський – «перший професійний в Україні» [6] – писав про своє відчуття театру, своє споріднення з ним, своє кредо Лесь Сердюк. Він сам був актором такого театру і дбав, щоб ми теж такими акторами стали, бо це була його особлива мрія – новий **український** театр – величний, впливовий, знаменитий. Театр – Дім з родинними зв'язками. Де всі один одного знають, поважають і підтримують. Типовий український родовий міф, з головою роду батьком-режисером, з мудро побудованою ієрархією, яка жалує усіх, але найкраще віддає тільки своїм. Без зайвих амбіцій, але з явно проявленими ознаками зовнішньої успішності і потрібності. Я вбачаю в цьому здорові, глибокі, століттями випробувані прикмети національного опору проти агресивної зовнішньої експансії. І це обов'язково знадобиться новому українському театру.

А ось кредо, мрія про відновлення принципів модерного національного театру Р. О. Черкашина: «Сучасники сприймали «Березіль», як

режисерський театр, разуче не подібний своєю стилістикою не тільки до українського театру ХІХ – поч. ХХ століття, а й до новітніх форм українського театру радянських часів. Вистави «Березоля» відважно ламали усталені уявлення про театральне мистецтво, у кожній з них глядачі зустрічалися з несподіванками режисерської вигадливої фантазії, з оригінальною сценографією та незвичайною грою акторів. Театри такого стилю були давно відомі в Європі (Гордон Крег, Макс Рейнхардт) та в Росії (Всеволод Мейерхольд, Олександр Таїров). Однак в Україні Лесь Курбас закладав підвалини режисерського театру вперше. Це викликало неоднозначне ставлення сучасників...» [9, с. 183]. Учень Л. Курбаса – Р. Черкашин жив таким складним життям, що кожного разу, як мій життєвий шлях повертає на болючі і малопридатні для втілення своїх ідей території, я згадую про його вміння залишатися людиною, не зважаючи ні на що, і відразу всі мої неприємності втрачають і масштаб, і загрозову силу. Це, мабуть, був найбільший талант Р. О. Черкашина – бути справжньою живою людиною, Великою людиною, яка мудро, мужньо і радісно прожила своє життя.

Творчо-відкрито розумів і приймав історичну неминучість змінюватися, як творцю, разом із часом, в якому живеш, і Л. Тарабарінов: «Спектакли Андрея Жолдака – яркая страница в жизни нашего театра <...>. Уровень сценической правды традиционного или лучше сказать “привычного” нам театра оказался в проигрыше с жесткой, но очищающей душу правдой Жолдака... Жаль, что встретиться с такой режиссурой мне пришлось только в конце своего творческого пути» [2]. Леонід Семенович Тарабарінов тримався за театр, як за єдину можливу правду в житті. Його служіння театру, як храму, вміння зрощувати в собі творчість у найскладніших ситуаціях, відстороненість від будь-якої театральної кон'юнктури, вміння не помічати дрібниць і не звертати увагу на заздрощі чи звичайну людську підступність – просто вражали. Він єдиний з дорослих акторів брав участь у всіх, найнезвичайніших тренажах молодих режисерів – В. Кучинського, Кліма, А. Жолдака. Його зауваження після кожної прем'єри чи вистави, у яких ми були партнерами, навіть дошкульні і жорсткі, – завжди були слухними.

ВИСНОВКИ. Незважаючи на те, що нас виховували такі різні особистості, вони мали що передати, вміли це робити і їхні людські

та художні потуги, до останніх миттєвостей їхніх життів, вібрували на одній хвилі з тим часом, в якому всі вони жили, який своїми життями просвітлювали і в якому прочиняли для нас, своїх нащадків, завісу майбутнього.

Щодо проблем третього періоду, то можна наголосити на таких: національний університет мусить виховувати національні кадри – людей свідомих, освічених, фахово підготовлених, і номінально потрібних своїй державі. Та країна зараз, як і вся світова спільнота, знаходиться в глибокій економічній кризі, що відбивається і на недостатніх капіталовкладеннях у культуру. Театри, у загалі своєму, переведено на життя без дотацій. Заробляння великих грошей виставами і вміння догодити привладним чиновникам вважається основною категорією цінності мистецтва. Такі перспективи не приваблюють молодих випускників, які, зрозуміла річ, сподіваючись на гідну винагороду своєї праці, у першу голову, задумуються про високі досягнення у мистецтві та визнання адекватного свого професійного статусу у соціумі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Анничев А. Л. *Тарабаринов: «Порядочность и любовь сыграть невозможно, ими надо обладать» // Время*. — 2006. — 28 листопада. — С. 4.
2. Анничев А. Леонид Тарабаринов: *«Сыграны сотни человеческих судеб и в кардую вошла часть моей души» // Время*. — 2008. — 2008, 10 січня. — С. 4.
3. *Записи лекцій майстрів ХІМ / архів автора / грудень 1979 р.* — 34 с.
4. *Записи лекцій майстрів ХІМ / архів автора / травень 1980 р.* — 25 с.
5. *Записные книжки актера-корифея (о книге Л. Сердюка) // Харьковские известия*. — 2007. — 21 серпня. — С. 9.
6. Сердюк Лесь. *«Шістдесят весен» // Культура і життя*. — № 430, 3 жовтня. — С. 8.
7. Хомайко Ю. *Улетевший с ангелом // Новая демократия*. — 18 січня. — С.13.
8. Черкашин Р. О. *Робота читця над художнім твором*. — К. : Мистецтво, 1976. — 307 с.
9. Черкашин Р. О., Фоміна Ю. Г. *«Ми – березильці». Театральні спогади-роздуми*. — Харків : Акта. 2008. — 347 с.
10. Ягунов В. В. *Педагогіка / навчальний посібник /*. — К. : Либідь, 2002. — 260 с.

Кобзар І. Проблеми виховання творчої особистості в ХНУМ (ХІМ) ім. І. П. Котляревського. Стаття розкриває традиції виховання творчої і гуманної особистості на кафедрі майстерності актора ХНУМ ім. І. Котляревського на матеріалі трьох останніх десятиріч. Зокрема, аналізується викладацький підхід таких визначних майстрів, як Л. Сердюк, Л. Тарабарінов, Р. Черкашин.

Ключові слова: національне виховання, виховний ідеал, харківська театральна школа.

Кобзарь И. Проблемы воспитания творческой личности в ХНУИ (ХИИ) им. И. П. Котляревского. Статья раскрывает традиции воспитания творческой и гуманной личности на кафедре мастерства актера ХНУИ им. И. Котляревского на материале трех последних десятилетий. В частности, анализируется педагогический подход таких выдающихся мастеров, как А. Сердюк, Л. Тарабаринов, Р. Черкашин.

Ключевые слова: национальное воспитание, воспитательный идеал, харьковская театральная школа.

Kobzar I. The problems of education of the creative person at Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. The article reveals the traditions of education of a creative and humane person at the department of actor skills of Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts on the material of the last three decades. In particular, it examines the pedagogical approach of such outstanding masters as A. Serdyuk, L. Tarabarinov, R. Cherkashin.

Key words: national education, educational ideal, the Kharkiv Theatre School.

УДК 792.027.4

Наталія Михайлова

РЕЖИССЕРСКИЕ НОВАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНЫХ СПЕКТАКЛЯХ (ЗАМЕТКИ ХОРМЕЙСТЕРА)

Обновление театральной эстетики, направленное на активное высказывание посредством художественных образов взамен наглядного иллюстрирования текста пьесы, становится характерной чертой сценического искусства начала XXI века. Это выражается, прежде всего, в новой лексике театра, максимально приближенной к современному мироощущению, способной предельно усилить эффект