

9. Гончаренко Ю.В. Творча та педагогічна спадщина А. Дункан у сучасній системі хореографічного виховання школярів. Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді. Збірник наукових праць. – Вип. 8. – Кн. 2. – Київ. – 2005. – С. 346-349.
10. Гончаренко Ю.В. Концепція ритмічного виховання Е. Жака-Далькроза в контексті хореографічної діяльності школярів. Педагогічні науки. – Вип. 41. – Херсон. – 2006. – С. 146-151.
11. Жбанкова Є. Органи керівництва розвитком суспільного танцю в Рад. Союзі 1920-х рр. // Вісник МДУ. – 2004. – № 1. – С. 155-167.
12. Верховинець В.М. Весняночка: Методичні пояснення до дитячих ігор з співом для дітей дошкільного віку і для молодших дітей трудової школи. – К.: Держвид. України, 1925. – 90 с.
13. Єгина Н. Музыкально-двигательное воспитание в школе I степени / Музыка в трудовой школе: (В помощь учителю): Сб. статей / Под общ. ред. С. Луначарской. – М., 1929. – С. 68-74.
14. Полфьоров Я. Підготовка керівника музичного виховання в закладах соцвиху // Шлях освіти. – 1929. – №11. – С. 71-74.
15. Движение (Ритмика) / Музыка в начальной школе: Пособие для начальной школы. –М.: ОГИЗ – Музгиз, 1935. – С.26-45.
16. Апраксина О.А. Очерки по истории художественного воспитания в советской школе. – М.: Изд. АПН РСФСР, 1956. – 224 с.

УДК 371.8 : 792 (477.64)

ДО ПИТАННЯ ПРО ФОРМУВАЛЬНИЙ ВПЛИВ ТЕАТРУ НА ОСОБИСТІТЬ: І-ІІ ПЕРІОДИ СТАНОВЛЕННЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДУМКИ УКРАЇНИ

Дергач М.А., к. пед. н., доцент

Запорізький національний університет

У статті на основі аналізу специфіки розвитку українського театрального мистецтва як соціокультурного феномена визначаються фактори, що вплинули на формування, у колі педагогів України, думок про виховний потенціал театрального мистецтва. Запропонована стаття є першою частиною викладення матеріалу багаторічного дослідження, у якій охоплюється історичний період від часів Княжої Доби до кінця XVIII ст.

Ключові слова: театральне мистецтво, формування особистості, театр народної обрядовості, шкільна драма, кріпацький театр, аматорський театр.

Дергач М.А. К ВОПРОСУ О ФОРМИРУЮЩЕМ ВЛИЯНИИ ТЕАТРА НА ЛИЧНОСТЬ: I-III ПЕРИОДЫ СТАНОВЛЕНИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ МЫСЛИ УКРАИНЫ / Запорожский национальный университет, Украина.

В статье на основе анализа специфики развития украинского театрального искусства как социокультурного феномена определяются факторы, которые повлияли на формирование педагогической мысли Украины про воспитывающее влияние театрального искусства. Предложенная статья – первая часть изложения результатов многолетнего исследования, в которой анализируется исторический период от Княжеского Времени до конца XVIII в.

Ключевые слова: театральное искусство, формирование личности, театр народной обрядовости, школьная драма, крепостной театр, аматорский театр.

Dergach M.A. ACCORDING TO THE QUESTION OF SHEATRICAL UNFLUENCE OF INDIVIDUALITI: I-III PERIODS OF PEDAGOGICAL THOUGHT FORMATION IN UKRAINE / Zaporizhzhya National University, Ukraine.

Basing on the analysis of the peculiarity of Ukrainian theatrical art as a social cultural phenomena, the facts that influenced the formation of pedagogic thoughts concerning the educational potential of the theatrical art, are determinant in the article. This article is the first part of the tasting investigation's material, where is depicted the period of the IX – XVI to the end of XVIII centuries.

Key words: theatrical art, personality's formation, folk-theatre, school drama, serf theatre not professional theatre.

Положення про мистецтво як засіб формування особистості стійко увійшло до основ педагогічної науки. Перші спроби вітчизняних педагогів межі XIX-XX ст.ст. довести важливість мистецтва в справі виховання дітей обґрунтовувалися теоретично та перевірялися на практиці значною плеядою науковців і педагогів-практиків впродовж минулого століття. У результаті таких активних розвідок викристалізувався безперечний постулат: мистецтво є потужним засобом виховання, яке за допомогою специфічної знаково-символічної системи здатне комплексно і системно впливати на формування різних граней особистості людини. Сучасною наукою (педагогікою, естетикою, соціологією та ін.) закладено методологічне й методичне підґрунтя впровадження мистецтва у вітчизняний освітньо-виховний процес, проте різні види мистецтва в ньому представлені не рівнозначно. Найбільш дослідженим є педагогічний потенціал музичного і образотворчого видів мистецтва, які й мають офіційний статус у навчально-вихованій системі загальноосвітніх шкіл.

Про виховний вплив театру наголошували в різні часи: М. Коган, І. Зязюн, А. Зісь, С. Изволина, А. Прилуцкая, Л. Дубчак, Л. Гуляєва (філософія), П. Рулін, Р. Єсипенко, А. Лягущенко, В. Неволов (театрознавство), М. Вороний, П. Куліш, В. Винниченко, Є. Волощук (література) І. Зайцева, Г. Єскіна, Н. Водолага, С. Нечай (педагогіка). Особливу когорту становлять педагоги-науковці, котрі досліджували значення і місце театрального мистецтва у вихованні школярів: З. Копець, О. Котикова, Н. Миропольська, Т. Шевчук, Л. Чуриліна, О. Комаровська, А. Кікоть, В. Шахрай, О. Хижна та інші. Однак питання про соціально-історичні умови виникнення на Україні педагогічних думок про виховний вплив театру, у роботах вказаних науковців розглядалися побіжно. Тому мета статті полягає в дослідженні процесу розвитку і становлення театру як соціокультурного феномена й визначення факторів, що вплинули на формування в колі педагогів України думок про виховний потенціал театрального мистецтва.

Вирішення проголошеної мети викликає необхідність звернутися до первісних обрядових дійств, які збереглися й дійшли до нас у вигляді народних обрядів, пісенного та поетичного фольклору. Така потреба детермінується декількома чинниками.

По-перше, народна обрядовість вважається первинною формою соціокультурного життя людей, де хоч якоюсь мірою зафіксоване і чітко простежується дійство, конфлікт, розподілення та присвоєння ролей, художнє втілення характерних рис персонажа, котрий зображується. Тобто виокремлюються ті компоненти, що стануть складовими системи параметрів, за якими мистецтвознавці, культурологи, філософи визначають специфіку театрального мистецтва.

По-друге, народні обряди розглядаються педагогами-науковцями як важливий компонент народної педагогіки, як реліктове джерело, у якому зібрані й зберігаються духовні скарби (міфи, традиції та звичаї українського народу), і з якого прийдешні покоління черпають мудрість, духовність і життєву наснагу.

По-третє, саме в ході виконання нашими пращурами ритуалів і обрядів, які просякали й упорядковували життя давніх людей, формувалося свідоме, утворювалися глибинні архетипи, що стали основою етнічної ідентифікації.

Поряд із народною обрядовою драмою в суспільстві існували такі форми театрального мистецтва, як вертеп і творчість народних лицедіїв.

Отже, можна впевнено говорити про те, що формування педагогічної думки щодо театрального мистецтва як засобу навчання і виховання відбувалося на глибокому підґрунті, котре утворилося ще за часів Княжої Доби, які О. Сухомлинська визначає як перший період розвитку педагогічної думки в Україні, що охоплює IX – XVI ст.ст. [1, 65]. Проаналізуємо існуючі концепції еволюції театрального мистецтва до XVI ст. і визначимо педагогічний аспект його функціонування.

Мистецтвознавці, котрі досліджували історію театрального мистецтва (Д. Антонович, О. Кисіль, М. Стефанович, О. Клековкін та інші), одностайно стверджують, що народним обрядам притаманна театральність. Саме театралізовані дійства, які відправлялися в синкретичній формі, матеріалізували міфологічний світогляд наших пращурів, розглядаються як джерело, з якого народилося і розвилось театральне мистецтво.

Найбільш повно у своєму онтогенезі представлений театр Західної Європи та Росії. Щодо витоків українського театру, то загально визначеної концепції не існує. Науковцями висловлюється припущення про те, що вони мають бути традиційними, тобто походити з народної обрядовості, хоча поряд із цим висловлюється протилежна думка: український театр має західноєвропейське коріння. Наведемо підтвердження цьому.

С. Килимник зауважував: “Український народ ще на зорі нашої культури створив високомистецькі, глибокофілософські міфи-містерії, відображені в Купальських піснях та ритуалах, у колядках, щедрівках, новорічних звичаях – Василеві та Маланці, в Гаївках, Калиті-Андрієві тощо. Чи не стоїть міф-містерія про “Квітку Щастя” поруч з такими ж високими мітами античності Греції та Риму?” [2, 471].

Про дотичність українських міфічних обрядових дій давньогрецьким говорить І. Нечуй-Левицький: “Гра молодиць нагадує трохи грецькі вакханалії на честь Вакха і Діоніса ... Смерть світлого бога описується в сценічній картині весняної гри “Кострубонько”, яка, нагадує грецький міф про Вакха чи Діоніса, котрого муки, смерть і воскресіння празникували греки весною в своїх містеріях” [3, 44].

Історик українського театрального мистецтва Д. Антонович вказує: “Огляд розвитку українського театру правильніше було б починати <...> від перших зародків українського театру, які очевидно суть так само старі, як наш народ, бо ті зародки в українців, як і в інших народів заходу, заложено ще в дохристиянських обрядових діях; в українців передовсім у весільному обрядові, а також у веснянках, колядках, купальській справі і т. і.” [4, 8]. Особливо серед народних обрядів дослідник-історик виокремлює весілля, яке розглядає як весільну драму із співами, зазначенням і розподіленням ролей.

Однак поряд із цим О. Кисіль і Д. Антонович, заперечують походження українського театру з народних драматичних вистав-обрядів, вказуючи на те, що вони не остаточно розвилися в театральну дію. “Подібно до греків, – пише О. Кисіль, – майже у всіх народів Європи <...> можна знайти відповідні елементи, що носять у собі зернини дії та діалогу й, що з органічним розвитком культури без стороннього впливу могли б привести до народження в них театру в тій же, як і греків, або в подібній до їхньої, формі. Але через повільний розвиток їхніх культур і вплив християнства у європейських народів ці елементи народного театру не розвинулися широко й zostалися в ембріональній формі до останніх часів. Так було і з народом українським. Його театр не розвинувся органічно з бігом часу з драматичних елементів обрядової поезії національної, як у греків, а прийшов пізніше уже в готових формах разом з

іншими здобутками європейської культури” [5, 36-37]. Близьку думку висловлює Д. Антонович: “Що якісь вистави певно були, це можна прийняти, але що то були за вистави, як вони виглядали, який мали зміст, ми зовсім нічого не знаємо, а головне, не має жодних підстав твердити, що з тих вистав розвинулися пізніше вистави українського театру” [6, 79].

Незважаючи на таку невизначеність у колах театрознавців щодо народної обрядовості, як джерела українського театрального мистецтва, з педагогічного погляду цінним є те, що всі форми театралізованих обрядів: обрядові пісні, ігри, весільна драма тощо, окрім ритуальних, сакральних функцій виконували освітні, що закладалися людьми несвідомо, на підставі біологічного інстинкту збереження життя. На той час людина існувала не лише як біологічна істота, а й як соціальна, тому накопичення індивідуального і колективного досвіду поставало найважливішою умовою цілісного існування і окремої особистості, і всієї людської спільноти. Засобами таких театралізованих обрядів дітям і молоді передавали способи сприйняття і відображення дійсності, організації соціальних взаємин, систему морально-ціннісних орієнтацій, розвивали творче уявлення і фантазію (а відтак мислення й інтелект), задовольняли потребу вродженого драматичного інстинкту. Прикладом цих думок можуть бути, поряд із багатьма іншими, такі обрядові дійства, як “Ляля”, “Містерія купальської ночі”, весільний обряд тощо.

Окрім суто культових і педагогічних функцій, відправлення ритуальних театралізованих дійств урівноважувало фізичне й духовне ество людей, тобто, використовуючи сучасне поняття, забезпечувало реалізацію психотерапевтичної функції театрального мистецтва.

Поряд із народною обрядовою драмою існувала вертепна драма. М. Петров, І. Франко та багато інших дослідників припускають, що на Україні вона трапляється наприкінці XVI ст. Так, О. Казимиров, досліджуючи розвиток народного театру на Запорозькій Січі, вказує на таке: “З польського вертепного театру (так званої Шопки) до названої (Острозької – М.Д.) школи було перенесено містеріальну частину, до якої додано пізніше світську з образом Запорожця. Цю частину створили, можливо, талановиті січовики – на самій Запорозькій Січі” [7, 13]. Найстаріша згадка про вертепну драму датується 1591 р. На Україні вертеп розвивався в стінах Києво-Могилянської академії, з якої поширився по всій країні й далеко за її межами.

Узагальнюючи численні наукові дослідження щодо значення вертепної драми у формуванні особистості, зауважимо на такому:

- основні розділи містеріальної головної частини вертепу спрямовувалися на релігійне, моральне виховання людей;
- вставні інтермедійні розділи, у яких розігрувалися побутові епізоди, що пізніше утворили другу частину вертепу, виконували не лише розважальну роль, а й реалізовували своєрідне завдання соціалізації, через залучення сатири й гумору знімали надлишкову соціальну напругу, формували політичний світогляд та життєву позицію людей.

Значну роль у формуванні українців відігравали й лицедії. За специфікою творчого процесу їх можна вважати першими акторами, які майстерно перевтілювалися, співали, грали на музичних інструментах, завзято танцювали, виконували акробатичні трюки, жонглювали, були балакунами-імпровізаторами і сатириками. Найчастіше такий актор був і автором, і виконавцем своїх творів. Народний лицедій – розумний і дотепний – мусив відмінно керувати своїм голосом і тілом, досконало володіти мистецтвом імпровізації. Без цього він не зміг би тішити й розважати своїх слухачів, виражати думки, прагнення, інтереси й ідеали народу.

Вплив на людей таких форм театрального мистецтва, як народна обрядова драма, театр-вертеп, вистави лицедіїв, відбувався не системно, безконтрольно, неорганізовано, інакше кажучи, людей “виховувало життя”, навколишнє середовище. Такий процес формування особистості за положеннями М. Фіцули кваліфікується як “виховання в широкому соціальному значенні” [8, 19].

Наступною значною подією в розвитку форм театрального дійства на Україні був шкільний театр (XVII-XVIII ст.ст.). Усі історики-театрознавці та педагоги, що досліджували певні аспекти виховних можливостей театру, вказували на шкільну драму, як достеменно значуще і доленосне явище в житті українського і російського народу. Недаремно саме українська шкільна драма, на відміну від її “праматері” західноєвропейської, отримала такий жанровий та сюжетний розвиток, прихильність викладачів, школярів і простого люду, що подекуди на Україні проіснувала майже до початку XIX ст.

Звичай влаштовувати драматичні вистави в навчальних закладах прийшов на Україну із Західної Європи, де був відомий ще з XII ст., коли видовищами, присвяченими Св. Миколаю і Св. Катерині, вшановували керівників освітніх закладів і молодь, котра в них навчалася. Інколи такі вистави були настільки популярними, що студентів запрошували виконувати їх поза стінами шкіл та університетів [9, 135].

Пізніше, у середині XVI ст., у лавах католицької релігії, як прояв заклопотаності проблемами віри, освіти й моралі, створювалися перші єзуїтські колегіуми. Шкільна драма, що на той час стала усталеним і розповсюдженим явищем, у стінах нових закладів отримала дещо інші завдання: до панегіричних, шанувальних, просвітницьких, розважальних додалися дидактичні. Із середини 50-х рр. XVI ст. і до 70-х рр. XVIII ст. у колегіумах Німеччині та Австрії театральні постановки почали здійснюватися головним чином для вдосконалення учнівських знань мови. Окрім цього вихованцям, що готувалися до духовної та службової кар’єри, з метою виховання шляхетних манер, грації і красномовства, рекомендувалося навчатися сценічному мистецтву. У законі 1599 р. наголошувалося, що авторами п’єс і постановниками шкільних вистав могли бути тільки педагоги-єзуїти, а виконавцями – учні єзуїтських шкіл.

За задумом засновників, шкільний театр мусив допомогти учням оволодівати знаннями, розвивати їхню пам’ять і уяву. Він мав стати засобом оволодіння ораторським мистецтвом, без якого не відбувалася тогочасна освіта. Педагоги-єзуїти вважали, що сцена удосконалювала дикцію, полегшувала запам’ятовування необхідних у шкільній програмі сентенцій давніх авторів – таких, які потім з блиском виголошувалися в сеймах, судах і в приватному житті [6].

Вбачаючи в шкільному театрі один із впливових засобів виховання, викладачі надавали йому величезного значення. Зокрема, у шкільних правилах (ординаціях) завжди були розділи, присвячені театрові. Із цих правил відомо скільки разів на рік, коли саме і на які теми належало виконувати шкільні п’єси. Весь матеріал, що використовувався в шкільній драмі, був прикладом благочестя і вірцевого життя, служіння богові й батьківщині. Вистави шкільного театру набували значення дидактичного методу, за допомогою якого учнями засвоювалися релігійні догми й принципи громадянської поведінки. Таким чином, у добу Середньовіччя театр став складовою частиною шкільного навчання і виховання в Західній Європі.

На Україні в XVII ст. формування і виховання панської молоді проходило в стінах католицьких і православних навчальних закладів. Шкільна драма, що спочатку виставлялася в єзуїтських школах поступово просякла й у православні, і обома типами навчальних закладів використовувалася як засіб пропаганди й агітації релігійних та політичних устроїв, формування світогляду і громадянської позиції учнів. У межах шкільної драми, поряд із п’єсами на релігійні теми, трапляються політичні п’єси,

діалоги, що мали дискусійний або памфлетний характер. У них тлумачилася й вихвалялася певна політична програма. Д. Антонович пише про це так: "...єзуїти <...> використовували шкільний театр в цілях католицької та польської пропаганди. Із свого боку православні <...> так само засвоїли шкільний театр, намагаючись використати його для боротьби проти польщизни та католицької агітації" [4, 9]. Поступово жанрова різноманітність шкільних драм упорядковується і виокремлюються чотири жанри, до яких дослідник В. Резанов відносив: пасійні, масляничні, канікулярні та панегіричні [10].

Сюжети пасійних драм розкривали страждання за Віру і ствердження її через страждання. Вони бралися з агіографії – історії святих мучеників, перших християн, проповідників і місіонерів, котрі постраждали за Віру, пройшовши тортури й страту [11, 26].

Героєм масляничних драм був грішник: п'яничка, вбивця, тиран на троні. Він міг перетворитися на праведника, але найчастіше демонструвалося його остаточне падіння, спілкування із пекельними силами [11, 27].

Канікулярні драми готувалися до літніх вакацій (кінець навчального року) і носили дидактичний характер. Їхні теми й сюжети були пов'язані із навчальним процесом, прославленням засновників навчальних закладів, ювілеями, але головна мета цих видовищ – оспівування знань і вченості, які приносять простому смертному найвищі почесті [11, 30-31].

Панегірики писалися за чітким алгоритмом: в античній, середньовічній або вітчизняній історії знаходилися сюжети, герої яких носили імена, схожі з іменами представників шляхти, яким присвячувалася вистава, а для вистав, здійснених до іменин магната, брався агіографічний сюжет, де імена святих збігалися з іменем "винуватця урочистостей". Відображені в панегіричній драмі події нагадували про подвиги й перемоги шляхетного замовника. По суті, цей жанр був зразком прямих або замаскованих аналогій [11, 34-35].

Усі українські навчальні заклади того часу обов'язково улаштовували шкільний театр. Отже, навчання і виховання школярів у колегіумах і академіях України відбувалося саме через сюжети вказаних жанрових форм шкільної драми.

Школи Києво-Могилянського братства і сама Могилянська академія були навчальними закладами, де в XVII ст. уперше влаштовувалися шкільні театри, причому вистави розглядалися не як забавка, а як урочисте шкільне свято. Із приміток, які збереглися в текстах шкільних драм, дізнаємося, що їх виконання прив'язувалося приїзду шляхетних осіб. Наприклад, на честь візиту царя Олексія Михайловича ("Алексій, Чоловік Божий", 1673 р.); із нагоди приїзду до Києва (1744 р.) цариці Єлисавети в Академії виставили трагікомедію Козачинського "Благодутробіє Марка Аврелія через учеников Академія Київская всенародно торжествує". Поряд із релігійними сюжетами, як вказує дослідник історії українського театру М. Стефанович, виставлялися драми, "пройняті патріотичним духом" ("Милість божа Україну через Зиновія Богдана Хмельницького звільниша"), та на політичну тематику – "Воскресеніє мертвих" Г. Кониського, в якій були відтворені "моменти соціальної боротьби старшини з рядовими козаками й селянами за право володіння землею" [12, 18].

Цікавим є формулювання назви трагікомедії Ф. Прокоповича "Володимир", до якого внесена вказівка щодо місця і мети її виконання. Звучить вона так: "В Православной Академії Могилянской Київской на позор російському роду от благородних російских синов добре зді воспитуємих". Тобто можна зробити припущення, що педагоги того часу вважали шкільну драму не лише важливим засобом формування учнів, вшанування керівництва, високих гостей, а й гордістю навчального закладу.

Наступний, не менш цікавий факт з історії функціонування на Україні шкільної драми, висвітлений Д. Антоновичем, який вказує на опіку з боку митрополита й правителів тих часів цим видом діяльності навчальних закладів. Посилаючись на записи Горленка і Широцького, вчений описує приїзд митрополита до Могилянської Академії на святочні віправлення: “В призначений день вельможні київські нотаблі і державці з околиці збиралися до Лаври, де вже з вечора був митрополита. Кожен вибирав найкращого ридвана і запрягав цугом стільки коней, скільки належало йому до ранги. Поїзд вирушував з Лаври у напрямі до Подолу і так розтягувався, що коли голова його вже показувалася на горі біля самого Подолу, кінець його ще доперва вирушував з Лаври. У цей час по всіх церквах на Подолі починався перезвон. Братство було удекоровано гіллям та цеховими знаками; лави люду товпилися навколо нього. Голосний гімн двох академічних хорів зустрічав митрополита, що під’їздив до брами; один із спудеїв виступав назустріч митрополитові з привітною орацією; у салі, куди вступав митрополита і закликані гості, грав оркестр і починалися привітання на різних мовах віршами та прозою, і тільки коли вітання кінчалось, гості починали розміщатися. Члени київського магістрату з війтом на чолі прибували святочно в супроводі Золотої Корогви. Так звалася муніципальна кавалерія, яку мали звичайно міста, що жили по Магдебурзькому праву. Це було почесне комонне військо магістрату, що збиралось найбільше для урочистих святочних відправ; воно складалося із значних горожан під проводом Ратманів та лавників” [4, 39]. Такі блискучі свята Київська Академія справляла з нагоди вистав або диспутів протягом XVIII ст., аж до її закриття (1817 р.).

Описана подія підкреслює той факт, що шкільні вистави як потужний засіб формування шкільництва підтримувалися на Україні на рівні державної влади. Це дає підстави розглядати шкільний театр як відмінну ознаку української системи виховання і навчання.

За естетикою сучасного театрального мистецтва ані способи втілення, ані сама шкільна драма не мають ніякої цінності, проте в педагогічному аспекті вони дуже цікаві і в методологічному, і в методичному плані. Окрім зазначених вище позакласних форм застосування шкільного театру, обов’язковим було використання театральних вистав у класах піітики та риторики, так само, як у двох старших класах філософії та богослов’я обов’язковими були публічні диспути, де реалізовувалися елементи акторської майстерності учнів. За шкільними правилами того часу авторами, коментаторами п’єс та режисерами-постановниками шкільної драми були викладачі кафедри піітики, а педагоги кафедри риторики навчали школярів акторській майстерності – декламації, руху, міміці, жестах тощо.

За формою втілення шкільні вистави були закриті й відкриті. Перші реалізовували дидактичні цілі, інші – були призначені для розваги і повчання публіки. Стосовно характеристики видовищності дидактичного шкільного театру цікаво згадував П. Рулін: “П’єси цього ґатунку писалися як практичні вправи з піітики, але зовсім нез’ясованим лишається, щоб мали їх автори перед собою цілком точне сценічне наставлення, щоб пишучи свої твори, мислили вони, так би мовити, вже по-режисерському та щоб задля цього свою літературну уяву приборкували, оглядаючись раз-у-раз на те, чи здійсниме сценічне втілення такої п’єси” [9, 167]. Але поряд із такою думкою існує інша про те, що в шкільному театрі широко використовували своєрідний сценічний засіб – «китайські тіні» (проектування фігур акторів на екран) та різні світлові ефекти – блискавки, полум’я тощо. Існували також і пристосування для провалів, підйомів і, навіть, польотів через сцену. Планшет київської шкільної сцени був поділений білою фарбою на правильні квадрати для того, щоб хор і дійові особи рухалися за встановленими напрямками і стояли на чітко визначених місцях [12, 20]. Усе це свідчить про те, що виставами шкільного театру керував режисер, який приділяв чимале значення формі сценічних побудов. Отже, співставляючи отримані матеріали можна зауважити, що постановка шкільних драм була досить різноманітною,

залежала від мети і завдань навчально-виховного процесу, відповідно до яких обиралися засоби і методи репетиційної та виконавської роботи школярів.

П'єси шкільної драми гралися за певними театральними канонами, відповідно до яких, вимова, постава тощо значно відрізнялася від побутових. Тому цей театр мав своїх теоретиків, котрі розробили канони сценічної гри. У дослідженнях М. Стефановича наводяться правила сценічної поведінки учня при виконанні п'єси шкільної драми. Дотичним до сучасної системи підготовки актора в цих правилах є таке положення: “Подібно до того, як душа висловлюється в словах, так само тіло висловлюється в рухах членів” [12, 19]. У всьому іншому, регламентована поведінка значно сковувала виконавця, хоча й відповідала тогочасному розумінню сценічної гри. Ці канони мали такий вигляд: “Коли актор хоче перейти з одного місця на інше, то він спочатку повинен віднести дещо назад ту ногу, яка стояла попереду, а потім висунути її знову вперед. Після четвертого кроку треба зробити паузу і п'ятий крок будувати так само, як і перший” [Там само]. Учневі не дозволялося притискати лікті до корпусу, стискувати кисть руки у кулак, суворо заборонялося чистити на сцені нігті та почісуватися. У ході репетиційної роботи і навчання найдетальніше розроблялося питання про відповідність жестів “тому чи іншому порухові душі”, особлива увага приділялася акторській декламації. Так, про кохання рекомендувалося говорити ніжним голосом, про ненависть – різким і суворим, а для висловлення горя й страждання – голосом розбитим, який часто переривався зітханнями. Слід підкреслити, що така специфіка акторської гри (напруження, перебільшування, нелогічні жести і міміка, пихатість) була зумовлена театральною естетикою XVII-XVIII ст.ст.¹

Слід наголосити на тому, що вироблені шкільним театром правила декламації стали основою науки про виразне читання, розповсюдженою у XVIII початку XIX ст.ст. в українських школах. У ті часи в школах усіх ступенів дітей вчили не лише розбирати письмо, а й обов'язково читати згідно з правилами декламації та мелодійності, бо одною з найперших царин практичного застосування цих навичок були виступи з читанням святих книг у церкві на богослуженнях. У системі українського шкільного навчання тих часів простежувалася закономірність – чим вищою була школа, тим більше в ній приділялося уваги навчанню мистецтвам. Традиція навчати не тільки наукам, але поряд із науками і мистецтвам, не даючи одним переваги перед іншими, міцно дотримувалася в українських школах до початку XIX ст.

Особливість репертуару шкільного театру передбачала й відповідне сценічне виконання, тому школярів вчили акторській справі: величавим витонченим рухам, мальовничим позам, виразній декламації, музикальній модуляції тощо. Навчання учня-актора було нелегким, вимагало постійного тренажу. Юнаки, котрі пройшли таку складну “науку” виконували п'єси на шкільних виставах, а потім із товариствами під час вакацій, або після школи улаштовували вистави для заробітку. У практиці школярів був дуже розповсюджений звичай розходитися по Україні і розносити театральні вистави від села до села, виконувати шкільну драму по панських будинках, по козацьких оселях, по ярмарках тощо.

Популярність шкільного театру серед людей, його значення у формуванні особистості стали тими чинниками, що детермінували його поширення не тільки на Україні, а й у Росії. У праці М. Костомарова розповідається про те, як цар Олексій Михайлович (1646-1676 рр. правління) наказав директорів театру відібрати з Новоміщанської слободи дітей для навчання в театральній школі, що була улаштована в Німецькій слободі [13, 458]. У Новоміщанській слободі мешкали переважно малоруси (українці), представники яких писали комедії для царських постановок, на що вказує мова п'єс. Ці

¹ Така манера акторської гри, навіть після зникнення шкільної драми, зберіглася в театральній практиці майже до першої половини XIX ст.

постановки здійснювалися у формі шкільного театру. Із досліджень інших учених відомо, що в 1699 р. у Москві, у Німецькій слободі при католицькій єзуїтській школі існував публічний театр, у якому в 1699-1702 рр. були представлені містерії, а також мораліте і панегіричні драми [14].

Про виконання шкільної драми за часів Петра I знаходимо відомості в роботі М. Дрізена. Історик розповідає про те, яку “службово-виховну роль” надавав шкільному театрові Петро Великий: “Вона (шкільна драма – *М.Д.*) дала можливість пояснити “всенародній силі” не лише державні справи (наприклад, значення для Росії руйнівних війн – *М.Д.*), але й особисте життя Царя, яке викликало непорозуміння в народі (наприклад, одруження з Катериною I – *М.Д.*)” [15, 39]. У цьому випадку маємо приклад застосування театрального мистецтва в системі формування суспільної думки з метою виправдання політичних акцій влади.

Поступово значення шкільного театру в навчально-виховній системі XVIII ст. зменшується, а після проведення низки державних заходів щодо русифікації України, закриття Могиланської академії та іншими сумнозвісними акціями російського уряду кінця XVIII – початку XIX ст. ст. шкільна драма занепадає. Однак трапляються відомості про те, що ще в 1860-1863 рр., після всіх «реформ» у полтавській бурсі силами вчителя Г. Коневського улаштовувалися діалоги, які дещо нагадували шкільну драму. Про ці вистави згадує О. Левицький. Розігрувалися діалоги увечері під час рекреаційних прогулянок біля намету ректора, серед натовпу дітей, «червоні сорочки мороженщиків, кольорові очіпки міщанок-перекупок і немало іншого стороннього люду, що збирався із околиці та ближчих сіл подивитися, як паничі представляють» [4, 31]. У діалозі, про який згадував О. Левицький дієвими особами були граматичні частини мови. Це ще раз підтверджує положення про те, що в минулих століттях, зокрема в XIX, шкільну драматизацію активно застосовували як дидактичний метод.

Таким чином, шкільний театр XVII-XVIII ст. ст. вперше в історії педагогічної думки теорією і практикою свого існування ствердив ідею застосування театрального дійства в системі формування особистості як під час навчання, так і виховання. Відповідно до запропонованої М. Фіцулою градації поняття “виховання” досвід минулого щодо застосування шкільної драми, може розглядатися як цілеспрямована педагогічна дія, що залежно від способу втілення мала широке, вузьке або граничне значення [8, 20].

Сьогодні шкільна драма як різновид театрального дійства вважається анахронізмом. Проте саме в ході пошуків форм, змісту та способів її втілення були отримані цінні у дидактичному аспекті здобуки. По-перше, саме в надрах шкільної драми утворилися форми шкільної театралізації і драматизації, котрі як дидактичний метод поодинокі застосовувалися в освітній практиці наприкінці XIX та протягом XX ст. ст. По-друге, розпочата практика постановки вистав у навчальних закладах була продовжена в наступних століттях. По-третє, у системі шкільного навчання найбільшого поширення і цілеспрямованого застосування отримали методи навчання декламації та виразного читання. По-четверте, теоретиками шкільної драми була розроблена система підготовки учнів до виконання ролей, тобто закладені основи тогочасної театральної педагогіки. Положення цієї системи були перейняті народними лицедіями, а пізніше деякі з них у трансформованому вигляді увійшли до нової системи підготовки аматорів та професійних акторів.

Поряд зі шкільною драмою в XVII-XVIII ст. ст. продовжували існувати різноманітні форми народного театру: народна драма календарної обрядовості, вертеп, утворювався театр Балагану, у якому працювали народні лицедії. Способи існування означених форм театру, наголошені раніше функції та їх формуючий вплив на особистість залишаються принципово не зміненими. Проте в середині XVIII ст. виникає нова форма – аматорський театр, який у подальшому відіграв значну роль як у розвитку

театрального мистецтва, так і в процесах формування особистості українців. Принципові відмінності перших аматорських театрів від існуючих поряд форм театральної діяльності (народна драма, театр Балагану, вертеп) полягають у тому, що ролі виконували шанувальники театрального мистецтва, які не мали акторської підготовки; перші актори-аматори не отримували платні за свою роботу, ними керувало бажання грати прилюдно, розважити глядачів, задовольнити свої та їхні естетичні почуття; аматорські вистави відбувалися за драматичними творами; такі вистави ставилися періодично, але протягом всього року.

Історія становлення аматорського театру досить повно вивчена О. Казимировим [7], широко представлена в історичних працях Д. Антоновича [4], висвітлена в дослідженнях Р. Пилипчука [16] та інших науковців. Уже з другої чверті XVIII ст. у деяких провінційних містах України на свята і в масницю аматорами шанувальниками театрального мистецтва ставилися приватні, так звані “паритикулярні вистави”. Роботу аматорських театральних колективів регламентував спеціальний указ імператриці Єлизавети Петрівни від 21 грудня 1750 р.

Досліджуючи еволюційні процеси аматорського театру, О. Казимиров вказує на два способи його поширення в міському середовищі. Перший – пов’язаний із вчителюванням студентів Київської академії. Про цей спосіб згадується в різних джерелах, зокрема в листі Маркевича до свого брата Марка повідомляється, що київські спудеї, навчаючи підлітків латині, німецькій, політиці, емоційності, передавали своїм учням і ті знання, що здобули в Академії: складали з ними п’єси та діалоги так, як це робилося на уроках піітики, ставили на сцені домашнього театру окремі сцени з вистав, а іноді й цілі драми з інтермедіями, запозиченими із репертуару шкільного театру.

Інший спосіб поширення аматорського театру відбувався через наслідування здобуткам професійного театру та його репертуару. У цьому випадку організаторами аматорських вистав були люди, які близько стикалися з творчою практикою професійних театрів і разом з однопумцями реалізовували власні творчі театральні проекти. Серед великої кількості свідчень про вистави на тогочасних аматорських сценах, є згадка, що в 1770 р. у Кременчуці місцевими аматорами була поставлена п’єса В. Черткова «Кофейный дом».

Більш повно висвітлена історія розвитку аматорського театру м. Харкова [17]. У праці Г. Квітки-Основ’яненка вказується на те, що в 1760 р. на відкриття намісництва у м. Харкові заснували громадський театр [18]. Це був державний заклад, діяльність якого спрямовувалася на організацію культурного дозвілля дворян та чиновників, які прибували до міста у службових справах. Керівником трупи, що налічувала дванадцять осіб, був танцівник Іваницький. Через деякий час цей колектив розпався, одна з ймовірних причин цього – відсутність постійного приміщення. Згодом, у 1789 р., із призначенням новим слобідсько-українським губернатором бригадира Ф. Кишенського, знов трапляється нагода відкрити аматорський театр. Після тривалої підготовки, як зазначають дослідники історії м. Харкова Д. Багалій та Д. Міллер, під час Успенського ярмарку в серпні 1791 р. комедією Я. Князіна “Неудачный примиритель, или Без обеда домой еду” розпочав діяльність перший на Україні постійний громадський театр [17]. Виконавцями вистави, як пише О. Казимиров були «...молоді люди, що служили по канцеляріях, у креслярні, які не скінчили ще наук у тодішніх училищах, погодилися грати у театрі без винагороди, а єдино для задоволення публіки» [7, 31]. Частина цієї молоді, навчаючись свого часу в Москві та Петербурзі мала нагоду бачити вистави професійних театрів, тож у власній роботі вони наслідували столичним акторам. Згодом молодих чиновників, запрошених губернатором для участі у виставах, замінили актори-аматори, а з

1775 р. – професійна трупа актора Петербурзького імператорського театру Т. Константинова. Харківський театр був дуже популярною розвагою серед городян, але в листопаді 1796 р. в зв'язку з десятимісячною державною жалобою з приводу смерті Катерини II за розпорядженням місцевого керівництва театр був закритий і знищений остаточно.

Існують деякі відомості про наявність у м. Києві приміщення для постійного театру. Д. Антонович передбачає, що то був придворний театр, який розміщувався у флігелі царської палати. Під час відсутності в Києві членів царської родини в ньому давали публічні вистави гастролюючі трупи та місцеві аматорські колективи. Наприклад, із фінансових документів відомо про театральні вистави в цьому приміщенні в січні 1798 р. Пізніше на його сцені виступала кріпацька трупа поміщика Ширая та інші колективи, що працювали тут за контрактом та під час ярмарок. Дослідження О. Казимира підтверджують цю думку. Він вказує на те, що у 1789-1790 рр. київський губернатор влаштував у театральному приміщенні флігеля царського палацу вистави і бали для “благородного товариства” [7, 34].

Вистави аматорських труп, що гастролювали по Україні, також влаштувалися в Єлисаветграді, Полтаві, Катеринославі, Одесі та інших містах України. Здебільшого це були польсько-московсько-українські колективи. Тому на таких урочистостях, як відкриття сезону, за один вечір грали польську, російську та українську п'єси.

Тексти українських вистав бралися, переважно, із репертуару діалогів, інтермедій та шкільної драми. На початку XIX ст. І. Котляревський написав і поставив (1819 р.) на сцені полтавського театру перші українські п'єси “Наталка Полтавка” і “Москаль-чарівник”, які й відкрили нову еру українського світського театру.

Поряд із гастролюючими та постійними міськими аматорськими колективами існували й кріпацькі трупи. Термін їх існування безпосередньо пов'язаний із закріпленням та скасуванням кріпацького права на Україні, тобто період із 1785 р. по 1861 р. Початок цього процесу Д. Антонович характеризував так: “Тої ж самої доби почали на Україні забудовувати свої сільські резиденції колишні фаворити та державні мужі доби цариць Єлисавети та Катерини, що родом були з України. Завозивши на Україну звичай московського самодурства і тої своєрідної культури, що виросла на ґрунті володіння кріпаками, ці панове завезли на Україну і своєрідний витвір цієї культури – кріпацький театр” [4, 53]. Далі вчений зауважує, що на Україні ці театри були не досить поширеним явищем, “являли з себе тепличну рослину панського двору” і залишалися забавкою обмеженого кола людей. Відомо, що на тогочасній українській частині Курщини коло Суджі кріпацький театр (з якого, до речі, вийшов видатний М. Щепкін) мав граф Волкенштейн, на Чернігівщині в Ляличах свій театр був у графа Завадського, а в селі Спиридонова Буда – у поміщика Дмитра Ширая, потомка стародубського міщанського війта вихідця з малоросійського дворянства. На Полтавщині в селі Кибинцях Миргородського повіту кріпацький театр утримував поміщик Трощинський. Директором цього театру був батько М. Гоголя – Василь Гоголь, який за мотивами п'єси “Москаль-чарівник” досить талановито написав комедію “Простак”. Також відомо, що пан Гавриленко в маєтку Озерки Кобеляцького повіту для свого кріпацького театру побудував мурований будинок з трьома ложами та партером, у якому грав М. Щепкін, котрий на той час вже був артистом московського театру і перебував на Україні з гастролями. Дехто з польських магнатів також мав свої кріпацькі театри, наприклад, у Шклові французький театр утримував колишній фаворит Катерини II генерал Зорич.

У розвитку театрального мистецтва України кріпацький театр не відіграв великого культурного значення. Це пояснюється тим, що пани, котрі поверталися на Україну, привозили для своїх театрів російський або французький репертуар, із яким виконавці-

кріпаки не могли добре справлятися. Тому й художня вартість виконання українськими селянами цих чужоземних творів на чужій для них мові не була високою. Щоб якось запобігти цих проблем, або просто рахуючись з тенденціями часу, центр ваги творчості виконавців-кріпаків було перенесено на балет і сполучені з хореографією співи, із чим вони справлялися досить майстерно.

Кріпацькі театри в порівнянні з іншими формами аматорського театру не мали значного впливу на розвиток українського театрального мистецтва та на процес формування народу, проте вони відіграли свою, досить важливу, роль. По-перше, керівники цих колективів підхоплювали та розповсюджували новостворені українські п'єси; майже в кожному кріпацькому театрі за їх мотивами писалися нові драматичні твори, що сприяло поширенню української тематики серед населення. Інша заслуга кріпацького театру полягає в тому, що в його царині зросла значна кількість акторів-виконавців, які досить часто виступали в міських та гастролуючих аматорських трупах. Підтвердженням цьому факту є постать великого актора Михайла Щепкіна, що вийшов із кріпацького театру графа Волкенштейна.

Наприкінці XVIII ст. утворилася ще одна форма аматорського театру – домашній театр. Такий театр, наприклад, був заснований у селі Козацькому, поблизу Києва, в маєтку князя С. Голіцина [7]. На його сцені йшло декілька п'єс прогресивно-демократичного змісту. Тут з 1797 по 1801 рр. гостював І. Крилов, який саме в цей період написав гостросатиричну антиурядову комедію і памфлет «Трумф» («Подщипа») і, за свідченням очевидців, сам з великою майстерністю виконував у ній головну роль.

Висвітлений етап (XVI-XVIII ст.ст.) становлення театрального мистецтва на Україні відповідає II і III періодам розвитку педагогічної думки на Україні. Визначені О. Сухомлинською [1, 54-55] світоглядні позиції філософсько-педагогічної думки XVI – початку XVII століть (II період), зокрема “використання як власної давнини, так і античності для усвідомлення і виразу естетичних, соціальних, філософських потреб і ідеалів тогочасності”, педагогічної думки другої половини XVII – XVIII століть (III період), характерною ознакою якого було створення свого “із залученням західноєвропейських ідей гуманізму і раннього просвітництва з відчутною опорою на власні пошуки сутності людини і її місця і світі” [Там само], – безпосередньо відобразилися у формах і змісті театральної діяльності людей тих часів. Аналіз здобутків еволюційного процесу, що відбувався в театральному мистецтві до XIX ст., дає підстави стверджувати таке:

- наприкінці XVIII ст. чітко визначилися специфіка та межі соціокультурного існування народного (народна драма, вертеп, театр Балагану), аматорського та професійного театрів;
- діяльність представників вказаних типів театру утворила загальне соціокультурне середовище, у якому відбувалося тогочасне суспільне формування українців;
- на кінець XVIII ст. теоретики шкільного театру розробили педагогічні засади підготовки учнів до сценічного втілення драми, тобто фактично були закладені основи тогочасної театральної педагогіки. Логічно передбачити, що серед представників народного театру інтермедії та театру Балагана також існували певні педагогічні підходи до професійної підготовки майбутніх акторів;
- поряд із цим у межах шкільної драми сформувалися й були апробовані концептуальні підходи щодо використання театру як цілеспрямованого педагогічного засобу формування особистості через певну систему дидактичного і виховного впливу на учнів.

Викладений матеріал є першою частиною результатів багаторічної розробки теми, присвяченій дослідженню театрального мистецтва, як засобу розвитку і трансформації

особистості. У подальших публікаціях аналізуватимуться соціально-історичні умови становлення українського театру в ХІХ ст., що вплинули на формування педагогічних думок стосовно освітніх можливостей театру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Сухомлинська О.В. Історико-педагогічний процес: нові підходи до загальних проблем. – К.: АПН, 2003. – 68 с.
2. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. – К.: АТ «Обереги», 1994. – Кн.2. – 524 с.
3. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. – К.: «Обереги», 2003. – 144 с.
4. Антонович Д. Триста років українського театру: 1619 – 1919 / Перевидання за виданням Українського громадського вид-ва фонду, Прага, 1925 р. – Львів: Львівський національний ун-т імені Івана Франка, 2001. – 273 с.
5. Кисіль О. Український театр. Дослідження. – К.: Мистецтво, 1968. – 259 с.
6. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів: Навч. пос./ О.Ю. Клековкін. – К.: КДІТМ ім. І.К. Карпенка-Карого, 2001. – 256 с.
7. Казимиров О.А. Український аматорський театр (дожовтневий період). – К.: Мистецтво, 1965. – 133 с.
8. Фіцула М.М. Педагогіка: Навчальний посібник для студентів вищих педагогічних закладів освіти. – К.: Вид-чий центр “Академія”, 2002. – 528 с.
9. Клековкін О.Ю. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика. (Структурно-типологічне дослідження): Монографія. – К.: Київський державний інститут театального мистецтва ім. І.К. Карпенка-Карого, 2002. – 272 с.
10. Резанов В. К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. – Нежин, 1910. – 464 с.
11. Барышев Г.И. Школьный театр Белоруссии XVIII века. Учебно-вспомогательное пособие. – Минск.: Минский институт культуры, 1990. – 382 с.
12. Стефанович М. Що таке театр. – К.: Держ. вид-во образотворчого мист-ва і муз. літ-ри УРСР, 1961. – 43 с.
13. Костомаров Н.И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. – М.: ЭКСМО, 2004. – 1021 с.
14. Бадалич И.М., Кузьмина В.Д. Памятники русской школьной драмы XVIII века (По загребским спискам). – М.: Наука, 1968. – 303 с.
15. Дризен Н.В. Влияние театра на детей и юношей школьного возраста // Русская школа. – 1911. - № 1. – С. 38 – 52.
16. Пилипчук Р. Становлення українського професійного театру в Галичині (60-ті роки ХІХ ст.)// Просценіум – 2002 - №1 – С.9-12; Ч.2 (3)/ 2002 - С.3-7; Ч.2 (4) – С.3-9.
17. Новиков А.О. Початок театального мистецтва на Україні // Вивчаємо українську мову та літературу. – 2004. - № 10 (14). – С. 20 – 23.
18. Квітка-Основ'яненко Г. История театра в Харькове // Зібрання творів: У 7 т. – К., 1981. – Т. 7. – 566 с.