

бе, у працэсе спакойнай арганізацыйнай і дэ-лавай строгасці. Арлоў прытрымліваўся прынцыпаў натуральнай дысцыпліны, калі вучань павінен сам пераканацца, што ён памыляецца. Гэтым тлумачылася яго здзіўляючая цярплівасць пры рабоце са студэнтамі.

Па яго прапанове членамі студэнцкага навуковага гуртка былі напісаны навуковыя работы "Пытанні этыкі ў тэатральным мастацтве", "Унутранае сізнiчнае самаадчуванне", "Роля эпіода ў працэсе падрыхтоўкі ролі", "Вобраз і характарыстыка" і інш. Уся гэта работа была станаўчым вынікі. Студэнты атрымлівалі добрую тэарэтычную падрыхтоўку, вучыліся самастойна мысліць.

Д.Арлоў імкнуўся арганізоўваць заняткі так, каб раскрывалася прырода студэнта, яго пачуцці, характар, творчая ініцыятыва, здольнасць мысліць самастойна. Гэты педагагічны прынцып рэалізоўваўся на працягу трох этапаў. На першым этапе ён надаваў важнасць значэнне засваенню элементаў сістэмы Станіслаўскага (эпіоды, практыкаванні на "памяць фізічных дзеянняў", самастойныя тэарэтычныя распрацоўкі). На другім -- студэнты пачыналі работу над урыўкамі. Тут педагог вызначаў інтэлектуальны ўзровень, творчую ініцыятыву вучняў. Трэці этап -- работа над роллю. Майстар падбіраў такія творы, у рабоце над якімі найбольш поўна раскрываліся б грамадзянскія пазіцыі, валоданне псіхатэхнікай, творчая самастойнасць, умненне пераўвасабляцца. Як у свой час у тэатры, так і ў вучобе Арлоў адстойваў прынцыпы выхавання акцёраў на класічнай спадчыне. Кожны выпускнік праходзіў выпрабаванне класікай. Дыпломны рэпертуар яго курсаў заўсёды меў адзін спектакль ці то па творах Пушкіна, ці Чэхава, Астроўскага, Горкага, Шэкспіра, Мольера, Залы, Дуіна-Марцінкевіча, Купалы, Бягулі.

Трэба акцэнтаваць, што, пастаянна знаходзячыся ў пошуку новых форм і метадаў выхавання творчай модалізі, Арлоў вітаў пошукі іншых педагогаў. Ён любіў жывую думку. Таму яго асістэнтамі заўсёды былі педагогі, здольныя да творчага пошуку. Як правіла, гэта яго калегі па рабоце ў тэатры або былыя вучні. Нікому, нягледзячы на сваім сабрам ці самым здольным вучням, ён не дараваў беспрынцыповасць або абыякавасць да творчасці.

Цікавае жыццё Д.Арлова да канца было аддалена служэнню мастацтву тэатра, падрыхтоўцы для яго новага пакалення акцёраў,

рэжысёраў, іншых работнікаў сцэны. У апошнія дні, знаходзячыся ў бальніцы, ён напісаў свой апошні ліст вучням - выпускнікам акцёрскага аддзялення 1969 года, у якім заклікаў іх пранесці праз усё жыццё ў тэатры галоўнае -- маральнае і творчае чысціню.

18 чэрвеня 1969 года Д.А.Арлова не стала. Аднак засталіся жыць яго мастацкія прынцыпы, творчы вопыт, метады па выхаванні акцёрскіх і рэжысёрскіх кадраў.

Юркевіч В.І.,  
выкладчык

## ПРАБЛЕМА ВЫКАДАННЯ СЦЭНІЧНАГА РУХУ ДЛЯ БУДУЧЫХ ВЫКЛАДЧЫКАЎ ТЭАТРАЛЬНАГА МАСТАЦТВА

Працэс выхавання і навучання ва універсітэце павінен быць арганізаваны такім чынам, каб усё садзейнічала нараджэнню, развіццю і выяўленню творчага пачатку ў кожным студэнце. Паступаюць жа ва універсітэт розныя абітурыенты не толькі па ўзросту, па агульнаадукацыйнаму і эстэтычнаму ўзроўню развіцця, але і па адносінах да сваёй будучай прафесіі. І выкладчыцкаму калектыву неабходна не толькі зацікавіць, а і навучыць іх асновам будучай спецыяльнасці. Кожны ідзе да гэтай мэты праз свой працэс, выкарыстоўваючы ўвесь арсенал ведаў, метадаў, прыёмаў.

Выкладчыкі часта скардзяцца, што некаторыя студэнты фармальна прысутнічаюць на занятках, а на самой справе адсутнічаюць на іх. Гэтыя студэнты не парушаюць дысцыпліну, не чытаюць мастацкія творы, не перашкаджаюць праводзіць заняткі, яны адседжаюць іх: глядзяць на выкладчыка, але ж не бачаць яго, быццам бы слухаюць, бо маўчаць, але ж не чуюць. Што ўсыпіла, пагрузіла ў дрэмоту ўвагу студэнтаў? Адназначна адказаць на гэтае пытанне немагчыма, таму што яно мае шмат аспектаў. Галоўная прычына такіх паводзін студэнтаў тая, што многія з іх не прывучаны школай працаваць на занятках, яны не ведаюць, як гэта рабіць. Для таго каб пачуць, зразумець сказанае выкладчыкам, трэба падрыхтаваць сябе да ўспрымання і засваення матэрыялу, мабілізаваць увагу, засяродзіцца на тым, што гаворыць выкладчык. І

тут ніяк не абысціся без тэатральнай педагогікі, без вопыту работы Станіслаўскага.

Ён цудоўна разумеў, што "ў творчым становішчы вялікую ролю іграе цялесная свабода, адсутнасць усякага мышачнага напружання і поўнае палчынскае ўсяго фізічнага апарату загадам волі". З гэтага можна зрабіць вывад, што ўнутраная праца над сабой заключаецца ў выпрацоўцы псіхічнай тэхнікі, што дазваляе выклікаць творчась самаадчуванне, пры якім з'яўляецца натхненне.

У сувязі з тым, што творчыя прафесіі маюць многа агульнага, можна дапусціць, што для выхавання ў сабе рабочага (творчага) самаадчування неабходны спецыяльныя практыкаванні, якія аб'ядналі б псіхічнае і фізічнае становішча.

У жыцці ўнутраная сабранасць, мабільнасць, настроенасць на выкананне вызначаных дзеянняў прыходзіць самі па сабе ў сувязі з той задачай ці мэтай, якую чалавек сабе вызначыў ці хоча дасягнуць. Але ж нашым будучым спецыялістам даводзіцца выклікаць у сабе неабходнае рабочасць (творчасць) самаадчуванне штодзённа ў працы, у арганізацыі і правядзенні ўсялякіх мерапрыемстваў пры самастойнай падрыхтоўцы.

Каб выпрацаваць гэтыя прафесійныя навыкі валодання сваім псіхафізічным апаратам, неабходна ў першаю чаргу навучыцца так кіраваць сваёй воляй і целам, каб "цяжкае зрабілася звычайным, звычайнае — лёгкім, лёгкае — чароўным" (К.С.Станіслаўскі).

Памятаючы, што наша прафесія стаіць у адным радзе з многімі іншымі творчымі прафесіямі, хацелася б вылучыць галоўную задачу спецыялізацыі — усебаковае развіццё асобы. Асаблівае роля ў рашэнні гэтай задачы належыць прадметам эстэтычнага цыкла, у тым ліку спеціяльнаму руху.

Далучэнне дзяцей, моладзі да нашай творчасці дазваляе не толькі спасцігнуць этыку руху, але і спрыяе вырашэнню праблемы эстэтычнага выхавання, у прыватнасці культуры руху. А гэта з'яўляецца дадатковым рэзервам рухальнай актыўнасці, вытокаў здароўя, радасці, станоўчых эмоцый, павышэння працаздольнасці, а ў выніку — адной з умоў паспяховай вучэбнай і працоўнай дзейнасці. Наша грамадства павінна мець гарманічна-развітую асобу, якая спалучае ў сабе духоўнае багацце, маральную чысціню і фізічную дасканаласць.

Глінскі У.А.,  
ст. выкладчык

## ТРАДЫЦЫІ І НАВАТАРСТВА Ў БЕЛАРУСКІМ ТЭАТРЫ

Традыцыі і наватарства ў мастацтве - два ўзасмазлучаныя паняцці, дзве тэндэнцыі адзінага творчага працэсу. Кожны нацыянальны тэатр жыве імі.

Традыцыя - пераемнасць у развіцці тэатра. На жаль, сучасны беларускі тэатр, які зародзіўся ў сярэдзіне XIX стагоддзя, сёння не можа пахваліцца зладжаным працэсам пераемнасці. Ад самага пачатку ён, беларускі тэатр, вымушаны быў дзейнічаць пры заганных для яго акалічнасцях, пры забароне беларускай мовы царскім рэжымам. Кароткачасовы перыяд спрыяльных умоў у пачатку XX стагоддзя не быў дастатковым для тэатральных дзеячаў, каб паўсямесна стварыць тэатральныя трупы. Прайшло нямнога часу, і сталі закрывацца беларускія тэатры, а ў абласных гарадах адчыняцца рускія, якія і на сённяшні дзень функцыянуюць. Вось такія традыцыі мы масм. А між іншым традыцыя з'яўляецца "генетычным кодам", якім жывіцца творчы працэс; перадаецца вопыт наступным пакаленням.

Наватарства - гэта абнаўленне і ўзбагачэнне формы і зместу мастацтва новымі мастацкімі дасягненнямі, зробленымі на аснове лепшых жыццязейных традыцый. Наватарства дае шлях развіццю тэатра.

Дзякаваць Богу, тэатры на Беларусі дзейнічаюць. Час сённяшні патрабуе вылучыць здаровыя традыцыі, а яны, гэтым здаровым традыцыям, знойдуць сваё развіццё ў наватарстве новых дзеячаў беларускага тэатра, якіх павінны мы падрыхтаваць. Наватарства раскрывае праз традыцыі.

Карані беларускага тэатральнага мастацтва ў старажытнасці - ў народных абрадах, гульнях, рытуалах. Традыцыі перадаваліся з пакалення ў пакаленне, былі ўстойлівымі, пры гэтым удасканаліваліся сродкі выразнасці.

В.Дунін-Марцінкевіч у сваёй дзейнасці апіраўся менавіта на гэтыя традыцыі. Спектаклі насілі сінтэтычны характар (драматычныя дзеянні, песні, танцы), прыёмы ігры былі абстрактна тэатральнымі.

Ігнат Буйніцкі наслэдаваў традыцыі паві-