

YURI RAKITIN'S WORK IN THE FIELD OF ACTING PEDAGOGY

Nemanja Savković

University of Priština in Kosovska Mitrovica, Faculty of Arts, Serbia, nemanja.savkovic@art.pr.ac.rs

Abstract: For almost three decades, Yuri Rakitin worked as a drama and opera director in Serbia, building a fruitful and artistically relevant career. He also had considerable success as an acting pedagogue, which has not been written about enough, engaging devotedly in the work of four acting schools for over fifteen years. He taught six practical and theoretical subjects: in Belgrade, he taught Psychology of Acting with practical exercises at the Acting and Ballet School (1922–1927), Acting Technique and Theater History at the Acting School of the National Theater (1934–1936), and Acting at the Department of Theater Arts at the Academy of Music (for some time during the Second World War), and in Novi Sad, he taught Basic Elements of Acting and Practical Acting at the Drama Studio of Vojvodina and the State Theater School (1947–1952). In addition, he also prepared public exam performances with his students, primarily based on the works of great world dramatists (Molière, Ibsen, Chekhov, Hauptmann, Maeterlinck ...). His students were some of the most prominent Serbian inter-war and post-war actors, such as Mata Milošević and Mira Banjac. He permanently enriched the tradition of Serbian acting pedagogy by incorporating elements of Russian methodology and theory of acting, embodied in Stanislavski's "System", and especially by introducing preparatory acting exercises into the teaching and applying the analytical-synthetic method in understanding the structure of the acting process. Students and co-workers left testimony about him as a caring and dedicated pedagogue who simply and interestingly managed to transfer knowledge and motivate students for school work, but also as a man whose fatigue or depression occasionally prevented him from fully concentrating on work and giving his best. In the essay titled "Theater Experiments and Ideas" from 1923, he expertly presented Stanislavski's "System" to the Serbian cultural public, singling out those aspects of the "System" that he considered the most important and supplementing them with his observations from theater practice. In the part of the essay dedicated to the actor's preparatory work, he demonstrated, among other things, his skill in conceptual articulation and plastic representation of the complex issues of acting pedagogy. When his pedagogic oeuvre is viewed in its entirety - bearing in mind the education program, methodology, results, writings and influence - and when that oeuvre is placed in the context of the development of Serbian acting pedagogy, it is justified to conclude that in the first half of the 20th century in Serbia there was no more important acting pedagogue than Yuri Rakitin.

Keywords: Yuri Rakitin, acting pedagogy, acting, Stanislavski, theater direction.

РАД ЈУРИЈА РАКИТИНА У ПОЉУ ГЛУМАЧКЕ ПЕДАГОГИЈЕ

Немања Савковић

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, Факултет
уметности, Србија, nemanja.savkovic@art.pr.ac.rs

Сажетак: Готово три деценије Јуриј Ракитин деловао је у Србији као драмски и оперски редитељ, изградивши плодну и уметнички релевантну каријеру. Знатног успеха имао је и као глумачки педагог, о чему није довољно писано, ангажујући се предано у раду четири глумачке школе у периоду дужем од петнаест година. Држао је наставу из шест практичних и теоријских предмета: у Београду је предавао Психологију глуме са практичним вежбама у Глумачко–балетској школи (1922–1927), Технику глуме и Историју позоришта у Глумачкој школи Народног позоришта (1934–1936) и Глуму на Одсеку за позоришну уметност Музичке академије (извесно време током Другог светског рата), а у Новом Саду предавао је Основне елементе глуме и Практичну глуму у Драмском студију Војводине и Државној позоришној школи (1947–1952). Осим тога, припремао је с ученицима и јавне испитне представе, углавном по делима великих светских драматичара (Молијер, Ибсен, Чехов, Хауптман, Метерлинк ...). Његови ученици били су неки од најистакнутијих српских међуратних и поратних глумаца, попут Мате Милошевића и Мире Бањац. Традицију српске глумачке педагогије трајно је обогатио инкорпорирањем елемената руске методике и теорије глуме, оличене у „Систему“ Станиславског, а нарочито увођењем у наставу припремних глумачких вежби и применом аналитичко-синтетичког метода у разумевању структуре глумачког поступка. Ученици и сарадници оставили су о њему сведочанство као о брижном и посвећеном педагогу, који је на једноставан и занимљив начин успевао да пренесе знања и мотивише ученике за школски рад, али и као о човеку кога су умор или потиштеност повремено спречавали да се у потпуности концентрише на посао и пружи свој максимум. У огледу под називом „Позоришни опити и идеје“ из 1923. године српској културној јавности

зналачки је представио „Систем“ Станиславског, издвојивши оне видове „Система“ које је сматрао најважнијим и допунивши их сопственим запажањима из позоришне праксе. У делу огледа посвећеном припремном раду глумца исказао је, између осталог, умешност појмовног артикулисања и пластичног представљања сложене проблематике глумачке педагогије. Када се његов педагошки опус сагледа у целисти – имајући у виду програм школовања, методiku, резултате, напise и утицај – и када се тај опус стави у контекст развоја српске глумачке педагогије, оправдано је закључити да у првој половини 20. века у Србији није било значајнијег глумачког педагога од Јурија Ракитина.

Кључне речи: Јуриј Ракитин, глумачка педагогија, глума, Станиславски, позоришна режија.

1. УВОД

Међу бројним избеглицама од Руског грађанског рата (1917–1923) пристиглим у Србију био је и позоришни редитељ и глумац Јуриј Ракитин (Юрий Ракитин, 1882–1952), правим именом Георгиј Јоњин (Георгий Ионин). Крајем 1920. године он је дошао у Београд на позив управника Народног позоришта Милана Грола и запослио се као редитељ у овој кући. Имао је завидну уметничку биографију: након трогодишњих студија глуме на Императорском петербуршком позоришном училишту у класи Владимира Давидова (Владимир Давыдов), играо је у представама Всеволода Мејерхоља (Всеволод Мейерхольд) у Театру-Студију на Поварској и Друштву нове драме у Тбилисију, затим се прикључио Московском художественном театру (МХТ) где је провео четири године као глумац и асистент режије, да би 1911. године на препоруку Мејерхоља постао редитељ императорских позоришта у Санкт-Петербургу и ту се с успехом бавио режијом све до Октобарске револуције.

У Србији је Ракитин остао до краја живота, делујући првенствено као редитељ драмских и оперских представа. Увек је тежио ка томе да гледаоцу приреди незабораван доживљај, верујући да он најбоље може бити остварен игром глумаца израженом покретом и у чудесном ритму који мења ритам гледаоцевог пулса (Прпа-Финк, 2022: 10). Ако се изузме лак, забаван и необавезан репертоар, који је морао да припрема по захтевима позоришне касе и за потребе широке публике, у неколико жанровских и тематских области – класична комедија, руска драма и комедија, страна драма и комедија – успео је, по суду др Јосипа Лешића, да обликује „властиту и осебујну редитељску поетику“ и да на сугестиван начин искаже свој оригиналан редитељски таленат (Lešić, 1986: 99). Мање је, међутим, познато да је Ракитин оставио видљив траг и у пољу глумачке педагогије. Образовању глумаца постојано је поклањао своје незнатно слободно време, узимајући учешћа у раду скоро свих оновремених српских глумачких школа. Сматрао је да глумачка школа треба да буде „позориште без публике, позориште жртвености“ (Жељски, 2018: 206). У Београду је предавао Психологију глуме са практичним вежбама у Глумачко–балетској школи (1922–1927), Технологију глуме и Историју позоришта у Глумачкој школи Народног позоришта (1934–1936) и Глуму на Одсеку за позоришну уметност Музичке академије (извесно време током Другог светског рата), а у Новом Саду предавао је Основне елементе глуме и Практичну глуму у Драмском студију Војводине и Државној позоришној школи (1947–1952). Поред држања часова, с ученицима је припремао и јавно приказивао испитне представе: *Силом лекар* по Молијеру (Molière), *Савез омладине* по Ибзену (Henrik Ibsen), *Балзаминава женидба* по Островском (Александр Островский), *Ханелино вазнесење* по Хауптману (Gerhart Hauptmann), *Чудо светог Антонија* по Метерлинку (Maurice Maeterlinck), *Живот човека* по Андрејеву (Леонид Андреев) ... Међу његовим ученицима били су потоњи знаменити глумци: Мата Милошевић, Невенка Урбанова, Дара Милошевић, Милан Ајваз, Мира Бањац, Стеван Шалајић и други.

Његово педагошко деловање није било резервисано искључиво за школски амбијент, оно се испољавало и у редитељском раду са глумцима, у позоришним разговорима, приликом обележавања јубилеја и сл. Користио је сваку прилику да своје велико сценско искуство и знање пренесе српским позоришницима и тиме допринесе културном просперитету средине која му је као избеглици пружила животну и стваралачко уточиште; за такав ангажман одликован је 1940. године Орденом Светог Саве III реда. Но, то не значи да је он успео да се асимилује у новој средини – све до смрти није се ослободио емигрантске трауме и није престао да се одупире српском окружењу (Успенски, 2019: 102, 106).

2. ПЕДАГОШКИ ПОРТРЕТ

У српску традицију глумачке педагогије Ракитин је донео руску методiku и теорију глуме, оличене у „Систему“ Станиславског (Константин Станиславский), која се у новом поднебљу успешно примила и остала доминантна све до данас. Основну новину ове методике у односу на пређашње представља увођење припремних глумачких вежби у педагошки процес. До Ракитина наставници глуме у Србији бавили су се готово искључиво израдом испитних задатака према одређеном литерарном предлошку, верујући да се сва битна питања глумачког одгоја могу решити спонтано током таквог рада. Станиславсков метод обучавања

глумца, који је Ракитин лично искусио, полази од рашчлањивања глумачког поступка на основне елементе, потом се путем низа практичних вежби овладава сваким од њих понаособ, да би се на крају сви елементи опет повезали у новој стваралачкој синтези (Савковић, 2018: 405).

У мемоарским записима колега и ученика, Ракитин-педагог насликан је претежно топлим бојама. Лука Дотлић говори о наставнику који је волео да ради са младима и који се према њима опходно родитељски брижно, истичући да је он био занимљив и духовит предавач „који најсувопарнију теорију уме да разлаже једноставно, пластично и свима приступачно“ (Дотлић, 1982: 287). Мирјана Коцић присећа се да је Ракитин „са заносом и страшћу“ прихватио да води класу глуме у Новом Саду и да је педагошки рад сматрао „изузетно одговорним“. У преношењу знања био је несебичан, а кад је ученику требало указати на неки пропуст чинио је то на деликатан начин. На седницама разредног већа бранио је талентоване ученике од прекора других наставника, чак и кад су били криви, и залагао се за смањење фонда часова из теоријских предмета на рачун часова из глуме. Сваком ученику настојао је да пружи шансу и због тога су му сви били „веома привржени“ (Коцић, 1983: 98-99). Нешто мање сентиментално и чини се поузданије сведочи Мата Милошевић, ученик из Ракитинове прве глумачке класе у Београду и дугогодишњи сарадник у професионалном раду. Његов портрет предочава нам позоришника широке ерудиције и поузданог уметничког инстинкта, али и човека променљивог расположења, на коме су се трагови тешког живота сувише јасно оцртавали и остављали последице на његов рад. У данима када се добро осећао био је љубазан, ведар, „пун унутарње радости и људске топлине“, и тада би „давао (...) целог себе, не штедећи се“, али неретко се дешавало да га умор или потиштеност спрече да се на послу потпуно усредреди и пружи „ону меру за коју је био способан“. Осим тога, „ауторитета није имао“; упркос свем знању и умењу, каже Милошевић, „увек је био несигуран у себе и то показивао“. Па ипак, закључује он, „вредност деловања Ракитина у Народном позоришту била је (...) неоцењива“ (Milošević, 1984: 83-85).

Својеврсни дуализам може се приметити и у другим аспектима Ракитиновог рада. Његове личне литерарне или поетичке преференције умеле су да буду и стимуланс и препрека остварењу одређених педагошких циљева. Тако се избор Чеховљевих комада и прича као предлог за рад на првој години школовања показао као методички функционално решење које се одржало у настави глуме (и позоришне режије) у Србији све до данас. Нарочито је у Чеховљевим једночинкама („минијатурама“) достигао високе педагошке домете (Крунић, 1922: 3). Са друге стране, његова приврженост симболистичкој драми резултирала је у току низа година неуспелим испитним представама; критичари су писали о неподесности ових комада за педагошки рад, о томе да глумачком игром доминирају рецитативност, високи декламаторски тон и празна патетика (Рапајић, 2007: 335-337). Па и његова амблематична склоност ка клоунијади у комедијском репертоару, којој се радо препуштао и у позоришном и у школском раду, умела је осим врцавих и допадљивих представа изнедрити и покоји промашај у којем би глумац био „марионета која се бекелји и кривели“ (Milošević, 1984: 84).

Ракитинов противречни однос према Станиславском, проистекао из неразрешеног интимног стваралачког конфликта, одражавао се и у његовој педагошкој пракси. Пред ученицима и студентима говорио је о Станиславском неповољно, понекад и заједљиво, а ипак је у раду користио његова методичка решења и терминологију и с одушевљењем описивао сцене из његових представа. Објавио је постхумно и један елогијум њему у част, у којем је утврдио да је систем Станиславског „основно и једино засад руководство за право глумачко стварање“ (Ракитин, 1938: 570). Глумачка истраживања вршена у МХТ-у и постигнуте резултате сматрао је највећим светским дометом у тој области; оно што је ту „погођено и нађено“ управо је оно што је „најпрече и најпотребније“ – обележене су „етапе, путокази, по којима мора ићи и развијати се пут стваралачког и мајсторског рада једног драмског уметника“ (Ракитин, 1923а: 170). Са друге стране, као следбеник мејерхољдовског антиилузионизма и концепта „вашарске шатре“ читавог живота опирао се художественичкој позоришној естетици. Био је љубитељ „јарких, масно сликаних карактера и ликова“, а физичкој радњи давао је такву предност над говорном да му је „казана мисао била нека врста неизбежног баласта“. Ипак, по кредибилном суду Мате Милошевића, „најзначајније поставке стила художественика понео је собом“. Није им робовао, правио је свакојаке експерименте, али „у самој бити није их изневеравао“ (Milošević, 1984: 84).

Треба рећи да се глумачком педагогијом извесно време бавила и његова супруга, руска глумица Јулија Ракитина (Юлия Ракитина). Она је у Београду 1933. године покренула Драмски студио при Театру руске драме, основаном три године раније, заједно с Андрејем Зајарним (Андрей Заярный) и Вячеславом Хомицким (Вячеслав Хомицкий). Ученици су били махом из редова руске омладине, а настава се одвијала у Коларчевом народном универзитету, где је Позориште одржавало пробе и приказивало представе (Савковић, 2021: 71).

3. ПРОМИШЉАЊЕ ГЛУМАЧКЕ ПЕДАГОГИЈЕ

Ракитин је објавио педесетак написа, махом позоришних, у српској периодици (*Mucso, Comoedia, Српски књижевни гласник, Наша сцена*) и руским емигрантским часописима. У неколико написа у којима се дотиче проблема припремног глумачког рада видимо га као тумача и настављача педагошких идеја Станиславског. У најважнијем од њих, под насловом „Позоришни опити и идеје“, објављеном у часопису *Mucso* 1923. године, српској позоришној јавности по први пут је представљен „Систем“ Станиславског из пера његовог непосредног сарадника. За потребе овог приказа, Ракитин је издвојио оне аспекте „Система“ које је сматрао најважнијим и допунио их запажањима из властитог искуства. Овој теми посвећен је трећи сегмент огледа, у коме налазимо следећа референтна поглавља: „Глумчев рад“, „Средства којима драмски уметник ствара“, „О тону, ансамблу и препорађању“, „Темперамент“ и „Памћење афеката“.

У поглављу „Глумчев рад“ Ракитин наводи три основна „здатка“ која Станиславски ставља пред глумца: 1) „потпуно отпуштање својих мишића“, 2) „сасређеност“ и 3) „да се глумац сав, цео, неподељено подчини ономе што чини његову прву и главну жељу у тренутку када излази на позорницу“. „Отпуштање мишића“ (мишићна релаксација) није само „потпун мир целог физичког тела глумчево“, већ и његово „бодро душевно стање“. Ракитин полази од анализе глумачког узбуђења пред излазак на позорницу; с једне стране, „без узбуђења он нема снаге да игра, нема снаге да публику загреје и задобије“, док, са друге стране, „узбуђење спојено са напрегнутошћу мишића чини да глумац нема снаге да управља својим осећањима, апаратом своје воље“. Стога је неопходно да му се пре ступања на сцену одузме тај „удешени“ нерв који доноси „лажан полет“ и „вештачко навијање и музбуђење“, управо да би се сачувао „прави сценски нерв“ који глумца „храбри и одушевљава, загрева и његовом стварању, његовој игри даје светлост“ (Ракитин, 1923а: 332-333). „Сасређеност“ (усредсређеност) је Ракитинов израз за оно што Станиславски назива „затварањем у круг“ (тј. *круговима пажње*). Он наглашава да овај појам не треба замењивати са „запетешћу“ и да он означава задатак глумца да сву своју пажњу „прибере и да сасреди на оно што он треба да преживи на сцени“. Није лако „сасредити се по наредби“, каже Ракитин, и то још у тренутку када глумац „сав савцит представља један једини нерв“, али то се може постићи уколико се он свакодневно у томе вежба, попут соло-певача, ма како та вежбања у први мах можда изгледала „смешно, ништавно и глупо“. Трећи задатак тиче се разјашњавања и усмеравања правца воље у тренутку ступања на позорницу. Када глумац зна шта хоће – речником Станиславског: ако су му јасни *радња* и *здатак* – и услед тога успе да органски произведе и управи своје прво осећање на сцени, онда ће и све оно што следи долазити „само собом, правилно, једно за другим“. За Ракитина ово је кратак и прост „рецепт сценског осећања и преживљавања“ који је нарочито користан словенским уметницима, за разлику од оних западноевропских „који углавном базирају на позоришту представљања“ (Ракитин, 1923а: 334). Треба рећи да је петнаест година касније, пишући поново о Станиславском, Ракитин нешто другачије описао овај процес уводећи појам „осовине радње“. Најпре се утврђује „осовина радње“ за читав комад, а онда посебно за свако лице у комаду. Затим се улоге „рашчлањују на психолошке делове“, односно на мање одломке „који се групишу око једнородног, истог осећања“ (Ракитин, 1938: 570).

Од стваралачких средстава глумцу су најважнија осећања. Ракитин је веровао да савремено васпитање не иде на руку будућим глумцима по питању осећања. Од младих се данас тражи да крију осећања, према енглеском и немачком узору, „а глума тражи јаке емоције, које прелазе рампу“ и „прожимају публику“. Како изазвати смех или сузе код гледаоца, пита се он, ако их код глумца нема. На наша осећања данас „као да је стављена сондина“, све је „пригушено и дискретно“, ретко се чује „онај смех од срца и јецање из душе“. Морамо учити глумце да испољавају своја осећања, поручује Ракитин, „да би их у потребним тренуцима могли подићи до врхунца, до страсти“ (Васиљевић, 1951: 3). Глумчева уметност састоји се у „смењивању осећања“. Погрешно је мислити да глумац на сцени оперише речима, сматра Ракитин – речи су само „резултат наших осећања и доживљавања“. Метод рада је следећи: најпре се тачно одреди „сценска жеља“, а онда се она обоји „бојом ових или оних осећања“. Сваки глумац има на располагању „читаву гаму тих осећања“; као пијаниста по диркама он управља њима и распоређује их „од најмањих акорда уздисања и јецања до највећих акорда раздраганости и радости“. Пошто се на позорници, у поређењу са животом, „све са свим природно згушњава“, тамо се тражи „други темпо, бржа смена“. Глумац треба да научи да брзо и тачно смењује осећања. Она нису сва једнака по снази и изразу, па је нека од њих (нпр. љубомору) потребно пажљиво припремити. То припремање једнога осећања другим Ракитин назива „душиним лукавством“ и наглашава да је оно присутно и у свакодневном животу, само га најчешће нисмо свесни (Ракитин, 1923а: 335-336).

Са нарочитом пажњом Ракитин настоји да оповргне уврежену предрасуду о „позоришном тону“ као некаквом ексклузивно театарском начину говорења. Тај „подигнут, намештен, извештачен дрвенаст гласан говор, каквим људи никад у животу не говоре“ постао је временом готово обавезујуће глумачко изражајно

средство (Ракитин, 1923а: 337). „Тон“ је резултат унутрашње емоције, а не вештачки појачан или пригушен глас, објаснио је он у једном другом огледу из исте године; покрећу га душевна бодрост и свежина, интензитет доживљавања, а не „звонка дикција“. Увек када изостане истинско проживљавање, глумац по инерцији „осећање подмеће под театрални пџтос“ (Ракитин, 1923б: 1236).

Када је реч о проблему ансамбла и колективне игре, Ракитин је с пуним кредибилитетом бившег художественика различио два схватања која су се на овим просторима неретко мешала: једно је „уједначено извођење целе трупе“, без издвајања појединаца у маниру романтичарског позоришта, а друго је заједничко осећање свих извођача, тј. „саосећање“. У добром ансамблу не само што сви „живе у осећањима која дају“, него још и „међусобно осећају“. Ово колективно осећање онда се неминовно преноси и на публику, па и она почиње да „саосећа“ с извођачима.

Ракитин је током читавог свог стваралачког века инсистирао на томе да приликом рада на лику глумац не треба да полази од спољних обележја одређене личности, да „карактеристичност осећања није у спољашњем копирању навике или манира личности коју представљамо“, већ да та спољашња типичност долази сама по себи „после карактеристике унутрашњег“. Најпре се нађе аутентично осећање примерено улози, рецимо осећање срџбе, „а затим тек и срџба какве посебне личности, на пример Харпагона или Тартифа“ (Ракитин, 1923а: 338). Много година након овог огледа, у далеко неповољнијим околностима послератног идеолошког једноумља, Ракитин је наставио да брани ово своје уверење и у једном полемичком чланку, позивајући се на ауторитет Станиславског, недвосмислено устврдио да „само усавршавањем својих осећања можемо доћи до карактерности“. Прилагођавајући глумца улози, опомињао је он, задовољавамо глумачку амбицију, али спутавамо развој његових могућности (Ракитин, 1950: 3).

За крај својих методичких разматрања у „Позоришним опитима и идејама“ Ракитин је оставио питање генерисања осећања на сцени. „Памћење афеката“ или „сећање на осећања“ најбољи је пут да се дође до аутентичне емоције, до оног одлучујућег стимуланса који глумца покреће и припрема за креацију лика. Осећања су „увек са нама и у нама“; када их узимамо са „полице сећања“ ми се сећамо не само реакција властитог Ја, већ и Ја оних осталих око нас. У том процесу призивања и реконструкције одређеног прошлог збивања „често пута и каква ситница, незначајност (...) ускрсне нам читаву слику и обнавља све појединости“ (Ракитин, 1923а: 338).

4. ЗАКЉУЧАК

Готово три деценије Јуриј Ракитин деловао је у Србији као драмски и оперски редитељ, изградивши плодну и уметнички релевантну каријеру. Знатног успеха имао је и као глумачки педагог, о чему није довољно писано, ангажујући се предано у раду четири глумачке школе – у Београду и Новом Саду – у периоду дужем од петнаест година. Предавао је шест практичних и теоријских предмета: Психологију глуме са практичним вежбама, Технику глуме, Историју позоришта, Глуму, Основне елементе глуме и Практичну глуму. Осим тога, припремао је с ученицима и јавне испитне представе, углавном по делима великих светских драматичара (Молијер, Ибзен, Чехов, Хауптман, Метерлинк ...). Његови ученици били су неки од најистакнутијих српских међуратних и поратних глумаца, попут Мате Милошевића и Мире Бањац. Традицију српске глумачке педагогије трајно је обогатио инкорпорирањем елемената руске методике и теорије глуме, оличене у „Систему“ Станиславског, а нарочито увођењем у наставу припремних глумачких вежби и применом аналитичко-синтетичког метода у разумевању структуре глумачког поступка. Ученици и сарадници оставили су о њему сведочанство као о брижном и посвећеном педагогу, који је на једноставан и занимљив начин успевао да пренесе знања и мотивише ученике за школски рад, али и као о човеку кога су умор или потиштеност повремено спречавали да се у потпуности концентрише на посао и пружи свој максимум. У огледу под називом „Позоришни опити и идеје“ из 1923. године српској културној јавности зналачки је представио „Систем“ Станиславског, издвојивши оне видове „Система“ које је сматрао најважнијим и допунивши их сопственим запажањима из позоришне праксе. У делу огледа посвећеном припремном раду глумца исказао је, између осталог, умешност појмовног артикулисања и пластичног представљања сложене проблематике глумачке педагогије. Када се његов педагошки опус сагледа у целисти – имајући у виду програм школовања, методiku, резултате, напise и утицај – и када се тај опус стави у контекст развоја српске глумачке педагогије, оправдано је закључити да у првој половини 20. века у Србији није било значајнијег глумачког педагога од Јурија Ракитина.

ЛИТЕРАТУРА

- Васиљевић, М. (1951). Редитељски разговори са Јуријем Ракитином: одломак из рукописа књиге. *Слободна Војводина*, 2083, 3.
- Дотлић, Ј. (1982). *Из нашег позоришта старог*. Нови Сад: Српско народно позориште.

- Жељски, Т. (2018). *Рукописна заоставитина редитеља Јурија Ракитина*. Београд: Универзитет у Београду, Филолошки факултет. https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/10629?locale-attribute=sr_RS
- Коцић, М. (1983). *Позориште моје младости*. Нови Сад: Српско народно позориште.
- Крунић, Д. (1922). Глумачка школа. *Правда*, 142, 3.
- Прпа-Финк, М. (2022). Ракитинов сценски језик изражен кроз покрет тела у представама Српског народног позоришта. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 66, 9-23.
- Рапајић, С. (2007). Педагошки рад Јурија Ракитина у Београду. У: Е. Успенски, А. Арсењев, З. Максимовић (ур.), *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, Београд: Факултет драмских уметности, 331-340.
- Ракитин, Ј. (1923а). Позоришни опити и идеје. *Мисао*, књ. XI, св. 3, 161-170, св. 4, 241-249, св. 5, 329-339.
- Ракитин, Ј. (1923б). Писмо о позоришном неоромантизму. *Мисао*, књ. XIII, св. 1, 1233-1236.
- Ракитин, Ј. (1938). К. С. Станиславски: успомене и сећања. *Српски књижевни гласник*, књ. LIV (нова серија), бр. 8, 569-575.
- Ракитин, Ј. (1950). Приблизити глумца улози или улогу глумцу. *Наша сцена*, 9, 3.
- Савковић, Н. (2018). Улога традиције у српској глумачкој педагогији од Прве глумачке школе до Факултета драмских уметности. У: Д. Цицовић Сарајлић, В. Обрадовић, П. Ђуза (ур.), *Традиционално и савремено у уметности и образовању (тематски зборник међународног значаја)*, Косовска Митровица: Факултет уметности Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, 399-412.
- Савковић, Н. (2021). Историјат глумачке педагогије у Србији до 1944. године. *Триптих*, vol. 1, бр. 1, 53-78.
- Успенски, Е. (2019). Дневници Јурија Ракитина (позоришна режија у емиграцији и дијалог с културом другог народа). *Зборник радова Факултета драмских уметности*, 35, 89-108.
- Lešić, J. (1986). *Istorija jugoslavenske moderne režije (1861–1941)*. Novi Sad: Sterijino pozorje, Dnevnik.
- Milošević, M. (1984). *Moje pozorište*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije.