

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛУГАНСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

**ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА
УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА**

**МАТЕРІАЛИ
ІV ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ**

21 – 22 лютого 2013 р.

Луганськ

УДК 792.01:792.03:378

ББК 85.33(4Укр)

Т30

Театр та театральна педагогіка України у ХХІ столітті: теорія, методологія, практика : матеріали ІV Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 21 – 22 лют. 2013 р.). – Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2013. – 184 с.

У матеріалах збірника висвітлено актуальні проблеми історії й сьогодення театру в Україні та за кордоном. Розглянуто проблеми вивчення та розповсюдження передового педагогічного досвіду у вищих навчальних закладах культури і мистецтв.

Для викладачів, аспірантів, магістрантів, студентів старших курсів, а також усіх, хто цікавиться проблемами галузі театрального мистецтва та педагогіки.

УДК 792.01:792.03:378

ББК 85.33(4Укр)

Театр и театральная педагогика Украины в ХХІ веке: теория, методология, практика : материалы ІV Всеукр. науч.-практ. конф. (Луганск, 21 – 22 февр. 2013 г.). – Луганск : Изд-во ЛГАКИ, 2013. – 184 с.

В материалах сборника освещены актуальные проблемы истории и современности театра в Украине и за рубежом. Рассмотрены проблемы изучения и распространения передового педагогического опыта в высших учебных заведениях культуры и искусств.

Для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов старших курсов, а также всех, кто интересуется проблемами сферы театрального искусства и педагогики.

УДК 792.01:792.03:378

ББК 85.33(4Укр)

Відповідальний редактор:

В. Л. Філіппов

Редакційна колегія:

І. М. Цой,
В. А. Саган,
Н. В. Колотовкіна,
Я. Л. Масольд

Рекомендовано до друку Вченою радою
Луганської державної академії культури і мистецтв
(протокол № 5 від 23 січня 2013 р.)

Матеріали доповідей та повідомлень, уміщені до збірника,
друкуються мовою оригіналу.

Відповідальний за випуск:

В. А. Саган

© Луганська державна академія
культури і мистецтв, 2013

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

ЗМІСТ

<i>Азеева И. В.</i> Новые формы профессионального воспитания актеров в российской театральной школе.....	6
<i>Богатирьев В. О.</i> Єдність педагогічних та постановочних завдань у навчальній виставі.....	11
<i>Бродова И. А.</i> Курс «История музыки» на актерском факультете театрального вуза в аспекте эволюционно-систематической методологии.....	16
<i>Бутиліна А. П.</i> Театральне мистецтво й сучасний глядач.....	22
<i>Бушев А. Б.</i> Провинциальный театр на пороге перемен.....	25
<i>Васильев С. С.</i> Вплив поглядів Жан-Жака Руссо на театральну політику Французької революції ХVІІІ ст. Попередні зауваження.....	30
<i>Голубь Н. А.</i> Применение театрального маркетинга в условиях современности.....	35
<i>Гребенік К. М.</i> Перспективи використання інноваційних технологій у театральній діяльності.....	38
<i>Грушецький Я. І.</i> Синтез мистецтв як складова режисури сучасного театру ляльок України.....	41
<i>Данько Н. П.</i> Елементи театрального мистецтва в структурі інтегрованого навчання музики молодших школярів.....	44
<i>Євдокимова В. Д.</i> Мистецтво художнього слова як складова режисури театралізованих видовищ.....	47
<i>Єфремов С. І.</i> Інсценування класичних літературних творів у театрі ляльок: авторський досвід.....	52
<i>Зарудняк Н. І.</i> Внесок О. Де у відродження національної свідомості засобами художнього слова.....	53
<i>Калько Р. М.</i> Теоретичні та методологічні засади впровадження театральної педагогіки в позакласну роботу сучасної початкової школи.....	57
<i>Кікоть А. А.</i> Символіка театрального костюма.....	60
<i>Коваленко Є. І.</i> Хореографічна педагогіка В. А. Денисенка.....	62
<i>Колосюк М. В.</i> Средневековый китайский театр цаньцзюнь.....	68
<i>Колоусова І. А.</i> Історичні передумови становлення та розвитку масових свят на Україні.....	70
<i>Кравченко М. А.</i> Сценічні технології в контексті сучасного постановочного процесу.....	74
<i>Кравчук О. И.</i> Трансформация синтетического зрелища в современном театре.....	78

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

<i>Крипчук М. В.</i> Особливості театралізованих дійств на Луганщині першої половини ХХ століття.....	82
<i>Леонтьєва О. Л.</i> Оперний театр у культурно-мистецькому середовищі Дніпропетровська.....	86
<i>Малахова О. В.</i> Формування професійних компетенцій у багаторівневій системі практичної підготовки майбутніх режисерів естради та масових свят.....	89
<i>Мамчур Н. С.</i> Театральна діяльність студентів-філологів.....	93
<i>Младзиевская Е. И.</i> Вопросы деятельности детского оперного театра (из опыта работы Образцового музыкального театра «Гармония» детской музыкальной школы № 1 г. Херсона).....	97
<i>Нежурко О. В.</i> Проблема ціннісних орієнтацій управлінської діяльності в театрі.....	105
<i>Олійник Н. П.</i> Театральні елементи в обряді «сватання» на слобожанському весіллі (за матеріалами української традиції).....	109
<i>Родин В. О.</i> Нравственные аспекты театрального образования.....	113
<i>Саган В. А.</i> Условия и педагогические принципы развития способности к импровизации.....	116
<i>Сазонова В. А.</i> Инновационные процессы в современном российском театре: театральный маркетинг.....	119
<i>Свистун А. О.</i> Основні напрями оптимізації державного управління культурно-мистецькими театральними проектами на регіональному рівні.....	124
<i>Сімонок В. П.</i> Лексика театру та образотворчого мистецтва.....	129
<i>Сорока І. І.</i> Художнє слово в театрі в контексті масової двомовності.....	134
<i>Сороковская С. В.</i> Речевая характеристика персонажа в драматургии театраллизованного представления как важный компонент работы самодеятельного актера в процессе создания образа.....	138
<i>Станіславська К. І.</i> Перформативні акції Бенксі як приклад сучасного арт-тероризму.....	141
<i>Степанець Л. І.</i> Виховання риторичної культури майбутнього режисера-педагога дитячого театру.....	146
<i>Тітова В. М.</i> Виникнення та становлення першого професійного державного театру на Луганщині.....	149
<i>Триколенко С. Т.</i> Передача абсурдної атмосфери візуальними й пластичними засобами (на прикладі вистави «Той, що відчиняє двері» Київського театру-студії «Міст»).....	154
<i>Филь Л. М.</i> Визуальный театр в современном театральном пространстве.....	158

**ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА**

Цой І. Н. Музыка в современном кино (на примере кинотрилогии «Властелин колец»).....	162
Чепилина Е. И. Работа актёра над ролью (на материале инсценировки).....	165
Шаміна Н. А. Розвиток професійної компетентності студентів як шлях до формування конкурентоспроможної інноваційної особистості.....	168
Шевченко Г. О. Відображення національного колориту у виставах театральних аматорських колективів.....	172
Шмаль О. М. Психологічні проблеми акторської освіти в епоху віртуального мислення й тотального прагматизму.....	175
Відомості про авторів	177

УДК 378.147

*И. В. Азеева,
г. Ярославль, Российская Федерация*

НОВЫЕ ФОРМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ АКТЕРОВ В РОССИЙСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Театральная школа – пространство консервативное, поскольку в основе ее та или иная традиция воспитания актера. Опора на традицию позволяет школе сохранять свою специфику, помогает сберечь и передать новым ученикам совокупность ценностей, которые учителя получили от своих наставников [3, с. 13].

Российское государственное театральное образование, впрочем, как и украинское, не отличается многообразием типов театрально-образовательных учреждений. Как правило, это государственные бюджетные образовательные учреждения высшего или среднего профессионального образования. Их деятельность финансируется государством и строго регламентируется государственными образовательными стандартами. Из восьми высших театральных школ России (Российский университет театрального искусства (ГИТИС); Театральные институты им. Б. Щукина и М. Щепкина, Школа-студия им. Вл. И. Немировича-Данченко, Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, Екатеринбургский, Новосибирский и Ярославский государственные театральные институты) только Новосибирский институт имеет особую форму организации – государственное автономное образовательное учреждение. Однако жизнедеятельность этого вуза отличается от творческо-образовательной практики других семи вышеперечисленных лишь тем, что финансирование его осуществляется не из федерального бюджетного кармана, а из областного. Жесткая государственная стандартизация образования, так же как и сильное влияние глубокой и остающейся плодотворной традиции воспитания актера, существенным образом ограничивает российскую театральную школу в свободе выбора новых образовательных технологий, новых форм профессионального воспитания актера.

Не подвергая сомнению значимость традиционных оснований театральной школы, понимая неизбежность строгой государственной регламентации ее творческо-образовательной деятельности, направим

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

внимание на необходимость и закономерность обращения к новым формам профессионального воспитания актеров в пространстве современного российского театрального вуза. Немаловажным будет понять, в какой степени новые формы профессионального воспитания актеров влияют на эволюцию школы, способствуют формированию актера, соответствующего требованиям современного театрального процесса.

Среди новых театрально-образовательных форм выделим две, на наш взгляд, наиболее интересно и достаточно эффективно используемые российскими театральными школами:

- мастер-классы;
- летние школы (летние стажы).

Мастер-класс давно перестал быть исключительным событием в образовательном процессе школы. В качестве примера системности использования этой формы обучения приведем Ярославский государственный театральный институт, который в течение последних десяти лет ежегодно проводит циклы мастер-классов ведущих российских и зарубежных педагогов и мастеров сцены. В этом вузе стало традицией начинать учебный год тем или иным циклом мастер-классов, которые проводятся, как правило, вне расписания по субботам и воскресеньям. Главные цели организации и проведения мастер-классов: обмен опытом в области методики обучения актера; формирование концепций перспективных образовательных технологий; повышение квалификации педагогов; оснащение обучающегося новыми умениями и навыками. Таким образом, мастер-класс имеет ярко выраженную двувекторность своей обучающей стратегии: он направлен как на педагога, присутствующего на мастер-классе в качестве заинтересованного в повышении своей квалификации профессионала, так и на студента, непосредственно задействованного в самом мастер-классе. Системное проведение мастер-классов позволяет ярославской театральной школе эффективно преодолевать территориальную оторванность школы как от российского столичного театрально-образовательного пространства, так и от европейского. Наиболее успешным проектом системного проведения мастер-классов стали циклы тренингов, проводимых в Ярославском театральном институте профессором Ю. Л. Альшицом, руководителем международного фестиваля театральных тренингов МЕТОДИКА, автором активно востребованной российским педагогическим театральным сообществом книги «Тренинг forever!» [2]. Сотрудничество ЯГТИ

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

с АКТ-ZENT International Theatre Centre, возглавляемым Ю. Л. Альшицом, позволяет провинциальному вузу оснастить своих молодых педагогов, принимающих участие в работе Всемирной тренинговой лаборатории, новейшими мировыми тренинговыми технологиями.

Мастер-классы традиционно используются в образовательной среде целого ряда фестивалей дипломных спектаклей: Международного фестиваля театральных школ «Подиум» (Москва), Фестиваля студенческих и постдипломных спектаклей «Твой шанс» (Москва), Молодежного фестиваля «Будущее театральной России» (Ярославль). Проведение мастер-классов ведущими театральными деятелями России в рамках вышеназванных фестивалей способствует стимуляции дальнейших творческих поисков педагогов, формированию творческой активности студентов-актеров, развитию традиционных и экспериментальных принципов русской театральной школы, пропаганде отечественной театральной традиции. Мастер-классы позволяют предельно сконцентрировать внимание на вопросах методики обучения актера. Анализируя дипломные спектакли и мастер-классы, прошедшие в рамках фестивалей, театральные педагоги и практики театра выходят на обсуждение концепции театрального образования в России, ищут пути его совершенствования и перспективы развития.

Мастер-класс нашел свое место и в активном реформаторском процессе, идущем сегодня на территории российской театральной школы. Все чаще и чаще в процессе воспитания актера педагог, а иногда и школа в целом испытывают необходимость выхода за рамки традиционных методологических оснований. Пожалуй, самым ярким проявлением названной тенденции стало приглашение в 2008 году режиссера К. С. Серебренникова, радикально позиционирующего себя как автора нового театра, в Школу-студию им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ им. А. П. Чехова в качестве художественного руководителя обучения актерского курса. *«Театр сегодня должен быть разным, – говорит режиссер, комментируя свое стремление обучать студентов, используя нетрадиционные для русской театральной школы педагогические техники. – Никто не отменяет русского психологического театра, хорошо сделанной пьесы. Но есть и визуальный театр, театр техногенный, театр без актеров. А у нас современному театру нигде не учат».* У занявшего им же самым обозначенную свободную нишу

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

підготовки акторів для сучасного театру Серебреннікова в педагогічному лексиконі уже тоді з'являється слово «workshop», яким він, власне, і намагається пояснити основи своєї шкільної системи («*Ми працюємо за системою воркшопів*») [4]. Якщо розуміти «workshop» в театральній школі як систему майстер-класів, де професіонал в сфері театального чи іншого мистецтва не тільки ділиться своїм досвідом, але й залучає учасників до практичного оволодіння цим досвідом «здесь і зараз», то чи не занадто новаторськи виглядає ця педагогічна технологія на території творчої школи?

Здесь, в серебрениковській системі воркшопів, можна без зусиль виявити постмодерністську стратегію деконструкції традиційної театральної школи. Режисер на території театральної педагогіки активно руйнує звичні очікування, змінює статус традиційних шкільних основ, демонструє інше розуміння актора, необхідного сучасному театру, а також інше розуміння тих самих педагогічних технологій, в «горнилі» яких загартовується сучасний актор, здатний реалізувати себе в новому театрі.

Летні школи (летні стажі) – це ще одна нова форма професійного виховання актора, активно входить в російське театральне освітнє простір. Летні стажі достатньо поширені і прогресивна форма професійної підготовки в Європі. В них беруть участь як початківці актори, так і професіонали, які мають великий сценічний досвід. В Європі летні стажі можуть бути не тільки «літніми», а, зокрема, постійно діючими впродовж року, або існуючими в такій крайньо локальній формі, як одно- або дводенні майстер-класи, звані «Weekend» [1, с. 94 – 96].

Летні школи рідко входять в систему життя російського театального вузу. Як правило, їх організацією і проведенням займається Союз театральних діячів Росії. Міжнародна літня театральна школа СТД вже шість років працює в підмосковному Звенигороді. Це масштабний освітній проєкт, метою якого є «*виховання нової акторської генерації і сприяння її професійному зростанню, налагодження творчих і людських зв'язків, обмін досвідом між молодими артистами різних країн*» [6].

Ярославський театральний інститут, розуміючи всю складність включення в свій освітній процес літньої школи, це

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

осуществил. Международная пластическая летняя школа «*mime pur*» впервые проводилась в Ярославле в 2010 году. Первостепенная цель школы – развитие и совершенствование одного из важнейших элементов внешней техники актера: пластической культуры. Работа школы высоко оценена ее участниками, которые на итоговом обсуждении подчеркнули практическую значимость занятий и необходимость ежегодного возобновления работы школы.

Школа проводится в Ярославском государственном театральном институте в августе, в конце каникулярного периода. Стажеры проживают в студенческом общежитии ЯГТИ и занимаются в учебных аудиториях института. В качестве обучающихся – студенты театральных школ России, Украины, Румынии и молодые актеры вышеназванных стран, заинтересованные в совершенствовании своей пластической культуры. Занятия проходят в форме мастер-классов ведущих педагогов по пластике театральных вузов Российской Федерации и Республики Беларусь. Занятия способствуют воспитанию творческого мышления, развитию фантазии, изобретательности и творческой инициативы актера в области пластической выразительности, а также служат развитию международных творческо-педагогических связей.

Почему институт остановился именно на пластической школе? Одной из очевидных тенденций развития театра начала ХХІ века является его склонность к невербальным формам сценической выразительности, о чем ярко свидетельствует современный театральный процесс. Одной из важнейших задач театральной школы становится подготовка актера, который будет соответствовать потребностям современного театра. Именно поэтому пластическому воспитанию актера в современной театральной школе отводится особое внимание. В рамках школы обучающиеся имеют возможность занятий по методике «*mime pur*», разработанной Э. Декру [5], а также пройти мастер-класс контактной импровизации. Творческое общение со специалистами и коллегами завершается итоговым класс-концертом, в котором представлены сцены, этюды, импровизации, подготовленные в период работы Летней школы. И «*mime pur*», и контактная импровизация обладают широчайшим спектром возможностей, являющихся сутью способа актёрской игры, в полной мере соответствуют тенденциям развития современного театра. Международная летняя пластическая школа способствует развитию новых

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

форм театрального образования, ее значимость определяют и результаты лабораторных исследований невербальных форм театра, осуществляемых в ходе работы школы.

Новые формы профессионального воспитания актера, которым мы уделили внимание, убедительно свидетельствуют о плодотворности их работы в образовательном процессе театральной школы, эффективно способствуют эволюции методических оснований творческо-образовательного процесса, формированию в стенах школы современного актера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александровская М. Б. Профессиональная подготовка актеров в пространстве Евразийского театра ХХІ века / М. Б. Александровская. – СПб. : Чистый лист, 2011. – 392 с.
2. Альшиц Ю. Л. Тренинг forever! / Ю. Л. Альшиц. – М. : РАТИ – ГИТИС, 2009. – 256 с.
3. Бартошевич А. В. О тех, кто приходит нам на смену / А. В. Бартошевич // Вопр. театра. – 2012. – № 3 – 4 (вып. XII). – С. 6 – 13.
4. Кирилл Серебренников: «У нас современному театру нигде не учат». (Интервью режиссера порталу OPENSPACE.RU, 26.02.2009 [Электронный ресурс] – официальный сайт МХТ им. А. П. Чехова. – Режим доступа : <http://www.mxat.ru/press/2000/13209/>, свободный.
5. Маркова Е. В. Этьен Декру. Теория и школа «mime rig» / Е. В. Маркова. – СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2008. – 224 с.
6. Международная летняя театральная школа СТД РФ [Электронный ресурс] – официальный сайт Союза театральных деятелей Российской Федерации. – Режим доступа : <http://www.stdrf.ru/programs/creative-programs/sng/schoolstd>, свободный.

УДК 37:792.09

*В. О. Богатирьев,
м. Рівне*

ЄДНІСТЬ ПЕДАГОГІЧНИХ ТА ПОСТАНОВОЧНИХ ЗАВДАНЬ У НАВЧАЛЬНІЙ ВИСТАВІ

Проблеми навчальної вистави у сценічній педагогіці до останнього часу не були предметом спеціального дослідження ані теоретиків-педагогів, ані практиків-режисерів. Загальновідомо, що фахове виховання актора й режисера можливе лише за умови включення студента в професійну діяльність – роботу над виставою, у процесі якої, власне, і формуються професійні вміння та навички. У процесі постановки вистави

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У XXI СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

виховуються професійні риси характеру майбутнього режисера чи актора.

Насправді проблема навчальної вистави постає перед кожним мистецьким керівником курсу в кожному театральному навчальному закладі. Уже вибір навчального репертуару ставить педагогів курсу перед низкою проблем, які слід вирішувати. Драматургія, обрана для навчальної вистави, має бути художньо досконалою, стверджувати гуманістичні та естетичні ідеали, ідеально «розходитися» на склад виконавців, давати можливість сформуванню акторських та режисерських вміння в студентів. На акторських курсах обов'язкова умова – кожен студент має показати акторську роботу, тому часто драматургія обирається під конкретних виконавців, з урахуванням рівня їхнього професійного, інтелектуального розвитку та життєвого досвіду. Знайти п'єсу для режисерського курсу також непросто: треба рівномірно зайняти студентів в акторських роботах, урахувавши їхній творчий потенціал, крім того, постановка має навчити нових режисерських навичок, вона має хвилювати, будити уяву постановника. На одному з режисерських курсів (1989 р.) ми з проф. В. О. Ільєвим почали роботу над класичною драматургією на другому курсі з трагедії Евріпіда «Електра», а вже наступний набір почав своє знайомство із задумом драматурга з сучасної п'єси Л. Разумовської «Дорога Олена Сергіївна». Причина одна – творчий та чисельний склад групи.

На жаль, на вибір драматургії для навчальної вистави впливають ще й такі чинники, як обмеженість постановочних виразних засобів, оскільки навчальні заклади рідко можуть забезпечити належний рівень декораційного оформлення, костюмів, реквізиту, бутафорських робіт, різноманітних постановочних ефектів тощо.

Розподіл ролей у навчальній виставі – це питання не лише режисерського трактування образів. Багаторічна практика підказала мені своєрідну педагогічну провокацію: ми пропонуємо самим студентам зробити (кожному) розподіл ролей на всю виставу, включаючи й власну творчу заявку. Часом такі заявки бувають дуже несподіваними, але розподіл ролей у навчальній виставі, як правило, передбачає два чи навіть три склади, тому педагоги курсу дають студентам можливість спробувати себе в незвичному амплуа. Ми вважаємо, що такий експеримент, особливо на III – IV курсах, виправдовує себе, оскільки розширяє творчі можливості актора.

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У XXI СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

Іноді вся навчальна вистава – своєрідний творчий експеримент, який дозволяє вийти за межі відомої театральної естетики та вже освоєної театральної школи й спробувати опанувати інші способи існування в ролі, манеру акторської гри, іншу міру умовності чи режисерського бачення драматургічного матеріалу. Природно, що такі експерименти можуть бути лише на старших курсах, щоб спровокувати творчі спрямованості режисерів на бачення театру майбутнього. У моїй практиці таким експериментом стала постановка вистави «Уроки театру» за п'єсами Е. Йонеско «Урок», С. Беккета «Репетиція», Неди Нежданой «Морг № 5» («Той, що відчиняє двері») та М. Кропивницького «Глитай, або ж Павук» (2003 р.). Уже перелік драматургії дозволяє скласти враження про незвичність цієї дуже театральної та абсурдної історії про долі багатьох людей, які намагаються усвідомити, хто ж саме керує нашими вчинками та стосунками, хто відповідальний за те, що відбувається з нами...

Навчальна вистава народжується як логічне продовження навчальної роботи, яка вже по силах студентам, але має достатній потенціал нових учбових завдань і виховних можливостей. Планка професійних вимог має бути піднята до максимально можливого рівня. Прикладом такої роботи може слугувати одна з недавніх навчальних вистав «Життєві дрібниці», яка органічно народилася з окремих інсценованих студентами-режисерами оповідань А. П. Чехова, зроблених у другому семестрі першого курсу.

У цій виставі були задіяні студенти-актори й студенти-режисери, це буда перша велика спільна робота курсу. Основні педагогічні завдання логічно продовжували програму фахового навчання першого курсу – сценічне освоєння різноманітних характерів, мотивів, вчинків персонажів. Рішення вистави дозволяло студентам навчатися акторської професії та методу дієвого аналізу. Деяким персонажам довелося перейти з оповідання в оповідання, в інтермедіях дійові особи з різних оповідань зустрілися між собою, між ними імпровізаційно виникли певні стосунки, під час репетицій студенти вигадували різні мікроісторії, їхні герої розкрилися новими гранями, виявили інші риси характерів, мотиви вчинків. Найбільш цінним у цій роботі було те, що студенти навчались жити відповідно до логіки дійової особи в ситуаціях, не написаних автором, перетворювати етюдне імпровізаційне самопочуття на звичний спосіб репетирування.

Етюдний спосіб репетирування допомагає студентам освоїти складні запропоновані обставини п'єси, знайти правильне самопочуття в ролі, перевірити взаємовідношення з іншими персонажами. У роботі над

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

трагедією Евріпіда «Троянки» саме етюд допоміг виконавцям відчутти атмосферу пустки і згарища, відчуття безправної здобичі в руках завойовника. Виконавцям вдалося зберегти це емоційне відчуття на довгі чотири роки, поки вистава жила в репертуарі курсу.

Робота над курсовою виставою вперше дає студентам можливість від шматків та уривків перейти до повноцінного твору й наочно відчутти почуття цілого – основне композиційне вміння режисерської професії. Актор має вміти вибудувати безперервну лінію життя ролі, здатність поглянути на роль у цілому, а режисер повинен побачити виставу в цілому, зформувані вміння вибудувати композиційне співвідношення окремих епізодів і сцен у цілісному розвитку наскрізної дії.

Вивчення світу п'єси, дослідження та освоєння запропонованих обставин починається з вивчення життєвого простору, у якому відбуваються події п'єси. Робота над «Троянками» змусила студентів вивчити мало не всю античну міфологію та літературу, географію часів Троянської війни, побут і костюми, звичаї та культуру (у тому числі вокальну й хореографічну) того часу. Крім того, на весь час роботи над виставою обов'язковими стали вокальні, пластичні та голосові тренінги, робота над гекзаметром, вміння носити костюм, культура жесту, відчуття ансамблю, ритмічного малюнку сцени тощо.

Перша навчальна вистава – це не лише перша спільна робота, показана глядачеві. Робота над виставою згуртовує студентський колектив, оскільки обов'язки по виставі розподілені між усіма студентами, разом з тим вона виявляє лідерів та тих, хто прагне уникнути особливого напруження. З педагогічної точки зору – перша вистава дає можливість виявити індивідуальні проблеми кожного студента.

Обговорення вистави на кафедрі має стати перш за все розмовою про досягнення та недоліки студентів, про ті вміння й навички, які вони змогли здобути в цій роботі, а не про естетику вистави чи її режисерське трактування. Навчальна вистава в театральному навчальному закладі – перш за все засіб і умова фахового зростання акторів і режисерів, у процесі постановки якої вирішуються складні й різноманітні завдання професійної освіти.

Дипломна випускна вистава дає можливість закріпити й реалізувати всі складові професійної акторської підготовки. Разом з тим це можливість показати кожного випускника якнайкраще, останній етап перед

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

самостійною роботою в складному творчому колективі. Порівняно з професійним театром репетиційний процес у театральній школі займає значно більше часу, багато уваги ми приділяємо вивченню літератури, іконографії, накопиченню життєвих емоційних вражень. Детальна й копітка робота над роллю й виставою має на меті формування фундаментальних засад роботи над образом, технологічних умінь спілкування та взаємодії з партнером, пошуків внутрішньої та зовнішньої характерності, вдумливої роботи з текстом, створення біографії образу тощо.

Певною проблемою є збереження навчальної вистави в репертуарі, періодичний показ її глядачам вимагає постійного підтримування робочого самопочуття від акторів і значних педагогічних зусиль. Справа педагога-режисера – не лише збереження зафіксованого малюнка вистави, а й забезпечення фахового зростання виконавців, створення нових творчих завдань, несподіваних обставин і пристосувань у межах режисерського рішення.

Єдність постановочних і педагогічних завдань у процесі постановки навчальної вистави має бути постійно усвідомлена режисером – керівником курсу. Студент має бачити й відчувати поетапність постановочної роботи від репетиції до репетиції. Інтенсивність репетиційного процесу може бути різною на різних курсах, та вимоги до студентів мають бути завжди дещо вищими від їхніх реальних сьогоденних можливостей.

Досвід педагогічної та постановочної роботи на кафедрі театральної режисури Рівненського державного гуманітарного університету (колишнього інституту культури) дозволяє автору зробити певні висновки. Навчальна вистава, особливо перша, повинна органічно продовжувати попередній процес фахового навчання та виховання акторів і режисерів. Етюдний метод роботи над виставою оптимально поєднує в собі реалізацію як педагогічних, так і постановочних завдань.

Навчальна вистава сприяє згуртованості студентського творчого колективу, формуванню в ньому лідерів, створенню атмосфери і взаємовідношень студійності на курсі. Виховний вплив роботи над виставою виявляється у вихованні прагнення до постійного самовдосконалення, інтенсивного розвитку професійного характеру актора й режисера.

Навчальна функція учбової вистави реалізується в застільному періоді

детального аналізу проблематики, ідейно-тематичного змісту, в умінні режисера розібрати епізод на окремі шматки, завдання, елементи і вправи, освоєнні значного масиву запропонованих обставин. Постановник має допомогти акторові засвоїти, прожити ці елементи в етюдах і зібрати їх у виставу на новому творчому рівні. Два основних закони засвоєння обставин ролі в процесі створення образу – конкретизація та загострення конфлікту. Складні завдання акторського втілення та підходів до створення образу-характеру у виставі вирішуються за умови поєднання фізичної й психологічної, внутрішньої й зовнішньої дії. Найбільша небезпека в навчальній виставі – якнайшвидше прагнення результату, відсутність педагогічного терпіння й витримки. Результатом акторського навчання у виставі є освоєння методики роботи над роллю, відчуття ансамблю, прагнення до самовдосконалення, постійний тренінг.

Навчальна вистава на акторському чи режисерському курсі повинна вирішувати комплекс постановочних та педагогічних завдань, які мають бути ідеально враховані та врівноважені режисером-постановником, мистецьким керівником курсу.

УДК 378.147

*И. А. Бродова,
г. Ярославль, Российская Федерация*

КУРС «ИСТОРИЯ МУЗЫКИ» НА АКТЕРСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ВУЗА В АСПЕКТЕ ЭВОЛЮЦИОННО- СИСТЕМАТИЧЕСКОЙ МЕТОДОЛОГИИ

В вузовской педагогике последних столетий наблюдается стремление к преподаванию различных исторических дисциплин на высшем координирующем уровне, что достигается только при условии освещения всего исторического процесса. Не является исключением и курс «История музыки» в театральном вузе, который дает возможность не только сформировать у студентов-актеров представление о месте музыки в историко-культурном процессе, ее жанровых особенностях, но и развить их музыкально-стилевой слух, музыкальный вкус на основе изучения важнейших музыкально-исторических явлений. И что особенно важно – данный курс позволяет познакомить студентов-актеров с исторически меняющимися

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

механізмами театралізації музики. Іншими словами, в аспекті музикально-театральної педагогіки «Історія музики» берет на себе навантаження і як практична дисципліна, вивчаюча систему акторських «музикально-виконавських відтінків» (термін Ю. Н. Рагса) [5] в найбільш яскравих історичних проявленнях, компенсуючи тим самим відсутність на акторських факультетах такої дисципліни, як «Музика в спектаклі».

Благодаря специфике музыкального языка, заключающегося в отсутствии предметной достоверности музыкального звука, музыкальное искусство открыто для всех без исключения источников немзыкальной информации. А это объективно ставит «Историю музыки» на особое место в ряду вузовских дисциплин, позволяя ей выполнять функцию синтезирующей дисциплины, в том числе функцию интегратора набора компетенций, приобретаемых студентами в театральном вузе на теоретических и практических занятиях согласно требованиям действующего в российских вузах в настоящее время стандарта ВПО третьего поколения.

В вышеназванном стандарте компетенции выступают в виде «матриц» оценки качества знаний, которые приобретают будущие специалисты в вузе. Заметим, что на сегодняшний день нет единого определения понятия «компетенция». Приоритет имеют два подхода к пониманию компетенций – американский (комплекс характеристик личности, определяющий ее правильное поведение) и европейский (комплекс задач и результатов деятельности, мобилизующих способности личности действовать в соответствии с принятыми стандартами). Так как стандарты ВПО третьего поколения ориентированы преимущественно на европейский подход, при соответствующей направленности курс «Истории музыки» неизбежно вступает в противоречие с доминирующими в современной педагогике так называемыми традиционной и педоцентристской дидактическими системами, каждая из которых соотносится с какой-либо одной составляющей учебного процесса. Так, в традиционной системе обучения доминирующую роль играет деятельность преподавателя, опирающаяся на дидактические концепции Я. Коменского, И. Песталоцци, И. Гербарта и др., а в педоцентристской концепции, берущей за основу системы Д. Дьюи, трудовой школы Г. Кершенштейнера, В. Лая и др., напротив, главная роль в обучении отводится деятельности обучающегося. Возможный путь выхода из этого противоречия нам видится в частичном отказе от вышеназванных дидактических систем в пользу *эволюционно-систематической методологии*.

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

Пример использования эволюционно-систематического подхода к музыкально-историческому курсу в высшей школе мы находим еще на рубеже 1980 – 1990-х годов, в частности, в учебном пособии С. М. Петрикова [4]. Его опыт позволяет утверждать: преимущество эволюционно-систематической методологии заключается в том, что, *во-первых*, она дает ясное, четко систематизированное представление о сущности развития музыкального искусства от древнейших эпох до настоящего времени; *во-вторых*, раскрывает общие закономерности развития музыкального мышления в обозримом культурно-историческом временном контексте, соотнося эти закономерности с реальным музыкально-историческим процессом в различных цивилизациях, хронологически скоординированном на основе универсальных циклических временных закономерностей; *в-третьих*, рассматривает эволюцию музыкального мышления в исторически меняющемся художественном, в том числе театральном, контексте.

Применение эволюционно-систематической методологии неизбежно приводит к корректировке приемов изложения музыкально-исторического материала. В частности, они применяются с учетом целостного (трансдисциплинарного) взгляда на музыкально-исторический процесс. Как следствие, на уровне сознания студентов преодолеваются стереотипы линейного (стабильно ориентированного) мышления в пользу познания основополагающих (гибко применяемых) общечеловеческих принципов художественной жизни, действующих в неустойчивом нелинейном мире.

В известной степени обращение к эволюционно-систематической методологии предопределено современными научными взглядами, согласно которым все явления и предметы подвержены движению и изменению, имеют свою диалектическую историю. Однако здесь есть опасность абсолютизации кризисной стороны развития в ущерб устойчивому – равновесному состоянию системы (в данном случае музыкально-исторической). В качестве методического приема, сохраняющего баланс («гармонию») между динамическими и статическими состояниями музыкально-исторической системы, целесообразно применять «музыкально-историческую полемику», предполагающую столкновение оппозиционных точек зрения на конкретные музыкально-исторические факты.

Таким образом, в рамках изучаемых тем усилия преподавателя в ходе «музыкально-исторической полемики» направляются как на выявление динамики музыкально-исторического процесса («зон движения»), так и на

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

раскрытие согласованности и сосуществования разнонаправленных векторов музыкально-исторического процесса («зон стабилизации»). Если пользоваться паттернами синергетического мышления, можно определить «зоны стабилизации» как «точки музыкально-исторической бифуркации». Ими становятся периоды зрелого («кульминационного») использования средств музыкальной выразительности, актуальной на данный исторический момент музыкальной системы. А сами выразительные средства, являясь устойчивыми элементами музыкальной системы, функционируют как своего рода музыкально-стилевые архетипы.

Вместе с тем выявленная оппозиционная пара «зона движения – зона стабильности» без «зон перехода» в ходе «музыкально-исторической полемики» может привести к схематизации музыкально-исторического процесса. И даже триады не позволяют охватить основные этапы конкретного музыкально-исторического процесса. Более широкий взгляд на музыкально-исторический процесс обеспечивают пятеричные структуры (пентады), дополняющие базовые троичные структуры, какой, например, является известная триада Б. В. Асафьева I:M:T [2].

В зависимости от поставленной цели в основу пентады могут быть положены принципы разных процессов. Напомним, что уже мифопоэтическое мышление опирается на пятичленные структуры, которые обусловлены, прежде всего, строением человеческого тела, а именно: голова и четыре конечности, пять пальцев на каждой из конечностей. Позднее пентады осознаются в психологическом плане как возможность воспринимать мир посредством пяти органов чувств. На этой основе выстраиваются различные «культурные мифы», в том числе и музыкальное искусство. В разных музыкальных культурах можно встретить, например, такие пентады, как ангемитонные звукоряды в европейских странах, полутоновая пентатоника в японской традиционной музыке для кото, пятеричная космологическая основа, преломленная в китайской пентатонике, блюзовая пентатоника и т. д. Заметим, что в своем учебном пособии Петриков также использует пентаду в периодизации исторического процесса, но выводит он ее из «триадности новой цивилизации», рассматривая в качестве основных звеньев важнейшие стилевые системы, которые переходят одна в другую через переходные стадии – «либо своеобразные антитезные стилевые прослойки, либо хроноучастки “наплыва” начального и конечного стилей» [4, с. 43]. В отличие от концепции Петрикова, пентада, выводимая путем «технологии синергетического моделирования», предполагает функциональное равенство

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

всех «зон стабилизации». В то же время «зоны движения» в процессе самоорганизации глобальной музыкально-исторической системы выполняют одновременно и переходную функцию.

Такими «зонами стабилизации» глобального музыкально-исторического процесса, на наш взгляд, становятся выделенные К. Марксом важнейшие общественно-исторические формации, как-то: первобытная, рабовладельческая, феодальная, буржуазная, коммунистическая. Охватывая культурно-исторический процесс в целом, каждая взятая в отдельности общественно-историческая формация может рассматриваться в виде своеобразной «точки бифуркации» в едином глобальном историческом пространстве. Благодаря единому универсальному принципу самоорганизации разнообразные музыкально-исторические явления могут быть объединены посредством сквозной типологии музыкально-исторических фактов (типологий стилей, жанров, приемов формообразования и т. д.), как на уровне отдельно взятой общественно-исторической формации, так и в едином эволюционном процессе.

Обращение к эволюционно-систематической методологии влечет за собой изменение принципа формирования компетенций. Здесь можно воспользоваться американским подходом к определению компетенции как способа адаптации к среде. Напомним, что в американской модели адаптации к среде выделяются дихотомические пары, одна из которых обусловлена характером воздействия на среду (объективный экстерналист, объективный интерналист), а другая – чувствительностью к среде (субъективный экстерналист и субъективный интерналист). В полном соответствии с этой технологией (*тетратомией*) строят свою теорию личности, в частности, Р. Акофф и Ф. Эмери [1]. Среди современных ученых в выборе «методологии адаптации» сходным путем идет В. В. Гуленко [3]. Он утверждает, что любая подсистема стремится обрести оптимальное для себя место в рамках той или иной системы, между которыми она имеет выбор. Развитие может идти по прямой или извилистой траектории, но его градиент всегда направлен в сторону единственной организации частей, то есть действия *принципа эквифинальности* [Там же].

Тетратомия и эквифинальность как «инструменты музыкально-исторического познания» наиболее адекватно проявляют себя через интерактивную методику, в нашем случае «музыкально-историческую полемику», реализуемую *четырьмя основными режимами обучения*:

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

- разделением лекций на фрагменты, каждый из которых иллюстрируется соответствующим музыкальным материалом;
- чтением установочных или обобщающих лекций в непрерывном режиме с опорой на музыкальный материал, заранее прослушанный студентами;
- выстраиванием лекций в пошаговом режиме, дающем возможность студентам после каждого фрагмента лекции (во время «намеренной паузы») обращаться к материалу, ранее освоенному на других предметах, а также вспоминать пройденный материал в курсе «История музыки», например, по ходу лекции отвечать на вопросы типа «Можете ли вы назвать эпизоды с использованием музыки в «Одиссее» Гомера или в «Ромео и Джульетте» В. Шекспира?», «В чем различие музыки Баха и Генделя?» и т. п.), а также переключаться на тестовый режим (например, решение задач типа «Распределите прослушанные музыкальные отрывки в порядке их исторической отдаленности» и т. п.);
- проведением семинарских (контрольных) занятий на основе принципа эквивинальности, параметры которого обусловлены музыкальными явлениями, достигшими предельной фазы развития (кристаллизации конкретно-исторических принципов формообразования), как-то: однозначный («финальный») набор музыкально-информационных сигналов – «композиторских (и исполнительских) оттенков»; наибольшая смысловая емкость («прегнантность») музыкально-информационных знаков; устойчивое значение («архетипичность») музыкально-исторических фактов в разных художественных контекстах и др.

Таким образом, эволюционно-систематическая методология позволяет не только целесообразно организовать учебный материал в рамках курса «История музыки», но и целенаправленно формировать компетенции путем вовлечения в учебный процесс всех дисциплин, изучаемых студентами актерского факультета театрального вуза.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акофф Р. О целеустремлённых системах / Р. Акофф, Ф. Эмери. – М. : Сов. радио, 1974. – 272 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
3. Гуленко В. В. Проблема выбора методологии. Скрытые процессы размежевания в науках о человеке [Электронный ресурс] / В. В. Гуленко. – Режим доступа : <http://www.socioniko.net/ru/authors/gulenko.html>, свободный.
4. Петриков С. М. Эволюционное музыковедение в системе художественного

образования студентов : учеб. пособие к спецкурсу / С.М. Петриков. – Новосибирск : Изд-во НГПИ, 1990. – 90 с.

5. Рагс Ю. Н. Эстетика снизу и эстетика сверху – квантитативные пути сближения : исследование / Ю. Н. Рагс. – М. : Науч. мир, 1999. – 248 с.

УДК 792.073

*А. П. Бутиліна,
м. Дніпродзержинськ*

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО Й СУЧАСНИЙ ГЛЯДАЧ

Мистецтво – одна з форм суспільної свідомості, вид людської діяльності, що відображає дійсність у конкретно-чуттєвих образах відповідно до певних естетичних ідеалів [5]. Мистецтво формує світогляд, виступає як знання й просвіта, як формування цілісної особистості та як аналіз стану світу. Також воно відображає життєві проблеми, пропонуючи їх вирішення, способи взаємодії між людьми. У свою чергу, видом мистецтва, у якому розкриваються суперечності часу та внутрішнього світу людини, є театр. Він посідає особливе місце в системі формування цінностей.

Різновидом та особливою підсистемою соціокультурної реальності є художня реальність. Зазначене поняття, таке широке за змістом, має значний евристичний потенціал. Система буття й розвитку соціально-художньої реальності, художньої культури в цілому, вимагає системності, соціальної організації, яка традиційно визначається поняттям «мистецтво як соціальний інститут» [3].

Поняття «нова соціально-художня реальність» характеризує стан суспільної художньої свідомості в особі всіх її суб'єктів «у формах творчості та відтворення» і соціально-інституційне забезпечення її функціонування, становлення нових художніх напрямів, норм, цінностей, потреб, смаків, творчих методів, художніх поглядів та ідеалів [Там само].

Таким чином, поняття «соціально-художня реальність» характеризує рівень художньої культури суспільства в певну епоху у функціональному і якісному відношеннях. Тому в такому розумінні ця реальність має у своїй основі систему «художня потреба – художнє виробництво – художнє споживання», надає можливість визначити ефективність функціонування художньої культури та її соціально-культурні показники й характеристики

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

окремих видів мистецтва [Там само].

Театральна творчість як така спрямована на створення твору театрального мистецтва, особливою ознакою якого є художнє відображення життя за допомогою сценічної дії акторів перед глядачами. Глядач є обов'язковою складовою театрального мистецтва. На нього спрямована вся театральна діяльність, оскільки споживачем театрального продукту – вистави – теж є глядач.

Оскільки мистецтво існує для суспільства, виразником якого в театрі є публіка, то вона є центральним суб'єктом художнього життя.

Публіка – це особлива, певним чином соціально організована спільнота, яка є репрезентативним представником суспільства, носієм його суспільно-театральних потреб. Вона постає не тільки умовою існування театру, але й основним його партнером, суб'єктом, який не пасивно приймає все, що пропонує йому театр, а активно своїми реакціями впливає на нього. Тому характер театральних потреб публіки визначає всю її сутність, є її базовою характеристикою [1].

Виходячи з цього, театральні-глядацькі відносини й розглядаються, з одного боку, як різновид соціально-художніх відносин, а з іншого – як синтез конкретно-функціональних зв'язків – «режисер – глядач», «актор – глядач», «драматург – глядач» [2]. У центрі уваги – проблема публіки як проблема задоволення її потреб і меркантильного забезпечення заповнення театральної зали.

Отже, театральна публіка – це спільнота, соціальна група, що характеризується єдністю просторово-часового буття, діяльності, естетичного переживання, соціально-демографічної визначеності й перебуває в процесі живого спілкування з мистецтвом і самою собою [4, с. 318 – 319].

Іноді поняття публіки театру трактується надто широко, коли до неї відносять також акторів як публіку сцени і тих, із ким діляться своїми враженнями глядачі після перегляду певного спектаклю. Фахівці виділяють групи «глядачів мимоволі» (на виїзних спектаклях, у місцях ув'язнення). Звертається увага на те, що віддаленість театрального місця від сцени символізує соціальний статус глядача, відображує його соціальне буття за межами театру (партер і балкон) [Там само].

Часто дослідники роблять акцент на окремих її характеристиках (В. Хагнель – на потребі й розумінні мови театру, А. Стрінтбергер – на функціях публіки та її структурі, Х. Шейн – на відмінностях її від публіки

кіно, телебачення тощо).

Зауважимо, що відбулися докорінні зміни в потребах театральної публіки і, відповідно, у функціонуванні театру. Панівною стає розважально-видовищна функція. Але за період незалежності вдалося подолати вузькість репертуару.

Нині в Україні діє 140 державних, комунальних театрів та театрів інших форм власності. Зокрема, працює 46 драматичних театри, 7 – опери та балету, 12 дитячих та юнацьких, 29 лялькових, 37 музично-драматичних театрів і 9 театрів музичної комедії та мініатюр [6].

Постійно створюються проекти, які заздалегідь розраховані на масову свідомість. Будучи комерційно вигідним та одночасно, у більшості своїй, інтелектуально насиченим продуктом, такі проекти дозволяють репертуарним театрам підвищити збори та разом з тим не втратити аудиторію.

Проблеми виховання, формування смаків аудиторії якщо когось і хвилюють, то на сучасну практику спілкування з мистецтвом ніяк не впливають. І в цьому є певний резон. Намагання впливати на масові вподобання і в минулі часи, коли всі складники художнього життя були керовані, особливих успіхів не мали. У нинішній ситуації, коли митець багато працює «під замовлення», і аж ніяк не соціальне, в умовах комерціалізації мистецтва і, головне, каналів доставки художньої продукції, такі спроби виявляються дуже проблематичними, якщо не позбавлені сенсу взагалі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Неволов В. В. Публіка як суб'єкт театрально-глядацьких відносин [Електронний ресурс] / В. В. Неволов, О. М. Семашко // Українські культурні дослідження. – 2008. – Режим доступу : http://culturalstudies.in.ua/2009_zv_4_3.php
2. Неволов В. В. Театр і глядач в сучасній Україні: соціологічний аспект [Електронний ресурс] / В. В. Неволов, О. М. Семашко // Українські культурні дослідження. – 2008. – Режим доступу : http://www.culturalstudies.in.ua/2009_zv4_menu.php
3. Семашко О. М. Нова соціально-художня реальність в Україні та її особливості у сфері театру [Електронний ресурс] / О. М. Семашко // V Культурологічні читання пам'яті В. Подкопаєва. Українські культурні дослідження. – Режим доступу : http://www.culturalstudies.in.ua/sekcija_pl_v6.php
4. Соціологія культури / О. М. Семашко, В. М. Піча, О. І. Погорілий та ін. ; під ред. О. М. Семашка, В. М. Пічі. – К. : Каравелла, 2002. – 334 с.
5. Социологический энциклопедический словарь / ред. Г. В. Осипов. – М. :

**ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА**

НОРМА-ИНФА, 2000. – 488 с.

б. Український театр на сучасному етапі (оглядова довідка за матеріалами преси): за станом на 20 листоп. 2008 р. [Електронний ресурс] / М-во культури України. – Офіц. вид. – К. : Видання ДЗК, 2008. – Режим доступу :

<http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/publish/article/133598;jsessionid=ABCA2496C425F8420475665DE177885D>

УДК 792.03

*А. Б. Бушев,
г. Тверь, Російська Федерація*

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР НА ПОРОГЕ ПЕРЕМЕН

В репертуаре Тверского драматического театра присутствуют или совсем недавно прошли постановки русской классической драматургии – Чехов, Островский, инсценировки Гончарова и Толстого, западноевропейская классика – Бальзак, Шоу, Миллер, Шиллер, Шекспир, О’Нил... Великие имена, великие пьесы с поиском абсолютного Добра... Но исключительно на них одних не может строиться весь репертуар. Последние годы «тяжелую артиллерию» классики разбавили постановками легких зарубежных развлекательных пьес – М. Камолетти, Х. Бергер, Р. Куни, М. Ладо, А. Бенедетти, Дж. Флетчер, М. Фрейн... Но это лишь подчеркивает отсутствие в театре серьезного современного репертуара, поднимающего современные проблемы, и отсутствие зрителя. Парадокс: театр, работавший в 1950 – 1960-х годах без дотации, стоит с протянутой рукой. Театр, бывший притяжением и магнитом, давно не является им для многих. Будто и нет историй успеха других коллективов на столичной и провинциальной сцене.

Основной вопрос: какой же репертуар пришел после 1980-х, а тем более после 1990-х годов? Хочется, чтобы на сцене был современный театр, современная драматургия, современный репертуар, связанный не с развлекательным характером однодневных антрепризных постановок. Так, театр ставит комедии Р. Куни, не представляющие серьезной драматургии, а зрителя бы привлек серьезный проблемный современный театр. Современность – и нет интересной драматургии. Но почему ее находят интереснейшие современные художники Франсуа Озон, Бернардо Бертолуччи, находил Стэнли Кубрик? Почему в искусстве нам сегодня так интересен Ларс фон Триер – продолжатель традиций Бертольда Брехта?! Показательно, что отсутствует серьезная критика работ театра драмы,

отсутствуют обсуждаемые новости театра.

Что такое успешный театр?! Будущее театра под угрозой. Во всем мире зритель не ходит в театр. Некоторые авторитетные искусствоведы (в частности, Р. Должанский) считают, что в сегодняшней России театр вышел из социальной жизни сам, по доброй воле. Театр, имеющий собственное лицо, редок. Театр, имеющий современный репертуар, – редок вдвойне. Театр авангарда – всегда театр элитарный.

Театр предлагает иной взгляд на повседневность, на современность. Это не просто повод провести вечер, но и способ понять, кто ты, что ты, что происходит с обществом, в котором ты живешь. Для этого надо быть современным и проблемным.

Хотя театр успешный – наверное, с точки зрения продюсера, – это тот, куда продаются все билеты. Вообще, нужно изучать структуру театральной аудитории. В конце концов, на каждый авангард должен найтись зритель.

Театр актерский почти умер: с театральных подмостков не звучит поэзия (ее заменила политика, а потом бизнес). Редким дивным цветком представляются чтения А. Демидовой или дивертисменты М. Козакова по Бродскому. Давайте помечтаем: музыкальный арт-театр, камерный театр, новаторский был бы уместен и интересен на тверской сцене. Жизнь предлагает материал: Ю. Шевчук, В. Бутусов, Эдит Пиаф, Сальваторе Адамо, Шарль Азнавур, Мишель Легран, Дейв Брубек, Дюк Эллингтон. Как интересны творцы и их творчество, истории их успеха и любви миллионов их поклонников! Всегда интересен театр, прокладывающий межкультурный мост к средневековью (Роберт Стуруа), к восточной культуре.

Достаточно посмотреть на список Нобелевских лауреатов последних лет, чтобы понять, какое богатство мы храним втуне – Айрис Мердок, И.-Б. Зингер, Г. Грасс, Г. Гессе, Д. Лессинг. В Тверском театре никогда не ставились или мало ставились Тенесси Уильямс, Владимир Набоков, Генри Миллер, Жан Кокто.

Государственному репертуарному театру нужна репертуарная политика. Для театра семидесятых новаторами выступали Берроуз, Дюрренматт, Ионеску, Мрожек, Беккет, Моэм, Шоу, Нушич, Олби, Уильямс, Чапек, О'Нил, Пристли, Гибсон, Ануй, Жироду, Джойс, Цвейг, Манн, Досс Пассос, Саган. Театры ставил Шварца, Вампилова, Розова,

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

Арбузова, Володина, Бабеля, Рощина.

Прошло тридцать лет... И в общем-то эпоха Н. Саррот, Э. Базена, Г. Грина, Апдайка, Н. Мейлера, У. Стайлера, Гора Видала – это уже история.

Мы с удовольствием, например, посмотрели бы, как в Тверском театре справились бы с постановкой М. Павича.

Просматриваю репертуар московских театров последних лет. Н. Саймон, Ануй, Ив Жамиак, Берджес, Набоков, Стоппард, Питер Акройд, Пинчон, Бергман, А. Николаи, Ф. Скотт Фитцджеральд, Пристли, Й. Бар-Иосеф, Ж. Фейдо, А. Жарри, Э. де Филиппо...

Речь не идет о «чернухе» 90-х годов или устаревших советских пьесах. Советская эпоха закончилась. Необходимо, по мнению Н. А. Нарочницкой, перевернуть страницу, освободившись от заблуждений прошлого, не глумясь над отцами. Театр же ждет обращение к современным российским авторам – Е. Гришковец, Л. Улицкая, Л. Петрушевская, Н. Садур, Н. Птушкина, Н. Коляда, «Псих» А. Минчина, В. Нарбикова, братья Пресняковы и братья Дурненковы, Т. Кибиров, С. Гандлевский, А. Галин, С. Довлатов, Б. Акунин... Почему нам всегда интересны Р. Литвинова и К. Муратова?!

Театру должно подступиться к современным прозаикам и драматургам – И. Мамаева, В. Орлова, С. Шаргунов, З. Прилепин, А. Слаповский, И. Вырыпаев, К. Драгунская, М. Курочкин, А. Проханов, В. Маканин, Б. Акунин, Т. Толстая, Л. Петрушевская, Д. Рубина... Ничего подобного нет в Твери и в помине. В репертуарной палитре есть и малоизвестные в силу тех или иных причин В. Аксенов, М. Алданов, Н. Берберова, Ю. Трифонов...

Навскидку – на московских сценах идут пьесы, авторы которых – У. Уичерли, И. Терзоли, Э. Вайме, А. Эйкборн, Г. Пинтер, Ю. Фоссе, Р. Нэш, Х. Левин, С. Берман, А. Николаи, Д. Мастерофф, Э. Матиссен, Г. Голубенко. Интересно? Неужели нет?!

Многочисленны сайты драматургии в сети Интернет, можно получить информацию обо всех фестивалях, новинках, всех современных драматургах (сайт «Новая пьеса», фестиваль «Любимовка», Театр-школа современной пьесы, «Новая волна» и т. д.). Новаторский репертуар представлен в театре «Практика», театре «Дос», театральной студии М. Рощина. Волею каких судеб жители региона оторваны от новаций в театральном искусстве и «окормляются» лишь хорошо известной всем

великой класикою?! Держит ли тверской драмтеатр руку на пульсе перемен?! Все отчетливее слышим как этот вопрос, так и отрицательный ответ на него. Ю. Поляков, Н. Коляда, Б. Рацер – В. Константинов и Р. Куни не восполняют потребность в современном театре.

Вспомним истории успеха. Успех – воздух театра. Прочитаем книгу А. Житинкина «Плейбой московской сцены» – синонима коммерческого успеха, посмотрим на репертуар интереснейшего московского театра «Сфера» под руководством Е. Еланской, театральных коллективов С. Арцыбашева, В. Спесивцева, П. Фоменко. Конечно, и они ставят классику, но не ограничиваются ею. Значительными событиями стали музыкально-драматический театр Е. Камбуровой или постановка мюзиклов в театре оперетты.

Не хочется ли тверской труппе поставить «Молли Суини» – пьесу Брайана Фрила, одного из самых известных англоязычных драматургов современности?! Глядя на репертуар современного Тверского театра, невозможно представить, что есть современный интеллектуальный театр после 1980-х годов. Прошло целое поколение. Досадно, потому что есть иные примеры. Фестивали театра П. Фоменко и «Современника» на канале «Культура», ежегодные фестивали «Вишневый сад» и «Новая волна» в «Театре современной пьесы», новаторский и глубокий театр «Сфера»... Знают ли в театре, чем заняты и как работают А. Калягин, П. Штейн, М. Макеев, что ставится в Театре Сатиры?

Хочется видеть современные российские пьесы. Три года назад руководитель литературного отдела лондонского театра «Ройял корт» Грэм Уайброу обошел московские театры на предмет наличия в них современной драматургии и спросил в интервью: «Где же ваши истории? Ведь в России продолжается время перемен». Истории с тех пор потекли – только держись, и фестивалей новой драматургии не счесть. Советуют посмотреть потрясающий спектакль финна Йоэла Лехтонена «Чернобыльская молитва» по книге Светланы Алексиевич, «Три действия по четырем картинам» Михаила Угарова (спектакль рождается из четырех полотен художников) и «Пьесу про деньги» Эдуарда Боякова, о которой вы узнаете думать: «Это про меня!» – так автор точен и язвителен.

Фестиваль современной британской драматургии с успехом проходил в Москве. Аншлаги на всех спектаклях фестиваля, полные залы на мастер-классах и встречах с режиссерами и драматургами, многочисленные

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

отклики прессы свидетельствуют о колоссальном успехе фестиваля в столице. Какие пьесы понравились и будут поставлены Тверским драмтеатром? Что дал Тверскому театру Всероссийский фестиваль современной российской драматургии имени Вампилова?!

Например, «Госпиталь „Мулен Руж”» – эксцентричная, пронзительная пьеса Дани Лоран, ставшая абсолютным сюрпризом французского театра в 2003 году. Парижский спектакль по этой пьесе обогнал всех претендентов на престижную премию «Мольер» (французский театральный «Оскар»), победив в пяти номинациях! Такое бывает крайне редко. Эта работа не заинтересовала театр. Но заинтересовала бы тверского зрителя.

Андрей Платонов, «Шарманка», – успех. Сергей Довлатов – постоянный успех. Роберт Пенн Уоррен – потрясающе современный и глубокий материал. Недавно в одном из московских театров вновь поставлена пьеса «Кто-то пролетит над гнездом кукушки» – сенсация. Британский драматург Наталья Пелевайн написала пьесу о «Норд-Осте». Или это табу? Или это забыть?! Слышал ли кто-нибудь об этой пьесе, идущей на европейских сценах, в Тверском академическом театре? Или все заняты очередной постановкой «Вишневого сада»?!

Чтобы быть успешными, надо много знать и чувствовать. Например, какими именами представлен английский интеллектуальный роман современности? Что можно перенести в театр? Исповедально-философский роман 1980 – 2000 годов представлен именами Грэма Свифта, Иэна Макьюэна, Джулиана Барнса, Кадзуо Исигиро, Мартина Эмиса, Салмана Рушди, Джона Бэнвилла. Британия известна миру современными пьесами Сары Кейн, Марка Равенхилла, Мартина Кримпа, Джима Картрайта. Театр, где ты?!

Понимая всю деликатность ситуации, не можем не подвести итог: постановка современных интеллектуальных малобюджетных спектаклей и постановка музыкальных спектаклей может спасти академический театр от замыкания и распада. Активная работа по формированию репертуара театра поможет ему занять свое место, быть востребованным и значимым и перестать просить манны бюджетных дотаций на старомодные постановки. Но самое главное – это будет действительно культурная работа театра на благо зрителя, ждущего интересных современных постановок.

УДК 792.03(44)

*С. С. Васильєв,
м. Київ*

**ВПЛИВ ПОГЛЯДІВ ЖАН-ЖАКА РУССО НА ТЕАТРАЛЬНУ
ПОЛІТИКУ ФРАНЦУЗЬКОЇ РЕВОЛЮЦІЇ ХVІІІ ст.
ПОПЕРЕДНІ ЗАУВАЖЕННЯ**

У пострадянський період дослідження історії театру Французької революції ХVІІІ ст. (далі – Французька революція) майже не проводилися. Більше того, у новій колективній монографії з історії театру Західної Європи, що мала на меті поєднати сучасну методологію з традиціями радянського театрознавства, цей період взагалі не отримав жодної згадки [4]. Невеликий інтерес науковців, виражений передусім у статтях і перекладах, викликали хіба що масові театралізовані свята 1790-х рр. [5; 7; 8]. Таким чином, єдиною спеціальною російськомовною розвідкою з історії театру Французької революції лишилася монографія К. Державіна, видана у 1930-х рр. [3], одне з найкращих світових досліджень цього питання, та все ж не позбавлене недоліків і «білих плям».

Увага, яку сучасні науковці приділяють масовим святам на противагу вивченню власне театру Французької революції, багато в чому виправдана природою революційних збурень. Вони розмивають традиційні межі театру, призводячи до театралізації суспільного життя, коли феномен «театрального» активно починає проявляти себе без театру. Тому не випадково автори фундаментальної історії театру Франції розділ, присвячений 1789 – 1799 рр., назвали «Театр і свята Революції», підкресливши вагу й поширеність масових свят, цілеспрямовано використовуваних владою для об'єднання громадян навколо республіканських ідей [12].

Слід відзначити, що підходи, які революціонери застосували для організації системи державного управління театральною галуззю (діяльністю стаціонарних репертуарних театрів, що систематично грали вистави протягом сезону) та підготовки й проведення масових свят (разових пропагандистських акцій, присвячених уславленню знакових революційних подій і діячів), істотно відрізнялися між собою. «Розрив» може засвідчити вивчення театрального – і «театралізованого» – життя країни, аналіз нормативно-правової бази, що регулювала роботу театрів,

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

ознайомлення з ініціативами органів влади, які так чи інакше опікувалися питаннями театру й масових свят, зокрема виконавчої Комісії народної освіти (у 1794 р. з її бюджету на організацію свят було виділено набагато більше коштів, ніж на підтримку театрів).

При тому організаційно-управлінські ініціативи в галузі театру в більшості випадків кардинально відрізнялися від адміністративних практик Старого Порядку, відкидали їх. Це викликає запитання про передумови формування нової театральної політики, яку активно – і досить ефективно – упроваджувала революційна влада, її філософські засади. Частково ми вже дали на нього відповідь, розглянувши проект ліберальної театральної реформи 1789 р., заснований на популярному сприйнятті філософії Просвітництва [2], а також застосування театральними діячами досвіду Вольтера як адвоката і публіциста для отримання позитивної суспільної реакції на свої ініціативи [1]. Але воно потребує детальнішого аналізу. Зокрема, важливо визначити вплив на театральну політику революціонерів філософського доробку Ж.-Ж. Руссо, одного з найцікавіших і найбільш суперечливих діячів Просвітництва.

Тут варто розглянути вплив поглядів Руссо на політику того періоду в цілому. У 1791 р. його точно охарактеризував ідейний послідовник філософа літератор Л.-С. Мерсьє, назвавши Руссо одним з перших творців Французької революції. Така оцінка ролі Руссо з'явилася вже на початку революційних подій і була символічно закріплена владою після Терору 11 жовтня 1794 р., коли його урочисто перепоховали в Пантеоні, організувавши масштабну церемонію, яка передбачала також і театральну складову. У подальшому ставлення до Руссо як речника Французької революції лише закріпилося, істотно вплинувши на дослідження його творчості.

Нещодавно історики Р. Шарт'є та Р. Дарнтон піддали тезу сумніву, доводячи, що це не філософи інтелектуально підготували революцію, а Просвітництво отримало легітимацію завдяки їй. Думка не позбавлена сенсу, якщо згадати, що трактат Руссо «Про суспільний договір», який активно використовували для «конструювання» нової Франції, після появи у 1762 р. сприймався як утопія [11] та був не надто поширеним серед читачів (вивчивши 500 каталогів тогочасних приватних бібліотек, Д. Морне знайшов його лише в одному) [6]. Утім, цілком погодитися з нею неможливо з огляду на численні кількісні та якісні дані, що засвідчують обізнаність із творчістю Руссо саме тих осіб, які формували «порядок

денний» революційних реформ (зокрема, укладали «накази» виборців депутатам Генеральних Штатів). З усіх авторів XVIII ст. Руссо у той час видавали найбільше. «Суспільний договір» до 1789 р. витримав 28 окремих видань і ще 12 разів був опублікований у збірниках творів філософа, а з 1790 по 1795 р. отримав мінімум 25 нових публікацій (11 з них окремими виданнями і 14 у збірниках, без урахування численних антологій політичних творів Руссо цього періоду) [14].

Але найголовніший доказ поширення творів філософа – їх активне цитування діячами революції, які жонгливали «руссоїзмами» у виступах і політичних проектах, нерідко навіть не вважаючи за потрібне зазначити авторство висловлених ідей, оскільки для аудиторії воно було очевидним. Феномен Руссо полягав у тому, що з його поглядами були обізнані та певною мірою поділяли їх представники всього політичного спектру (а не лише якобінці, які в «терористичній» діяльності по-своєму реалізували значну кількість його рекомендацій). Руссо захоплювалися і Ш. Корде, і Марат, якого вона вбила. На нього посилялися навіть прихильники монархії, винаходячи свого Руссо – «аристократа» [Там само].

Відчуття присутності Руссо в суспільному житті країни під час Французької революції було настільки сильним, що автора неодноразово «оживляли», щоб наблизити до актуальних суспільно-політичних подій. Зокрема, на сторінках памфлетів він з'являвся як депутат Національної Асамблеї, коментуючи актуальні політичні питання, у тому числі присвячені наділенню професійних акторів правами громадян [12], а на гравюрі Х.-Г. Гейслера 1794 р. поставав з мертвих, немов Ісус Христос (портрети Руссо взагалі були досить популярними в революційне десятиріччя, прикрашаючи медальйони й навіть гральні карти). Також Руссо був героєм кількох «біографічних» театральних постановок, а його твори «Сільський чарівник» і «Пігмаліон» йшли на сценах паризьких театрів.

Революційній настрій трактатів Руссо, що відрізняв їх від робіт решти просвітників, не в останню чергу ґрунтувався на відкиданні ідеї прогресу. Замість поступового поліпшення ладу, що існував, Руссо пропонував альтернативний варіант суспільного устрою, заснований на демократичних принципах рівності й свободи. Він мав постати на місці нині існуючого, який для цього слід було зруйнувати, що цілком влаштовувало революціонерів. Разом з тим революційність самого Руссо повсякчас брали

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У XXI СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

під сумнів. У рекомендаціях з облаштування Польщі він ішов традиційним для просвітників шляхом реформ, висловлюючи застереження щодо революції. А в одному з листів зазначав, що, на його переконання, кров однієї людини вартує більше, ніж свобода всього людства (тезу неодноразово використовували противники Французької революції) [10].

У такому співіснуванні, здавалося, несумісних позицій проявляла себе парадоксальність натури Руссо. Він віддавав перевагу життю над філософією й нерідко з часом коригував свої погляди, не відмовляючись від уже висловлених тверджень. Так, у фінальній версії «Листа до д'Аламбера про видовища», коментуючи один з пасажів проти акторів, Руссо писав, що не згоден із власним твердженням, але, навіть засуджуючи, не редагуватиме його [9, с. 130]. При тому в різних творах він міг представити кардинально несхожий опис тих самих фактів свого життя: змальовуючи свій емоційний стан під час написання «Листа...» у вступі до нього та в автобіографічній «Сповіді», Руссо ніби відображав дві різні реальності, залежні також і від завдань літературного тексту, над яким у той момент працював.

Таким чином, «неоднозначність» ставала наслідком й авторського стилю, який викликав захоплення сучасників і вплинув на політичну риторику революціонерів: заради доказовості, яскравої образності, емоційності та додаткової гостроти висловленої думки Руссо часом міг істотно посилити окремі позиції та аргументи, не зазначаючи при цьому, що його міркування стосувалися аж ніяк не універсальних питань, а розглядали цілком конкретні, локалізовані в часі й просторі ситуації [15]. Тому для повноцінного розуміння поглядів філософа в багатьох випадках важливе знання контексту, у якому він здійснив висловлювання [10]. Сприйняття ж окремих тез Руссо як максимум призводило до того, що вони починали жити незалежним від автора життям, захищаючи ідеї, які сам Руссо, можливо, ніколи не схвалив.

Ми детально зупиняємося на цих особливостях функціонування творів Руссо, оскільки вони безпосередньо стосуються теми нашого дослідження. Під час Французької революції представники різних політичних сил виявили, що проникливі критичні міркування Руссо про суспільну роль театру, якнайповніше викладені філософом у вже згаданому «Листі...» [9] й представлені в інших творах (зокрема «Роздумах про науки та мистецтва» та передмові п'єси «Нарцис»), дуже зручно «привласнювати». Спираючись на них, вони почали конструювати

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

свої театральні програми, самотність яких частіше за все визначалася способом поєднання використаних «русоїзмів» із поглядами на театр інших просвітників.

Про повне відстоювання театральних поглядів Руссо, який, з одного боку, стверджував шкідливість професійного театру, місце якого мали посісти народні свята, а з іншого – давав рекомендації щодо його вдосконалення, майстерно доводячи «несуперечність» такої позиції, мова, зазвичай, не йшла. Цитати з Руссо підкріплювали передусім апологію масових свят, але вплив його поглядів можна було побачити й у закликах створювати новий репертуар, і в проектах реформування державного управління театальною справою, і в рішеннях цензури. Його критику акторів взяли на озброєння монархісти. Крім того, під час розгляду театральних питань політики й громадські діячі могли посилатися на «Суспільний договір», інші трактати. Кожний випадок такого часто опосередкованого цитування потребує детального аналізу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Васильєв С. С. До питання виникнення нових форм взаємодії театру і влади у період Великої Французької Революції / С. С. Васильєв // Наук. вісн. КНУТКТ. – 2008. – Вип. 2 – 3. – С. 55 – 75.
2. Васильєв С. С. Питання організації театальної справи у французькій суспільній думці напередодні Революції: феномен «Зошитів скарг і нарікань» 1789 р. / С. С. Васильєв // Наук. вісн. КНУТКТ. – 2007. – Вип. 1. – С. 69 – 74.
3. Державин К. Н. Театр Французской Революции (1789 – 1799) / К. Н. Державин. – М. : Худож. лит., 1932. – 322 с.
4. Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX – XX вв. / М. Ю. Давыдова, О. В. Егошина, С. М. Островский и др. – М. : РГГУ, 2001. – 436 с.
5. Креленко Н. С. Идейно-политический подтекст празднеств Великой Французской Революции / Н. С. Креленко // Бремя развлечений. – СПб. : Буланин, 2006. – С. 107 – 123.
6. Лотман Ю. М. Руссо и русская культура XVIII – начала XIX века / Ю. М. Лотман // Руссо Ж.-Ж. Трактаты / Ж.-Ж. Руссо. – М. : Наука, 1969. – С. 561.
7. Мазаев А. И. Празднества Французской революции 1789 – 1793 годов / А. И. Мазав // Эстетико-культурологические смыслы праздника. – М. : ГИИ, 2009. – С. 17 – 37.
8. Озуф М. Революционный праздник. 1789 – 1799 / М. Озуф. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 424 с.
9. Руссо Ж.-Ж. Письмо к д'Аламберу о зрелищах / Ж.-Ж. Руссо // Руссо Ж.-Ж. Избранные произведения. Т. 1 / Ж.-Ж. Руссо. – М. : Худож. лит., 1961. – С. 165 – 177.
10. Backo B. Un Héritage éclaté / B. Backo // Europe. – 2006. – № 93. – P. 41 – 44.
11. Dupront A. Qu'est-ce que les Lumières? / A. Dupront. – Paris : Gallimard, 1996. – P. 28.
12. Événements remarquables et intéressants à l'occasion des décrets de l'auguste

**ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА**

Assemblée nationale, concernant l'éligibilité de MM. les comédiens, le bourreau et les juifs / J.-M.-A. Servan. – 1790. – 38 p.

13. Frantz P. Le tréteaux de la Révolution : Théâtre et fêtes de la Révolution / P. Frantz // Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours. – Paris : Armand Colin, 1992. – P. 505 – 532.

14. Gross J.-P. Jean-Jacques Rousseau / J.-P. Gross // Annales historiques de la Révolution française. – 2004. – № 337. – P. 196 – 199.

15. Starobinski J. Une Multitude d'horizons / J. Starobinski // Europe. – 2006. – № 93. – P. 49.

УДК 792.01

*Н. А. Голубь,
г. Тирасполь, Приднестровская
Молдавская Республика*

**ПРИМЕНЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО МАРКЕТИНГА
В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОСТИ**

Развитие общества не стоит на месте, оно прогрессирует под воздействием новых технологий, изменяющегося менталитета людей и жизненного темпо-ритма. С конца 90-х коренные изменения произошли в т. ч. и в театральной сфере, что не замедлило сказаться на самом театральном коллективе, его репертуаре и зрителях. Основную массу публики сегодня составляют зрители от 25 до 45 лет, и за это время произошла смена поколений: в театре появилась новая генерация людей, свободная от многих идеологем, при этом публика стала более молодой и информированной. А на фоне того, что произошло совершенно невероятное увеличение возможностей досуга (их насчитывается около 500!), театр, впрочем, как и другие досуговые учреждения, вынужден был включиться в трудную борьбу за свободное время и деньги потребителей. И это привело к конкурентным отношениям, а следовательно, к более пристальному вниманию к репертуару театра, его ставке на «звёзд», ориентации на моду и престиж. Предстоит более тщательное продумывание и реализация маркетинговых стратегий с целью привлечения зрителей и увеличения внебюджетных доходов.

От выбора стратегии (в дифференцированном либо недифференцированном виде) зависит и реализация билетов (как основной вид доходов для всех театров) в стационаре либо в местах гуляний, работы, учебы, в исторических местах, а также выездные гастролы. Она

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

определяет создание спектаклей либо не ориентированных на определенные группы зрителей (стратегия характерна для театров в крупных культурных центрах, с большим зрительским потоком), либо ориентированных на различную публику (по возрасту, жанрам, степени подготовленности, что характерно для провинциальных театров).

В связи с этим представляется актуальным рассмотрение тех стратегий, которые позволят привлечь зрителя в театр, сделать его посещения регулярными, а театральной организации – с минимальными затратами провести эти акции. Их условно можно разделить на 4 группы: творчество, оргвопросы, пиар-кампания и реклама.

Первое необходимое условие – это изучение целевой аудитории и рынка, а также самого театра, специфики его проблем и потенциала. Обратная связь (в виде опросов, наблюдений, экспериментов и т. д.) позволяет гораздо эффективнее работать с целевой аудиторией, создавать востребованный театральный продукт с длительным сроком проката. Каждой организации нужно и можно сформировать Попечительский Совет, необходим Клуб поклонников. Театр должен стать инициатором проведения «круглых столов» по проблемам театров и культуры в регионе, а также других общественно значимых акций.

Поскольку театр, особенно провинциальный, очень нуждается не только в зрителях, но и в средствах, необходимо использовать все возможности дополнительного заработка, особенно те, которые привлекают новых зрителей. Помимо новогодних, возможно проведение рождественских, пасхальных, корпоративных и иных мероприятий, выездных спектаклей, а также детских, уличных мероприятий с использованием потенциала театра, организация новомодных светских балов и т. д., т. е. тех, которые дадут новый импульс театральной деятельности в регионе. К примеру, возможность использования крыши театра для экспериментальных постановок как нестандартное использование помещений театра и привлечения зрителей.

В связи с этим интересным представляется опыт «Театра на Свободе» в одном из российских провинциальных городков. В нем проводили акцию «Театральный роман», о чем заранее сообщали зрителям и прессе. При входе в театр одиноким зрителям выдавали значки «свободен», «свободна», обыгрывая народное название театра «на Свободе». Таким образом позиционируя театр не только как зрелище, но и место, где можно

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

найти свою «половину», приятно пообщаться до и после.

Улучшая как творческую составляющую, так и креативность подачи сообщений о театре в СМИ о предстоящих постановках, возможно активнее привлекать зрителей, более точно ориентироваться на их вкусы и запросы, сделать их постоянными. Постоянное упоминание в прессе в итоге скажется на имидже театра, позволит более плодотворно работать со спонсорами. Для этого у театра должен быть разработан план рекламной и пиар-кампании на сезон. С целью их «удешевления» можно привлечь к сотрудничеству институты, готовящие PR-менеджеров, журналистов, – для предоставления студентов (бесплатно, за бесценный опыт!) под конкретные проекты. Театр может иметь собственные или совместные постоянные теле- и радиoprogramмы, а также газетные рубрики. Всегда работает такой интерактивный прием, как: викторины, конкурсы с раздачей призов – билетов в театр и/или сувенирной продукции театра. Это «3 в 1» – привлечение новых зрителей, наполнение зала, целевой пиар. Сотрудники театра также должны стать союзниками пиарщиков. Можно устраивать соревнования между театрами, со своими попечителями и друзьями, со СМИ – по футболу, по пению, кулинарии и пр. То есть все то, что привлечет внимание прессы и даст информационный повод, а в итоге улучшит имидж досуговой организации. Целесообразно проводить совместные акции со СМИ, со спонсорами, с компаниями, у которых схожая целевая аудитория, с другими театрами. Совместные акции гораздо эффективнее и выгоднее по затратам, эффективнее по пиару.

Рекламные технологии при умелом их использовании могут даже принести прибыль. К примеру, распространение сувенирной продукции театра, в т. ч. VIP-сувениров (ручки, майки, значки, кепки, шарфики, пакеты, «съедобные сувениры» и пр.), приносит стабильный доход, при этом их изготовление возможно осуществить за счет спонсоров на взаимовыгодной основе.

Представляет интерес и прямая реклама на носителях театра. Многие поверхности, площади огромных зданий зачастую пустуют. У грамотных пиар-технологов данное направление активно используется под рекламу. Можно предложить и взаимные точки пересечения интересов театров и потенциальных спонсоров, используя возможность пользоваться услугами театра и помогать ему на бартерной основе. Список театральных нужд широк – от бензина до стоматологов. И надо попытаться договориться работать с ними на бартерной основе. При этом возможно привлечь еще и

новых зрителей. К примеру, сотрудничество со стоматологическим центром может быть очень результативным: у актеров починены зубы, а все стоматологи и их друзья – поклонники театра. Ведь улыбка актеров – их реклама. Значит, и все посетители стоматологов – потенциальные новые зрители. Определенный результат дает и проведение постоянной и разнообразной работы с вузами (с одной стороны, задействовать студенчество как распространителей афиш, объявлений; с другой – проведение встреч, участие в студенческих мероприятиях самих актеров театра), а также задействование молодежных заведений (клубы, кинотеатры) даст приток интеллектуального зрителя, который впоследствии не только сам будет активно посещать спектакли, но и приведет сюда своих детей.

Все это в комплексе, с учетом выбранной маркетинговой стратегии, а также творческой составляющей в подаче сообщений и работы с целевой аудиторией, позволит максимально оповестить зрителей, привлечь их как на новые, так и на «старые» постановки, сделать их постоянными посетителями и друзьями театра.

УДК 792.01

*К. М. Гребенік,
м. Луганськ*

ПЕРСПЕКТИВИ ВИКОРИСТАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ТЕАТРАЛЬНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

У театрі на межі ХХ – ХХІ століть відбулися істотні зміни, що торкнулися всіх боків його діяльності, пов'язані із застосуванням інформаційних технологій. Сучасний театр стає на інноваційний шлях розвитку, використовуючи досягнення інноваційних технологій в основних складниках постановочного процесу: режисерській експлікації, створенні ескізів декорацій і костюмів, а також у здійсненні сценографічного рішення вистав. Інноваційні технології здійснюють величезний вплив на розвиток театру як виду мистецтва: з'являються унікальні форми вистав, інноваційні театральні спеціальності, специфічні технології постановочної творчості й театральної справи [1, с. 122].

Сучасний етап розвитку театру потребує нової форми планування та

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У XXI СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

управління театральним проектом, що актуально для оптимізації творчого та матеріального постановочного комплексу як у державних, так і в приватних театрах.

Інноваційні технології сценографічних рішень дозволяють удосконалювати процес здійснення гастрольної діяльності, що розширює можливості обміну культурних зв'язків між народами, а також столицею й регіонами.

Інформаційні технології в сценографії збільшують діапазон можливостей створення унікальної форми вистав у навчальному театрі. Їх використання в навчальному процесі також сприяє оптимізації часових і матеріальних ресурсів.

Незважаючи на те, що в розвитку сучасного театру існують позитивні тенденції, залишається багато проблем. Їх вирішення вимагає реалізації комплексних заходів організаційного, правового, економічного характеру, які неможливі без тісної координації всіх залучених у цей процес сторін.

У теперішній час настав новий етап у сфері розвитку мистецтва, який полягає в тому, що, перейшовши на самоокупність, театральне підприємництво стикається з жорсткими вимогами конкурентоспроможності на ринку мистецтв, що призводить до необхідності участі театральних постановників у вирішенні економічних проблем.

У зв'язку з цим у традиційному театрі з'явилися потреби в застосуванні інноваційних театральних технологій, удосконалення управління театальною діяльністю, розширенні діапазону інформаційного забезпечення постановочного процесу, дослідженні інтересів і складу театальної аудиторії. Естетична оцінка вистави в системі «ринкової цінності», його відповідність запитам глядача, тобто покупця, стає все більш соціально диференційованою [3, с. 15].

Проблема підвищення якості театального процесу поділяється на два основні складники: проблема впровадження інноваційних технологій у процес показу вистав, у тому числі економічних, здатних стимулювати процеси забезпечення конкурентоспроможності вистави, і проблема підвищення якості створення матеріальної частини вистави [4, с. 149].

У період створення декораційного оформлення вистав у театрах Росії, Литви, України нами було виявлено основні труднощі розвитку театальної справи в художньо-виробничих цехах:

- відсутність молодих фахівців, які можуть перейняти секрети

майстерності;

- відсутність доступності книжкових видань на допомогу театральним фахівцям і найголовніше;

- зниження інтересу до кінцевого результату – вистави – у зв'язку з відсутністю цілісного сприйняття постановочних завдань.

У режисерській концепції сценографічного рішення з використанням сучасних технологій також спостерігається деяка посередність, передбачуваність постановочних рішень з використанням «стандартного» набору засобів мультимедійного мінімалізму (звук, світло, відеоряд, спецефекти) [2, с. 89].

Спостерігається й тиражування ефектних рішень сценографії із застосуванням нових технологій, часто створених молодими постановниками в умовах жорсткої економії і тимчасового обмеження [3, с. 17].

Але, крім проблем, пов'язаних із застосуванням нових технологій у постановочному процесі, є й перспективи. Перш за все, це нові ідеї винахідників у сфері подальшого застосування та розвитку нових технологій у постановочному процесі. Частково підтвердженням цьому служить ціла низка винаходів і патентів у галузі театральної діяльності.

Використання новітніх досягнень науки (перспективні розробки засобів автоматизації, мережевих технологій та інформаційної системи, високотехнологічне радіоелектронне устаткування для потреб театральної діяльності) відкривають нові горизонти творчості, створюють умови для широкого доступу фахівців і глядачів до творів театрального мистецтва та сприяють пошуку нових форм популяризації світових культурних традицій.

На закінчення слід зазначити, що формування єдиного інформаційного театального простору (з технологіями захисту авторського права) з метою розуміння ролі й завдань театральної діяльності в сучасних умовах сприятиме більш ефективному вирішенню проблем, підвищить художній рівень театального мистецтва, конкурентоспроможність його «продукту» на театальному ринку й дозволить успішно реалізувати перспективу інтенсивного розвитку нових технологій постановочного процесу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Базанов В. В. Сцена ХХ века. / В. В. Базанов. – Л. : Искусство, 1990. –

**ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА**

240 с.

2. Березкин В. И. Открытая сцена Давида Боровского : летопись творчества в контексте сценографии мирового театра второй половины XX – начала XXI века / В. И. Березкин. – М. : Книж. дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 380 с.
3. Гройс Б. Апология рынка / Б. Гройс // Декоративное искусство СССР. – 1991. – № 2 – С. 15 – 19.
4. Иконникова С. Н. Диалог о культуре / С. Н. Иконникова – Л. : Лениздат, 1987. – 205 с.
5. Шеповалов В. М. Сценография в художественной целостности спектакля : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / В. М. Шеповалов. – Л., 1986. – 26 с.

УДК 791.43.049.1.067

**Я. І. Грушецький,
м. Черкаси**

**СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЯК СКЛАДОВА РЕЖИСУРИ
СУЧАСНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК УКРАЇНИ**

Від середини 60-х років ХХ століття театр ляльок почав стрімко відходити від заздалегідь визначених схем у семантичних структурах виражальних засобів вистав.

Фактом мистецької дійсності 60-х років ХХ ст. в європейському театрі ляльок стало народження в середовищі класичного театру ляльок (*театру ляльок закритого прийому*) *театру різних засобів виразності*, або *театру третього жанру* [4, с. 152].

На початок 70-х років подібні тенденції набули актуальності й в Україні.

Основною ознакою нового напрямку стала не просто поява на сцені театру ляльок поруч із лялькою «живого» актора чи актора в масці, а, власне, свідомо неприхована демонстрація присутності поруч із персонажем і самого виконавця, а відтак, і поява якісно інакшої структури сценічних тропів.

Художні принципи театру-попередника, а саме – *реалістичного театру ляльок* проголошували створення сценічної ілюзії через однорідний світ ляльок, які б могли існувати на сцені на кшталт персонажів класичної п'єси за законами реалістичного театру.

Оманливість згаданої формули стала очевидною вже наприкінці 40-х років, коли, здолавши шлях до кінця, лялькарі дісталися натуралістичної безвиході, відчувши, що сама по собі теза про «ожилу

матерію» не може заповнити ні естетичну, ні ідейну порожнечу [3, с. 107].

Режисерами нового покоління активно залучалися виразні засоби з сусідніх мистецьких територій, а саме – драматичного театру, театру масок, театру пантоміми, театру предмету, тощо. Як результат, у контакті з театром ляльок традиційним вони створили цілу низку оригінальних мистецьких сполук та зробили саму систему театру ляльок України до кінця ХХ століття відкритою.

Доволі обережні перші спроби розширити виразні можливості театру ляльок спиралися на логіку «доповнення» непорушно-однорідного світу ляльок фігурами людей – носіїв певних алегоричних значень та уособлень.

Логіка розділення персонажів у ляльковій виставі за ознакою належності до тієї чи іншої «сфери існування» – міфічної, «неможливої» чи людської, «вірогідної» збережеться й продовжиться в подальших виставах, проте набуде там уже не ілюстративного, чи «наївно-алегоричного», а більш складного поетичного змісту, дієвих якостей зримого тропу.

Невдовзі до системи виразних координат театру ляльок переконливо долучається нова величина, що геть змінює уявлення про можливості семантичної побудови вистави, а саме – видимий, або ж «живий» актор-аніматор.

Тепер автори вистав свідомо руйнували життєву ілюзію, яку так прискіпливо оберігало попереднє покоління режисерів, чим вводили театр у сферу підкресленої театральності, залучали як виразний засіб, власне, розкриття «таємниць» професії, що значно ускладнювало сполучення й взаємодію смислових площин сценічного твору.

На першому місці серед перелічених Х. Юрковським ознак *третього жанру* стоїть демістифікація театральної машини, тобто демонстрація процесу творення безпосередньо перед театральним глядачем. Доконаним носієм цієї ознаки в театрі ляльок став прийом *відкритої анімації*. На другому місці – нагромадження багатьох і різного походження засобів виразності [4, с. 150 – 151].

Однак польський учений наголошував також і на обов'язковій «філософсько-метафоричній» співвіднесеності компонентів *третього жанру*: «Поза всім, зіставлення різних засобів виразності не забезпечує відразу успіху. Важливим є їх взаємний зв'язок і співдія, і те, що вноситься до семантики вистави» [Там само, с. 146].

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

Наприклад, вистава «*Мері Поппінс*» (режисер В. Бугайов, художник А. Курій, Черкаський обласний театр ляльок, 1980) за всіма переліченими ознаками стала взірцем утілення вистави *третього жанру*, фактично першою в Україні такого масштабу й розголосу. Єдиний образний простір було скомпоновано за допомогою видимих акторів, ляльок різних систем (рукавичкові, ростові, вивідні) і масок. У виставі широко використовувалися танок, пантоміма, ексцентрика. За дієвою конструкцією вистава також була складною, багаторівневою, вміщувала й поєднувала напрями різних театральних систем, зокрема, засади епічного театру [2, с. 34 – 39].

У 90-ті роки ХХ ст. простір вистави українського театру ляльок – це простір образів, символів, знаків, міцно пов'язаних з усім народно-культурним шаром у мистецтві, духовною глибиною фольклорної традиції. Створені в естетиці *різних засобів виразності*, такі спектаклі свій образний ряд чітко співвідносили з семантикою міфу, конструктивно спиралися на неї.

На початку ХХІ ст. по-особливому пронизливо прозвучали вистави творчого дуету С. Брижань – М. Ніколаєв. Саме ці митці в загальній атмосфері й образному строї вистав спромоглися утворити нові зразки й шедеври, що й за режисерськими ходами-прийомами, і за якістю перетину дієвих площин, і за «колажністю» драматургічної та образотворчої структур цілком належать мистецтву українського театрального постмодернізму [1, с. 82 – 83].

Від перших вистав, створених в естетиці *третього жанру* в Україні (середина 70-х), театр ляльок рухався в бік ускладнення смислових навантажень сценічних зв'язків різних виразних компонентів. Показово, що процеси 70 – 80-х років у театрах ляльок України відбивали загальні процеси, що мали місце у світовому театрі ляльок. У цілому, поле експерименту тяжіло в бік ємності театральної образотворчості, ускладнення знакового простору вистав через перетин площин взаємодії – актора, ляльки, маски та самих їхніх сполучень.

Сьогодні сформований філософсько-образний «інструментарій» *третього жанру* дозволяє митцям проводити глибокі «розтини» смислових шарів, моделювати складні світоглядні конструкції...

ЛІТЕРАТУРА

1. Коломієць Р. Спокуса лялькою, або Невідворотність долі / Р. Коломієць – Хмельницький : ПП Мельник А.А., 2010. – 286 с.

2. Семенова Н. Творчі пошуки Черкаського академічного обласного театру ляльок в контексті розвитку сценічного мистецтва останньої чверті ХХ-го ст. – початку ХХІ-го ст. : диплом. робота студентки ф-ту театр. мистецтва на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр» / Н. Семенова. – К. : Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, 2010. – 90 с.

3. Смирнова Н. 10 очерков о театре «Цендерике» / Н. Смирнова. – М. : Искусство, 1979. – 207 с.

4. Jurkowski H. Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku. – Warszawa : Oficyna Wydawnicza Errata, 2002. – 356 s.

УДК 792:78.071-057.874

*Н. П. Данько,
м. Суми*

ЕЛЕМЕНТИ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В СТРУКТУРІ ІНТЕГРОВАНОГО НАВЧАННЯ МУЗИКИ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

Різні види мистецтва органічно пов'язані та взаємодіють між собою. Тісний зв'язок між різними видами мистецтва визначається тим, що кожен своїми специфічними засобами розкриває внутрішній світ людини. Взаємодіючи з іншими видами, кожне мистецтво поглиблює пізнавальний та виховний вплив на особистість. Театр органічно поєднує в собі драматичне дійство, художнє слово, пантоміму, живопис, музику. Дітям молодшого шкільного віку притаманна схильність до театральної діяльності.

Мистецтво театру – не тільки засіб пізнання світу. З античних часів людство використовувало театр і форми театрального дійства з метою освіти й розвитку особистості. Емоційність дітей молодшого шкільного віку, психофізіологічна потреба до перевтілення, інтерес зробити все самостійно є надійним підґрунтям для впровадження до змісту навчального процесу елементів театралізації, методу драматизації.

Ігрова природа театру надає йому виняткової ролі в процесі мистецького навчання, естетичного виховання, творчого розвитку молодших школярів. Театральна вистава за своєю природою є ігровим дійством. Л. Виготський [1; 2] пояснював популярність драматизації тим, що драма, яка заснована на діях самої дитини, тісно пов'язує художню творчість з особистими переживаннями, і підкреслював, що драматизація

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У XXI СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

охоплює різні види творчості.

У процесі гри, через гру відбувається усвідомлення важливих специфічних елементів мови театрального мистецтва. Прагнення до наслідування, імітації, перевтілення – одна з основних особливостей дитячої природи. Розглядаючи дитячу гру як специфічний театр, у якому дитина водночас виступає й «актором», і «режисером», і «драматургом», О. Рудницька пояснює, що грою-мистецтвом є й поетична, і музична, і драматична діяльність. Адже всі види художньої творчості синтезуються дитиною, яка в цілісному ігровому комплексі малює, співає, танцює, римує слова. Тому театральна драматизація є такою близькою для дитини і якнайбільше відповідає її художній потребі [4, с. 153].

Проблемам загальнорозвивального потенціалу театру присвячено роботи А. Єршової, Т. Пені. Автори розглядають театральну діяльність школярів як необхідний елемент навчально-виховного процесу й пропонують включати елементи драматизації в шкільні уроки, організовувати театральні заняття в позакласній роботі. Н. Миропольська пропонує такі напрями впровадження шкільного театру: театральне просвітництво, театральна самодіяльність, виховання масової культури. Активізація театральної творчості дітей, використання драматизації в процесі викладання різних навчальних предметів; розвиток здатності до художнього сприйняття театрального мистецтва в сукупності його різноманітних форм.

О. Таїров вважає, що саме мистецтво музики є найбільш близьким мистецтву театру. Навчання має орієнтуватися на процес забезпечення самовизначення особистості, створення умов для її самореалізації. І. Лавриш [3], розглядаючи функції навчання театральної майстерності, пояснює, що вони найефективніше реалізуються в рамках музичної діяльності. Музично-театральні заняття сприяють самовизначенню особистості, створюють умови для самореалізації, стимулювання інтересу, виховання почуттів. Автор вважає, що в рамках театральної діяльності відбувається багато гуманістично-орієнтованих процесів: забезпечення й розвиток природних здібностей (розуму, моральних якостей, естетичних почуттів), потреби в соціальній і особистісній діяльності як формі самовираження й саморозвитку [5, с. 303].

Під час інтегрованих уроків музики в початкових класах ми використовуємо сюжетно-рольові ігри, що є перехідною формою до театральної драматизації. На нашу думку, у розробці методик мистецької

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У XXI СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

освіти варто враховувати потенційні можливості театральних уроків, уроків-спектаклів, уроків-драматизацій та широко застосовувати метод драматизації. На власному педагогічному досвіді ми переконалися в необхідності використання елементів театрального мистецтва, методу гри та драматизації на уроках музики в початкових класах.

Дітям пропонується придумати казковий персонаж, роль якого вони хотіли б виконати або образ якого втілили в процесі виготовлення «театральної» ляльки. Так учні самостійно міркують над уявним образом. Вигадують не тільки його зовнішні ознаки та характерні «психологічні» особливості, але й підбирають музичний супровід, створюючи музичний портрет. Учні придумують ігрові ситуації, працюючи в парах, імпровізують на задану морально-етичну, музичну тему, виступаючи у ролі акторів або ляльководів. Так завдання, пов'язані з театральним мистецтвом, органічно взаємодіють із дидактичними та виховними завданнями уроків музики. Учні також із задоволенням беруть участь у створенні декорацій, виготовляють елементи костюмів. Малюють афіші, запрошення на концерт або спектакль, виконують ролі режисера, декоратора, гримера, костюмера. Таким чином, сюжетно-рольова гра поступово перетворюється на театральну діяльність.

Результати проведеного дослідження свідчать про наявність інтересу молодших школярів до театрального мистецтва. Так, учні з великим задоволенням виконують завдання, пов'язані з формуванням акторської майстерності. Діти з радістю «перевтілюються» в різних казкових героїв, за допомогою рухів, жестів, міміки демонструють характерні особливості запропонованих образів. Доречним є використання рольових ігор, серед яких гра в акторів драматичного та лялькового театрів посідає важливе місце.

На думку багатьох дослідників, театральна діяльність сприяє активізації інтересу школярів до мистецтва, поліпшує психологічну атмосферу в класі, розвиває фантазію, пам'ять, увагу, відчуття простору й часу. Учні набувають досвіду сценічної діяльності та виконавської майстерності. Залучення елементів театралізації на уроках музики сприяє закріпленню інтересу учнів до мистецтва, створює умови, за яких відбувається прояв індивідуального потенціалу учнів, розвиток їхніх творчих здібностей. Такі заняття є умовою самовираження дитини.

**ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА**

ЛІТЕРАТУРА

1. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте / Л. С. Выготский. – СПб. : Союз, 1997. – 96 с.
2. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 576 с.
3. Лавриш І. Освітньо-виховні функції музичного театру-студії в системі позашкільної освіти / І. Лавриш // Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент : зб. наук. пр. – Вип. 3. – К., 2008. – С. 300 – 309.
4. Основи викладання мистецьких дисциплін / за заг. ред. О. П. Рудницької. – К. : АТЗТ „Експрес-об’ява”, 1998. – 183 с.
5. Таиров А. Записки режиссера / А. Таиров. – М. : ВТО, 1977. – 47 с.

УДК 808.5;791.9

***В. Д. Євдокимова,
м. Луганськ***

**МИСТЕЦТВО ХУДОЖНЬОГО СЛОВА
ЯК СКЛАДОВА РЕЖИСУРИ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ВИДОВИЩ**

Уся історія театру предстає як величезна витягнута в безкінечну лінію низка найрізноманітніших видовищних форм, де кожна відображує свій час, своє національне, філософське, художнє, світоглядне, естетичне кредо. Починаючи з прадавніх часів, коли театр народжувався з ритуалів, обрядів і свят, видовище було самодостатнім моментом у мистецтві відтворення. Потім, знаходячи інтерес до духовного і людського змісту, театр виявився зброєю релігійної свідомості та майже поєднався з церковною службою. У ті часи літургична драма, містерії, міраклі були наповнені чудесами й найвними сюжетними побудовами.

Однак полонений церквою театр захотів самостійного життя за парканом храму – на площі, на вулиці, на дорозі тощо. Видовищна природа театру змогла по-справжньому проявити себе в карнавалах, балаганних виставах, різноманітних забавах. Повернемося до більш глибокої давнини. Давньогрецький театр не мав декорацій у сучасному понятті, не приваблював глядачів театральними ефектами. Він був просто неба і вміщав тисячі глядачів, які приходили сюди з самого ранку й до заходу сонця були присутніми на дійстві. Прямо перед глядачами знаходився майданчик, який називався «орхестрою», але він не мав ніякого відношення до музикантів, а заповнювався хором, який був неодмінним учасником дійства. Керований своїм старшиною – корифеєм, хор р о з п о в і д а в про події, які не показували глядачу. Іноді хор давав

пояснення й висловлював свої почуття з приводу тих чи інших подій. Гра просто неба на великій відстані від глядачів вимагала особливого акторського виконання. Діючи над оркестрою, актор надягав високе дерев'яне взуття – котурни, на обличчі в нього була маска, яка не раз мінялася по ходу дії. Для підсилення голосу актор говорив у рупор, який був вмонтований у маску. Вірніше, він не говорив, а співучим голосом п р о м о в л я в вірші. Давньогрецькі трагедії писалися віршами, і с л о в о було головним засобом актора.

Сьогодні сучасні види театралізованих видовищ відрізняються величезним різноманіттям у створенні яскравих, виразних, емоційно забарвлених форм, і майже в кожному з них присутнє слово, що звучить. На всіх етапах розвитку масових театралізованих заходів художньому слову приділялося величезне значення, бо воно є останнім і найвищим ступенем впливу на глядача. Процес народження, формування й становлення мистецтва художнього слова як самостійного виду мистецтва є довгим і складним. Коріння його – у глибокій давнині, коли чудові майстри живої художньої мови: народні розповідачі, оповідачі, співаки билин, гусярі, барди, бояни, збирачі фольклору, кобзарі, бандуристи переходили з одного поселення до іншого, розповідаючи про богатирів, прославляючи їхню мужність, силу, любов до простих людей, про їхні сподівання, бажання кращого життя. Уже в той час вони вражали слухачів своєю відвертістю, емоційністю, виразним звучанням, приємним голосом, умінням зачіпити живі душевні струни простого люду.

Мистецтво художнього читання називають виконавським. Прозаїки, поети, драматурги, композитори створили твори мистецтва, а читці, актори, співаки, музиканти виконали їх. Отже, усі твори виконавського мистецтва відрізняються тим, що вони створюються на основі іншого, того, що вже є, твору мистецтва. Твори виконавського мистецтва живуть тільки в момент їхнього створення, вони є не тільки результатом, а й кінцевим етапом творчого процесу й не можуть існувати без свого творця. Виконання завжди потребує наявності аудиторії, яка безпосередньо сприймає творчість і творіння виконавця. Читець поєднує в собі й того, хто створив твір мистецтва, і той «інструмент», за допомогою якого він створює його. Отже, інструментом читця є він сам: його мова, голос, міміка, жест, поза – усі ті зовнішні й внутрішні виразні засоби, за допомогою яких він створює з літературного матеріалу твір мистецтва

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

художнього слова.

У масових святах, театралізованих видовищах, шоу-програмах та інших жанрах масової режисури мистецтво художнього слова взаємопроникає й пов'язується з іншими видами мистецтв, синтезується як складова й невід'ємна частина масової режисури. Величезне значення мистецтву художнього слова приділяли видатні майстри, які працювали в цій галузі мистецтва: В. Мейєрхольд, Є. Вахтангов, М. Петров, К. Марджанов, Й. Туманов, Л. Курбас та ін. Саме вони створили масові видовища, що стали етапними для історії розвитку цього жанру. У їхніх роботах можна визначити й спадкоємність, і безперечну відмінність. Ці постановники, кожен по-своєму, були першопрохідцями, їм довелося освоювати головні майданчики великих міст.

З величезного режисерського досвіду Миколи Васильовича Петрова слід виділити кілька робіт, у яких він вимагав від виконавців, щоб їхнє слово було зрозумілим, емоційним, щоб голоси звучали набатом, мали справжній народний характер («Взятие Зимнего», 1920); він використовував мелодекламацію, ритмодекламацію, речитатив. Пісня «Смело, товарищи, в ногу» не співалася, а скандувалася, що надавало їй мужності, героїки, зібраності. Він глибоко відчував природу виражальних засобів масового дійства – роль хору, світложивопису, динаміки й ритму.

Музичний театр дав мистецтву масового дійства жанру театралізованого концерту такого майстра, як народний артиста СРСР Йосип Михайлович Туманов (1909 – 1981). Йому не було й тридцяти років, коли він став головним режисером музичного театру. Саме йому належить режисура масових концертів-мітингів, він був справжнім майстром у постановках театралізованих концертів. «Безперечно, театралізовані свята мають дуже коротке життя. Вони приходять і уходять. Робота режисера над ними – це, можна сказати, снайперська робота» [2, с. 48]. Він любив працювати над малими формами естради: естрадним монологом, мініатюрами, скетчами, сценками, конферансом, ведучими. Придавав значення парному та груповому читанню, добивався виразності слова, уміння виконавців слухати один одного, прямо спілкуватися з глядачами, від виконавців байок вимагав простої розмовної манери, уміння образно, яскраво, емоційно розповідати байку як цікавий повчальний випадок з життя.

Режисерські роботи Іоакіма Георгійовича Шароєва [3] багато в чому наближені до постановок Й. Туманова. Спільність у діяльності обох

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

майстрів – у настирливому пошуку синтезу різних зображувально-виразних засобів: світлокольоровозвукової партитури, використання кіно-й фотодокументів, напруженого динамічного голосового забарвлення. Високі вимоги ставив майстер до художнього слова дикторів та ведучих.

Аналізуючи творчі доробки майстрів масової режисури, можна зробити висновок, що на сучасному етапі розвитку цього виду мистецтва роль мистецтва художнього слова дещо втратила свої позиції. Сьогодні на естраді звучать пісні, які супроводжуються яскравою пластикою чи хореографією, виконуються циркові, музичні номери, але ми не спостерігаємо, на превеликий жаль, мистецтва конферансу, відсутнє парне читання художніх творів, групове, хорове читання, які можна використовувати в прологах чи фіналах концертів, тим самим підвищуючи емоційне сприйняття глядачем усього заходу. Особливістю існування на сцені читця-виконавця є його спілкування з глядачем, він звертається до зали, і його партнером стає глядач, з яким він веде довірливу розмову.

Розглядаючи значення художнього слова як складник режисури театралізованих видовищ, слід звернутися до корифея українського театру Леся Курбаса. Режисерська лабораторія майстра відрізняється в українському театральному мистецтві системою умовностей, яку він назвав «системою перетворення» – змінення реальності в мистецтві – життя у формах мистецтва, а не мистецтво у формах життя. Система умовних форм у виставах Л. Курбаса дала можливість знайти нові прийоми втілення прози й поезії на сцені українського театру, створити політичну виставу як явище принципово нове й випробувати інші театральні форми. Сьогодні часто використовується курбасівський прийом «перевтілення» живого актора в маріонетку. Забавні рухи людини-ляльки вимагають злагодженої загальної системи пластики, ритмічного читання, уміння користуватися тембром голосу, вести пошук його забарвлення при реалізації словесної дії через ілюстрований підтекст і створення конкретних бачень. Лесь Курбас уперше використав принцип діючого колективу – хору акторів у поемі Т. Шевченка «Гайдамаки». Звертаючись до акторів хору, він говорив: «Рухи індивідуальні, іноді спільні, паузи спільні, у деякі моменти група нагадуватиме скульптуру. Хорова декламація, ритмопластичний малюнок, стилізовані костюми. Хорове читання несе основну думку, робить виставу емоційною і є нервом вистави» [1, с. 99]. У шевченківських інсценівках у картині «У неділеньку

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

та ранесенько» створенням єдиного художнього образу в Л. Курбаса були шість дівчат. Він використовував театральні можливості хору як втілення авторського голосу на сцені. Їхні голоси, зберігаючи потік ритмів, заданих музикою, то зливалися в складній єдності, то різноманітно взаємодіяли як голос соліста з хором. Образ жив у часі й просторі.

Лірико-драматична природа режисури Курбаса знов-таки в «Гайдамаках». Формою втілення поезії на сцені стали «10 слів поета» – «хор з 10 молодих, красивих дівчат». У цьому було зерно сценічного рішення. Хор зливався в єдине ціле, розповідав про події, що відбуваються за сценою, виступав представником народної думки й самого поета. Тут поєднувалися висока майстерність володіння словом, пластикою, яскраві виразні жести підсилювали емоційність слова, ритмодекламація надавала необхідний внутрішній і зовнішній темпоритм усій поетичній виставі. Мовний хор ставав й елементом художнього оформлення, здатність акторів до трансформації в пластиці й словесній дії надавала виставі яскравості, театральності, образності, сценічної виразності. А хіба не цими складовими відрізняється режисура театралізованих масових заходів?

Але, які б прийоми не використовувалися, потрібно пам'ятати про те, що мистецтво художнього слова відіграє величезну роль у втіленні режисером усіх жанрів масової режисури, адже головне ідейне навантаження несе слово та вміння донести його до глядача, через слово розкрити зміст творів автора. Слово обов'язково дійове, щире, правдиве, виразне, емоційне та яскраве. Щоб оволодіти великою аудиторією, необхідна максимальна увага самих виконавців, їхній глибокий інтерес до того, про що йдеться у виступі. Це повинно проявлятися в мовленнєвому звучанні, у зростанні й чергуванні модуляцій голосу, загостреності інтонаційних малюнків, уповільненням темпу, деяким підсиленням звучанням. Необхідно, щоб думки й почуття, що передаються, дійшли до розуму й серця кожного слухача, котрий має свій вік, життєвий досвід, темперамент, реакцію сприйняття. Мистецтво й читця-виконавця, і групи читців, і мовного хору розраховане на те, щоб оволодіти увагою всієї аудиторії, залучити її до співпереживання з виконавцем.

ЛІТЕРАТУРА

1. Курбас Л. Спогади сучасників / Л. Курбас. – К. : Мистецтво, 1969. – 359 с.
2. Туманов І. Режиссура масового праздника и театралізованного концерта / І. Туманов. – Л. : Искусство, 1974. – 89 с.
3. Шароев І. Режиссура эстрады и массовых представлений / І. Шароев – М. : Просвещение, 1986. – 463 с.

УДК 792.9

*С. І. Єфремов,
м. Київ*

ІНСЦЕНУВАННЯ КЛАСИЧНИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ У ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК: АВТОРСЬКИЙ ДОСВІД

Сучасний театр ляльок на цей час зазначений пошуком режисерами нових форм та образів. Необхідним стає збереження класичних традицій, які повинні знайти нове осмислення. Особливого значення набуває проблема репертуару театру ляльок. Звернення до класичних творів та їхня постановка на театральній сцені залишається пріоритетною.

Уже багато років тому мені захотілося поставити казку про Червону Шапочку. Цей сюжет досить популярний у багатьох країнах, і майже кожен театр ляльок звертається до цієї казки, створюючи своє інсценування.

С. В. Образцов уважав, що цю казку не можна ставити, тому що в ній є «страшна сцена» з'їдання Червоної Шапочки, а потім і її Бабусі Вовком. Коли дитині читають це місце в казці, вона не відчуває визначеного страху, тому що спокійно перегортає сторінку з'їдання; вона, дитина, не бачить цієї сцени й сприймає її як факт, що відбувається. Але в театрі ляльок, навіть якщо ми дуже умовно зіграємо цю сцену, юний глядач, що встиг полюбити в спектаклі привабливу дівчину, побачить усе «насправді» і йому стане шкода цих «безневинних жертв». Якщо дитині в театрі, під час лялькової вистави, стане страшно, вона буде боятися і, цілком можливо, більше не захоче прийти в театр. Ось саме цю думку розвивав у своїх педагогічних роздумах С. В. Образцов [1].

Що ж робити? Адже казка хороша.

І ось тоді я звернувся до дитячого письменника Семена Когана, щоб він подумав над інсценуванням цієї казки й обійшов «педагогічні рифи» дитячого сприйняття. Коротше, народилися сцени, де Вовк замість Бабусі з'їдає мішок з ганчір'ям, а до Червоної Шапочки справа взагалі не доходить, тому що разом з хоробрим Зайцем вона стає на захист справедливості; Вовка зрештою викривають, усі залишаються живі-здорові.

Звичайно, у казці-інсценуванні, що стала називатися «Ще раз про Червону Шапочку», придумали безліч цікавих сцен. Актори театру –

**ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА**

учасники вистави про Червону Шапочку отримують листа від мами одного з глядачів, де вона не погоджується з «жорстокою» трактовкою варіанта казки (начебто раніше її грали в суворих рамках сюжету казки Шарля Перро). Мама ображена реакцією свого маленького сина, який сховався під театральне крісло, коли Вовк накинувся на Червону Шапочку, та просидів там до кінця вистави, а потім виліз та спитав: «Уже з'їв?» і розплакався.

Акторам стає шкода цього хлопчика, тому що разом з ним могли злякатися інші діти, і вони вирішують грати виставу взагалі без Вовка. Та ба... Вовк із казки «Теремок», гуляючи по казках, випадково забрідає в казку про Червону Шапочку й дізнається, що Вовк у ній не запланований. Перечитавши казку по книжці, він вирішує в ній зайняти місце Вовка.

Як бачите, Вовк з'являється у цій начебто «безконфліктній» казці, і всі сили акторів та діючих осіб спрямовано на те, щоб обдурити Вовка та зберегти сюжет казки від «неприємностей». Так ось ми працювали з Коганом над новим інсценуванням казки про Червону Шапочку. Робота ця нас дуже захопила. Ми обійшли «страшні сцени», і вийшла досить динамічна комедія на відомий сюжет. Актори, обходячи «гострі кути», за багатьма питаннями звертаються прямо до глядацької зали, отримуючи добрі поради, вправно керують ходом сюжету.

Пам'ятаю, прем'єра нашої вистави відбулася в театрі ляльок міста Свердловська-44.

Я сам ставив цю п'єсу чотири рази в різних театрах ляльок, і скрізь «наша версія» мала великий успіх.

ЛІТЕРАТУРА

1. Образцов С. В. Моя професія / С. В. Образцов. – М. : Искусство, 1981. – 640 с.

УДК 821.161.2

***Н. І. Зарудняк,
м. Умань***

**ВНЕСОК О. ДЕ У ВІДРОДЖЕННЯ
НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ УКРАЇНЦІВ
ЗАСОБАМИ ХУДОЖНЬОГО СЛОВА**

У 1991 році О. Де (Барчук) отримав дозвіл на в'їзд в Україну й відвідання місць свого дитинства. Покинув Черкащину майбутній поет,

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

прозаїк, драматург, філософ, музикант, актор, художник, видавець, підприємець, меценат у 1942 році, коли фашисти вивезли його на примусові роботи в Німеччину, де був остарбайтером до кінця війни. По закінченні Другої світової війни вивчав філософію й психологію на різних відділах в Українському вільному університеті (Німеччина); в Англії, де проживав з 1948 року, здобув фах журналіста й драматурга.

Народився Олександр Іванович Де (Барчук) 5 червня 1925 року в с. Заячківка Христинівського району. Дитинство пов'язане із селами Ухожа, Ягубець (Христинівщина), Корж-Кут, Дубова, Аполянка, Бабанка, Свинарка, Оксанина (Уманщина), оскільки батько був учителем.

В Україні, по приїзді, О. Де розгорнув культурну й просвітню діяльність: зустрічався зі студентами, зокрема, Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (на той час – інституту); виступав по радіо; розповсюджував літературу; співпрацював з редакціями газет та журналів. Так, газета «Вечірній Київ» у рубриці «Гість „Вечірки”» опублікувала статтю «Дар, зігрітий серцем» [6, с. 4], в якій повідомлялося, що на прохання О. Де видання погодилось допомогти реалізувати мрію письменника – «донести до українських школярів палку любов до свого народу та України, яку проносять українці крізь віки і світи» [Там само]. Редакція інформувала про бажання О. Де передати до бібліотек шкіл України свої твори, вже перевезені в Україну транспортною компанією «Золоті колеса».

Особливі надії пов'язував О. Де із Театром Збройних Сил України. В автобіографії, у якій зазначав, що з дня проголошення відновлення незалежності України енергійно працює на ниві відродження українського мистецтва, виділяв, що за його співініціативи – «генерал В. Мулява та режисер Костянтин Лінартович сприяли не менше в тому – створено Центральний Театр Українських Збройних Сил» [4].

Газета «Народна армія» перед добіркою віршів О. Де вміщує такі відомості: «Зараз Олександр Де часто приїздить в Україну, щоб допомогти нам у відродженні української культури, духовності в людських стосунках» [7, с. 3]. Тут же «НА» обіцяє познайомити читачів з повістю письменника «Діти степу». Через три роки, у 1996, у рубриці «Нам дякують» читаємо відгук Валерія Шевченка з Полтавської області на вже надрукований твір: «Хочу подякувати за публікацію розділів із повісті Олександра Де «Діти степу». ... Тема чистої незрадливої любові, які

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

сповідували наші предки, вірність своєму рідному краю, готовність стати на його захист, відданість духовним заповітам старшого покоління... Дуже, дуже потрібний твір!» [9, с. 3].

Журнал «Трибуна» також подає добірку віршів О. Де з передмовою головного редактора «Поезії Олександра Де», в якій зазначається, що в Україні «друкуються, звучать по радіо і телебаченню його вірші, в театрах йдуть його п'єси» [5, с. 42]; йдеться й про те, що О. Де формує фонд імені Івана Барчука, мета якого – сприяти розвитку національної культури.

Як можемо судити зі статті «Театр Збройних Сил України запрошує військового глядача на свої вистави» [8, с. 2], із 15 листопада 1993 року Драматичний театр Збройних Сил України стає штатною одиницею ЗС. У репертуарі театру драма О. Де «Володимир Великий», конфлікт якої, на думку К. Лінартовича, виникає всередині людини – державні інтереси зіштовхуються з особистими уподобаннями та тяжіннями; вистава «Персона нон грата» – про час сталінізму, «Хвотій, або Наш Фауст» – твір про складні життєві ситуації.

Костянтин Лінартович зі своїм театром-студією вперше дав концерт воїнам у день складання присяги на вірність українському народу понтонерів Київського гарнізону.

О. Де надавав важливого значення духовній культурі армії, яка мала б стати запорукою сили та патріотизму, зробила б армію по-справжньому народною та українською. Він приїжджає в Київ, щоб вирішити питання про будівництво приміщення для театру, має розмову з начальником Головного управління виховної та соціально-психологічної роботи Міністерства оборони України генерал-майором Анатолієм Кобзарем, який запевнив, що доповість Міністрові оборони України про клопотання О. Де і сподівається на швидке позитивне вирішення справи. О. Де і себе вважав воїном, у листі до Наталі Чеги від 2 грудня 1997 року пише, що після оприлюднення матеріалів про те, що за останні 5 років в Україні населення зменшилося на 2 млн, кожен п'ятий чоловік не здатний зачати дитину, – «вирішив від вівторка 28 жовтня 1977 року взагалі не вживати алкоголю! І без горілки співатиму, як годиться Поетові і співцеві. Але найважливіша причина: колись козаки в поході не пили горілки. А я де? На барикадах! І один у полі воїн...» [3].

Письменник нарікав, що Міністерство культури України не дуже йшло назустріч у справі зведення будівлі театру ЗС України, а він мріяв, щоб вона постала у центрі Києва. «Для цього створено фундацію імені

мого батька І. Барчука. (Варто зазначити, що Іван Григорович Барчук – теж людина неабиякого таланту, сили волі та складної життєвої долі. У Лондоні у видавництві «Чайка» вийшла книга його драматичних творів про життя українського села у 1920-х – 1942-х рр. Він працював культосвітнім референтом табору Фрайман. У Фюсенському таборі після війни організував драматичний гурток, за що був потрапив під суд.) Я багато разів розмовляв з банкірами, бізнесменами Лондона, інших міст Великої Британії: вони зацікавлені в інвестиціях в Україну. Для будівництва театру можуть дати певну суму» [8, с. 2]. На Заході залучення до мистецтва є головним принципом виховання, але інвестори постійно цікавляться тим, у що вкладають гроші. О. Де очікував дій.

Театр Збройних Сил було створено на основі драматичного театру «Дзвін». Костянтин Лінартович, художній керівник-директор, залишивши Молодіжний театр, організував свою трупу з одинадцяти осіб, яку назвав «Театр „Дзвін”» (1990). Театр-студія свої сценічні роботи показував там, де вдавалося орендувати приміщення, – у Будинку художника, консерваторії, Київському державному театрі ляльок, у будь-якому випадковому залі. Із творчістю О. Де Костянтина Лінартовича познайомив композитор Олександр Старинський, який і привіз в Україну драматичні твори письменника. «Дзвін» тяжів до філософської притчі, К. Лінартовича зацікавила історична п'єса «Володимир Великий», яка, на його думку, актуальна для сьогодні, як ніколи, думкою про те, що «правитель не має права сам, один приймати рішення, яке може вплинути на долю народу, держави» [2, с. 15]. На виставу приїхав автор твору, з чого й почалася дружба «Дзвону» й О. Де. Вистава зібрала менше людей, ніж могла б, – відсутність реклами, скрутне матеріальне становище громадян, крім того, глядача потрібно готувати. «Дзвін» не належав до театрів, які прагнуть привабити глядача будь-якими засобами. К. Лінартович принципово не сприймав роздягання актрис, пікантні сценки – творив мистецтво. Рівнявся на вистави, на які, за словами О. Де, у Лондоні квитків не можна дістати вже за півроку, незважаючи на високі ціни [Там само].

ЛІТЕРАТУРА

1. Барчук І. Г. Драматичні твори / І. Г. Барчук. – Лондон : Чайка, 1976. – 589 с.
2. Житниченко Л. Аура «Дзвону» / Л. Житниченко // Театральна-концертний Київ. – 1992. – Січ. – С. 14 – 15.
3. Лист до Н. Чеги від 2 грудня 1997 р.

**ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА**

4. Лист до Н. І. Зарудняк від 4 серпня 1997 р.
5. Меншун В. Поезії Олександера Де / В. Меншун // Трибуна. – 1993. – № 7. – С. 42.
6. Мусієнко Г. Дар, зігрітий серцем / Г. Мусієнко // Вечірній Київ. – 1996. – 23 серпня. – С. 4.
7. Про автора / Олександр Де // Нар. армія. – 1993. – Лип. – С. 3.
8. Сулік М. Театр Збройних Сил України запрошує військового глядача на свої вистави / М. Сулік // Нар. армія. – 1994. – Лип. – С. 2.
9. Шевченко В. Шановна редакціє! / В. Шевченко // Нар. армія. – 1996. – Трав. – С. 3.

УДК 37.013.42; [373.3.015.31.035;792] (043.3)

***Р. М. Калько,
м. Луганськ***

**ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ
ВПРОВАДЖЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ
В ПОЗАКЛАСНУ РОБОТУ СУЧАСНОЇ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ**

Театральну діяльність, відому з античних часів практично у всіх давніх цивілізаціях, тривалий час розуміли як вузькоспеціалізовану діяльність, а театральну педагогіку – виключно як підготовку актора до виконання ролі. Але з початку ХХ століття, коли склалися основні системи театральної педагогіки (К. Станіславський, Л. Курбас та ін.), вони виявилися актуальними для різноманітних галузей людської діяльності, зокрема педагогіки (драматико-педагогічний метод). Світове визнання здобула драматико-педагогічна організація навчання (*Dramapadagogische Gestaltung des Unterrichts*).

Визнаючи роль театральної педагогіки в становленні особистості молодшого школяра, науковці підкреслюють, у першу чергу, її надзвичайний вплив на процес засвоєння індивідом, починаючи з дитинства, соціальних норм і культурних цінностей суспільства. Дослідники відзначають, що включення дитини в театралізовану діяльність, завдяки накопиченню та розширенню її індивідуального життєвого досвіду через особливу взаємодію зі світом однолітків, дорослих, власну рефлексивну практику, постає рушійною силою особистісного розвитку. Разом з тим цей процес вважався емпіричним досвідом педагогів-новаторів, який ще до сьогодні не набув узагальненого вигляду наукової теорії.

Доречно наголосити, що під театральною педагогікою найчастіше розуміють процес становлення особистості за допомогою драматизації,

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

інсценізації та інших засобів містеріального залучення людини до новостворених соціальних конструкцій. Якщо досягнути історію застосування театральної педагогіки, то можна виокремити три основні напрями. Перший напрям можна умовно назвати *професійним*, оскільки в ньому головне значення приділено акторській вправності, що здатна своєю грою вдосконалити й окрему людину, і все суспільство звільненням від афектів (метод драматизації). Теоретично здобутки цього напрямку сягають часів Арістотеля в його розумінні катарсичного впливу [1] як очищення від афектів шляхом їхнього максимального збудження. Оскільки актор має першочергове значення, театральна педагогіка може розумітися як праця актора над роллю.

Другий напрям умовно можна назвати *постмодерним*, коли в театральній педагогіці засоби драматизації використовують для вирішення суспільно значущих завдань, зокрема освітніх (драматико-педагогічний метод). Так, Н. Водолага використовує драматизацію як унікальний засіб для збагачення мовленнєвого досвіду дітей, Н. Карпінська, Ю. Косенко, В. Захарченко – як засіб збагачення їхнього літературного досвіду, М. Єфіменко створює театр фізичного виховання – для оптимізації процесу оволодіння основними рухами, Ю. Сищенко – як ефективний засіб навчання іноземної мови тощо.

У третьому, з умовною назвою „*психологічний*”, – у процесі театралізованої діяльності, у її широкому розумінні, зникає чітка межа між виконавцем ролі та глядачем (метод інсценізації). Отже, й актор, і глядач знаходяться в рівних умовах. Цей напрямок найбільш повно реалізований у східній культурі, де глядачі повинні знати не тільки основну сюжетну лінію виконуваного твору, але й головні тексти театральної постанови. Теоретично напрямок був осмислений М. Бахтіним як „карнавальна культура” [2].

В історії початкової освіти елементи кожного з методів тією чи іншою мірою застосовувалися в практиці роботи школи, водночас драматизація традиційно була набутком окремих учителів-новаторів і тривалий час не була підкріплена широкою практикою та теоретичними основами. Це пов'язано, у першу чергу, з тим, що протягом століть початкову освіту діти, зазвичай, здобували в сім'ї (материнська школа) і просто не потрапляли в поле зору професійних педагогів.

Формування особистісного досвіду молодших школярів засобами

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

театральної педагогіки відбувалося природним шляхом. Основну увагу було зосереджено на методах інсценізації та драматизації. У різновіковому колективі шкільного театру, який був фактично моделлю сучасного суспільства, молодші школярі могли реалізувати свій потенціал у межах визначеної ієрархії. Сприйняття та опрацювання художнього тексту з подальшим обговоренням під керівництвом учителя готувало дітей до аналізу відтвореного в тексті зразку суспільної поведінки. Первинні знання та емоційні переживання поглиблювалися під час виготовлення декорацій, театральних атрибутів, участі у виставі без слів, репетицій тощо. Внутрішній та зовнішній рух природно закінчувався проявом самостійної акторської творчості, коли разом з накопиченням театального досвіду та формальних знань молодший школяр міг виступити спочатку в рідному колективі, а потім і перед незнайомими дітьми, що свідчило про прилучення до кодифікованих мистецтвом надособових авторитетів.

Так, дослідно-експериментальна робота щодо впровадження театральної педагогіки в позакласну роботу сучасної початкової школи проводилася із залученням дітей молодшого шкільного віку, учителів початкових класів, а також педагогів-організаторів з виховної роботи та керівників театральних гуртків СЗШ I – III ступенів № 18, № 13, № 10 та № 6 м. Слов'янська Донецької області; Билбасівської СЗШ I – III ступенів № 1 та СЗШ I – II ступенів № 2 Слов'янського району Донецької області; Межівської СЗШ I – III ступенів № 2 смт Межова, та шкіл Межівського району Дніпропетровської області Новопавлівської СЗШ I – III ступенів № 2, Новопідгороднянської СЗШ I – III ступенів, Слав'янської СЗШ I – III ступенів, Української СЗШ I – III ступенів, Райпільської СЗШ I – III ступенів. Усього в дослідженні взяло участь 300 дітей – молодших школярів та понад 20 учителів початкових класів Донецької, Дніпропетровської областей. У формувальному етапі педагогічного експерименту взяли участь 156 учнів початкових класів. Отже, проведене експериментальне дослідження визначило ефективність упровадження театральної педагогіки в позаурочну роботу сучасної школи.

Підсумовуючи викладене, можна зробити висновок, що театральна педагогіка створює умови, у яких керівники гуртків й учні початкової школи становлять цілісний колектив, причому стосунки між його учасниками будуються на принципах взаємопідтримки та взаємоповаги. Дослідження підтвердили, що в межах різновікового театального колективу уможлиблюється ефективність упровадження театральної педагогіки.

Створення в межах діяльності шкільного театру відповідного простору забезпечує можливості творчого розвитку особистості, розкриття рушійних сил і механізмів впровадження театральної педагогіки перетворення виховного процесу на театр-життя як „синтезатор” культуротворчого розвитку молодших школярів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аристотель. Сочинения : в 4 т. Т.4. / Аристотель. – М. : Наука, 1983. – 648 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.

УДК 792.024

*А. А. Кікоть,
м. Харків*

СИМВОЛІКА ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА

Символіка театрального костюма здійснюється в сакральній, езотеричній або романтичній сфері культури та втілює потребу творця висловити те, що неможливо висловити жодним іншим засобом. Змістова потенція символу в цьому процесі завжди ємніша за його реалізацію в кожний конкретний момент. Це створює змістовний резерв, який може давати неочікуваний ефект сприйняття художнього оформлення, змінювати сутність символу та непередбачуваним чином деформувати художній образ у цілому.

Відношення між будь-якою формою і змістом, а також між змістом і його відображенням у костюмі досить складні. Часто зміст лише мерехтить через зображення, а зображення тільки натякає на зміст. Неповна проєктивність змісту на зображення приховується за ілюзією, коли глядачеві намагаються нав'язати віру в повну подібність. Отже, відображення вказує на зміст такою ж мірою, якою відображає його. Якщо припустити, що зміст – це характер персонажа, який відображається в костюмі, то структурні елементи костюма постають як символи, мають символічну природу.

Визначення символу в театральному костюмі пов'язане з поняттям підтексту, яке є одним з головних у театрознавстві. Підтекст не

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

обов'язково повинен вербалізуватися, його сприймають саме на рівні комунікативної інтенції. Таким чином, підтекст виявляється підґрунтям потенційних смислів, з якого глядач активізує свої.

Хотілося б звернути увагу на те, що, використовуючи костюми минулих століть, необхідно зважати на візуальний досвід сучасного глядача. Зовнішня пізнаваність театрального костюма часто вводить в оману, тому що маскує величезні культурно-історичні зрушення. У цій складній ситуації на допомогу приходить «пам'ять символу». Цей термін містить стійкі смислові конотації, притаманні позам, жестам, прикрасам, головному убору, аксесуарам тощо.

Шляхи створення сценічного образу ще не вивчені, суперечки про нього тривають понині. Змінюється час – змінюється й розуміння структури образу, відбувається поглиблення самих понять «характер» і «образ». Найпоширенішим, популярним, якщо завгодно, у сучасній театральній практиці є підхід до образу «від себе», але є й прихильники іншого шляху — «від образу».

Принцип «іти від себе» часто сприймається примітивно, і деякі актори, домагаючись природності й правдивості на сцені, залишаються тільки самими собою в запропонованих обставинах, зводячи складний процес створення художнього образу до типажної подібності. Справжній же тип зображуваного персонажа – це узагальнення окремих рис характеру цілого кола конкретних людей.

Кожний справжній артист не завжди має усвідомлене прагнення до створення характеру, тобто до перевтілення. Актор, що не вміє розрізняти тип і характер, завжди гратиме лише тип, але образу ніколи не створить. У такого актора, зазвичай, виробляється набір кліше, манірних кривлянь, банальностей, одним словом, штампів. Художній же образ – це, перш за все, органічність, театральність і соціальність.

У царині театрального мистецтва художній образ постає як символ і в цій якості виконує роль згущеної програми творчого процесу. Художній образ формується у свідомості глядача на основі чуттєвого сприйняття його форми, емоційної оцінки та пізнання змісту. Через образне уявлення встановлюється зв'язок ідеального з матеріальним, тобто здійснюється перехід від ідеального до матеріального й навпаки. Театральний костюм позначає формотворчість художнього образу й несе легітимовані культурні значення.

Одним з головних елементів театрального костюма є маска як знаковий предмет, за допомогою якого людина змінює не просто зовнішність, а буденність свого існування на світ гри і фантазії, відкриває творчі можливості в пізнанні буття. Маска – це й форма прийняття життя, і форма гри з ним. Недоступне і непідвладне людині в житті стає доступним завдяки масці; «зривання масок» з себе та інших стає основним мотивом творчості, а модель «фестивалю без масок», оголення людського Я до найпотаємніших глибин виступає ідеалом суспільства.

Важливість театрального костюма в художньо-образному рішенні вистави на сучасному етапі розвитку театрального мистецтва значно зростає, костюм починає виконувати додаткові функції, наприклад, рухливої декорації. Колористика костюма має символічне значення, викликає певні естетичні переживання та впливає на сприйняття художнього образу людини в житті й на сцені. Ця естетична основа створює перспективу для конкретних кольорових рішень окремих костюмів, а також художнього комплексу одягу всіх дійових осіб – від прими до акторів масовки. При цьому колір діє не тільки у вигляді окремих костюмних форм, а, перш за все, як система сприйняття загальної поліхромії художнього образу, яка висвітлює всі кольори реальної дійсності.

УДК 792.8

*Є. І. Коваленко,
м. Київ*

ХОРЕОГРАФІЧНА ПЕДАГОГІКА В. А. ДЕНИСЕНКА

Вимоги всебічного виховання танцюриста сягають уже практично першого в європейській історії трактату з хореографічного мистецтва Лукіана: це вмотивовувалося, зокрема, схожістю завдань хореографії та риторики, оскільки «танець ... прагне тієї ж мети, що й оратори – показати людські уподобання і пристрасті» [3, с. 275]. Саме на Лукіана спирався реформатор балету нового часу Ж. Ж. Новерр, коли висловив вимогу «не самими лише симетричними фігурами і розміреними па, а живою виразною грою» [4, с. 70] визначати хореографічну майстерність. Ці

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

вимоги цілком суголосні точці зору сучасної психології, за якою «біодинамічна тканина моторного акту неповторна так само, як відбитки пальців» [1, с. 28]. Більше того, навіть дуже вузький досвід відновлення руху травмованих дав підставу для радикального висновку, що «зміна моторних настанов пов'язана не лише зі зміною ... окремих дій, а й ... загальних особистісних мотивів» [2, с. 101]. Саме цілісний підхід до руху як до вияву особистості, а відтак до завдань балетної педагогіки як до виховання особистості покладено в основу діяльності видатного українського педагога хореографії, заслуженого артиста України Володимира Андрійовича Денисенка, якому 23 січня 2013 р. виповнилося 80 років.

За роки своєї педагогічної діяльності в Київському хореографічному училищі він виховав не одну сотню артистів балету, серед яких багато провідних танцівників та солістів, лауреатів міжнародних конкурсів, заслужених та народних артистів, талановитих балетмейстерів та педагогів. Учні В. Денисенка відомі не тільки в Україні, а й далеко за її межами: вони успішно працюють за кордоном, прикрашаючи сцени знаменитих театрів, а згодом і самі починають займатися педагогічною діяльністю, відкривають свої школи, організовують балетні трупи, а сам він і досі продовжує плідно працювати. Окрім Київського хореографічного училища, де він з 1964 р. викладає класичний танець та сценічну практику, він веде щоденний ранковий клас удосконалення солістів у Національній опері (а донедавна встигав вести такий самий клас і в Київському державному дитячому музичному театрі). За час викладання у В. Денисенка склався власний педагогічний метод, який потребує вивчення та фіксації.

В. Денисенко народився 1933 р. в Москві. Він закінчив Московське хореографічне училище Великого театру по класу знаменитого педагога М. Тарасова, який виділяв талановитого учня з-поміж інших. Юнак був дуже здібним до класичного танцю: він мав великий легкий стрибок, абсолютну виворотність ніг, без якої неможливе правильне виконання балетних вправ, красивий підйом стопи. До того ж, він був дуже координованим, швидко запам'ятовував складні танцювальні комбінації. М. Тарасов іноді давав завдання тільки на словах, не вдаючись до особистого показу, а показувати нову комбінацію доручав кому-небудь з учнів. І часто цим учнем був саме В. Денисенко, який швидко сприймав слова педагога, наполегливо працював, а головне, любив танцювати й

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

мріяв потрапити на сцену Великого театру. Мрії не судилося здійснитися: з того випуску до Великого театру взяли тільки танцівників високого зросту, зате в Харківській опері, куди був призначений молодий танцівник, на нього одразу звернули увагу. В. Денисенко став виконувати сольні партії (Блазень у «Лебединому озері» П. І. Чайковського, Нуралі у «Бахчисарайському фонтані» Б. Асаф'єва, танок зі стрічкою з балету Р. Глієра «Червоний мак» у постановці А. Месерера та багато інших) і мав великий успіх у глядачів. У Харківській опері починається й педагогічна діяльність В. Денисенка. Керівництво, оцінивши високий професіоналізм молодого артиста, вихованого в кращих традиціях московської академічної школи (а московська школа чоловічого танцю в усьому світі вважається еталонною), доручило йому проводити класи вдосконалення для артистів балету з метою підвищення професійного рівня харківської трупи, який був близьким до аматорського.

У 1964 р. В. Денисенка було запрошено до Київського державного хореографічного училища. Відтоді він покинув сценічну кар'єру й присвятив себе вихованню молодих талановитих артистів, утілюючи свої творчі задуми у своїх учнях. На жаль, кінохроніка не зберегла танців Володимира Денисенка, але ті, хто займався в нього в класі або тільки спостерігали, як натхненно ця людина проводить звичайний урок, заряджаючи всіх своєю енергією, можуть з упевненістю сказати, що перед ними – справжній артист. Володимир Андрійович під час уроку майже не сидить на місці: усі комбінації він показує сам у повну силу (для уроку він одягає спеціальне взуття – це й для зручності, і частина театральної культури: до балетного залу у вуличному взутті, як і у верхньому одязі, не ходять). Цей показ має не формальний (щоб артисти зрозуміли комбінацію), а артистичний характер: педагогу самому подобається виконувати класичні пор-де-бра, фіксуючи академічні положення рук, з прогином тулуба й розтяжкою в «напівшпагат», піруети у великих позах, стрибкові комбінації. Одного разу навіть дійшло до нещасного випадку: під час показового уроку в Київському хореографічному училищі педагог отримав травму під час виконання складного стрибка (розрив ахіллової зв'язки). Грамотний показ комбінації педагогом має дуже велике значення і в балетній школі, і в подальшій сценічній кар'єрі артиста, оскільки сприйняття візуального образу випереджає вербальне пояснення. Коли дітям подобається, як педагог виконує вправу, вони намагаються точно її

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

повторити, те ж саме стосується й дорослих артистів. У класі В. Денисенка завжди панує творча атмосфера: біля тренувального станка стоять визнані майстри – народні артистки України О. Філіпп'єва, Т. Голякова, Р. Хілько (ця балерина, яку свого часу визнали найкращою у світі Жізеллю, уже давно покинула сцену, але й досі продовжує кожен ранок приходити в клас до улюбленого педагога), молоді талановиті солісти, які здобули нагороди на багатьох престижних конкурсах, О. Стоянов, О. Голиця, К. Кухар, артисти, які щойно прийшли зі школи, а також такі, що прагнуть поліпшити свою творчу форму (перед складним спектаклем або після травми). Об'єднує цих людей одне: бажання самовдосконалюватися. Педагог знаходить для кожного привітні слова, він уміє водночас і підбадьорити, і бути вимогливим, зробити саме те зауваження, яке потрібне артисту, тобто поставити складне завдання, але таке, що можна виконати. Універсальність класу В. Денисенка визначається не зниженням планки до середнього рівня, а, навпаки, прагненням підвищити цей рівень до ідеального, а кожен артист докладає максимум зусиль, щоб наблизитися до цього ідеалу.

«Якщо Ви хочете чогось досягти в балеті, обирайте клас Денисенка. Там не просто розминаються, а НАВЧАЮТЬСЯ!» – до цієї поради соліста балету Віталія Відінеєва можна додати тільки те, що цей клас ЛКУЄ. Дійсно, педагог дає артистам комбінації, спрямовані на розвиток сили й еластичності м'язів ніг і спини, координації рухів, рухливості стопи (для цієї мети Володимир Андрійович дає на початку уроку кілька комбінацій *battement tendu* – у повільному темпі на витягнутій опорній нозі, та ж сама композиція з *demi plié*, а потім – у дуже швидкому темпі). Екзерсис у станка дуже насичений і фізично виснажливий, зате на середину артисти виходять розігрітими й готовими до виконання будь-яких технічних труднощів. Після таких інтенсивних занять артисти іноді відчують біль у м'язах (так звану крепатуру), але травмування на уроці пригадати важко (за винятком вищезгаданого випадку з самим педагогом). На середині залу екзерсис повторюється не в повному обсязі (мова йде про театральний урок): педагог надає перевагу вправам, які потребують апломбу, володіння вестибулярним апаратом, координації у повільних та швидких обертаннях. Це обов'язкові піруети (по II позиції для чоловіків і по IV – для жінок), якими завершуються початкові комбінації *battement tendu*, *tours* у великих позах, *foittés* у різних формах та ракурсах. Велику увагу В. Денисенко приділяє стрибкам, адже в чоловічому танці це головне. Педагог чергує

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

комбінації, спрямовані на розвиток елевації, з танцювальними композиціями, які розвивають амплітуду рухів і координацію. Часто Володимир Андрійович дає для виконання уривки з балетів і просить концертмейстера підібрати відповідний музичний супровід: це дуже надихає артистів.

В. Денисенко – майстер композиції. У його комбінаціях, на перший погляд складних для вивчення, існує своя логіка. Педагог ставить перед собою методичне завдання: наприклад, відшліфування якогось елемента. Це значить, що вся композиція цієї комбінації має бути підпорядкована цій меті: на початку комбінації цей елемент повинен бути виконаним кілька разів у своїй початковій формі або в повільному темпі кілька разів, щоб артисти налаштувалися на алгоритм цієї вправи, а ближче до фіналу цей елемент виконується в ускладненій формі або у швидкому темпі, або й те, і те. Головний принцип: комбінація не може бути монотонною: вона повинна мати свою мету, свою кульмінацію, свій основний елемент. У класі В. Денисенка є не тільки елементи, що проходять через усю комбінацію, але й такі, що проходять через весь урок. Взагалі, для уроків характерна циклічність: педагог кожного дня нарощує навантаження, а в останній день тижня проводить так званий технічний урок, де учні тренують швидкі обертання на полу та в повітрі з просуванням по діагоналі, великі *jeté* та *assamblé* по колу, великі піруети, – тобто все те, з чого складається техніка чоловічого танцю. Володимир Андрійович ніколи не називає себе балетмейстером, але, він, безперечно, має талант до композиції. Коли В. Литвинов (учень В. Денисенка) став головним балетмейстером Національної опери і збирався ставити «Попелюшку», він часто приходив на уроки до свого колишнього педагога, і це було викликано, як потім виявилось, не тільки бажанням вивчити творчий стан трупи: балетмейстер черпав там своє натхнення. У деяких варіаціях «Попелюшки» артисти впізнали уривки знайомих комбінацій. Власні хореографічні постановки є і в самого В. Денисенка. На одному з недавніх концертів КДХУ (2010 р.) було показано прекрасний номер – «Рондо-капрічіозо» на музику Ф. Мендельсона, який виконували учні старших класів. Хореографом і репетитором був В. Денисенко. Цей номер має свою історію: він був поставлений ще в 1972 році до чергового огляду радянських балетних шкіл, що проходив у Москві, і виконували його перші учні В. Денисенка. Заслужений діяч мистецтв РСФСР, керівник

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

кафедри хореографії Ленінградської консерваторії П. Гусев відзначив роботу молодого педагога і його талановитих учнів в одній зі своїх статей.

У різні роки у Володимира Андрійовича навчалися: М. Прядченко, С. Лукін, І. Погорілий, А. Кучерук, А. Козлов, С. Бережний, М. Ковмір, В. Литвинов, В. Федотов, В. Писарев, Д. Клявін, М. Міхеєв, М. Мотков, Є. Кайгородов, І. Мамонов, М. Білоцерковський, О. Шаповал, О. Гамаюнов, Я. Іваненко, І. Буличов, Н. Терада (Японія), О. Стоянов та багато інших. Усі вони відзначені почесними званнями, нагородами, займають провідні позиції як в Україні, так і в кращих балетних трупах світу, серед них є прекрасні артисти, самобутні хореографи, досвідчені педагоги. Хоча В. Денисенко в основному працює з хлопцями, багато балерин вважають його своїм учителем, адже він веде не тільки уроки класичного танцю, але й сценічну практику – репетирує па-де-де, варіації, і його зауваження для балерин такі ж необхідні, як і для танцівників. Дочка В. Денисенка Ганна теж стала балериною: вона танцювала сольні партії на сцені Національної опери і навіть здобула диплом I Міжнародного конкурсу артистів балету ім. С. Лифаря.

Завдання педагога-хореографа, який виховує молодих балетних танцівників, полягає в тому, щоб не тільки дати їм професійну школу класичного танцю, а й розкрити творчу індивідуальність своїх учнів, зробити їх справжніми артистами. Ті, хто приходить навчатися балету, мають різні фізичні дані, різну зовнішність, але якщо вони мають бажання танцювати, педагог повинен допомогти кожному зі своїх учнів знайти своє місце, свою сцену, сказати своє слово мовою танцю, бо від цього залежить доля артиста. Саме ставлення до артистів як до неповторних цілісних особистостей стало вирішальним у творчій педагогіці видатного майстра хореографії В. А. Денисенка, досвід якого потребує всебічного осмислення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гордеева Н. Д. Функциональная структура действия / Н. Д. Гордеева, В. П. Зинченко. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 208 с.
2. Леонтьев А. Н. Восстановление движения. Психофизиологическое исследование восстановления функций руки после ранения / А. Н. Леонтьев, А. В. Запорожец. – М. : Сов. наука, 1945. – 232 с.
3. Лосев А. Ф. Эллинистическая римская эстетика / А. Ф. Лосев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1979. – 416 с.
4. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах / Ж. Ж. Новерр. – Л. ; М. : Искусство, 1965. – 376 с.

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ КИТАЙСКИЙ ТЕАТР ЦАНЬЦЮНЬ

VII век в истории и культуре Китая приобрел особое значение. Об этом времени принято говорить как о классической эпохе династий Тан и Сун. К этому моменту завершилось создание централизованного государства, утверждение страны на политической арене. На основе роста экономики и укрепления государственности Китай становится культурным и политическим центром. Результатом расцвета государства стало строительство городов, совершенствование ремесел, торговли. Эпоха династий Тан и Сун – время стремительного развития литературы и искусства [3].

Данный исторический период обозначен значительными изменениями в театральном искусстве Китая. Различного рода представления получили популярность как в среде аристократов, так и в народе.

Во время династии Тан деятельность театра контролировалась государством. Так, при императорском дворце существовала специальная «палата Цзяофан», которой вверялась организация представлений и профессиональная подготовка актеров и музыкантов.

Уличные театральные действия непосредственно были связаны с организацией городской культуры. Театр из императорских дворцов вышел на городские площади и стал доступным большому кругу зрителей, что значительно повлияло на его демократизацию [2].

Если в самом начале становления китайского традиционного театра наиболее распространенными были ритуальные и песенно-танцевальные формы, то к VII веку формируется новый тип театрализованного зрелища – *цаньцзюньси*, просуществовавший долгое время и нашедший в дальнейшем свое продолжение [4].

Жанр цаньцзюньси является одной из самых ранних форм традиционного китайского театра. По своей сути это были небольшие диалоги, которые разыгрывались двумя персонажами (пань-цзюшг, или цаньцзюньси, и цангу). Интермедии носили комический или сатирический характер. Значительное внимание в постановках уделялось пластике, танцевальным движениям и музыке, костюмам и гриму. Что более всего

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

отличало цаньцзюньси, так это импровизационность, ставшая основополагающим принципом данного жанра.

Темы интермедий почти всегда были связаны с повседневными событиями городской жизни, сатирой на пороки людей, комическими ситуациями. Часто представления носили каламбурный характер. В истории остались упоминания о театральных сценках, в которых присутствовали даже элементы политической сатиры.

Комические сцены разыгрывались двумя актерами. При этом цаньцзюнь – главное действующее лицо, для которого было характерно остроумие и умение высмеивать человеческое несовершенство или какие-то ситуации. Цангу – второстепенный персонаж, роль которого заключалась в том, чтобы подготовить реплики цаньцзюня. В истории осталось имя знаменитого актера Ли Кэцзи (амплуа цаньцзюня), прославившегося своими выступлениями в эпоху Сянь-тун (IX век). В центре его острых сатир были чиновники, придворные и богословы.

Следует отметить, что жанр цаньцзюньси постепенно претерпел ряд изменений. Так, постепенно изменялся состав исполнителей, и в дальнейшем количество участников уже не ограничивалось. В соответствии с популяризацией во многих провинциях Китая добавлялись и региональные особенности.

Цаньцзюнь и цангу оформились в отдельные амплуа актеров, а в эпоху Сун, соединившись вместе, способствовали появлению комического амплуа фуцзин. Фуцзин – комический образ, который попадал в разные забавные ситуации, был зачинщиком споров. Смех публики вызывали его комические и остроумные реплики. В костюме и гриме все соответствовало сути персонажа: и небрежный костюм, и грим в форме белой бабочки с выделенными двумя черными линиями бровей [5].

Основываясь на принципах цаньцзюньси, в эпоху Сун сформировался новый жанр хуацзиси, который также представлял собой небольшие комические сцены, оставаясь импровизационным с элементами сатиры. Свобода в выборе тем опосредована изменениями, которые в это время произошли в китайской литературе. Отказавшись от «высоких» сюжетов и идей, прозаики и поэты обратились к изображению реального мира, показывая его конфликтность и сложность.

В X – XIII веках жанр цаньцзюньси продолжал пользоваться популярностью, синтезируя в себе черты других театральном-музыкальных представлений. Своеобразным вариантом этого жанра в конце X – начале

XI века стали комические сцены «цзацзюй» [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гайда И. В. Китайский традиционный театр сицзюй. / И. В. Гайда. – М. : Наука, 1971. – 126 с
2. Кравцова М. Е. История культуры Китая : учеб. пособие / М. Е. Кравцова. – СПб. : Лань, 1999. – 416 с.
3. Малявин В. В. Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / В. В. Малявин. – М. : Астрель, 2004. – 432 с.
4. Серова С. А. Китайский театр: эстетический образ мира / С. А. Серова. – М. : Вост. лит. РАН, 2005. – 168 с.
5. Электронный ресурс. – Режим доступа : <http://www.cirk-bilet.ru/articles/id76/>

УДК 791

*І. А. Колоусова,
м. Луганськ*

ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ МАСОВИХ СВЯТ НА УКРАЇНІ

Масові свята і видовища мають багату історію, що беруть свій початок з глибини століть, з давніх народних обрядів і дійств. Історія масових святкувань налічує близько 30 століть. Старослов'янські «ігрища», народні гуляння, народні свята в Радянському Союзі, а також сучасні масові вистави – усе це є тим або іншим різновидом масових святкових дійств. Масовий характер свят і принципи їхньої театралізації зумовлюють високу міру емоційного залучання тих, хто є безпосередньо учасником. Тому в історичному розвитку свят відображається вся історія державності й цивілізації. Масові свята ведуть свій родовід від календарних обрядів, вони займали величезне місце в житті найширших народних мас античності: у Давній Греції – Діонісії, у Римі – Сатурналії. Традиційні народні урочистості природно виникли з виробничих і побутових умов життя давніх людей ще до виникнення релігійних вірувань і займали значне місце в житті найширших народних мас. З виникненням і становленням християнства на Русі зароджувалися нові свята, пов'язані зі священними подіями нової релігії. Кілька століть паралельно розвивалися дві лінії свят, що театралізувалися: народна, балаганна, карнавальна стихія,

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

що мешкає на площах, ярмарках, вулицях, і свята церковні. Масові святкування, обрядові дії і ритуали здавна були необхідні для підтримки всесвіту. Із свят старовини своє походження бере не тільки мистецтво, а й уся культура: свята додавали сенс життя.

Починаючи з IX ст. і до наших днів ведеться дуже яскравий та різноманітний історичний літопис становлення України, її мови, звичаїв, традицій та культури. Українська народність в основному склалася в XV ст. У різних джерелах перша згадка поняття «Україна» належить до різних часів. Українці мають історичне коріння в зовсім різних країнах і культурах, які частіше за все ворогували між собою (Московське царство та Польща, Російська імперія та Австро-Угорщина). Звідси відсутність суспільної консолідації і територіальний розкол між різними частинами країни, а також різноманіття улюблених свят, що відзначаються. Більша їх частина пов'язана з церковним або народним календарем, а інші з'являються в процесі розвитку країни.

У IX – XII ст. більша частина сучасної України входила до складу Київської Русі, де нерідко князі влаштовували різноманітні масові гуляння, які завжди були подією і для учасників, і для організаторів, пізніше Петровські асамблеї з феєрверками, а апогеєм єдності мас за радянських часів стають травневі й листопадові демонстрації, а також сучасні масові вистави. Деякі свята, народжені за радянських часів, були пов'язані з історичними, політичними, соціальними змінами й подіями та утворили ще кілька ліній свят – це державні й професійні свята. Вони формують нові концепції свята, започатковують нові культурно-масові тенденції святкування. Деякі свята цього періоду й пострадянського часу продовжують відзначатися на Україні й сьогодні. При цьому з набуттям незалежності кожне з українських свят має свої специфічні особливості, традиції і концепції святкування. Але якщо за радянських часів свята були засобом масової пропаганди ідей керівної партії, то сьогодні, коли сучасна Україна – незалежна держава, нова святкова культура формується як елемент ідеології міцної, самобутньої держави зі своєю багатою спадщиною, кращими національними традиціями, які символізують національні цінності та формують свій святковий, народний, професійний та державний календар: День Незалежності України, День Конституції, День молоді, День Соборності України та ін.

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

Також нащадками та продовжувачами традицій масових свят стали дні народження міст, де свято передбачає одночасне виникнення численних місць дії, причому учасники самі обирають цікавий для них у дану хвилину об'єкт, а масове видовище зосереджує увагу на одному певному місці, що має в цей момент вирішальне значення. Вони міцно увійшли до культурного контексту соціального життя й відзначаються щорічно. З особливим розмахом проводяться ювілейні свята: 20-річчя Незалежності України, 65-річчя Луганській області, 70-річчя створення підпільної молодіжної організації «Молода гвардія». Особливим явищем у сукупності масових свят став День Перемоги (9 Травня). Оскільки на пострадянському просторі немає практично жодного міста, якого б не торкнулася Велика Вітчизняна війна, масштаб цього свята залишається всенародним. Також до категорії масових можна віднести й деякі професійні свята (День шахтаря). Такі свята символічні, знакові для різних окремих регіонів України.

Для драматургії масових театралізованих заходів концепція знакового характеру мистецтва незвичайно корисна. У цей час колективи шукають нові й відроджують забуті форми театралізованих вистав. Масове свято – явище незвичайне, воно синтезує дійсність і мистецтво, художньо оформлюючи ту чи іншу реальну життєву подію. Свято, таким чином, це не ілюстрація певних фактів, а синтез художнього вимислу та дійсності. Людина, яка присутня на масовому святі, виступає одразу в кількох якостях – як глядач і як учасник дійства. Фрагмент реальної дійсності, про який йдеться у святі, повинен бути естетично оформлений і художньо перетворений таким чином, щоб глядач не залишився байдужим.

Специфіка драматургії і режисури масового свята полягає в тому, що вони являють собою не тільки створення, реалізацію театралізованого дійства, а й організацію дії аудиторії – і учасників, і глядачів свята. Така особливість драматургії масового свята, як зв'язок з реальною дійсністю, не виключає наявності художнього вимислу. Образність, завдяки якій реальний факт модифікується і в зміненому естетичному вигляді подається глядачеві, – те, що робить масове свято явищем мистецтва. У сценарії свята, масової вистави завжди присутні узагальнені образи героїв минулого, сьогодення й майбутнього. Герой (нехай узагальнений або конкретний) масового театралізованого свята завжди реальний, і в цьому

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

виявляється документальність драматургії і режисури свята. Поєднання двох ліній – документальної публіцистичності і художньої образності – додає сценарію масштабності, виразності й глибини.

Поетичне, документальне й філософське звучання таких заходів потребує, щоб режисер мав знання закономірностей використання алегоричних виразних засобів і їхньої відмінності одна від одної. Сучасне театралізоване свято має раціонально-процедурний характер. Тематичне масове свято включає театралізований масовий хід, що виконує роль своєрідного святкового прологу, потім театралізований мітинг-маніфестацію, де обов'язково повинна відбутися основна подія свята й розкритися його тематика, далі кульмінаційна подія і, нарешті, «народне гуляння» як фінал свята.

У тематичному святі є єдине розгорнуте в часі й просторі театралізоване дійство, об'єднане єдиним сценарно-режисерським ходом. Своєрідність такого ходу в сценарії масового свята полягає в тому, що він обов'язково повинен бути образним, зоровим, що відповідає одночасно задуму сценариста й режисера. Пошуки такого ходу є специфічними для сценариста й режисера масової дії. Заданий драматургічний хід, який рухає розвиток сюжету, є основним пов'язуючим моментом при монтажі епізодів сценарію, він ніби показує всі дію. Звідси його концептуальна специфіка: різножанровість і багатоплановість, активна творча участь великої кількості людей у святковій дії.

Масова культура, створювана фахівцями для широких мас, відрізняється від народної культури, створеної самими масами для власного споживання. На відміну від класичної культури, що функціонувала винятково в межах освічених і забезпечених прошарків суспільства й заснованої на настановах просвітництва, масова культура опирається на розважально-компенсаторні функції культури.

Привабливість видовища, його яскравість і барвистість, зовнішня ефектність надають соціокультурної значущості цій події.

Функції вербальних, пластичних, художньо-декоративних, музичних сторін видовищної дії існують у єдиному контексті й полягають у тому, щоб настроїти глядача на тональність дії, створити те емоційне русло, при якому організується сприйняття.

Тому будь-яке видовище є формою емоційно-естетичного, ідейно-емоційного спілкування, ефект співучасті, співпереживання й співтворчості глядача стають найважливішими характеристиками видовищного

мистецтва – сучасного масового свята.

Отже, масштаби використання методів режисерської роботи в масових святах повинні бути співорієнтовані з масштабами суспільних потреб та можливостей. Саме тоді, можливо, мистецтво організації масових свят зможе бути збалансовано в самому собі настільки, що переборе загальну тенденцію до утілітаризації мистецтва взагалі й мистецтва створення свята.

УДК 792.02

*М. А. Кравченко,
м. Миколаїв*

СЦЕНІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ПОСТАНОВОЧНОГО ПРОЦЕСУ

У театральному мистецтві сучасності відбулися істотні зміни, які торкнулися всіх сторін його функціонування в соціокультурному просторі, що пов'язані з необхідністю інкрустувати в традиційні форми постановочного процесу високотехнологічні засоби його реалізації. Сучасний театр стає на інноваційний шлях розвитку, використовуючи досягнення нових технологій як складових режисерської експлікації у сценографічному рішенні спектаклю. Нові технології впливають і на розвиток театру як виду мистецтва, у результаті чого з'являються унікальні форми спектаклів, специфічні технології постановочного процесу, а можливості втілення сценічного задуму стають безмежними. Ураховуючи важливість експериментальних постановок для розвитку театру дослідження питань співвідношення, взаємодії творчого завдання з його практичною реалізацією, використання нових технологій у сучасному постановочному процесі є актуальною проблемою для сучасного театру.

Проблемі технологічного забезпечення постановочного процесу в театральному мистецтві присвячено великий корпус праць наукової літератури. Так, наприклад, у працях В. Базанова, В. Березкіна, В. Бикова, Н. Громова, Г. Кайзера, М. Еткінда розкриваються проблеми теоретичного аналізу сценографічного процесу.

Великий шар наукових досліджень становлять роботи з історії театру, мистецтва й творчості окремих художників-сценографів, зокрема праці М. Васильєвої, Р. Власової, М. Давидової, Д. Катишева, В. Козлінського,

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

Є. Костіної, Є. Панкратової, І. Пружан, Ф. Сиркін, Е. Фрезі, у роботах яких розкривається широкий спектр проблем від історії розвитку театру до сценографічних рішень та цінних знахідок художників-сценографів багатьох країн.

Особливий інтерес становлять праці, присвячені творчості сучасних театральних художників (Д. Боровського, Е. Капелюш, П. Каплевич, М. Китаєва, В. Окунєва, О. Шишкіна та ін.), серед яких є як монографічні видання, так й окремі критичні статті, опубліковані в провідних театральних виданнях. Важливими в розробці піднятої проблематики є розкриття художнього образу вистави, аналіз усіх форм сценографічного процесу як складної організованої динамічної системи, знакових засобів сценографії; просторових чинників організації театральньо-декораційної складової спектаклю тощо.

Питання техніки й технологій театральних декорацій, практичні рекомендації зі створення театального макета і втілення його на театральній сцені досліджено театрознавцями і практиками театральньо-декораційного мистецтва, зокрема в працях В. Базанова, А. Понсова, В. Ривіна, А. Сологуб, Н. Сосунова, К. Уїнслоу та ін.

Є сенс відзначити праці В. Базанова, у яких проаналізовано театральньо-технічну термінологію, конструктивно-технологічні принципи побудови театральних декорацій, досліджено естетичні функції театральної техніки, подано класифікацію матеріально-технічних, речових та художніх засобів, за допомогою яких організується сценографічна робота та визначається пластичний стиль спектаклю.

Проблемам світлового вирішення спектаклю присвячено праці А. Броннікова, Д. Ісмагілова, Є. Древаліної та ін. Досить глибокими у вирішенні технічного втілення світового простору спектаклю стали роботи Г. Філідтинського, де наведено варіанти рішення світлової драматургії відповідно до режисерського задуму й постановочних завдань.

Слід зазначити низку праць, автори яких докладно розкривають специфіку пластичних основ композиції. До цієї групи дослідників належать Ю. Волчек, В. Мошков, О. Кузнєцов, А. Степанов, О. Чернишов, у роботах яких розглянуто засоби художньої виразності, які застосовуються в сценографічному мистецтві (лінія, пляма, симетрія, асиметрія, формоутворення і т. д.), проблеми стилізації та категорії якісної й кількісної міри, пропорційності, супідрядності, масштабу.

Проблеми застосування інформаційних технологій в організації

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

театрального процесу вивчали Е. Ампелогова, Є. Левшина, І. Овчинников, В. Павлюк, А. Порай-Кошиць, Д. Трубочкін, В. Шеповалов, С. Штернін. Дослідженню віртуальності як феномену художньої культури присвячено праці В. Бичкова, М. Ігнат'єва, Н. Маньківської, А. Нікітіна, М. Решетнікова, Т. Шехтер, де висвітлено специфіку віртуальної реальності, завдяки чому виникає можливість «переміщуватися» в особливе містично-реальне середовище.

Отже, можна констатувати, що на сьогодні існує великий шар джерел, у яких порушується процес технологічного вирішення художнього простору спектаклю.

У межах цієї роботи піднімається значення нових технологій в організації сучасного театрального процесу. У цьому контексті постановочний процес розглядається як взаємодія театральної умовності й віртуальної реальності.

Так, до роботи художника-постановника на сучасному етапі висувують серйозні вимоги, зокрема знання та використання програм векторної, растрової та тривимірної графіки для розробки ескізів сценографії та проектної документації. Практичне застосування можливостей нових технологій у постановці, зокрема світлодіодні екрани (табло), мобільні проекційні дисплеї, адаптовані для невеликих залів і концертних майданчиків, проекційні натяжні екрани, плазмові панелі з різними діагоналями, мультифункціональні світлові прилади, туманний екран, медіа-платформи, інтерактивне скло, різні постановочні прийоми, що використовуються у відеопроєкції та ін.

Створення нових принципів художнього оформлення спектаклю повинно відповідати провідним тенденціям розвитку світового театрального мистецтва, зокрема таким, як *інтерактивність*, *симультанність*, *багатовимірність*. Просторове рішення виступає не як особлива театральна образність, а як одна з граней спектаклю [2, с. 149]. Усі художньо-декораційні та технічні засоби, які використовує театр у реалізації сценічного твору, «розглядаються сценографією як елементи, що створюють художню форму спектаклю» [1, с. 5]. Один з дослідників сучасного театру В. Шеповалов наголошує на динамічності цього виду мистецтва, який у контексті нових тенденцій часу набуває тільки йому притаманних характерних особливостей [2, с. 150].

У теперішній час відбувається не тільки естетизація театральної

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

техніки, але й технологізація художнього оформлення, що є загальним процесом розвитку взаємовпливу науки та мистецтва. Для сучасного театру є характерним «розмиття» кордонів у сфері діяльності режисера-постановника й художника-постановника на основі застосування нових технологій у театральному процесі. Становлення нових технологій у театрі в контексті історичного розвитку пов'язане зі змінами сценографічної образності картини світу, з розвитком соціально-естетичних особливостей різних епох, з видовищною естетизацією техніки та зростаючим впливом технічної оснащеності театру, що сприятиме створенню нових жанрів і форм видовищних мистецтв.

Використання сучасних технологій у сценографії дозволили сформувати нову культуру сценографії, доповнивши емоційну сторону традиційної графічної і живописної техніки більш докладними професійними характеристиками: варіативністю, просторовою композицією, точним масштабом, кількістю фактур і спеціальних ефектів; можливістю точного відтворення й передачі їх у цифровому форматі.

Трансформація ескізів, їхнє опрацювання в графічних програмах, компактне зберігання й запис повнотекстових файлів сценографії на цифрових носіях, комп'ютерне 3D-моделювання, створення партитури спектаклю з використанням мультимедіа-програм, збір і передача професійної інформації в глобальній мережі Інтернет та багато іншого об'єднуються в різнохарактерну, багатоконпонентну діяльність сценографа. Специфіка такого підходу дозволяє здійснювати повний цикл створення сценографії з елементами режисури, сприяє прийняттю оптимальних рішень у реалізації театральної постановки.

В організації театрального процесу технологічний підхід сприяє формуванню нових принципів здійснення цього роду діяльності та представляє сукупність методів, виробничих і програмно-технологічних засобів, об'єднаних у технологічний ланцюг, що забезпечує *побудову – зберігання – обробку – реалізацію* мистецької інформації.

У сучасній театральній творчості проявляються тенденції взаємодії художніх мов, перетинання їх змістовних складових. Нові технології дозволяють глядачеві перевтілитися зі спостерігача у співтворця, здатного впливати на розвиток і модифікацію творів театального мистецтва. Принцип інтерактивності як форма співтворчості постановника й глядачів, модифікує твір театального мистецтва. Нові технології, які вносять у синтезовані жанри масових театралізованих вистав, міських свят,

карнавалів, фестивалів видовищність, наочність, інформативність сприяють естетизації технологій як виду видовища й творчої діяльності.

Таким чином, застосування нових технологій у постановочному процесі розширює творчі можливості сценографів у створенні художнього образу спектаклю, що відповідає новим естетичним вимогам сучасності. Нові технології сприяють уніфікації та глобалізації театрального мистецтва, у тому числі через онлайн-трансляції вистав у мережі Інтернет. Можливості інформаційної сценографії змінили організаційні процеси гастрольної діяльності, дозволили швидко сформувати сценічний простір спектаклів у приміщеннях і на відкритих майданчиках, внесли в спектакль видовищну складову творчого задуму. Отже, застосування технологічного підходу в сучасному постановочному процесі суттєво впливає на його динаміку та є джерелом різноманіття різних видів і форм художньої практики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Базанов В. В. Эстетические функции театральной техники : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения / В. В. Базанов. – Л., 1971. – 20 с.
2. Шеповалов В. М. Становление теории сценографии и ее роль в науке о театре / В. М. Шеповалов // Искусство и эстетическая культура : сб. науч. тр. – СПб., 1992. – С. 149.

УДК 792.02

***О. И. Кравчук,
г. Ровно***

ТРАНСФОРМАЦИЯ СИНТЕТИЧЕСКОГО ЗРЕЛИЩА В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

Потребность общества в новых творческих резервах рождала такие виды искусства, как театр, кино и родственные им временно-пространственные искусства, которые синтетичны по своей природе. Они объединяют творчество драматурга (сценариста), актёра, режиссёра, художника, а в кино также оператора; в музыкальном театре драматическое искусство выступает в единстве с вокальной и инструментальной музыкой, хореографией и т. д. Искусство режиссёра эстетически объединяет компоненты художественного театрального или

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

кінематографічного произведения в новое целое.

Художественное творчество неотделимо от духовного облика самого художника — писателя, артиста, музыканта, скульптора, живописца. Великий художник тем и велик, что в его творениях отразилась жизнь во всей глубине, в бесконечном многообразии ее проявлений. Образ жизни и образ мыслей миллионов людей — их общественные отношения, взгляды, обычаи, верования, идеалы, мечты и устремления — запечатлелись в бессмертных творениях таких художников, как Сервантес и Шекспир, Леонардо да Винчи и Рафаэль, Байрон и Пушкин, Лев Толстой и Бальзак, Чехов и Мопассан, Репин и Суриков, Щепкин и Ермолова... К. С. Станиславский говорил: хотите в своем творчестве приблизиться к этим гигантам, изучите естественные законы, которым они порой стихийно, непроизвольно подчиняют свое творчество, и научитесь сознательно пользоваться этими законами, применять их в своей собственной творческой практике! На этом, в сущности, и построена знаменитая система Станиславского. Основной же закон всякого художественного творчества гласит: искусство — отражение и познание жизни; не зная жизни, творить нельзя [1, с. 7].

Разумеется, путь восхождения к театральному синтезу многосложен. Может сложиться представление, что театр повторяется, следуя по одному предначертанному кругу. Весьма близкую к подобного рода понимания концепцию предложил в свое время Дж. Гасснер в книге «Форма и идея в современном театре».

Однако концепция замкнутой цикличности развития театра ошибочна. Объективная картина развития театральной истории — движение, свершаемое по спирали. Важно, что на каждом новом ее витке театр выдвигает принципиально новые критерии правды и театральности, что венчающий каждый из циклов развития синтез возникает каждый раз на другой основе. Вместе с тем новая театральность не может не осваивать (даже вопреки полемике) предшествующий опыт, а это и есть предпосылка неминуемого в будущем динамического равновесия. Таким образом, борьба театральности и правды становится содержанием истории режиссерских выразительных средств, источником развития новых, современных театральных форм [3, с. 19].

Рассматривая процессы развития театра с точки зрения эволюции выразительных средств театрального искусства, нельзя забывать о том, что область эволюции содержания в достаточной мере разработана

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

исследователями драматургии и театра. Разумеется, нельзя отделять одно от другого. Однако считаем необходимым акцентировать внимание на смене форм театрального спектакля, ибо вопрос этот заслуживает всестороннего и подробного рассмотрения. Не забудем и утверждения В. Белинского: «Если есть идеи времени, то есть и формы времени».

Каждое театральное направление сначала развивается как бы подспудно, часто зреет в недрах предшествующего (и как выясняется потом — полярного), направления, возникает неожиданно, развивается в конфликте с традицией и проходит обусловленный диалектикой путь — восхождение, полноту выражения, творческий кризис. Каждый период театральной истории имеет своего лидера. Ему следуют, ему подражают, с ним яростно спорят, как правило, с двух сторон — те, что остались позади, и те, что окажутся впереди.

Театр, по мнению Питера Брука, должен отражать уже через саму свою структуру движущееся, дисгармоничное, противоречивое общество XX века. И не только отражать его, но вмешиваться в него, быть ему нужным. Для Брука театр — никак не место, куда приходят отдохнуть от жизни. В него приходят к ней приобщиться, что-то в ней понять, вернее же — учиться ее понимать, ибо театр не должен предлагать готовые ответы и тем освобождать от необходимости мыслить. Брук изучает законы театра методом проб и ошибок. Каждый его удачный спектакль — угаданный объективный закон искусства, неудачный — неверная гипотеза, опровергнутая в ходе опыта. При этом не ищется некий окончательный, все исчерпывающий, приложимый ко всем явлениям театра «закон искусства». Театр, призванный отразить мир, природу, должен быть по своему равен природе, а она неисчерпаема [4, с. 7].

«Театральность» и «правда» — суть главные составляющие драматического спектакля. Борьба этих двух начал является источником развития выразительных средств в театральном искусстве. Борьба эта легко угадывается, когда мы обзираем прошлое театра, и гораздо труднее обнаруживается при рассмотрении живого творческого процесса, развивающегося на наших глазах.

Блистательный синтез театральности в современном театре должен сочетаться с глубокой психологической разработкой.

На протяжении последних десятилетий развития коренным образом изменился характер театра. В прошлом наблюдалось стремление к синтезу

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

под знаком сочетания условного (постановочное искусство) с безусловным (актерское искусство). Сегодня те же тенденции скрестились под знаменами театра образного.

Для вовлечения зрителя в пространство, в атмосферу спектакля используют ослепительные цветомузыкальные и световые эффекты, часто агрессивную звуковую среду, создавая подобие модных сегодня различных шоу, как на телевидении.

Театральная условность в решении пространства представляется больше к лицу современному театру, нежели старомодный бытовизм. Кроме того, лаконизм — более экономный, более простой и верный путь к художественному образу спектакля.

Сопоставляя широко известное прошлое и формирующееся настоящее, можно прийти к выводу об особой закономерности смен театральных направлений, особой, строго размеренной цикличности театральных эпох. Синтез искусств – создание качественно нового художественного продукта посредством органичного соединения искусства или видов искусства в единое целое [2, с. 268 – 271]. Конечное явление не сводится к сумме составляющих его компонентов, оно обобщает такие их свойства, как идейно-мировоззренческое, образное и композиционное единство, общность участия в художественной организации пространства, времени и другие, позволяя оказывать многостороннее эмоциональное воздействие на восприятие человека. Объединение искусств в новый синтетический вид происходит из-за потребности общества в более широком, всеохватывающем освоении и изображении действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера : учеб. пособие для ин-тов культуры, театр. и культпросвет. училищ / Б. Е. Захава. – М. : Просвещение, 1973. – 320 с.
2. Радугин А. М. Синтез искусств / А. М. Радугин // Большая советская энциклопедия. Эстетика. – М. : Библионика, 2006. – С. 268 – 271.
3. Ремез О. Я. Мастерство режиссера: Пространство и время спектакля : учеб. пособие для студентов театр. вузов и ин-тов культуры / О. Я. Ремез. – М. : Просвещение, 1983. – 144 с.
4. Брук П. Пустое пространство / П. Брук. – М. : Прогресс, 1976. – 103 с.

УДК 791.9:930.85

*М. В. Крипчук,
м. Луганськ*

ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ДІЙСТВ НА ЛУГАНЩИНІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

На початку ХХ століття Луганськ затвердив себе як найбільший промисловий, науковий, культурний центр зі своїм особливим життєвим устроєм і різноманітними традиціями. Луганщина та її мистецькі сили не стояли осторонь бурхливих подій 20-х років ХХ ст. Політична ідеологія, скерована з радянських центрів Москви, Харкова, Києва, упроваджувалася на території Луганської області й тією чи іншою мірою впливала на долю митців, мистецьких течій, на специфіку організації масових свят.

У 20-х рр. ХХ ст. ведуться роботи з благоустрою робочих садів. Особливу увагу звертають на культурні заходи просто неба. Уперше Міський сад згадується в матеріалах Луганського обласного архіву за 1897 рік. Міська управа цього року передає сад в оренду Гірничо-Комерційному Клубу (у майбутньому – Парк культури і відпочинку імені 1 Травня). Територію саду було оточено стіною і розділено на дві частини: Гірничо-Комерційний сад і Міський. Найулюбленишим містом відпочинку був Міський сад (з 1922 р. носить ім'я 1 Травня). Вхід у сад був платним, у саду грав оркестр, працювали буфети. Взимку заливали каток.

У саду було відкрито літній театр, «раковину» для оркестру, павільйони. У 1915 р. було здійснено спробу відкрити літній кінематограф. Ініціатором виступив М. Ямпольський, завідувач училища при заводах Гартмана. У літньому кінематографі демонструвалися як розважальні, так і наукові фільми, серед яких «Життя мікробів», «Крокодили», «Скорпіон», а також фільми пропагандистського характеру («Звірства німців у Росії», «Геройський подвиг капітана Нестерова»).

Тут у садах влаштовували Різдвяні гуляння. Проводили заходи «новорічної ялинки», навколо якої розташовувалися Балаганчик, маленькі театрики. Народ розважали петрушки, клоуни, привозилися невеликі звіринці. Організаторами таких гулянь зазвичай були міські благодійні товариства. У Луганську, наприклад, в 1910-х роках діяли Луганське, Римсько-Католицька, Єврейське благодійні товариства.

З музейних документів ми дізнаємося, що в Луганську в різдв'яні й

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

новорічні дні влаштовувалися «Великі святкові дні кінематографа». У місті в одному або кількох кінотеатрах демонстрували найкращі фільми року. Особлива увага звертається на масову роботу: організація масових та сімейних вечорів, давніх гулянь.

У навчальних закладах Луганська ще до революції влаштовували зустрічі Нового року з ялинкою та розвагами. До них учні готувалися заздалегідь, складаючи програми й проводячи репетиції виступів. Складовими частинами новорічної програми були: спів гімну «Боже, царя храни», спів «Привет ёлке», читання віршів біля ялинки, театралізація байки І. Крилова в особах «Вовк і Кіт», постановка фантастичної п'єси «Серед квітів», зі співом, у 2-х діях.

На початку ХХ ст. особливу увагу приділяли організації та проведенню свята 1 Травня. З особливим піднесенням першотравневе свято відбулося в місті Бахмут у 1926 р. У святковій ході брали участь діти, профспілки, військові частини, спортивні організації, допризовники, скаути, учні шкіл міста. Вихованці дитячих будинків і притулків роз'їжджали на прикрашених вантажівках. У всіх театрах відбулися святкові концерти та мітинги. Увечері відбувалося урочисте вшанування героїв праці. Уночі на площі просто неба було здійснено постановку п'єси «Гімн життя».

У низці сіл першотравневе свято пройшло з особливим піднесенням. У хуторі В.-Теплому Станично-Луганського району було проведено демонстрацію за участю 2 тракторів. Після був проведений урочистий мітинг, який завершився роздачею школярам подарунків. У селі Петровському Петровського району були влаштовані перші октябрини.

Плануючи першотравневе свято 1928 р. в Луганську, керівництво міста вирішує перенести святкування на стадіон. У рамках святкування пройдуть вільні рухи фізкультурників, у яких візьмуть участь 1700 осіб, масова інсценівка «Світовий Жовтень», у якій візьмуть участь понад 300 осіб, далі концерт об'єднаного духового оркестру під керуванням Епштейна в складі 120 осіб, хор дітей (120 осіб), хор дорослих (150 осіб), концерт струнного оркестру в складі 100 осіб, виступ велостудії з фігурною їздою. Усю театралізовану видовищну програму планували закінчитися о 15.00. Увечері для всіх трудящих були відкриті клуби, сади, кіно. У клубах намічались виступи драматичних і хорових гуртків, синьої блузи тощо.

У цей день були скасовані зупинки транспорту біля Палацу Праці та

братської могили, планувалося спростити маршрут театралізованої ходи організацій міста та скоротити до мінімуму виступи ораторів на мітингу. Струнками колонами проходили частини Червоної Армії, діти – колишні безпритульні з будинку-комуни, залізничники, текстильники і держзавод № 60 та інші. Серед демонстрантів яскраво виділялися червоні прапори. Червоний був основним геральдичним кольором. На прапорах він символізував бунт, революцію, боротьбу.

На жаль, як констатує преса того періоду, були серйозні недоліки в проведенні свята Першотравня. «Світовий Жовтень» не вийшов. Керівники та організатори свята виявили повну безпорадність. Інценівка звелася до вальсу шести пар дівчат. Ще гіршими були справи з концертною програмою. Диригент духового оркестру Епштейн зібрав усього 10 – 12 музикантів, диригент струнного оркестру Кушлін – ще менше учасників колективу.

Вдалою частиною свята були вільні рухи дітей-фізкультурників. Одягнені в усе біле, вони яскравими точками миготіли на великому майданчику стадіону, символізуючи чистоту, незаплямованість, невинність, чесноту, радість. Слід зазначити, що найчастіше білий колір асоціюється з денним світлом, а також із силою, яка втілена в молоці.

Коли фізкультурні рухи підходили до кінця, з боку Кам'яного Броду злетів літак. Покружлявши над Ботанічним садом, він повернув до стадіону і знизився до висоти двоповерхового будинку. Аероплан піднявся вгору й почав здійснювати «мертві петлі», «ковзання на крилі» та ін., що викликало захоплені оплески у всіх присутніх на святі.

У селах же святкування було добре організовано. У хуторах Нижній і Верхній Вільхівці проводився вечір спогадів, на якому були присутні багато козаків. Другого травня тут відбулася демонстрація. У святковій ході взяли участь три трактори, які одночасно служили трибуною на мітингу. Також вдало пройшло свято і в інших козачих хуторах.

У петровській сільраді Станично-Луганського району ще 29 квітня відбувся першотравневий вечір, у якому взяли участь усі організації хутора. Структура святкування включала в себе демонстрацію, карнавал, спортивні змагання. Козаки хутора Рогальчик святкували 1 Травня спільно з мешканцями німецької колонії Північнокавказького краю.

У цей період і в наступні роки на Луганщині простежується тенденція до розвитку мітингової дії в масових святах, що особливо характерно для

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

періоду перших п'ятирічок.

У 30-ті роки ХХ ст. на Луганщині поширюється рух художньої самодіяльності. Населення виявляє зацікавленість до театральних форм розваг. Традиційними для цього періоду були огляди художньої самодіяльності та театралізовані мітинги, які стали новою формою масової політичної агітації. На театралізованих мітингах виступали хори, оркестри. Готувалося спеціальне оформлення. Різні види мистецтва доповнювали й підсилювали агітаційні промови ораторів.

В умах Радянського Союзу, як і у 20-х роках, велику увагу приділяли святкуванню 1 Травня. Так, у 1930 р. свято проходило в м. Луганську під гаслами: *подальшого зміцнення індустріалізації країни, колективізації сільського господарства, розгортання культурної революції* тощо. У рамках святкування в місті проводився місячник українізації. Святкування відбувалося два дні. Першого травня було організовано демонстрацію, як у місті, так і в селах регіону. У рамках святкування влаштовувалися святкові травневі вечори у клубах, сільбудах, хатах-читальнях, культустановах з демонструванням революційних кінофільмів. Особливого значення набувають паради фізкультурників. У цей час відбувалося відкриття літніх садів відпочинку та організація культурно-масової роботи в них. Загальне святкування травневого свята мало масовий характер. Луганський окружний комітет КП(б) наполягав на тому, щоб організатори святкувань уникали шаблонів та неорганізованості, які помічалися в попередні роки, для цього святкування мусить бути добре технічно організоване.

У ці роки з особливим підйомом проводиться свято Великого Жовтня. Особливу увагу приділяють художньо-культурному оформленню жовтневих демонстрацій: у лозунгах і плакатах були показані досягнення, що їх домоглися трудящі за дев'ятнадцять років.

Архівні документи [1 – 11] свідчать про те, що організація театралізованих дійств на Луганщині мала загальний масовий характер. Велику увагу приділяли символічному оформленню та декоруванню транспортних засобів, що зображували діяльність окремих заводів, з максимальним використанням в образному рішенні новітніх технічних можливостей (матеріалів, звуку тощо). Кавалькада оформлюється виробничими емблемами, бутафорськими фігурами та іншим силами самих підприємств міста Луганська, що відкривало можливості творчої фантазії, самодіяльності. Основною формою святкувань стали мітинги та демонстрації, в оформленні яких використовувалася радянська символіка

(червоні прапори, емблеми тощо).

На основі аналізу масових свят пожовтневого періоду доходимо висновків, що саме в цей час відбуваються активні пошуки в організації масових дійств просто неба. Така тенденція була зумовлена ідеологією та радянською культурною політикою цього часу. У масових видовищах особливу увагу приділяють символічному характеру декораційно-художнього оформлення, яке за змістом відповідало загальній ідеології радянського часу.

НЕОПУБЛІКОВАНІ АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ

1. ДАЛО, ф. газетний, оп. 1, спр. 2, 136 арк.
2. ДАЛО, ф. газетний, оп. 1, спр. 30, 39 арк.
3. ДАЛО, ф. газетний, оп. 1, спр. 32, 123 арк.
4. ДАЛО, ф. газетний, оп. 1, спр. 33.
5. ДАЛО, ф. газетний, оп. 1, спр. 44, 56 арк.
6. ДАЛО, ф. газетний, оп. 1, спр. 67, 68 арк.
7. ДАЛО, ф. газетний, оп. 1, спр. 115, 56 арк.
8. ДАЛО, ф. газетний, оп. 1, спр. 115.
9. ДАЛО, ф. Луганский окружной комитет КП (б) У г. Луганск , оп. 1, спр. 994, 101 арк.
10. ДАЛО, ф. Луганский окружной комитет КП (б) У г. Луганск, оп. 1, спр. 1115, 64 арк.
11. ДАЛО, ф. Старобельский окружной комитет КП (б) У г. Старобельск, оп. 1, спр. 1106, 21 арк.

УДК 782.1

*О. Л. Леонтєва,
м. Дніпропетровськ*

ОПЕРНИЙ ТЕАТР У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ ДНІПРОПЕТРОВСЬКА

1974 р. в Дніпропетровську було відновлено діяльність театру опери та балету, що відкрився оперою «Князь Ігор» О. Бородіна. Кадрове питання залишалося актуальним, бо в Дніпропетровську була відсутня консерваторія. Тому трупа театру формувалася заново. Колектив поповнювався випускниками консерваторій Москви, Ленінграда, Києва, Харкова, Свердловська. Творче керівництво театру складалося: головний диригент – П. Варивода, головний режисер – А. Лимарєв, головний художник – народний художник СРСР А. Ареф'єв, головний хормейстер –

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

В. Кіосе. Інші хормейстерські посади обіймали Й. Недзвецький, В. Пучков.

Обов'язково до репертуару включалися твори сучасних композиторів: «Оптимістична трагедія» Б. Холмінова, «Овід» А. Спадавеккіа, «Тихий Дон» І. Держинського, «Дніпровські пороги» В. Ільїна, «Прапорonosці» О. Білаша, «Листи кохання» В. Губаренка. Інтерпретуючи ці опери, Дніпропетровський театр опери та балету виконував ідеологічно-пропагандистську функцію.

За необхідністю реалізації розважального потенціалу театру до репертуару трупи включалися твори в жанрі оперети. Для постановки першої оперетової вистави – «Летючої миші» Й. Штрауса – був запрошений режисер Московського театру оперети, народний артист СРСР В. Канделакі. Диригент вистави – П. Варивода, хормейстер – В. Кіосе. Оперету «Циганський барон» Й. Штрауса поставили дніпропетровський режисер Ю. Чайка, диригент М. Шпак, хормейстер В. Кіосе; «Веселу вдову» Ф. Легара, «Сільву» І. Кальмана – режисер Є. Бузін, диригент М. Шпак, хормейстер В. Кіосе; «Холопку» М. Стрельникова – режисер О. Федорів, диригент В. Пороховник, хормейстер В. Пучков.

Український репертуар був представлений операми «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Наталка-Полтавка» М. Лисенка, «Катерина» М. Аркаса. Вистава «Наталка-Полтавка» представляла Дніпропетровщину в 1991 р. на сцені Національної опери України в межах фестивалю національних оперних вистав.

Головна виконавська функція хору Дніпропетровського театру опери та балету – спів у класичних оперних виставах. Окрім того, хор брав участь у концертних проектах театру, виконуючи Реквієми В.-А. Моцарта, Дж. Верді, А. Сальєрі, літанію В.-А. Моцарта, Симфонію № 9 Л. Бетховена, Літургію С. Рахманінова, кантату «Весна» С. Рахманінова, кантату «Лечу в неволі» Д. Січинського. Концертна діяльність хору стала вагомим складником подальшого розвитку культурно-мистецького простору Дніпропетровщини.

За останні роки афіша Дніпропетровського академічного театру опери та балету поповнилася експериментальними хоровими виставами. Постановочна група дивертисменту «Хоро-шоу», куди увійшли хормейстер В. Пучков, режисер О. Ніколаєв, знайшла кожному артисту хору свій образний малюнок. Авторами лібрето, що створювалося в театрі, були хормейстер та режисер. Центр уваги концентрувався на всіх постатях дивертисменту «Хоро-шоу», на протиставленні різних вокально-хорових

жанрів – опери, оперети, мюзиклу, естрадного концерту, шансону. У постановці значно посилювалася роль артистів хору, партії яких було побудовано на класичних засадах із привнесенням оригінально стилізованого естрадного шоу, східної пластики й виразної танцювальної пантоміми. Хор виконував уривки з «Травіати» Дж. Верді, шлягери групи «Бітлз», популярні хіти світової естради. Сучасні розважальні вистави розширюють соціально-культурний діапазон виконавських інтересів хорового колективу Дніпропетровського театру опери й балету.

По-новому осмислюється фольк-опера видатного українського композитора Є. Станковича «Цвіт папороті». Композитор написав цей твір у 1978 р. для Академічного народного українського хору ім. Г. Верьовки. За радянських часів оперу не було поставлено. А у 90-ті рр. «Цвіт папороті» звучав у концертному вигляді у виконанні Національного академічного народного українського хору ім. Г. Верьовки. Тематика твору зацікавила постановників Дніпропетровського академічного театру опери та балету. Його актуальності сприяла відсутність останнім десятиліттям у репертуарі Дніпропетровського академічного театру опери та балету творів національної класики. Диригент В. Гаркуша, режисер О. Ніколаєв, хормейстер М. Лисогор створили за мотивами цієї опери виставу «Колиска життя».

Від спектаклю до спектаклю зростає професійна майстерність артистів хору. Творчі перспективи театру збагачуються, ставляться вистави, що відповідають естетичним вимогам ХХІ століття. У 2012 р. відбулася етапна в житті колективу прем'єра. Уперше було поставлено пантомімічно-хорову сповідь «Ісус» Дж. Дедні – відомого голлівудського композитора, який створює музику до численних кінофільмів. У виставі взяли участь диригент Ю. Пороховник, режисер О. Ніколаєв, хормейстер В. Пучков. Автори вистави, намагаючись підкреслити філософсько-релігійний зміст твору, зосередили увагу на відтворенні образів-характерів, їхньому конфліктному зіставленні. Великою мірою цьому сприяв злагоджений ансамбль артистів хору, що виконує функції коментатора подій. Хор зумів подолати драматургічну фрагментарність, об'єднати суто пісенний музичний матеріал в органічну цілісність.

**ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНЦІЙ
У БАГАТОРІВНЕВІЙ СИСТЕМІ ПРАКТИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ
МАЙБУТНІХ РЕЖИСЕРІВ ЕСТРАДИ ТА МАСОВИХ СВЯТ**

Сучасна вища професійна освіта висуває завдання з формування широкого спектру професійних компетенцій випускників, і вищі країни зацікавлені готувати конкурентоспроможних фахівців, затребуваних на сучасному ринку праці. Випускники ВНЗ – майбутні фахівці у своїй галузі – за час навчання повинні не тільки придбати знання, уміння та навички, необхідні для успішної самореалізації в професійній галузі, але й розвинути, виховати в собі нові професійно важливі якості [1].

Для досягнення цієї мети використовується весь комплекс педагогічних засобів, у тому числі навчальна практика, у процесі якої студенти набувають якостей, що відповідають кваліфікаційним вимогам. Усе це свідчить про актуальність питання щодо формування основ професійної компетенції в сучасній вищій школі.

На сучасному етапі зацікавленість абітурієнтів в отриманні творчих професій помітно зростає. Одним з найбільш популярних професійних напрямів серед майбутніх студентів ВНЗ культури і мистецтв є спеціальність «Режисура естради та масових свят». Усе це зумовлює потребу переосмислення освітньої практики з цієї спеціальності в контексті компетентнісного підходу. Необхідність розробки і впровадження компетентнісного підходу в процес підготовки режисерів естради та масових свят актуальна не тільки з позиції модернізації освітнього процесу, але й з позиції вдосконалення постановки театралізованих видовищ як виду мистецтва. Число потенційних фахівців у сфері режисури театралізованих видовищ і свят щорічно зростає, але, на жаль, це явище не пропорційне зростанню якісних театралізованих видовищ.

Досить часто можна спостерігати різні театралізовані й святкові форми, які не відповідають високопрофесійному рівню їх підготовки. Провідні постановники театралізованих видовищ і дослідники цього питання відзначають, що відбувається негативна деформація вказаного виду видовищного мистецтва, його ухил тільки в розважальну сферу [2,

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

с. 44 – 45]. Усе це також визначає необхідність удосконалення системи підготовки режисерів естради та масових свят.

Таким чином, актуальність упровадження компетентнісного підходу в процес підготовки режисерів естради та масових свят зумовлена, як мінімум, двома чинниками: потребами сучасної освітньої практики й необхідністю підвищення якості різноманітних театралізованих видовищ.

Прагнення сучасних вишів удосконалювати організацію і проведення практики прямо пов'язане з їхньою турботою про ефективне формування основ професійної компетенції студентів у ВНЗ. Усвідомлення студентами власного професійного досвіду, отриманого під час проходження практики, можна розглядати як важливий внесок у їхню професійну підготовку. Слід підкреслити, що формування професійної компетенції безпосередньо пов'язано зі специфікою цільової аудиторії, урахуванням вимог ринку праці й працедавців, забезпечує випускнику можливість задовольнити ці запити, бути конкурентоспроможним і знайти собі гідне місце роботи.

Фахова відповідність сьогодні є поняттям більш широким, ніж просто певна сума теоретичних знань і практичних навичок: вона включає ще й здатність швидко адаптуватися до сучасних умов, а також особистісні якості майбутнього фахівця, його творчий підхід до втілення практичних завдань та його готовність до самостійної роботи в умовах діяльності різних структур соціокультурної та театральної сфери. Тому важливо забезпечити не тільки необхідний обсяг теоретичних знань з фаху, а й сформувати вміння застосовувати їх у практичній роботі, що слід розглядати як головне завдання підготовки спеціалістів у виші.

Цій меті цілком підпорядкований навчальний процес, який забезпечує оптимальне поєднання теоретичного матеріалу, напрацьованого під час лекцій, з активними формами семінарських та практичних занять, а також його закріплення в ході всіх видів практики. Такий підхід дозволяє студентам краще ознайомитися зі сферою їхньої майбутньої фахової діяльності, дає змогу застосувати отримані теоретичні знання в практичній роботі, розвиває самостійність і відповідальність за прийняті рішення в умовах конкретних закладів культури і мистецтв.

Навчальними планами підготовки фахівців спеціалізації «Режисура естради та масових свят» Луганської державної академії культури і мистецтв передбачено такі види практики: навчальна (III рік навчання –

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

IV семестр), виробнича (IV рік навчання – VIII семестр), переддипломна (V рік навчання – X семестр).

Усі види практики проводяться в закладах культурно-мистецького напрямку всіх типів (професійні та аматорські театри, палаци та будинки культури, центри народної або дитячої творчості, школи мистецтв, відділи культури районних центрів, центри дозвілєвої діяльності при вищих навчальних закладах та інші заклади культури і мистецтв міста Луганська, Луганської області, міст України). Бази практики мають штат висококваліфікованих фахівців, здатних надати допомогу студентам у закріпленні теоретичних знань і набутті практичних фахових умінь і навичок.

Відповідно до «Положення про проведення практики студентів ЛДАКМ» загальну організацію практики та контроль за її проходженням здійснює керівник практики, загальний контроль за підготовкою і проведенням практики здійснюється завідувачем кафедри театрального мистецтва, а безпосереднє керівництво практикою на окремих базах покладається на працівників закладу.

Кафедра театрального мистецтва безпосередньо виконує організаційну роботу, оперативно керує практикою, оцінює її результати, а також своїм рішенням призначає керівника практики з числа досвідчених викладачів. Розподіл студентів на бази практики здійснюється кафедрою, при цьому враховується рівень індивідуальної підготовки студентів і, по можливості, їхні бажання.

Основні завдання навчальної практики студентів III курсу спеціалізації «Режисура естради та масових свят» полягають у такому:

- знайомство з видами та жанрами аматорських колективів, їхньою навчально-творчою діяльністю, особливостями роботи з різними віковими категоріями учасників;

- розширення знань, отриманих студентами при вивченні дисциплін «Режисура», «Сценарна майстерність» тощо.

Під час практики студенти повинні вивчити основні функції та структуру управління закладів культури і мистецтв; ознайомитися із системою функціонування закладів культури та особливостями їхнього сучасного стану, особливостями діяльності різних типів закладів культури, специфікою роботи в аматорських і професійних колективах різного напрямку; вивчити репертуар аматорських колективів; відвідувати заняття, репетиції творчих колективів; ознайомитися з досвідом роботи кращих

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

фахівців, керівників аматорських колективів; залучатися до практичної участі у створенні сценаріїв, проведенні концертів, розважальних дитячих, молодіжних програм тощо.

Виробнича практика пов'язує теоретичні знання майбутніх режисерів-постановників масових театралізованих заходів з практичною роботою і є перевіркою їх готовності до самостійної роботи в умовах діяльності різних структур соціокультурної сфери.

Під час практики студенти повинні не тільки ознайомитися з документацією, структурою, умовами роботи установи, репертуарною політикою, а головне – за самостійно створеним сценарієм підготувати й провести один з дозвіллевих заходів (театралізована конкурсно-ігрова програма, театралізована вистава, тематичний театралізований концерт, вечір-портрет, публіцистична вистава, театралізований концерт з елементами обряду) та брати активну участь у всіх заходах, які проводяться на базі практики.

Переддипломна практика остаточно пов'язує теоретичні знання майбутніх режисерів-постановників масових театралізованих заходів з практичною роботою і є перевіркою їхньої готовності до самостійної роботи в умовах діяльності різних структур соціокультурної сфери.

Під час практики студенти повинні:

1. Ознайомитися з умовами роботи установи, системою її фінансування та використання бюджету, матеріальними можливостями, штатним розписом та кадровим складом, формами господарювання відповідно до форми власності, правовим забезпеченням бази практики (трудовими взаємовідносинами, охороною праці тощо), з документами, що регламентують діяльність установи та її підрозділів, з посадовими інструкціями.

2. Ознайомитися з перспективним та поточним планами роботи бази практики, її підрозділів, різних об'єднань творчих колективів, репертуарною політикою базового закладу культури.

3. Ознайомитися з виховною, творчою, організаційно-методичною роботою самодіяльних та інших творчих колективів.

4. Брати активну участь у всіх заходах, які проводяться на базі практики.

5. Підсумком проходження практики повинна бути самостійна постановка театралізованого свята просто неба.

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

Особливе місце в багаторівневій, безперервній системі практичної підготовки майбутніх режисерів естради та масових свят в ЛДАКМ займає Творчий центр «Красна площа, 7». На базі всіх «випускаючих» кафедр створені студентські творчі колективи: оркестри й ансамблі, хореографічні ансамблі, театральні колективи, творчі майстерні тощо, з яких складається репертуар щотижневих заходів упродовж навального року. Студентам режисерської спеціалізації надається унікальна можливість практичного втілення набутих теоретичних знань у процесі аудиторних занять. Вони беруть активну участь у всіх етапах створення певного заходу, досягнення його художньої цілісності та знайомляться зі всіма напрямками діяльності режисера естради та масових свят: організаційна робота, сценарна робота, робота з творчими колективами та акторами, постановчий та репетиційний процес тощо.

На наше переконання, саме багаторівнева та безперервна система практичної підготовки режисерів естради та масових свят у ЛДАКМ повною мірою відповідає компетентнісному підходу підготовки майбутніх фахівців соціокультурної та театральної галузі, яка забезпечується навчальними планами та унікальним проектом Творчий центр «Красна площа, 7», що має невичерпаний потенціал та системний характер набуття практичного досвіду студентами спеціалізації «Режисура естради та масових свят».

ЛІТЕРАТУРА

1. Седова Н. Е. Обновление содержания обучения на основе компетентностного подхода / Н. Е. Седова // Сред. проф. образование. – 2009. – № 12. – С. 4 – 8.
2. Шилова М. И. Формирование конкурентоспособности выпускника вуза / М. И. Шилова, И. Л. Белых // Вестн. Том. гос. пед. ун-та (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). – 2010. – Вып. 4. – С. 39 – 45.

УДК 378+379.825

*Н. С. Мамчур,
м. Умань*

ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ СТУДЕНТІВ-ФІЛОЛОГІВ

Театральне мистецтво від початку виникнення використовувалося як ефективний засіб регуляції соціальних процесів, колективних дій, індивідуальної поведінки. Ще стародавні обряди й ритуали як прообраз театру «виконували надзвичайно важливу соціальну функцію –

згуртування членів спільноти, консолідацію їхніх зусиль на досягнення певної мети і, що чи не головне, формування відчуття приналежності до Цілого» [3, с. 343]. Видатний український історик та соціолог М. Грушевський звертав увагу на значний соціально-регулювальний, соціально-гуртувальний потенціал театральної творчості народу, зазначаючи, що величні обряди були своєрідним, разом з тим – вдалим, засобом народної філософії, водночас – і психотерапії, спрямованої на виховання гуманних почуттів, людинолюбства, потреби жити так, щоб заслужити людську повагу. Учений зазначав також, що участь в обряді-святі дає людині відчуття того, що вона є частиною колективу, а звідси вона набирається впевненості, доброї думки, доброго настрою до своїх співгромадян [1].

Сучасні тенденції розвитку освіти ставлять нові вимоги до професії педагога-словесника, підсилюючи потребу у формуванні творчої особистості, розвитку індивідуального стилю діяльності. Учитель-філолог безпосередньо пов'язаний з комунікацією, а тому важливими професійними навичками стають: уміння яскраво та переконливо виражати свої думки, почуття, відношення; уміло поєднувати в своїх думках та поведінці логічне та образне вирішення професійних завдань. Саме цим пояснюється необхідність включення в навчально-виховний процес театральної діяльності, що сприяє вдосконаленню риторичної майстерності, здатності до імпровізації, артистизму. Ця проблема є наскрізною в науковій роботі сучасних учених, таких як: О. Комаровська, Л. Масол, Н. Миропольська, Н. Середа, О. Рудницька, А. Єршов, В. Ширяєв та ін.

Більшість науковців стверджують, що театральна та педагогічна діяльність подібні за метою (вплив на людину та створення переживання); за змістом (комунікативні творчі процеси); за інструментарієм, засобами (психофізична природа актора та педагога). Як для актора, так і для педагога головною умовою для розкриття здібностей та можливостей є публічність. Педагог виходить один на один з аудиторією, впливає на розум і серце своїх вихованців усіма психофізичними засобами, торкаючись думок, почуттів, волі, уяви та пам'яті слухачів. Заразливість, чарівність, переконливість – це ті якості, без яких не може обійтися ані справжній актор, ані справжній педагог. Серед спільних рис, що зближують педагогічну та акторсько-режисерську діяльність, можна також

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У XXI СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

назвати: взаємодію найрізноманітніших індивідуальностей, колективність творчої діяльності, регламентованість у часі, узгодженість переживань почуттів актора й глядача, педагога та учня [2, с. 48].

Перш ніж навчати творчості, педагогові насамперед необхідно самому зрозуміти та відчувати, що таке творчий стан, де ховаються власні акторські ресурси, як їх розкривати та накопичувати, прогнозувати подальшу діяльність. Саме реалізації такої мети необхідно в навчальних закладах організувати театральні студії.

Різноманітним і привабливим є позанавчальне життя студентів на факультеті української філології Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. Майбутні педагоги мають широкі можливості для розкриття своїх талантів, розвитку творчої особистості та професійного зростання.

Творча модель майбутнього вчителя-філолога науково обґрунтована й розроблена на факультеті української філології викладачами кафедри української літератури та українознавства (завкафери – кандидат педагогічних наук, професор Н. П. Сивачук) і впроваджується в навчально-виховний процес. У цій моделі для розвитку творчих умінь студентів-філологів було передбачено створення різноманітні форми позааудиторної роботи. Успішній реалізації вподобань та талантів сприяють студії, клуби, майстер-класи, гуртки, театри та товариства.

Діяльність викладачів кафедри спрямована на підготовку педагога – майстра своєї справи, ерудованого спеціаліста, фахівця нової генерації, який володіє творчими якостями активізації процесу навчання і виховання учнів особливо актуально в умовах сучасної дійсності. Чимала роль у формуванні творчої особистості студента-філолога, розвитку його здібностей належить театральній діяльності.

Вагомий вплив на розвиток та реалізацію творчих здібностей має діяльність театру-студії «Вервечка». Керівник – кандидат педагогічних наук, доцент І. Г. Терешко – у 2008 році «прив'язала» до колиски народного мистецтва міцну вервечку талановитої студентської молоді факультету української філології, не байдужої до народної творчості, шанувальників фольклору, цінителів народного хореографічного мистецтва.

Мета діяльності колективу – вивчення й відтворення на сцені і в житті автентичних українських танців, народних обрядів родинного та календарного циклів.

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

Танці, обрядодії, які вивчає й пропагує молодь, зібрано безпосередньо під час експедиційної діяльності студентів та співробітників лабораторії «Етнологія Черкаського краю» в селах історичної Уманщини (Уманський, Монастирищенський, Тальнівський, Христинівський, Маньківський райони Черкаської області).

У репертуарі театру-студії «Вервечка» близько 20 танців:

- дитячі хороводні ігри Уманщини – «Мак», «Подоланочка», «Воротар», «Кривий танець», «А ми просо сіяли», «Жучок», «Шум»;
- хороводи – «Вербовая дощечка», «А вже весна»;
- побутові танці – «Коробочка», «Карапет», «Краков'як», «Уманська полька», «Ойра», «Кужіль», «Уманський вальс», «Метелиця»;
- сюжетні танці – «Надя», «Жіночі вибрики», хореографічна картинка «Якось в Умані».

У репертуарі колективу українські народні обрядові пісні, фрагменти обрядів «Весілля», «Стрітіння», «Колодія», свят «Івана Купала», «Калити», «Коляди», розваги української молоді «Вечорниці» та «Вулиця», жінок – «Годенки», відтворення традиційного уманського ярмарку та інші.

Колектив є неодноразовим учасником університетських, міських, районних, обласних, Всеукраїнських свят, фестивалів, концертів. У 2011 р. (12 травня) виступав у Національному центрі народної культури «Музей Івана Гончара».

За останні роки на факультеті української філології Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини в самодіяльну позааудиторну творчість широко впроваджується українська обрядовість. Для учасників театру-студії «Вервечка» вже є традицією інсценізація щорічних народознавчих свят, таких як: «Андріївські вечорниці», «А вже весна скресла», «Уманський ярмарок», «Ой на Івана, ой на Купала» та ін. Участь студентів-філологів у таких заходах, безумовно, впливає на виховання творчих якостей та формування національної самосвідомості, історичного мислення, почуття патріотизму тощо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грушевський М. С. Про українську мову і українську школу / М. С. Грушевський. – К. : Веселка, 1991. – 46 с.
2. Серета Н. В. Елементи театральної педагогіки у формуванні педагогічної майстерності / Н. В. Серета // Теорія і практика управління соціальними системами. –

2011. – № 2. – С. 48 – 53.

3. Софронова Л. Старинный украинский театр / Л. Софронова. – М. : РОССМЭН, 1996. – 352 с.

УДК 792.54:37.015.3

*Е. И. Младзиевская,
г. Херсон*

ВОПРОСЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДЕТСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА
*(из опыта работы Образцового музыкального театра «Гармония»
детской музыкальной школы № 1 г. Херсона)*

Сложный этап развития общества, на котором находится Украина, породили глубокие социально-культурные преобразования, кардинальные изменения, особенно в сфере духовного возрождения украинской нации. Духовность, культура все больше пронизывают события общественной жизни и сознание людей. В сознании формируется новая общая направленность на идею взаимопознания, общения, эстетически художественного постижения окружающего мира. При таких условиях возникает задача воспитания развитой личности, способной к освоению наследия и дальнейшего развития общечеловеческих духовных достояний. Этот процесс должен быть постоянным ориентиром на ознакомление подрастающего поколения с сокровищницей национальной и всемирной культуры.

Государственная национальная программа «Образование» («Украина ХХІ века») одной из первоочередных задач определила необходимость коренного реформирования всей системы образования, которая бы обеспечила формирование интеллектуального и культурного потенциала личности как высшей ценности нации.

Закон Украины «Об образовании» и Национальная доктрина развития образования определили задачи, направленные на развитие человека как творческой личности, на создание условий для раскрытия ее личностных способностей, на обогащение ее духовного потенциала, приобретение социального опыта [1, с. 4].

Среди социальных ценностей наибольшие возможности влияния на формирование духовно богатой личности, способной к творческой деятельности, имеет искусство и его разновидности. Среди видов искусства, прежде всего, выделяют театральное искусство как уникальный

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

синтетический вид, который органически объединяет в себе художественное слово, драматическое действие, пластику, танец, музыку, живопись и литературу. Именно театральное искусство является особенной формой творческой активности человека, способом морального очищения, познания мира в целом и определения своего места в нем.

Педагогика как наука об образовании и воспитании подрастающего поколения на протяжении столетий использовала одну из самых распространенных форм художественного творчества – театр как «процесс жизни человеческого духа». Театр – это особый целостный взгляд на окружающий мир, уникальный вид искусства, владеющий безграничными возможностями влияния на душу личности, которая включается разными формами в художественно-творческую деятельность, опираясь на эмоции, переживания, знание и познание, чувство гармонии, совершенствуя чувства, воображение, фантазию, мышление.

Именно внешкольные учреждения, а особенно музыкальные школы, создают самые благоприятные условия для обнаружения и развития природных способностей подрастающего поколения, используя при этом концепцию личностно-ориентированного подхода для художественно-творческой деятельности детей и подростков.

Лучшее подтверждение этой мысли – результаты деятельности детских художественных коллективов. Показательно, что эти коллективы представляют все жанры, в том числе и самый сложный музыкальный жанр – оперу. Традиционный перечень предметов (игра на выбранном инструменте, музыкальная грамота, сольфеджио, музыкальная литература, ритмика, хор, оркестр...), предлагаемый учащимся музыкальных школ (студий, кружков и других внешкольных учреждений), зачастую не позволяет полностью раскрыться заложенным природой способностям ребенка. Поэтому сегодня ведущие педагоги все чаще вводят факультативы, связанные с театральной деятельностью. Темы современных педагогических технологий в жанре оперы, актуальность проблематики создания детского оперного театра и пути его совершенствования освещают различного уровня семинары-практикумы, научные конференции.

В основу данной статьи положен опыт работы музыкального театра «Гармония» детской музыкальной школы № 1 города Херсона, который является лауреатом Всеукраинского открытого фестиваля кукольных

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

театров и мастеров художественного слова «Світ надії – дивосвіт», Всеукраїнського фестивалю польської дитячої пісні під патронатом Генерального консульства Польщі в Одесі, лауреатом в номінації «Лучший музыкальный спектакль» на Открытом міжнародному фестивалі молодіжних і дитячих театрів «Южные маски» і др. Рішенням Управління культури і туризму Херсонської обласної державної адміністрації № 2/1 від 30.06.2011 г. дитячому музично-драматичному театру «Гармонія» присвоєно звання «Образцового» колектива.

Мы считаем, что многолетний опыт деятельности театра поможет правильно решить многие проблемы, чтобы сохранить силы для творчества. Ведь детский театр – это, прежде всего, ребенок, который научился видеть, слышать, ходить и говорить. А цикл предметов, изучаемый учащимися театра, поможет научить их читать, рассуждать и анализировать задачи, поставленные перед ними режиссером-учителем.

Первый и главный вопрос: «С чего начинать?».

Прежде всего необходимо изучить теоретический материал и методические рекомендации по работе над оперным спектаклем основоположников театрального жанра: К.С. Станиславского, В.И. Немировича-Данченко, В.Э. Мейерхольда, Н.И. Сац, М.А. Чехова и других.

Еще нужно уметь импровизировать, иметь достаточный багаж знаний музыкальной психологии, философии и педагогики. И, наконец, необходимо самому быть влюбленным в театр, чтобы увлечь, заинтересовать и «заразить» сценой и лицедейством своих питомцев.

Обратимся к трудам основателей системы воспитания режиссера и актера, создателей театра как учреждения. Так, К.С. Станиславский считал, что задачей оперного режиссера (в нашем случае – учителя-режиссера) является увидеть в звуковой картине действие, которое заключается в музыке, и превратить эту звуковую картину в драматическую, т. е. в зрительскую. Превратить костюмированный концерт в настоящее драматическое зрелище.

Главным выразителем действия К.С. Станиславский считает певца-артиста, в котором объединяются три искусства: вокальное, музыкальное и сценическое, «которые должны быть слиты между собой и направлены к одной общей цели» [2, с. 416]. Именно поэтому, уделяя пристальное внимание особенностям развития певческой культуры и голоса разных

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

возрастных категорий, необходимо параллельно работать над музыкальной и сценической культурой учащихся.

Так как музыкальный театр «Гармония» – это дети и подростки от 5 до 15 лет, то закономерна была потребность деления на возрастные периоды. Их получилось четыре: от рождения до 6 лет; от 6 до 11 лет; от 11 до 14 лет; от 14 лет до формирования взрослого голоса.

Первый период протекает одновременно с развитием речи. Голос ребенка от рождения имеет два самостоятельных регистра – фальцетный и грудной.

Второй период характеризуется увеличением звуковысотного диапазона, который у детей 7 – 10 (11) лет достигает ноты, децимы. Этот период самый продуктивный для развития детского певческого голоса, музыкальных способностей, эмоционально-художественного исполнения, которые опираются на ранее приобретенные навыки речи и природного голосоведения.

Третий (от 11 до 14 лет) – подростковый период развития детского голоса, который до сих пор считается самым перспективным для вокально-хоровой работы, на самом деле требует постоянного внимания и бережного отношения для дальнейшей перспективы.

Четвертый, юношеский период, охватывает послемутационный период развития голоса до взрослого состояния и длится иногда два-три года. Формирование полностью взрослого звучания завершается где-то к 25 – 27 годам.

На наш взгляд, необходимо быть мудрым педагогом, чтобы не перегрузить сознание новичка поучениями. Замечаний должно быть как можно меньше, т. к. в пении удобных партий многое достигается само собою. Акценты заостряются не на преодолении трудностей качества звучания. Задача педагога состоит в том, чтобы уберечь ученика от попыток петь репертуар повышенной сложности, ведь искушение велико. Для новичка начальный этап самый важный. Природная саморегуляция требует применения в начальном периоде обучения удобного репертуара, без усложнений, что способствует взаимодействию работы всех элементов голосоведения. Необходимо не бороться, а создавать комфортные условия для голоса – и тогда не придется исправлять зажимы в дальнейшем.

Такой подход проверен многолетней практикой и освещен в работах ученых: О.В. Далецкого, Л.А. Хлебникова, Т.В. Дорошенко и мн. др.

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

Теперь необходимо рассмотреть вопрос репертуара. Для постановки нужно выбрать оперу, хорошо взвесив все возможности своего коллектива: опыт работы, музыкальную подготовку, кругозор и вокальные данные исполнителей.

Мы выбрали следующую схему методики работы над оперой (ее стараемся придерживаться и сейчас). Сначала знакомимся с содержанием оперы и биографией композитора. Затем слушаем музыку, разбираем ее, стараемся понять главную мысль композитора: что он хотел сказать своим произведением, как выразил свои мысли в музыке, запоминаем музыкальные характеристики героев и... пробуем пропеть оперу хором. В результате каждый из ребят прекрасно знает и содержание оперы, и главные музыкальные темы всех партий. При таком детальном знакомстве опера становится детям понятнее и ближе. Потом вместе подбираем исполнителей на главные роли. Тщательно разучиваем и отрабатываем партии с каждым исполнителем. Отдельно идет работа над дуэтами и хорами. Обязательно необходимо следить, чтобы в процессе исполнения музыкальных тем у каждого персонажа были правильными «чистая» интонация, темп, ритм, характер.

В опере все ученики должны уметь не только петь, но и танцевать, красиво и ритмично двигаться по сцене, сопровождать свое пение выразительной мимикой, согласовывать движения с характером музыки.

Когда каждый ребенок хорошо понимает свой образ, свободно себя чувствует в нем, начинается работа над групповыми этюдами (сценами). Задание учителя-режиссера на этом этапе – согласовать характер образа с ансамблевостью и координацией сценического действия.

Закономерны вопросы о пошиве костюмов, создании декораций, изготовлении реквизита. Прежде всего, нужно заинтересовать администрацию и родителей в необходимости помощи в решении этих вопросов. Следует подчеркнуть, что костюмы и оформление каждого спектакля должны быть сделаны со вкусом, ярко, красиво и соответствовать во всех мелочах эпохе. Небрежно выполненные декорации, плохо сшитые или не подобранные по цветовой гамме костюмы сведут на нет всю большую предварительную работу коллектива, приведут к небрежности и в исполнении. Кроме того, оформление создает настроение и у артистов, и у зрителей. Спектакль готовится и играется для других людей, ведь без зрителя нет театрального искусства. Чем раньше ученик почувствует радость от того, что он работает на сцене для зрителя,

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

тем лучше. Здесь хочется заметить: многие родители настолько увлекаются, что, посещая спектакли других детских коллективов, профессиональных театров, внимательно наблюдают (и даже изучают), как созданы декорации, сцена, какова их трансформация во время действия.

Когда мы приняли участие в своем первом конкурсе, у нас еще не было имени. И лишь спустя несколько лет мы захотели назвать себя «Гармонией», как бы подчеркивая, что в оперном спектакле все должно быть гармонично – и сюжет, и музыка, и игра актеров...

Уже давно покинули стены школы первые исполнители, они стали взрослыми: кто-то связал свою жизнь с театром, а кто-то приобрел профессию очень далекую от театральной деятельности, но любовь к театру осталась с ними навсегда. Сегодня в школьном театре поют и играют другие ребята, нередко их младшие братья и сестры.

О том, что получают дети, становясь участниками оперных спектаклей театра «Гармония», можно сделать следующий вывод: каждая постановка – это новая ступенька в познании учеником-актером самого себя через психологию поведения персонажей оперы, т. к. театральное искусство – это психология и философия жизни.

Психология потому, что во время репетиций актеру (ученику) и режиссеру (учителю) приходится разбираться в характерах героя, психологии его поведения: что заставило, что побудило, каковы мотивы того или иного поступка. Иногда необходимо анализировать каждое слово, а порой не только текст, но и подтекст.

А философия потому, что в каждом произведении автор затрагивает проблемы морального, социального и духовного плана, которые требуют решения. Таким образом, ученики-актеры сами должны идти к зрителю с идеями драматурга-композитора. Проживая жизнь героев оперы на сцене, перевоплощаясь, они приобретают жизненный опыт на ошибках и победах своих персонажей, благодаря чему становятся мудрее. Актерское искусство позволяет пережить чужую жизнь, как свою, и обогатиться опытом других людей, приобщить его, сделать его фактом своей жизни, подсознательным элементом своей биографии.

Мы провели анкетирование, и вот что, например, ответила Светлана Тарабарова, победительница второй Фабрики Звезд: «Прежде всего, театр научил меня быть в коллективе, а, главное, он научил меня радоваться и огорчаться, смеяться и плакать со зрителями, то есть он научил меня

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

чувствовать. Кроме того, театр помог мне выбрать профессию».

Театральное искусство – искусство коллективное, именно поэтому важным моментом в учебно-педагогическом процессе является поиск путей сближения, единения коллектива. Метод такой работы – «чувство ансамбля». «Под чувством ансамбля, – писал М.А. Чехов, – подразумевается актерское взаимодействие на сцене, при котором каждый участник спектакля способен раскрываться навстречу партнеру» [3, с. 509].

Любое учебное заведение, при всех разговорах о партнерстве учителя и ученика, остается заведением достаточно авторитарным. А детям просто необходимы более равноправные, действительно партнерские отношения с миром «взрослых». В театре «расстояние по вертикали» между актером и режиссером заметно меньше, нежели между учеником и учителем, вот почему в работе они в определенном смысле оба ученики: вместе ищут и отвечают друг за друга. К.С. Станиславский писал про это так: «Если придет ученик и скажет что-то важное, я буду у него учиться». И наши ученики нередко приносят нам удивительное богатство свежих идей, свой взгляд на мир, максимализм и интуицию, откровение и эмоциональность, легкость и непосредственность, которые необходимо сберечь. Поэтому мы стараемся в своей работе помочь им раскрыться, найти себя в театре и в жизни, способствуя их росту. Да и мы тоже «растем и раскрываемся» в творчестве и в жизни вместе с ними.

Участие в новом спектакле всесторонне развивает каждого ребенка. Он учится слушать и слышать музыку, петь в хоре и соло, у него вырабатывается правильное дыхание, хорошая дикция; он старается передать мысли и поступки персонажа, которого исполняет, не только выразительным пением, танцем, но и сценическим действием. А это даёт толчок развитию мысли, творчеству, фантазии. По определению К.С. Станиславского, работа актёра «распадается на две... части», определённые им, как «работа над собой» и «работа над ролью» [2, с. 441]. В творческом процессе ученика-актёра данные действия постоянно пересекаются и имеют определённое влияние друг на друга. Сценический персонаж, так или иначе, дополняется личными актёрскими качествами. В свою очередь, и сама роль, её сценический образ, проанализированный, осмысленный, апробированный на репетициях и в спектакле, дает возможность ученику-актеру по-новому осмыслить личностное восприятие действительности, а иногда и подталкивает к изменениям в своих жизненных позициях.

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

Таким образом, процесс взаимодействия «режиссер – педагог – актер – ученик», сам акт творческого самовыражения требует от ребенка постоянной готовности к принятию решений, способности реагировать на смену сценической ситуации, импровизационные моменты, тем самым, предлагая ему один из путей творческого и жизненного самоусовершенствования.

А что касается особо одаренных детей, можем только подчеркнуть, что наша музыкальная школа – самая обыкновенная. И только в результате упорного труда проявляются и развиваются способности тех, кто пришел в наш коллектив. Мы убеждены, что у всех детей есть способности. Ведь детей «неинтересных нет, их судьбы – как истории планет...», нужно только уметь увидеть и развить их.

Учитывая сложность программы общеобразовательной школы, поток информации сегодняшнего дня, закономерен вопрос: «Не переутомляются ли дети?» Ведь репетиции, выступления, конкурсные поездки – это все дополнительная нагрузка к школьной программе. Театр действительно отнимает много времени. Основные предметы дети получают два раза в неделю (по 2 – 3 предмета в среду и субботу). Перед ответственными выступлениями дополнительные репетиции. И все-таки ни педагоги, ни родители, ни сами дети никогда не говорят о перегрузке. Наоборот, работа над новой оперой, каждое выступление или конкурс – это своеобразное открытие мира, это встреча с неведомым в мире искусства, которые дают детям не только знания, но и положительные эмоции. Недаром в народе говорят: «Охота – пуще неволи». Все, что человек делает с большим увлечением, не утомляет его, а рождает новые силы. Проанализировав анкеты участников театра, мы сделали вывод, что театр научил детей ценить время, составлять свой режим дня так, чтобы всё успеть, ни минуты не тратя впустую. Ведь помимо игры в театре ребята принимают участие в конкурсах, фестивалях по специально выбранному ими инструменту, и нередко занимают призовые места.

Подводя итог вышесказанному, мы хотели бы подчеркнуть, что потребность создания театра во внешкольных учреждениях, в репертуаре которого были бы оперы, очень велика. Конечно, организация работы театра требует определенных условий и усилий. Но этот жанр способен объединить учащихся и развивать их всесторонне, ведь опера включает в себя умение слушать и понимать музыку, сольное и хоровое пение, игру на

**ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА**

музыкальных инструментах и танец... Кроме того, мы считаем, что опера – это результат коллективного творчества гораздо в большей степени, чем хор и оркестр. А влюбленность в театр воспринимается окружающими органически и неосознанно, не только духовно, но и физически.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лимаренко Л. І. Від театру до майстерності (формування педагогічної майстерності майбутніх учителів художньої культури на прикладі вивчення циклу театральних дисциплін) : монографія / Лідія Іванівна Лимаренко. – Херсон : Видавництво ХДУ, 2006. – 116 с.
2. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – М. : Вагриус, 2004. – 446 с.
3. Чехов М. А. Путь актера / М. А. Чехов. – М. : Изд-во «АСТ». ООО «Транзит-книга», 2003. – 554 с.

УДК 792.01

***О. В. Нежурко,
м. Київ***

**ПРОБЛЕМА ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ
УПРАВЛІНСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В ТЕАТРІ**

Проблема ціннісної компетентності будь-якого суб'єкта управлінської діяльності перебуває в загальному руслі розвитку сучасної теорії та практики управління.

Кожний керівник має потенціал ще невикористаних ціннісних орієнтацій, які можуть почати діяти відповідно до нових умов і більш високого рівня розвитку управлінської культури. Керівником з високим рівнем управлінської культури можна вважати таку особистість, у якої ціннісні орієнтації на раціональну діяльність, що сприяє розвитку підприємства, є домінуючими.

Метою цього дослідження є розгляд і аналіз важливості ціннісної орієнтації керівника та вивчення методів впливу на підлеглих шляхом визначення їхніх ціннісних орієнтацій.

Враховуючи те, що роль керівника в театральній організації є багатоплановою, то й ціннісні орієнтації керівника неоднозначні. Керівництво у сфері художньої культури – складна проблема, що вимагає ретельного вивчення об'єкта управління. Театральна галузь як сукупність духовних, трудових і матеріальних ресурсів має свою специфіку, відрізняється від інших галузей художньої культури і взагалі підприємств

характером функцій, особливістю “технологічного процесу” створення і споживання кінцевого продукту – вистави. Складність управління театральньо-видовищним підприємством полягає, насамперед, у тому, що його серцевину становить творчість – явище в основному індивідуальне, тонке за організацією й механізмом регуляції, особливо чутливе до стандарту, регламентації. Характер більшості сучасних рішень у театрі такий, що він вимагає комплексного підходу, інтеграції в кожному рішенні економічних, соціально-політичних, ідеологічних, науково-технічних, культурних та інших аспектів. Директор театру організовує всю роботу підприємства та несе відповідальність за його стан та діяльність. Відповідальний за ідейну спрямованість та художню якість репертуару, за правильний підбір та використання творчих кадрів, за проведення навчально-виховної роботи, за вчасну постановку (виготовлення) вистав, встановлених в плані. Театр – це колективна творчість, тому керівнику необхідно вміти організувати роботу в колективі таким чином, щоб кожний працівник знав своє місце та свої обов’язки.

У свідомості зрілої індивідуальності цінності виконують функцію перспективних стратегічних життєвих цілей і мотивів життєдіяльності, реалізація яких виражається у здійсненні особистістю певного внеску в культуру, усвідомленні особистістю нових форм об’єктивних і суб’єктивних цінностей.

Важливою умовою формування особистості сучасного керівника є формування його управлінської культури. Базисними поняттями цього визначення є загальна культура керівника, методична культура, комунікативна культура та корпоративна культура, яка має ґрунтуватися на мотивації праці, діяльності керівника, баченні перспектив розвитку.

У найзагальнішому вигляді ціннісна орієнтація людини до діяльності розуміється як сукупність соціальних потреб, що спонукають людину до здійснення певних дій. Ці потреби перебувають зовні й усередині людини та примушують її усвідомлено або ж неусвідомлено скоювати деякі вчинки. При цьому зв’язок між соціальними потребами й діями людини опосередкований дуже складною системою взаємодій, внаслідок чого різні люди можуть абсолютно по-різному реагувати на однакові дії з боку потреб.

Перший підхід ґрунтується на дослідженні змістовної сторони теорії ціннісних орієнтацій. Такі теорії базуються на вивченні потреб людини, які

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

є основним мотивом її поведінки, а отже, і діяльності. До прихильників такого підходу можна віднести американських психологів Абрахама Маслоу, Фредеріка Герцберга і Девіда Мак-Клелланда [2, с. 507]. Суть теорії зводиться до вивчення системи потреб людини. В основі поведінки лежать потреби людини, які можна розділити на п'ять груп: фізіологічні потреби, потреби в безпеці й упевненості в майбутньому, соціальні потреби, потреби в пошані. Перші дві групи потреб первинні, наступні три вторинні. Перш ніж потреба наступного рівня стане найбільш потужним визначальним чинником у поведінці людини, повинна бути задоволена потреба більш низького рівня [Там само, с. 475].

Оскільки з розвитком людини як особистості розширюються її потенційні можливості, потреба в самовираженні ніколи не може бути цілком задоволена. Тому процес мотивації поведінки через потреби нескінченний.

Слід зазначити, що з розвитком економічних відносин і вдосконаленням управління значна роль в теорії ціннісних орієнтацій відводиться потребам більш високих рівнів. Представником цієї теорії вважається Девід Мак-Клелланд. Згідно з його твердженням структура цінностей вищого рівня зводиться до трьох чинників: прагнення до успіху, прагнення до влади, до визнання.

Другий підхід до ціннісної орієнтації базується на процесуальних теоріях. Тут мова йде про розподіл зусиль працівників і вибір певного виду поведінки для досягнення конкретних цілей. До таких теорій належать: теорія очікувань, або модель мотивації за В. Врумом; теорія справедливості і теорія, або модель Портера – Лоулера [1, с. 56].

Отримання нового місця роботи, так само як зміна звичних умов діяльності, стимулює працівника, викликає в ньому бажання проявити себе з кращого боку. Не діставши можливості відчувати себе необхідним, самостійним працівником, якому довіряють і якого поважають, він розчаровується у своїй роботі [3, с. 35].

Беручи до уваги сказане, можна спробувати дати більш детальне визначення ціннісної орієнтації. Вона є сукупністю внутрішніх і зовнішніх рушійних сил, які спонукають людину до діяльності, задають межі й форми діяльності та додають цій діяльності спрямованість, орієнтовану на досягнення певної мети. Вплив ціннісної орієнтації на поведінку людини залежить від безлічі чинників, багато в чому індивідуальний і може мінятися під впливом зворотного зв'язку з боку діяльності людини.

Керівник сучасного театрального закладу повинен бути готовим до роботи в нових умовах. Це й зумовлює необхідність розробки нових підходів до підвищення професійної компетентності управлінських кадрів.

Проблема професійної компетентності директора театру загострюється ще й тому, що вона є недостатньо розробленою у театральній теорії та практиці. Звичайно, в театрі покликання є вищим виявом єдності особистих і суспільних потреб митця, їх соціальності. Саме в ньому відображено ціннісний аспект художньої діяльності, відповідність людини і її здібностей актуальним потребам життя, у якому відображена якісна характеристика функціонування культури, момент стимулювання її розвитку з боку суб'єктивних людських можливостей, а тому в покликанні митця відображений не вузько професійний, а, насамперед, загальнолюдський, гуманістично піднесений характер і смисл його діяльності [4, с. 88 – 89].

Таким чином, ми довели, що в контексті діяльності керівника ціннісний компонент має надзвичайно велике значення, оскільки він спонукає себе і навколишніх до активної діяльності задля досягнення цілей (власних або цілей організації). Наявність позитивної ціннісної орієнтації у керівника дозволяє забезпечити ефективну реалізацію намічених цілей і завдань, оскільки такий керівник здатний впливати на інтереси людей, викликати у них потребу активно включатися в трудову діяльність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Маслоу А. Новые рубежи человеческой природы / А. Маслоу. – М. : Смысл, 1999. – 410 с.
2. Мескон М. Основы менеджмента / М. Мескон, М. Альберт, Ф. Хедоури. – М. : Дело, 1993. – 702 с.
3. Освітній менеджмент. Спецвипуск // Директор шк. – 2004. – № 29 – 30. – С. 3 – 50.
4. Семашко А. Н. Социально-эстетические проблемы развития художественных потребностей / А. Н. Семашко. – Киев : Вища шк., 1985. – 170 с.

**ТЕАТРАЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ В ОБРЯДІ «СВАТАННЯ»
НА СЛОБОЖАНСЬКОМУ ВЕСІЛЛІ
(за матеріалами української традиції)**

Календарно-обрядова та родинно-обрядова творчість людини пов'язана з її життєвим циклом. Кожний відповідальний момент у житті людини традиційної культури супроводжувався конкретними обрядами. Усі обряди розвиваються за законами драматургії, а саме: мають початок (пролог), середину (основна дія) і закінчення (епілог).

З усіх традиційних народних обрядів весілля є найбільш тривалим у часі. В.Є. Гусєв розглядає весілля «як складний обрядово-побутовий комплекс, що включає низку обрядових дій...» [1, с. 43].

Дослідженню традиційної весільної обрядовості присвятили свої праці етнографи Х.К. Вовк, П.П. Чубинський, М.Ф. Сумцов, Н.І. Здоровега, В.К. Борисенко та ін., театрознавці О.Г. Кисіль, І.О. Волошин, В.Є. Гусєв, Л.М. Івлева, І.В. Волицька та ін.

Український театрознавець О.Г. Кисіль зазначає, що у весіллі «є чимало окремих сценок, цілком самостійних і закінчених» [2, с. 38]. Це ми можемо підтвердити, розглянувши обряд сватання як один з обрядів весільного обрядового комплексу, що є самостійним, має свій початок, середину та закінчення. Від нього залежить подальший розвиток чи остаточне закінчення дії.

У цій статті ми розглянемо обряд «Сватання» у традиційній культурі українців Слобідської України середини ХІХ – ХХ ст.

В обряді, як і в спектаклі, розподіл ролей та їх виконання було обов'язковим. Відмінність лише в тому, що актор на сцені виконує прописану автором роль, а «актор» в обряді імпровізує задля досягнення поставленої мети. У ХІХ ст. перш ніж виконати важливий обряд «Сватання» на Луганщині й Харківщині до хати дівчини батьки молодого відряджали двох чоловіків (старостів) або двох жінок (свах) для розвідки щодо намірів батьків дівчини віддати її заміж [3, с. 52 – 53, 85 – 87, 103 – 104]. Перед сватанням до хати дівчини приходили дві жінки (свахи), одна була з боку молодого, а інша – родичка молодої, і заводили таку розмову: *«Чи будете віддавати свою дочку, як прийдуть сватати?»* А мати

відповідає: *«Та вже і заміж пора, та ще того нема, і того не справили» і в кінці добалакаються до того, що свахи запитують: «Коли з могоричем приходити?» А батьки відповідають: «Коли придумаете, тоді й приходьте. Подивимося, чи можна туди віддавати свою дитину, чи ні». Через тиждень приходять свати» [4]. Іноді могло бути дещо по-іншому. Напередодні сватання приходили два свати, стукали у вікно, заходили до хати, клали хліб на стіл і йшли. На другий вечір приходили сватати дівчину [5].*

У ХІХ – поч. ХХ ст. сватати йшли три чоловіки: староста, підстароста й парубок. Головну роль у сватанні виконував староста, а підстароста був його помічником. Як зазначає М.Ф. Сумцов, «малоросійські старости вибиралися зазвичай із поважних людей села, в давнину могли бути послами від усього роду» [6, с. 25]. За віком були літніми людьми або середнього віку, їх поважали в селі, а до того ж вони уміли гарно говорити. Старости брали з собою палицю, яка символізувала довгу дорогу та їх поважність. А ще вона була знаком «повноважень і посольства» від молодого [Там само, с. 95].

Староста був головною дійовою особою, він фактично розпочинав і закінчував обряд. І.О. Волошин відводить йому місце «головного режисера цієї своєрідної вистави» [7, с. 67].

Дійовим особам, крім палиць, батьки молодого давали хліб-сіль у вишитому рушнику, що символізував повагу і добрий намір прийти в гості не з порожніми руками. У деяких селах Харківщини сватів перев'язували вишитими рушниками і вони йшли сватати дівчину [8, с. 62]. Крім цього, їм давали горілку, яку старости залишали у снігах тієї домівки, в яку прийшли сватати, а при «вдалому вирішенні справи» заносили в хату і ставили на стіл. Слід зазначити, що парубок також спочатку до хати не заходив, його кликали, коли «діло піде на лад». У хаті старости вели розмову про «куницю» чи телицю. *«Ми чули, що у вас єсть тут куниця. А не куниця, так красна дівиця. У нас є покупець – удалий молодець. Покажіть нам куницю красну-дівицю, а ми вам покупця удалого молодця» [9]. Розмову могли почати з того, що їм треба купити «теличку». «Ми оце прийшли телицю купувати. А то ми ходили, ходили, питали, питали, і нас направили, вроді тут є телиця продажня. І ми оце прийшли купувати». Свати стоять в порозі й домовляються. Хліб кладуть на стіл тоді, коли вже домовляться» [10; 11, с. 89 – 92].* Подібні до цих промови на сватанні

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

виголошували й на Волині [12, с. 157 – 159].

Головними, хоч і безсловесними, акторами були молоді, бо дія розгорталася за їх участі чи навколо них. Парубок на сватанні, як і на самому весіллі, нічого не робив, не вирішував ніяких питань, за нього це робили старости. Він майже нічого не говорив, лише давав згоду на те, що має намір взяти дружиною дівчину, яку прийшли сватати. Таку ж саму «роль» виконувала й дівчина. При розмові старостів з батьками вона колупала комин, ніби шукаючи захисту в печі, що була символом домашнього затишку та оберегу. На думку М.Ф. Сумцова, «це було своєрідним бажанням дівчини-нівести призвати до прихильності сприяння домашнього духа» [6, с. 188]. З одного боку – дівчина раділа, що її прийшли сватати й вона не залишиться сидіти «в дівках», а з іншого – це було своєрідним прощанням із дівочтвом.

Коли дівчина погоджувалася вийти заміж за парубка, хліб, що принесли старости, мала розрізати навпіл чи розламати. *«Коли молода згодна, то ножем розрізала хліб пополам, а молодий після неї теж розрізав пополам. Молоді коли ріжуть хліб, то до стола стелили кожух вовною догори, і молоді становилися на нього»* [13]. У весільному обряді кожух часто використовували як символ багатства та добробуту [14, с. 86]. Старостів перев'язували рушниками через праве плече, а молодого – хусткою вище ліктя правої руки.

Якщо ж молода не давала згоди на шлюб, тоді парубкові підносила гарбуза. Звідси і вислів «гарбуза отримав» або «причепила гарбуза». З огляду на це, сватати йшли ввечері, щоб менше бачили люди, якщо справа матиме «невдалий» фінал, не так соромно було повертатися додому.

Слід зазначити, що в традиційній культурі чітко слідкували за тим, які атрибути (палиця, хліб, рушник, горілка) беруть із собою, а також були певні правила їх використання. Було поганою прикметою, коли староста спіткнеться, сіль розсиплеться тощо. Ці обставини могли мати невдалий фінал у сватанні. Щоб цього не сталося, «коли сіль розсипалася, посипали сахарем» [8, с. 61].

Із вищевикладеного можна зробити такі висновки. З середини ХХ ст. трансформується весільний обряд у цілому, скорочується обряд сватання, бо «відпала» потреба в такому обряді, як «розвідка». І суто передвесільна обрядовість розпочиналася з обряду сватання. Обряд «сватання» здійснюється згідно з канонами, визначеними самим життям, які склалися впродовж віків. Йому, як і весіллю в цілому, притаманні ознаки

**ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА**

театральності: драматична дія, монологи, діалоги, певні атрибути. Головним у традиційному весільному обряді, як і в сучасному, є зустріч і поєднання двох родів, значення яких підкреслює драматична дія й виконання певних ролей. Сватання – це справжня прелюдія, пролог, за яким має відбутися весілля.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ТА СЕАНСІВ ЗАПИСУ

1. Гусев В. Є. Истоки русского народного театра : учеб. пособие / В. Є. Гусев. – Л. : ЛГИТМиК, 1977. – 86 с.
2. Кисіль О. Г. Український театр / О. Г. Кисіль. – К. : Мистецтво, 1968. – 256 с.
3. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии: Старобельский уезд: Очерки по этнографии края. Т. 1 / под ред. В. В. Иванова. – Х. : Изд-во Губ. стат. комитета, 1898. – 1012 с.
4. Записала Н. Олійник 05.04.1996 р. в с. Тетянівці Шевченківського р-ну Харківської обл. від Єлизавети Карпівни Дерев'яно, 1904 р. н.
5. Записала Н. Олійник 1993 р. в с. Гетьманівці Шевченківського р-ну Харківської обл. від Софії Семенівни Герман, 1904 р. н. (с. Олійникове Шевченківського р-ну), Мотрі Павлівни Сороніної, 1912 р. н.
6. Сумцов М. Ф. Свадебний обряд, преимущественно русских / М. Ф. Сумцов. – Х., 1881. – 206 с.
7. Волошин І. О. Джерело народного театру на Україні / І. О. Волошин. – К. : Жовтень, 1960. – 225 с.
8. Обряди та звичаї фольклорних осередків межиріччя Орелі та Сіверського Дінця. Матеріали фольклорно-етнографічної експедиції селами Близнюківського та Барвінківського районів Харківської області / упоряд. В. М. Осадча. – Х., 2007. – 163 с.
9. Записала Н. Олійник 02.08.2006 р. в с. Гетьманівці Шевченківського р-ну Харківської обл. від Раїси Семенівни Ільченко, 1939 р. н.
10. Записала Н. Олійник 11.08.1996 р. в с. Тетянівці Шевченківського р-ну Харківської обл. від Ганни Григорівни Брюхович, 1921 р. н.
11. Матеріали фольклорно-етнографічної експедиції «Муравський шлях-97» (по селах Богодухівського, Валківського, Краснокутського та Нововодолазького районів) / упоряд. : М. М. Красиков, Н. П. Олійник, В. М. Осадча, М. О. Семенова. – Х., 1998. – 360 с.
12. Марчук З. В. Генеалогія українського весілля / З. В. Марчук. – Луцьк : Ін-т культурної антропології, 2005. – 284 с.
13. Записала Н. Олійник 30.07.1995 р. в с. Гетьманівці Шевченківського р-ну Харківської обл. від фольклорного гурту у складі: Олександри Андріївни Сивокоз, 1937 р. н., Злодєєвої Марії Михайлівни, 1945 р. н., Прокопіївої Надії Антонівни, 1929 р. н., Рижової Ганни Петрівни, 1935 р. н., Миргородської Галини Іллівни, 1936 р. н., Бондарь Надії Павлівни, 1929 р. н.
14. Олійник Н. П. Атрибутика весільної обрядовості українців етноконтактної зони (за матеріалами фольклорно-етнографічних експедицій до Харківської та Белгородської областей) / Н. П. Олійник // Нар. творчість та етнологія. – 2012. – № 3. – С. 85 – 91.

ПРАВСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

*Артистическая этика и создающееся
ею состояние очень важны и нужны
в нашем деле благодаря его особенностям.*

К. С. Станиславский

Вступление российской высшей школы в период реформ породило много вопросов и тревог. При этом предлагаемые проекты не всегда учитывают специфику художественного (театрального) образования, которое в первую очередь не терпит обезличенности и бюрократического подхода [1]. Театральное образование обладает своими неповторимыми свойствами, отличается особой атмосферой, в которой проходит профессиональное и общегуманитарное обучение будущих актеров и деятелей театра. Природа актерского искусства, как отмечал замечательный советский актер А. Д. Попов, уникальна тем, что «человек-актер является одновременно и создателем образа и материалом для его воплощения. Актер одновременно и художник, замысливший образ, и материал, из которого создается этот образ» [2, с. 5].

Театральное дело немислимо вне воспитания в актере чувства коллектива. Поэтому актерское искусство как предмет познания, его задачи и необходимые условия обучения несут в себе особенности, которые в значительной степени определяют отношения педагога и студента, мастера и ученика, создают особую атмосферу, в которой проходит процесс овладения актерской профессией. Эта атмосфера определяется особенностями театрального искусства, где спектакль возможен лишь как сотворчество в процессе работы на коллективный результат. Спектакль рождается во взаимодействии, взаимосвязи и взаимозависимости актеров, где результат возникает в ходе максимальной отдачи умений, открытости чувств, проживания драматургии через моменты «забвения себя», «умирания в роли», преодоления собственного эго. Это порождает этически концентрированную атмосферу на сценической площадке. Театральное искусство сосредоточивает в себе

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

важнейшие смыслы и ценности бытия, определяющий характер человеческих взаимоотношений. На сцене артисты снова и снова включаются в нравственные конфликты, составляющие суть любой пьесы, а значит, переживают его «вдвойне»: со своей стороны и со стороны своего персонажа.

Естественно, эту особенность театрального искусства невозможно игнорировать в процессе обучения актеров. Она обуславливает ту особую атмосферу театрального вуза, в которую попадает молодой человек, лишь переступив его порог. Это мир, где все подчинено его образованию и воспитанию через нравственный мир искусства. И это не риторический оборот, не пустые слова. Драматическое искусство – неисчерпаемый источник непосредственно воссоздаваемых и переживаемых нравственных ценностей и коллизий: драматических, трагических, комических, повседневных.

Театр – величайшая школа приобщения к нравственному содержанию жизни, по сложившейся в России традиции «сверхважное нравственное учреждение, созданное для морального преобразования общества» [1]. В пространстве творящегося спектакля актер должен донести до зрителя не только умение заинтересовать зрителя художественным произведением, но и побудить его оценивать, выбирать, думать и принимать ту или иную нравственную позицию. Образное мышление здесь совершается при интенсивной работе нравственного чувства; это процесс *со-чувствия, со-переживания, со-отнесения, со-оценки* в ситуации нравственного выбора. Поэтому, если в этом заключаются высшая цель и специфика театра, то создание нравственно-художественной атмосферы образования и воспитания будущих актеров – важнейшая задача театрального образования.

С первых моментов обучения в художественной мастерской студенты попадают в ситуацию, требующую от них непосредственного и активного действия в предлагаемых обстоятельствах учебного процесса, где успехи и неудачи сразу становятся очевидными и сразу получают оценку как педагога, так и сокурсников. Это налагает на обучаемого повышенную ответственность, создает предпосылки критического отношения к собственной персоне, учит жить и работать в коллективе. Важно отметить и то обстоятельство, что здесь профессионализация студента начинается с первых шагов его обучения, а это ускоряет процессы формирования и

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

выявления личностных качеств молодого человека. Этому способствует атмосфера художественной мастерской, организованной по семейному принципу, где жизнь каждого проходит у всех на виду. В ходе учебы молодые люди приобщаются к сотрудничеству и взаимопониманию, развивают в себе дисциплинированность, работоспособность, раннее приобщение к основам профессии.

Сцена не живет без сотрудничества всех участвующих в создании спектакля. Театральное искусство требует от актера умения открываться навстречу зрителю, преодоления естественного человеческого эгоизма, замкнутости на себе. Экзистенции персонажа и актера в спектакле всегда стремятся вовне: к зрителю, к человеческому сообществу.

Процесс обучения актеров естественным образом увлекает студентов в эстетизированную игровую среду, воздействие которой выходит за стены художественных мастерских, что не может не сказаться на известной подвижности и большей чем в обычном вузе относительности границ между сценой, художественной мастерской и всем учебным пространством института. Игровая среда стимулирует проявления нравственной открытости студентов, упрощает барьеры между жизнью и искусством, препятствует сохраняющимся в реальной жизни отчуждению, недоверию к ближнему, эскапизму.

Важная роль в процессе образования и воспитания актеров выпадает на долю преподавателей гуманитарных дисциплин. Союз ремесла, творчества и теоретического знания требует и здесь понимания особенностей формирующегося художественного мышления студентов, выработки у педагогов особых способов и приемов доведения знаний до сознания слушателей, таких как: опора на драматургию и нравственные аспекты исторических и художественных процессов, умение образно и доходчиво излагать материал, учет личностных качеств студентов.

Отечественная театральная школа за время своего существования выработала устойчивые принципы, методы, традиции обучения и нравственного воспитания актеров. Сохранить и развивать их – наша задача.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бартошевич А. В. Реформа театрального образования ставит под угрозу воспитание творческой личности [Электронный ресурс] / А. В. Бартошевич // Экран и сцена. – 2011. – № 1. – Режим доступа к газ. :

http://www.screenstage.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=322:-1-r&catid=30:2009-12-15-10-32-47

2. Станиславский К. С. Этика / К. С. Станиславский. – М. : ГИТИС, 2012. – 48 с.

УДК 378.147:792.01

*В. А. Саган,
г. Луганск*

УСЛОВИЯ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ РАЗВИТИЯ СПОСОБНОСТИ К ИМПРОВИЗАЦИИ

Творчество актера реализуется в непосредственном общении со зрителем, поэтому импровизационность лежит в самой природе театрального искусства.

В условиях современного развития театральной педагогики возникают определенные требования к подготовке специалистов, которые обусловлены современной театральной практикой. Для настоящего этапа развития высшей театральной школы характерно многообразие методических приемов обучения актера, в их числе и применение импровизации как важного и сложного процесса формирования профессиональной компетенции будущих специалистов. Специфические особенности имеет весь процесс современного развития театра. Современный актёр сочетает основную деятельность в театре с работой в антрепризах, различных театрализованных шоу, бизнес-проектах. Такая деятельность требует от актёра неожиданных творческих приёмов, креативных импровизационных решений, гибкости восприятия и художественной реализации. Всё это позволяет сделать сценическое поведение ярким и живым. Главное в импровизации – внезапность творческого импульса, мгновенное нахождение идеи, темы, решения. Импровизация, так же как и ряд других актёрских качеств, предполагает формирование соответствующих умений в театральной школе. Театр и школу объединяет общность эстетических принципов и актерских технологий. Всегда театр и школа были взаимозависимы [3].

Целью работы является определение условий для формирования способности к импровизации в творческом развитии студентов актёрской специализации высшей школы.

Особый интерес для исследования представляют работы В. Соловьёва, Т. Сойниковой, Л. Макарьевой, И. Коха, Г. Товстоногова, З. Корогодского, И. Малочевской и др. Интересны и опыты применения импровизации в педагогической практике М. Туманишвили, О. Табакова, Ю. Стримова, П. Фоменко, В. Петрова. Важным является личный

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

многoletний педагогический опыт автора в подготовке будущих актёров для профессиональных драматических театров, который обобщён в работе «Актёрский тренинг – основа развития творческой личности (дидактика и методика)» [1].

Современному театральному педагогу следует решить важные факторы актёрской психотехники, которые создают особые условия для пробуждения у студента способности к сценической импровизации. Этому уделяется особое внимание в педагогической практике кафедры театрального искусства Луганской государственной академии культуры и искусств.

Опыт театральной педагогической деятельности кафедры театрального искусства ЛГАКИ позволил сделать вывод, что основным фактором развития импровизационного начала студентов является, прежде всего, игра. Приоритетным в актёрском тренинге представляется игровое творческое начало и связанная с ним творческая свобода студента, которая является одним из важных качеств развития психотехники будущего актёра. В этом процессе важно найти ту «норму» состояния тела, для которой характерно, «с одной стороны, мобилизационное состояние и любознательность, а с другой – спокойствие; с одной стороны, отсутствие вялости, а с другой – отсутствие скованности, „зажима”» [Там же, с. 42].

Далее, важным является пробуждение у студента чувства индивидуальной свободы. В этом процессе сложность состоит в психологической организации всего творческого процесса во время проведения актёрского тренинга. Главной задачей педагога является создание особой творческой атмосферы, особенного микроклимата, психологических условий, в которых свобода и психика студента будут направлены на более полную и свободную реализацию творческого потенциала. Также особое место в этом сложном процессе отводится выстроенности и логической последовательности тренировочных упражнений занятия в целом. Для создания непосредственной атмосферы занятия педагог может использовать импровизационный экспромт, приём, который используется только в состоянии свободы. На этом акцентирует внимание в своей работе А. Толшин [2].

Важным принципом и необходимым условием развития импровизационного начала является доведение технических игровых приёмов до состояния навыка, когда студент выполняет задание на подсознательном уровне в определённой логической последовательности,

вырабатывая системность творческого процесса. И, конечно же, демократичность в работе, где каждый студент имеет право на ошибку. В таких условиях вырабатываются доверительные отношения диалога учителя и ученика.

Для развития способности в учебном процессе активно используются многие упражнения на развитие мышления, восприятия, чувств. Рассмотрим некоторые из них.

«Ассоциации». Участники сидят в кругу. Цель всех – создать цепочку связанных ассоциаций (в другом варианте – несвязанных). Упражнение усложняется тем, что ведущий отбивает ритм хлопками или карандашом по столу. Кто не успел – выбывает из игры.

В первом варианте ассоциации идут по кругу, во втором, более сложном, участники показывают рукой на следующего, кто будет говорить. Необходимо достичь полного автоматизма возникновения ассоциаций.

Упражнение развивает спонтанность и быстроту возникновения ассоциаций, что необходимо для развития импровизационных навыков.

«Монолог вещи». Первый участник выбирает любой предмет, находящийся в комнате, с которым он себя идентифицирует. От имени этого предмета необходимо произнести короткий монолог. Не важно, если и другие участники будут выбирать этот же предмет. Можно, чтобы следующие участники продолжали монолог.

Это упражнение позволяет объединить поток ассоциаций в единый непрерывный рассказ. Тренировка произвольного и непроизвольного внимания, умение создавать ленту ассоциаций, переключаться с одного видения на другое обеспечивают пластичность нервной системы.

Специфика овладения тренировочными упражнениями предусматривает включение «трёх двигателей психической жизни»: мышления (внутренней речи), действия (волевого акта) и чувства (эмоциональной памяти и ощущений).

Следует отметить, что появление творческой мысли может произойти внезапно и только в системе сознательного, творческого труда на основе длительного и глубокого осмысления проблемы. Ожидание появления творческих мыслей, не подкреплённое систематическим творческим трудом, будет тщетным и не приведёт к актуализации творческого процесса.

**ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА**

ЛИТЕРАТУРА

1. Саган В. А. Акторський тренінг – основа розвитку творчої особистості (дидактика і методика) : навч. посібник / В. А. Саган. – Луганськ : Вид-во ЛДІКМ, 2011. – 184 с.
2. Толшин А. В. Импровизация в обучении актёра : учеб. пособие / А. В. Толшин. – СПб. : ПЕТРОПОЛИС, 2011. – 132 с.

УДК 791.43.049.1.067

***В. А. Сазонова,
г. Тамбов, Российская Федерация***

**ИННОВАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ
В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ ТЕАТРЕ:
ТЕАТРАЛЬНЫЙ МАРКЕТИНГ**

В сфере художественной культуры Россия по праву занимает одно из ведущих мест в мировом пространстве. Во всем мире высоко ценится наша театральная школа как уникальное художественное явление. Лучшие российские артисты и режиссеры, вся система театрального образования востребована во всем мире.

Признание наших театров подтверждается многочисленными успехами на фестивалях и гастролях за рубежом. Все более востребован театр и у себя, в России.

Реализация Федеральной целевой программы «Культура России (2012 – 2016 годы)» способствует развитию творческого потенциала театральных организаций, созданию и продвижению новых постановок, проектов.

Существенное развитие получило фестивальное движение: «Балтийский дом», «Сцена» – фестиваль-конкурс профессиональных театров, международный театральный фестиваль имени А.П. Чехова, театральный фестиваль имени Н.Х. Рыбакова, фестиваль театрального творчества молодежи «Студ-Арт», фестиваль «Будущее театральной России», международный фестиваль студенческих спектаклей «Твой шанс», «Подиум» и др. Фестивали служат не только формой обмена творческими идеями, распространения новых художественных форм, пропаганды сценического искусства, но и механизмом расширения культурного пространства, знакомства широкой аудитории с художественными достижениями России и зарубежья.

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

Для театральної общности очень важен смысл культурного пространства как связность. Не могут театры существовать сами по себе, изолированно друг от друга. Одним из условий театральной жизни является обмен художественными идеями, творческими кадрами, сотрудничество и совместные проекты.

Сегодня широкую поддержку получают творческие конкурсы, смотры, форумы, круглые столы, мастер-классы ведущих мастеров сцены.

В рамках поддержки инноваций и новаторства в сфере искусства приоритетными признаются поддержка проектов, распространяющих новые технологии в творчестве, театральной педагогике, менеджменте и т. д.

Особенно важным в данном контексте представляется помощь организациям, развивающим новые формы действий на рынке труда (театральные биржи), новые формы распространения инновационных технологий (ярмарки «Сцена России», «Театр-информ»), образовательные проекты, связанные с обучением инновационным технологиям (семинары по маркетингу культуры и искусства).

Для российского театра маркетинг – принципиальное новшество, которое внедряется в его практику как технологии менеджмента ХХІ века. Но сколько существует театр, столько существует и маркетинг, только раньше этот термин не употреблялся. Театр выходит с неким продуктом (спектаклем) на рынок, получает доход от продажи билетов, использует эти деньги на покрытие расходов. Чтобы получить больше доходов, надо продвигать себя на рынке, то есть заниматься маркетингом.

По определению Ф. Котлера, видного специалиста в этой области: «Маркетинг – это системный подход к реализации, созданию и поддержке взаимовыгодных отношений с целевыми рынками. Маркетинг требует анализа потребностей, мнений и желаний целевых рынков. Задача маркетинга – обнаружение определенных потребностей определенных рынков, обслуживание и удовлетворение их через создание, ознакомление, ценообразование и предоставление надлежащих и конкурентоспособных услуг» [1, с. 56].

В 20-е годы ХХ века первичной была товарная ориентация маркетинга. Если ты сумеешь понять, что нужно потребителю, и изготовишь товар высокого качества с особыми потребительскими свойствами, ты выиграешь в рыночной конкуренции.

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

Следующий этап маркетинга, выдвинувший вперед сбытовую ориентацию, предыдущий этап, то есть товарную ориентацию, не перечеркнул, но вобрал в себя. Продавец ищет покупателя, идет к нему не только с тем, чтобы любыми способами продать, но и чтобы пообщаться, спросить, что ему нужно и чем устраивает или не устраивает его предлагаемый товар.

Третьим этапом маркетинга можно признать английское слово «sale», что по-русски одинаково означает продажу и распродажу.

И, наконец, сегодняшний этап – «мотивационная» ориентация маркетинга – описывается следующим образом: покупателю прививаются некие потребности (в котлеровской лексике – «нужды») для того, чтобы он покупал товар, ставший ему нужным. Сегодняшний маркетинг вполне адекватно может быть определен как деятельность по манипуляции сознанием потребителя.

«Грамотный специалист по маркетингу начинает с того, что, изучая рынок, потребности покупателя, определяет, какой товар может пользоваться наибольшим спросом и добивается, чтобы именно этот товар получал наиболее активное продвижение» [2, с. 350]. Театр продает спектакль. Но если спектакль – это художественная ценность, то возникает она как результат самовыражения художника (хотя понятие «художник», «создатель художественной ценности», в театре описывает не индивидуума, а коллектив, утверждение остается абсолютно верным). Тогда никто в мире – ни зритель, ни менеджер, ни учредитель, ни спонсор – не может диктовать художнику, что ему делать. Создается продукт его самовыражения. Если художник интересен миру и востребован, то именно потому, что ему есть что сказать людям, и он знает, как это выразить.

Опытный театральный менеджер, обладающий профессиональной интуицией, угадывая чаяния зрителя, определяет репертуарную политику и приглашает режиссеров на постановку. Театр с таким ведением дел называют «директорским». Директор выполняет функцию художественного руководителя, становится как бы продюсером, приглашенные режиссеры ставят предложенные названия.

Сегодня театрам приходится укреплять устойчивость своего положения на рынке культуры в условиях жесткой конкурентной борьбы. Главной задачей театра становится разрешение проблемы поиска и привлечения в театр своего зрителя, что заставляет относиться к спектаклю как к товару, который необходимо выгодно продать, а для этого

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

нужно знать законы рынка, проводить маркетинговые исследования. Деятельность театра направлена на то, чтобы духовные потребности общества в театральном искусстве превратились в доход театра. Необходимо продать продукт коллективного творчества и одновременно обеспечить эстетическое и духовное развитие личности зрителя. Успешная жизнь театра сегодня зависит от многих факторов: от местоположения объекта на рынке театральных услуг, от уровня управления театром, от умения, опыта и таланта руководящего персонала. Для того чтобы выявить тенденции, перспективы развития, условия, в которых возможно применение маркетинга, в театре сначала рекомендуется провести маркетинговые исследования по следующим вопросам:

- рынок сбыта театральной продукции и его сегментов;
- конкуренция;
- ценообразование – формирование цен на билеты;
- посещаемость и зрительский спрос;
- специфика репертуарного плана;
- ведение маркетинговой политики.

Для решения этих вопросов в театре создаются маркетинговые службы, которые исследуют рынок сценического искусства, проводя его сегментацию, пытаясь обеспечить рост зрительской аудитории и спрос. Формы работы со зрителями могут быть самыми различными:

- индивидуальные, с людьми, для которых театральное искусство – потребность. Им периодически можно рассылать новую информацию о театре и событиях в нем, о премьерах, об актерах, о репертуаре по домашнему адресу; заказы на билеты можно принимать по телефону;

- работа с группами людей, используя различные способы общения, конференции, встречи с артистами, обсуждение спектаклей, бенефисы. Чтобы спрос населения был высок, необходимы:

- устойчивый интерес широкой публики к посещению театра как к форме досугового времени;
- значительно подготовленная творческая аудитория, способная к восприятию творческих экспериментов;
- платежеспособное население.

Конкурентоспособен тот театр, который может быстрее реагировать на изменения рыночной ситуации и тактики конкурентов, пользуясь при

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

этом стратегией маркетинга, не боясь риска и трудностей. Для театра важно не только привлечь нового зрителя, но и не потерять старого. Чтобы заинтересовать зрителя, в театре должны происходить интересные события: премьеры, бенефисы, юбилейные спектакли, открытие и закрытие сезона, фестивали и др. Ценовая политика театра должна ориентироваться на доступность театрального искусства для всех социальных слоев населения. Поэтому в театре должны быть гибкие дифференцированные цены, приспособленные к каждой конкретной ситуации. Маркетинг включает в себя и рекламную деятельность. Плакаты и афиши не являются эффективной формой рекламы, наиболее перспективной является рекламная кампания, то есть целенаправленная, систематическая, пролонгированная подача информации. Цель рекламной кампании – заставить публику заинтересоваться спектаклем. Это публикации в газетах, передачи по радио и телевидению; новое качество рекламы открывают компьютерные технологии, они допускают возможность интерактивности.

Работа со зрительской аудиторией остается для театра важнейшей не только потому, что без зрителя нет театра, но и потому, что из зрителей выделяются спонсоры и меценаты. Полные залы заставляют и государственные органы внимательнее относиться к нуждам театра. Зритель приносит театру все – славу, успех, деньги. Поэтому маркетинг – прежде всего работа со зрительской аудиторией. Сегодня в театрах вводятся должности специалистов по маркетингу. Если раньше очень многое из технологий маркетинга применялось в театре интуитивно, сегодня требуется профессиональный подход. Для театра очень важно выстроить маркетинговую работу в систему и сделать ее эффективной. Результатом этой эффективности являются полные залы, проданные на несколько недель вперед билеты, интерес общественности к частым премьерам, комфортность театрального фойе. Но такого результата можно добиться только большой работой: аналитической, творческой, управленческой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Котлер Ф. Маркетинг. Менеджмент: Анализ, планирование, внедрение, контроль / Ф. Котлер. – СПб. : Питер, 1999. – 501 с.
2. Левшина Е. А. Об особенностях театрального маркетинга / Е. А. Левшина // Летопись театрального дела рубежа веков: 1975 – 2005. – СПб. : Балтийские сезоны, 2008. – С. 350.

УДК 792.01

*А. О. Свистун,
м. Миколаїв*

ОСНОВНІ НАПРЯМИ ОПТИМІЗАЦІЇ ДЕРЖАВНОГО УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИМИ ТЕАТРАЛЬНИМИ ПРОЕКТАМИ НА РЕГІОНАЛЬНОМУ РІВНІ

З проголошенням незалежності Україна стала на шлях розбудови демократичної, правової держави, створення громадянського суспільства з високими гуманістичними цінностями. У цих процесах важливу роль відіграє галузь культури і мистецтва, яка є потужним засобом консолідації суспільства, відновлення історичної пам'яті, утвердження національної самосвідомості й патріотизму, зміцнення міжнаціонального миру та злагоди. За допомогою культури формується активний, творчий інтелект і висока духовність особистості, інтелектуальний потенціал народу, що є головною умовою виходу суспільства на нові рівні цивілізації.

Головною характерною складовою культурно-мистецької проектної діяльності є проблема, а точніше проблемна ситуація, що є типовою для певної соціальної групи або культурного явища. Проблема виникає в разі невідповідності між реальним життям та уявленнями проектувальника про бажаний стан об'єкта. Проект використовується як засіб досягнення поставленої мети шляхом збереження, зміни або відновлення соціальних та культурних явищ [1].

Актуальність оволодіння основами культурно-мистецького проектування зумовлена, по-перше, тим, що ця технологія має широку сферу застосування для всіх професій соціотехнічної спрямованості. По-друге, володіння логікою й технологією соціокультурного проектування дозволить фахівцям більш ефективно здійснювати аналітичні, організаційно-управлінські й консультаційно-методичні функції в соціально-культурній сфері. По-третє, проектні технології забезпечують конкурентоспроможність фахівця на ринку праці: уміння розробити соціально значущий проект й оформити заявку на його фінансування – це реальна можливість створити собі робоче місце як у рамках існуючих установ і організацій, так і поза ними.

Отже, успішність діяльності фахівця соціально-культурної сфери багато в чому залежить від ступеня оволодіння їм технологією культурно-

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

мистецького проектування, зміст якої становить компетентний аналіз конкретної ситуації, розробка й реалізація проектів і програм, які оптимізують основні складники людської життєдіяльності.

Одним з найважливішим ресурсів розвитку соціально-культурної сфери є пошук позабюджетних джерел фінансування. Необхідність цього напряму вдосконалення системи фінансування викликана, по-перше, обмеженістю бюджетних коштів, що виділяються на культуру в останні роки. Як відомо, встановлені законодавством про культуру нормативи державного бюджету не виконуються. По-друге, знання стратегії й тактики пошуку позабюджетних джерел фінансування є актуальним у зв'язку з тим, що останнім часом з'явилася велика кількість фондів, асоціацій, комерційних фірм, готових фінансувати проекти у сфері культури, мистецтва й дозвілля.

Такі проекти можуть бути спрямовані на вирішення таких проблем, як підтримка освіти як сфери створення суспільного знання; підтримка духовного та культурного середовища суспільства; боротьба з бідністю; пропагування здорового способу життя; подолання насильства, безпритульності, наркоманії та інших соціальних проблем; подолання хвороб століття тощо [Там само].

Держава створює умови для розвитку культури української нації та культур національних меншин; збереження, відтворення та охорони культурно-історичного середовища; естетичного виховання дітей та юнацтва; проведення фундаментальних досліджень у галузі теорії та історії культури України; розширення культурної інфраструктури села; матеріального та фінансового забезпечення закладів, підприємств, установ, організацій культури.

Процедура формування, підготовки та проведення культурно-мистецьких театральних програм (заходів, проектів) визначається «Порядком реалізації програм та проведення заходів в сфері культури», затвердженим наказом Міністерства культури і туризму України від 8 травня 2007 р. № 429/0/16-07, Постановою Кабінету Міністрів України від 12 жовтня 2011 р. № 1049 «Про затвердження Порядку проведення конкурсу з визначення програм (проектів, заходів), розроблених громадськими організаціями та творчими спілками, для виконання (реалізації) яких надається державна фінансова підтримка», а також наказом Міністерства культури України «Про оголошення конкурсу з визначення культурно-мистецьких програм (проектів, заходів)» [3; 4].

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

Регіональний культурно-мистецький проект – це принципово важлива форма самовираження та самореалізації особистості. Нові соціально-економічні реалії та суперечливий характер реформ актуалізували проектну діяльність на регіональному рівні як засіб удосконалення культурно-мистецької дійсності.

Використання проектного потенціалу культурно-мистецької сфери на регіональному рівні дозволяє розробити та використати механізми її саморозвитку, змодельовати та прогнозувати пріоритетні влади; інноваційний зміст кадрової політики органів управління у сфері культури [5, с. 16].

Реалізація сформульованих завдань дозволить створити передумови для стійкого соціокультурного розвитку регіону.

Тому завдання регіональних культурно-мистецьких проектів – сприяти:

- створенню умов для розвитку творчого потенціалу, духовного та культурного розвитку місцевого населення;
- збереженню та збагаченню історико-культурних традицій регіону та творчого потенціалу суспільства, відновлення механізмів культурної спадковості;
- формуванню моральних засад суспільства, громадянськості та патріотизму, позитивних культурно-поведінкових моделей;
- забезпеченню умов для формування соціально активної позиції особистості;
- удосконаленню практики культурно-мистецької діяльності відповідно до змін у суспільстві;
- підготовці фахівців, здатних залучити населення до культурної творчості;
- громадському визнанню сфери культури як важливого стабілізуючого чинника суспільного розвитку.

Ефективне регіональне проектування має базуватися на принципах різноманітності послуг і напрямів проектної діяльності; систематичного вивчення потреб і запитів населення; доступності соціокультурних послуг для всіх соціальних груп населення; диференційованого соціокультурного обслуговування; якості та комфортності обслуговування.

Культурно-мистецькі театральні проекти в центрі своєї уваги мають такі проблеми, як зниження рівня художнього розвитку в покоління, яке

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

зростає, одноманітність художніх смаків, зацікавленість тими видами та жанрами, що не вимагають інтелектуальних зусиль у процесі сприйняття, незатребуваність потенціалу професійного мистецтва, орієнтація закладів культури на комерційний репертуар, розважальні заходи низької якості, відсутність умов для розвитку й професійного самовизначення обдарованих дітей тощо.

Прикладами проектів у сфері художньої культури можуть бути проекти «Народна творчість», «Мистецтво маргінальних територій», «Світ прекрасного», «Народні майстри», «Мистецьке березілля», «Південні маски» та ін.

Наприклад, завданням проекту «Народна творчість» є виховання в дітей та підлітків інтересу до народного мистецтва; відновлення вмінь та технологій ремесел, традицій, звичаїв, характерних для регіону; відновлення історико-культурної спадщини.

Проект «Світ прекрасного» має на меті художній розвиток:

- духовно-моральне виховання, створення умов для реалізації інтелектуально-творчого потенціалу покоління, яке зростає, залучення його до духовних цінностей,

- розвиток дозвілєвої активності дітей та батьків.

Форми виконання проекту:

- аматорські студії;
- театралізовані ігрові програми;
- цикли заходів для сім'ї;
- огляди, конкурси, фестивалі (фестиваль театральних мініатюр).

Основною формою підтримки культурних ініціатив місцевою владою сьогодні є надання коштів з місцевого бюджету для реалізації культурно-мистецьких проектів. Також проводяться конкурси культурно-мистецьких проектів, що регламентовано Постановою Кабінету Міністрів України від 12 жовтня 2011 року № 1049 «Про затвердження Порядку проведення конкурсу з визначення програм (проектів, заходів), розроблених громадськими організаціями та творчими спілками, для виконання (реалізації) яких надається державна фінансова підтримка» [4].

У 2012 році 180 млн грн державних коштів було розподілено між інститутами громадянського суспільства шляхом прозорих конкурсів (Постанова Кабінету Міністрів України «Про забезпечення участі громадськості у формуванні та реалізації державної політики» від: офіц. вид.: за станом на 3 листопада 2010 року № 996). У Постанові визначено

порядок створення й діяльності комісії, що визначатиме переможців, порядок оприлюднення рішень комісії, критерії оцінки комісією конкурсних пропозицій, порядок оскарження рішень комісії, порядок укладення договорів про виконання програми. Прогресивність цього документу полягає в інформаційній стратегії, згідно з якою діяльність громадських організацій буде прискіпливо відстежуватися, уся інформація щодо реалізації проекту повинна оприлюднюватися на визначених сайтах [2].

Співпраця влади й громад Миколаївської області є поодиноким позитивним прикладом завдяки існуванню прозорих тендерів, можливість отримати гранти за умов участі у відкритих конкурсах. Миколаївська влада традиційно відкрита до громадських культурно-соціальних проєктів, виходячи з розуміння інвестицій до культурного розвитку як можливостей привернути увагу до міст, збільшити надходження до місцевих бюджетів.

На певному етапі розвитку суспільства в середовищі активних громадян виникає потреба обговорень стратегій культурної політики з обґрунтуванням власного бачення культури. Обговорення та дискусії з залученням представників найширшого кола громадськості є важливим кроком для майбутніх зустрічей та консультацій з органами державної влади.

Фінансування програм та заходів громадських організацій для дітей та молоді є гарантованим Законом «Про молодіжні та дитячі громадські організації». Так, відповідно до частини 3 статті 10 цього Закону, при затвердженні місцевих бюджетів органами державної виконавчої влади та місцевого самоврядування передбачено видатки на реалізацію культурно-мистецьких програм. Тому такі кошти передбачаються й будуть передбачатись. Водночас, яким чином буде здійснюватися розподіл в умовах, коли ні Закон, ні інший акт не визначає такого порядку та в яких обсягах, на сьогодні залежить від розсуду органу влади.

Існують підстави говорити про збільшення обсягів фінансування на молодіжні культурно-мистецькі програми, які реалізуються неурядовими організаціями для дітей та молоді. У деяких випадках виконання Указу Президента «Про проведення у 2013 році в Україні року дитячої творчості» щодо передбачення коштів на заходи та програми молодіжних та дитячих громадських організацій, у тому числі й театральних [6].

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

Кошти на роботу з молоддю можуть передбачатися в бюджеті в достатньому обсязі. Водночас із цієї суми на конкурс можуть виділятися 3 – 10% на програми та заходи організацій через конкурс. Решта суми виділяється на заходи тих, які проводяться за конкурсом, або ж на функціонування чи заходи створених самими органом установ (різноматні центри, служби, клуби, хоча виконувати ці завдання ефективніше можуть неурядові організації). Існують підстави говорити про реалізацію культурно-мистецьких програм та заходів як виконання робіт чи надання соціальних послуг, а не про «державну підтримку» діяльності молодіжних чи дитячих громадських організацій.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петрова І. В. Проектування в соціально-культурній сфері [Електронний ресурс] / І. В. Петрова. – Режим доступу : www.culturalstudies.in.ua/2008_petrova_i_v_menu.php.
2. Постанова Кабінету Міністрів України. Про забезпечення участі громадськості у формуванні та реалізації державної політики від: офіц. вид.: за станом на 3 листопада 2010 року № 996 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/996-2010-%D0%BF>.
3. Постанова Кабінету Міністрів України. Про затвердження Положення про Міністерство культури і туризму України : офіц. вид.: за станом на 8 листопада 2006 року № 1566 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.president.gov.ua/documents/12852.html>.
4. Постанова Кабінету Міністрів України. Про затвердження Порядку проведення конкурсу з визначення програм (проектів, заходів), розроблених громадськими організаціями та творчими спілками, для виконання (реалізації) яких надається державна фінансова підтримка : офіц. вид.: за станом на 12 жовтня 2011 року № 1049 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1049-2011-%D0%BF>.
5. Роздержавлення в культурній сфері України. – К. : УЦКД, 2001. – 234 с.
6. Указ Президента України. Про проведення у 2013 році в Україні Року дитячої творчості № 756/2012 офіц. вид.: за станом на 28 грудня 2012 року. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1049-2011-%D0%BF>.

УДК 811.161.1'37

*В. П. Сімонок,
м. Харків*

ЛЕКСИКА ТЕАТРУ ТА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Театральна справа розвивається в Україні особливо у XVII ст. Студенти Києво-Могилянської академії одержували добру освіту і

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

вдосконалювали її в університетах Європи, звідки приносили в Україну нові культурні цінності, у тому числі різні форми театрального мистецтва. Наприкінці XVII – на початку XVIII ст. з'являються драматичні твори українських письменників, самі назви яких містять запозичені слова (наприклад, «Успенська драма» Дмитра Ростовського, «Комічне дійство» митрополита Довгалецького, «Трагедокомедія о тщете міра сего» Варлаама Лашевського). З України театр і драматичні твори поширюються в Росії й Білорусі. Так, збереглася оповідь про двох студентів з Києва, які на Пасху «виправили діалог та інтермедію» в Шклові (1715). «У XVIII віці, – пише І. І. Огієнко, – українці рознесли свої драми по всій Росії і заклали театри в найдалших кутках» [1, с. 52], що призвело до пожвавлення її театального життя.

У другій половині XVIII ст. в Україні з'являється театр, не пов'язаний зі шкільною драмою. До перших подібних театрів належав театр у Харкові, де перша відома театральна вистава відбулася у вересні 1780 р. Харківський, а пізніше й Полтавський театри відіграли важливу роль в українському відродженні: тут були поставлені перші п'єси українською мовою, що спонукало їхніх авторів І. Ф. Квітку-Основ'яненка і І. П. Котляревського створювати нові українські драми.

З розвитком театру в українській мові з'являється значна кількість запозичених слів, що виражають явища й поняття цього виду мистецтва. Одразу слід зробити застереження, що багато слів з цієї сфери етимологічно походять з античних мов, хоч прийшли через посередництво європейських. Особливо велику роль у становленні цієї лексики театального мистецтва відіграли запозичення з французької та італійської мов, меншою мірою з німецької та англійської. Це пояснюється позамовними, культурно-історичними чинниками: театр найперше досягає поширення й розквіту у Франції та Італії. Запозичення з англійської в цій сфері з'являються у XIX – XX ст. із появою в Європі й Україні нових форм театального мистецтва з англійських країн (*мюзикл, шоу*).

Запозичену лексику театального мистецтва можна поділити на такі групи, всередині яких спостерігається системна організація:

а) назви видів драматичних творів, вистав: англ.: *мюзикл, шоу*; фр.: *бутада, буфонада, вар'єте, драма, естрада, карнавал, міракл, п'єса, реву, фарс, фестиваль*; нім.: *інсценізація*;

б) назви акторів за їхнім амплуа: англ.: *клоун*; фр.: *актор, буфон*,

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У XXI СТОЛІТТІ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

гінйоль, персонаж, субретка, травесті; нім.: *кашперле, паяц* і т. ін.;

в) слова, що виражають різні форми організаційної діяльності в театрі:
фр.: *абонемент, ангажемент, анонс, антреприза, афіша*;

г) слова, що характеризують простір театральної зали: фр.: *аванложа, авансцена, балкон, бенуар, зал, ложа, парадиз, партер, рампа*;

г) назви, що виражають реакцію глядачів: фр.: *анкор! біс!* італ.: *браво!*;

д) назви, пов'язані з театром: фр.: *ремарка*; нім.: *анилаг, гастроль*; італ.: *акт*.

Назви видів драматичних творів вийшли за межі професійного вживання й широко функціонують на позначення різних життєвих ситуацій, зокрема слово *фарс* (фр. *farce*, від лат. *farciō* – начиняю, наповнюю) – «вид театрального мистецтва, який був поширений у XIV – XVI ст. в країнах Західної Європи, як вид народного театру», у XIX – XX ст. отримало значення беззмістовного, малопристойного комедійного видовиська, і переносне значення його – «грубий жарт, блазенство, цинічне видовище або витівка».

Перші придворні спектаклі здійснювалися французькою трупю Серинї, німецьким театром Акермана. Як зазначає О. Е. Біржакова, «за штатом 1766 р. придворний театр представляли понад 150 італійських і французьких співаків, музикантів, танцюристів, акторів; за штатом 1791 р. на службі в Театральній дирекції перебувала вже італійська оперна трупа, російський, німецький та французький театри, балет (переважно з іноземців) і два оркестри – усього 476 осіб» [2, с. 45].

Близько 1756 р. було створено перший професійний театр. Традиційна гра акторів поєднувалася з традиціями нового західноєвропейського мистецтва. У 60-х роках столичні та провінційні вельможі заводять свої кріпосні театри, оркестри, капели, куди запрошують іноземних диригентів, капельмейстерів, виконавців. У 80-х роках XVIII ст. організуються театри для публічних видовищ у Петербурзі, Москві, Києві, Харкові. Першими антрепренерами часто були іноземці, наприклад Кніппер, Меддокс. Крім того, час від часу виникали «вільні» трупи іноземних артистів (італійських пантомімістів, гімнастів, французькі, німецькі, англійські трупи). У цілому драматичне мистецтво Росії та України в другій половині XVIII ст. було під французьким впливом, який наприкінці століття змінився на німецький (репертуар, манера виконання, особливості постановки). У цей період в Україні розгорнули свою діяльність так звані «вільні» театри, у репертуарі

яких, крім драматичних п'єс, були опери, балет, водевілі, лялькові вистави.

В Україні віддавна існували різні форми живопису. Це виявлялося і в давньому побуті (різними орнаментами жінки розмальовували хату і піч) і в духовній сфері, зокрема в іконопису.

Однак зв'язки з Європою виявляли необхідність удосконалення вітчизняних традицій за рахунок кращих здобутків світового образотворчого мистецтва.

Потреба в образотворчому мистецтві верхівки суспільства задовольняється головним чином іноземними майстрами. З Франції приїждять відомі художники Де Веллі, Шокке, Лагрене, Токке, Фальконе-син, Де ля Пієр, Барду, з Німеччини – І. фон Преннер, брати Гроот, Пфандцельт, Людерс, з Італії Ротарі, Фонтебассо, Тореллі. У зв'язку з організацією Академії мистецтв у 1757 р. були запрошені французькі майстри – живописець Л.-Ж. Лелоррен, малювальник Н.-Фр. Жиле; для граверного класу був запрошений берлінський майстер Г.-Фр. Шмідт. Після Французької революції у Петербурзі з'явилися нові французькі живописці. Вітчизняні майстри і живописці, гравери, скульптори вчаться у іноземних майстрів; кращі учні Академії мистецтв після її закінчення на шість років відправляються для вдосконалення за кордон (головним чином в Італію), де відчувають сильний вплив популярних на той час напрямків західноєвропейського образотворчого мистецтва (в основному французького, меншою мірою – італійського). Цей вплив відбивається у творчості українських художників В. Боровиковського (1757 – 1825), Д. Г. Левицького (1735 – 1822), сина відомого українського художника XVIII ст. Г. К. Левицького (1691 – 1769), А. П. Лосенка (1737 – 1773), Т. Г. Шевченка (1814 – 1861), які зробили величезний внесок у розвиток української і російської живописної культури.

З розвитком образотворчого мистецтва пов'язане становлення лексики образотворчого мистецтва, зокрема живопису, і збагачення її запозиченими словами на позначення:

а) видів образотворчого мистецтва: фр.: *вітраж, гравюра, гризайль, грифонестамп, мініатюра, муляж, офорт, панно, пастилаж*; італ.: *скульптура*; наприклад: *Кожну мініатюру увінчує півколо з астрологічним розташуванням планет* (З книги «Мистецтво»);

б) жанрів, напрямків образотворчого мистецтва: фр.: *натюрморт, пейзаж, портрет*; нім.: *ландшафт, сецесіон, стафаж*; італ.: *панорама*;

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

в) засобів зображення, художніх прийомів: фр.: *ескіз, етюд, камея, пастораль*; італ.: *інкрустація, інталія, інтарсія, монумент, статуя*; у контексті: *Навички у малюванні пейзажа будуть допомагати не тільки в композиції етюду, але й у роботі над ним. На полотні наносяться тільки загальні начерки пейзажу олівцем або вугіллям, а іноді фарбою одного кольору (умброю, сіною)* (З енциклопедії «Малюнок і живопис»);

г) матеріалу та інструментів художника: фр.: *акварель, апліке, матуар, палітра, пап'є-маше, настель*, нім.: *барва, грифель, ґрунт, мольберт, шпатель*; наприклад: *Комбінуючи і зіставляючи різні кольори орнаменту, зробіть кілька маленьких ескізів аквареллю або гуашню, обмеживши свою палітру невеликою кількістю барв* (З енциклопедії «Малюнок і живопис»).

г) номінації осіб за їхньою діяльністю: фр.: *аквареліст, мініатюрист, офортисст, скульптор*; італ.: *баталіст, вітражист, мариніст, портретист* тощо, утворені в українській мові від запозичених основ;

д) течій та напрямків у мистецтві: англ.: *оп-арт, поп-арт*; фр.: *дадаїзм, експресіонізм, імажинізм, імпресіонізм, кубізм, мадленська культура, медієвізм, модерн, модернізм, муст'єрська культура, паунтилізм, романтизм, унанізм, урбанізм, формалізм* тощо.

Ще у XVI – XVII ст. в українську мову потрапляють німецькі запозичення, пов'язані з живописом, а саме: *барва, ландшафт, маляр, малювати*. У другій половині XVI та першій половині XVII ст. в умовах соціальної та національно-визвольної боротьби українського народу мистецтво живопису отримує великий імпульс. У цей період утверджується *батальний жанр* (картини, що зображують сухопутні і морські бої), *портрет* (фр. *portrait* – зображення), *пейзаж* (від фр. *pays* – країна) – картина, що зображує яку-небудь місцевість, які вплинули на іконопис та надали йому світського характеру.

У лексиці образотворчого мистецтва спостерігається перенесення значення за суміжністю: матеріал – результат (твір), засіб зображення – результат (твір): *акварель, настель* (фарба і картина, написана нею), *рококо, шарж, барельєф, горельєф, гравюра* (засіб зображення й твір мистецтва).

Наведені приклади свідчать про те, що для багатьох слів відповідні мови є джерелом, для інших вони виступають посередниками, на ґрунті яких сформувалися нові значення слів, що відрізняються від значень у

мові-джерелі.

Так, *клоун* в англійській мові – це бовдур, блазень. В англійській драмі – це комічний персонаж хитрого простака, але в українську слово увійшло із значенням – артист цирку, який виконує комічні, буфонадні ролі; *мініатюра* у французькій мові – це: 1) живописні зображення, що прикрашали й ілюстрували середньовічні рукописи у вигляді заставок або на всю сторінку; 2) твір образотворчого мистецтва невеликого розміру, що відзначається особливо тонкою технікою виконання; 3) нарис, оповідання або театральна п'єса; театр мініатюр невеликого розміру; 4) будь-що невеликого розміру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Огієнко І. І. Українська культура: коротка історія культурного життя українського народу / І. І. Огієнко. – К. : Довіра, 1992. – 141 с.
2. Биржакова Е. Э. Очерки по истории и лексикологии русского языка XVIII в. Языковые контакты и заимствования / Е. Э. Биржакова, Л. А. Войнова, Л. А. Кутина. – Л. : Наука, 1972. – 430 с.

УДК 808.55

*І. І. Сорока,
м. Київ*

ХУДОЖНЄ СЛОВО В ТЕАТРІ В КОНТЕКСТІ МАСОВОЇ ДВОМОВНОСТІ

Сучасне українське суспільство, послуговуючись державною українською мовою, прагне до належного рівня культури художнього слова, його виразності й дієвості на театральній сцені, концертній естраді, в екранних мистецтвах, мережі радіомовлення та аудіоносіях. Саме на ці наймасовіші, найдоступніші засоби мас-медіа покладалися й покладаються великі надії як на носії високого художнього слова, культури спілкування, зрештою, як на потужне джерело живої художньої мови.

Тому надто гострим постає сьогодні питання двомовності. Воно постійно звучить у різних варіаціях як на найвищих рівнях влади, так і серед громадськості. Після горезвісного закону про мови – свіже «послання від влади» про неможливість «регіональних» депутатів розмовляти в парламенті державною мовою, мовляв, виборці не

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

зрозуміють, про що говорить їхній депутат, якщо він послуговуватиметься українською. Вслухайтеся в суміш алогізмів владного ідеолога: «У нас є ряд депутатів, які просто не вміють розмовляти українською. І, перш за все, це пов'язано з тим, що в цих регіонах ніхто просто не говорить, ті люди, які навіть знали в школі, просто забули мову, вони сьогодні бояться спілкуватися цією мовою, тому що погано її знають» [3]. Ці заяви високопосадовців не сприяють остаточному утвердженню державної мови в закладах культури, а посилюють тенденції двомовності, виправдовують розпочаті спроби українських театрів грати вистави російською мовою (з приміткою в афіші «вистава йде російською мовою»). «Масова двомовність не збагачує ні українську, ні російську мови й свідчить про низький мовно-культурний рівень. Спорідненість, схожість мов вимагає поглибленого їх вивчення, свідомого ставлення до історії культури, звичаїв, побуту, місця серед інших слов'янських мов. Хрестоматійно відомо, що народні традиції, культура, мова є основою існування національної держави. Саме театр повинен збагачувати й шліфувати духовні цінності рідної мови, відродити традицію природного спілкування нею в повсякденному житті» [1, с. 7].

Ні для кого не є секретом, що більшість столичних акторів українських театрів, як і акторів центральної, північної, східної частин України, а півдня й поготів, у побуті й між собою спілкуються виключно російською мовою – вони нею розмовляють, думають, послуговуються на репетиціях (працюючи над україномовною п'єсою). І навіть під час вистав йдеться лише про озвучування реплік українською – саме озвучування, бо про органічне внутрішнє існування в образі вже не йдеться. Найцікавіше, що більшість акторів навіть не вважає це за ненормальне – більше того, їм видається, що вони з великим успіхом можуть грати й російською мовою на такому ж високому рівні, внутрішньо прагнучи цього. Корифеї стверджували, що в театрі не працюють, а служать, а служити двом панам, як відомо, не можливо. Тут, як казав великий Михайло Щепкін (і мовою оригіналу буде доречніше і точніше): «...или священнодействуй, или иди вон». Інша мова – це інший світ, і саме актор покликаний нести красу цього мовного світу, бути його найкращим виразником, захисником і пропагандистом. «Зміна мови відбувається тільки разом зі зміною нашого внутрішнього світу. Система світоглядних цінностей кожної людини, громадянина формує матрицю суспільства і держави. Мова в цьому процесі відіграє першорядну роль не тільки тому, що без неї людина

немислима, але й тому, що мова – духовні кордони нації. Мова не просто голос суспільства – вона характер його розвитку», – доречно стверджує народний депутат України, голова підкомітету з питань вищої освіти Ірина Фаріон [2].

На жаль, на наших очах зникає неоціненне багатство – школа «красного слова», яка базувалася не лише на прекрасних голосових особливостях і зовнішніх даних справжніх професіоналів, а й на їхній майстерності найвищого ґатунку, манері говорити, високому рівні мовленнєвої культури, мовного досвіду, глибині проголошеного тексту, духовно-емоційному впливові на слухача й глядача. У кожному театрі були такі особистості-фахівці, з яскравими акторськими даними й фанатичною відданістю служінню театру. Це були учні великих учителів і гідні їхні продовжувачі. Вони визначали рівень театру, у них вчилися, їх наслідували, поряд з ними не можна було дозволяти собі вольностей по відношенню до професії, вони були незаперечними авторитетами з високою культурою мови, неперевершеними глибокими тембрально-забарвленими голосами, які знали ціну слову, його вагу й непоборну силу та гідно несли це слово зі сцени і в громадському житті.

Чи не з відсутністю таких особистостей або їхнім явним браком слід пов'язувати сьогоденний стан українського театру, і сценічної мови зокрема? Бо в кого буде продовжувати вчитися й набувати практичного досвіду студент-випускник театрального вишу? Питання риторичне. До того ж, чи це ще випускник «театрального»? Власне, «театральний» у нас один – Київський університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Його випускники рідко полишають столицю й повертаються в обласні й районні театри України. І саме тому ці театри, усвідомивши повну байдужість, нерозуміння й небажання держави впливати на процес повноцінного функціонування професійних театрів, змушені самотужки, на місцевому рівні вирішувати питання молодих кадрів, а саме – створювати при місцевих державних університетах інститути мистецтв із театральними кафедрами, на базі яких і виховувати собі кадри. Хто ж навчає майбутніх артистів складним дисциплінам: акторській майстерності, сценічному рухові, пластиці, ритміці, танцю, сценічному бою, і особливо – у контексті нашої теми – сценічній мові? У кращому випадку – провідні актори обласного театру. Утім, «хороший актор театру» зовсім не означає «хороший педагог», адже випускник театрального вишу,

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

який прагнув стати *актором*, а не *викладачем*, не в змозі вповні навчати так, як вчили його.

Отже, у процесі викладання предмету «Сценічна мова» й роботи з художнім словом окреслюються такі проблеми. Перша – відсутність висококваліфікованих професійних викладачів з фаху, які б готовили належні кадри. Друга – якість викладання, яке, в основному, зорієнтоване на кінцевий семестровий результат-показ, читання підготовлених художніх творів (скоромовки, чистомовки, казки, описова проза, вірш, байка, дієва проза тощо); при цьому мало уваги приділяється техніці мови, особливо постановці голосу, його виразності й силі, розвитку й покращенню мовно-голосових даних студента, виправленню мовних вад, що безперечно є найголовнішим і найпотрібнішим майбутньому актору. Натомість його готують як читця художніх творів зі сцени. Таке читання часто-густо співпадає з манерою читання самого викладача та зводиться до неусвідомленого копіювання його інтонацій, міміки й жестів, які теж «ставляться», є псевдопафосним, зводиться до красивості й милування голосом і хибує на логічність і дієвість. Слід відмітити третю особливість – невміння поєднати набуті навички і вміння зі сценічної мови в словесній дії – в уривках-постановках з майстерності актора.

Відродження української національної культури не можна уявити без глибоких змін у мовній підготовці майбутніх акторів. Культура сценічної мови, відбиваючи загальний стан і статус культури української літературної мови, передбачає зміну орієнтації в підготовці студентів театральних спеціалізацій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гладишева А. О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність : навч. посіб. / А. О. Гладишева ; Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. – К. : Червона Рута, 2007. – 267 с.

2. Ірина Фаріон подарувала Азарову книгу «Мовна норма: знищення, пошук, віднова» [Електронний ресурс]. – Режим доступу :

<http://www.svoboda.org.ua/diyalnist/novyny/035340/>

3. Тігіпко вважає, що у Раді треба захистити російську [Електронний ресурс]. – Режим доступу :

<http://www.pravda.com.ua/news/2012/12/21/6980268/>

УДК 791.6

*С. В. Сороковская,
г. Тирасполь, Приднестровская
Молдавская Республика*

**РЕЧЕВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕРСОНАЖА
В ДРАМАТУРГИИ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ
КАК ВАЖНЫЙ КОМПОНЕНТ РАБОТЫ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО
АКТЕРА В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА**

Традиции отмечать знаменательные даты и юбилеи, а также организовывать различного рода праздники городов и сел и т. д. распространены повсеместно. Как правило, организаторы подобных мероприятий предпочтение отдают театрализованным формам. Создание сценария театрализованного представления – процесс многоэтапный, требующий от сценариста знания специфических особенностей драматургии театрализованного представления. А результат – на высоком художественном уровне проведенное мероприятие – в значительной степени зависит и от исполнительского мастерства актеров.

В Приднестровье в театрализованных мероприятиях в качестве исполнителей ролей выступают, в основном, самодеятельные актеры. Клубный актер – это актер в «маске». Работа самодеятельного актера в театрализованном представлении осложняется тем, что задачей его является создание образа – «маски», требующей отражения типичного, общего для социальной группы, которую представляет данный персонаж. Создание образа-«маски» – главная задача актера, выполняя которую, он передает зрителю основную идею постановки. И именно речевая характеристика персонажа, разработанная сценаристом в драматургии театрализованного действия, является одним из основных средств создания образа-«маски» самодеятельным актером.

Речь персонажа, его речевая характеристика в полной мере раскрывает внутренний мир, эмоциональное состояние, образ жизни и отношение к окружающим, наделяет персонаж индивидуальными качествами и определенными характерными чертами. В речи персонажа отражаются психологические и интеллектуальные, эмоциональные и социальные параметры личности. Речевая характеристика – составляющая характеристики героя или персонажа; включает в себя его манеру

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

говорить, излюбленные интонации и словечки, обороты речи, словарный запас и акцент (артикуляционные особенности), складывается из самой речи героя и из описания особенностей автором. Речевая характеристика выполняет следующие функции: 1) характеризующую – чтобы лучше раскрыть образ героя, его индивидуальность, подчеркнуть какие-то черты характера или принадлежность к определенной группе (профессиональной, этнической, социальной), особенности воспитания; 2) выделительную – чтобы сделать образ запоминающимся, выделить на фоне других; 3) сравнительную – используется для сопоставления или противопоставления героев; 4) психологическую – раскрывает эмоциональное состояние героя.

Существуют лексические и стилистические приемы создания речевой характеристики персонажа, которые выражаются в выборе речевых средств. К ним относятся:

- слова-маркеры: герой неоднократно употребляет какое-либо слово или фразу, которые начинают ассоциироваться с ним. Основная функция – придать индивидуальность речи героя;

- слова-паразиты: «значит», «такие дела», «ну», «такой», «как бы». Передает косноязычие и ограниченный лексикон персонажа. Как правило, используется для комического эффекта при создании образов второстепенных персонажей;

- шутки и прибаутки. Используются при создании образов веселых, неунывающих героев или назойливых шутников;

- афористичность. Как правило, в речи главного героя, который является проводником мыслей автора;

- парадоксальность речи. Герой – либо проводник идей автора, либо его оппонент. Парадоксальность речи подчеркивает неординарность личности;

- чистота речи: герой говорит подчеркнуто правильным литературным языком. Этот способ используют, чтобы подчеркнуть хорошее образование и воспитание героя;

- слэнг – молодежный, воровской и т. д. Подчеркивает принадлежность героя к определенной социальной группе или его чужеродность другой компании;

- профессионализмы. Подчеркивают принадлежность героя к определенной профессии;

- научная речь. Подчеркивает принадлежность героя к научным

кругам, увлеченность наукой. Обычно используется в отношении второстепенных героев, чтобы не нагружать повествование;

– канцеляризм. Обычно используют для создания образа отрицательных героев, строгих начальников, вся жизнь которых посвящена работе;

– диалектизмы и речь представителей разных народностей. Например, украинская или белорусская речь, еврейское словечко «таки», кавказское «вах!» часто используются для создания комического эффекта в описании «зарубежных» персонажей;

– устаревшие слова. Используются, как правило, чтобы подчеркнуть возраст пожилого персонажа или для создания комического образа;

– иностранные слова. Обычно употребляются в речи иностранцев, говорящих на русском языке вперемишку с родным, или в речи молодежи, чтобы подчеркнуть увлечение Западом;

– ошибки в речи русскоговорящего иностранца. Необходимы для создания образа иностранца со слабым владением языком;

– уменьшительно-ласкательные словечки. Обычно характеризуют доброго, ласкового героя или лицемерного, злого и завистливого, чтобы подчеркнуть его двуличность;

– иносказания. Герой говорит намеками и загадками. Как правило, этот прием используют для создания колоритного второстепенного персонажа, так как перегружать иносказаниями текст не стоит;

– сказительность. Герой говорит в манере русских народных сказок. Обычно прием используют в славянском фэнтези.

Существуют и другие приемы создания речевых характеристик: интонационные, фонетические, синтаксические, психологические.

– Скорость речи – медленная, стандартная, быстрая. Обычно иллюстрирует темперамент героя – холерический или меланхолический.

– Громкость речи. Герой говорит чуть слышно, шепчет или, наоборот, громко, кричит. Используется как средство психологической характеристики героя, выражение его темперамента или минутного настроения.

– Дефекты речи: акцент (многочисленные персонажи грузины – армяне – китайцы), заикание. Акцент часто используют в речи второстепенных персонажей для создания комического эффекта. Заикание обычно признак слабого, жалкого, трусливого героя. Дефект речи выдает

**ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА**

дефект личности. Почти никогда дефекты речи не используют в описании положительных и главных героев.

– Особое построение фраз. Обычно подчеркивает индивидуальность героя, его противопоставленность всему миру:

– Повторы. Их используют для придания индивидуальности второстепенным персонажам и их психологической характеристики.

– Рифмовка. Герой говорит стихами или определенным стихотворным размером. Обычно для создания комического образа увлеченных, но бесталанных рифмоплетов.

– Болтливость и молчаливость. Эти качества персонажа подчеркивают, когда хотят противопоставить его в разговоре собеседнику. В речи персонажей могут быть использованы все элементы разговорной речи: литературные и нелитературные (просторечные, жаргонные, диалектные и т. д.).

Умелое использование речевых приемов, средств, элементов, стилей позволит сценаристу добиться, чтобы образы персонажей не были похожи друг от друга и отличались неповторимостью и оригинальностью. Точное определение роли и места (значения) персонажа в структуре сюжета театрализованного представления и умелое использование речевых приемов, средств, элементов является важным фактором создания яркого, зрелищного и незабываемого образа-«маски» самодеятельным актером, что существенно отразится на повышении художественного уровня постановки.

УДК [7+316.485.26]:316.775.2

*К. І. Станіславська,
м. Київ*

**ПЕРФОРМАТИВНІ АКЦІЇ БЕНКСІ ЯК ПРИКЛАД
СУЧАСНОГО АРТ-ТЕРОРИЗМУ**

У сучасному культурно-мистецькому середовищі терміном «арт-тероризм» прийнято називати несанкціоновані зразки вуличного мистецтва, зокрема, різноманітні види графіті та вуличних інсталяцій, художніх акцій та перформансів, флеш- і арт-мобів. Такі мистецько-видовищні форми ніби втручаються в особистий простір перехожого, установлюючи з ним комунікативний зв'язок і стимулюючи «випадкового

глядача» до діалогу.

Як справедливо зазначає О. Озеров, сучасне мистецтво давно вийшло за межі свого традиційного призначення. Митець сьогодні – феномен скоріше соціальний, ніж естетичний. І для того, щоб вийти з безвісності, окремі художники вдаються до прийомів арт-тероризму. Автор формулює кілька правил «справжнього арт-терориста»: 1) шокувати; 2) проявляти політичну пильність; 3) не мудрити; 4) не переборщити [2].

Найвідомішим сучасним арт-терористом є «невловимий анонім» вуличного мистецтва англієць Бенксі (Banksy). Будучи мегапопулярним у всьому світі, він залишається однією з найзагадковіших осіб стріт-арт-культури. Навколо його біографії та реального імені ведеться багато суперечок – достовірні ж факти нікому не відомі. Волюючи залишатися загадковим та невпізнаним, художник не дає інтерв'ю і не з'являється відкрито в публічних місцях. Цілком може виявитися, що під цим ім'ям ховається ціла команда творчих людей.

Одним з напрямів діяльності Бенксі є трафаретне графіті – сотні гостросоціальних малюнків, що з'являються на вулицях Великої Британії та інших країн. Його роботи – це протест капіталізму, війні, рекламі, телебаченню та іншим радикальним явищам, що хвилюють сучасну людину. Кожний малюнок, з одного боку, відповідає навколишньому середовищу, у якому він розміщений, з іншого – являє собою соціальну оцінку подій, політичний підтекст або антивоєнний заклик [3]. Художник не бажає «консервувати» себе в галереях, віддаючи перевагу прямому діалогу з публікою: Бенксі висловлює протест проти глобального захворювання людства та намагається донести своє бажання покращити світ.

Звісно, усі малюнки є незаконними – і це одна з причин, чому Бенксі приховує свою особистість. Утім, єдиний зафіксований випадок легалізації графіті, намальованого без дозволу влади, – це якраз робота Бенксі на стіні Клініки сексуального здоров'я у Брістолі: там зображено оголеного коханця, котрий теліпається за вікном, з якого виглядають збентежена дружина та чоловік, що «невчасно» повернувся додому. Міська влада провела опитування, у ході якого було з'ясовано, що 97% опитаних городян вважають смішний малюнок дуже доречним, – і було прийнято рішення залишити його.

У 2005 році Бенксі розмалював зведений Ізраїлем захисний бар'єр на

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

кордоні з Палестинською автономією. Велике смислове навантаження несуть зображення, на яких ізраїльський солдат перевіряє документи у віслюка або Пацюк (улюблений персонаж Бенксі) стоїть в обороні з рогаткою. На одному з графіті з палестинського боку зображено «пролом» у стіні, у який заглядають діти, а там відкривається фрагмент райського пейзажу.

Бенксі не тільки малює графіті, а й пише картини та створює скульптури. Як жартівник контркультури, він віддає перевагу своєрідним «живописним реміксам» – перемальовкам відомих картин з додаванням авторської «перчинки». Так, наприклад, Джоконда опиняється в протигазі, ідилічний пейзаж «доповнюється» фігурою повішеного на гілці дерева, до картини «Міст через ставок водяних лілій» Клода Моне митець «додає» сміття та візки із супермаркету, що плавають у ставку, а власне лілій залишається набагато менше, ніж в оригіналі. Ці та інші роботи художника демонструються у великих галереях усього світу, а на аукціонах їх купують зіркові знаменитості за сотні тисяч доларів. Російські шанувальники Бенксі знаходяться зараз у хвилюючому очікуванні: мас-медіа повідомили, що у 2013 році в Москві в музейно-виставковому об'єднанні «Манеж» буде проведено виставку робіт скандального митця.

Бенксі виступає проти ЗМІ, але регулярно потрапляє у випуски новин – і не лише завдяки неординарним трафаретним графіті та черговому продажу його картин. Окрім малювання, Бенксі організовує ризиковані суспільно-художні акції, за які, на думку влади, він повинен відповісти перед поліцією. Міжнародну славнозвісність художник отримав після того, як непомітно розмістив на стінах відомих музеїв Великої Британії і США свої власні роботи. Так, серед іншого, у Бруклінському музеї опинилася картина «Солдат з балончиком фарби» (балончик з фарбою – атрибут графіті-художника), а у Британському музеї – «Бенксіус Максимус» – стилізований під первісне мистецтво фрагмент «доісторичного наскального малюнку», що зображає людину Кам'яного віку, що тримає в руках візок із супермаркету. Працівникам музею знадобилося 8 днів, щоб помітити й зрозуміти, що цей експонат не є справжнім.

Ще один свій знаменитий трюк Бенксі провернув у 48 магазинах Бристоля, Брайтона, Бірмінгема, Ньюкасла, Глазго та Лондона, замінивши близько 500 копій компакт-диску співачки Періс Хілтон на диски з власними реміксами та малюнками, зберігаючи оригінальний штрих-код, аби покупці зразу не помітили підступу. Пізніше ЗМІ повідомили, що

жоден покупець, що помилково придбав диск Бенксі замість диску Періс Хілтон, не повернув його. Більше того, деякі з проданих дисків були перепродані на інтернет-аукціонах за значно більшу вартість.

Розважався Бенксі і в зоопарках, розміщуючи надписи у вольєрах від імені тварин. Так, у лондонському зоопарку з'явилося послання від пінгвінів, написане двометровими літерами: «Нам набридла ця риба!». А в бристольському «поскаржився» слон: «Хочу вийти звідси. Від сторожа смердить. Нудьга, нудьга, нудьга».

У каліфорнійському Диснейленді Бенксі відважився підвісити на одному з атракціонів надувну ляльку – копію ув'язненого в оранжевому костюмі й наручниках. «Повішений» залишався на місці півтори години, перш ніж відреагувала охорона парку. Бенксі заявив, що ця акція мала на меті привернути увагу до становища ув'язнених у таборі на американській базі Гуантанамо.

Проте, у влади до Бенксі були й більш серйозні претензії. Так, у 2004 році художник виготовив і розкидав у натовпі фальшиві фунти, на яких портрет королеви був замінений зображенням принцеси Діани, а надпис «*Bank of England*» – на «*Banksy of England*». Деякі неухажні покупці намагалися потім розплатитися цими фунтами в магазинах.

У тому ж 2004 році митець-анонім встановив 6-метрову бронзову статую богині правосуддя Феміди вагою понад три тонни й вартістю в 40 тисяч доларів перед будівлею суду в Лондоні. Статуя, пофарбована у золотий і чорний кольори, у цілому, копіює статую Феміди, яка стоїть на даху лондонського Центрального карного суду: у неї така ж пов'язка на очах, а у витягнутих руках вона тримає меч та ваги. Проте є і відмінності: поділ мантиї у Феміди задрано так, що видно фривольні латексні чоботи-ботфорти, панчохи та підв'язки, за які засунуті доларові банкноти. На постаменті накреслено: «Нікому не вір».

Пожартував Бенксі і з поліцією: залишив манекен самого себе, прикований наручниками, і супроводив його надписом, явно адресованим констеблям: «Ми упіймали Бенксі!».

Але парадокс у тому, що паралельно з прагненням знайти й арештувати знаменитого арт-терориста представники владних структур пропонують розробити закон, згідно з яким можна було б здійснювати реставрацію та охорону вуличного мистецтва, повідомляє ВВС [1]. Нещодавно в Бристолі одна з ранніх робіт Бенксі «Горила в рожевій масці»

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

була помилково зафарбована. Ця новина швидко облетіла соціальні мережі, користувачі яких висловлюють надію на те, що сам Бенксі відновить це графіті. Брістоль, за однією з біографічних версій, є батьківщиною Бенксі, і його мистецтво вже стало невід'ємною частиною життя міста, тому має бути збереженим.

14 лютого 2010 року Бенксі інкогніто пройшов червоною доріжкою Берлінського кінофестивалю, на якому представив свій дебют у якості кінорежисера – фільм «Вихід через сувенірну лавку». Головним героєм картини є режисер-аматор, який намагається знайти Бенксі, потоваришувати з ним і зняти про нього документальний фільм. Прем'єрний показ «Виходу...» відбувся наприкінці січня 2010 року в рамках міжнародного фестивалю «Санденс» у США, де його змогли побачити лише обрані. На Берлінале фільм Бенксі вперше демонструвався більш широкій аудиторії. На прес-конференцію, присвячену показу фільму, Бенксі не з'явився. У 2011 році фільм був номінований на премію «Оскар» у номінації «Кращий документальний фільм». У тому ж році у тій же номінації фільм отримав премію «Незалежний дух» (американська кінопремія, орієнтована на сучасне незалежне кіно).

Цікавий спосіб увіковічення імені художника знайшла іспанська фірма керамічної плитки «Peronda». Альтернативне мистецтво в наші дні знаходить усе більше шанувальників, тому одна з ліній продукції отримала назву «Бенксі» – вона виконана в естетиці сучасного мегаполісу й розфарбована за мотивами графіті. Такий «стріт-арт»-дизайн надасть незвичного колориту будь-якому інтер'єру [4].

Завдяки неординарному таланту, гостросоціальній тематиці своїх трафаретних малюнків та організації ризикованих перформативних акцій арт-терорист Бенксі швидко набув популярності спочатку в Англії, а потім і в усьому світі. У 2007 році Бенксі – вічний борець з глобалізацією та апологет утопічної ідеї зробити світ чистішим завдяки «забрудненню» стін – був визнаний найвидатнішим сучасним діячем мистецтв Великої Британії. Але за нагородою, уже традиційно, він не з'явився.

ЛІТЕРАТУРА

1. Апресян А. Городской совет Бристоля берет арт-терроризм под защиту / Армен Апресян [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://rus.ruvr.ru/2011/07/21/53513999.html>
2. Озеров О. Арт-террор в действии / Олег Озеров [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.politjournal.ru/index.php?action=Articles&dirid=54&tek=2414&issue=72>

3. Banksy : офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу :
<http://www.banksy.co.uk/>

4. Peronda ceramics : офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу :
http://www.peronda.com/71139_ru/Bansky/

УДК 378.036: [808.55:792.071.2]

*Л. І. Степанець,
м. Рівне*

ВИХОВАННЯ РИТОРИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНЬОГО РЕЖИСЕРА-ПЕДАГОГА ДИТЯЧОГО ТЕАТРУ

Культура в людині розвивається через мову, завдяки якій людина стає людиною.

М. Гайдеггер стверджував, що людина, відкривши для себе світ власного буття, може більше про нього дізнатися, якщо «вслухається в мову». Тому що саме мова є «домом людського буття». Він розвивав думку, що не люди говорять мовою, а саме мова говорить людьми, ставить їх у «просвіт» буття, відкриваючи його [5, с. 254 – 259].

Сучасний світ переживає системну кризу розвитку, яка позначається на культуротворчому рівні. Загострюється проблема якості професійної культури творчої особистості, зокрема її риторичної культури – основи професіоналізму працівників як гуманітарної, так і негуманітарної сфер. Новий комунікативний простір потребує рівноправних співрозмовників, які здатні обстоювати в процесі спілкування власну позицію [1, с. 277].

Та, як свідчать спостереження, досить часто комуніканти не можуть чітко й зрозуміло висловлювати свою думку, ефективно реалізовувати власні демократичні права в усіх сферах переконуючої комунікації, у тому числі й в аматорській дитячій театральній творчості [2, с. 3]. Основна вада навчального процесу в школі полягає в тому, що учнів навчають мови, та не вчать володіти нею, тобто застосовувати набуті знання в конкретній мовленнєвій ситуації.

Мову звикли сприймати чимось звичайним і дуже простим, а насправді цей дивний феномен людини як частки живої матерії надзвичайно складний.

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

Зважаючи на це, актуальним стає пошук удосконалення структури мовленнєвої діяльності. Один зі шляхів полягає в розробці нових методик до спецкурсів, які б передбачили організований, цілеспрямований процес використання мови, з метою передання та засвоєння суспільно-історичного досвіду, оволодіння суспільними способами дій у сфері наукових понять, встановлення комунікацій та планування своїх дій, на основі науково-практичних методик театральних педагогів.

У Рівненському державному гуманітарному університеті приділяють значну увагу вихованню риторичної культури студентів напряму «Театральне мистецтво» (кваліфікації «Режисер драматичного театру»), яка охоплює духовно-моральну, мовленнєву, комунікативну та сценічну (виконавську) культуру майбутнього організатора процесу творчої діяльності в професійній, і зокрема в дитячій, аматорській театральній творчості.

«Методика викладання сценічної мови», «Сценічна мова», спецкурс «Методика роботи з дитячим театральним колективом» належать до тих навчальних дисциплін у вищій школі гуманітарного, у тому числі мистецького, спрямування, від яких значною мірою залежить формування творчої особистості громадянина України, оскільки саме вони розвивають у майбутніх режисерів-педагогів дитячих театрів низку навичок і вмінь, необхідних для успішної роботи з колективом.

Педагогічні методи та підходи в процесі навчання спрямовані на виховання риторичної культури студентів, мають за мету формування комунікативної компетентності режисера-педагога дитячого театру, удосконалення його мисленнєво-мовленнєвої діяльності, оволодіння словом як універсальним інструментом спілкування, навчання, виховання, організації процесу творчої діяльності в дитячому театральному колективі [3, с. 56 – 57].

Під час вивчення вищезгаданих дисциплін майбутній режисер-педагог повинен навчатися:

- екстраполювати основні закони риторики на педагогічні, творчу практику;
- на основі спостережень і аналізу науково-практичних досліджень стосовно психологічних особливостей розвитку дітей різних вікових груп організувати творчо й педагогічно грамотно дитячу театральну діяльність;
- професійно відбирати значущий мовленнєвий матеріал, що відповідає конкретній педагогічній чи сценічній (виконавській) ситуації;

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

- виявляти фаховий підхід до вибору творчого репертуару, а також методичного матеріалу для групових та індивідуальних занять;
- вирішувати мовленнєві завдання в конкретній ситуації спілкування;
- логічно, правильно, точно, етично й емоційно висловлювати думки, відповідно до змісту й виконання творчих завдань;
- формувати свій індивідуальний стиль мовлення, поведінки в процесі спілкування та колективної творчої діяльності на сцені;
- володіти бездоганно навичками художнього читання та вмінням зацікавити й навчити мистецтву слова дітей;
- системно аналізувати весь комунікативний процес творчої діяльності дитячого театру;
- усвідомити важливість формування особистісного мовленнєвого ідеалу як взірця культури спілкування на сцені і поза нею [4, с. 32 – 33].

Розв'язуючи основні завдання з формування риторичної культури студентів, ми передбачаємо можливість поглиблення цього процесу, з метою навчити чітко й зрозуміло висловлювати власні думки, методично, грамотно здійснювати аналіз художніх творів, з подальшим утіленням їх на сцені. Крім цього, потребує серйозного підходу розвиток голосо-мовних можливостей студентів, а також формування в них практичних умінь і навичок проводити педагогічно грамотно голосо-мовні, дикційні тренінги, тренінги на розвиток мовного голосу.

Для того, щоб уміти використовувати це на практиці, навчальною програмою передбачено практичні, лабораторні та індивідуальні заняття, на яких студенти можуть виявити набуті вміння й навички, котрі й дають можливість визначити рівень риторичної культури.

У позанавчальний час студенти беруть участь у створенні й реалізації тематичних сценаріїв концертів, творчих зустрічей у бібліотеках м. Рівне, школах, університетських заходах. Студенти виступають у ролі ведучих, декламаторів (наприклад, у традиційному обласному конкурсі читців-декламаторів «Тарасова свіча не згасне», презентаціях альманаху «Погорина» Національної спілки письменників Рівненщини, мистецьких виставок арт-галереї «Євроарт», тематичних заходах міської та обласної організацій «Просвіта»).

Отже, студент, майбутній режисер-педагог дитячого театру, опанувавши комплексно такі дисципліни, як «Сценічна мова», «Методика

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

викладання сценічної мови», «Методика роботи з дитячим театральним колективом», має можливість розвинути правильне, досконале мовлення, досягнути майстерності в мистецтві слова в умовах сцени й не тільки, розширити світогляд, культуру спілкування (побутову й сценічну), постійно працюючи над собою духовно збагачуватися.

Проблеми навчання культури професійного мовлення, мовної поведінки можуть бути успішно вирішені в тому разі, якщо це навчання ґрунтується на єдиній концепції, на базі цілісного курсу. Основою цієї концепції може стати риторичний підхід, орієнтований на пошуки, теоретичне осмислення й практичне втілення оптимальних шляхів оволодіння ефективним, успішним, результативним професійним мовленням.

ЛІТЕРАТУРА

1. Снігур І. Слово в духовному світі українського етносу: виховання риторичної культури особистості / І. Снігур // Українознавство. – 2009. – № 4. – С. 277.
2. Степанець Л. Навчально-мовленнєва діяльність підлітків в аматорському театрі / Л. Степанець. – Рівне : РДГУ, 2002. – С. 3.
3. Степанець Л. Методика викладання сценічної мови : навч.-метод. посібник для студентів закладів культури і мистецтв / Л. Степанець. – Рівне : РДГУ, 2007. – С. 56 – 57
4. Степанець Л. Методика викладання сценічної мови. Навчально-методичний посібник для студентів закладів культури і мистецтв / Л. Степанець. – Рівне : РДГУ, 2007. – С. 32 – 33.
5. Хайдеггер М. Время и бытие / М. Хайдеггер. – М. : Республика, 1993. – 447 с.

УДК 792. 03

*В. М. Тітова,
м. Луганськ*

ВИНИКНЕННЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ ПЕРШОГО ПРОФЕСІЙНОГО ДЕРЖАВНОГО ТЕАТРУ НА ЛУГАНЩИНІ

Перетворення, які відбуваються останнім часом у житті нашої країни, викликають кардинальні перетворення у світогляді кожної особистості. Особливого значення такі зміни набувають у культурному житті суспільства, яке, на жаль, зазнає різкого збіднення. Одним з пріоритетних напрямів збагачення культурного життя на сучасному етапі є дослідження його минувшини, без усвідомлення якої неможливо визначити правильні

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

перспективні напрями розвитку. Культурна спадщина Луганщини вже має велику історію, свої особливості, характерні риси, неповторні традиції, велику кількість видатних імен діячів культури і мистецтва. Визначальне місце в культурній спадщині Луганщини посідає театральне мистецтво, а саме творча діяльність професійних театрів на Луганщині.

Аналіз літературних джерел свідчить про те, що існує дуже невелика кількість публікацій та видань, предметом досліджень яких є діяльність професійних театрів Луганщини від їхніх витоків до сьогодення. Особливої уваги, на наше переконання, заслуговує монографія народного артиста України, доцента кафедри театрального мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв В. Г. Куркіна «Творча спадщина Луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру», яку було присвячено 65-річчю театру. Також дуже цікавим є дослідження кандидата філологічних наук, театрознавця І. М. Давидової «Театр шахтёрского края: Страницы истории». У 2012 році було опубліковано довгоочікувану працю – колективну монографію «Очерки истории культуры Луганщины», підготовлену професорсько-викладацьким складом ЛДКМ за редакцією В. Л. Філіппова, І. М. Цой. Проте, творча спадщина театрів Луганщини, її видатних діячів є невичерпним джерелом різноманітних аспектів, які вимагають подальшого, більш поглибленого дослідження.

Мета статті – проаналізувати передумови виникнення та етапи становлення першого професійного державного театру на Луганщині.

Зібраний і проаналізований фактичний матеріал дозволяє узагальнити особливості творчого розвитку професійного театрального мистецтва нашого регіону.

Як відомо, з 30-х років ХХ століття Луганськ живе активним театральним життям. У 1931 році відкривається театр юного глядача, у 1932 – театр опери та балету, 1939 рік – рік створення обласного театру ляльок та обласного російського драматичного театру, а з 1941 року починається творча біографія українського музично-драматичного театру. Але передумовою створення російської професійної театральної трупи було тринадцятирічне існування славнозвісного театру «Шахтарка Донбасу» («Шахтёрка Донбасса»).

Маємо зауважити, що це був перший професійний державний театр у шахтарському регіоні. Він був створений Григорієм Свободіним. Член

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

партії більшовиків, актор Свободін як делегат Симбірської губернської партконференції брав участь у роботі X з'їзду ВКП(б) у Москві, де зустрівся з В. І. Леніним та говорив з ним про високе призначення театру, про зв'язок мистецтва з народом. У дні роботи з'їзду Г. Свободіна зустріли делегати з Луганська, які пам'ятали його реалістичне акторське мистецтво під час гастролей 1912 та 1914 років. Григорію Семеновичу пропонують створити в нашому місті професійний театр. Ця пропозиція співпала з давньою мрією про створення театру в крупному промисловому місті. У 1922 році, отримавши направлення ЦК на роботу в Донбас, Григорій Свободін стає художнім керівником та головним режисером міського театру в Народному будинку. Театру було надано націоналізоване приміщення колишнього горно-комерційного клубу по вулиці Пушкіна.

Але, стурбований тим, що шахтарі не бачать професійного театрального мистецтва, Григорій Семенович домагається від керівництва міста дозволу на формування з загального складу театру невеликої драматичної трупи для виїзду в шахти району.

З перших своїх постановок молодий колектив відзначився послідовною репертуарною політикою, що відбилася в надзвичайній художності в синтезі з глибокою громадянськістю. За перші місяці існування театру для робітничого глядача колектив підготував такі п'єси, як «Загибель „Надії”» Г. Гейерманса, «Семеро повішених» за Л. Андрєєвим, «Прибуткове місце» О. Островського, «Життя Авдотії» С. Найдьонова. Пізніше в репертуарі з'являється «На дні» М. Горького, «Обрив» за І. Гончаровим, «Нора» Г. Ібсена, «Дні нашого життя» Л. Андрєєва. Ці вистави дивилися шахтарі Алчевська, Лисичанська, Попасної, Успенки, Кадіївки, Ірміна, Брянки, Краснодона, Дебальцевого, Горлівки, робітники Динамітного, Краматорського заводів, Штерстрою, соляних рудників. Колективу театру доводилося працювати у вкрай складних умовах. Видатний український театрознавець, дослідник російських театрів на Україні І. М. Давидова, підкреслюючи нелегке похідне життя театру, дає йому влучне визначення – «театр-солдат». Переміщатися від шахти до шахти артистам доводилася на возах, тачанках, відкритих платформах, на селянських розвальнях, на санях, у вугільних вагонах за будь-яких погодних умов. Давати вистави також доводилося в різних умовах: на землі – у шахтних нарядних, червоних кутках, зрідка – у маленьких клубах; під землею – у вугільних та соляних копальнях.

За таких складних умов у перші роки свого існування виїзна трупа

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

театру дала вистави більш ніж на 110 шахтах Донбасу.

Необхідно зазначити, що в 1924 році молодий драматичний колектив отримує символічну назву – «Шахтарка Донбасу». У назві просліджується безпосередній зв'язок між тим, як шахтарі за допомогою шахтарської лампи – «шахтарки» – добувають з-під землі потужну енергію та світло для всієї держави, і тим, як живе мистецтво театру несе масам нову культуру.

Крім того, у театру одразу ж з'являється емблема з надписом «Русский художественный театр „Шахтёрка Донбасса”». У центрі зображено руку шахтаря, що тримає шахтарську лампу, з якої на всі боки розходяться проміні світла; довершує композицію кайло та театральна маска.

Очевидно, що протягом перших років театр отримує визнання робітничого глядача завдяки наполегливій праці та репертуарній політиці. Громадськість також постійно надавала підтримку «Шахтарці Донбасу», про що свідчить один з офіційних документів того часу: «Показательная драматическая труппа под управлением товарища Свободина не преследует никаких целей наживы или халтуры и является одной из лучших трупп Луганского округа. Ее задачи – показать рабочим подлинное искусство и дать необходимые указания рабочим-любителям, как играть на сцене» [Цит. за: 1, с. 7].

Головним завданням театру було укріплення – як організаційне, так і творче, ствердження у творчій практиці принципів нової театральної естетики. Значним чином корегувала творчий напрям театру, впливала на вибір репертуару, була головним суддею в театральному житті, безсумнівно, робітнича аудиторія.

З 1922 по 1926 рік пересувний театр «Шахтарка Донбасу» обслуговує міста та шахти лише Луганської та Донецької областей. Це період активного пошуку власного почерку на тлі загального становлення та вдосконалення молодих колективів України. У цей час російські театри створюються не лише в Києві, а й у Харкові, а в Одесі, Херсоні та Єнакієвому існували змішані російсько-українські трупни [1]. Але театр, який очолював Г. Свободін, був тим колективом, репертуарну політику якого складала, переважно, російська літературна спадщина та сучасна актуальна драматургія. На думку самого Григорія Семеновича, «Шахтарка» була театром слова, театром драматурга, який виховує в

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

молодому поколінні героїчний дух, театр громадської активності та служіння громадянським інтересам, а репертуар – це шлях формування свідомості робітничого глядача.

Поступово зростає популярність пролетарського театру, укріплюється зв'язок колективу з робітничими масами. У тяжкі роки матеріальної скрути проявом щирої дружби з глядачем стане народження традиції, якій театр буде вірним завжди: це – шефські вистави для селян, шахтарів, червоноармійців, знижки на квитки в 50% для членів профспілок тощо.

З 1926 року «Шахтарка Донбасу» переходить на новий виток свого розвитку. Акторський склад трупі збільшується з 22 осіб до 60. Розширюється гастрольна географія: вистави луганського театру були високо оцінені глядачами Харкова, Полтави, Сум, Вінниці, Керчі, Херсона, Миколаєва, Чернігова, Кривого Рогу, Дніпропетровська, Кременчука, Мелітополя тощо. Репертуар театру поновлюється такими постановками, які відображують події сучасності: «Мандат» М. Ердмана, «Повітряний пиріг» та «Кінець Криворильська» Б. Ромашова. Звертається колектив і до історико-революційної тематики – вистава «Шторм» за п'єсою В. Білль-Білоцерківського, «Віриня» Л. Сейфулліної, «Любов Ярова» К. Треньова, «Бронепоезд 14-69» Вс. Іванова. Згодом у репертуарі з'являється п'єса «Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського, «Постріл». За свідченнями акторів театру, глядачі дуже тепло зустрічали вистави за творами російської та зарубіжної класики: «Одруження» М. Гоголя, «Бідність не порок», «Без вини винуваті» О. Островського, «Живий труп» Л. Толстого, «Розбійники», «Підступність та кохання» Ф. Шиллера, «Юлій Цезар», «Гамлет», «Отелло» В. Шекспіра тощо [2].

Завдяки багатій гастрольній діяльності «Шахтарка» отримує широкий резонанс. У 1927 році на сторінках московського журналу «Современный театр» оглядач зауважує, що «Шахтарка Донбасу» є найсерйознішим з російських драматичних театрів, якому чужі аматорство та дилетантизм. Автор відзначає й значне творче зростання колективу театру, завдяки великій лабораторній роботі вбачає в трупі справжню театральну школу, яка «викувала» істинну робочу трупу та робочий театр [1].

Усе це свідчить про те, що вже в цей період діяльність театру було «налагоджено» у двох напрямках: в організаційному та художньому. Унаслідок гострої боротьби різних шкіл та течій народжувалися нові якості театру, поновлювалися естетичні принципи його діяльності.

У 1935 році пересувний театр «Шахтарка Донбасу» став основою, на

якій був створений Миколаївський російський драматичний театр. А в березні 1939 року в місті на Лугані почала роботу нова театральна трупа. Її склад налічував 47 артистів: основна частина – молодь – випускники Ленінградського театрального училища, 15 акторів з великим досвідом та стажем роботи, серед яких і ті, хто починав у «Шахтарці Донбасу» – З. Утехіна, В. Клопотов, В. Шмукловський.

Відтак, можна впевнено стверджувати, що Російський художній театр «Шахтарка Донбасу» пройшов складний, тривалий шлях становлення, який став міцним підґрунтям для розвитку професійного театального мистецтва на Луганщині.

Перспективи подальшого вивчення заявленої проблеми вбачаємо в дослідженні становлення та розвитку українського музично-драматичного театру нашого краю.

ЛИТЕРАТУРА

1. Давыдова И. Н. Театр города корабелов / И. Н. Давыдова. – Николаев : РИОН, 1994. – 200 с.
2. Приколота О. В. Театр «Шахтерка Донбасса» / О. В. Приколота, А. Н. Кравченко // Сучасні тенденції розвитку професійної компетенції майбутніх митців : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Луганськ, 21 – 22 лют. 2008 р., відп. ред. В. Л. Філіппов.). – Луганськ : Луганськ-Арт, 2008. – С. 154 – 156.

УДК 792.22.7.01

*С. Т. Триколенко,
м. Київ*

ПЕРЕДАЧА АБСУРДНОЇ АТМОСФЕРИ ВІЗУАЛЬНИМИ Й ПЛАСТИЧНИМИ ЗАСОБАМИ (на прикладі вистави «Той, що відчиняє двері» Київського театру-студії «Міст»)

Для невеликих сцен та інтер'єрних постановок одним з найважливіших аспектів вистави є знаходження основного модуля декорації: це може бути один чи кілька предметів, задіяних акторами або суто декоративних; загальний колорит сценічного оформлення; у разі відсутності сценічного оформлення як такого – характерний крій костюмів або включення до їхнього ансамблю специфічних гіперболізованих елементів. Мінімум декорацій і максимум символічного вираження,

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

активне використання звукових, світлових ефектів та майстерність акторів – ці складові створюють сценічне дійство.

Взаємодія акторів і глядачів на малій сцені набуває особливої гостроти: безпосередня близькість сцени та глядацького залу, відсутність межі ігрового простору як такої, комунікативні зв'язки між акторами та глядачами, використання акторами безпосередньо глядацького залу. Саме на малій сцені емоційний фон вистави сприймається найгостріше – будь-які емоційні переживання передаються значно сильніше, ніж на великій сцені. Невелика відстань дає можливість акторам на ускладненішу гру – тут можна прошепотіти, зазирнути комусь у вічі, витримати німу паузу з певним виразом обличчя.

Дуже важливе місце у формуванні будь-якого сценічного середовища займає освітлення. «...Світлом можна підкреслити та посилити драматичний розвиток сценічного твору (поява головних героїв, нових облич), з його допомогою концентрують та переключають увагу глядачів» [2, с. 8]. Для малої сцени, або інтер'єрної постановки, у якій немає можливості задіяти масштабні оформлювальні конструкції, світло набуває ще й декораційного значення, воно може бути єдиним змінним тлом для актора.

Серед прикладів вдалих вистав у маленькому театральному приміщенні можна назвати вистави Київського театру-студії «Міст». Глядацький зал тут розташований на третьому поверсі старої споруди, під самісіньким дахом. З одного боку стеля має нахил, тому дзеркало сцени п'ятикутної форми. Така форма сценічного простору зумовлює певні декораційно-оздоблювальні рішення, які дають можливість вигідно обіграти таку особливість приміщення, перетворивши її на характерний елемент сценобудови.

У виставі «Той, що відчиняє двері» за п'єсою Неди Нежданої в постановці Олександра Мірошниченка дія відбувається в морзі. Автор визначає жанр своєї п'єси як «чорну комедію для театру національної трагедії». Сцена одягнена в чорний целофан, у якому є кілька прорізів. На початку спектаклю дві актриси, які виконують ролі Віки та Віри, теж одягнені в такий целофан. Вони є частиною навколишнього середовища, типові представниці свого часу й свого суспільства. Їхній шалений емоційний танок на початку та протягом кількох епізодів вистави демонструє спробу вирватися з пут буденності, захиститися від раптових і непередбачених подій. Але зміст їхнього протесту змінюється в другій

половині вистави: якщо на початку вони прагнуть вирватися з замкненого простору й повернутися до свого повсякденного життя, то потім вони обидві бачать вади й недоліки існування та хочуть вирватися для того, аби щось змінити.

Целофанові дошовики зникають з актрис після «вступу», на зміну їм приходить білий лікарняний халат для Віри та простираadlo «стиль антик» для Віки. Персонажі водночас протиставлені й споріднені. Віра, інтелігентна, акуратна й ввічлива середня представниця спільноти міських трудівників, боїться кардинальних змін у своєму житті й власної смерті. Працює з «тихими» пацієнтами, які вже нікому не скаржаться, – санітаркою в морзі номер п'ять. Натомість Вікторія, «просто Віка», полюбляє гучні вечірки та постійно нетвереза. Історії про багатьох чоловіків, з якими вона зустрічалася, і репліка про «нормований робочий день для проституток» [3, с. 9] дає привід вважати, що ця професія для неї не чужа. Водночас обидві жінки підсвідомо незадоволені своїм життям: у кожній з них сталася трагедія, пов'язана із втратою дитини; вони обидві працюють не за покликанням. Замкнені в морзі, немов павуки в банці, вони то ненавидять одна одну, то усвідомлюють спорідненість і зближуються.

За сюжетом п'єси Віка, напившись і знепритомнівши на вулиці, опинилася в морзі номер п'ять, де їй виписав свідоцтво про смерть ще п'яніший за неї лікар. Віра, побачивши оживший «труп», теж втратила свідомість. Оговтавшись, жінки починають шукати пояснення ситуації. Двері моргу раптово замикаються, телефон – мовчить. Але час від часу таємничий незнайомець дзвонить до моргу, і за його короткими фразами жінки роблять висновки. І починаються неймовірні на перший погляд, але цілком логічні у контексті ситуації теорії: потойбічний світ і черга в чистилище, ядерна війна, державний переворот, психіатрична лікарня, напад бандитів... За зачиненими дверима жінки намагаються зрозуміти, вони живі чи мертві? І якщо вони мертві, то потраплять до раю чи до пекла?

Чорний целофан, яким огорнуті стіни, добре відповідає їхнім гіпотезам. Абсурдні припущення набувають сенсу, стіни моргу стають то межами потойбіччя, то останнім прихистком людства, то оббивкою психлікарні... Різкі перепади освітлення й тривожна музика посилюють емоційний фон: обстановка то нагнітається, і повітря здається розпеченим, немов метал; то розряджається, і м'яке освітлення заливає простір.

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

Тривожна музика й елементи пантоміми надають виставі цілісного образу. Важливе місце у загальному вирішенні вистави займає телефон: дзвінки невідомого змушують героїнь то з острахом, то, навпаки, з надією кидатися до апарата. Кілька стільців, розставлених по сцені, виконують то функцію безпосередньо стільців, то шухлядок, у яких сховані «стратегічні запаси», то підумів, на яких виступають актриси. Атмосферу похмурого моргу підтримують й елементи словесної декорації [1, с. 89] – актриси описують приміщення, у якому має відбуватися дія. Глядачі досить реально уявляють воєнний бункер, переобладнаний під морг, інколи навіть виникає ілюзія огидного запаху розкладу...

Чорне приміщення утворює різкий контраст з білими костюмами актрис – вони здаються чужими, неорганічними у цьому середовищі. Або ж навпаки, це приміщення, мертво й за драматичним твором, і за зовнішнім виглядом, абсолютно не сприймається як жилий простір – дві живі істоти у мертвому середовищі, з якого неможна вирватися. Своєрідна символіка моргу та ситуації розкриває теперішню соціальну ситуацію: люди змушені працювати не за покликанням; розділені на тих, хто може щось змінити, і тих, хто нічого змінити не здатен. Розрізненість й самотність у соціумі, неприйняття одна одною різних соціальних мас яскраво постає на прикладі Віри: вона готова працювати в морзі, аби лише не мати справи з живими, не відповідати за можливі помилки.

Риторичні роздуми про те, як хто виглядатиме в труні й що напишуть на надгробку, змінюються спробами догодити таємничим незнайомцям, які знаходяться з іншого боку телефонного дроту. Різноманітні тлумачення коротких фраз вибудовують у свідомості жінок все нові й нові ситуації та спонукають до різноманітних варіантів поведінки. Епілог вистави розкриває суть складного морального вибору героїнь вистави, змушує глядачів задуматися над власним існуванням. Коли незнайомиць «дарує» право вибору в'язням моргу й двері несподівано відчиняються, тьмяне з червоними плямами освітлення раптово змінюється на досить яскраве, як на початку вистави. Двері, що відчинилися, – просто прорізи в чорному целофані, які актриси тепер демонструють глядачам. З-за чорного тла просвічується сіра пустота – невідомість і водночас буденщина, яка лякає. Приміщення моргу – знову просто приміщення моргу, це вже не останній прихисток людства, не психіатрична лікарня, не в'язниця для політв'язнів і не чистилище. Персонажі можуть вийти, коли їм заманеться, і вирушити, куди схочуть. Але вони не квапляться покидати морг. Репліка Віки

найкраще характеризує висновок «звільнення»: «...Нате вам вашу свободу, подавіться нею. Ти можеш іти, а можеш лишатися. Ти можеш бути живою, а можеш мертвою. Ти сама вибираєш. Немає нічого ні зверху, ні знизу. Нічого! Тобі нікого звинувачувати у своїх бідах і помилках. Тобі не треба пристосовуватися до обставин. Ти сама їх створюєш. Твої слова – це твої слова, твої кроки – це твої кроки, твоя тінь – це твоя тінь... Ми все чекали на того, хто відчинить ці двері – надаремне. І найстрашніше, що телефон уже більше ніколи не задзвонить – вони проїхали повз нас. Вони вчинили найгірше...» [3, с. 13].

Глядачі, затамувавши подих, чекають вибору героїнь. У свідомості виникає асоціація з виходом з глядацького залу: а що там чекає на кожну окрему особистість і людство загалом? Близькість сценічної дії та відсутність розмежування ігрового й глядацького просторів має посилений емоційний вплив.

Фінал залишається відкритим: вони тільки самі відповідатимуть за свої рішення, самі розплачуватимуться за свої помилки. Ніхто ніколи не прийде їм на допомогу, і нікого буде звинуватити у своїх нещастях. Вони опинилися сам на сам зі своїм життям і тепер прекрасно це усвідомлюють.

Віра: «І що з нами буде далі?»

Віка: «Далі? Не знаю...» [Там само].

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонова О. А. Техника и технология современной сцены / О. А. Антонова. – СПб. : СПГАТИ, 2007. – 432 с.
2. Исмагилов Д. Г. Театральное освещение / Д. Г. Исмагилов, Е. П. Древалёва. – М. : ЗАО «ДОКА Медиа», 2005. – 360 с.
3. Неждана Н. Той, що відчиняє двері [Електронний ресурс] / Н. Неждана. – Режим доступу : <http://kurbas.org.ua/dramlab/neda/toischovidchyniaie.pdf>

УДК 792.9

Л. М. Филь,
г. Луганск

ВИЗУАЛЬНИЙ ТЕАТР В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Спектакль, в котором отсутствуют пьеса и диалоги, привычные для

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

нас мизансцени, а актеры не следуют законам актерского мастерства, – таким сегодня предстает визуальный театр. Генетически эта новая форма театрального искусства определена всей историей развития, начиная с древнегреческой трагедии и традиционного театра Востока вплоть до модернистских спектаклей В. Мейерхольда и Е. Гротовского. Примером может послужить и популярный в XVI – XVIII веках театр дель арте. Стремление к визуализации мы обнаруживаем и в таких жанрах, как пантомима, театр теней, театр кукол и др.

Визуальный театр получает все большую популярность в Европе, что обозначено открытостью современного искусства, пытающегося перешагнуть стереотипы и найти новые горизонталы для существования. Бесконечное количество фестивалей, конкурсов, проектов, которые сегодня предлагаются профессионалу и зрителю в Европе, предоставляют возможность молодым режиссерам и актерам позиционировать результаты своих творческих открытий. Примером тому в области визуального театра могут быть работы нидерландского актера Дуды Пайвы. Уже признанными стали многие его спектакли, а метафорический спектакль «Ангел» завоевал Гран-при на фестивале театра кукол во Франции. Дуда Пайва, будучи режиссером и актером-кукольником, во многом следует законам визуального театра, и, по его словам, в театре главным становится картинка и импровизация: «Можно говорить не словами, а движением или вообще ничегонеделанием. Текст никогда не меняется, хоть вам и кажется, что я придумываю на ходу» [1].

Во время спектакля режиссера создается впечатление, что сюжет и действие создаются сию минуту, то из внезапно возникшего шума, то из расположения на сцене стульев. Его актеры могут на несколько минут стать частью глыбы, а куклы вновь превращаются в людей и живут совершенно отдельной жизнью.

В России визуальный театр только начал определяться в плоскости современных театральных экспериментов, но позитивные результаты уже очевидны. Таким весьма успешным проектом является Русский Инженерный театр «АХЕ», спектакли которого завоевали успех у европейской публики.

Название театра презентует его суть, так как именно предметы, конструкции, использование различных материалов и технологий, свет и звуки выполняют многие функции драматургии, принимая на себя образность сценического действия. Направленность на визуализацию и

ізобразительность, акцент на формализации опосредован и тем, что основателями творческого коллектива стали не театральные режиссеры, а художники Максим Исаев и Павел Семченко.

О Русском Инженерном театре спорят критики и журналисты, пытаюсь определить его принадлежность к какому-либо жанру или стилю. Некоторые относят работы коллектива к перфомену, другие к инсталляции, но в большинстве случаев признают за ним право называться театром.

В ноябре 2004 года театр «АХЕ» в выставочном комплексе «Крокус Экспо» (Москва) показал спектакль «Seine Loco», своеобразную интерпретацию мифа о Тезее и Ариадне. Экстравагантность постановки, прежде всего в том, что зрителям приходится проделать путешествие по спектаклю (используется небольшая платформа с сидениями), как бы пройдя лабиринт длиной в 70 метров. Каждая мизансцена и эпизод предстают перед зрителями в отдельном помещении, которые, объединившись в общую линию, создают подобие киноленты. Все в этой постановке наполнено визионерством: проливающийся дождь из воды и молока, пылающий факел огня, плывущий по накалиной проволоке бумажный кораблик.

А. Гусев, обсуждая спектакли этого театра, отмечает: «Все их спектакли основаны на одном-единственном приеме: если мобилизовать вещь, она начнёт образовывать сюжет. Мир потенциально драматургичен. Несколько капель краски в аквариуме — и перед нами закат; если рассыпать песок по полу, на нём можно будет написать имя; луч света, мечущийся между раскачивающимися линзами, станет лучшим символом человеческого мышления; а тень от фигурки, поворачиваемой то анфас, то в профиль, выкажет двойственность персонажа куда нагляднее, чем искуснейшая мимическая игра, точнейшие реплики и тончайшие отрететированные переживания» [2].

В контексте обсуждаемой темы следует обратиться к опыту питерского театрального авангарда, в котором особое внимание привлекает визуальный театр Романа Габриа. Концепция театра предполагает отход от принятых форм и жанров, отсутствие драматургии как таковой. Действительно, спектакль «Baralgin» явил собою совершенно новое понимание драматургии и образа, став обобщением собственного опыта Романа Габриа («Барбузоны», «В поисках Маркуса», «Сомнение

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

№ 16», «Фермер», «Улыбка Джоконды» и др.).

Режиссер в своих экспериментальных работах стремится к экзистенциальному воспроизведению мира, освобождению личности. Главным стержнем каждого спектакля становится обнаженность и экспрессия чувств, что и позволяет режиссеру отказаться от сюжетности и выстроенности драматургии.

Из интервью с Р. Габриа: «Написанные слова моментально становятся анализом происходящего, а не происходящим. Реальность поддается не тексту, а образам. Не диалоги надо записывать, а фиксировать эмоции» [3].

Основой эстетики «Gabria visual theatre» стал танец и пантомима. Начало творческих поисков было связано с танц-классом балета им. Якобсона, где и рождались совершенно новые техники и пластика. Визуальные образы и принципиально иное мышление дают возможность Роману Габриа в каждой своей постановке следовать выбранной позиции и противостоять реальности.

Визуализация образов, как уже отмечалось, достигается через пластику и движение, но в то же время звук и свет приобретают свою значимость, становясь содержательным, а не сопровождающим компонентом действия. Каждый момент происходящего погружается и наполняется живым звучанием и окутывается шлейфом света.

Следует обратить внимание на то, как сам режиссер интерпретирует жанр постановок: «Baralgin» – визуальная рефлексия и «Stereotip4» – визуальный импрессионизм, подчеркивая тем самым значимость и первооснову визуализации.

Говоря о творческом эксперименте Романа Габриа, СМИ отмечают: «От архаического театра Софокла, через Сада и Туфанова, к АХЕ и Gabria theatre. Отказ от внятного сюжета и очередная попытка формализации театра представляется нам, истинным реалистам, а значит и метафизикам, необходимым» [4].

В рамках фестиваля «Выходка» (Санкт-Петербург) в 2008 г. прошла премьера медиа-перфоманса «Дорога в Арктику», который был реализован совместно группами «YARGA sound system» (Петрозаводск) и Гирилала Барса (Упсала, Швеция). Совершенно уникальна концепция этого проекта, основанная на соединении документального кино и традиционного народного пения. Параллельно с показом документального фильма о строительстве Мурманской железной дороги звучали традиционные песнопения Севера (А. Леонов, О. Гайдамак) в сопровождении старинных

и современных инструментов, технических приспособлений (духовые гусли, пила, мбира, хомуз, сэмплеры, даббинг, терменвокс и др.). Концепция перформанса – противоречие и конфликтность изображаемого и звучащего. То, что мы видим на экране, совершенно не находит подтверждения в звуковом поле и способствует рождению принципиально нового образного строя, обращенного уже к индивидуальности восприятия каждого зрителя.

Визуальный театр – та форма, которая во многом определяет будущее театрального искусства, находящегося сегодня в поисках новых средств выразительности, образов и режиссерских решений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Спектакль без пьесы [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://www.rusrep.ru/2007/29/vizualnyi_teatr/
2. Гусев А. Список ахейских кораблей [Электронный ресурс] / А. Гусев. – Режим доступа : http://www.alexandrinsky.ru/magazine/rubrics/rubrics_88.html
3. Роман Габриа: «Я отражаю реальность как форму свободы» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ptj.spb.ru/archive/57/other-theatre-57/roman-gabria-ya-otrazhayu-realnost-kak-formu-svobody/>
4. Визуальный театр Романа Габриа (Санкт-Петербург). Спектакль «Baralgin» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : develop.karelia.ru/article/695

УДК 78.01:791.43

***И. Н. Цой,
г. Луганск***

МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ КИНО (на примере кинотрилогии «Властелин колец»)

Музыка к кинотрилогии «Властелин колец» создана одним из самых известных сегодня композиторов, работающих в кино, – Говардом Шором. Самыми престижными премиями отмечены его саундтреки к фильмам, которые приобрели уже статус культовых. Среди наград композитора – Grammy, Oscar, Golden Globe, две Los Angeles Film Critic Awards, Gotham Award в Нью-Йорке, 4 World Soundtrack Awards и др.

Говард Шор известен музыкой к кинофильмам «Молчание ягнят»,

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

«Муха», «Банди Нью-Йорка», «Клетка», «Авиатор» и др. Работа над музыкой к трем частям «Властелина колец» (The Lord of the Rings) – особая страница в творчестве композитора. Совместная работа с режиссером Питером Джексоном над киноэпопеей принесла Г. Шору три премии Oscar и бесконечную популярность у многомиллионной аудитории.

В конце января 2012 года на экраны вышла первая часть фильма «Хоббит: Нежданное путешествие», и зрители во всем мире получили возможность встретиться со столь любимыми героями Толкиена, а музыку к фильму вновь написал Говард Шор.

Природа киноискусства прежде всего заключается в создании ярких визуальных образов, и сегодня все больше употребляют по отношению к этому искусству понятие «зрелищность». Новые технологии в кино позволяют режиссеру достигнуть удивительных зрительных эффектов, но при этом звук и музыка составляют достаточно важные компоненты кинодраматургии. Музыка к «Властелину колец» – пример, когда саундтрек существует в полном единстве с тем, что происходит на экране и приобретает даже некоторую самостоятельность.

Яркость и образность музыки к кинофильму позволила Говарду Шору вновь воссоздать сюжет Толкиена в жанре симфонии. В 2004 году состоялась российская премьера симфонии «Властелин колец», в исполнении которой приняли участие Национальный филармонический оркестр России (дирижировал Владимир Спиваков), хор и норвежская певица Сиссель Кюркьебё. Интересен тот факт, что звучание музыки сопровождалось видеорядом, где использовались не кадры из фильма, а иллюстрации Алана Ли и Джона Хоува.

Из интервью с Сиссель Кюркьебё: «Я люблю эту музыку. Это удивительное чувство – ощущать себя на сцене в центре симфонического оркестра, окруженной прекрасными голосами и волшебной музыкой Говарда Шора» [1].

О создании киноверсии «Властелина колец» мечтали многие режиссеры XX века, но только Питеру Джексоному удалось осуществить столь грандиозный проект. Можно по-разному относиться к результатам работы режиссера, но успех у публики однозначен. Достаточно сложная задача была поставлена перед Говардом Шором, и он справился с ней, по нашему мнению, весьма успешно. Высокий профессионализм и талант композитора, свободно владеющего композиторской техникой и

обладаючого оригінальним музикальним мисленням, споспособували створенню цілої галереї удивительно ярих музикальних образів, драматургической вистроєності. Стилеве многообразие, смещение жанрових признаків, бесконечное богатство тембральной палитри, оригінальність тематического матеріала заслуговують особого внимания.

Композитор сочинил більше п'ятидесяти тем, многие из которых приобрели значение лейтмотивов (тема кільця, тема братства), а другие стали своеобразними характеристиками окремих персонажів (тема Голлума, Сарумана, Древоборода и др.). Каждая из тем вплетається в драматургію и композицію, получает собственное развитие, претерпевая изменения. В целостной музикальній формі чітко определены несколько ліній розвитку, ведущие к яркому завершенню в фіналі ІІІ часті «Возвращение короля». Сам композитор указує на приближенность саундтрека к оперному жанру: «Я хотел создать ощущение оперы во «Властелине Колец» и позволить музыке стать эмоциональной основой истории. Развитие и темп этой истории и музыки показывают красоту классической оперы» [2].

Основные музикальные темы можно разделить на несколько групп:

1. темы-символы;
2. темы, характеризующие персонажи;
3. темы, характеризующие народы Средиземья (темы Шири, Рохана, Ривенделла и Лотлоріэна)
4. темы темного мира (Изенгарда и Мордора).

Говарду Шору удалось создать удивительно тонкий и эфемерный мир эльфов (Ривенделл и Лотлоріэн). Тема звучит в исполнении женского хора, а текст написан на квенья – придуманном Толкиеном языке эльфов. Ровно льющаяся напевная мелодия, словно парящая в тишине, звучит отделанным эхом в повисающих таинственных аккордах. Звучание хора сопровождается только струнной оркестровой группой. В этом волшебном звучании вдруг возникает одинокий напев (в исполнении певицы Эни).

Отдельными симфоническими музикальными картинами, гармонично вплетающимися в музикальную панораму, становятся эпизоды сражений за Рохан и Гондор, в копиях Мории и др. Здесь необходимо отметить динамичность музыки, ее изобразительность, достигаемую через разнообразие ритмических формул, насыщенность фактуры звучания оркестра, гармонию, неожиданное сопоставление тем и интонаций.

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

В записи музики к кинофильму принимали участие известные певцы. Стоит сказать об исполнении Энни Ленокс в финале трилогии («Возвращение короля») композиции «Into the West». Прекрасно и совершенно звучит голос знаменитой американской оперной певицы Рене Флеминг (Twilight and Shadow, The End of all Things) в финальном эпизоде, когда орлы парят над огнем разрушенного Мордора. Голос звучит так спокойно и умиротворенно, словно повествуя о событиях, ставших уже легендой. Получило признание и премию Oscar (за лучшую песню) исполнение композиции May It Be ирландской певицей Эни. В целом все части и сопровождение сольных композиций были записаны с Лондонским филармоническим оркестром.

В новом кинопроекте «Хоббит: Нежданное путешествие» Говард Шор использует некоторые уже сложившиеся элементы своей музыкальной «галереи», и в то же время появились совершенно новые своеобразные музыкальные темы и эпизоды, которые, по всей видимости, получат дальнейшее развитие в следующих двух частях (с ними зритель познакомится уже в декабре 2013 и в 2014 году). Мы предполагаем, что и в этот раз композитор будет весьма успешен в своем творчестве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Симфония «Властелин колец» в России [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.press-release.ru>
2. Симфония Средиземья [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://thehobbitfilm.ru/eche-o-hobbite/47-antonia-graza.html>

УДК 792.028

*Е. И. Чепилина,
г. Луганск*

РАБОТА АКТЁРА НАД РОЛЬЮ (на материале инсценировки)

Приступая к работе по овладению принципами и навыками работы над ролью у студентов второго курса актёрской специализации, мы задаемся вопросом: «Как овладеть в процессе репетиций мыслями, чувствами, заботами, устремлениями, поступками действующего лица?» Ведь им нужно не просто всё это понять логически, но освоить и даже «присвоить» – сделать своими.

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

Для этого студентам предлагается окунуться в мир предлагаемых обстоятельств роли, освещённый в литературном произведении, выбранном для инсценировки, и материалы истории культуры времени, которое освещено в данном произведении.

Процесс познания предлагаемых обстоятельств может начинаться с погружения в быт литературного произведения, во все его атрибуты, детали, даже мелочи. Студент должен внимательно вчитаться в текст автора, описывающий обстановку, в которой происходит действие. Ему важно узнать местность, улицу, дом, расположение комнат, мебель, предметы обихода. Также он сможет узнать распорядок дня своего героя и его повседневные привычки: как и когда он просыпается, пьёт утром чай, как одевается, сидит, двигается. Таким образом, молодой актер сможет ощутить атмосферу жизни действующего лица, а она воспринимается им прежде всего через обиход, ритм, уклад, бытовые детали. Богатейший литературный материал станет для студента образцом для подражания во время работы над фантазированием об образе.

Следующим этапом будет исследование актёром описаний в произведении взаимоотношений своего героя с окружающими его людьми. В хорошем литературном произведении он сможет докопаться до тончайших нюансов этих взаимоотношений, до причин существующих симпатий и антипатий. Внимательно вчитываясь в текст, ища доказательства своих пристрастий, привязанностей или неприязни, опасений, возмущения, он с удивительной остротой и чуткостью воспринимает, как относятся к его персонажу другие. Эта работа позволит студенту нацелиться на поиски точных взаимоотношений играемого образа с другими действующими лицами и создать эмоциональную среду, окружающую его героя.

Следующий этап работы по замыслу роли – проникновение в атмосферу эпохи. Студент сможет выполнить эту работу, обращаясь к историческим, живописным и музыкальным материалам.

Таким образом, процесс познания предлагаемых обстоятельств завершается формированием замысла роли, а его необходимейшим конечным результатом является возникновение у актёра активных побуждений к действиям.

Вместе с тем, проникая в материал роли, студент должен ощущать внутреннюю свободу, свое право на догадку, домысел, интуицию. Недаром

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

К.С. Станіславський надавав значення тому, чтобы проникновение в предлагаемые обстоятельства начиналось для актера с напоминания о вымысле, со слова «если бы»: если бы я жил в такое-то время и в такой-то среде, а вокруг были бы такие-то люди и такая-то атмосфера и т. д.

Исследуя сложные пути поисков органичного сценического действия, Станіславський писал: «Мы пропускаем через себя весь материал, полученный от автора и режиссера; мы вновь перерабатываем его в себе, оживляем и дополняем своим воображением. Мы сродняемся с ним, вживаемся в него психически и физически; мы зарождаем в себе «истину страстей»; мы создаем в конечном результате нашего творчества подлинно продуктивное действие, тесно связанное с сокровенным; замыслом пьесы...» Таков нелегкий путь освоения предлагаемых обстоятельств роли, который необходимо преодолеть актеру, чтобы органично подойти к эмоционально насыщенному сценическому поведению.

Молодой актер должен найти собственные эмоциональные побуждения к действиям, которые могут возникнуть только в результате не просто логического понимания, но «присвоения» себе предлагаемых обстоятельств роли.

Однако часто первая же попытка заставить актера «пропустить через себя», через свою индивидуальность обстоятельства роли, совместить с собой ее поступки вызывает сопротивление. Этот разрыв между собой и ролью особенно трудно преодолеть студентам при первых серьезных встречах с автором на втором году обучения. Помогают в решении данного вопроса этюды...

Благодаря этюдам на основе событий инсценировки актер постепенно обретает свободу... Но овладевая простейшими физическими действиями и элементами физического самочувствия, он должен избегать наигрыша. Что же поможет ему в этом? Определяя поведение действующего лица даже в самом первом этюде, необходимо найти обстоятельства, питающие главную цель роли, и на них прежде всего обратить внимание студента.

Сверхзадачу роли недостаточно «знать» и «понимать» студенту, ее надо «ощутить» через образную конкретность каждой отдельной сцены, и в этом заключается главный, решающий, самый трудный момент сближения актёра с ролью.

Так или иначе, но внутренний мир человека приоткрывается нам, когда между главной жизненной целью, к достижению которой он стремится, и обстоятельствами этой жизни возникает некая всё

обосновывающая и всё оправдывающая взаимосвязь. До тех пор, пока эта взаимосвязь не выявлена, мир другого человека скрыт от нас, далек, чужд.

Поэтому и в работе над ролью так важно установить живую конкретную взаимосвязь между сверхзадачей и предлагаемыми обстоятельствами – это главный этап на пути «присвоения» актером действий и поступков роли. Естественно, что для каждого актера эта взаимосвязь имеет свои личные особенности и нюансы, возникающие как следствие своеобразия его жизненного и эмоционального опыта.

Таким образом, основываясь на материалах исследования инсценированного произведения, на изучении культуры данного времени и основываясь на собственной фантазии, студент может провести полноценную и увлекательную работу над ролью. И на материале инсценировки, благодаря наличию большого количества материала об образе, создавать образ проще, чем на материале пьесы, где фантазирование об образе занимает большую часть работы. Студент как бы получает готовый образ, который ему нужно только «примерить» на себя с помощью магического «если бы» и, отталкиваясь от себя, действовать в предлагаемых обстоятельствах.

Такого рода учебная работа прекрасно подходит для обучения студентов актёрской специализации – работе над ролью. Умения и навыки, использованные во время работы над образом, на материале инсценировки, будут в дальнейшем способствовать плодотворной работе актёра над ролью на любом материале, предложенном режиссёром-педагогом.

УДК 378.147

*Н. А. Шамина,
м. Луганськ*

РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ СТУДЕНТІВ ЯК ШЛЯХ ДО ФОРМУВАННЯ КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНОЇ ІННОВАЦІЙНОЇ ОСОБИСТОСТІ

Національна доктрина розвитку вищої освіти України зазначає, що випускник вищого навчального закладу повинен бути готовим до нових суспільних відносин, соціально захищеним і загартованим, готовим до зустрічі з труднощами в умовах конкурентної діяльності, здатним до

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У XXI СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

саморозвитку й самовдосконалення. Виконати ці завдання в умовах традиційної освіти неможливо. Потрібні нові сучасні підходи до освітньої діяльності, а отже, і новий педагог, здатний запровадити в освітній процес все нове й передове, змінити авторитарне навчання й виховання на розвиток особистості учня на засадах індивідуального й компетентнісного підходів.

Методологічною основою розвитку інноваційної особистості студента є створення креативної системи вищої освіти на підґрунті компетентнісного підходу до навчання й виховання, тобто розвиток його ключових компетентностей, оволодіння якими допоможе учневі критично мислити, здобувати й аналізувати інформацію, розв'язувати конфлікти, дозволить вирішити різні проблеми в професійному, соціальному, повсякденному житті та багато іншого, що забезпечує людині гармонійну взаємодію з високотехнологізованим суспільством, яке, до того ж, швидко розвивається.

На жаль, поняття професійної компетентності в психолого-педагогічній літературі визначено неоднозначно і в багатьох випадках вживається на інтуїтивному рівні. Питання компетентності особистості висвітлювали такі вчені, як В.О. Кальней, М.А. Чошанов, Дж. Равен, С.Є. Шишов та інші.

Компетентність походить від латинського *competens* (*competentic*), що означає „належний”, „здібний”.

Міжнародним департаментом стандартів для навчання й освіти поняття компетентності визначається як спроможність кваліфіковано здійснювати діяльність, виконувати завдання або роботу. При цьому поняття «компетентність» містить набір знань, навичок та відношень, що дають змогу особистості ефективно здійснювати діяльність або виконувати певні функції, що сприяють досягненню певних стандартів у галузі професії або виді діяльності.

Отже, компетентність розглядається вченими-педагогами як готовність і здатність реалізувати знання й досвід у проблемній ситуації. Компетентність особистості нерозривно пов'язана не лише з продуктивною діяльністю з метою розв'язування теоретичних і практичних завдань, а й з відповідальністю за свої дії. Компетентності не протиставляються знанням, умінням й навичкам, необхідними кожній людині для успішного життя в сучасному світі, а лише перебувають в іншій площині й визначають спроможність до застосування знань і

способів діяльності. Такий підхід не виключає задоволення індивідуальних потреб учнів щодо глибини й обсягу знань з певних предметів, які можуть реалізуватися завдяки впровадженню диференційованого навчання.

До ключових компетентностей випускника закладу належать:

Пізнавальна компетентність: навчальні досягнення; інтелектуальні знання; уміння навчатися та оперувати знаннями.

Особистісна компетентність: розвиток індивідуальних здібностей і талантів; обізнаність у власних сильних і слабких сторонах; здатність до рефлексії; динамічні знання.

Самоосвітня компетентність: здатність до самонавчання, розробка власних прийомів самоосвіти; відповідальність за рівень власної самоосвітньої діяльності; гнучкість застосування знань, умінь, навичок в умовах швидких змін; постійний самоаналіз, контроль за власною діяльністю.

Соціальна компетентність: уміння співпрацювати, робота в команді, комунікативні навички; здатність приймати свої рішення й прагнення до розуміння власних потреб; соціальне єднання, уміння визначити особисті ролі в суспільстві; ціннісні орієнтації; розвиток особистісних якостей, саморегуляція; культура міжособистісних відносин.

Творчі компетентності, відповідно до *концепції креативності* як універсальної творчої здібності Дж. Гілфорда: здатність до самоаналізу і самоконтролю; здатність до виявлення і постановки проблеми; здатність до висловлювання ідей; гнучкість – здатність до висловлювання різноманітного числа ідей; оригінальність – здатність відповідати на подразники нестандартно; здатність удосконалити об'єкт, додаючи деталі; здатність вирішувати проблеми, тобто до аналізу й синтезу.

Саме розвиток творчої компетентності особистості школяра найбільш сприяє формуванню його інноваційного потенціалу.

Індивідуальний підхід щодо розвитку творчої компетентності передбачає: різні рівні подачі нового матеріалу; регулювання швидкості подачі нового матеріалу, завдань; використання різнорівневих завдань за ступенем складності та самостійного вибору учнем свого рівня; комп'ютерне тестування індивідуальних можливостей дітей; подача навчального матеріалу й завдань у двох видах: з використанням опорних схем і з урахуванням провідного типу мислення.

Очевидною є необхідність забезпечення відповідного психологічного

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У XXI СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

фону занять, які розвивають творчі компетентності. Це передбачає створення умов для вільного вираження емоційних станів учнів, навчання засобів групової взаємодії, створення умов для вільного вибору засобів навчальної діяльності й рівня навчальних завдань, розвиток навичок використання наявних знань у нових умовах.

Для реалізації таких умов учителю потрібно захоплюватися кожною ідеєю дитини; позитивно оцінювати всі її ідеї та відповіді; використовувати помилку як можливість нового несподіваного погляду на щось звичне; максимально адаптуватися до всіх висловлювань і дій учнів; створити атмосферу взаємної довіри; забезпечити незалежність у виборі та прийнятті рішень із можливістю самостійно контролювати власні досягнення.

З метою розвитку творчої компетентності учнів на уроках психологи рекомендують: створювати умови для випереджального розвитку здібних дітей; активізувати пізнавальну самостійність, не подаючи нових знань у готовому вигляді; використовувати творчі, проблемні завдання; керувати самоосвітою учнів, навчати трансформувати особистий досвід і вивчений матеріал із літературних джерел, творчо обґрунтовувати результати діяльності, конструювати новий досвід; розвивати навички контролю та самоконтролю; створювати умови для максимального напруження інтелектуальних сил; урізноманітнювати форми творчого співробітництва учнів; через рефлексивне управління навчальною діяльністю формувати навички самоорганізації, саморозвитку, самовизначення особистості у творчій діяльності; допомагати учням у здобутті навичок психопрофілактики та психогігієни.

Розвиток інноваційного потенціалу через формування творчої компетентності повинен мати науковий, системний, комплексний характер.

Заняття за вільним вибором – факультативні й особливо організація малих груп – дозволяють здійснювати диференціацію навчання. Перспективною є диференціація на основі профілізації навчання. Значні можливості щодо формуванню творчої компетентності містяться в такій формі роботи, як організація дослідницьких секцій, об'єднань. Перспективними шляхами розвитку творчої компетентності учнів і формування рис інноваційної особистості є також творчі розвивальні вправи, розв'язання творчих завдань.

Тільки інноваційна особистість здатна виховати інноваційну

особистість, тільки творчий педагог може розвивати творчі компетентності учнів. Тому провідна роль у реалізації освітніх завдань належить учителеві, а усвідомлення ним цієї ролі є неодмінною умовою розв'язування як сьогоденних, так і перспективних завдань навчання і виховання учнів.

УДК 792.9:39

*Г. О. Шевченко,
м. Луганськ*

ВІДОБРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО КОЛОРИТУ У ВИСТАВАХ АМАТОРСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ

Розвиток сучасного театрального мистецтва потребує нових форм та прийомів відображення дійсності, що, певним чином, впливає і на аматорське мистецтво, котре, на жаль, не завжди має достатні умови відповідності потребам сучасності. Це брак коштів та часу і, найголовніше, підготовка виконавців.

Якщо сучасна драматургія дає змогу вирішити ці проблеми шляхом експериментальної режисури, тобто новітніми формами, включаючи інноваційні технології, то драматургія класична, зокрема українська, іноді потерпає від перекручування смислу та змісту, гублячи свій колорит під зовнішніми виявленнями. Український спектакль часто перетворюється на етнографічний жанр. Чимало українських акторів захоплюються колоритними побутовими подробицями, афектацією, натиском, підкресленою емоційністю в подачі слова й жесту. Саме мова, ритмічна побудова тексту традиційного українського репертуару є передумовою побутового тону й патетики, схиляє до сентиментальності та наспівної декламації. Одноманітність драматургічних рішень зумовлює стабільність типажно-побутової та романтичної манери виконання, виникнення масок «народних месників», «ліричних закоханих», «спокусників», «сварливих свекрух» тощо.

Відродження українського професійного театру в 1882 році, базоване насамперед на плідній діяльності аматорських театральних гуртків, пов'язане з творчістю М. Старицького і М. Кропивницького. Корифеї добре знали сільське життя, широко використовували усну народну

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ: ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

поетичну творчість; вони також засвоїли уроки українського народно-містеріального, вертепного і шкільного театрів, досвід Котляревського, Щепкіна, Соленика, тогочасної європейської та російської сцен і протиставили водевільно-оперетковому театрові ХІХ століття переосмислений національний ігровий полістилістизм.

Корифеї віддавали належне естетиці романтизму з притаманною їй зосередженістю на національній неповторності народу, замилюванні фольклором, але під впливом поширеного на той час нового реалістичного художнього методу досліджували соціальні та психологічні аспекти життя людини. Тому драматургія тих часів, перш за все, соціально-психологічного напрямку, що в наш час не може бути актуальним, і п'єси Котляревського, Карпенко-Карого, Старицького, Кропивницького відтворюються на сцені скоріше з погляду історичної зацікавленості.

Спостерігаючи за тенденціями творчості режисерів аматорських театрів, можна виявити два напрями відображення національного колориту у виставах за творами української класичної літератури. Перший напрям – це створення так званого «зліпку» з історично складених умов української культури, котрі включають український костюм, речі побуту, ментальну поведінку. Така «шароварщина» призводить до сліпого наслідування зовнішнього боку національного колориту, де дії персонажів, їхня поведінка тяжіють до театру зображення або навіть до примітивних штампів. Якщо робота над сценічним твором розвивається за поганим сценарієм, виконавці не розуміють, не переживають, не діють, а тільки зображують, що неминуче призводить до спрощення сюжетної лінії, комікування або надмірного, невмотивованого надриву. Другий напрям – це осучаснення літературного матеріалу, котрий досягається методом адаптування до сьогоденних умов життя, створення штучного способу існування, зрозумілого виконавцям, шляхом скорочення, перекручення, іноді переписування чи дописування літературного твору. Це призводить до знищення смислу закладеної автором ідейної спрямованості.

Для вирішення цих проблем треба докласти певних зусиль, а саме ретельно й уважно підійти до відтворення української класики на сцені, тобто слідувати певному алгоритму на підготовчому етапі аналізу та задуму сценічного твору.

1. Глибоке вивчення тексту, усіх запропонованих обставин, особливо великого кола, котре включає в собі епоху, історичні події, традиції та моральні засади того часу. Важливо підійти до цього процесу

неформально, знайти паралелі подій та відносин між людьми в сучасному житті.

2. Аналіз мотивацій персонажів, з урахуванням середнього кола запропонованих обставин, з'ясування та відбудова лінії конфлікту. Тут необхідно розставити правильні акценти, наголошуючи на моральні аспекти того часу з поясненням на сучасному рівні розуміння.

3. Пошук образного рішення, підпорядкованому надзавданню, жанру, можливостям виконавців і особливостям сценічного майданчика. Картинка, у якій житиме персонаж, повинна відповідати сучасному попиту глядача, разом з тим бути комфортним способом існування для виконавця.

4. Відображення національного колориту через знайдений єдиний прийом, відтворений у режисерських акцентах, котрі можуть нести суто українську символіку, певний асоціативний ряд. (Наприклад: віночок – символ дівочої цноти, калина – символ України). Це сприяє підсиленню сприйняття й допомагає виконавцям не загубити специфіку, властиву нашій Батьківщині.

5. Підбір засобів театралізації, зокрема музичного оформлення, функції якої не тільки відображати український характер, але й відповідати сучасному смаку глядачів.

З урахуванням вищезазначеного, треба сказати про необхідність пояснення та роз'яснення виконавцям висхідної запропонованої обставини, яка й творить мотиви для дій та вчинків персонажів. На етапі створення сценічного твору треба багато уваги приділити не зовнішньому, а внутрішньому наповненню, що досягається через викриття підтекстів та другого плану.

Метою такої роботи є, перш за все, створення ансамблевості, «загальної свідомості», де відображення національного колориту досягається осмисленими діями, вчинками, взаємодіями персонажів у даному способі існування, спілкування партнерів, історична та побутова точність обстановки, костюмів, стилю акторського виконання, благородна стриманість, життєва простота в її виразному й укрупненому театральному вигляді.

**ПСИХОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ АКТОРСЬКОЇ ОСВІТИ
В ЕПОХУ ВІРТУАЛЬНОГО МИСЛЕННЯ Й ТОТАЛЬНОГО
ПРАГМАТИЗМУ**

Останнім часом усе більш актуальною стає проблема психології актора. На нашу думку, вона пов'язана насамперед із, так би мовити, «тектонічними зсувами» у свідомості тієї вікової категорії молоді, яка обирає цей доволі феноменальний фах.

Проблеми психології творчості й творчої людини досліджувалися в працях К. Юнга, З. Фрейда, І. Павлова, Л. Виготського, В'яч. Іванова і багатьох інших учених. Втім, нові виклики епохи інформації й віртуального буму співпали з певним занепадом науки про людину. Нова реальність змістила увагу з вивчення людини на стрімкий прогрес інформаційних технологій, тотальної комп'ютеризації промислового виробництва й навколишнього життя.

Професор Оксфордського університету Сюзан Грінфілд досліджує зміни у свідомості людини епохи віртуальної інформації. У доповіді «What is a 'mind'?» на конгресі в Стамбулі вона зазначає, що за результатами тестових експериментів дослідники з'ясували: уявлена дія відбивається не лише на фізичній роботі мозку, а й на його структурі.

Молодь, яка вихована на соціальних сітях і віртуальних іграх, втрачає такі якості, як здатність до реального спілкування з людьми, до спонтанної емоційної реакції, навіть здібність червоніти від сорому або хвилювання. А найжахливіше те, що, за висновками дослідників, усе це призводить до втрати спроможності співчувати іншій людині. Виникає небезпека виникнення й прогресу аутизму в людини.

На нашу думку, нездатність до співчування є одним з найбільш невтішних наслідків інформаційного й віртуального буму. По-перше, слід говорити про те, що ця ознака визначає професійну неспроможність людини, бо пушкінське «над вымыслом слезами обольюсь» (рос.) не має для такої людини жодного сенсу. Вона обділена навіть інстинктом самозбереження, бо у віртуальному світі, у реальності комп'ютерної гри юнак у випадку загибелі свого «персонажу» має можливість розпочати гру спочатку, відродитися без усіляких зусиль.

Можливо, не настільки небезпечно для майбутнього актора те, що віртуальні вчинки й дії не мають реальних катастрофічних наслідків, бо й сценічна дія не змінює й не повинна змінювати долю самого актора, мати продовження чи втілення в його реальному житті. Але віртуальне ставлення до смерті значно відрізняється від драматичного. Не можна до трагедії Гамлета або Медеї ставитися з такою ж легкістю, як до «маленьких віртуальних негараздів» героїв комп'ютерних ігор, котрі не мають незворотних наслідків.

Окрема тема – динаміка життя. Сучасне покоління переважно існує в темпоритмі акціон: віртуальні сюжети розвиваються бурхливо, не даючи ані нагоди, ані необхідності до тривалого й ретельного міркування, повільного розвитку й вирішення життєвої ситуації або драматичного конфлікту. Тому молодь не здатна до тривкого й поступового руху від бажання до результату, від амбіції до майстерності. Відтак, замість копіткої роботи над собою юнаки вимагають швидкого й прагматичного результату, навіть не намагаючись усвідомити, що це апріорі неможливо. «Я заплатив за очікуваний результат, а не за навчання, і мені байдуже, як ти його досягнеш. Це твої проблеми, ти й думай, а в мене немає часу на балачки. Я працюю, заробляю гроші, аби заплатити за твоє навчання».

Зрештою це зумовлює поширення особистостей істероїдного типу. Цей психологічний тип вимагає будь-якої – чи то позитивної, чи то негативної – але неодмінно повсякчасної уваги до себе. Маніфестує потребу до отого, аби викликати необмежений нічим подив, захоплення своєю особою. Частина психологів стверджує, що юнакам істероїдного типу властива схильність до сугестивності, але досвід доводить, що ця сугестивність має вибірний характер і діють лише за умови відповідності ідеалам тотального егоцентризму істероїдної особистості.

Цими тезами лише позначено нагальні психологічні проблеми акторської освіти з урахуванням викликів часу. Їх опрацювання потребує неабияких зусиль, фундаментальних теоретичних і практичних досліджень. Але ми наважимося констатувати, що руйнація досконалого відбору студентів акторського фаху, зневага до їхнього психологічного типу, психічного стану, усталеного характеру, котрий сформувався за межами вишу, як і байдужість до психології мистецтва загалом і психології акторського мистецтва зокрема, у самому виші згодом розтrophать і театр, й акторську професію, й особистість як таку.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Азєєва Ірина Вікторівна, кандидат культурології, доцент, проректор з наукової та інноваційної діяльності, професор кафедри загальних гуманітарних наук та театрознавства Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої професійної освіти «Ярославський державний театральний інститут» (м. Ярославль, Російська Федерація)

Богатирьов Володимир Олександрович, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри театральної режисури Рівненського державного гуманітарного університету (м. Рівне, Україна)

Бродова Ірина Анатоліївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музичного виховання Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої професійної освіти «Ярославський державний театральний інститут» (м. Ярославль, Російська Федерація)

Бутиліна Альона Павлівна, студентка V курсу факультету менеджменту, економіки, соціології та філології Дніпродзержинського державного технічного університету (м. Дніпродзержинськ, Україна);

науковий керівник – **Богомаз Костянтин Юхимович**, доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри соціології Дніпродзержинського державного технічного університету (м. Дніпродзержинськ, Україна)

Бушев Олександр Борисович, доктор філологічних наук, професор кафедри гуманітарних та соціальних дисциплін філії ФГБОУ «Санкт-Петербурзький державний інженерно-економічний університет» в місті Твері (м. Твер, Російська Федерація)

Васильєв Сергій Сергійович, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри організації театральної справи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (м. Київ, Україна)

Голубь Наталя Олександрівна, кандидат економічних наук, доцент Придністровського державного університету ім. Т. Г. Шевченка (м. Тирасполь, Придністровська Молдавська Республіка)

Гребенік Катерина Миколаївна, викладач кафедри театального мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Грушецький Ярослав Ігорович, художній керівник Черкаського академічного театру ляльок (м. Черкаси, Україна)

Данько Наталія Павлівна, викладач кафедри дошкільної та початкової освіти Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (м. Суми, Україна)

**ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА**

Євдокимова Віра Дмитрівна, заслужений працівник культури України, доцент, професор кафедри театрального мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Єфремов Сергій Іванович, народний артист України, почесний президент Українського центру Міжнародної спілки діячів театру ляльок UNIMA-Україна, головний режисер Київського муніципального академічного театру ляльок (м. Київ, Україна)

Зарудняк Наталя Іванівна, викладач кафедри української літератури та українознавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (м. Умань, Україна)

Калько Ріта Миколаївна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Луганськ, Україна)

Кікоть Антоніна Андріївна, доктор культурології, професор кафедри режисури Харківської державної академії культури (м. Харків, Україна)

Коваленко Єва Ігорівна, молодший науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України (м. Київ, Україна)

Колосяк Максим Володимирович, викладач кафедри театрального мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Колоусова Інна Анатоліївна, викладач кафедри театрального мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Кравченко Микола Антонович, художній керівник МАХРДТ, заслужений діяч мистецтв України, в.о. доцента кафедри музичного мистецтва ІПО Миколаївського національного університету ім. В. О. Сухомлинського (м. Миколаїв, Україна)

Кравчук Олег Іванович, викладач кафедри театральної режисури Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (м. Рівне, Україна)

Крипчук Микола Володимирович, старший викладач кафедри театрального мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Леонтєва Олена Леонідівна, завідувач спеціалізації «Хорове диригування», викладач Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки (м. Дніпропетровськ, Україна)

**ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У XXI СТОЛІТТІ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА**

Малахова Оксана Валеріївна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри театрального мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Мамчур Наталія Сергіївна, кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри української літератури та українознавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (м. Умань, Україна)

Младзієвська Олена Іванівна, завідувач музично-театрального відділу дитячої музичної школи №1 м. Херсону, художній керівник зразкового музичного театру «Гармонія» (м. Херсон, Україна)

Нежурко Ольга Віталіївна, директор-розпорядник ТОВ «Муніципальний театр „Київ”», аспірант першого року навчання кафедри ОТС Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (м. Київ, Україна)

Олійник Наталія Петрівна, головний спеціаліст відділу культури по Орджонікідзевському району департаменту культури Харківської міської ради (м. Харків, Україна)

Родін Володимир Олегович, кандидат філософських наук, доцент, завідувач кафедри загальних гуманітарних наук та театрознавства Федерального державного бюджетного освітнього закладу вищої професійної освіти «Ярославський державний театральний інститут» (м. Ярославль, Російська Федерація)

Саган Володимир Андрійович, заслужений працівник культури України, доцент, завідувач кафедри театрального мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Сазонова Валентина Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри акторського мистецтва Тамбовського державного університету ім. Г. Р. Державіна (м. Тамбов, Російська Федерація)

Свистун Артем Олександрович, директор-розпорядник Миколаївського академічного художнього російського драматичного театру, старший викладач ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв» (м. Миколаїв, Україна)

Сімонок Валентина Петрівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри іноземних мов №1 Національного університету «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого» (м. Харків, Україна)

Сорока Іван Іванович, доцент кафедри режисури театралізованих видовищ і свят Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Сороковська Світлана Володимирівна, ст. викладач кафедри соціально-культурної діяльності та акторської майстерності Придністровського державного

ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА

університету ім. Т. Г. Шевченка (м. Тирасполь, Придністровська Молдавська Республіка)

Станіславська Катерина Ігорівна, кандидат педагогічних наук, доцент, професор кафедри мистецьких технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

Степанець Лариса Іванівна, доцент кафедри театральної режисури Рівненського державного гуманітарного університету (м. Рівне, Україна)

Тітова Владислава Миколаївна, викладач кафедри театального мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Триколенко Софія Тарасівна, магістр сценографії та екранних мистецтв, аспірант відділу «Образотворче мистецтво» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (м. Київ, Україна)

Филь Леонід Максимович, заслужений діяч мистецтв України, член Спілки фотохудожників України, завідувач кафедри художньої фотографії Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Цой Ірина Миколаївна, кандидат педагогічних наук, доцент, проректор з наукової роботи Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Чепіліна Олена Іванівна, викладач коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Шаміна Наталія Анатоліївна, методист з початкової освіти та групи подовженого дня КЗ «Луганський методичний центр» (м. Луганськ, Україна)

Шевченко Ганна Олександрівна, викладач коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

Шмаль Олександр Миколайович, викладач кафедри театального мистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА**

ДЛЯ НОТАТОК

**ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА**

ДЛЯ НОТАТОК

**ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА**

ДЛЯ НОТАТОК

Наукове видання

**ТЕАТР ТА ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА
УКРАЇНИ У ХХІ СТОЛІТТІ:
ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, ПРАКТИКА**

**МАТЕРІАЛИ
ІV ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ**

21 – 22 лютого 2013 р.

Відповідальний за випуск:

В. А. Саган

Технічний редактор – *Н. В. Колотовкіна*

Комп'ютерний макет – *Я. Л. Масольд*

Дизайн обкладинки – *С. В. Вейда*

**За достовірність викладених фактів, цитат
та інших відомостей відповідає автор**

Підп. до друку 23.01.2013. Формат 60x84 1/16. Папір офсет.
Гарнітура Times New Roman. Друк RISO. Ум. друк. арк. 11,5.
Тираж 100 пр. Зам. № 222.

Видавництво

Луганської державної академії культури і мистецтв

Красна площа, 7, м. Луганськ, 91055.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 2686 від 15.11.2006 р.

Тел.: (0642) 59-02-62.