

**Усеукраїнський науковий симпозіум
«Аспекти місцевої освіти в сучасному українському
соціокультурному просторі».**

Квітень 24, 2014.

Тези.

***Олексій Безгін, академік НАМУ,
професор, ректор КНУТКТ імені
І.К. Карпенка-Карого***

Сучасна модель вищої школи і якість освіти

Модернізація вищої освіти в державі сьогодні є об'єктивною необхідністю. Нещодавнє прийняття Верховною Радою у першому читанні за основу законопроекту «Про вищу освіту» підкреслює її значення і роль в суспільстві. Мета реформ, які пропонуються, – забезпечення інноваційного розвитку країни на основі підготовки висококваліфікованих фахівців. У проекті вказані й механізми реалізації реформ: погодження української системи вищої освіти з європейською, розширення автономії ВНЗ, підвищення ролі бізнесу у розвитку освіти і науки.

Треба зазначити, що вища освіта сьогодні розглядається не тільки як інституція задоволення фахових потреб а й як духовна необхідність. Вища школа в Україні зорієнтована, насамперед, на задоволення освітніх потреб особистості, відновлення національних освітніх традицій і примноження досвіду, відтворення інтелектуального, духовного потенціалу нації. Основною метою подальшого розвитку вищої освіти є переростання кількісних показників у якісні, яке базується на наступних засадах:

- Зміст національної ідеї вищої освіти полягає у збереженні і примноженні національних освітніх традицій. Вона покликана не тільки надавати фундаментальні знання і підвищувати загальноосвітній та професійний рівень а й виховувати справжнього громадянина.

- Розвиток вищої освіти повинен підпорядковуватися законам ринкової економіки. Необхідно наповнити зміст освіти новітніми технологіями, запроваджувати інновації у сучасне навчання з високим рівнем інформатизації навчального процесу, виходити на творчі, ділові зв'язки із замовниками фахівців.

- Розглядати систему вищої освіти у контексті тенденцій розвитку світових освітніх систем, у тому числі європейських. Варто сподіватися, що прийняття нового закону «Про вищу освіту» вирішить питання приведення законодавчої і нормативно-правової бази вищої освіти України до світових вимог, буде сприяти інформатизації навчального процесу та більш широкого доступу до міжнародних інформаційних систем.

Проблема створення ефективної мережі університетської освіти в останні 10 – 15 років є нагальною для суспільства. Адже зараз 233 вищі заклади освіти III – IV рівнів акредитації державної форми власності перебувають у підпорядкуванні 24 міністерств і відомств і, вочевидь, це питання потребує вирішення [1].

Вищі навчальні заклади почали інтенсивно множитися ще у 1990 – 1992 роках. Отримати дозвіл, а згодом і ліцензію на право надання освітніх послуг тоді було дуже легко. За роки незалежності кількість вищих навчальних закладів, у тому числі мистецьких, збільшилася майже у два з половиною рази. Зараз у країні діють 347 вищих закладів освіти III – IV рівнів акредитації, а також близько 800 підрозділів і філіалів цих закладів [1]. При цьому Україна не має університетів, визнаних на світовому рівні. Провідні, за нашими стандартами, ВНЗ відомі лише вузькому колу західних спеціалістів, які співпрацюють з ними. Наша країна виявилася неконкурентоспроможною на світовому ринку науки і надання освітніх послуг. Суттєве збільшення кількості ВНЗ і студентів у них за останні роки, на жаль, не супроводжувалось підвищенням якості навчання. На це впливали різні фактори, які призвели до зниження якості вищої освіти, в той час, як кількісні показники освіти різко зростали. Деякими з них стали й недостатній рівень державної підтримки

розвитку вищої освіти, що привело до орієнтації ВНЗ на «виживання» за умов ринкової економіки, і кадрова складова навчально-методичного і наукового потенціалу ВНЗ, особливо створених за останні 15 років тощо.

Проблема удосконалення системи вищої освіти і підвищення якості професійної підготовки фахівців в Україні є найважливішою соціокультурною проблемою, вирішення якої можливе тільки за умови приведення освіти у відповідність з новими соціальними вимогами ринкової економіки. Нині державні структури, які визначають і здійснюють оцінку якості освіти, вивчають політичні тенденції, визначають стратегії і здійснюють, у відповідності до потреб суспільства і ресурсів держави, освітянські програми, які необхідні для економічного і соціального розвитку України, а також індивідуального та культурного самовираження особистості в суспільстві.

Стосовно розвитку вищої мистецької освіти та розробки адекватних положень і вимог в Україні виникає ряд питань, що потребують особливої уваги до специфічних особливостей системи мистецької творчості та освіти фахівців-менеджерів для цієї галузі. Потребує вдосконалення запровадження кредитно-модульної системи, яка є найважливішою складовою реформи й дозволяє забезпечити систематичну роботу студентів і стимулювати до підвищення якості навчання. Елементи кредитно-модульних, модульно-рейтингових систем впроваджуються як експериментальні вже досить давно, але потребують упорядкування та урахування специфіки мистецької галузі. Велику увагу слід приділяти самостійній роботі студента, але при цьому постає нове завдання – нормування навантаження [2].

Дослідження, спрямовані на поповнення існуючої інформації, повинні включати в себе ретельне вивчення типів існуючих програм, академічних та неакадемічних, їх потужності, змісту, мети навчання і результатів, а також методичних прийомів. Активно працює в цьому напрямку кафедра організації театральної справи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, яка підтримує тісний зв'язок з науковими і навчальними творчими закладами та багатьма відомими

зарубіжними й вітчизняними фахівцями, шукає можливості професійно розв'язати складні проблеми, надати допомогу викладачам і студентам. Такі дослідження стають основою для створення теоретичної бази, сприяють процесу класифікації, аналізу та контролю якості програм. Зокрема, розроблені програми та методики їх створень були представлені в колективній монографії та монографії автора «Фахові особливості театральної освіти» [3, 4].

Кризу освіти спостерігають не тільки в Україні а й в інших країнах світу. Це відзначається в роботах багатьох вчених, а також в офіційних документах ЮНЕСКО. Сьогодні у багатьох країнах робляться спроби знайти нові підходи в освіті. Без сумніву, деякі з них стануть основою освіти майбутнього.

Використані джерела:

1. Вища освіта і наука – найважливіші сфери відповідальності громадянського суспільства та основа інноваційного розвитку: доповідь міністра на підсумковій колегії М-ва освіти і науки, 24 березня 2007 р., м. Київ // <http://www.mon.gov.ua>
2. Наказ Міністерства освіти і науки України від 23.01.2004 р. № 48, додаток 3. // <http://www.mon.gov.ua>
3. Безгін О.І., Бернадська Г.Є., Кочарян І.С. Проблеми мистецької освіти: типологічні критерії та науково-методична розробка / О.І. Безгін, Г.Є. Бернадська, І.С. Кочарян. – К: ІК НАМУ, 2008.
4. Безгін О.І. Фахові особливості театральної освіти / О.І. Безгін. – К.: «Освіта України», 2013.

Діяльність київського театру «Арлекін» як крок до професіоналізації театру ляльок України

На сьогодні все менше і менше залишається недосліджених аспектів у розвитку українського театру, проте більшість театрознавчих розвідок присвячена вивченню історії та теорії драматичного і музичного театру. Разом з тим дослідження театру ляльок як театру професійного в історії української культури залишається *terra incognita*. У зв'язку з цим даний виступ є спробою узагальнити існуючі матеріали (які, на жаль, є малочисельними) відтворити та проаналізувати діяльність київського театру «Арлекін», створення якого є першим кроком у професіоналізації театру ляльок України.

Театр «Арлекін» було створено у 1919 році у Києві. Як зазначала радянська авторка нарисів з історії театру ляльок Н. Смірнова: «Вже самі імена організаторів цього театру (...) Г. Козинцева, С. Юткевича, О. Каплера – говорять багато про що. У майбутньому всі вони стали відомими майстрами «радянського» мистецтва» [3, 118].

Репертуар театру формувався поступово. У якості перших постановок було обрано п'єсу улюбленого організаторами театру революційного поета В.Маяковського «Володимир Маяковський» та п'єсу О. Блока «Балаганчик». Обрані для постановки п'єси «Володимир Маяковський» та «Балаганчик» організатори театру планували вирішувати у ключі народного ярмаркового театру. Молодих акторів та режисерів приваблювала ігрова стихія, близька природі театру ляльок, та традиції балаганної лялькової комедією про Петрушку. Проте практичне втілення задумів відразу ж поставило велику кількість питань, на які молоді актори були ще не в змозі відповісти.

Молодим митцям-початківцям імпонувала ідея ляльки, її рухливість, сміливість та народність. Згодом однією зі своїх головних мистецьких задач театр «Арлекін» визначив служіння народові. Організатори театру прагнули на противагу буржуазному мистецтву творити «дещо прямо звернене

демократичному глядачеві. Вуличні вистави – ось, про що ми думали. Добре було б вийти на вулиці з найнароднішим видом мистецтва – з «Петрушкою», – згадує О. Каплер [1, 369].

Основою для постановки лялькової вистави послуговував комплект ляльок, що був придбаний, як розповідає сам організатор театру Г. Козинцев, у мандрівного петрушечника «мсьє Шарля» (так, принаймні, той себе називав). Ці ляльки, незважаючи на те що вони були атрибутом досвідченого майстра, мало підходили для постановки та потребували переробки. Актори знову власноруч зайнялися оздобленням ляльок. Одні з них були інакше загримовані, інші – взагалі зроблені наново.

Для першої лялькової постановки було обрано казку О.Пушкіна «Казка про Попа та робітника його Балду». Працюючи над текстом вистави, актори ставили собі за надзавдання повністю, без всіляких дописів та змін зберегти пушкінський текст. Сценічне вирішення класичної казки молоді режисери побудували на використанні яскравих, святкових кольорів народного балаганного видовища. Нова вистава існувала у межах моделі традиційного лялькового театру Петрушки. Образи казки так само, як і у народній ляльковій комедії, поділялися на різко позитивних та різко негативних персонажів. Один герой (Петрушка, а нині – Балда), що був втіленням народної сміливості та завзяття, власноруч розправлявся з усіма іншими героями, що ставали на його шляху впродовж дії вистави.

Зрозуміло, що балаганний дух відобразився і на режисерській трактовці казки. Оскільки концептуально сценічна інтерпретація молодих режисерів-постановників казки знаходилася в межах антирелігійної кампанії та базувалася на протиставленні робітничого класу та класу буржуазних міщан, то відповідно, і конфлікт казки набував соціально-політичного забарвлення. Таборами дії ставали Піп, як втілення староміщанського світогляду та Балда, що підносився як гегемон радянської влади. Виходячи на вулиці з ляльковою виставою молоді митці справді виконували своє завдання – пропагували демократичне, звернене до народу мистецтво, що відповідало ідеям революції.

Окрім лялькової постановки казки О. Пушкіна у репертуарі театру також були і драматичні вистави, а саме «Балаганна вистава чотирьох клоунів» та «Про царя Максиміліана та його непокірного сина Адольфа», вирішені у дусі «народного дійства».

Аналізуючи діяльність театру «Арлекін», бачимо, що трупа новоутвореного театру, що протиставляв себе моделі старого драматичного театру чесно та послідовно виконувала усі мистецькі завдання, що самостійно заприсяглася виконувати – боротися із старими формами драматичного театру, створити нову форми театру шляхом використання художньої образності театру ляльок, служити народу своїм мистецтвом, відвертим, сміливим, гострим, демократичним.

Київський театр «Арлекін» проіснував усього чотири місяці, але це був важливий етап у процесі становлення професійного театру ляльок України, який також вніс свій вклад у виховання творчої молоді. Причиною зникнення цієї мистецької одиниці стала чергова зміна уряду, що спричинила військові дії на території Києва.

З Київським театром «Арлекін» пов'язане свого роду «дитинство» українського театру ляльок. Практичний досвід театру «Арлекін» став справжньою мистецькою платформою для формування та відпрацювання художніх та організаційних принципів театру ляльок, що створювалися в Україні та Києві зокрема.

Використані джерела:

1. Каплер А. Странствия в искусстве. Странствия журналиста/ А. Каплер – М.: Искусство. 1984- 607с.
2. Козинцев Г. Глубокий экран / Г. Козинцев. – М.: Искусство. 1971-253 с.
3. Смирнова Н. Советский театр кукол 1918-1932 г.г. / Н. Смирнова. - М.: Из-во академии наук СССР, 1963. - 348 с.
4. Юткевич С. Контрапункт режисера / С. Юткевич. – М.: Искусство. 1960-447 с.

*Інна Кочарян, к.е.н., доцент,
перший проректор КНУТКТ імені
І.К. Карпенка-Карого*

Аспекти формування державного замовлення на підготовку бакалаврів у мистецьких ВНЗ

Вища освіта є важливою складовою соціально-економічного розвитку та стабільності держави. На різних етапах розвитку суспільства потреба в отриманні вищої освіти може бути не однаковою і значною мірою залежить від ступеня розвиненості країни, існуючих стереотипів щодо отримання освіти та міжнародних стандартів.

Визначення потреби у фахівцях з вищою освітою розглядається як складова частина перспективного прогнозування розвитку вищої освіти. Загальна потреба у фахівцях з вищою освітою є чисельністю фахівців, яка необхідна галузям економіки для виконання відповідних функцій, які потребують знань в обсязі вищої освіти [1, 5, 6].

Основними критеріями, за якими формується державне замовлення на підготовку кадрів, є:

- потреба у керівниках, професіоналах, фахівцях, технічних службовцях і робітничих кадрах для перспективних сегментів ринку праці, технологій та видів економічної діяльності, які мають стратегічне значення для держави;
- регіонально-галузеві особливості потреби у підготовці кадрів;
- професійно-освітня структура та переліки напрямів підготовки бакалаврів і магістрів, програм професійного спрямування, кваліфікацій (професій), за якими здійснюється державне замовлення на підготовку кадрів;
- відповідність обсягів та професійно-кваліфікаційної структури підготовки кадрів перспективним потребам ринку праці;
- конкурсний розподіл державного замовлення на підготовку (перепідготовку) керівників, професіоналів, фахівців, технічних службовців і кваліфікованих робітників у акредитованих освітніх установах вищої освіти та професійно-технічних навчальних закладах.

Формування та розміщення державного замовлення на підготовку кадрів ґрунтується на таких принципах:

- доступність і конкурсність здобуття вищої та професійно-технічної освіти і забезпечення відповідності освітніх послуг вимогам ринку праці;
- відповідність освіти потребам особи, суспільства та держави і випереджувальний характер професійної підготовки за пріоритетними напрямками;
- безперервність професійної підготовки та інноваційність професійної підготовки;
- конкурсність у відборі навчальних закладів на підготовку кадрів та визначення потреби у підготовці кадрів на перспективу за допомогою балансово-прогнозного методу [2].

Приєднання нашої країни до Болонського процесу надає можливість здійснити структурні перетворення вищої освіти за узгодженою системою критеріїв, стандартів і характеристик, що дозволить Україні стати визнаною частиною європейського освітнього і наукового простору. Звичайно, ці перетворення є не лише необхідними, а й об'єктивно назрілими для системи вищої освіти України.

На шляху цих перетворень одним з необхідних кроків є усунення значних структурних невідповідностей між потребами економіки та обсягами і структурою підготовки та перепідготовки фахівців шляхом стратегічного планування розвитку пріоритетних галузей економіки і їх збалансованого кадрового забезпечення. Державне замовлення має виділятися лише на ці потреби [4].

На основі проведеного аналізу та вибірки планів згідно Постанови Кабінету міністрів України від 14.07.2010 р. № 580 «Про державне замовлення на підготовку фахівців, науково-педагогічних та робітничих кадрів, на підвищення кваліфікації та перепідготовку кадрів (післядипломна освіта) для державних потреб у 2010 році» була отримана таблична модель, яка описана у монографії автора «Стратегія управління вищим навчальним закладом у сучасних умовах» [3].

Аналіз наведених в таблиці планових показників щодо підготовки бакалаврів дозволяє зробити такі висновки:

- В різних розділах комплексного плану державного замовлення на підготовку фахівців мають місце дублювання показників, що свідчить про недосконалу структуру системи планування.
- В окремих розділах планів відсутні показники, що мають важливе значення для їх реалізації.
- Значна кількість планових показників однакового змісту, наведених в різних розділах державного замовлення, кількісно відрізняється, що ускладнює їх практичне використання.
- Часто в планових показниках використовують галузі знань замість напрямів підготовки (наприклад, педагогічна освіта, культура, мистецтво, економіка та підприємництво), а також в одному переліку розміщують показники як за галузями знань, так і за напрямками підготовки, тобто за різними ознаками.

Однією з причин існування виявлених недоліків є надзвичайно велика розмірність та складність структури цієї системи та інформаційної бази для прийняття державних управлінських рішень. Аналіз планів державного замовлення на підготовку бакалаврів та виявлені їх недоліки підтверджують актуальність та необхідність удосконалення методів планування державного замовлення на підготовку фахівців, розробки сучасних інформаційних технологій, обґрунтованої підсистеми інформаційного забезпечення та побудови необхідних інформаційних масивів.

Використані джерела::

1. *Методичні рекомендації щодо визначення потреби у фахівцях з повною вищою освітою.* – К. : Соцінформ, 2004. – 134 с.
2. *Про державне замовлення на підготовку фахівців, науково-педагогічних та робітничих кадрів, на підвищення кваліфікації та перепідготовку кадрів (післядипломна освіта) для державних потреб у 2010 році: Постанова Кабінету міністрів України від 14.07.2010 р. № 580 / Кабінет міністрів України [Електронний ресурс]. – Доступний з <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/580-2010-%D0%BF/page> .*

3. **Кочарян Інна Сергіївна.** Стратегія управління вищим навчальним закладом в сучасних умовах / І.С. Кочарян, М.М. Клименюк. – К. : Освіта України, 2011. – 192 с.
4. Про формування та розміщення державного замовлення на підготовку кадрів. Проект закону України / Міністерство соціальної політики України, Державна установа Науково-дослідний інститут соціально-трудових відносин [Електронний ресурс]. – Доступний з http://www.lir.lg.ua/docs/publikacii/ProektZU_derjzamowlennj.doc .
5. Про затвердження переліку напрямів, за якими здійснюється підготовка фахівців у вищих навчальних закладах за освітньо-кваліфікаційними рівнями спеціаліста і магістра: Постанова Кабінету міністрів України від 27.08.2010 р. № 787 [Електронний ресурс]. – Доступний з <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/787-2010-%D0%BF>
6. Про введення в дію переліку спеціальностей, за якими здійснюється підготовка фахівців у вищих навчальних закладах за освітньо-кваліфікаційними рівнями спеціаліста і магістра: наказ Міністерства освіти і науки України від 09.11.2010 р. № 1067 [Електронний ресурс]. – Доступний з http://osvita.ua/legislation/Vishya_osvita/10432/

*Олена Козут, фахівець наукового
відділу КНУТКТ імені І.К.
Карпенка-Карого*

Специфіка акторської діяльності Ю. М. Мажуги: пошук не припиняється

Юрій Миколайович Мажуга – один із найпопулярніших артистів України, широко відомий своїми ролями як у театрі, так і в кіно. Майстер, якого природа щедро обдарувала незаперечними професійними здібностями, та наділила неординарною людською привабливістю що забезпечило артистові визнання публіки та театральних критиків.

Період роботи Ю. Мажуги у Київському російському драматичному театрі ім. Л. Українки створив умови для формування його творчої особистості, розкрив широкий діапазон засобів акторської виразності при створенні сценічних образів, виявив значення акторської та педагогічної діяльності Ю. Мажуги для театрального мистецтва.

Аналіз творчих і педагогічних здобутків майстра дозволяє включити в науковий обіг та загальний мистецький процес різноманітні матеріали, які характеризують його талант, розкривають духовний світ, риси характеру, простежують шляхи опанування акторською професією, роботу Ю.М. Мажуги над роллю, його перші успіхи та співпрацю з режисерами.

Незабутні, яскраві, ексцентричні миттєвості перевтілення митця на сцені – одна з найчарівніших принад його обдарування. Його акторська техніка вкрай тонка, рухома, гнучка. Багатобарвність, у якій органічно поєднуються суперечливість, контрастність і фарсовість, стали показовими ознаками ролей Юрія Миколайовича, зіграних у Національному академічному театрі російської драми імені Лесі Українки. В становленні творчої особистості Ю. М. Мажуги принципово важливим є те, що він – учень корифея цього театру, видатного режисера і педагога В. О. Неллі. Кращі традиції Київського театру

російської драми ім. Лесі Українки стали дороговказом в досягненні акторської професії, в творчому змужнінні, в пошуках себе в сценічній педагогіці.

Оглядаючись на минуле, Юрій Миколайович пам'ятає свого вчителя – мудрого В. Неллі, який характеризував його як одного з найобдарованіших студентів, з дуже хорошими психофізичними даними, який вміє самостійно працювати. Отже, отримавши благословення від майстра, наполегливий, спостережливий студент–випускник Юрій Мажуга стає на творчий шлях митця і, з часом, виростає у справжнього професіонала, самобутнього, яскравого, цікавого глядачам своїм умінням перевтілюватися в найрізноманітніші образи. Розпочав свій сценічний шлях Юрій Миколайович 1953 року на сцені Київського (нині національного) академічного театру російської драми ім. Лесі Українки.

Його персонажі завжди живі, переконливі, правдиві і достовірні. Юрій Миколайович сьогодні є одним з провідних акторів, тих, хто складає «кістяк» театру, хто шанує його закони, на кому тримається репертуар.

З моменту першої появи на сцені Ю. Мажуга настійно завойовував глядача акторською привабливістю та відкритим і сильним темпераментом. Він створював характери сильних героїв з багатим внутрішнім світом. Його сценічна чарівність іде від трохи глухуватого голосу, від своєрідних, на перший погляд, грубуватих манер, які не відштовхують а підкупають і приваблюють, створюючи глибину акторського образу. Від вистави до вистави розкривались нові й нові якості таланту Ю. Мажуги. Сучасники відзначали, що за кожним сценічним твором Мажуги стояла велика копітка робота.

На сцені Юрій Миколайович просто живе в образі, буквально перероджуючись в нього – він стає ним. Ю. М. Мажуга любить точність на сцені. В процесі роботи над роллю постійно відбувається спілкування між художником і створеним його уявою героєм. Природно, що для цього необхідно мати високий рівень уяви, особливої професійної культури, професійної техніки. Створюючи картини життя, розкриваючи складний

внутрішній світ людини, Ю. Мажуга виходить з власного досвіду, культурного та освітнього рівня світосприйняття, духовності.

Справжній художник – завжди індивідуальність. Його гра не носить стихійного характеру. Вона залишається під контролем розуму, в гармонійній з ним рівновазі. Юрій Миколайович чудово володіє благородством тону, силою інтонації і дійсно чарівливою промовою.

Майже сто ролей на рахунку відомого майстра. З тими, що вже зроблені, він легко розстається, щоб узятися за інші, нові. Його акторська професія, яка не терпить спокою, – це не тільки театр, а й педагогічна діяльність в університеті. Саме той, що він закінчив і де тепер викладає курс, передаючи студентам свій досвід, ставлення до такої важкої і прекрасної акторської праці. Свою самовідданість театру і свій талант Ю. Мажуга відповідально вкладає у викладацьку діяльність, яка пов'язана з вихованням майбутніх майстрів сцени, бере багато сил і часу. Завдання, яке він завжди ставить перед собою – це знайти такі педагогічні прийоми, навчити студентів такій виконавській техніці, які би підводили майбутнього актора до дійсного творчого самопочуття, розкривали б його творчу індивідуальність. Тільки йому відомими, вивіреними стежками виводить він закоханих у театр юнаків і дівчат на шлях сценічної майстерності, професіоналізму у театральному мистецтві.

Поєднання роботи Ю. Мажуги у театрі з педагогічною діяльністю, дозволяє йому передати свій багатий досвід, спонукає завжди бути у формі та надає можливість здійснювати свої мрії щодо власної творчої лабораторії. Під час репетицій зі студентами Юрій Миколайович передає свої власні сценічні знахідки. Він прагне прищепити любов до слова, допомогти оволодіти основами акторської професії, а здійснюючи студентські постановки виступає вже як режисер, застосовуючи власні творчі принципи. Ось і відбувається своєрідний експеримент у пошуках несподіваного, нового. Пошук який не припиняється.

Лідерівський аспект у вихованні українських сценографів

Творчість Д. Лідера є унікальним явищем у сценографічному мистецтві України 1960–1990-х років. Тонка, глибоко духовна і інтелектуально освічена людина, він проявив себе не лише як майстер дієвої сценографії, талановитий педагог, а і як теоретик, філософ.

Педагогічна діяльність Данила Лідера – засновника школи сучасної української сценографії – одна з величезних та найцікавіших тем для наукового дослідження. Талант Лідера-вчителя полягає у його вмінні виявляти потенційні можливості кожного з вихованців. Для нього творча людина – це всесвіт, індивідуальність, яка здатна активно перетворювати світ, тому метою його педагогічної системи був акт плекання творчої індивідуальності. Художник уважно спостерігав, придивлявся, вслуховувався в людину, глибинно відчуючи те, що складало головні характеристики конкретної творчої особистості. Він налаштовував кожного з них на важку і надзвичайно цікаву творчу роботу, сутність якої полягала у створенні на сценічному майданчику пластично-енергетичної формули вистави із глибинними режисерськими ремінісценціями дієвої образності, яка визрівала у ході творчого процесу з глибинного переосмислення реалій і була б здатна активно впливати на глядача і, можливо, через нього перетворювати світ. Учень художника – Андрій Александрович-Дочевський, згадуючи вчителя, напише: «Лідер робив ставку на особистість, допомагав відчувати, що там усередині, на які ноти спрямована душа, а не просто давав ази професії. Тут інший хід, бо самій професії, може він і не вчив. [...] Данило Лідер хотів розбудити в людині внутрішній біль, тому він спрямовував нас не на оформлення вистави, а на творення її образної системи. А це народжується внутрішньою роботою» [2, с. 31].

Д. Лідер – теоретик займався ґрунтовним аналізом глибинного процесу визрівання художнього образу. Заглиблюючись у чуттєві і не завжди до кінця усвідомлені етапи перевтілювання психіки митця, художник відпрацьовував власну теорію підходу до образу в сценографії. Це процес пошуків образної форми, яка б відповідала вимогам часу і стану сучасної сценографії. В основу кожного задуму сценографа мала бути покладена ретельно розроблена концепція художнього образу, що розвивається у ході вистави, розкриває свої драматургічні якості через взаємодію з актором-персонажем. «Багато хто із сценографів починають і закінчують роботу над композицією, монтажем об'ємів і форм, а мені здається, що необхідно послідовно займатися монтажем процесу мислення, монтажем настроїв, роздумів, сповідей та змісту. Мені здається, що прорив у першому випадку є випадковим, а в іншому – є обов'язковим» [1, с. 38].

Лідерівська теорія сценографічної образності надзвичайно тісно пов'язана з системою виховання. «Вона сама і є системою виховання, що навчає людину через твердий підхід до законів світопорядку прислухатися до найменших імпульсів оточуючого світу, розуміти їх і співпереживати, відчувати себе частиною цього світу, а світ – збільшеною моделлю власного організму» [3, с. 179].

У 1975–80 рр. Лідер працював на посаді доцента кафедри композиції та керівником театральної майстерні КДХІ (нині НАОМА). Він активно намагався запровадити нові концепції у підготовці художників театру, що не співпадало із поглядами керівництва установи. Художник мав звільнитися. У 1990 р. Лідер повертається до викладання. Протягом 1970–80-х років він проводив творчі лабораторії художників та режисерів при Українському театральному товаристві.

«Лідерчата» – так називали учнів Майстра, сценографів, які пройшли через концептуалізм Лідера, але, коли вони починали працювати у театрі, то кожний на власному досвіді відкривав щось своє, обирав свій шлях. Наведемо далеко не повний список його учнів: Л. Безпальча, О. Бурлін, М. Левитська,

В. Карашевський, С. Каштелянчук, О. Білецький, І. Несміянов, О. Редька, Н. Рудюк, А. Александрович-Дочевський тощо.

Завдяки зусиллям учнів Д. Лідера в Україні сформувалося особливе молоде покоління, яке нині відзначається високим професіоналізмом, інтелектуальністю потреб, було зорієнтоване на постійні експерименти і в своїх пошуках спроможне вийти на творчі досягнення європейського рівня.

Сьогодні творчі методи Лідера, його системи виховання молоді продовжуються при Академії образотворчого мистецтва та архітектури. Кафедра сценографії, яку очолює А. Александрович-Дочевський виховує художників високого рівня і сценографів, здатних працювати з новітніми технологіями, органічно опановувати різні сценічні простори та майданчики, заповнюючи їх інтелектуальними пластичними формулами. Молодь сміливо експериментує, поєднуючи традиційні й новаторські форми, активно залучає до своїх вистав та ескізів театральний живопис, колаж, графіку, прийоми мистецтва кіно, телебачення та дизайнерських технологій. Вони обирають для творчого дослідження і традиційні драматургічно-музичні матеріали, не боячись зав'язнути в розроблених та визнаних концепціях відомих метрів театру, і рідкісні перлини призабутих шедеврів минулого із задоволенням граючись із бароковими або класицистичними формами. Вільно володіючи законами театального мистецтва, вони сміливо втручаються в драматургію та режисуру, пропонуючи власний театр, в якому припустимо все, за виключенням штампів поверхового мислення.

Дипломні проекти сучасних випускників Академії свідчать про значне розширення мистецьких обріїв сценографії останньої чверті XX – початку XXI ст. Покоління молоді органічно сприймає й підтримує запропонований попередниками високий сценографічний рівень. Вони сміливі, амбітні, освічені, у створенні власних мистецьких програм здатні проявляти справжній нігілізм. Їм будувати майбутнє, в якому психологічна пластика лідерівської школи є вагомим підґрунтям до багатовекторності майбутніх мистецьких пошуків.

Використані джерела:

1. *Березкин В.* Молодые художники театра. – М., 1981.
2. *Мірошниченко М.* Сценічний камертон Александровича-Дочевського // Кіно-театр. – 2000. – №4. – С. 31–34.
3. *Хоменко Н. Д.* Лідер // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та наукові праці. Вип. 4. – К., 1997. – С. 179–180.

*Микола Крипчук, к.мист., доцент,
Луганська державна академія
культури і мистецтв*

**Проблеми оптимізації виховання майбутніх режисерів естради та
масових видовищ**

Проблеми технологічних процесів на сучасному етапі мають велике значення не тільки для розвитку матеріального виробництва, а й для розвитку науки та освіти. Оптимальне рішення саме цих проблем розглядається як істотний фактор ефективного управління соціальними процесами, громадською діяльністю, в тому числі і педагогічної.

В епоху науково-технічного прогресу принципи ефективності та оптимальності є принципами кожної діяльності. Особливе значення вони набувають і при дидактичному процесу.

Технологічні проблеми і проблеми оптимізації в соціальній сфері закономірно виникають пізніше, ніж у сфері виробництва, що є однією з причин ще недостатньої наукової розробки технології навчання як окремої дисципліни. Технологія навчання і виховання, або педагогічна технологія – це одна з найважливіших дисциплін у системі соціальної технології, оскільки безпосередньо пов'язана з людиною, з його навчанням і вихованням.

Технологія навчання висуває як специфічні, окремі, так і загальні методологічні проблеми.

Якщо навчання за своєю суттю є процесом отримання, переробки і передачі інформації по каналах прямого і зворотного зв'язку, то в підготовці фахівців мистецьких спеціальностей виникають надзвичайно великі можливості для сучасної організації та управління навчальним процесом.

Як і будь-яка діяльність, художня творчість починається з ідеальної освіти, в якій сконцентровані ті чи інші риси майбутнього твору (театралізованого заходу), іншими словами, у вигляді образної моделі. Остання створюється як знаково-символічна конструкція, яка інтегрує в єдине ціле уяву сценариста, режисера та актора. Саме вони мислять параметрами свого мистецтва, яке включає в собі моменти не тільки емоційні, але і чисто технологічні. У цьому виявляється одночасно як складність, так і привабливість театрального мистецтва.

Вихідним пунктом моделювання є, на нашу думку, єдиний вірний шлях – це створення умов, максимально наближених до театральної практики спілкування, надання в них студентам статусу суб'єкта навчання через співтворчість з викладачами у виконанні проблемних сценарних, режисерських або акторських завдань.

Існування поняття майбутньої моделі в уяві художника вимагає вже не мнимого, а програмно-цільового підходу до підготовки майбутнього фахівця. Головною ознакою створення моделі професійної театральної діяльності є необхідність на основі вивчення відмінностей між вимогами до професійної діяльності і реальним станом розвитку, поновлення, поглиблення, коригування знань, умінь і навичок сценариста, режисера та актора озброєння їх знаннями, необхідними в майбутньому для виконання функцій на належному рівні.

Оптимальною можна вважати модель, яка, з одного боку, повинна враховувати потреби культурного соціуму, а з іншого, індивідуальність

дипломованого фахівця, його творчі задатки, індивідуальні здібності, відмінності особистого та професійного самовизначення.

Провідними серед інших якостей майбутнього художника є, звичайно, здібності, саме вони визначають систему формування професійних якостей студентів спеціалізації «режисура естради та масових свят».

Таким чином, можна оптимізувати навчальний процес, надаючи йому той чи інший алгоритм і тим самим розвинути у майбутніх фахівців творче мислення і здатність до аналізу. Крім того, цілком очевидно, що перебудова навчального процесу в художньому вищому навчальному закладі на сучасному рівні передбачає комплексні зусилля і системний підхід.

На сучасному етапі, коли суспільство розвивається в умовах інформатизації, коли інтенсивно структурується культура, особливе місце посідає театральне мистецтво. Саме режисер повинен перетворювати художній матеріал залежно від просторово-часового синтезу мистецтва. У цьому полягає особлива функція режисерської діяльності, яка залежить і від ступеня майстерності режисера. Взаємопроникнення всіх видів мистецтва, їхній взаємовплив – ось цей живий процес, що відбувається в усі часи в найрізноманітніших сполуках. Особливо ці процеси актуальні на сучасному етапі.

Багатообразний поліфункціональний феномен режисури недостатньо висвітлений у сучасному мистецтвознавстві, оскільки складно зазначену творчу професію призвести до системи й цілісності. Сучасні дослідники все більше звертають увагу на те, що режисура в собі поєднує різні види мистецтва і є стратегією зовнішніх зв'язків мистецтва з соціальним середовищем, і особливу роль у цьому виконують масові театралізовані видовища зі специфічними засобами виразності.

Постійно шукаючи нові авангардні форми театального мистецтва, прагнучи самовиразитися, сучасні режисери все частіше забувають про завдання своєї постановки, про найпершу функцію масових театралізованих заходів – про етичний бік видовища. Саме в цьому полягає основна проблема

режисерської професії – проблема створення сценічного образу, який дозволив би впливати на глядача за посередництвом емоційної й почуттєвої сфери людини.

Сучасне суспільство зараз знаходиться на хвилі зацікавленості образотворчістю, етнічним засвоєнням дійсності, що виявляється також і в підвищеній увазі до ролі візуальних знаків, які використовують у рекламі, на телебаченні тощо.

Хоча й сьогодні вирішальною силою мистецтва масового видовища, як і театального мистецтва в цілому, усе ж таки є творець спектаклю, здатний естетично розробити актуальні сюжети, проте головною фігурою цього процесу залишається глядач. Для сучасних форм театралізованих видовищ характерним є діалог із глядацьким залом. Тому пошук нової структури й нових форм спілкування в системі «глядач – сцена» не закінчується, а, навпаки, набуває нових обертів.

*Валерія Михалішена, студентка
магістратури КНУТКТ імені І.К.
Карпенка-Карого*

Чинники впливу різних форм сучасного театру ляльок на дитячу глядацьку аудиторію

Театр допомагає дітям розширити свій кругозір. Крім того, він сприяє розвитку дитячого мовлення, вмінню передавати свої думки в більш яскравій формі, діти стають менш замкнені і сором'язливі. Особливе місце посідає театр ляльок, мистецтво, з яким знайомляться малюки на ранньому етапі свого життя, є улюбленим дитячим видовищем. Малюки нерідко бояться Діда Мороза, Ведмедя і інших персонажів у виконанні акторів на сцені драматичних театрів, але із задоволенням грають іграшками, що зображують цих героїв у маленькому розмірі та не лякаються вовка чи Баби Яги, навіть погрожують їм пальчиками і проганяють. Тому ляльковий театр для

маленьких має навіть деякі переваги перед драматичним театром, в якому виступають артисти-люди.

За визначенням однієї з провідних дослідниць цього виду театрального мистецтва Н.Смірної, театр ляльок – це «особливий вид театральних вистав, в яких діють ляльки (об'ємні і плоскі), що приводяться в рух акторами-ляльководами, частіше всього прихованими від глядачів ширмою» [5]. Однак, чітко розуміючи те, що дане формулювання далеко не висвітлює всі процеси та явища, тобто фактично не відповідає сучасній практиці «театру ляльок» в її різноманітності, автор одразу ж уточнює: «Іноді в театрі ляльок дійовою особою стає умовний предмет (кубик , кулька, паличка та інші), який зображає живу істоту та так само приводиться рух акторами».

Значення лялькового театру для розвитку дітей:

- Естетичне значення. При показі вистав лялькового театру застосовуються художнє слово і наочний образ: лялька , живописне - декоративне оформлення, пісня, музичний супровід.
- Виховне значення. Допомогає у дитині формувати характер, інтереси, ставлення до навколишнього.
- Емоційне значення. Театр ляльок, за своєю природою близький і зрозумілий маленьким глядачам і тому має для них величезний емоційний вплив.
- Виховання музичного смаку. Музика - важлива складова вистави та естетичного виховання малюків. Вона відтіняє, задає характер і ритм кожному герою та кожної мізансцени, підкреслює ритмічність рухів ляльок, їх настрій.

Існує багато прийомів театру ляльок, наприклад:

- Класичний прийом – закритий (ширма) – художній образ через верхову ляльку: тростинну, рукавичку.
- Відкритий прийом –передача художнього образу живими акторами, планшетними ляльками.
- Театр тіней – художній образ за допомогою вирізаних плоских фігурок.

- Театр рук – створення художнього образу за допомогою рук.
- Театр тантамаресок – ростова фігура з вирізами для голови і рук.
- Театр маріонеток
- Театр масок

Кожен з них має свій вплив та значення для маленького глядача. Також окремі прийоми сприймаються по-різному. Сьогодні в багатьох виставах простежується поєднання прийомів, але не завжди вдало. Та є театри, в яких ще й досі режисери віддають перевагу класичному ширмовому прийому.

Всі прийоми об'єднані одним принципом – принципом анімації. «Власне, театр ляльок є насправді найбільш показовим, розвиненим, історично та естетично виділеним, але все ж вчасним підвидом ширшого явища – театру анімації. І оскільки вже зрозуміло, що не завжди об'єктом сценічних анімаційних дій актора є театральна лялька, то необхідно ввести більш загальну назву, що може включити в себе все розмаїття матеріальних форм, «оживаючих» на сцені. [2.]

На сучасного маленького глядача має суттєвий вплив мультиплікація, тобто мультфільми, технології створення яких досягнули на сьогоднішній день високого рівня. Використання спец ефектів, можливих лише в мультфільмах, підкорює уяву молодшої частини глядацької аудиторії. Після цього вже важко вразити дитину «живою» виставою. Це впливає на вибір дитини – театр чи кінотеатр, вистава чи мультфільм. Тому перед режисерами та, більшою мірою, перед сценографами стоїть завдання створення яскравого, динамічного, дивовижного та вражаючого видовища, яке б захопило та втримало увагу дітей до кінця вистави.

Не менш важливим є і вибір п'єс в театрі ляльок. Основою все ж таки мають бути класичні твори, але з'являється нова цікава драматургія, яка стоїть на рівні з традиційними.

Багато сучасних театрів свідомо уникають сучасних прийомів та нових форм, боячись експериментів та не прийняття їх глядачем. Деколи проблема полягає в нерозумінні нового.

Використані джерела:

1. Русабров Є. *Типологія театру ляльок // Проблеми загальної і професійної педагогіки. Збірник наукових праць. – Харків. – 2000. – С. 61 – 70*
2. Русабров Є. *Театр анімації як принцип формоутворення в романі Густава Мейринка «Голем»*
3. Русабров Є. *До визначення театру анімації*
4. Смирнова Н. *Искусство играющих кукол: Смена театр. систем / Н. Смирнова. – М.: Искусство, 1983. – 270 с.*
5. *Театральная энциклопедия: В 5-ти т. Т. 5. – М.: Советская энциклопедия, 1967. – 1136 стб.*

*Галина Миленька, к. мист.,
проректор з наукової роботи
КНУТКТ імені І.К. Карпенка-
Карого*

Психофізика і кодифікація жесту як елементи акторської методики

Г. Е. Лессінга (до постановки проблеми)

Визначенні новою світоглядною парадигмою естетико-мистецтвознавчі орієнтири доби Просвітництва сприяли переосмисленню, як теоретичних, так і практичних підходів у всіх сферах художньої діяльності, театральної зокрема. У Німеччині, театральне життя якої у першій половині XVIII ст., на відміну від інших європейських країн, обмежувалося площадними арлекінадами, «героїчними державними видовищами» у бароковому стилі і постановками класицистської драматургії, питання реформи акторського мистецтва постало особливо гостро.

Оскільки театр стає найефективнішим засобом репрезентації провідних ідей Нового часу, цілком закономірним виявилось те, що більшість німецьких митців цього періоду (Й. Х. Готшед, К. Нейбер, Г. Е. Лессінг, Й. В. Гете, Ф. Шіллер та ін.) починають досліджувати принципи і закони театрального мистецтва, намагаючись максимально наблизитися до з'ясування причин і механізмів його впливу на виховання людини.

Зокрема, Г. Е. Лессінг, серед низки завдань (репертуарна політика, роль театральної критики, виховна місія театру та ін.), які, на його думку, мали сприяти впровадженню новаторських тенденцій у театральне мистецтво, одним з найважливіших вважає акторське. Приділяючи особливу увагу осмисленого підходу до драматургічного матеріалу актором, він поряд із цим надавав йому право творення образу у відповідності до вимоги правди життя, а не лише в межах прямого дотримання тексту. Такий погляд на професію актора відбивав нове просвітницьке сприйняття, а отже, у теоретичних розвідках просвітника прозвучав доволі революційно. Віднині не актор-комедіант мав з'являтися у сценічному просторі, а актор-особистість, причому особистість інтелектуальна. Новий вимір сценічної виразності актора, згідно Лессінга, передбачав створення такої естетичної реальності, яка б відображала оточуючу дійсність, а завданням актора при цьому ставало – впливати на розум і на душу глядача через відтворення «правди почуттів».

У пошуках засобів акторської виразності Г. Е. Лессінг звертається до В.Шекспіра, стверджуючи, що слова Гамлета у сцені з комедіантами повинні стати «золотим правилом для всіх акторів, котрі бажають викликати розумне схвалення публіки». Із тих порад, які Гамлет надає мандрівним акторам, теоретик виділяє наступне: говорити як у житті – природно і легко; хаотично не жестикулювати; надавати сценічним рухам рівність і гнучкість [3, 24].

Таким чином, Г. Е. Лессінг, враховуючи специфіку театального мистецтва як просторово-часового, відпрацьовує вимоги, як для мовно-інтонаційної, так і пластичної партитури сценічного образу. У роботі над мовною характеристикою він наводить акторів до виявлення смислових

акцентів і їх усвідомлення з метою наповнення образу живим почуттям і природністю, адже «передати мову серця можна лише серцем» [3, 78]. Такий алгоритм у роботі над образом, на думку просвітника, позбавить актора фальшивої дикції і «підозри» у тому, що проголошуваний ним текст є результатом «зусиль пам'яті», а не наслідком необхідності, що викликана конкретним положенням сценічного героя. У цьому контексті цікавими є визначення Лессінгом ролі паузи у мовній партитурі актора [3, 80], що стимулює до виявлення аналогічних висновків, зокрема у теоретичних міркуваннях К. Станіславського [4, 376-377] і Б. Балаша щодо знаменитих пауз Г. Гарбо [1, 291] та акторського успіху героїні роману «Театр» С. Моема [5, 349].

Прагнення Г. Е. Лессінга розробити правила, які б регулювали відтворення візуального образу дійової особи у виставі, так само були спрямовані на досягнення виразності і відповідності пластичних рухів внутрішньому почуттю актора. Він висуває положення щодо взаємозалежності «стану душі» і «тілесних змін», що на думку П. Боборикіна, має суттєве значення і слугує науковою основою його міркувань в галузі акторської творчості [2, 94]. В такий спосіб, ще у XVIII ст. Г. Е. Лессінг підходить до питання сценічної техніки з урахуванням психофізичних особливостей людини, намагаючись знайти акторські прийоми для відтворення на сцені природної поведінки персонажів. І якщо у наступні століття, жодна з систем акторського мистецтва не обходила проблему взаємозалежності фізичної і психічної складової у роботі актора над образом, то саме Лессінг став першим, хто свідомо їх корелює.

Крім того, Г. Е. Лессінг стає одним з перших, хто починає обґрунтовувати можливість використання певних пластичних кодів для візуалізації внутрішнього стану сценічного героя. Як репрезентант раннього просвітництва, у пошуках раціональних підходів до відпрацювання сценічних правил, він пропонує розглядати пластичне рішення образу як кодифікацію закладеного у ньому змісту. Окремі жести і рухи актора мали стати певними

знаками внутрішнього миттєвого стану, а їх послідовний зв'язок – відображенням динаміки внутрішнього життя сценічного героя.

Залучення просвітником психічної складової до усвідомлення суті сценічного мистецтва та необхідності кодифікації пластичного малюнку образу буде актуалізовано лише ХХ ст., зокрема у теорії і практиці Г. Крега, А. Арто, Л. Курбаса, К. Станіславського, В. Мейєрхольда, М. Чехова, Є. Гротовського, Є. Барби та ін.

Отже, у розмислах Г. Е. Лессінга була здійснена спроба обґрунтувати методику роботи актора над роллю, яка базувалася як на врахуванні тісного взаємозв'язку психіки і фізичної дії, так і технології пластичної кодифікації чуттєвої і змістовної динаміки сценічного образу. Як згодом і митці ХХ – ХХІ ст., Г. Е. Лессінг намагався знайти мистецький код «запуску» людської природи і зробити його «технологічно» доступним для використання будь-яким актором у своїй творчості.

Використані джерела:

1. Б Балаш Бела. *Кино. Становление и сущность нового киноискусства* / пер. с нем. М.П.Брандес. Общая редакция и предисловие Р.В.Юренева, - М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
2. Боборыкин П.Д. *Эфраим Лессинг и доктор Ретгер как критики сценической игры* // *Русский вестник*. – М., 1867, № 7. – С.133.
3. *Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия.* /вст. ст. В.Р. Гриба, ком. Б.И.Пуришева, под. общ.ред. М.Лифшица/ – М. – Л.: Academia, 1936. – 455 с.
4. *Мастерство актера в терминах и определениях К.С. Станиславского* / Сост.М.А. Венецианова. – М.: Советская Россия, 1961. – 519.
5. *Мюль С. Луна и грош. Театр. Рассказы* _ Пер. с англ. Н. Манн и Г. Островской. – М.: Правда, 1983. – 576 с.

*Леонід Попов, засл. артист
України, зав. кафедрою
акторського мистецтва та
режисури театру ляльок
КНУТКТ імені І.К. Карпенка-
Карого*

Лялькотерапія: сучасні тенденції, питання підготовки фахівців

Питання забезпечення високої якості освіти безпосередньо пов'язане з такими категоріями для особистості як розвиток, самореалізація, самоповага, здоров'я, адаптивність, самооцінка. Врахування визначених понять в ході реалізації навчального процесу має стати пріоритетом у наближенні системи освіти України до європейських стандартів. Згідно з Концепцією розвитку психологічної служби освіти України на період до 2012 року [1] одним з основних завдань, спрямованих на розвиток соціуму, є створення психолого-педагогічних умов для повноцінної реалізації особистісного, інтелектуального та фізичного потенціалу учнів і студентів на основі сучасних досягнень вітчизняної і світової психологічної науки.

Соціальна адаптація підростаючого покоління є однією з актуальних проблем сучасного суспільства. Батьки та педагоги, як ніколи раніше, стурбовані тим, щоб дитина росла впевненою у собі, щасливою, доброю та успішною. Адже саме у дитинстві відбувається формування людини, яка здатна гармонійно та ефективно адаптуватися до мінливого соціального середовища і виділяти своє «Я» серед інших людей. Особливо важливі у цьому відношенні ранні етапи розвитку дитини, коли відбувається її соціальне становлення і закладаються основи відносин із суспільством. Перешкоди у встановленні широких соціальних зв'язків особливо загострюється при наявності дефектів особистісного розвитку. Таким дітям і підліткам часто важко піти на контакт з незнайомою людиною.

На думку фахівців фізичний або психічний дефект у дитини створює підґрунтя для виникнення перешкод у розвитку його спілкування з оточуючими, у встановленні широких соціальних зв'язків. Наявність дефекту є несприятливим фактором особистісного розвитку, який порушує «нормальне

вростання дитини в культуру». За даними Міністерства освіти і науки серед дітей, які ідуть до першого класу, понад 60 % відносяться до категорії ризику шкільної, соматичної і психофізичної дезадаптації в силу наявних порушень у розвитку [2]. Що стосується дітей із затримкою психічного розвитку, то їх включення у соціальне життя відбувається особливо болісно.

Одним із методів, що дозволяє вирішити вказані проблеми, є один з розділів арт-терапії – лялькотерапія, що використовує в якості основного засобу комунікації між людьми ляльку як проміжний об'єкт. Дітям, які мають психологічні і фізичні проблеми, часто важко піти на контакт з незнайомою людиною. Лялька допомагає у цьому, привертає увагу дитини та першою «забалакуючи» до нього. Лялька є засобом для вираження дитячих проблем та пошуку їх вирішення. При цьому вона дозволяє відчувати себе захищеним, безболісно засвоювати нові засоби поведінки та комунікації, знімає нервову напругу та агресію. Застосування театральних ляльок у виставах сприяє досягненню емоційної стійкості, саморегуляції, є своєрідною школою соціальних відносин, так як ляльки несуть на собі еталонність морального вигляду. Для хворих дітей лялькотерапія сприяє пошуку внутрішніх механізмів спротиву хворобі.

Програми лялькотерапії діють у Франції, Німеччині, Польщі та інших країнах Європи. В Україні цей метод поки ще мало розповсюджений і використовується найчастіше громадськими організаціями з метою підтримки різноманітних груп ризику, особливо кинутих дітей, хворих тощо.

Розвиток і використання лялькотерапії для розв'язання проблем соціальної адаптації викликає необхідність вирішувати завдання як теоретичного, так і практичного характеру, в тому числі завдання підготовки не тільки фахівців-психологів у цій галузі а й фахівців-лялькарів: акторів і режисерів, які можуть застосовувати ляльки та створювати корекційні вистави, спрямовані на вирішення проблем особистісного розвитку. На жаль, лялькотерапія, як і арт-терапія в цілому, є цілковито новою сферою мистецтва, яка страждає відсутністю як публікацій, так і фахівців. Активні розробки у

сфері арт-терапії, зокрема в Росії, почалися тільки з кінця 1990-х років, а в Україні на сей час маємо лише поодинокі спроби розробок, таких як майстер-класи для педагогів і студентів Харківського університету мистецтв, які були проведені фахівцями центру «Arrivano dal Mare!» (Італія) у травні 2006 року в межах Міжнародного фестивалю театрів ляльок та інших форм сценічної анімації «ANIMA».

Підготовкою фахівців-лялькарів в Україні займаються вищі навчальні заклади мистецтв. На сьогоднішній день в Україні існують дві програми підготовки акторів і режисерів лялькового театру: у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого (КНУТКТ) і у Харківському національному університеті мистецтв імені І.П. Котляревського (ХНУМ). В діючих навчальних програмах відсутні інновації, які б дозволяли майбутнім акторам і режисерам працювати у сфері лялькотерапії. Для забезпечення виникаючих суспільних потреб необхідно оновлення старих та розробка нових програм підготовки фахівців.

Центр розвитку мистецької освіти, який діє при Київському національному університеті театру, кіно і телебачення постійно займається розробкою та впровадженням інновацій, які сприяють підвищенню якості освіти фахівців для сфери культури. Спільно з кафедрою організації театральної справи університету були виконані проекти, які дозволили удосконалити навчальну програму з підготовки менеджерів культури. Ці проекти були здійснені спільно з Голдсмітс коледжу Лондонського університету, Чиказького Коламбія коледжу та Братиславської Академії музики та драматичних мистецтв.

З метою обміну досвідом з підготовки фахівців-лялькарів та розробки методичних рекомендацій по включенню до навчальних програм мистецьких вищих навчальних закладів ключових елементів застосування лялькотерапії та створення спеціальних корекційних лялькових вистав необхідно залучати як українські, так і закордонні вищі навчальні заклади, які навчають фахівців-лялькарів.

Обмін досвідом у цьому напрямку буде сприяти міжнародному співробітництву між цими навчальними закладами, надасть можливість підвищити якість підготовки фахівців, що буде відповідати запитам сучасного суспільства та сприятиме створенню єдиного Європейського освітнього простору.

Використані джерела:

1. *Концепція розвитку психологічної служби системи освіти України на період до 2012 року [Електронний ресурс]. – Доступний з http://ruoord.kharkivosvita.net.ua/doc/psih/4_7_3.doc*
2. *Про стан психологічної служби системи освіти України (Додаток 1 до листа Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України від 22.07.2011 р. № 1/9 – 562. [Електронний ресурс]. – Доступний з <http://lib.exdat.com/docs/404/index-34785-34.html>*

Даніель Ріос Соліс, аспірант

КНУТКТ імені І.К. Карпенка-Карого

Національна фундація мистецтв, як приклад інструменту підтримки американського мистецтва урядом США

Альтернативні методи підтримки мистецтва та мистецької освіти за кордоном можуть стати актуальними для України у випадку введення децентралізації управління культурною сферою. Один з таких методів розглянуто на прикладі одного із найвпливовіших інститутів у США Національної фундації мистецтв (National Endowment for the Arts).

Дослідженням національної фундації мистецтв США займалися відомі українські діячі культури: академік Національної академії мистецтв України Безгін І.Д. [1], заслужений діяч мистецтв України Гриценко О.А. [2].

Національна фундація мистецтв (National Endowment for the Arts) заснована конгресом США у 1965 році як незалежне агентство федерального рівня, яке діє з метою просування, розвитку та підтримки художньої досконалості, творчості та інновацій у сфері мистецтва та освіти. Метою NEA вважається зміцнювання художнього рівня та різноманіття мистецтв у США, та забезпечування широкого доступу публіки до мистецтва [3].

Щороку президент США пропонує фінансування для Національної фундації мистецтв наступним чином: 60% видатків надаються неприбутковим культурним інституціям через проведення оцінювання та конкурсу, а 40% 56 мистецьким інститутам штатів, та шести регіональним мистецьким організаціям.

Допомога надається у двох основних формах, а саме: перша форма – це доповнюючий грант мистецьким організаціям у рівному співвідношенні до розміру коштів, що надійшли з недержавних джерел, а друга форма – це гранти, які надаються без умови наявності інших джерел фінансування. Як правило, їх надають видатним діячам у сфері мистецтва та соціально важливим проектам, у тому числі проектам у сфері освіти.

Щорічне рішення щодо фінансування приймається у комітетах з асигнувань Сенату США. Сама процедура розгляду поданих проектів складається з наступних етапів:

1. Розгляд проектів Експертною радою(advisory panel) яка складається з 12 професійних фахівців, які представляють різні галузі мистецтва;
2. Комісія рекомендує обрані проекти, а NEA фінансує ці проекти;
3. Розглядаються відібрані проекти радою мистецтв склад якої - це 18 діячів, які призначені президентом та стверджені Сенатом США на каденцію у шість років. Крім того, шість конгресменів беруть участь у ролі радників;
4. Головуючий національного фонду мистецтв приймає рішення щодо нагороди обраних проектів грантами фонду.

На початку свого існування NEA мала бюджет у кілька мільйонів доларів, а на кінець XX ст. ця сума зросла до 162 млн. Загалом на різні культурно-мистецькі програми та інституції передбачено близько мільярда доларів.

Роль NEA значно помітніша, аніж суто фінансова роль її коштів [2], тобто органи підтримки мистецтв на інших рівнях наслідують у своїй діяльності приклад NEA, а недержавні інституції при розподілі своїх коштів також орієнтуються на вибір, зроблений в подібних випадках NEA.

Щодо програм фінансування, більшість грантів NEA надає через програму «Grants for Arts Projects» (гранти для мистецьких проектів), яка має дві категорії: «Art Works» (твори мистецтва) та «Challenge America Fast Track» (виклик Америці, шлях до прискорення) [3].

Грант «твори мистецтв» підтримує твори, які відповідають найвищим стандартам. Заходи, які NEA фінансує у даній категорії: розробка та презентація нових проектів, проекти художньої освіти, збереження творів мистецтва. Гранти надаються від початкової суми у десять тисяч до ста тисяч доларів США.

Гранти «Виклик Америці, шлях до прискорення» допомагають організаціям розповсюджувати мистецтво до груп населення, чий можливості

отримання мистецького продукту обмежені різними факторами (географією, економічними факторами чи інвалідністю). Ці гранти зосереджуються на простих проектах. Заяви на отримання цього гранту розглядаються скоріше, сума гранту фіксована на десяти тисячах доларів.

У 2011 року NEA почала новий проект надання грантів під назвою «our town» (Наше місто). Ці гранти підтримують проекти, які сприяють культурному розвитку певної громади та роблять мистецтво їх основою. Проекти, які відображають характерні риси та відмінні якості певної спільноти.

У 2012 фінансовому році згідно звіту національної фундації мистецтв «Як США фінансує мистецтво» фонд надав 2,158 нагород, кожна у діапазоні від \$5000 до \$150,000, а сума асигнувань агентства склала \$ 146 мільйонів, 80 % від цієї суми пішли на різні гранти [2].

Таким чином, хоча сьогодні в Америці немає міністерства культури, саме такі федеральні інституції як NEA та ряд інших відіграють роль лідерів серед урядових інституцій у підтримці мистецької освіти, культури та гуманітарних досліджень. Розподіл коштів, як правило, справедливий і має великий позитивний вплив на сферу культури і мистецтва.

Використані джерела:

1. *Безгін І.Д. Мистецтво і ринок: Нариси. – К.: ВВП «Компас», 2005.*
2. *Гриценко О.А., Солодовник В.В., Рябчук М.Ю., Гончаренко Н.К.: Дослідження проблем трансформації культурної сфери та шляхів реалізації ключової ролі культури в соціально-економічному розвитку сучасної України: Аналітичний огляд і рекомендації. Київ, 2008.*
3. *How the United States funds the arts. National endowment for the arts, third editions revised by the staff of the National Endowment for the Arts. Washington, DC 2012*

*Тетяна Сільченко, засл.
артистка України, ст. викладач
кафедри акторського мистецтва
та режисури театру ляльок
КНУТКТ імені І.К. Карпенка-
Карого*

Імпровізована лялька як засіб сприяння розвитку уяви і фантазії

Лялька займає чималу роль у нашому житті, хоча і вважається атрибутом дитинства. Здавна люди, застосовуючи свою уяву і фантазію, наділяли ляльку таємничою надприродною силою, за допомогою неї створювалися обереги. Під час пологів породілля сама робила ляльок, щоб ті оберігали її та ще ненароджену дитину. Такі ляльки робилися з клаптиків тканини без ножиць та голок, щоби життя майбутнього немовляти було «не різаним і не колотим», потім їх дарували новонародженому для захисту від нечистої сили.

Здавна ляльку використовували і в обрядах вигнання хвороб. Сьогодні існує практика лікування ляльками, вона використовується у різних напрямках психотерапії. Її ціль – допомогти ліквідувати хворобливі переживання, укріпити психічне здоров'я, поліпшити соціальну адаптацію, розвинути самосвідомість тощо.

Поза всяким сумнівом, лялька сприяє розвитку уяви і фантазії. Вона використовується для розваг і веселощів. З давніх-давен ляльковий Петрушка на ярмарках розігрував вистави для дорослого, а тепер і для маленького глядача. Існує безліч театрів ляльок, де головний персонаж – театральна лялька.

Задовго до того, як актор зможе професійно «оживити» ляльку, йому доводиться пройти довгий і важкий період освоєння азів керування нею.

Одним з головних завдань в професійній підготовці студента-лялькаря є розвиток навичок для передачі своїх внутрішніх відчуттів опосередковано, тобто через художній інструмент – театральну ляльку.

Але передумовою керування будь-якою лялькою насамперед є руки актора або імпровізована лялька. Оскільки імпровізована лялька утворюється рукою або будь-яким предметом з додаванням необхідних елементів виразності чи пристосувань для керування, саме вона стимулює розвиток уяви і фантазії людини.

Руки на сцені мають дві здібності: зображувати та діяти. «Здібність рук сценічно діяти – традиційне явище у театрі. В балеті руки танцюють, в інших театрах діють так же або майже так, як руки людини у житті, в театрі ляльок призводять до руху ляльки. І тільки у одному випадку «перестають бути руками», перетворюючись у матеріал для скульптурних зображень. Ця їх функція гостро відрізняється від усіх інших, що бувають у рук людини на сцені»[1]. Тільки-но руки починають ще додатково рухатися і діяти, вони перетворюються у мініатюрний персонаж. Сила дії полягає у тому, що людина та оточуючий її світ не копіюються: створюються неочікувані, по-своєму вірні життєві асоціації. У маленьких сценках з рук глядач може впізнати або по-новому побачити тварину, птаха, людину, чарівну казку. При цьому актор свій пластичний образ може озвучувати голосом. Ось лежать схрещені кисті рук (чути хропіння), раптом руки зарухалися (гарчання) і пластично перетворилися на собаку (гавкіт). Глядачеві стає зрозумілим – це пес, що охороняє своє обійстя.

Руки, що зображують і діють, - це умовна форма театру ляльок. Втім, все мистецтво театру ляльок прагне до великої умовності.

Граючі руки лялькаря вперше з'явилися на естраді. У коротких концертних етюдах вони сценічно діяли, створюючи образи людей, тварин, предметів, абстрактні символи, явища природи тощо. Мистецтво діючих образотворче рук – особлива театральна-концертна форма, народжена у світі лялькового мистецтва, яка сьогодні переросла в естрадний театр рук. Театр рук відрізняється від театру ляльок заміною головного засобу: рука лялькаря замінює ляльку.

З ціллю збагачення образотворчо-сценічних можливостей театр рук може використовувати колір і музику. З кольоровими рукавичками або деталями костюмів на сцені виникає колірна гамма, з'являються образно-колірні відношення, збільшується можливість для створення символів. Вельми цікаві образи руками народжуються під музичний супровід. Руки-образи вступають між собою у різноманітні взаємовідносини та створюють пародійні, гумористичні, побутові картинки і сцени, розігрують байки, сатиричні і ліричні етюди і навіть політичні памфлети. Зазвичай сатиричний, іронічний або пародійний образ вимагає виявлення відношення людини-актора до життєвого явища.

Пошук характеру чи характерності у рухах рук, що несуть в собі емоційне навантаження, розвиток асоціативної уяви через пластику рук, створення пластичних етюдів руками з можливим відображенням природних явищ, історичних подій, емоційних станів, узагальнень тощо є передумовою для навчання роботи з професійною лялькою та створення акторського образу.

Окрім руки, що несе в собі пластичний образ, імпровізована лялька на планшеті має свої особливості і притаманні тільки їй виразні засоби. Рука актора як система планшетної ляльки, де вказівний та середній пальці виконують функції ніг ляльки, мізинець і великий пальці – функції рук, а зап'ястя із умовними рисами обличчя – голови, виникла ще у середині 60-тих років одночасно у деяких театральних школах світу. Ця форма імпровізованої ляльки вимагає особливої «мілкої» виразної пластики і розвиненості моторики пальців. В танцювальних номерах рука на планшеті найбільш виразна. Застосовуючи різні темпи і ритми, можна тільки за допомогою особливих рух «ніг» передати зміст і характер танцю. Особливість пластики такої ляльки в тому, що її не покажеш спиною (внутрішня сторона руки прикриває підібганий безіменний палець), якщо не задумується спеціальний костюм персонажу. Але повороти *trois quarts* (труакар) ця лялька робить ідеально. Руки ляльки обмежені у русі, тому основними виразними засобами руки-ляльки є ноги і

положення корпусу. Пластичні виразні засоби цієї руки-ляльки, хоча і достатньо умовні, але різноманітні.

Окрім рук, що створюють пластичний образ перед собою, та руки-ляльки на планшеті, існує рука з кулькою. Цей різновид імпровізованої ляльки вже переноситься на ширму.

Перші лялькарі, які ввели руки на ширму, були відомі митці Сергій Образцов та Ів Жолі. Можна згадати відомі концертні номери С.В.Образцова, появу яких сам майстер пояснив наступним чином: «У пошуках найбільш відомого матеріалу, який би найбільше сприймався, я наштотхнувся на думку зробити ляльку просто голою рукою, насадивши тільки на вказівний палець голівку-кульку. Можливість і виразність таких ляльок виявилися неймовірною і, звичайно, не вичерпалися першою роботою з ними (романс Чайковського)»[2].

Рука з кулькою створює нове, неочікуване втілення руки – маленьку людину. За допомогою кульки, пластики руки і уяви можна створювати ходу, настрій, характерність умовної людини. При цьому можна додавати елементи фантазії. Наприклад, фраза «загубив голову від кохання» може набути реального змісту, якщо зняти кульку з пальця і продовжувати діяти імпровізованою лялькою як персонажем, що загубив голову. Або у будь-який момент персонаж-людина може перетворитися на птаха, якщо забажає полетіти. Рука з кулькою допомагає студентові перейти від надто умовної пластичної ляльки перед собою до більш точного образу ляльки. Для студента це перший серйозний етап роботи на ширмі.

До різновидів імпровізованої ляльки відноситься лялька на руці актора, який керує нею відкрито перед глядачем. Це досить складний етап навчання керування такою лялькою, адже відділення зовнішнього образу від актора створює проблему роздвоєння. Тоді несправжнє, штучне «я» ляльки за допомогою уяви і всієї техніки лялькаря перетворюється у живе людське «я» актора. І як результат – лялька оживає.

Свідомо відшукані рухи, що максимально контролюються, ракурси і жести поступово освоюються і завчаються майже до автоматизму; контроль за ними різко зменшується, увага актора звільнюється для справжньої дії, виникає та міцніє віра у правду сценічного життя, - дуже специфічного життя стилізованого, умовного образу. Виникає справжнє сценічне самопочуття, переживання і робота підсвідомості.

Однак бувають випадки і зворотного зв'язку. Уявимо собі актора, який відкрито грає з лялькою на сцені, створює одночасно дві дійові особи – він сам і його лялька. Простий приклад – тато Карло з лялькою Буратіно. Вони ведуть між собою діалог, спілкуються, взаємодіють. Кожен з них – образ зі своєю особливою, відмінною від іншого логікою поведінки, своїми думками і переживаннями.

Уява лялькаря – велика, чудодійна сила, яка допомагає йому втілитися у ляльку, переселитися в неї духовно, і в моменти сценічної творчості наївно повірити у безглуздість, в те, що дивакувата анатомія і дивні рухи ляльки – це його особисті рухи. Саме висока техніка і уява допомагають «перейти в ляльку нагору», розпочати з нею загальне життя одним диханням, одним пульсом.

Під впливом двох специфічних елементів творчості (почуття ляльки і почуття її руху), під впливом загального коефіцієнту штучності в театрі ляльок піддаються деяким змінам майже всі елементи акторської творчості, описані Станіславським. Але ця тема ще потребує докладнішого вивчення.

Робота з імпровізованою лялькою у всіх її видах (від простої до ускладненої) допомагає студентові м'яко подолати перехід від звичайного руху руки до створення рукою образу ляльки і знайти ту середину, де закінчується його особисте «я» і починається «я» ляльки.

Пластика рук допомагає студентові зрозуміти і виконати точний рух, що іде від руки. У студента, який створює будь-який образ безпосередньо перед собою, починає активно працювати уява.

Рука-лялька на планшеті уособлює вже маленьку людину, тому студент, бачачи її перед собою, намагається передати своїй руці рухи, притаманні людині.

Рука з кулькою створює образ ляльки-людини, при цьому рука переноситься на ширму. Таким чином, студентові доводиться передавати імпульс в ляльку нагору.

Лялька на руці актора залишається найскладнішою імпровізованою лялькою, тому що відділення зовнішнього образу від актора створює проблему роздвоєння. Актор повинен зуміти забути про своє особисте «я» і діяти від уявного «я» ляльки-образу.

Курс імпровізованої ляльки дуже важливий для майбутнього актора-лялькаря, він є передумовою для роботи з професійною лялькою та створення акторського образу. Плавний перехід рука – рука-лялька – лялька методично необхідний для роботи з будь-якою системою ляльок.

Створюючи за допомогою рук цілу низку образів, у студента активно включається уява, це примушує працювати його пам'ять, відповідно відбувається процес мислення. Таким чином, імпровізована лялька – один із засобів, що сприяє активному розвитку уяви і фантазії.

Використані джерела:

1. *Корольов М. Искусство театра кукол // Основы теории. – Л.: Искусство. – 1973. – 50 с., С. 28.*
2. *Образцов С. Театр куклы // Советский театр. – 1931. - №7. – С. 29*
3. *Рубинський А.Ю. Реалистический метод в театре кукол // Post office: Вісник Харк. нац. ун-ту ім. В.Н.Каразіна. – X. – 2008. – Вип. 813. – С.67-88., С.82.*

*Владислав Слухаєнко,
директор Донецького
театру юного глядача*

Визначення репертуарної політики театру юного глядача в сучасному соціокультурному просторі

Осмислення проблеми репертуарної політики сучасного театру юного глядача є досить важливим для окреслення перспектив розвитку цієї театральної установи. У цілому цим теоретичним питанням театр для дітей та юнацтва переймався від моменту його заснування [1], однак проблема залишається актуальною в контексті загальних культурних змін сучасності, що зумовлює нову царину дослідження.

Правильний добір драматичного репертуару, по-перше, у цілому визначає те, наскільки театр для дітей та юнацтва здатний виконувати свої завдання та реалізовувати функції, а по-друге, формує зацікавленість глядацької аудиторії у відвідуванні театральної установи. Саме тому цьому питанню приділялася досить пильна увага в різні епохи функціонування театру в Україні.

Основні принципи, що зумовлюють репертуарну політику театру для дітей та юнацтва, базуються на усвідомленні питомої відмінності цього театру від «дорослого» й, відповідно, потреби у створенні специфічного репертуару [1], утвердженні необхідності заснування театру для дітей та юнацтва та його репертуару на філософському сприйнятті дійсності, «впливаючи на дитину засобами емоційно-художньої виразності, організовувати його думку, спрямовувати її в бік більш глибокого пізнання життя» [2, 19] .

Одним із провідних жанрів театру для дітей та юнацтва є драматична казка, популярність якої як основи репертуару зумовлена психологічними особливостями дитини, спрямованістю її на естетичне формування ілюзорного світу, віри в цей вигаданий світ, вимірювання його істинами власних переконань. Казка сприятливо впливає на дитячу уяву простотою й

передбачуваністю сюжету, безсумнівною перемогою добра над злом, образною думкою, вірою в диво. Тому цей жанр не може ігноруватися сучасним театром для дітей, який активно працює з казкою як продуктивним жанром. Так, Донецький академічний обласний російський театр юного глядача пропонує для дошкільного та молодшого шкільного віку казки «Чарівний колодязь», «Жила-була Сиріт», «Заяць-вирвихвіст», «Кіт у чоботях», «Снігова королева», «Три поросяти», «Золоте курчатко», «Про відьму Матрону, Івана та Альону», «День народження кота Леопольда». Широко представлений жанр драматичної казки і в репертуарі інших ТЮГів України.

Ще одним продуктивним жанром репертуару театру для дітей та юнацтва вже в перші роки його існування стала сучасна п'єса, активно розроблювана творцями ТЮГу. П'єси, що йдуть на сцені ТЮГів України сьогодні, різні за спрямуванням, серед них є гостро проблематичні й гумористичні з елементами сатири, є п'єси з казковими елементами тощо, отже представлений весь спектр жанрів сучасної драматургії для дітей.

Юний глядач ХХІ століття явно потребує нового драматичного матеріалу, натомість театри частіше роблять акцент на перевірених світових драматургіях, класиці, не ризикуючи працювати з іще невідомими, неперевіреними текстами. При цьому навіть класичний драматичний матеріал, який, безсумнівно, має своє місце на сцені театру для дітей та юнацтва сьогодні слід осмислювати крізь призму сучасності, орієнтуючись на актуальну проблематику, даючи глядачеві можливість досягти вічності певних проблем і цінностей.

Сучасні керівники театральних колективів також мають урахувати необхідність працювати з дорослим глядачем, зокрема, ставлячи на сцені класичні п'єси, перевірені часом, оскільки зміни в економічному житті суспільства диктують вимогу фактично для всіх театрів ставати економічно

стабільними підприємствами, а тому залучати до глядацького залу якомога більше глядачів. Відповідно, у репертуарі театрів можна виділити окрему категорію вистав, що визначаються як вистави «для старшого шкільного віку та дорослого глядача» (Донецький обласний академічний театр юного глядача), «для юнацтва та дорослих» (Сумський театр юного глядача), «вечірні вистави» (Перший український театр для дітей та юнацтва), «вистави для дорослих» (Київський ТЮГ на Липках) тощо. Помітно, що керівництво театрів, інформуючи глядача про репертуар, диференціює глядацькі категорії й формує установку на об'єднання старших школярів та дорослих. Проблема «дорослого репертуару» театрів для дітей та юнацтва також потребує окремого ґрунтовного аналізу.

У цілому слід зауважити, що при формуванні репертуарної політики сучасного театру юного глядача необхідно враховувати кілька ключових моментів: високі вимоги до якості драматичного матеріалу з поцінуванням естетичного рівня та виховного значення твору; чітке визначення вікової групи глядачів; надзвичайно велике значення казки для молодших глядачів; гостроту та актуальність проблематики сучасних п'єс для глядачів-підлітків; виховне та розвивальне значення класичного репертуару.

Казка, сучасна п'єса та класика становлять основу репертуару театру для дітей та юнацтва, сприяючи повній реалізації поставлених перед ним завдань.

Використані джерела:

1. Белецкий А.И. В поисках репертуара для детских театров // *Путь просвещения*. – 1924. – № 1. – С. 97-115, 57.
2. Зельцер С.Д. А.А.Брянцев / С.А.Зельцер. – М.: ВТО, 1976. – С.19.

*Надія Стадніченко, засл.
артистка України, ст. викладач
кафедри акторської майстерності
Запорізького національного
університету*

Сценічне мовлення як засіб вербального спілкування майбутніх акторів

Дія є основним матеріалом акторського мистецтва, але намагатися впливати на партнерів без налагодження процесу спілкування з ними неможливо, тому іншими словами дія – це процес мотивованого, активного, професійного спілкування актора, упродовж якого він вирішує певні творчі задачі у рамках створюваного сценічного образу.

Об'єктами професійного спілкування майбутнього актора на цьому етапі навчання є автор, його твір, партнери, режисер-педагог і сам студент-актор, який у результаті аналізу літературного матеріалу, тобто, вивчення запропонованих обставин, формує характер майбутнього героя у процесі активної етюдної роботи упродовж репетиційного періоду. Реалізація творчого задуму та його трансляція глядачам є вирішальним етапом фахової підготовки майбутнього актора. Специфічні особливості мистецтва театру вимагають віртуозного володіння виконавською технікою, яка є основою професійного спілкування як визначальної характеристики акторської майстерності.

Основними засобом вербального спілкування, який необхідно сформувати майбутньому актору упродовж навчання є мовлення, тобто мовно-голосові і слухові якості. Професійними якостями розмовного голосу є: звучність, гнучкість, політність, вільне звучання у всіх регістрах, здатність довгий час витримувати професійне навантаження.

Недоліками розмовного голосу є афонія – відсутність звучності голосу, дисфонія – розлад голосового звучання, який з'являється через неправильно вибрані методи роботи на розвитком голосу або через захворювання. Також

значним недоліком голосу є швидка його втомлюваність – фонастенія, що обмежує для актора можливість повноцінного його використання.

Велике значення для розвитку професійного мовлення як засобу професійного спілкування має наявність у майбутнього актора розмовного слуху. Добре розвинутий розмовний слух дає можливість студентові опанувати навички взаємодії з партнером, демонструвати у процесі спілкування власні наміри через зміну висоти голосового звучання, зміну тембру голосу, здатність підхоплювати тональність звучання голосу партнера у процесі взаємодії, відчувати динаміку мовного звучання фрази, уміти формувати її мелодику у залежності від завдання професійного спілкування, бути здатним відрізняти і відтворювати тональність мовних звуків.

Викладач З.В. Савкова виділяє наступні компоненти професійного розмовного слуху:

- фізичний слух (здатність сприймати мовлення на всіх ступенях голосової подачі);
- фонематичний слух (здатність сприймати і відтворювати всі звуки мовлення відповідно до фонематичних та орфоепічних правил);
- звуко-висотний слух (здатність чути і відтворювати мелодику мовлення);
- тональний слух (здатність сприймати зміни в тембральному зафарбуванні мовлення, залежно від зміни почуттів, оцінки відносин, відчуття загального тону ролі, тону вистави);
- ритмічний слух (здатність відчувати і відтворювати у мовленні його внутрішній ритм, у тісній єдності з темпом, відчувати діалектичну єдність темпо-ритму мовлення, який народжується ситуацією діалога і монолога);
- діагностичний слух (здатність визначати причини, які викликали ті чи інші відхилення від норм звучання мовлення, що призводить до порушення органіки мовної взаємодії).

Усі вказані компоненти розмовного слуху спрямовані на сприйняття партнера і взаємодію з ним, тобто, на формування професійного спілкування. Робота над формуванням мовно-голосових характеристик відбувається з використанням наспівного і розмовного прийомів. Наспівний прийом допомагає розвивати музичний слух, опановувати здатність змінювати тональність звучання голосу упродовж спілкування, він формується з допомогою фортепіано, з підвищенням і зниженням голосового звучання вгору і вниз на півтона по всьому діапазону.

Розмовний прийом формує природне звучання голосу у процесі мовлення і сприяє розвитку розмовного слуху. Формування розмовного прийому зниження і підвищення тону відбувається по тональних сходинках і залежить від рівня розвитку розмовного слуху. Чим тонший слух, тим більшу кількість тональних сходинок вгору і вниз у межах діапазону «проходить» студент голосом у процесі виконання вправи. Вправи на розвиток розмовного голосу можна виконувати кільком учасникам, по черзі проговорюючи текст вправи, щоразу змінюючи тональність задану партнером вгору або вниз. Для цього на початку занять використовуються звукосполучення голосних і приголосних, з часом все більш ускладнені а потім здійснюється перехід до використання віршованих текстів. Для контролю сформованості мовно-голосових і слухових якостей як засобів професійного спілкування актора використовуються гекзаметри, вірші, чистомовки, скоромовки. Точність звучання під час наспівного проголошення текстів викладач контролює за допомогою фортепіано.

Використані джерела:

1. Саричева Є. *Сценічна мова*. – К.: Мистецтво, 2003. – 234 с.
2. Черкашин Р.О. *Виразне читання*. – Харків, 1997. – 250 с.
3. Савкова З.В. *Как сделать голос сценическим*. – М.: Искусство, 1968. – 128 с.

Державна політика у сфері культури

Упродовж своєї історії український народ створив унікальні цінності духовної і матеріальної культури, які посіли належне місце в загальнолюдській культурній спадщині. Розвиваючись в умовах бездержавності, прямих переслідувань і тиску, українська культура і мова стали водночас головним чинником консолідації української нації. Культура, що об'єднує і консолідує найкращі здобутки усіх націй та народностей, що разом становлять таке поняття, як народ незалежної України.

Проголошення незалежності України створило передумови для розвитку української національної культури в усій повноті. Водночас тривала й глибока економічна криза, яка значно зменшила обсяги державної підтримки культури, призвела до занепаду значної частини культурної інфраструктури, успадкованої від минулого.

Нова історична епоха української духовності незалежної суверенної України характеризується ліквідацією основних перепон на шляху розвитку національної культури, вільним доступом до здобутків сучасного світового культурного процесу, до всієї культурної скарбниці людства. Особливо помітне піднесення в тих галузях культури і мистецтва, які менше залежать від значних капіталовкладень і де вирішальну роль відіграє особиста творчість, талант митця – живопис, музика, виконавське мистецтво, література. Українське мистецтво широко представлене в різних країнах світу виставками, гастролями, імпрезами, участю у міжнародних фестивалях та конкурсах. Навіть і в самій Україні ніколи не проводилося стільки міжнародних фестивалів, мистецьких свят і яскравих культурних акцій, як нині.

З іншого боку, труднощі переходу до ринкової економіки зумовили кризу, яка найбільш боляче позначилася сама на сфері культури, її установах і закладах. Державні ресурси виявилися недостатніми для функціонування інститутів культури в нових умовах. Зменшення державних асигнувань призвело до істинного скорочення мережі установ освіти, культури та науки, відтоку кваліфікованих кадрів, втрати багатьох традицій культурного життя. Інтелігенція, яка покликана берегти й збагачувати культурні надбання народу, деморалізована жалюгідними умовами існування. В суспільстві знизилася престижність її професійного статусу.

Проте в умовах поглиблення ринкових реформ зростає увага громадськості, підприємницьких структур до проблем культури. Виникає безліч асоціацій, товариств, об'єднань, фондів, які ставлять за мету відродження національних культурних традицій. Всі галузі культури України охопленні докорінним реформуванням, що передбачає передусім певні зміни в структурі організації соціокультурного процесу, піднесенні ролі культури в державотворчих процесах та утвердженні національної свідомості. На стані і розвитку сучасної української культури не могли не позначитися складні і часто суперечливі процеси у суспільній свідомості, які пов'язані зі змінами в соціально-політичному та економічному житті України.

Культурний процес, як і все життя суспільства, у перехідну епоху розвивається суперечливо і неоднозначно. Відживають одні явища й цінності і народжуються інші. Освіта, наука, художня творчість незалежної України поступово пристосовуються до нових умов існування, набуваючи нового змісту та нових форм.

Україна інтенсивно входить у європейський і світовий цивілізаційний простір. За умов глобального змагання у конкурентоспроможності місце нашої країни у світі все більше залежатиме від всебічного духовного і культурного розвитку особистості, що покладає велику відповідальність за майбутнє, як на органи державної влади, так і на громадськість, сім'ю, на кожного члена українського суспільства.

Головною стратегією культурного відродження України є її вихід у контекст світової системи цінностей, таких як демократія, ринкова економіка, вільний інтелект, що становлять фундамент сучасної цивілізації.

*Марія Власова, студентка
магістратури КНУТКТ імені
І.К. Карпенка-Карого*

Новітні напрями творчої діяльності лялькарів в сучасній арт-терапії

Ресурс арт-терапії розширює діапазон спілкування з глядачем, допомагає краще зрозуміти яким чином режисер може створити «майданчик» для розвитку особистості.

Арт-терапія — терапія мистецтвом, відносно новий метод психотерапії. Уперше цей термін був використаний Андріаном Хілом у [1938](#) р. при описі своєї роботи з хворими [туберкульозом](#) і незабаром отримав широке поширення. В наш час ним позначають усі види занять мистецтвом, що проводяться в лікарнях і з лікувальними цілями .

В Росії дослідження з лялькотерапії як одного з видів арт-терапії почалося з відомих нині психологів та публіцистів Ірини Медведєвої та Тетяни Шишової [1]. На початку свого шляху вони співпрацювали з режисером та художником театру ляльок Феліксом Файнштейном. Дослідженнями в галузі займаються С. Н. Рибнікова, Т. Д. Зинкевич-Євтігнєєва, Т. М. Грабенко, С. К. Кожохіна, С. К. Кожохіна, А. В. Гнєзділов, Копинін А. та ін. У Російській Федерації в останні роки спостерігається швидкий розвиток арт-терапії. При цьому відбувається активне освоєння її нових форм і моделей.

Спочатку арт-терапію застосовували в лікарнях і психіатричних клініках для лікування хворих з вираженими емоційними порушеннями. В даний час

рамки застосування арт-терапії значно розширилися, поступово вона відокремилася від своєї психоаналітичної першооснови. Так, наприклад, в Рязані проходить фестиваль особливих дітей «Сонечко в долоньках» [2]. Також 11 жовтня 2013 року, в місті Чебоксари стартував I Міжнародний фестиваль лялькових театрів «Однаковими бути нам необов'язково», орієнтований на дітей-інвалідів [3]. В Україні це поки що прерогатива терапевтів[4], [5].

Можна використовувати різні підходи для класифікації форм арт-терапії.

За принципом творчого самовираження:

- Музична терапія
- Драматерапія
- Казкотерапія
- Танцювальна терапія
- Пісочна терапія
- Терапія кольором
- Лялькотерапія та ін.

За формою: клінічну, психодинамічну, гуманістичну, трансперсональну, соціальну та ін. моделі.

Нові методи та області практичного застосування арт-терапії пов'язані з деякими сферами соціального життя [6]. З них можна виділити:

1. Мультикультурні напрями. Питання культурної адаптації
2. Робота з біженцями, жертвами організованого насильства
3. Використання арт-терапії у формуванні підлітка
4. Лікування залежностей
5. Робота з безпритульними
6. Арт-терапія в роботі педагога
7. Робота з особами похилого віку
8. Робота з дорослими та дітьми, що мають особливі потреби

9. Інтеграція в соціокультурний простір національних меншин

На разі культурні фактори, що впливають на психологічну ідентичність і поведінку людей, в нашій країні часто просто ігноруються [7].

Але основною проблемою, при наявності великої кількості напрацювань, є скорочення розриву між теоретичними та практичними доробками терапевтів та художніми здобутками професійних лялькарів. Так, наприклад, терапевт Мертл Кембел в одній зі своїх статей описує процес створення разом з дітьми, що лікуються амбулаторно, терапевтичної ляльки [8]. Базові знання з технології виготовлення театральної ляльки могли б не тільки значно скоротити процес, а й дозволили б уникнути багатьох дискомфортних ситуацій.

З іншого боку використання арт-терапевтичних напрацювань у професійному театрі ляльок абсолютно логічно, враховуючи те, більшість вистав готується для дитячої аудиторії.

Репертуар має будуватися у відповідності до вікових особливостей юного глядача. Ще на початку минулого століття в мистецьких колах почали підіймати це питання. Так С.Н. Луначарська прийшла до висновку, що досвід мистецтва не повинен випереджати життєвий досвід дитини [9]. Існують певні «пороги сприйняття». Якщо зміст вистави не стикається з досвідом дитини, він немов би проходить повз її свідомість, не чіпляючи її [10]. Наприклад, на думку А.А. Воронової в старшому шкільному віці формується символічна функція, що необхідна для сприйняття арт-терапії [8].

Слід зазначити також, що кожна арт-терапевтична форма не існує в чистому вигляді. Вона може об'єднувати в собі декілька форм навколо однієї, що визначається як провідна. Так захід з лялькотерапії може містити в собі елементи, скажімо, казкотерапії.

Досліджувати специфіку казки мусить кожен режисер, який збирається працювати в царині дитячого театру. Зацікавився цим питанням ще у 1928 р. В. Я. Пропп, значно випередивши свій час.

Треба знати, що в народних казках закладені класичні архетипи та різноманітні моделі поведінки, які дитина несвідомо використовуватиме все своє подальше життя. «... індивідуальний геній не дав жодного узагальнення, в корінні якого не лежала народна творчість, жодного світового типу, котрий не існував би раніше в народних казках та легендах» так з цього приводу висловився М. Горький [11].

Терапевтична ж казка відрізняється від звичайної тим, що її вигадують спеціально з урахуванням особливостей дитини. Тобто її головний герой схожий на дитину, він переживає ті ж проблеми й емоції. Він бореться, наприклад, з темрявою, не розумінням світу дорослих тощо.

Таким чином виникає необхідність створення навчальної програми, спрямованої на збільшення використання новітніх технологій у професійному навчанні лялькарів.

Зараз наша країна рухається принципово новим шляхом. Не залишає сумніву те, що саме освіта є запорукою прогресу всього людства в третьому тисячолітті.

Процес формування професійної підготовки лялькарів значно збагатиться, наповниться новим змістом, новими формами та методами, новими потребами й відповідними підходами до інтегрування в сучасному соціокультурному світовому просторі за рахунок арт-терапії.

Використані джерела:

1. *Медведева И. Я., Шишова Т. Л. Лекарство – кукольный театр. Пьесы для детей – М.: Нукея, 2009*
2. <http://uzrf.ru/news/28-4-14-orgkomitet-Solnishko-v-ladoshkax/>
3. <http://oralhistory.ru/projects/art/gref>
4. <http://art-therapy.org.ua/>
5. <http://cxid-art.org.ua/>

6. Греф А. Соколова Л. Доктор-Кукла. Программа психологической помощи детям с онкологическими заболеваниями, находящимся в больнице и в хосписе. – М., 2003
7. Андрушко В. П. Основні тенденції розвитку вищої освіти України на рубежі століть. (спроба прогностичного аналізу) // Вища освіта України. – 2001. - № 1. – С. 11-17.
8. Воронова А. А. Арт –терапия для детей и их родителей / А. А. Воронова. – Ростов н/Д: Феникс, 2013
9. Луначарська С. Театр для дітей як знаряддя комуністичного виховання. М-Л., 1931
10. Михайлова А. Я. Театр в эстетическом воспитании школьников. Пособие для учителей нач. классов. М., «Просвещение», 1975
11. Горький М. Разрушение личности. – Собр. соч. в 30-ти т, т. 24 М., 1959, с. 27