



Кафедра сценічного мистецтва і хореографії
Навчально-науковий інститут мистецтв
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

УКРАЇНСЬКЕ СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: АКТУАЛЬНІСТЬ ПИТАНЬ ІНТЕГРАЦІЇ В СВІТОВИЙ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР XXI СТОРІЧЧЯ

збірник наукових праць

Івано-Франківськ
2023

Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

**УКРАЇНСЬКЕ СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО:
АКТУАЛЬНІСТЬ ПИТАНЬ ІНТЕГРАЦІЇ
В СВІТОВИЙ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР
XXI СТОРІЧЧЯ**

Збірник наукових праць

Івано-Франківськ
2023

Друкується за ухвалою вченої ради Навчально-наукового Інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(протокол № 5 від 15 лютого 2023 року)

Головний редактор

Кукуруза Надія – кандидат мистецтвознавства, доцент (м. Івано-Франківськ)

Редакційна колегія:

Грицан Анатолій – кандидат історичних наук, професор (м. Івано-Франківськ);
Прокоп'як Віра – кандидат мистецтвознавства (м. Івано-Франківськ);
Квецко Ольга – кандидат мистецтвознавства (м. Івано-Франківськ);
Марусик Наталія – кандидат мистецтвознавства, доцент (м. Івано-Франківськ);
Федорків Оксана – кандидат мистецтвознавства (м. Івано-Франківськ).

Рецензенти:

Ботунова Галина – доцент Харківського національного університету
імені І. П. Котляревського;

Козак Богдан – академік НАМ України, професор Львівського національного університету
імені Івана Франка

У-45

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць (за матеріалами Всеукраїнської наукової онлайн-конференції 14-15 листопада 2022 року). До 20-річчя кафедри сценічного мистецтва і хореографії Навчально-наукового Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2023. 82 с.

До збірника увійшли праці науковців України, в яких порушені питання узагальнення і порівняння мистецького досвіду, історії мистецької освіти, культури у світовому контексті, проблем міжкультурної комунікації засобами сценічного мистецтва. Видання адресоване фахівцям сфери мистецької освіти, сценічного мистецтва, театральної культури – науковцям, викладачам, студентам.

Статті публікуються в авторській редакції.
Редакційна колегія не завжди поділяє позицію авторів.

Адреса редакційної колегії:
76000, Івано-Франківськ, вул. Української перемоги, 34а,
Навчально-науковий Інститут мистецтв
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

© Навчально-науковий Інститут мистецтв
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника, 2023.

I. МИСТЕЦЬКА ОСВІТА

Василь Баранюк

ТРЕНІНГ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ НАВИЧОК МАЙБУТНЬОГО АКТОРА

Робота актора важка як фізично так і психологічно. Тому тренінг є одним із найдієвіших методів підготовки до професійної діяльності на етапі становлення. Він дає змогу підготувати майбутнього актора до труднощів з якими він може зіштовхнутися на своєму шляху у творчій діяльності. Починаючи від фізичних зажимів які є видимі з першого погляду, так і психологічних блоків які виявити важче і звільнитись від них довше.

Професійні навички які найбільш необхідні для актора стресостійкість, терплячість, наполегливість, фізична витривалість, вміння працювати в команді, креативність, відмінна пам'ять, і ще дуже багато навичок оскільки актор повинен бути синтетичним, постійно самовдосконалюватись.

«Шлях актора це шлях самопізнання по іншому сказати важко, ти повинен оволодіти своїм тілом і розумом досконало» [1].

Дедалі частіше у студентів є проблема з фізичною підготовкою та увагою. Вони не можуть виконувати фізичне навантаження, їм важко сфокусуватись на виконанні поставлених завдань, тому багато часу приділяється саме цьому. Студента потрібно привчати підтримувати своє тіло в гарному стані та тонусі щоб потім для нього це було аксіомою.

Також важливою складовою є емоційна грамотність, та світосприйняття. Проходячи курс тренажу студенти повинні вивчити свої емоції, де вони народжуються і як їх приборкати у разі необхідності. Так як некеровані емоції паралізують наші інтелектуальні здібності і беруть владу над фізичним тілом. Вміння керувати своїми емоціями і розрізняти їх, є надважливою навичкою у професії актора. Найчастіше це боротьба з хвилюванням та тривожністю які завжди присутні у акторському житті.

Також, ще одна важлива навичка яка необхідна для акторської діяльності – це вміння працювати в команді. Театр мистецтво колективне, тому важливо привчати студентів працювати в парах і групою щоб вони взаємодіяли між собою, та співпереживали своєму партнеру. Емпатичним навичкам навчитись дуже складно, вміння зрозуміти психічний і емоційний стан людини, відчуті її емоції стають у нагоді коли актор починає створювати образ. Він повинен розуміти які емоції в персонажа, в якому психічному стані він знаходиться і в той же час розуміти що це не власні емоції актора.

Також важливим аспектом є тренаж пам'яті, що пов'язані не просто із довгостроковою пам'яттю, яка відповідає за наші знання, вміння і більшість речей які ми робимо у нашому житті навіть не задумуючись. Актор повинен розвивати в собі ще так звану "емоційну пам'ять". Складність полягає у тому, що почуття у пам'яті можуть змінюватись: так деякі дрібні неприємності які ми переживали і вважали чимось поганим з часом стають кращими після їх подолання. Тому потрібно навчити студентів згадувати і фіксувати емоційні моменти їх життя, ці навички вони потім зможуть використати для кращого перевтілення, правдивих оцінок та реакцій на схожу ситуацію чи подію.

Список джерел та літератури

1. Деніел Гоулман. Емоційний інтелект; пер. З англ. С.-Л.Гумецької. Х.:Віват, 2022. 512с.

**ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА АКТОРСЬКА ШКОЛА
НА ТЕАТРАЛЬНІЙ МАПІ УКРАЇНИ**

У театральній культурі чільне місце завжди посідає проблема фахової підготовки актора. Професійний театр вимагає від акторів не лише оволодіння навиками акторської гри, а й диктує потребу в спільних творчих та естетичних поглядах. Саме сукупність цих якостей творить специфічну акторську школу.

У 2002 році, з метою забезпечення театрів Прикарпаття кваліфікованими фахівцями, у новоствореному інституті культури і мистецтв (нині – навчально-науковий інститут мистецтв) ПНУ ім. В. Стефаника була відкрита спеціальність «театральне мистецтво». Ініціатором започаткування галузі у Івано-Франківську став директор інституту заслужений діяч мистецтв України, професор А. Грицан, а біля керма кафедри театального мистецтва (нині – кафедра сценічного мистецтва і хореографії, далі - КСМіХ) стала народна артистка України, професорка Х. Фіцалович.

У перші роки діяльності кафедри до викладання акторської майстерності були залучені професійні практики сцени, актори та режисери Івано-Франківського обласного українського музично-драматичного театру імені І. Франка (далі – «Франківський драмтеатр») В. Юрців, народний артист України, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка Р. Держипільський, заслужений артист України Ю. Литвинов, О. Добряк, заслужений діяч мистецтв України В. Грицак. Наприкінці 2000-х викристалізувався своєрідний викладацький «кістяк» кафедри у складі А. Грицана, В. Грицака, О. Добряка, В. Юрціва, що на той час сконцентрувалися виключно на викладацькій діяльності. У 2012 році акторський набір здійснив тогочасний режисер «Франківського драмтеатру» О. Пастух і це стало першим випадком, коли акторський курс очолив випускник КСМіХ (О. Пастух – випускник О. Добряка 2010 року). Пізніше цією стежкою пройшли Т. Бенюк (випускник курсу В. Юрціва), І. Прокоп'як (випускник курсу А. Грицана), Т. Василюк (випускник курсу С. Білого). Передача педагогічного досвіду від викладача до випускника є однією з ознак виникнення Школи.

Неможливо не згадати про потужну школу сценічної мови, що утворилася в Івано-Франківську. Заслужені працівники культури Н. Грицан, Н. Кукуруза, М. Ігнатюк вишколили не одне покоління акторів. З 2010-х років корпус викладачів сценічної мови поповнили випускниці кафедри Т. Осадчук та В. Прокоп'як (випускниці Н. Грицан). Також під орудою Н. Грицан був створений «Поетичний театр», що став візитівкою Івано-Франківської акторської школи. Студентами-акторами були здійснені численні поетичні та художньо-публіцистичні вистави, переглянути які мали нагоду глядачі Києва, Вінниці, Луцька, Рівного, Львова та міст Прикарпаття. У 2013 році керівниця «Поетичного театру» Н. Грицан стала лауреаткою премії ім. В. Смоляка в галузі театального мистецтва за найкращу режисуру до вистави «Повертай до свого “звідтіля”».

За 20 років існування КСМіХ виховала цілу плеяду професіоналів сценічного мистецтва. Серед випускників-акторів: заслужені артисти України Г. Баранкевич, О. Пасічняк, Н. Левченко, О. Гнатковський, Т. Гірник, Є. Холодняк, М. Полатайко-Гусак.

Для театального навчального закладу найоб'єктивнішою оцінкою якості викладання є працевлаштування випускників і їх попит на ринку праці. З-поміж двохсот випускників представників Івано-Франківської акторської школи можна зустріти у театрах та інших культурних установах Києва, Львова, Хмельницького, Чернівців, Чернігова, Коломиї, Мукачева, Білої Церкви. Однак, найбільше Івано-Франківська акторська школа повпливала на театри Прикарпаття. У «Франківському драмтеатрі», станом на 2022 р. випускники КСМіХ складають рівно половину акторського складу (23 з 46 акторів). Серед них вищезгадані заслужені артисти України Г. Баранкевич, Т. Гірник, О. Гнатковський, Н. Левченко, Р. Луцький, О. Пасічняк, М. Полатайко-Гусак, Є. Холодняк, заслужений працівник культури України А. Фелик. 11 акторів є випускниками Р. Держипільського, нині – генерального директора, художнього керівника театру.

В Івано-Франківському академічному обласному театрі ляльок імені М. Підгірянки 12 з 19 акторів є випускниками КСМіХ. Також викладач і випускник кафедри І. Прокоп'як здійснює театральні постановки на посаді режисера-постановника.

Івано-Франківський Новий Театр на 100% складається з випускників КСМіХ. Директор-Т. Бенюк та провідний актор В. Тафійчук є випускниками першого набору В. Юрціва. Решта акторів театру самі є випускниками акторського курсу Т. Бенюка і продовжувачами акторських традицій, закладених 20 років тому.

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

Ряд випускників розпочинали свою акторську кар'єру в Коломийському академічному обласному українському драматичному театрі імені І. Озаркевича. Тут загорілися зірки таких самобутніх акторів як Ю. Полєк, О. Пастух, С. Кирилова, та багатьох інших випускників КСМіХ. На жаль, більшість з них продовжили кар'єру в інших театрах за межами Прикарпаття.

Випускники Івано-Франківської акторської школи залишили свій слід в українському кінематографі. Р. Луцький став відомий широкому загалу завдяки фільмам «Сторожова застава», «Секс і нічого особистого», «Віддана», «Відблиск» та ін. Н. Левченко – кінострічкам «Відблиск», «Інший Франко» та ін. О. Пастух зіграв головну роль у фільмі «Екс», Ю. Вихованець – провідну роль у стрічці «Король Данило». С. Кирилова (фільм «Памфір») та Р. Луцький («Відблиск») були номіновані на премію кінокритиків «Кіноколо» у номінаціях за кращу акторську роботу у 2022 році. Також чекають свого виходу фільми «Я, победа і Берлін» з І.Бліндаром у ролі Андрія Кузьменка та «Довбуш», де О. Гнатковський зіграв брата легендарного опришка. Вихідці з Івано-Франківської театральної школи регулярно з'являються на екрані у телесеріалах, беруть участь у дубляжі зарубіжних фільмів та серіалів.

Отже, Івано-Франківська акторська школа за 20 років безперервної діяльності самоствердилася на мапі України і стала авторитетним освітнім центром. Випускники КСМіХ успішно конкурують і здобувають успіхи в театральній та кінематографічній сферах. Для театрів Прикарпаття вплив місцевої театральної школи є вирішальним, адже саме випускники та викладачі КСМіХ домінують в акторських колективах та здійснюють постановки на сценах театрів регіону.

Список джерел та літератури

1. Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (2001-2021 рр.): довідково-презентаційне видання / під заг. ред. А.В. Грицана. Івано-Франківськ: Фоліант, 2021. 368 с.
2. Офіційний сайт кафедри сценічного мистецтва і хореографії. URL: <https://ksmh.pnu.edu.ua/> (дата звернення: 10.10.2022).

Майя Гарбузюк

ДЕКОЛОНІЗАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ: ВИМОГИ ТА ВИКЛИКИ

Поняття «деколонізація» сьогодні в українському лексиконі посідає одне з чільних місць. Чуємо його не лише в науковому середовищі, а й в ЗМІ, в громадських дискусіях та обговореннях, у мистецькому дискурсі. Невипадково одна з перших львівських вистав, створених у період повномасштабного вторгнення Росії в Україну, має промовисту назву «Imperium delendum est», тобто «Імперія мусить впасти» (Львівський, академічний драматичний театр ім. Лесі Українки, р-р Дмитро Захоженко, сценографія Олексія Хорошка, липень 2022 р.).

Під деколонізацією розуміємо процеси відмови від імперської спадщини, розпочаті в період здобуття Незалежності, продовжені в період Помаранчевої революції та з новою силою розвинуті під час Революції Гідності та російської агресії в Україні. З новою силою вони розгорнулись після повномасштабного вторгнення російських військ в Україну 24 лютого 2022 р. Сьогодні цей процес найактивніше проявляється у таких явищах як «пушкінопад», перейменування вулиць, оновлення програм та підручників з історії України тощо.

Деколонізацію в освіті має підтримати майбутній Закон про деколонізацію, уже внесений на обговорення та схвалений Комітетом з питань освіти Верховної ради України. Він передбачає повне очищення української освіти, культури, науки від імперського російського спадку. Його прийняття, зокрема, сприятиме врегулюванню механізмів реалізації цих процесів.

Говорячи про деколонізацію у сфері театру й театральної освіти зокрема, варто за точку відліку й опори обрати доробок реформатора театру й театральної педагогіки Леся Курбаса (хоча й український театр XIX ст. здійснив свій великий внесок у антиколоніальний спротив українського мистецтва російському пануванню). Курбасові належать точні й місткі формулювання завдань українського театру, проголошені у період виборювання української державності 1917-1920 рр. На жаль, те, що передбачав, від чого застерігав тоді український театр Курбас у своїх антиколоніальних,

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

антиімперських, антиросійських публічних висловлюваннях — відбулося. Тому сьогодні випав час завершити процеси деколонізації, про які понад сто років тому говорив та які розпочинав Лесь Курбас.

Для нашої театральної освіти деколонізація насамперед означає *дерусифікацію* — радикальний перегляд освітніх програм, курсів, методичного забезпечення та очищення їх від російських впливів. Відтак, поки йде війна, у нас апіорі не може бути курсу з історії російського театру як самостійної дисципліни, навіть у циклі вибіркового дисциплінарного; після війни щодо цього потрібна окрема дискусія.

Потребує перегляду та деконструкції традиційний “іконостас” найвпливовіших — звісно, російських — театральних митців ХХ ст. (К. Станіславський, Вс. Мейергольд, Є. Вахтангов та ін.). У нас не може бути системи акторської освіти, побудованої лише на методі К. Станіславського. Його, безумовно, варто вивчати — але не більш як одну із низки важливих виконавських технологій ХХ ст. Натомість слід працювати для залучення іноземних фахівців та практичного опанування під їхнім керівництвом найрізноманітніших акторських тренінгів і систем: від італійської комедії дель арте і елізаветинського театру до практик Ж. Лекока, Є. Гротовського, Е. Барби та ін.

Деколонізація для нас означає також **українізацію** — тобто формування та підтримку україноцентричного мислення, позбування комплексу національної меншовартості, а це значить:

- у навчальному репертуарі акторів, режисерів акцентувати увагу на українській драматургії, літературі, поезії (важливо — сучасній);
- поглиблене вивчення спадку Леся Курбаса, творчості письменників та митців розстріляного відродження, української літератури й драматургії в діаспорі, історії українського театру;
- запровадження системних досліджень з історії українського театру, із застосуванням сучасного наукового інструментарію, зокрема театральної компаративістики, яка дозволить розглядати український театр та його явища у ширшому світовому контексті; постколоніальних студій, скерованих на деконструкцію імперських наративів та подолання колоніальної епістемологічної несправедливості; гендерних студій; студій над травмою; імагологічних досліджень тощо;
- у зв'язку із цим запроваджувати курси, які допомагають студентам формувати критичне мислення, озброювати їх новим аналітичним інструментарієм.

Однією з важливих стратегій деколонізації — за Курбасом — є *європеїзація*. У царині театрознавства ми повинні змістити акцент з театрознавства як критики, що було характерно для радянської і пострадянської вищої освіти, на наукове театрознавство, утвердити його як університетську наукову дисципліну, зважаючи на досвід і традиції провідних європейських класичних університетів: Ягеллонського та Вроцлавського (Польща), Карлового (Чехія), Віденського (Австрія) тощо.

Для режисерських, акторських студій європеїзація — це опанування історією та практикою провідних європейських театральних шкіл, налагодження продуктивного педагогічного, студентського, інституційного та міжособистісного спілкування. Це — використання програм Erasmus, Erasmus+ та низки інших, участь у фестивалях, школах, майстеркласах та тренінгах за кордоном; активне вивчення іноземних мов та входження у широкий науковий, освітній, мистецький, культурний простір.

Важливим у деколонізації є як звільнення від колоніального спадку, так і випрацювання власного голосу та формування власного місця на світовій мапі. Тому присутність української театральної, освітньої та наукової спільноти у світовому просторі, переклади іншими мовами наших наукових текстів, драматичних творів, театральних маніфестів, участь у міжнародних організаціях, спілках, асоціаціях тощо — важлива складова цих процесів.

Деколонізаційні стратегії розмаїті, вони мають як тактичні, короткострокові, так і стратегічні, далекосяжні, цілі, проте вони є частиною великого фронту боротьби України за Незалежність — і невід'ємною частиною нашої спільної Перемоги у цій боротьбі.

Сергій Гордєєв

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ У ПІДГОТОВЦІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ У ХАРКІВСЬКІЙ ДЕРЖАВНІЙ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ

Професійна підготовка здобувачів вищої мистецької освіти у Харківській державній академії культури протягом останнього часу відображає серйозні зміни системи вищої освіти. Перш за все, це пов'язано з пошуком ефективних методик викладання фахових дисциплін у підготовці високопрофесійних режисерів-постановників масових свят, шоу програм та арт проєктів. Обсяг знань,

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

необхідних сучасному режисеру зростає, тому за чотири роки (освітній ступень- бакалавр) здобувач повинен сформувати певні навички, які будуть вимагатися від нього в умовах творчої діяльності. Професійна підготовка постановників різноманітних театралізованих заходів в сучасних умовах розширює уявлення про можливі підходи до освоєння досягнень інших освітніх систем та дозволяє збагатитися новими ідеями, знаннями, вдосконалювати уміння та навички тощо.

Звернемось до нового напрямку у підготовці фахівців на кафедрі режисури ХДАК, яка у 2021 році в рамках спеціальності «Сценічне мистецтво» розробила й прийняла до застосування в навчальному процесі освітньо-професійну програму «Режисура шоу та арт-проектів». В ній органічно переплітаються сорокарічний педагогічний досвід виховання режисерів естради та масових свят з сучасними методами, прийомami і засобами навчання. Автори програми - педагоги кафедри режисури ХДАК впевнені в актуальності, суспільній і творчій доцільності, запропонованого проекту. Весь процес навчання орієнтований на надбання здобувачами практичного досвіду акторської, режисерської та наукової діяльності. Сесійні періоди програми сплановано за принципом поступового ускладнення і нашарування більш комплексних елементів режисерської майстерності на існуючу професійну основу, що складається з базових традиційних механізмів театральної творчості, зокрема, «класичної режисури» та ключових елементів системи виховання режисерів масових театралізованих видовищ, шоу, мистецьких програм та арт-проектів.

Для нас важливим є те, що одним з принципів, на яких створена дана програма є багатовекторність : здобувачі опановують тонкості управління театральним процесом. Складність у керуванні пов'язана з тим, що «театр масових форм» за своєю природою - це доволі складна організація, де поєднуються сценічне мистецтво і менеджмент, режисерська та акторська творчість, планування виробничого процесу, натхнення і продаж авторського продукту (святкові заходи, шоу-програми, презентації, мистецькі проекти тощо). При цьому обов'язковим є дотримання правил техніки безпеки, творча свобода та робоча дисципліна.

В процес навчання за основним фаховим курсом «Режисура шоу та арт-проектів» включені лекції, практичні, індивідуальні заняття, семінари та практики (асистентська, режисерська, виробнича). Поряд з цим, додаються нові сучасні предмети: «Робота режисера з художником над шоу та арт-проектами», «Режисерський практикум з естрадного мистецтва», «Режисура перформансу», «Івент-індустрія як сучасний вид організації масового заходу», «Світлове оформлення масових свят та вистав», «Основи відеомонтажу», «Сценарна майстерність», «Майстерність ведучого театралізованих концертів та шоу-програм».

Також до фахових дисциплін в різні роки навчання здобувачам надаються допоміжні відгалуження: з вивчення іноземної мови, музики, хореографії, пластики та ін.

Таким чином, аналізуючи зміст освітньої програми «Режисура шоу та арт-проектів», яка, безумовно, є новаторською, можна зробити висновок, що театральна педагогіка в умовах Харківської державної академії культури є більше мистецтвом, яке органічно поєднується з наукою. Сучасність стало затверджує новітній контекст переосмислення освітнього середовища, окреслення нових контурів вирішення проблеми реалізації практичних технологій підготовки високопрофесійного фахівця нового покоління, конкурентного і креативного, з широким спектром необхідних професійних знань і компетентностей, що наполегливо продиктовано життєвими змінами в ритмі неблаганного перебігу часу. Сам освітній процес постає варіативним з огляду освітньо-педагогічних спрямувань і певних тактик індивідуальної роботи за фахом майстра-викладача зі здобувачем освіти. Крім того, освітній процес в підготовці майбутніх режисерів є різноманітним і еластичним за конструкцією й орієнтацією на синтетичність. При цьому, важливо зрозуміти, що справжнє мистецтво – театр, живопис, музика, кіно та й література не може надати миттєвої віддачі. Воно завжди працює на перспективу, на майбутнє.

При цьому, хотілося б відзначити, що уроки майстерності не закінчуються в вищому навчальному закладі. Так, наприклад, цікавим для викладачів нашої кафедри став досвід відомого в Україні та за її межами режисера- постановника великих естрадних шоу, автора навчального посібника « Як створити грандіозне шоу» (Київ, 2020) Олега Боднарчука. Посібник призначений для фахівців, пов'язаних з роботою в шоу-бізнесі, викладачів та здобувачів мистецьких вишів. Автор посібника надає можливість зрозуміти масштаби підготовки фахівців в цієї галузі. До речі, цінність виданої книги зумовлена педагогічною практикою та унікальною творчою діяльністю режисера. Саме досвід, набутий в шоу-бізнесі, зафіксував головні тенденції та визначні режисерські роботи, які довелося ставити О. Боднарчуку в Україні та світі. Також цінним є й теоретичний досвід педагога, який спробував створити методику навчання молодих творців в сфері шоу. Свої знання майстер передає на

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

курсах з підвищення кваліфікації режисерів масових театралізованих заходів. Знайомство викладачів ХДАК з О. Бондарчуком надало змогу опанувати інноваційні методи роботи режисера.

Як показує педагогічна практика, сьогодні здобувачі, що опановують технологію постановки шоу та арт-проектів, добре розуміються на тому, що у сценічному мистецтві на режисера працюють актори, продюсери, інженери-технологи, художники-декоратори, постановники світлових ефектів, звукорежисери, відеооператори, реквізитори, відповідальні за музичне оформлення та інші. Педагоги кафедри режисури ХДАК добре розуміють, що успіхи випускників пов'язані з міцною театральною школою, яка постійно розвиваючись та оновлюючись в пошуках нових креативних педагогічних технологій, сприяє підготовці творців сучасного сценічного мистецтва. Особливо актуальними виглядають сьогодні положення метрів режисури про те, що режисерське мистецтво має свої закони, що це - професія, яка вимагає наявності нових даних, впровадження інноваційних технологій у підготовці здобувачів вищої мистецької освіти, постійного відкриття нових шляхів у творчості, у тому числі в театральній педагогіці.

УДК 175

Мирослав Гринишин

ПАРАДОКС УЧЕНЬ-ВЧИТЕЛЬ ОСВІТНЬОГО ДИСТАНЦІЙНОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЦЕСУ

Анотація.

Досліджуючи тему, автор прагнув враховувати особливості ментального стану сучасного молодого покоління, яке знаходиться у тотальній залежності від цифрових технологій. Наголосом є несподіваність очікування зустрічі людини (вчителя) та машини (учня) у точці отримання мистецьких знань. Вивчення ролі тіла як інструмента досягнення навчальної цілі. Що саме породить перехід і тривале перебування людської свідомості там, де немає мови людського тіла, котре ідентифікує наш стан у життєвому просторі мистецькому та освітньому? Підсумковий результат можливого синтезу первинного джерела людського інструментарію та інструментарію екранного образу віртуального учня є вражаючим. Чого очікувати якщо ми опинимось перед жахливим лицем машини-робота, яка диктуватиме власні алгоритми отримання віртуальних знань? Визначення якості людини, як суб'єкта отримання віртуальних нових знань в період дистанційного навчання.

Ключові слова: самоорганізація, цифрова ера, віртуальна освіта, свідомість, мислення, людина-учень, за екранне задзеркалля, тіло, інструментарій, мистецька освіта, методологія, життєвий простір, віртуальна реальність, цифрова пліснява.

Постановка проблеми.

Кричущою неготовністю, що застала знеацька людину сучасного освітнього процесу 21 століття, до рухомого навчального мислення можна визначити наш теперішній педагогічний стан. Всі цифрові вигоди, що з набираючою швидкістю атакують людське буття раптом прийшли у якість активної протидії явищу учень-вчитель в часи пандемії коронавірусів. Основний танDEM учень-вчитель раптом опинився у положенні багатоніжки, котру спитали - як вона пересувається і дає раду з кожною своєю ногою поокремо? Делегування усіх своїх природних первинних творчих функцій від людини до комп'ютера цілком очікувано принесло «ефект ампутації» готовності бути самодостатнім як передавачу знань – вчителю так і отримувачу знань – учневі. Як знайти основні причини відторгнення у людському організмі здатності природної самоорганізації у пору дикої цифровізації? Чи не втягується людська свідомість, як джерело енергії, у позакранне цифрове задзеркалля? Що породить перехід і тривале перебування людської свідомості там, де немає мови людського тіла, котре ідентифікує наш стан у просторі мистецькому та освітньому? Наукова новизна у пошуку першопричини відторгнення у людському організмі здатності природної самоорганізації у час сучасної цифровізації та причини втягування людської свідомості, як джерела енергії, у позакранне задзеркалля віртуального мистецького процесу. Нове прочитання первинних та аналітичних авторських джерел механізмів прищеплення первородного людського усвідомлення суті отримуваних знань, як трансформуючого еволюційного освітнього мосту до наступних поколінь. Використання власного педагогічного мистецького досвіду, як практичного інструментарію втілення пропонованої теми.

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

Аналіз останніх досліджень.

Образно такий перехід описав філософ Х. Ортега-і-Гассет. Уявимо собі, що ми дивимося в сад через шибку. Наші очі повинні пристосуватися. Те, що ми хочемо бачити, це сад, туди і направимо фокус нашої уваги, наш погляд проникає крізь скло, не зупиняючись. Бачити і сад, і скло, вставлене у вікні, – два несумісні процеси: один виключає інший, і кожен вимагає різного пристосування зору, як людського інструменту. [5, с. 505–506]. Небезпекою тут є те, що двійником людини може стати досконала машина – автоматичний робот. Леруа-Ґуран писав, що «подібний жах, тінь якого вже століттями переслідує людський розум, буде близький до реальності, якщо знайдуться люди, які регулюватимуть внутрішні системи цих роботів» [4, с. 248].

У 21 столітті в освітніх науках відбувається формування нової парадигми, котру можна назвати «крутим поворотом до віртуальної освіти». При неточному розрахунку на повороті водія може знести з траси. Цим водієм є цілісність людина-учень. Характерне існування, для минулого розуміння, людини-учня як єдиного активного суб'єкта освітнього процесу починає піддаватися сумніву. По-новому розкривають місце людини-учня і в сучасному мистецькому освітньому процесі. Людина-учень виступає вже не тільки як сконцентрована думка, але як втілена тілесна істота. Тілесність людини перестає розглядатися лише як природна складова соціально-освітніх взаємодій, бо вона вміщує значно більше інструментів навколишніх взаємовпливів. Безсумнівно, при всіх своїх зверненнях людина-учень продовжує залишатися фізіологічною істотою. Тіло – це спосіб, яким природа стає людиною-учнем. Але для розкриття такого становлення недостатньо дуалістичних методів, що протиставляють суб'єкт і об'єкт, матеріальне і віртуальне, раціональне та ірраціональне, містичне і буденне. Тут вимагається інша методологія або нова парадигма сучасної віртуальної мистецької освіти, котра переглядає взаємовідносини між образом, як результатом знань, зображенням, як формою учня та тілом, як перед-екранної людини-вчителя.

Мета статті.

Метою статті є дослідження новітньої людської освітньої еволюції, з її парадоксом – що таке учень-вчитель? Чи є це просто біологічна істота, фізично обмежена шкірою та розумово обмежена вмістом черепа? Вивчення ролі тіла як інструмента досягнення навчальної цілі. Співставлення інструментарію живої людини-вчителя, котра знаходиться перед екраном монітора і екранного зображення учня, котрий позбавлений природного інструментарію (слух, зір, дотик тощо). Знаходження еквіваленту передачі віртуальних мистецьких знань по той бік екрану, де приймачем є цифрове зображення учня. Винахід нового шляху повернення органічного інструментарію людського тіла та його компонентів. Що саме породить перехід і тривале перебування людської свідомості там, де немає мови людського тіла, котре ідентифікує наш стан у життєвому просторі мистецькому та освітньому? Підсумковий результат можливого синтезу первинного джерела людського інструментарію та інструментарію екранного образу віртуального учня є вражаючим. Чого очікувати якщо ми опинимось перед жахливим лицем машини-робота, яка диктуватиме власні алгоритми отримання віртуальних знань? Визначення якості людини, як суб'єкта отримання віртуальних нових знань в період дистанційного навчання.

Виклад основного матеріалу.

Необхідно в цілісності розглядати образ (знання), медіа (зображення учня на екрані) та тіло людини-вчителя. Ця тріада розташовується не в лінію, а швидше по колу, і будь-який компонент з неї може зайняти місце між двома іншими. Тут тіло людини є посередником між медіа (зображення) та образом. Так само як зображення є посередником відношення тіла та образу. Образ (знання) не міститься у зображенні, не міститься він і в тілі людини (наприклад, в нервовій системі або речовині мозку), він «міститься» в рухах і жестах посередників, що вибудовуються між тілом людини і зображенням учня на екрані.

Безліч новітніх освітніх ідей передбачають стан «повороту до віртуальної освіти», розвиток нових методологій, які розкривають зв'язок еволюції людини і техніки, зв'язок мозку і мови, прискорення появи етапів формування нового освітнього організму, народження образної графіки і словесного символізму, що ведуть до появи нового учня віртуальної мистецької освіти. Поступово зникає домінанта вчителя як носія знань і створюється щось цілком інше під взаємовпливами інструментів людського тіла вчителя та екранного зображення учня, як поява цілісного творчого результату (знань) людини та машини.

За А. Леруа-Ґурану, сенс жесту полягає в тому, яку роботу він здійснює, безвідносно до значень, що є у сторін спілкування, без необхідності в символічному коді або адресаті, котрий «зчитував» би жест як знак. Сучасна цифрова техніка не обмежується роллю зовнішнього розширення

учня, вона вкорінена в рухах і жестах людей: учень-вчитель. Жест розуміється не як вид мови, а як частина будь-якої мови, як основа будь-якого креативного письма. Жести дають початок зв'язаним видам письма - коли видима мова зображення учня співвідноситься з чутною мовою мовлення вчителя. У даному контексті формування нової освітньої парадигми «повороту до віртуальності» саме видима мова зображень учня на екранах цифрових моніторів повинна синхронізуватися з чутною мовою мовлення вчителя. Небезпекою, котра приховано переслідує цей процес синхронізації є ризик цілком втратити інтерес до пізнання в учня. У такому разі відбудеться розрив традиції по формулі передачі знань «від вчителя до учня» і почнеться незворотній процес до самоосвіти учня, котрий призведе до радикальної перебудови формули отримування знань, де домінантою у тандемі учень-вчитель стане учень, як медіа зображення, тобто машина-робот.

Формується поява іншої мови передачі чи отримання знань, де за Леруа-Гураном: «Дві мови, що відштовхуються від одного джерела, існують на двох полюсах діючого поля — мова чутна, котра пов'язана з розвитком звуко-координованої сфери, і мова видима, котра, у свою чергу, пов'язана з розвитком координованої жестами сфери – жести тут переводяться в графічні символи» [4, с.195].

У центрі цих роздумів є людська освітня еволюція, з її вічною проблемою – що таке учень? Чи є це просто біологічна істота, фізично обмежена шкірою та розумово обмежена вмістом черепа? Чи сутність учня полягає в передачі у сферу зв'язків з вчителями, опосередковану мовою або у сферу нашої технічної залученості в матеріальне оточення, опосередковану цифровими інструментами та віртуальним простором?

Ми повинні відмовитися від постулату що мистецькі науки можуть отримати місце під сонцем, тільки за умови, що будуть залишатися відокремленими одна від іншої. Адже коли те, що ви досліджуєте, проходить через три різні мистецькі області (наприклад театр: музика, спів та малярство), то вас вже більше не розуміють. Слід переглянути інтелектуальні звички протиставлення освітньої культури матеріальної і нематеріальної (зазвичай, що іменується «духовна») і змиритися з єдиним інтегральним способом передачі-отримання сучасних мистецьких знань. Необхідним тут є акцентування матеріальності «нематеріальної» культури, розкривати її як артефакти загалом.

Згідно теорії Маршала Маклуена, є речі, «hardware», такі як кулі та крючки, вилки та ложки, залізні дороги, космічні кораблі, радіоприймачі, комп'ютери та є речі невлітими, «software», такі як теорії та закони в науці, філософські системи, форми і стилі живопису, поезії, музики тощо. «Всі ці перераховування є артефактами, всі вони однаково людські та однаково піддаються аналізу» [3, с. 88]. Людей мистецтва може налякати пропозиція розглядати витвір мистецтва як артефакт, але тут немає спроб принизити мистецтво. Навпаки, у цьому підході мистецтво виграє: ми можемо краще зрозуміти його дієвість. Артефакти утворюють середовище в якому формується людська тілесність. Ідея «тіла» тут може брати участь у різних дискурсах. Техніки тіла, жести - це різні способи, якими люди використовують своє тіло. Тіло це метафора людської частковості, але чуємо раптом звідкілясь, що «це всього лише тіло, а де душа, де дух?». Тіло це метафора людської цілісності, бо є «тіло душі, є тіло духу, і є, нарешті, тіло тіла (плоть)». **Що швидше людина навчиться ідентифікувати тіло віртуальних знань, то швидше вона розпізнає дієві механізми носіїв передачі цих знань.**

На думку Андре Леруа-Гурана, специфіка людського ставлення до світу полягає в тому, що люди можуть відокремлювати інструменти від свого тіла, тоді як інструменти тварин (а вони по-своєму досконалі) зліті з їхніми тілами [4, с. 237]. Виходячи з цієї думки процес віртуальної освіти без попередження позбавив вчителя педагогічного інструменту власного тіла. Того інструменти за допомогою якого відбувалась передача знань до учня з рук в руки. Моментально вчитель перетворився на «каліку з ампутованими кінцівками», але найцікавіше попереду. Звільнення руки від функції руху призвело до виникнення двох важливих зв'язок. Перша з них – це пара «Рука – інструмент». Звільнення рота від функцій захоплення та утримання видобутку веде до актуалізації іншої пари «обличчя – мова». Моторні функції руки та особи виявляються вирішальними факторами у процесі становлення жесту, який пов'язаний з матеріальною дією, з одного боку, і з промовою, звуковим символом – з іншого боку.

Поворот до нової парадигми віртуальної освіти в сучасних мистецьких освітніх закладах пов'язаний з постановкою нових питань і визнанням ряду факторів. З чого складається спільність учень-вчитель? Складається вона з різних людей (разом з їх діяльністю та ідеями). Чи варто включити сюди ще й предмети/об'єкти, які виникають в їх спільній освітній віртуальній діяльності? І що важливо: якщо предмети допускаються у віртуальну реальність, то як їх слід тлумачити – як символи віртуальних відносин (знаки) чи як речі, наділені самостійною активністю? Відповіді на ці важливі питання прискорять процес засвоєння головних навиків віртуального навчального процесу, створять

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

умови постійного програмного оновлення внутрішніх людських джерел знань і перекомунікують систему взаємовідносин учень-вчитель з посередником-екраном (роботом).

Віднайдення та освоєння нових правил гри на сучасному віртуальному освітньому полі перенаправить інтуїтивний шлях людини до первинних джерел спілкування, яким був жест. Жест – це вид мови, це частина будь-якої мови. Наша мова опирається на жести артикуляції. У нас немає підстав протиставляти «мову слів» та «мову жестів». Жести опираються односторонній семіотичній концептуалізації, жест не знак, «жест є робота, що передуює створенню знака (сенсу) під час комунікації» [3, с. 116]. Поворот до віртуальної освіти пов'язаний з визнанням того, що предмети – це не просто знаки, і люди не є єдиними діячами в мистецько-освітньому процесі. Активність речей/об'єктів змушує до них прислухатися. Учні впорядковують об'єкти і самі виявляються ними ж впорядкованими. **Ми підпорядковані речам, а не знанням про речі.** Саме через них розкривається несхожість різних людей. Довіра між людськими несхожостями творить символічний місток передачі знань від вчителя до учня (і навпаки), як двох опонентів єдиного цілісного гравця на освітньому віртуальному полі сьогодення. Технічні пристрої, на думку Леруа-Гурана, це одночасно інструменти та жести, організовані у визначеному положенні. Такий синтаксис надає серіям дій як стабільність, так і гнучкість [4, с. 231–233]. Під час передачі знань у режимі дистанційного навчання через екран монітору відбувається технічна трансформація або швидше деформація матеріалу. Цей факт унеможливорює природність первинного імпульсу подачі матеріалу вчителем, бо утворюється прошарок непізнаного вакуума між двома сторонами навчального процесу. Визначити інструментарій для розкодування цього вакуума є безкінечною роботою, бо кожного разу коли вчитель та учень сідають по обидва боку екрану природа цього непізнаного вакуума змінюється за принципом щомиттєвої зміни людських свідомостей цілісного суб'єкта учень-вчитель.

Розуміння розвитку сучасної освітньої техніки в сторону повороту до віртуальної освіти, як зовнішнього розвитку людини-учня, ускладнюється. Основний принцип нової парадигми віртуальної освіти – опосередкування, використання проміжних ланок у ставленні до віртуального освітнього процесу переноситься в середину людини-учня, опосередкування пронизує всю освітню органіку від вчителя до учня. Ця перспектива спонукає нас представляти сучасну освітню техніку в якості цифрового освітнього феномена – передумови такої техніки були присутні біля витоків сучасної віртуальної освіти і розвивалися поступово з плином часу.

Перехід від класичної освітньої моделі до сучасної віртуальної пов'язаний з технічним звільненням від прямих зв'язків з організмом учня і прагне жити власним самодостатнім життям. Ця самодостатність видавлює з освітнього поля діяльності живу природну ініціативу педагога, як носія джерела знань. В результаті такого видавлення стається розкол освітнього поля на безкінечну кількість шматків зі своїми лідерами учень-вчитель. Цей процес схожий з дрібленням космічних планет у всесвіті. Результатом стає поява нових світів.

Цей процес супроводжується поділом праці, встановленням підгруп всередині біологічного виду людина-учень. Роздуми над цим опиралися на величезний перелік описаних практичних мистецьких перетворень через малярство, музику, спів, танець, акторство, які спочатку здійснюються силами самої людини-учня, потім силами сучасних цифрових пристроїв, а тепер інструментами віртуальної освіти. Винаходи різних видів таких цифрових пристроїв слід розглядати не тільки як порив людського духу, але і як віртуально еволюційне явище, як мутацію зовнішнього соціокультурного матеріального організму, який продовжує фізіологічне тіло учня. Передбачити подальші наслідки розвитку таких мутаційних процесів неможливо, але вони триватимуть хочемо ми того чи ні.

Було б помилково думати, що спочатку завершується процес біологічної еволюції, а потім з'являється віртуальна техніка і чарівно довершує процес становлення учня. Техніка виявляється аж ніяк не зовнішньою силою, вона вбудована в процес становлення біологічного виду людини-учня. Більш того, опосередкування входять в процеси життя багато давніших форм, ніж вид людини-учня. Захоплюючи картину еволюції створює вчений – від риб до комп'ютерів і своїм масштабом вона не може не захоплювати людину-учня.

Висновки.

Бути людиною-учнем означає одночасно створювати відстань між собою і тим, що знаходиться за межами такої людини, і приречено намагатися подолати цю відстань за допомогою різних засобів сприйняття (зір, слух, дотик), тілесні дії і рухи, а також емоції та усвідомлення, що знаходяться в системах віри і прийняття рішень, пам'яті та оцінки речей/об'єктів. Тому у парадигмі сучасної віртуальної мистецької освіти інструменти (віртуальні пристрої) та тіла (учень-вчитель) глибоко вросли одне в одного, винаходять одне одного, штурмують одне одного, провокують на створення

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

нових форм та якостей одне одного. Можливо, це й лежить в основі подолання дуалізму інтелекту та інстинкту, матеріального та нематеріального, речового та смислового, раціонального та ірраціонального, свідомого та несвідомого, духовного та мирського. Поступове стирання різниці між цими крайніми полюсами і призведе до формування нової парадигми сучасної мистецької віртуальної освіти та появи новітнього формату цілісності учень-вчитель. Відкидаючи архаїчну дихотомію інтелекту та інстинкту у поясненні педагогічної діяльності введемо поняття «технічної операції», керованої цифровими програмами, які генетично не передаються, але й не піддаються свідомому людському контролю. Ця «технічна операція» нероздільно пов'язана з людською пам'яттю, де мистецькі складові (театр, музика, танець, образотворче мистецтво) є нероздільними та інтегрованими у єдине ціле.

Леруа-Гуран розрізняє три види пам'яті, які програмують поведінку. Перший вид пам'яті - це генетична пам'ять, котра присутня у всіх живих істотах, вона формує автоматичні поведінкові акти, суміщені з нашою біологічною природою: харчування або сексуальна поведінка. Другий вид пам'яті – індивідуальна пам'ять, яка накопичує програми через досвід та навчання. Вона існує на певному рівні у ссавців, але кількісно та якісно вирізняється у людей. Ця пам'ять передається та зберігається через рухи та за допомогою мови. Цей рівень поведінки пов'язаний з послідовністю дій, набутих через досвід та навчання, але які існують і в «напівавтоматичному» неусвідомленому людському режимі. Але є ще й третій тип пам'яті: етнічна чи соціальна пам'ять. Ця пам'ять передбачає поведінку, що опирається на техніку, де мова грає домінуючу роль чи за умови повторення послідовності операцій чи при створенні нових освітніх послідовностей. Знаряддя праці людини – це інструмент, котрий звільняє її від генетичного примусу, тоді як тварини генетично прив'язані до свого власного виду. Мова – це дієвий інструмент, який звільняє від живого досвіду. Досвід людини каналами пам'яті піддається трансформації у мову. Матерією збереження пам'яті є унікальність мови у тісному зв'язку з матеріальністю жесту. Тому було б логічніше, за Леруа-Гураном, співвідносити інстинкт не з інтелектом, а з мовою [4. с. 221].

Але ні інстинкт, ні інтелект неспроможні розглядатися як причини, керуючі поведінкою – вони наслідки. «Серед тисячі індивідів, котрі отримали музичну освіту тільки один може бути генетично придатним стати великим виконавцем, про якого можна сказати, що він чи вона грають за інстинктом, але серед тисячі музично обдарованих індивідів тільки один, можливо, отримав музичну освіту – інші ніколи не отримають шанс сформувати свою пам'ять музичним виконанням, та зв'язок між їх генетичною придатністю та вимогою зовнішнього оточення ніколи не буде встановленим» [4, с. 225].

Нерішучість та цинізм учня віртуальної освіти цифрового сьогодення є результатом невдалої домінуючої архаїчної педагогічної політики, котра стає повсякчас на ті самі граблі перефарбувавши їх заздалегідь. Поки ми не позбавимось страху повернути собі наші власні вроджені інструменти спілкування до тих пір ми не вийдемо з хибного кола нав'язування омертвілих педагогічних моделей і самотужки станемо жертвами машин-роботів віртуального освітнього процесу. Наша боягузлива внутрішня дитина, яку ми не можемо змінити живе у нашому мозку вічно. Але з нею можна побудувати іншу дитину, героїчну, сміливу та нестримно спраглу до пізнання нового. Тому спробуємо не зневіритись в сьогоденні заради таємничого майбутнього, що колись прийде і прийняти це припинивши стверджувати, що все ще попереду, у майбутньому.

Як нам вибратися з цифрової плісняви сьогодення, у якій ми наче у клітці. Ми змушені вважати, що світ розділився на протилежності, і що ми повинні брати участь в одній з них, виключаючи іншу. Чому б не повстати проти визначень цих протилежностей, які замикають нас у вежах з цифрових кісток? Як вибратися з цієї віртуальної плісняви, в якій ми опинилися? Робити нове – це антидот до страху заляклого повторення: робити те, чого ніколи не ми ще не робили, і чим важче, тим краще. Таким чином ми уникнемо впадання у спокусу цифрового освітнього віртуального дерева, яке хоче тримати нас прив'язаними до застарілих конструкцій неінтегрованої у цілісний комплексний процес пізнання мистецької освіти.

Список джерел і літератури

1. Берджер Д. Блокнот Бенто: як зароджується імпульс щось намалювати? Москва : Ad Marginem, 2012. 168 с.
2. Берджер Д. Фотографія та її призначення. Москва : Ad Marginem, 2014. 220 с.

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

3. Крістева Ю. Жест: практика чи комунікація? // Крістева Ю. Вибрані праці: Руйнування поетики. Москва : РОССПЕН, 2004. С. 114–135.
4. Круткін В.Л. Матеріальність соціокультурного життя в антропології Андре Леруа-Гурана // Журнал соціології та соціальної антропології. 2015. Т. 18. №4 (81). С. 187–199.
5. Ортега-і-Гассет Х. «Дегуманізація мистецтва» та інші роботи / Пров. з ісп. Москва : Райдуга, 1991. 638 с.
6. Паршиков А.М. Знімаю не я, знімає камера. Б. д. URL: <http://parshchikov.ru/nulevaya-stepen-morali/snimayu-ne-ya-snimaet-kamera>.
7. Damisch H. Five Notes for Phenomenology of Photographic Image // October. 1978, Summer. Vol. 5. P. 70–72.
8. Ingold T. Tools for the Hand, Language for the Face : An Appreciation of Leroi-Gourhan's Gesture and Speech // Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences. 1999. Vol. 30. No. 4. P. 411–453.
9. Laruelle F. The Concept of Nonphotography. New York : Sequence, 2011. 303p.
10. Manovich L. Image Future. 2006. URL: http://manovich.net/content/04-projects/048 image-future/45_article_2006.pdf.
11. McLuhan M., McLuhan E. Laws of Media : The New Science. Toronto ; Buffalo ; L.: University of Toronto Press, 1988. 252 p.
12. Miller D. Material Culture and Mass Consumption. Oxford : Blackwell, 1987. 240 p.
13. Miller D. Artefacts and Meaning of Things // Ingold T. (ed.). Companion Encyclopedia of Anthropology. L.; New York : Routledge, 1994. P. 396–420.

*Ольга Квецко,
Наталія Кирильчук*

**РОЛЬ І МІСЦЕ АНСАМБЛЮ ТАНЦЮ «ДИВОЦВІТ» ПРИКАРПАТСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА В КОНТЕКСТІ
РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ**

Система вищої професійної хореографічної освіти зумовила підвищення вимог до підготовки викладача хореографії та керівника хореографічного колективу, що спричинено популярністю танцювального мистецтва в суспільстві. Професійна підготовка фахівців з хореографічного мистецтва не лише зорієнтована на вузьку спеціальність, а й покликана задовольнити зростаючі суспільні потреби у сфері мистецтва та культури щодо змістового наповнення дозвілля та охоплює значне коло професійних компетенцій [5].

Основною вимогою є підготовка керівника хореографічного колективу, викладача хореографічних дисциплін: професійного фахівця, інтелектуально, духовно та фізично розвиненої особистості, яка володіє набором необхідних професійних знань, умінь і навичок та активно використовує їх у професійній діяльності. Розвиток професійного й аматорського хореографічного мистецтва знайшов відображення в усій системі хореографічної освіти [3].

Багато балетмейстерів, утілюючи сучасність у національну хореографію, випробували різні підходи до неї і зрозуміли, що на порожньому місці без засвоєння традицій, національних зразків хореографії, без розробки істинно актуальних тем народна хореографія не може розвиватися по висхідній лінії [6].

За участі молодих спеціалістів закладу освіти (Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника) Юрія Скобеля та Василя Шеремети створено ансамбль народного танцю «Дивоцвіт» (2015), який на сьогодні не тільки пропагує хореографічне мистецтво Прикарпатського краю, але й удосконалює структурні елементи змісту хореографічної освіти вищої школи.

Ансамбль став головним центром професійної підготовки хореографів для культурно-мистецьких установ Івано-Франківської області. З талановитою молоддю працюють визнані фахівці з танцювального мистецтва: відома в Україні викладачка класичного танцю, завідувач секції хореографії, старший викладач кафедри сценічного мистецтва і хореографії Світлана Васірук; доцент, кандидат мистецтвознавства Наталія Марусик; старший викладач Наталія Кирильчук; кандидат

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

мистецтвознавства, старший викладач Ольга Квецко, асистенти Дмитро Лека, Наталія Розгоній, Олександр Заставний, Вікторія Ковальчук, Василь Васірук [4].

Програма танцювальних композицій колективу складається із самобутніх, різнохарактерних українських танців. Керівник колективу Юрій Скобель у своїх постановках утілює специфіку всіх регіонів України: «Карпати, Карпати», «Буковинський святковий», «Вишивальниці», поліський танець «Ой-ра», «Бойко» та інші.

Ансамбль приймає участь у мистецьких подіях міста, області й України. Серед людей колектив набув слави «другої філармонії», адже став законодавцем танцювальної моди в Івано-Франківську та є одним з організаторів відродження «Галицьких балів» на Прикарпатті.

Діяльність колективу широко відома не лише в Україні, а й за кордоном. Яскравість танцювальних виступів і висока майстерність виконання неодноразово вражали найвибагливіших глядачів. Групі аплодували в Ніцці, Монте-Карло, Каннах, Венеції, Тревизо, Відні, Празі, Будапешті, Мюнхені, Вроцлаві, Гожуві-Велькопольському й інших європейських містах.

Дружба танцювального колективу та плідна співпраця з культурним центром міста-побратима Свідниці (Республіка Польща) і Варшавським культурним центром заслуговують на особливу увагу. Завдяки цьому партнерству та визнанню ансамбль неодноразово отримував гранти Європейського Союзу на мистецтво, знайомлячи Карпатський регіон з міжнародними проектами, спрямованими на інтеграцію української молоді до європейської мистецької родини. Це зумовило укладення низки угод про партнерство з європейськими танцювальними колективами.

Часті перемоги й успіхи у всеукраїнському та міжнародному контексті спонукають творчий колектив не зупинятися на досягнутому. Ансамбль «Дивоцвіт» завжди в пошуках нових ідей, які можуть сприяти збереженню та піднесенню української танцювальної культури.

Сьогодні заклади вищої освіти розробляють освітні програми, які б відповідали стандартам. Фахові компетенції (або спеціальні компетенції) є результатом навчання, який є наслідком саморозвитку танцівника, узагальнення особистісного й діяльнісного досвіду. Тому викладачі хореографії, розробляючи навчальні програми з дисципліни «Теорія і методика викладання українського народно-сценічного танцю», «Ансамбль народного танцю» (О. Квецко, Н. Розгоній), використовують тематику розділів і тем, які охоплюють вивчення характеристики танців усіх регіонів України. Особливої уваги заслуговує Карпатський регіон України, який вивчають на заняттях з українського танцю і який користується популярністю як в аматорських, так і професійних хореографічних колективах [1].

Підготовка викладачів хореографічних дисциплін, керівників хореографічного колективу в галузі культури є надзвичайно важливою для українського суспільства. Однак без належної державної підтримки й оптимальної законодавчої бази, що мають сприяти розвитку культури, хореографічне мистецтво, на жаль, здебільшого триматиметься на ентузіазмі фахівців.

Вивчення репертуару професійних хореографічних колективів спеціалізованих навчальних закладів культури на Прикарпатті для фахової підготовки спеціалістів у галузі хореографічного мистецтва дало змогу виявити, що така діяльність сприяє популяризації народного танцю на Прикарпатті [2]. Основні завдання, які стоять перед викладачами-хореографами щодо підготовки студентів-хореографів як майбутніх продовжувачів культурних традицій регіонів України, мають можливість на якісному інформаційному забезпеченні освітнього процесу впроваджувати інноваційні методи навчання.

На сучасному етапі розвитку науки й техніки необхідно готувати майбутніх фахівців до творчої діяльності, формувати в них уміння активно й самостійно накопичувати знання, прагнути до самоосвіти. У цьому напрямі працюють викладачі Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, які активно впроваджують у навчальний процес різні види дієвих та ефективних освітніх методик навчання.

Список джерел та літератури

1. Василенко К. Ю. Композиція українського народно-сценічного танцю : навч. посіб. Київ : Мистецтво, 1983. 156 с.
2. Гавеля О. М. Культурні цінності обдарованої особистості: інтеріоризація в контексті сучасного українського суспільства : монографія. Київ : НАКККиМ, 2014. 352 с.

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

3. Квецко О. Я. Вплив творчої хореографічної роботи на розвиток особистості підлітків. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства* : мат. Міжнар. наук.-метод. конф., м. Одеса, 13–14 жовт. 2017 р. Одеса, 2017. С. 33–35.
4. Квецко О. Я. Ретроспективний аналіз бойківського танцю на Прикарпатті в контексті розвитку української хореографічної культури. *Особливості хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : матер. І Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 19 трав. 2016 р. Київ, 2016. С. 78–82.
5. Котов В. Г. Опанування майбутніми керівниками дитячих хореографічних колективів традицій українського народного танцю в процесі фахової підготовки. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2016. Вип. 5. С. 51–59.
6. Куцавець І. Мистецтво народної хореографії в контексті культури України. *Наукові записки, Серія: Педагогічні науки*. Вип. 139. 2015. С. 162–165.

УДК 378.6:37.091.32:7-047.37(477)

Олена Кравчук

ФОРМУВАННЯ ПОЛЕМІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЯК АКАДЕМІЧНИЙ КОД ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

У роботі досліджуються тенденції трансформації академічних кодів у закладі вищої мистецької освіти. Стаття розкриває один з ключів (академічних кодів) до побудови альтернативного типу академічного простору як інтелектуально-етичної системи цінностей, мотивацій та переконань - активної імплементації елементів полемічної культури, зокрема, навчальних дискусій. Застосування раціональних підходів доказової аргументації у процесі вільного обговорення активізують та спрямовують наукову та художньо-мистецьку творчість студентства, сприяють вихованню патріота і громадянина, здатного до модернізації всього суспільства.

Ключові слова: полемічна культура, академічний код, мистецька освіта, академічний простір, диспут.

Актуальність дослідження. На думку Алекса Бікрофта, одного з укладачів словника англійської мови Collins Dictionary, головним словом 2022 року стало слово «пермакриза» (постійна криза), яке концентровано передає відчуття людиною реальності у даний історичний проміжок часу.

Внаслідок військової агресії росії зруйновано велику кількість українських закладів освіти, розпорошено академічні громади, які у складних умовах, розуміючи важливість збереження освітніх та культурних інституцій, набувають важкого досвіду переоцінки цінностей у процесі формування майбутнього українського суспільства. Комплексне переосмислення напрямків розвитку, оновлення змісту, форм, методів мистецької освіти дозволить забезпечити перехід «пермакризи» у менш небезпечну, загострену та більш визначену реальність, у якій майбутній розвиток визначатиметься рівнем культури людини.

В цих умовах зацікавлює ідея актуалізації діалогової взаємодії учасників освітнього процесу у вільному академічному просторі, де відбувається поляризація, «зважування», консолідація думок через коректні, доказові та фахові реагування на сучасні виклики, відтворюється й нарощується інтелектуально-творча, духовно-ціннісна система виховання патріота і громадянина, науковця й творця, здатного до розуміння смислів національної культури та мистецтва. Ключем до побудови даного типу академічного простору може стати накопичений потенціал формалізованих структур діалогової взаємодії у історично апробованих формах раціонального мислення, сконцентрованих в академічних кодах європейської вищої освіти, зокрема, у полемічній культурі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У роботах, пов'язаних з проблематикою історично сформованих академічних кодів вищої освіти, Вільгельм фон Гумбольдт, Хосе Ортега-і-Гассет («Місія університету»), Ярослав Пелікан («Ідея Університету»), Карл Ясперс («Ідея університету»), розглядають ключові позиції, які створюють розуміння якісного освітнього простору вищого навчального закладу. Важливість ідеї спільного академічного простору, ширше – ідеї університету, підкреслює Я. Пелікан у праці «Ідея університету», де зазначає, що люди завжди керуються певними

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

першопринципами та вихідними припущеннями незалежно від того, визнають вони це чи ні. Так само і сучасний університет базується на традиції, яку не слід ігнорувати. Ярослав Пелікан робить спробу винайдення базових принципів, системи координат, які визначають існування університету, і ставить питання про виправданість цих принципів в наш час [2].

Одним з базових принципів, на думку автора, є залежність майбутнього університету від його вміння усвідомити наявний в ньому плюралізм. Цьому сприятиме наявність в стінах університету полемічної культури, культури наукового диспуту, бесіди, яка є найкращим способом впоратися з полярністю поглядів, що існують в суспільстві і ведуть до агресії та ворожнечі особливо у кризові етапи розвитку суспільства.

Практика доказової аргументації в мистецькій сфері ускладнюється наявністю певних упереджень щодо сумісності раціональної думки та творчого інсайту, але звернення до раціональних форм вирішує не лише інтелектуальну потребу майбутніх фахівців мистецьких спеціальностей, а й більш глибоку, емоційно мотивовану потребу, пов'язану з психологічним впорядкуванням сучасної людини – потребу розуміти себе та інших в системі значень і смислів оточуючого світу. Інтерпретація та пояснення їх в академічній системі координат є необхідним для отримання внутрішньої стабільності, впевненості, можливості будувати професійну діяльність і власне життя у визначений, прогнозований спосіб. Аналіз сучасних досліджень в сфері мистецької освіти доводить недостатній рівень застосування у сучасних умовах практичних засобів аргументації, підходів до обґрунтування та відстоювання полісемантичних смислів широкого культурного поля.

Мета статті – розглянути академічні коди полемічної культури в академічному просторі мистецької освіти, алгоритми взаємодії учасників, які дозволяють оптимально розкривати багатозначність поглядів з проблемних питань.

Завдання статті розкривають мету у послідовності етапів:

- розглянути історично сформовані елементи полемічної культури в академічному просторі;
- виявити компоненти академічного коду полемічної культури та розкрити алгоритми їх взаємодії у мистецькій освіті.

Виклад основного матеріалу дослідження. Культурний код мистецької освіти визначає набір образів, пов'язаних з певними стереотипами у свідомості, так, одним з них є те, що достатність та непорушність академічних традицій зумовлена присутністю в основі навчання технічної майстерності – музичної, хореографічної, образотворчої, акторської.

Підґрунтям вищої освіти можна також вважати слова Аристотеля із «Метафізики», що всі люди «від природи прагнуть знати», і слушність цієї аксіоми підтверджена науковими та мистецькими досягненнями в головних осередках знань — вищих навчальних закладах із сформованим у них унікальним академічним простором. Академічний простір визначаємо як певний рівень складної ієрархічної структури загального освітнього простору, що включає педагогічні умови, ситуації, систему відносин і взаємодії між особами, об'єднаними спільністю педагогічної та навчальної діяльності у ієрархічній системі координат (академічних кодів).

Історично сформований академічний простір відповідає провідній ідеї університету – наявності особливої корпоративної ідеї у європейському значенні – духу незалежного братства, підкріпленого фінансовою, юридичною та інтелектуальною свободами та спрямованого на забезпечення діалектичного поєднання пошуку істини та служіння суспільству. Так, Джон Дьюї, один з найвпливовіших філософів прогресивного руху в освіті, прагнув зробити із освітнього закладу «мініатюрну спільноту», яка зможе реформувати і покращити більш широку спільноту суспільства. Ярослав Пелікан, коли говорить про місію університету, пропонує розуміти її крізь призму співвідношення навчання з кожною спільнотою, до якої належить заклад вищої освіти - містом, країною, людством (за Едмундом Берком) [2].

У наш час, коли громадянське служіння є важливою частиною діяльності багатьох комерційних та громадських організацій, університет повинен креативніше та винахідливіше підійти до вирішення питання, як зробити служіння суспільству своєю невід'ємною місією.

Ідея університету здатна впливати не лише на академічну сферу, а й визначати інтелектуальні стандарти суспільства найефективнішим засобом, в мистецькій освіті — в першу чергу. Запит суспільства на альтернативні види мистецької освіти актуалізує звернення до комплексу історично сформованих академічних кодів перших середньовічних університетів:

- контекстуально-інтерпретаційного (аналітично-синтетичне прояснення інтерпретацій зв'язків подій і явищ, введення фактів у систему координат академічного простору);

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

- ціннісного (формування ціннісних суджень, інсталяція ціннісних систем, пріоритет моралі і цінностей);
- естетичного (інсталяція естетичного почуття, естетичне відношення до світу);
- комунікативного (формування студентського братства, особливих зв'язків та взаємодії викладачів і студентів, школа громадянської позиції);
- образно-метафоричного (школа розвитку уяви, проживання різних життів, ролей, ситуацій, поведінкових моделей в творах мистецтва, інсценізація ідей).

«Велика ідея» університету сьогодні змінюється та «залишається собою» у частині розвитку культури вільного висловлювання – відстоювання власних поглядів у ситуації публічного обговорення принципово протилежних думок та ідей. Так, у перших середньовічних університетах на базовому факультеті, де викладалися «сім вільних наук» - *facultas artium* (6 років навчання) - внутрішні канони майстерності та способи їх передачі студентам професорами-майстрами відточувалися у провідних формах лекцій та диспути. Публічний диспут сприяв різносторонній науковій підготовці до визначеної теми, посилював та відточував емоційні важелі обговорення, привносив певний дух змагання у доведенні власної позиції, тобто формував код полемічної культури академічного простору університету. Викладач (зазвичай магістр або ліценціат) призначав тему, а його помічник (бакалавр) був модератором зустрічі, відповідав на питання і коментував виступи. Диспути зазвичай були навчальними з чітко обумовленою темою, але декілька разів на рік влаштовувалися диспути «про що завгодно», коли обговорювалися актуальні наукові та світоглядні проблеми.

Керівництво університетів надавало дуже велике значення *disputatio* як одній з найпоширеніших форм викладання. Учасники диспутів поводитися досить вільно, навчаючись мистецтву захисту набутих знань, де на перше місце висувалася діалектика та спеціальні методи проведення диспутів (за Пером Абеляром): *pro et contra, sic et non* (за і проти, та й немає). Елементи полемічної культури відточувалися в аргументації позицій з різноманітнішою тематикою у формах групових, факультетських, загальноуніверситетських диспутів. Найцікавішим і найурочистішим був факультетський диспут "про що завгодно" («*disputatio de quodlibet*»), що зачіпав світоглядну тематику, основні ідеї академічної системи координат базових цінностей та смислів.

Для здобуття першого ступеня бакалавра студенти витримували іспит та повинні були довести, що прочитано рекомендовані книги та взято участь у призначеній кількості диспутів (шість у свого магістра та три загальноуніверситетських). У завершальному диспуті студент відповідав на всі питання публічно. Осмисленість широкої проблематики, раціональна аргументованість відповідей свідчили про опанування певними стандартами, які присвоювалися студентству вузьким колом знавців-професорів у спільній академічній системі координат. Всі диспути ретельно записувалися, архівувалися та вивчалися наступними поколіннями студентів.

Конфлікт раціонального та образно-метафоричного спричинився до утвердження гуманістичного канону кінця XIV- початку XVI ст., пріоритетів прагматичного життя з розумінням науки як задоволення, прояву справжнього спілкування в колі друзів. Але й у створених за типом античних шкіл Академіях (Флорентійська та за її прикладом у XVII - XVIII ст. - інституалізованих Королівських академіях Парижу, Лондону, Бранденбургу та ін.) діалогічні форми мислення й спілкування залишилися провідними формами навчання.

Сьогодні спрямування результатів мистецької освіти на посилення інтелектуальних стандартів суспільства пов'язано з подоланням деякої «підозрілості» щодо привнесення раціоналізму та вербальної аргументації у мистецьку практику, адже формування цілісного світобачення майбутніх фахівців не вичерпується самостійним шліфуванням професійних вмінь та навичок (завдання технікуму).

Складність застосування раціональних алгоритмів в мистецькій освіті пов'язана головним чином з тим, що доказова, аргументована істина в мистецтві – це не істина окремих фактів або логічних зв'язків між ними, а ритм цілого, енергетично схоплений образним мисленням в русі (естетично виокремлених предметів або умовних елементів абстрактної системи виразності). Пошук відповідей у сфері мистецтва є апіорі неоднозначним, оскільки модель образно-асоціативного мислення кожної особистості віддзеркалює феномени дійсності метафорично, через власне відношення до них. До того ж у мистецькій освіті наявність плюралізму щодо соціальних, природних та інших сутностей світу професійно опосередковується складною знаковою системою різних видів мистецтва. Підкреслюючи значущість символічної зануреності людини та багатозначність цієї системи, О. Пустовіт наводить висловлювання давньогрецького філософа Геракліта Ефеського, сучасника Піфагора, про бога мистецтва Аполлона: «...він і не говорить, і не приховує, а подає знаки» [4, с.29-30]. Про безмежність

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

смыслів мистецтва говорить П. Флоренський: «...музичний твір надає слухачу найбільшу ступінь свободи та, подібно до алгебри, дає формули, здатні наповнюватися смислами майже безпрецедентно різноманітними» [5].

Сучасний український філософ-інтелектуал Андрій Баумейстер зазначає, що раціонально-доказова аргументація, захист своїх поглядів та спростування думок опонента - це потреба прояснення базових основ у всіх видах діяльності, що впорядковує життя за кодами смислів та стає сучасним академічним кодом вільного багатозначного освітнього простору виховання культурних еліт [1].

Аналізуючі теоретичні та практичні аспекти апробації елементів полемічної культури у Комунальному закладі вищої освіти «Академії культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради, було визначено алгоритм організації навчального диспуту з дисципліни «Основи наукових досліджень» зі студентами II курсу спеціальності 026 Сценічне мистецтво:

1. Етап проблематизації, пов'язаний з дослідженням педагога ключових аспектів визначеної теми та роз'ясненням всіх «больових точок» проблеми.

2. Етап фіксації претензії на значимість кожної точки зору (визначення позицій після обговорення з учасниками диспуту).

3. Етап пошуку підстав для обґрунтування кожної точки зору (міні- дослідження учасників диспуту: відбір найбільш сильних, дієвих, влучних та переконливих фактів, статистичних даних, авторитетних поглядів для підкріплення власної позиції).

4. Етап зв'язування фактів, аргументація «для себе» для впевненості у власній позиції (зближення, поєднання розповсюджених й загальноприйнятих позицій до проблемного висловлювання).

5. Етап публічної аргументації, пов'язаний із зовнішньою комунікацією, ненасильницьким (аргументованим, зв'язаним) переконанням.

В результаті обговорення питань з мистецької проблематики було виявлено компоненти академічного коду полемічної культури (внутрішня та зовнішня структура аргументу) та алгоритми їх взаємодії у мистецькій освіті, коли базові правила та логічні закони поєднуються з вмінням бачити зв'язки фактів, досвіду, переживань та ін., а докази про істинність власного погляду ґрунтуються на основі інших сильних, переконливих уявлень.

Висновки та напрямки подальших досліджень. Впровадження елементів полемічної культури потребує великих зусиль та високого рівня культури всіх учасників академічного простору, який є майданчиком вільного обміну вираження думок на достатньому рівні складності із собі подібними. Подальші розвідки у даному напрямку дослідження здатні підтвердити формулу Вільгема Гумбольда щодо нероздільної єдності особистості, свободи та науки, коли постійний розвиток особистості в науці та пріоритет духу вільної творчості змінює реальність [2]. Дослідження академічного коду полемічної культури, підведення основи під кожну дію, включення аргументів у порядок смислу, смислових значень у мистецьких практиках призведе до розуміння мистецтва як когнітивної моделі, яка має нестійку конфігурацію ситуативної єдності асоціативних полів, що утворюють складні поєднання, нескінчену кількість асоціацій, сучасних й актуальних образних рішень.

Список джерел і літератури

1. Баумейстер А. Аргументація. Теорія і практика з Андрієм Баумейстером. Ч.1-6. URL: <https://rideo.tv/video/135789/>
2. Баумейстер А. Университет: прошлое, настоящее, будущее. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XXrrSNWcdKU>
3. Пелікан Я. Ідея університету: переосмислення. Дух і літера, 2009.
4. Пустовит А.В. История европейской культуры. Введение в культурологию. Учебное пособие Изд.2-е, переработанное и дополненное. К.: ДП «Издательский дом «Персонал», 2012. 424с.
5. Флоренский П. Анализ пространственности в художественно- изобразительных сочинениях. Т.1. Статьи по искусству. Париж, 1985.С.315.

БОГДАН СТАСЬКО – ЖИТТЯ В ТАНЦІ

Митці Прикарпаття здавна привертали увагу високою майстерністю, яскравою самобутністю, невичерпною фантазією, оригінальністю різноманітних вирішень, безпосередністю і оптимізмом, – і це ще далеко не всі риси, якими можна охарактеризувати їхній високий оптимізм.

Багата і щедра земля Прикарпаття. Сама казкова природа з її мальовничими пейзажами, з барвистими килимами лісових галявин, запашними полонинами і гомінкими отарами, неспокійними гірськими річками і дзвінками потічками, глибокою блакиттю карпатського неба була першоджерелом натхнення багатьох поколінь народних митців цього чудового краю.

Одним із відомих корифеїв хореографії Прикарпаття був Заслужений працівник культури України, доцент, кандидат педагогічних наук, професор Богдан Стасько. Народився 15 листопада 1944 року в селі Нижня Стинава Стрийського району Львівської області. Батьки – учасники військових змагань ОУН-УПА, були примусово переселені в 1951 році в місто Дрогобич Львівської області для нагляду органами НКВС-КДБ. Тому малий Богдан зростав, можна сказати, в середовищі подвійних стандартів, коли не все можна було сказати і розказати в умовах жорсткого радянського тоталітаризму. Наука в школі давалася легко, а улюбленим заняттям були заняття з хореографії при місцевому будинку культури в Дрогобичі. Слід зауважити, що керівником танцювального гуртка була професійна балерина, яка зуміла прищепити велику любов до високого мистецтва хореографії і заклала основи виконавської майстерності в галузі народного танцю. Окрім того любов до танцю передалася Богданові генетично, оскільки мама охоче ділилася з сином звичаями та традиціями даного регіону, зокрема бойківською культурою. Шкільні роки промайнули швидко і коли постало питання вибору професії, то батьки наполягли, щоб він вступав на фізико-математичний факультет місцевого педінституту, оскільки спеціальності хореографії не було в даному вузі, а навчання в інших вузах, поза Дрогобичем, не розглядалися.

Після здобуття вищої освіти в Дрогобицькому державному педагогічному інституті ім. Івана Франка (1961-1969) та служби в Збройних силах (1963-1966) розпочинає педагогічну і творчу діяльність, як вчитель фізики і керівник танцювальних гуртків Львівської та Івано-Франківської областей. Можна задати собі питання, як же він став керівником танцювального гуртка? І тут впливають цікаві факти його життя. Три роки служби в радянській армії пройшли досить нестандартно: він був солістом-танцівником при військовому ансамблі пісні і танцю Красноярського краю. Ця служба-практика дала йому можливість здійснити свою дитячу мрію присвятити себе хореографії. Так Богдан Стасько органічно поєднав на довгий час дві професії – вчителя фізики і керівника танцювального колективу. Митець завжди любив говорити про себе, що він є найкращим фізиком серед хореографів і кращим хореографом серед фізиків.

Складний і довгий шлях у велике танцювальне мистецтво пройшов Богдан Стасько. Все було в житті цієї неординарної людини. Але мрії повинні збуватися, тому остаточний вибір на користь хореографії було зроблено коли його запросили у 1972 році стати балетмейстером народного вокально-хореографічного ансамблю «Верховинка» Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Згодом він очолив цей ансамбль. Як справжній митець і громадянин, щиро відданий українській ідеї, Богдан Стасько популяризував народний танець. Ним було здійснено ряд чудових хореографічних постановок, серед яких «Прикарпатські вечорниці», «Катерина», «Чернелицькі подрігуци», «Корчинецький весільний» та інші. Ансамбль «Верховинка» був неодноразовим переможцем Всесоюзних та Всеукраїнських конкурсів. Колектив відомий і за межами України: був учасником міжнародних фольклорних фестивалів у Литві та Словаччині, Польщі та Румунії, Греції та Болгарії. Захоплення танцем переросло у професійну діяльність Богдана Стаська. Ще в 1990 році ним була розроблена навчальна програма мистецької дисципліни «Ритміка і хореографія» для студентів педагогічних вузів. Саме після цього на базі тодішнього Івано-Франківського педагогічного інституту була відкрита спеціалізація «Хореографія» для майбутніх вчителів початкових класів. Власне, відтоді університет почав готувати професійних хореографів. У 1993 році Богдан Стасько захистив дисертацію та здобув науковий ступінь кандидата педагогічних наук.

У 2003 році за ініціативи тодішнього ректора університету Кононенка В. І., директора інституту мистецтв Грицана А. В. та за безпосередньої участі Богдана Стаська відкрили спеціальність хореографія та здійснено перший набір студентів, які стали і першими учасниками ансамблю танцю

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

«Дивоцвіт», створеного в 2005 році. Великий досвід балетмейстерської роботи та знання танцювальної культури Богдана Стаська разом з керівником ансамблю танцю «Дивоцвіт» Юрієм Скобелем посприяли створенню хореографічних постановок. Першим доробком новоствореного ансамблю стали бойківські народні танці, і це цілком природно, адже Богдан Васильович був власне носієм і яскравим представником бойківського етносу.

Богдан Стасько знаний в мистецьких колах педагог, фольклорист і невтомний дослідник хореографічної культури Західного регіону, працював над проблемою відродження і автентичних танців Гуцульщини.

У творчому доробку близько 30 праць у наукових збірниках України, монографія та навчально-методичні посібники для студентів мистецьких спеціальностей вищих навчальних закладів.

У 2015 році, на 71-році життя, сповнений творчих задумів, натхнення та енергії, Богдан Васильович несподівано відійшов у вічність. Для незліченної кількості вихованців, колег зі сценічного цеху, поціновувачів народного танцювального мистецтва Богдан Стасько назавжди залишився невтомним натхненником молодого покоління і вчителем, другом, радником і просто Людиною з великої літери, спадок котрої довіку зберігатиметься у безцінній скарбниці української національної культури.

Список джерел та літератури

1. Стасько Б. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини. Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2004. 312 с. + 8 іл.
2. Стасько Б. Танці з Прикарпаття. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2008. 206 с.
3. Стасько Б., Марусик Н. Роман Гарасимчук та його автентичні «Танці гуцульські»: [навч. метод. посібник]. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2010. 284 с.

Світлана Матвійшин

СПЕЦИФІКА РОБОТИ НАД ІНТИМНОЮ ЛІРИКОЮ ЗІ СТУДЕНТАМИ-АКТОРАМИ

Інтимна лірика – це глибокий інтимний світ поета, море почуттів і пристрасті, розлите на папері. Щоб написати інтимну лірику потрібно бути справжнім майстром відтворення психологічних настроїв не тільки власної душі, а й тонким знавцем внутрішнього світу, дорогих його серцю людей.

Тому, вибираючи інтимну лірику, для публічних виступів, слід дотримуватись декілька важливих пунктів.

Викладач, як і студент, зобов'язаний знати всю біографію автора, його характер, щоб усвідомити, що саме спонукало творця написати саме цю поезію. Щоб наблизитись до його почуттів, глибини його болю, розкрити ту епоху, в якій жив автор (якщо це класика), і відкрити проблеми сьогодення (якщо сучасна поезія). Адже в спільній роботі над словом педагог і студент мають досягати консенсусу.

Звернути увагу на особливості виконавської манери читця, щоб відтворити індивідуальний стиль письменника. Важливим є тембр читця, посил голосу і дикція. Донесення думки, розкриття підтексту і передача його, створення «кінострічки бачення». Індивідуальний стиль є складною комбінацією світовідчуття, світогляду, світорозуміння, манери зображення, трактування теми, використання жанрових форм, формально-змістових чинників творів. Стиль письменника дуже важливий, адже це його ідейно-художня своєрідність, зумовлена особливостями таланту, світоглядом, життєвим досвідом, характером, загальною культурою, орієнтацією на певні зразки тощо. Стиль проявляється у виборі тем та їх розкритті, у творенні образів персонажів, розгортанні сюжету, розробці улюблених жанрових форм, доборі зображально-виражальних засобів, мові.

Чим більше актор здатен бачити за авторським словом живі явища дійсності, точно викликати в собі уявлення про ті речі, про які йде мова, тим швидше і на довше він зможе заповнити увагу глядача.

Виконавський і дійовий аналіз віршованого твору. Визначення надзавдання, наскрізної дії у вибраному творі. Дійовий аналіз тексту. Логічний аналіз тексту. Визначення головних та другорядних подій в сюжеті вірша. **Логічний розбір речень та засоби логічної виразності.** Логічна виразність –

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

основа розуміння мови. Вона включає в себе логічну паузу, логічний наголос, логічну мелодику, логічну перспективу.

Робота над художнім втіленням віршованого твору – це і є робота над словесною дією: донесення думки, розкриття підтексту і передача його, створення «кінострічки бачень», передача ставлення автора до героїв, передача емоцій, почуттів. Оволодіння особливостями стилістики твору. Передача жанрових особливостей твору.

Довіра. Відкрити внутрішній стан читця-студента. Дістатись до глибини душі людини, з якою працюєш, до її переживань, емоцій, конфліктів, які допоможуть їй пропустити через себе слово, яке пропонує автор. Важлива довіра до викладача, перед яким студент зможе розкритись. Тому що свій досвід як позитивний, так і негативний, актор може використати, щоб слово набуло глибини і динаміки. Адже важливо використовувати свої емоції не як кінцевий результат, а як інструмент для сценічного втілення твору.

Лінія подачі. Темпоритм. Відчуття ритму. Мовна характерність, поняття типажності. Пластична виразність.

Темпоритм – ритмічно правильне чергування темпів. Ритм як елемент системи, елемент акторської психотехніки складається із співвідношення мети та запропонованих обставин малого кола.

Аналізуючи зміст поняття «пластична виразність», варто почати з самого визначення «пластики». Пластика – мистецтво ритмічних рухів тіла, гармонійність, плавність рухів, жестів.

Оформлення виступу. Підготовка музичного супроводу. Пошук зовнішньої характерності.

Характер – внутрішня сутність людини, індивідуальний склад його думок і почуттів, сукупність стійких індивідуальних особливостей, що складається і проявляється в діяльності і спілкуванні. Одним з проявів характеру є характерність (сценічна).

Важливо знайти відповідний реквізит (при потребі), щоб він гармонійно вписувався у виступ студента. Сценічний костюм також відіграє важливу роль при розкритті характерності. Важливо, щоб він відповідав образу актора на сцені і допомагав йому почуватись впевнено, щоб був комфортним і не сковував рухи читця.

Завдання педагога полягає в тому, щоб навчити читця глянути на свої внутрішні переживання зовсім з іншого ракурсу і використати свій життєвий досвід для поставленої ним цілі на сцені.

Віра Прокоп'як

КУЛЬТУРА СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ АКТОРА: СУЧАСНІ АСПЕКТИ

Культура сценічного мовлення актора була і залишається проблемою не лише історичною, але і соціальною. Перед сучасним українським театром постає проблема професійного, майстерного та якісного акторського слова. Проте в театральній практиці сьогодення нерідко порушуються усталені літературні норми, трапляються випадки недбалого ставлення артистів і режисерів до сценічної мови, нехтування кращими традиціями сценічного слова українського театру. «Найістотніша ознака поняття «культура мови» — це бездоганна орфоепія, дотримання норм літературної вимови. Дотримання орфоепічних норм на сцені театру закономірно пов'язується з широким загальним процесом розвитку сценічного мистецтва, з підвищенням його виховного та естетико-художнього впливу» [1]. Показником акторського професіоналізму, що визначає рівень культури виконавського мистецтва в цілому є сценічне слово.

Зважаючи на той факт, що театр є живим процесом, безперервним, як саме життя, його неможливо уніфікувати, підлаштувати усталеним нормам. Часто вчорашні мовні відхилення згодом стають літературною нормою. Тому при оцінці сучасної практики сценічного мовлення треба зважати на тенденції розвитку усного літературного мовлення і на вироблення певних норм сценічної мови. Однак існують єдині художньомовні принципи, які визначають загальний рівень і критерії «високої культури сценічного мовлення» [1].

Дуже часто в сценічній мовленнєвій діяльності сучасних акторів присутня строкатість, безбарвність, невиразність акторського слова, діалектизми, помилкові наголоси, явне порушення вимови звуків. Надмірна «відкритість» голосних звуків, «ф-кання», недотримання правил спрощення і асиміляції, «з'їдання» звуків (закінчень), наспівний тон мовлення та інше впливає на сприйняття акторської фаховості і сприяє поширенню таких помилок серед глядачів. Адже, люди, які дивляться

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

вистави переймають від акторів практику мовленнєвої діяльності в повсякденне життя, вчать в них, наслідують їх.

Ще однією важливою проблемою в мовленні сучасного актора є порушення норм логічного мовлення, а саме: наголос на певному слові без урахування попередньої думки, контексту; застосування правил наголошування в рамках окремого закінченого речення, а не всього тексту; наголошування службових частин мови, або слів неважливих за думкою, дією, запропонованих обставин, психофізичним та внутрішнім процесом образу. Найбільше від цього страждає думка, яку закладає автор в тексті, стає незрозумілою мовлення, текст перетворюється на суцільний, безсистемний звуковий потік. Логічні паузи народжуються у мовному спілкуванні партнерів на сцені чи в кіно. Помилково ж визначена логічна пауза порушує логіку мислення, спотворює головну думку, може надавати реченню не точного, а інколи й протилежного змісту [2, С.33-34]. Інтонаційний наголос на кожному слові спричиняє відчуття важкості мовлення, несе певну агресію, або навпаки монотонним словом заколисує слухача.

Подекуди, в сучасному українському театральному мистецтві, слово з його справжньою змістовністю поступово знецінюється. В роботі театральних режисерів спостерігається тяглість до зовнішніх засобів виразності, технічних аспектів вистави, її форми. А в діяльності акторів бракує чи зовсім відсутній мовно-голосовий тренінг, який здатний підтримувати і розвивати творчий апарат актора і негативно відображається на вербальних лініях театральних постановок, основою якої є чітка і красива мова.

Зважаючи на всі проблеми сценічного мовлення, з якими актор зустрічається впродовж своєї творчої діяльності в театрі, виникає потреба посиленої роботи над словом в класі сценічної мови. Чітка і сконцентрована робота над технікою мовлення, орфоепічними нормами та досконалим оволодінням логікою мови стимулюватиме актора-початківця до самостійної роботи на своїм мовленнєвим апаратом та голосовими величинами.

В процесі підготовки актора варто також звертати увагу на роботу голосу з використанням мікрофону, без нього в малому і великому приміщенні. Кожен з вище перелічених аспектів зумовлює різну подачу звуку. Сучасний театр використовує різні підходи, тому актору-початківцю потрібно знати і вміти працювати в різних умовах, з підсилювачами голосу і без них. Мікрофон зобов'язує актора працювати близько «на губах», без надмірного напруження і посилення звуку. Велика глядацька зала вимагає польотності голосу та посилення звуку, чіткості і дикційної виразності. Тобто актор повинен навчитися визначати співвідношення глядацької зали і рівня голосності, пристосовуватись до умов і технічних особливостей тієї чи іншої вистави на різних театральних майданчиках.

На сучасному етапі розвитку сценічне мовлення виступає результатом «багаторічного розвитку слова в українському театрі і кіно як особливого різновиду літературної мови» [3, с. 310]. В умовах прояву наративних тенденцій на сучасній сцені, з посиленням значення художнього слова, пошуком нових виконавських технік і прийомів виразності все більшого значення набувають мовленнєво-голосові можливості актора [4, с. 212].

Сьогодні ситуація в суспільстві, освіті, культурі змінюється на користь української мови. В театрі і кіно все частіше звертаються до норм української літературної мови, вивчають її орфоепічні, дикційні та артикуляційні особливості. З'являються якісні драматургічні тексти, що стимулює акторів «підчищати» та удосконалювати своє сценічне мовлення.

Підготовка актора повинна базуватися на вихованні творчої особистості з індивідуальним способом мислення, що проявлявся через живу мову, чітке та зрозуміле слово, яке розкривало б глибину думки та почуттів і було б емоційно-виразним.

Головним і першочерговим завданням сучасного театру є відродження української національної культури, яку не можна уявити без глибоких змін у мовній практиці митців, без зміни орієнтації у роботі актора-початківця над словом.

Список джерел та літератури

1. Гладишева А. Слово в театрі. 2006. URL: <http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine22-20.pdf> (дата звернення: 12.10.2022 р.)
2. Коленко А. Закони логіки мовлення як теоретико-методична основа формування сценічної мови як словесної дії. *Освітній дискурс. Гуманітарні науки*. 2018. Вип.9 (11-12) С. 31–41.

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

3. Нечасенко Т., Винар О. Мистецтво сценічного мовлення як основа професійної підготовки майстрів театру і кіно. *Мистецтвознавчі записки. Театр, кіно, хореографічне мистецтво*. 2017. С. 308–316

4. Сорока І., Голуб К. Специфіка техніка сценічного мовлення в акторському мистецтві початку XXI століття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. Театральна педагогіка*. 2020. № 3(2) с.210–220

Ярослава Топорівська

ВОКАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ ЯК СКЛАДНИК ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-АКТОРІВ

Важливим завданням професійної підготовки студентів-акторів є підготовка конкурентоспроможного фахівця, який володіє сучасними технологіями у сфері сценічного мистецтва, здатний до творчої навчально-методичної діяльності, безперервної самоосвіти, професійного самовдосконалення.

Професійна підготовка здобувачів передбачає вивчення низки фахових дисциплін, серед яких навчальна дисципліна «Вокальний ансамбль», спрямована на формування та розвиток у майбутніх акторів вокально-ансамблевих навичок, зокрема оволодіння співочим диханням, правильним звукоутворенням, прийомами звуковедення, чіткою артикуляцією і дикцією, набуття навичок співу в ансамблі. Курс «Вокальний ансамбль» належить до вибіркових компонентів освітньої програми «Акторське мистецтво» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти.

Основними завданнями в курсі «Вокальний ансамбль» є розвиток у студентів-акторів мелодичного та гармонічного слуху, інтонації і строю, розвиток чуття ритму, виховання музичного смаку. Під час занять з вокального ансамблю здобувачі набувають навички орієнтації в загальному вокальному звучанні, вчать слухати ансамблеві партії та аналізувати якість звучання ансамблю в цілому, а також, навчаються розкривати сутність не тільки художнього образу, але й музичного, що сприяє розширенню мистецького кругозору та творчого потенціалу майбутнього актора.

Однією з ключових особливостей професійного становлення студентів-акторів у сфері музичного мистецтва у Тернопільському національному педагогічному університеті імені Володимира Гнатюка є концертна діяльність. Підсумкові контролі початкових досягнень студентів з фахових дисциплін відбуваються відкрито і публічно. Так, здобувачі 4 курсу кафедри театального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка підготували різдвяні коляди і новорічні віншування. Відеозапис привітання з Різдвом Христовим та Новим роком було розміщено на офіційному сайті університету [2]. Використання міждисциплінарного підходу під час вивчення таких фахових навчальних дисциплін як «Сценічна мова», «Майстерність актора», «Музична грамота та постановка голосу» та «Вокальний ансамбль» сприяє підготовці і реалізації цікавих івент-проектів.

Отже, перед здобувачами вищої освіти у виконавському просторі сьогодення існує чимало вимог щодо високого рівня професійної підготовки актора, здатного здійснювати творчу професійну сценічну діяльність на високому художньому рівні. У освітньо-професійній програмі «Акторське мистецтво» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти зазначено такі програмні результати навчання: здобувач повинен уміти «органічно та цілеспрямовано діяти в умовах вимислу, творчо втілювати сценічні завдання режисера, балетмейстера, постановника пластики; співати у хорі, ансамблі, соло» [1]. Вивчення навчальної дисципліни «Вокальний ансамбль», як складника професійної підготовки студентів-акторів, сприяє підготовці здобувачів до акторсько-виконавської діяльності, сприяє формуванню комплексу знань, умінь та навичок у сфері акторського мистецтва.

Список джерел та літератури

1. Освітньо-професійна програма «Акторське мистецтво» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво. Тернопіль, 2022. 21 с.
2. Різдвяні коляди і новорічні віншування від факультету мистецтв ТНПУ. URL : <http://tnpu.edu.ua/news/7999/>.

МЕТОД ТИМБІЛДІНГУ В РАМКАХ АДАПТАЦІЇ ОСВІТНЬОЇ ПРОГРАМИ

Враховуючи значний перелік умов, які підлягають під виконання реформи вищої школи, важливо згенерувати втілення інноваційних методів, прийомів для оптимізації освітнього процесу, особливо у закладах мистецької освіти. В системі освіти вже набула поширення практика створення організаційно-педагогічних умов для навчання, виховання та соціалізації здобувачів освіти: розробляються індивідуальні освітні маршрути, адаптуються освітні програми, вводяться дистанційні форми навчання. Доведено на практиці організаційно-педагогічні умови ефективності тимбілдингу для пошуку та використання нестандартних стратегій адаптації освітньої програми. На жаль, у системі вищої професійної мистецької освіти темпи розвитку цього напрямку організації роботи педагогічного колективу не задовольняють вимогам часу. В основу розробки алгоритму адаптації освітньої програми з огляду на регіональний аспект нами запропоновано використання методу «опорних питань» в організації командної діяльності педагогічного колективу. Даний метод дозволяє зрозуміти логіку розробки алгоритму, чітко уявити зміст кожного етапу адаптації освітньої програми.

У зв'язку з орієнтацією процесу навчання на проектно-орієнтовані форми роботи студентів постає питання про формування згуртованого педагогічного колективу, здатного ефективно виконувати наукові та професійні цілі. У процесі реалізації проектно-орієнтованої діяльності здобувачі освіти об'єднуються у групи для вирішення конкретного завдання під керівництвом викладача, який організовує, мотивує, досліджує разом з учасниками проектів об'єкти та завдання. Результатом такої роботи можуть бути випускні кваліфікаційні роботи, курсові роботи, аналітичний звіт, доповіді, книги, патенти, інноваційні комерціалізовані продукти тощо. До такого науково-освітнього середовища студенти залучені з першого курсу. Участь у проектно-орієнтованому навчанні передбачає наявність згуртованої команди, де студент під керівництвом педагога-ментора вирішує намічені цілі, визначає коло своїх завдань, вибирає оптимальні способи вирішення поставлених питань, з наявних ресурсів, здійснює соціальну двосторонню комунікацію у команді. Але перш ніж працювати в команді, її потрібно створити.

«Зміни у структурі команди відбуваються лише тоді, коли змінюється структура мислення кожного з її членів. Для того, щоб спровокувати ці зміни, достатньо навчитися правильно ставити завдання та питання. Спільне рішення влучно поставлених завдань і стане основним фактором, що розвиває, що виховує окремі осередки, здатні до вирішення нестандартних питань і самонавчання. Потрібно чітко і ясно представляти картину бажаного результату». [1, с. 28]

Teambuilding є системою заходів, спрямованих на створення зі звичайного колективу успішної команди, де кожен максимально реалізує власні здібності. Крім цього, даний інструмент успішного менеджменту робить якісні перебудови у структурі колективу та його взаємовідносинах; відбувається перерозподіл обов'язків серед співробітників закладу; виявляються нові лідери, підвищується лояльність співробітників до системи формування освітніх компонентів; з'являються навички швидкого командного вирішення проблем; розвивається система підстрахування один одного; робота стає приємнішою для людини, оскільки вона знаходиться тепер не в оточенні малознайомих колег, а в середовищі однодумців та друзів, в колективі з'являється потужніша мотивація, після серійного ланцюжка проведених тренінгів по тимбілдингу, співробітники не просто читають лекції, чи проводять практичні заняття у закладі, а педагогічна діяльність колективу спрямовується на отримання конкретного результату з надання освітніх послуг в умовах сучасної конкуренції.

Хоча тимбілдинг спочатку виник у бізнес-спільноті, він також цілком застосовний і як технологія підвищення ефективності професійної діяльності колективу викладачів творчих мистецьких спеціальностей. Педагогічне командування утворення може бути реальним засобом підвищення результативності професійної діяльності фахівців та досягнення конкурентних переваг освітньої організації на ринку освітніх послуг.

Тимбілдинг в освітній організації - це активна програма, орієнтована на заходи та тренінги з елементами командування, участь педагогів у командних конкурсах та змаганнях, побудова результативних робочих взаємин, досягнення високої якості у реалізації освітніх послуг.

В освітніх організаціях створюються педагогічні команди - групи педагогів та інших суб'єктів (батьків, студентів, суб'єктів соціуму, соціальних партнерів тощо) - створені для вирішення стратегічних та тактичних завдань розвитку організації.

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

Для прихильників «жорсткіших» варіантів командо утворення. Корпоративна дисципліна та етика – це параметри, що «налаштовуються» ззовні. При створенні надто суворих та явно нездійснених вимог корпоративна дисципліна стає причиною протестів, глузувань та загального несхвалення. Але якщо з розумом підійти до розробки правил, беручи до уваги не лише власні побажання щодо ефективності, а й природні закони функціональності колективу, то в найкоротші терміни можна досягти дивовижних результатів. Незважаючи на те, що робота в команді набагато ефективніша за зусилля окремих людей, високоефективні команди – велика рідкість. Багато хто вважає, що високу ефективність забезпечує організаційна структура горизонтального типу, але це негаразд. Найкраще команди діють тоді, коли задані чіткі стандарти та налагоджено допоміжні процеси. [2, с. 144]

На базових тренінгах тимбілдінгу викарбовується бачення педагогічного колективу збереження та розвитку мультикультурних аспектів регіональних мистецьких надбань відповідно впровадження новітніх освітніх компонентів та адаптації унікальної програми у освітній процес.

Список джерел та літератури

1. David Clutterbuck., Coaching the Team at Work 2: The definitive guide to team coaching. Nicholas Brealey Publishing, London, 2020. 286 p.
2. Jon R. Katzenbach, Douglas K. Smith., The Wisdom of Teams: Creating the High-Performance Organization, Harvard Business School Press, 1993. 291p.

II. ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА

*Петро Авраменко,
Олена Заведія,
Людмила Обух*

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРОЄКТИ ЖИТОМИРЩИНИ ЯК ФАКТОР НАЦІОНАЛЬНО-ВИЗВОЛЬНОЇ БОРОТЬБИ У XXI СТОЛІТТІ

Воєнна агресія росії супроти України на початку XXI-го ст. активізувала не лише збройні сили, а й усіх свідомих громадян, сприявши становленню безпрецедентного в історії сучасного соціуму феномена загальнонаціонального волонтерства. Не залишились осторонь цих процесів і митці, утворивши, культурно-мистецький фронт. Протистояння російській експансії набуло загальнонаціонального масштабу, матрицю якого наповнили проєкти локального утворення. Серед регіональних культурних ініціатив Житомирщина стала до опору однією з перших від початку повномасштабного вторгнення агресора.

Зокрема, діяльність митців Житомирського академічного музично-драматичного театру імені Івана Кочерги від самого початку була спрямована на підтримку боротьби українського народу за свободу і гідність. Ініційовані та організовані проєкти заслужених артистів України Петра Авраменка та Олени Заведії («Театральна оборона» і «Дивовижна Україна») дозволили сценічним митцям виїжджати в обласні райони, а також за кордон та засобом сценічного мистецтва залучати кошти у підтримку ЗСУ.

Так, у рамках проєкту «**Театральна оборона**» 26 квітня 2022 року театр розпочав новий сезон у приміщенні мистецького центру (колишнього кінотеатру) «Навколокультурний простір», зігравши ряд благодійних вистав для переселенців та родин військовослужбовців. Зміна локацій була спричинена дотриманням безпеки та можливістю швидкого переміщення до бомбосховища у разі вимушеної небезпеки [1]. Проєкт став своєрідним ребрендингом – це і зміна формату презентації сценічного мистецтва через потужне висвітлення театального життя у соціальних мережах (наприклад, сторінка із аналогічною назвою у Telegram), і зміна локацій (від сценічного дійства у бомбосховищі обласного театру до обладнання сцени у приміщенні «Навколокультурного простору», або ж Будинків культури Житомирщини). У такий спосіб відбулось поновлення виступів сценічної трупі, тобто утворився «театр під час війни» [3], продемонструвавши дієздатність та мобільність сценічних митців для продовження культурного життя краю.

Проєкт «**Дивовижна Україна**» тривав з 23 до 28 серпня 2022 року на запрошення українських громад Італії у регіоні Калабрія. Група житомирських митців перебувала з творчою гуманітарною місією, у процесі якої презентувалися театралізовано-мистецькі дійства у містах Катандзаро, Ламеція-Терме, Таверна, Філадельфія та Соверато. Там відбулося шість благодійних концертів, вуличних акцій та виставок-продажів виробів народних майстрів Житомирщини [4]. Українські артисти стали учасниками встановлення світового рекорду «Наймасовіше одночасне виконання Державного Гімну України», зафіксованого у День Незалежності України. Участь у проєкті взяли представники Житомирського академічного музично-драматичного театру ім. І. Кочерги, Житомирської обласної філармонії ім. С. Ріхтера та Житомирського державного університету ім. І. Франка. Співорганізаторами проєкту стали українські громадські організації «Студентський клуб», «Ц-Твоє», благодійний фонд «Янголи Армії» та Асоціація українських громад в Італії «Svitanok APS» (м. Ламеція-Терме) і «Kolos APS» (м. Соверато). Як наслідок, понад 500 кг гуманітарного вантажу (продукти та медикаменти), зібраного у рамках проєкту, були привезені на Україну та передані на потреби ЗСУ [2].

Не залишились осторонь і здобувачі мистецьких спеціальностей під орудою викладачів-практиків. Так, культурно-мистецький онлайн-проєкт «**Тут і зараз!...**» виник весною 2022 року з ініціативи кандидата мистецтвознавства, доцента, завідувачки кафедри мистецької освіти Житомирського державного університету імені Івана Франка Людмили Обух та заслуженої артистки України Олени Заведії. Суть проєкту полягала у створенні коротких відеороликів та їх розміщенні у

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

соціальних мережах. Спочатку це було завданням для студентів 1-го курсу спеціальності Сценічне мистецтво від викладача предметів «Сценічна майстерність і тренінг» і «Сценічна мова» Олени Заведії. Студенти мали описати себе і свої внутрішні відчуття від часу воєнних подій в Україні 24-го лютого, тому і виникла назва «Тут і зараз». Завідувачці кафедри настільки сподобалась ідея, що було вирішено розширити межі проєкту, залучивши студентів інших курсів та спеціальностей, а також охочих викладачів кафедри. Адже виникла унікальна можливість культурної комунікації не лише на регіональному рівні, а й всеукраїнському та світовому, оскільки багато учасників вимушено знаходились на той час у інших регіонах та за межами країни [6].

Проєкт підтримали керівництво університету та місцеві засоби масової інформації [5], адже його метою була не лише фіксація воєнних подій в Україні засобами сценічного мистецтва, а й здійснення соціокультурної комунікації через соціальні мережі. Серед завдань проєкту – поширення інформації про воєнні події та життя в Україні очима молоді; залучення студентів мистецьких та суміжних спеціальностей до культурно-інформаційної війни; зв'язок з молоддю, котра перебуває у вимушеній еміграції та є тимчасово переміщеними особами, її підтримка; популяризація закладу та профорієнтація мистецьких спеціальностей кафедри. Цілі проєкту були спрямовані на залучення до співпраці громадські організації, освітні та культурні установи, місцеві та регіональні управління освіти та культури; співпрацю з медіа та іншими засобами комунікації; участь у суміжних мистецьких проєктах. Хештегом проєкту на каналі YouTube став #Тут і зараз!..., а донатами – #ЖДУ та #Разом до перемоги!

У процесі реалізації, учасниками проєкту стали здобувачі мистецьких спеціальностей (026 Сценічне мистецтво, 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)), науково-педагогічні працівники кафедри мистецької освіти, дирекція навчально-наукового інституту педагогіки ЖДУ імені Івана Франка. Згодом до проєкту доєдналися представники університетського студентського сенату, а також здобувачі мистецьких спеціальностей Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету. Окрім викладених 42 відеороликів у соцмережах Facebook, Telegram та на YouTube-каналі (записи пісень, віршів, авторської поезії, монологів, оповідей тощо), організаторам вдалось поєднати «Тут і зараз!...» із суміжним проєктом Рівненщини, присвяченому вшануванню 180-річчя від дня народження основоположника української академічної музики М. В. Лисенка (#МВЛ 180), реалізованим Інститутом мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету. Ще одним досягненням проєкту стала його презентація під час Всеукраїнської мистецької онлайн-зустрічі «Великодні дзвони – і буде митр над Україною!» та резонанс у телепередачі новин суспільного каналу «UA Житомир».

Отож, повномасштабна війна російської федерації супроти України, забираючи щоденно життя безневинних українців та руйнуючи життєво необхідну інфраструктуру цивільного населення, перевела національний культурний простір у інший формат. В умовах воєнного стану українські митці, розуміючи значення мистецтва для підтримки українців у визвольній боротьбі, стали культурним амбасадором нації у світі. Бо саме мистецтво, як невід'ємна складова соціокультурного простору, здатне найефективніше руйнувати стратегію держави-агресора та послаблювати його вплив на світовий соціум. Тому війна на культурному фронті – не менш важлива, ніж повномасштабні фізичні воєнні дії.

Діяльність митців Житомирщини в умовах воєнного супротиву охопила, передовсім, такі важливі напрямки як волонтерство і соціокультурна комунікація через реалізацію мистецьких проєктів як усередині країни, так і за її межами. Оговтавшись від пережитого шоку після 24 лютого 2022 року, вони почали активно відновлювати сценічну працю, підтримуючи таким чином дух не лише житомир'ян, а й усіх співвітчизників країни, не залежно від місця їх перебування, та показуючи світу через засоби масової комунікації незламність української нації. Тому, коли культура і мистецтво спрямовані на підтримку держави, національно-визвольна боротьба матиме не лише успіх, а й потугу до гідного відновлення України та зростання соціальних стандартів.

Список джерел та літератури

1. Благодійна вистава для біженців. *Новини з Катериною Волковою на CK1*. URL: <https://www.facebook.com/100000861998033/pfbid0MYKS1QJFBeUrvoJQNDQqVt4VYhe7GtbpxLvZoBmfBvBT71Q2Fr58nKQsjyvuTjcl/?app=fbl>.

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

2. Допис Володимира Виговського. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/100011307490418/posts/pfbid02VaSJEAZXHjb3sa7CiY9wy4hCymKCBdVrEJAXz6zrwNov5EDTgdwHraQKK2Mx73I/?app=fbl>
3. Житомирський театр імені Івана Кочерги розпочав новий проєкт – Театральна оборона. *20 хвилин*. [30 квітня 2022 року]. URL: <https://zt.20minut.ua/kul-tura/zhitomirskiy-teatr->
4. Житомирські митці розповіли про гуманітарну місію в Італію. *20 хвилин*. URL: <https://zt.20minut.ua/zhitomirski-mittsi-rozpovili-pro-gumanitarnu-misiyu-v-italiyu-11678175.html>
5. Презентація проєкту «Тут і зараз!..» в ЗМІ. *Сайт ЖДУ – Е-портфоліо: Виховні заходи*. URL: <https://eportfolio.zu.edu.ua/event/1876>
6. У Житомирі стартував проєкт «Тут і зараз!..». *Суспільне*. URL: <https://www.suspilne.media/227865-u-zitomirskomu-derzavnomu-universiteti-imeni-ivana-franka-startuvav>

Бабяк Єлизавета

МІЖНАРОДНИЙ КОВОРКІНГ, ЯК ПРИЙОМ ФОРМУВАННЯ МІЖЕТНІЧНОЇ ТОЛЕРАНТНОСТІ

Враховуючи реформування вищої освіти, для ефективної організації освітнього процесу, стратегічним є забезпечення соціально-комунікативних компетентностей для здобувачів освіти. Одним з таких проявів комунікативної творчої діяльності є міжнародний коворкінг, що характеризує гнучку організацію робочого простору і прагнення до спільноти резидентів та внутрішньої культури.

В основі полікультурної освіти є приналежність усвідомлення до своєї культурної спадщини і глибокі знання історико-етнографічного розвитку того чи іншого регіону.

Міжетнічна толерантність – це здатність людини проявляти терпіння до малознайомого способу життя представників інших етнічних спільностей, їх поведінці, національним традиціям, звичаям, почуттям, думкам, ідеям, віруванням і т.п. Зовні міжетнічна толерантність відбивається у витримці, самовладанні, здатності індивіда тривало виносити незвичні впливи чужої культури без зниження його адаптивних можливостей [4].

Коворкінг (англійське слово Co-working - спільно працювати) у широкому сенсі – модель організації роботи людей з різним типом зайнятості у єдиному робочому просторі.

В рамках освітнього процесу коворкінг проводиться в контексті імплементації проєкту між двома навчальними закладами України та Грузії. Завдяки інтеграційному процесі, знань основ європейської культури є можливість обмінятися навчально-практичним досвідом виконавської танцювальної майстерності майбутнім суб'єктам соціальної дії.

Основною **метою** міжнародного коворкінгу є обмін практичним досвідом міжкультурними надбаннями в галузі хореографічного мистецтва, знайомство з історією виконавської виразності, манери та методики. Можливості методичних розробок в площині просторового розвитку міждисциплінарних освітніх компонентів в системі освітнього процесу.

В ході роботи набуті навички дають можливість ввести в академічну частину уроку біля опори та на середині зали методично практичні напрацювання, як результат спільної діяльності двох учасників міжнародного проєкту, з метою збагачення, урізноманітнення уроків з дисциплін народно-сценічний танець та танець народів світу. З достименною, чіткою розкладкою початкового вивчення того чи іншого па і до закінченої форми виконання руху, деталізованими, методичними наочно-практичними показами виконавської грамотності, манерності та характеру хореографічного твору, його композиційної побудови.

Коворкінг можемо кваліфікувати, як форму динамічного навчання, виокремлену освіту, яка сприяє всебічному розвитку здобувача освіти, як в процесі навчально-освітньої діяльності, так і в самотійному творчому житті. Адже стрімкий розвиток сучасного суспільства вимагає від фахівця постійного професійного самовдосконалення. І одним з таких видів роботи і є міжнародний обмін навчального досвіду, як засіб підвищення кваліфікації для викладачів та здобувачів освіти і є таким, що задовільняє вимоги по академічній мобільності обидві сторони.

Очікуваними результатами міжнародного доробку, хочемо побачити зменшення домінуючої ролі викладача у навчальній діяльності, взаємодії учасників, спроби зробити навчання цікавішим, цілісним і практично орієнтованим, використовуючи нові методи навчання в освітньому процесі.

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

Мультикультурні виклики у сфері європейської інтеграції спонукають до досліджень, вивчення, взаємообміну першоджерел самобутніх етнографічних фольклорних зразків, як феномену творчої культурної спадщини.

Впродовж всього практичного шляху відслідковується певний алгоритм передачі інформації засобами творчого вираження, хореографічної образності та толерантності, вишуканості, демонстрації досконалості виконавської майстерності, спроможності передати зміст, що закладений в основу навчання.

Аналізуючи предмет дослідження коворкінг та міжетнічну толерантність, слід зазначити структурний підхід до цих явищ, які повинні бути системними, цілісними такими, що становлять певний плацдарм для європейської освіти та розвивають міжкультурні зв'язки навчальних закладів, які є фундаментом освіти, державності та спрямовані на збереження, примноження національних надбань.

Список джерел та літератури

1. Етнічна толерантність. Міграційні процеси в сучасному світі: світовий, регіональний та національний виміри: Енциклопедія за ред. Ю.І. Римаренка. – К. : Довіра, 1998. 912 с

Людмила Ванюга

РЕПЕРТУАР ТЕАТРУ, ЯК ВИЯВ ГРОМАДЯНСЬКОЇ ПОЗИЦІЇ КОЛЕКТИВУ

Важливим професійно-творчим показником театральної культури є визначеність творчої позиції театру в його репертуарній лінії, цілісності художньої програми.

Репертуар – це паспорт і творче обличчя театру. «Театральний репертуар є одним із найбільш значних і вагомих соціально-художніх та соціально-культурних показників стану театру й ефективності його діяльності, бо саме в ньому концентрується розуміння ним своєї ролі в суспільстві. Репертуар це характеристика змістовної сторони діяльності театру, його, власне, соціально-художній образ, форма його буття для суспільства» [1, с. 167].

Прослідковується чітка залежність громадянської позиції колективу театру від його репертуарної політики.

Період з 2014 року багато змінив в українському театральному процесі, хоча не так як би хотілося. Репертуарна політика театрів доволі широка, що дає змогу дати більш широке уявлення як про класичну, так й про сучасну драматургію. Так за словами М. Захаревича, «Репертуарна лінія, яка нині витворюється в театрі – це насамперед серйозна література, знакові автори, режисери-інтелектуали (орієнтовані на європейський театр), актуальна драматургія, українська класика» [2]. За останні роки значно посилюється попит й на нову українську драматургію. Театри звернулися до драматургічних текстів Наталі Ворожбит, Павла Ар'є, Тетяни Киценко, Неди Нежданої та інших. Починають активно працювати не бюджетні (незалежні театри), які наповнили український театр розмаїття тем, стилів і форм виступів.

24 лютого дуже яскраво виявило у кого є громадянська позиція. Прикладом може бути Донецький академічний обласний драматичний театр (м. Маріуполь), частина якого приймаючи проросійську позицію виїхала на сторону ворога, а інша частина, прагнучи залишитися українським театром переїхали в Ужгород. І вже 16 липня 2022 року відбувся прем'єрний показ вистави «Крик нації...», присвяченого Василю Стусу (режисерка-постановниця, заслужена артистка України Людмила Колосович).

Театри принципово після повномасштабного вторгнення російських військ в Україну *прибрали з репертуару постановки, які дотичні до країни-агресора. Бо коли російська зброя вбиває українців, які захищають свою землю, і знищує все навкруги, мистецтво, за лінією бойових дій, не може підтримувати російську культуру.* В репертуарі кожного театру, на сьогоднішній день, є постановки національно-патріотичного змісту, які відображають боротьбу українського народу з московською ордою.

Дуже актуальною є постановка народного артиста України Олега Мосійчука «Голгофа» з нагоди 130-ї річниці від дня народження Йосифа Сліпого на сцені Тернопільського академічного обласного

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

українського драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка (прем'єра відбулась 18 вересня 2022р.). Містерія непокори, за визначенням автора, про силу духу та безмежну віру, яка завжди була в українців.

Значно повільніше, аніж би хотілося, змінюється спадково-радянська репертуарна політика театрів.

Колективи театрів активно долучилися до волонтерської діяльності, збором коштів на ЗСУ. Приміщення театрів з перших днів стали волонтерськими центрами, де плели сітки, збирали продукти та медикаменти, прилистком для біженців. Чоловіки-актори сьогодні захищають нашу землю у складі ЗСУ та ТРО. Актори та актриси (Ада Роговцева, Ірма Вітовська, Ахтем Сентаблаєв, Ріма Зюбіна та інші) висловлюють свою громадянську позицію не тільки через акторські роботи у театрі і кіно, а й через соцмережі та медаі, чим викликають величезну повагу серед своїх шанувальників.

Список джерел та літератури

1. Безгін І. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності / Київський державний інститут театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого. Київ : КФ НВК «Наука», 2002. 336 с.
2. Вергеліс О. Михайло Захаревич: «Театр Франка завжди протестує проти приниження» // Дзеркало тижня. 10.06.2018. URL: <http://surl.li/ekkg>

УДК 792.97.027(477.54)

Ольга Дорофєєва

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ В РЕЖИСУРІ ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК В КІНЦІ XX – НА ПОЧАТКУ XXI СТ.

Анотація: В статті розглянуто розвиток підходів в режисурі в Харківському державному академічному театрі ляльок ім. В. А. Афанасьєва в кінці XX – на початку XXI ст. на прикладах вистав для дорослої аудиторії. Виявлено основні тенденції, притаманні кожному з режисерів цього періоду, які попри своєрідність стилістик та тематичних напрямів, мають і спільні риси. Авторкою визначено як незмінну ознаку творчого розвитку театру цієї доби пошук різних прийомів взаємодії між актором і лялькою на сцені. Цей аспект є важливим для розуміння специфіки харківської лялькарської школи та природи сценічних трансформацій сучасного театру анімації.

Ключові слова: Харківський театр ляльок; режисура театру ляльок; Олег Русов; Євгеній Гімєльфарб; Оксана Дмитрієва; сценічна взаємодія актора і ляльки, дорослий репертуар театру ляльок, харківська лялькарська школа.

Постановка проблеми. Визначений для дослідження період є важливим етапом з точки зору формування нових сценічних прийомів в практиці більшості українських театрів. Для аналізу еволюції Харківського театру ляльок 1990-х – 2010-х років важливим є дослідження змін у сфері репертуару та взаємодії актора і ляльки. Показовими для виявлення найзначніших тенденцій в цьому процесі є характеристика режисерських підходів, що втілювалися у виставах зазначеного періоду.

Аналіз досліджень. В українському театрознавстві бракує наукових робіт, присвячених аналізу розвитку театру ляльок. Тому основною базою дослідження є рецензії театрознавців та критиків В. Айзенштадта, С. Васильєва, О. Вергеліса, Г. Веселовської, М. Корнющенко, А. Липківської, Я. Партоли на окремі вистави Харківського театру ляльок. Важливим джерелом для аналізу розвитку основних тенденцій режисури та акторської майстерності визначеного періоду є книга О. Рубінського, одного з найвидатніших акторів колективу. Також було залучене комплексне дослідження українського театрального процесу останніх трьох десятиліть «Український театр: шлях до себе».

Мета статті – виявити основні тенденції в режисурі Харківського театру ляльок доби Незалежної України в період важливих естетичних змін.

Виклад основного матеріалу. Початок 1990-х років в історії Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва, одного з найстаріших і найвідоміших лялькових колективів України, позначився змінами естетики та тематики вистав. Звісно, цей період став часом відкриттів та проривів для всього театального процесу країни, що було обумовлено глобальними змінами в політичному та соціальному житті після проголошення Незалежності України. Серед

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

тогочасних змін в українському театральному мистецтві дослідники визначають як найважливіше, що «Насамперед, принципово розширився репертуарний і жанровий діапазон театру» [6, С. 6].

Для Харківського театру ляльок найбільш репрезентативними з точки зору характеру мистецьких трансформацій та особливостей режисерських пошуків є вистави для дорослого глядача. Традиційно українські державні театри ляльок більше орієнтовані на дитячу аудиторію, а вистави для дорослих є скоріше виключенням для більшості колективів. Однак, саме Харківський театр ляльок з 1960-х рр. активно розвиває напрям «вечірнього репертуару», і досі залишається лідером серед українських театрів ляльок за кількістю вистав для дорослих.

Знаковими для театру як з точки зору відкриття нових тем, так і з точки зору нових принципів взаємодії живого актора і ляльки можна вважати роботи режисера Олега Русова початку 1990-х рр. Вистава «Тінь» за п'єсою Є. Шварца, жанр якої постановник визначив як страшна казка, була створена 1991 р. «Тінь» отримала значний успіх у глядача, громадянський пафос твору, ідея безкомпромісності боротьби сприймалися суголосними суспільним настроєм часу. Теми фальші й двоїстості, закладена в тексті філософської казки, знайшли дуже неординарне втілення засобами театру ляльок.

О. Рубінський, який виконував у виставі роль Міністра фінансів, аналізуючи особливості вистави зазначає: «Цілісність сценографії та режисури вистави підкреслювалася чорно-білим рішенням простору і ляльок Сатирична інтонація п'єси точно передана в конструкціях ляльок художницею І. Борисовою» [5, С. 332]. До вистави були створені незвичні для тогочасної української сцени планшетні ляльки, за розмірами практично відповідні акторам, які ними керують. Знаходимо такий коментар щодо особливостей використання ляльок в одного з критиків: «Одягнені в чорні плащі з капюшонами виконавці водять їх сценою не ховаючись від глядача, але залишаючись при цьому в тіні» [8]. Визначальною рисою вистави, надалі важливою ознакою виконавської традиції Харківського театру ляльок, стало органічне поєднання живого та лялькового планів, що збагачувало сприйняття твору новими філософськими аспектами. «Вистава будується на примхливому сплетінні прийомів лялькового та «живого» театрів, відстороненні та злитті ляльки та виконавця, обличчя та маски» [1].

У 1993 р. О. Русов продовжує розвивати соціальну тему, створюючи виставу «Колгосп тварин» за відомою антиутопією Дж. Орвелла, якій дає жанрову характеристику ексцентрична притча. Своєрідне поєднання живого і лялькового планів дозволило втілити сатиричні образи твору у виразних сценічних метафорах. Основним прийомом стало розділення світу тварин – традиційна ширмова лялька з натуралістичною деталізацією та світу людей – музичні номери в живому плані. Не зважаючи на зміни в соціальному й політичному житті країни вистава залишається в репертуарі театру протягом майже тридцяти років.

У 1991-2004 рр. головний режисер театру – Євгеній Гімelfарб, у виставах якого гармонійно синтезувалися його своєрідна художня мова та специфіка харківської лялькарської школи. У 1994 р. було створено виставу «Декамерон» - фарс в стилі венеціанського карнавалу, де знайшли розвиток прийоми поєднання живого та лялькового планів. «Лірико-драматичні новели виконують ляльки, викликаючи в глядацькій залі чуйну тишу, а «солоні» сценки, що змінюють одна одну, як у калейдоскопі, за всіма законами середньовічного фарсу розігрують актори «наживо». Здоровій еротичі Дж. Боккаччо режисер Євген Гімelfарб знаходить дуже точні сценічні метафори, які народжують масу сміху та веселих асоціацій. Причому смак і почуття міри ніде не зраджують творцям вистави» [5, С. 341]. Використання такого принципу сценічного існування певною мірою змінювало функції ляльок і людей. Ляльки втілювали високі людські цінності – любов, відданість, благородство, а люди, навпаки, ставали носіями порочних, дрібних пристрастей.

В 1996 р. Є. Гімelfарб здійснює постанову вистави «Майстер та Маргарита» за М. Булгаковим. Романна багатопланова структура твору знайшла оригінальне втілення завдяки використанню ляльок різних типів та різним прийомам обігрування місць дії. Досить вдалимися видалися переходи від лялькових до живих сцен: головні герої твору мали втілення у живому плані (актори працювали з глибоким психологічним проживанням сценічного життя персонажів), герої біблійної частини твору втілювалися засобами ляльок маріонеток, сцени у спілці письменників вирішувалися з використанням тростинної ляльки.

Освоєнням нових пластів співіснування ляльки та живого актора позначилася робота Є. Гімelfарба над виставою «Моя чарівна леді» за мотивами творів Б. Шоу та Ф. Лоу. Музична комедія сприяла продовженню лінії виховання актора синтетичного театру, де досить дотепно і винахідливо використані прийоми роботи з ляльками різних систем.

Можливості театру ляльок у втіленні художнього образу і в ляльковому, і в живому плані набули особливого звучання при інтерпретації відомого сюжету. За концепцією режисера Еліза, яка стоїть на

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

початку вистави на площі та продає фіалки, втілена як петрушечно-площадна рукавична лялька. В такому вигляді вона потрапляє до аристократа Хігінса, та він починає її навчати. Пізніше змінюється технічна структура ляльки, поступово вона стає маріонеткою, потім красивою, більш пропорційною лялькою, та в кінці – людиною. Якщо дівчина, яка проходить шлях розвитку від квіткарки до леді втілюється через метафору розвитку від ляльки до людини, то Хігінс, навпаки, з наче культурної та освіченої людини перетворюється на ляльку [5, С. 354]. Вистава справляла враження поліфонічного твору, де поєднуються естетика лялькового, драматичного та музичного театрів, створюючи цілісний і органічний світ.

Творчість Є. Гімelfарба, впровадження ним контрастних підходів та різних стилістик відіграли значну роль для виховання в Харківському театрі ляльок синтетичного актора та сприяли формуванню багатогранного репертуару, що призвело в 1990-х рр. до значного посилення авторитету театру серед глядачів та мистецької спільноти.

З 2007 р. в Харківському театрі ляльок працює О. Дмитрієва, зараз – головна режисерка театру та беззаперечна лідерка серед українських режисерів-лялькарів. Перші, створені нею в цьому колективі вистави «Чарівне кільце» О. Цуканова, 2007 р. та «Дюймовочка» Г. К. Андерсена, 2008 р. мали таку образну структуру, що засвідчувала прояв оригінального режисерського підходу та унікального для української сцени типу взаємодії актора і ляльки.

Розробляючи у виставах середовище існування своїх героїв О. Дмитрієва створює яскравий полуфантастичний світ, що пов'язаний не стільки з оточуючою нас реальністю, скільки з дитячою міфологічною свідомістю. Режисерку можна назвати деміургом власного світу, вона будує його практично з нуля, не орієнтуючись на форми життя. У виставах О. Дмитрієвої ляльки ніколи не намагаються наслідувати живій людині, вони самодостатні у тому просторі, де розгортається дія.

Невіддільною частиною цього світу є сценографія Н. Денисової, яка створює єдиний, гармонійний художній простір. Важливість співпраці режисерки та сценографки неодноразово підкреслювали театрознавці, зокрема на думку С. Васильєва усе «ігрове, просторове середовище вони розробляють разом, в міцному тандемі» [7, С. 185].

Окрім рівноправного існування актора і ляльки, особливість режисерського методу О. Дмитрієвої у використанні одночасно декількох естетичних систем. Показово це проявилось у виставі «Майська ніч, або Місячне чаклунство», що створена 2009 р. за мотивами твору М. Гоголя, де в одній стилістиці об'єднано безліч прийомів. Виразна пластичність акторів підтримується ритмами фольклорної музики, а плоскі ляльки взаємодіють з тростинними героями містичного гоголівського світу, поряд з атрибутикою українського села несподівано з'являється чорно-червоний дракон з китайської міфології. Для розробки характеру персонажів О. Дмитрієва часто використовує декілька ляльок, що демонструють різні стани, в яких перебуває герой.

Попри різноманітність природи використовуваних сценічних прийомів, визначною рисою вистав О. Дмитрієвої є стилістична цілісність, що сприяє формуванню виключної атмосферності. Дуже виразно це проявилось у виставі «Король Лір» В. Шекспіра, що поставлена у 2010 р. Сценічна інтерпретація трагедії відрізняється суворістю та політичною гостротою. Гранично напружену атмосферу жахливого середньовіччя створює емоційна акторська гра, символічне використання огидних лялькових персонажів, прийомів тіньового театру та незвична дерев'яна сценографія.

Для вистав О. Дмитрієвої характерно, що головними дієвими персонажами на сцені є актори, а лялька стає свого роду символом подій, що трапляються в житті героїв, таким чином доповнюючи основну лінію дії додатковими змістами. За твердженням театрального критика О. Вергеліса, вона «як серйозний режисер нічого (нікого) не імітує, а створює оригінальні художні світи, в яких люди й ляльки, тексти й підтексти, знаки й почуття якимось зростаються в пошуках театральної гармонії. Актор і лялька можуть виступати в неї як рівнозначні партнери або як різні обличчя одного героя» [2].

У виставах О. Дмитрієвої існують як менше два рівноправних пласти дії, що обумовлює поліфонічність та об'ємність розвитку конфлікту. Таким чином персонаж-лялька не є отожденням або малою копією персонажа-актора. Поєднання живого плану з лялькою є не лише технічним прийомом, а важливим естетично-філософським принципом існування театру О. Дмитрієвої.

В структурі цих вистав лялька наче підкреслює умовність світу вистави, підігрує акторам, які часто створюють дуже тонкий психологічний малюнок ролі. Не завжди ця особливість виправдовується критиками й мистецтвознавцями. Неоднозначністю сприйняття позначилася вистава «Гамлет» В. Шекспіра, створена 2018 р. На думку театрознавиці Г. Веселовської використання ляльок у виставі не завжди виправдане через надто незначну їх роль у розвитку сценічної дії: «лялькам та предметам довірена ілюстративна функція. Надзвичайно різноманітні, витончені та майстерно

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

зроблені ляльки, серед яких і вертепні, і маріонетки, існують лише для того, аби підсилити атмосферу, щось дохідливо зобразити. В акторське завдання навіть не входило делегування лялькам частини своїх почуттів, переживань, й вони просто у зменшеному масштабі представляють те, що вже зіграли артисти» [7, С. 186].

Деякі сцени вистави дають підстави стверджувати про наявність мотиву зміни ролей між лялькою та актором. Так театрознавиця А. Липківська відзначає, що «Мертвішають» подеколи і виконавці-персонажі: відповідно до «фірмової» режисерської парадигми Дмитрієвої, згідно якої в ролі ляльок розглядаються живі актори, вони в деяких епізодах перетворюються тут на механічні фігурки, наче в годиннику чи музичній шкатулці» [7, С. 187]. У Я. Партолі читаємо: «повторів та подвоєнь, зменшень чи збільшень образів, конструкцій, персонажів (які присутні і в ляльковому, і в живому планах) у виставі чимало. Дія вибудовується у кількох площинах, завдяки чому народжуються мікро- і макросвіти, шекспірівський сюжет, його герої і те, що постає за ними» [7, С. 187].

Серед найрезонансніших вистав, втілених О. Дмитрієвою варто виділити також «Чевенгур» за А. Платоновим, 2012 р., «Казанова» за текстами М. Цветаєвої та Дж. Казанови, 2014 р., «Вишневий сад» А. Чехова, 2016 р., «Уявний хворий» Ж.-Б. Мольєра, 2017 р., «Діти райка» Ж. Превера, 2019 р. Для цих творів також характерні різноманіття сценічних засобів разом з переконливою розбудовою цілісного художнього простору. Театрознавиця М. Корнющенко відзначає: «Режисура Дмитрієвої вирізняється особливою атмосферністю, сформованою метафізикою обраних сюжетів, циркуляцією акторських енергій, філігранною пластикою, диханням музичного супроводу, напівтонами світлової партитури. З іншого боку, її вистави дуже «матеріальні»: за законами театру анімації предметне середовище тут дієве, і не тільки ляльки, а й елементи декорацій, костюмів стають повноправними учасниками виконавського ансамблю» [4, С. 34-35].

Зауважимо, що поряд з використанням сучасної сценічної мови, тяжінні до несподіваних інтерпретацій відомих сюжетів для творчості О. Дмитрієвої властиве й глибоке проникнення у світ автора, чуйність стосовно актора та глядача, тонке розуміння природи театру. У поєднанні прийомів та освоєнні різних естетичних систем О. Дмитрієва тяжіє до тотального театру, де рівноправне існування всіх компонентів вистави має за мету пронизливий вплив на глядача. Також важливо підкреслити, що «Завдяки О. Дмитрієвій у Харківському академічному театрі ляльок збережено і розвинуто традицію створення повноцінного репертуару для дорослих глядачів, яка безперервно існує від 1960-х рр.» [6, С. 24].

Висновки. Дослідивши поставлену проблему було виявлено основні тенденції в режисурі Харківського театру ляльок в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. Зокрема відзначено увагу режисера О. Русова до соціальних тем, тяжіння до втілення багатопланових літературних творів Є. Гімельфарбом, витончений естетизм при виявленні глибоких філософських концепцій О. Дмитрієвої. В період суттєвих суспільно-політичних змін та різких трансформацій культурних тенденцій в діяльності Харківського театру ляльок продовжується пошук нових засобів у режисерській, виконавській, сценографічній практиці, що стає органічним розвитком традицій харківської лялькарської школи.

Список джерел та літератури

1. Айзенштадт В. Тени исчезают в полночь. *Слобода*. 1991. 23 марта.
2. Вергеліс О. Ляльки сильніші за людей. *Дзеркало тижня*. 7 липня 2017. URL: https://zn.ua/ukr/ART/lyalki-silnishy-za-lyudey-247792_.html
3. Долганова І. Серпанкові сні Вишневого саду. *Український театр*. 2016. № 2. С. 18-19.
4. Корнющенко М. Комедія ілюзій. *Український театр*. 2017. № 2-3. С. 34-37.
5. Рубинский А. Харьковский театр кукол: история, анализ традиций и школы (опыт исторической философии). Харьков: Тим Паблিশ Груп, 2014. 512 с.
6. Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми./ за ред. С. Васильєва. Київ: КЖД «Софія», 2008. 145 с.
7. Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва. Вистава «Гамлет» В. Шекспіра. II Всеукраїнський фестиваль-премія «Гра». С. 184-187. URL: <https://nstdu.com.ua/festival/drugiy-almanah-vseukrayinskogo-teatralnogo-festivalyu-premiyi-gra/>
8. Хомайко Ю. «Тень», знай своє місце! *Вечерний Харьков*. 2001. 15 марта.

**ТЕАТРОЗНАВЧИЙ РАКУРС ДОСЛІДЖЕНЬ У ДІЯЛЬНОСТІ
НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

Аналіз діяльності кафедри сценічного мистецтва ПНУ до її 20-річного ювілею створення неможливо розглянути поза межами співпраці з Науковим товариством ім. Т. Шевченка (НТШ), до секції мистецтвознавства Івано-Франківського осередку якої входять викладачі й аспіранти Навчально-наукового інституту мистецтв, які неодноразово брали участь у її засіданнях з доповідями. **Метою** пропонованого дослідження постає аналіз театрознавчого напрямку досліджень у діяльності НТШ.

Історія НТШ – це історія сили духу і боротьби української спільноти на гуманітарному фронті проти імперіалізму і шовінізму. Декілька історичних фактів. Наукове товариство ім. Шевченка (НТШ) – перша наукове громадське (суспільне) об'єднання, прообраз української національної академії наук. Товариство було створене 1873 р. у Львові, його ідеєю була соборна ціль – єднання Сходу і Заходу України, розділеної на той час між двома імперіями (Росією та Австро-Угорщиною), в царині науки. Показово, що товариство обрало ім'я Шевченка як відображення ідеї служіння Україні, і вже 150 років ця інституція є прикладом незмінного збереження українознавчого поступу. Товариство, відповідно до оновленого статуту 1892 р., перетворюється в справжню багатoproфільну академію наук з 3 основними секціями Історично-філософською, Філологічною та Математично-природописно-лікарською. Пріоритет діяльності товариства найяскравіше зафіксований у видавничій справі різних наукових напрямів, а також створенні музеїв, бібліотеки та архівів – тобто джерельно-матеріальної бази українознавчих досліджень.

НТШ започаткувало видання серійних випусків – «Записок НТШ» різних напрямів, «Етнографічного збірника», видавничої серії «Пам'ятки українсько-руської мови і літератури», «Матеріалів українсько-руської етнології», «Українсько-руського архіву», монографій, енциклопедій, мап та періодики (часописів), серед яких – щоденна газета «Діло» (з 1880 р.), дво-тижневик «Зоря» (1885-1897) та «Літературно-науковий вісник» (1898-1913), у 30-тих рр. «Українська книга» (з 1937 р.), «Українська музика» (з 1939 р.). Саме видавнича діяльність сприяла залученню до діяльності товариства упродовж усього часу функціонування товариства багатьох провідних українських науковців, які склали елітарний корпус дійсних членів НТШ, а також розширення когорти відомих вчених Європи.

Товариство активно працювало в Галичині до 1939 р., а із встановленням Радянської влади окремі його діячі були репресовані та навіть фізично знищені, більшість вчених вимушена була емігрувати, музеї та колекції розпорошені між різними установами. Проте вже у 1947 р. в Мюнхені діяльність товариства була відновлена, і поступово в діаспорі утворилося чотири територіальні центри НТШ: Європа (1947), США (1947), Канаді (1949) та Австралії (1950). Європейський осередок з Мюнхена переміщується до Сарселя під Парижем, де під проводом проф. В. Кубійовича сформувався Інститут Енциклопедії Українознавства. Упродовж останніх п'ятдесяти років діаспорні Центри НТШ достойно представляли у світі вільну українську науку, в першу чергу українознавство [10].

В період перебудови і з наближенням розвалу СРСР вчені Львова 21 жовтня 1989 р. відновили діяльність НТШ в Україні, як суспільного сектора української науки. Упродовж років відновленої Української незалежності НТШ активно відроджувалося. Діяльність Товариства охоплює 6 наукових секцій та 35 комісій, а також 15 територіальних осередків, переважно в обласних центрах України. Були відновлені приміщення товариства, заснований дослідно-видавничий центр НТШ, що включає комп'ютерний осередок, друкарню та «Українську книгарню наукового Товариства ім. Шевченка». Сьогодні багато науковців Прикарпаття, зокрема Прикарпатського університету імені Василя Стефаника, Навчально-наукового інституту мистецтв також є членами товариства.

Слід зауважити, що особливий науковий та організаційний поступ НТШ було здійснено під головуванням Михайла Грушевського (1897–1913), і виданням його восьми-томної монографічної праці «Історія України-Руси», яка стала теоретичним й історичним методологічним підґрунтям майже всіх гуманітарних досліджень з виразним українознавчим акцентом. Серед них – і театрознавчі дослідження. «М. Грушевський, розглядаючи найстарші твори усної поезії як початок розвитку українського словесного мистецтва, відчинив ворота до дослідів прапочатку історії українського театру. Він перший, обговорюючи на сторінках своєї історії літератури основні елементи театру, ритм, танок і згодом щойно драматичну дію, заклав підвалини під історію українського театру», – зауважував Г. Лужницький [6, с. 137].

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

Межа XIX – XX століть становить вагомий етап діяльності Товариства, пов'язаний із творчістю не лише Михайла Грушевського (історика і голови товариства), але й Івана Франка (письменника і голови Філологічної секції). І. Франко (1856–1916) присвятив понад двадцять років – з 1895 р. – свого найбільш продуктивного періоду життя – Науковому товариству ім. Т. Шевченка, де проявив себе як вчений універсального таланту. Він входив до редакції «Записок НТШ», «Етнографічного збірника», видавничої серії «Пам'ятки українсько-руської мови і літератури», «Літературно-наукового вісника», «Матеріалів українсько-руської етнології», «Українсько-руського архіву», упорядником і редактором публікації у 4-х томах поетичних та драматичних творів Ю. Федьковича (1902–1918), а також новітнього видання «Кобзаря» Т. Шевченка (1908; у 2-х томах), що входили в серію видань НТШ «Українсько-руська бібліотека»; брав участь у виданнях «Збірника філологічної секції НТШ» та «Збірника історично-філософської секції НТШ».

Саме з творчістю І. Франка пов'язані і найперші театрознавчі роботи товариства. Як театральний критик Франко у різних виданнях із 1888 по 1893 рік прорецензував понад тридцять вистав українських драматургів і п'ять вистав польського театру. Серед них вистави за творами І. Котляревського, М. Старицького, С. Гулака-Артемовського, М. Кропивницького, Панаса Мирного, К. Устияновича, І. Бораковського, І. Гушалевича, О. Огоновського та ін. Його спостереження, наукове осмислення театральних процесів та власний драматургічний досвід дозволили виокремити театрознавство в окремий науковий напрям, диференційований від філологічного.

У 1894 р. ним була написана перша історія українського театру і драматургії – «Русько-український театр (історичні обриси)». У цьому нарисі Франко виклав історію розвитку українського театру, починаючи з появи народної драми на Україні, і простежив її до 1864 року в Галичині та до 1880 року на Наддніпрянській Україні (3 розділи: 1. Южноруський театр XVI – XVIII віку, 2. Новий театр на Україні до р. 1880, 3. Руський театр у Галичині до р. 1864). Франко докладно розповів про театральні українські і польські трупи, що мандрували по містах і містечках України, та їхній репертуар [12].

Стаття І. Франка «Руський театр у Галичині» (1885 р.) була надрукована у кількох номерах часопису «Зоря». Автор зробив огляд десятилітньої праці українського професійного театру товариства «Руська бесіда» у Львові, подаючи й історичні передумови його створення за етапами: 1. Семінарський театр, 2. Театр в Коломиї, 3. Початок «Руської бесіди», 4. Мандрівний театр, 5. Нові театральні сцени. Франко починає вивчення українського театру з розгляду театральних дійств в обрядах і звичаях. Саме прадавні форми театру стали взірцем для творців перших літературних українських драматичних творів – інтермедій, комічних діалогів, вертепної драми. В інтермедіях, як зауважував Франко, були представлені «драматизовано веселі оповідання і анекдоти». Надзвичайно високою художньою формою українського театру вважав Франко вертепну драму. Дослідник доклав чимало зусиль для вивчення цього складного мистецького явища, вперше представляючи ґрунтовні відомості про вертеп в Галичині, опис будиночка вертепу, фрагмент вистави [13].

У 1898 році І. Франко в праці «Русько-українська література» продовжив стислий огляд історії українського театру до кінця XIX ст. У статті «Южнорусская литература» (1904 р.) торкнувся історії українського театру найновіших часів. У іншій його праці «Нові матеріали до історії українського вертепу» («Записки НТШ», 1908 р.) були введені до наукового обігу нові, невідомі тексти народних вистав, що представляли різні форми вертепу – ляльковий, «живий», комбінований на зразках так званої волинської редакції вертепної драми, текст вистави вертепу зі Скали Борщівського повіту, текст сцени з Іродом, так звана «вертепна гра з Бердою», «текст різдвяної гри про Ірода», текст «гри, записаної учеником Мандзієм десь в околиці Львова» [14].

Загалом, тематику напрямів творчості І. Франка в галузі театрознавства, надруковані у виданнях НТШ, а також у інших виданнях цього періоду, можна диференціювати таким чином: походження й історія українського театру, теорія драми і засади драматургії, аналіз репертуару, практика сценічної інтерпретації, здобутки режисерів та акторів, менеджмент театральної справи, соціологія театру (міський і сільський театр, мандрівний театр, роль духовенства у галицькому театрі), психологія театру – театральна публіка, популярність репертуару, діяльність драматичних товариств та організацій та ін. Праці І. Франка стали підґрунтям діяльності перших українських театрів, стимулювали новий напрям мистецтвознавства – театрознавства.

Важливим є й доробок члена НТШ Олександра Кониського (1836–1900) – автора духовного гімну «Боже великий». Серед його публікацій філологічного характеру зустрічаються і замітки про драму та театр – «Критичний огляд української драматичної літератури» (1865), «Сьогочасне літературне прямування» (1878), «Відчити з історії русько-українського письменства» (1881–1882) [3].

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

Окрім І.Франка й О.Кониського, театрознавчі роботи також мали місце у діяльності громадського і політичного діяча, доктора права, уродженця Станіславівщини, члена НТШ Михайла Лозинського (1880–1937) [4]. Він детально цікавився українським театром, станом театральної критики та драматургії в Галичині. Під впливом театральних вражень зі Станіслава та Львова М. Лозинський написав окремий цикл поезій «У театрі», що вийшла друком в своїй поетичній збірці «Любов-туга». М.Лозинський також писав рецензії на драматичні твори початку ХХ ст., зокрема на драму А. Крушельницького «Семчишини». Він також був першим біографом життя та творчості його дружини М. Слободи-Крушельницької (1935–1976). В еміграції Лозинський стає професором Українського Вільного Університету. Після повернення в Україну – репресований і розстріляний в Сандармосі.

Наймасштабнішою слід відзначити діаспорну діяльність Товариств США з головним центром у Нью Йорку, де у власному будинку розміщені канцелярія, бібліотека, архіви і конференційна база Товариства. НТШ в Америці продовжило наукову і видавничу естафету НТШ з України, і достойно репрезентувало вільну наукову думку українців поза межами їх материкових земель майже упродовж 50 років, до здобуття Незалежності. НТШ в діаспорі сприяло виданню понад 50 томів Записок НТШ в галузі українознавства, публікація десятків томів «Українського Архіву» з краєзнавчо-мемуарними матеріалами про західноукраїнські регіони [11].

Важливою є дослідницька і видавнича праця письменника, філолога, театрознавця Григорія Лужницького (1903–1990), який у 1952–1969 рр. очолював філологічну секцію НТШ за межами України. Серед його праць – дослідження «Історія українського театру» (Нью-Йорк; Париж, 1961), критичні огляди української поезії та драматургії, розвідки про творчість І. Франка [7–8], Лесі Українки, П. Тичини, Б. Шоу, Дж. Голсуорсі, А. Міцкевича; рецензії на вистави українських і польських театрів у Львові, на твори С. Семчука, О. Бабія, М. Філянського. В Івано-Франківську 1998 р. видано його «Вибране: історичні драми, наукові праці» (упоряд., літ. ред. Степана Хороба) [5], 2004 у Львові – двотомний збірник «Український театр. Т. 1. Наукові праці. Т. 2. Статті, рецензії» [9].

Важливе значення мали визначені термінологічні гасла і біографії провідні діячів українського театального мистецтва в світі, що були опубліковані в десятитомнику В. Кубійовича в діаспорі [2].

У майже всіх серійних виданнях НТШ періодично друкувалися статті про театральне мистецтво у прямому чи опосередкованому вигляді. Це, зокрема, праці В. Перетца «До історії вертепної драми: замітки і матеріали» («Записки НТШ», Львів, 1908, т. 85), М. Возняка «Знахідки до української великої драми» («Записки НТШ», Львів, 1927, т. 146), Ю. Шерегія «Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року» («Записки НТШ», Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто; Пряшів; Львів, 1993, т. 218) та ін. [1, с. 6].

Проте з 1994 р., після створення Театрознавчої комісії у структурі НТШ, , однієї з наймолодших у структурі НТШ, періодично виходять і її спеціалізовані томи, спрямовані на аналітичні дослідження історії українського театру, дискусії і критику щодо актуальних постановок, повернення несправедливо забутих імен режисерів і театрознавців, ін., – задля підняття престижу української театрознавчої науки [1]. Серед авторів збірників слід відзначити Р. Пилипчука, Н. Корнієнко, Р. Кирчіва, В. Гайдабуру, М. Гарбузюк, Г. Веселовську, Н. Владимирову, І. Волицьку, Л. Танюка, Б. Козака, С. Хороба, Г. Липківську, П. Медведика, С. Максименко, О. Боньковську, Я. Партолу та ін. Показово, що автори публікацій – як досвідчені дослідники, так і молоді пошукувачі.

Також важливі театрознавчі дослідження здійснені науковцями Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Зокрема, опубліковані статті у Прикарпатському Віснику НТШ – журналі «Слово», напрям Мистецтвознавство. Це статті професорів Ганни Карась, Степана Хороба, доцента Надії Кукурузи, викладача Галини Олексюк та ін. Також 2012 року за редакцією професора Анатолія Грицана у видавництві Місто-НВ перевидана робота Степана Чарнецького «Нарис історії українського театру в Галичині» 1934 року. Перевидання рекомендоване до друку Науковою Радою Івано-Франківського відділення НТШ [15].

«В ділянці українознавства як пріоритетного наукового напрямку діяльність Товариства спрямована на збереження історичної пам'яті та етнокультурних вартостей українства, проведення досліджень української мови, літератури інших культурних надбань українського народу, розбудову широкого спектра суспільних наук. Не вступаючи в конкуренцію з іншими інституціями науки в Україні (офіційною академією наук, університетами), але констатуючи їх переважну націотворчу інфантильність НТШ бачить себе в ролі каталізатора націо- та державотворчих змін в українській науці та суспільстві» [10].

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

Наукові товариства ім. Шевченка в Україні та за її межами залишаються духовно-культурними об'єднавчими центрами. В умовах утвердження Української держави вони стають амбасадорами українознавства в цілому світі, ланками зв'язку наукових та освітніх установ, усіх зацікавлених проблематикою нової європейської держави України, її історією та культурою. Діяльність НТШ в Україні та діаспорі – запорука спільної успішної дії та впливу на розвиток і процвітання світового українства.

Список джерел і літератури

1. Записки НТШ. Том ССXXXVII. Праці Театрознавчої комісії / Редактори тому Ірина Волицька, Олег Купчинський, Ростислав Пилипчук. Львів, 1999. 681с.
2. Енциклопедія Українознавства: Словникова частина: У 10-ти томах / Гол. редактор Володимир Кубійович. Париж; Нью-Йорк: Молоде життя, 1955-1984. Перевидання в Україні: Львів, 1993–2003.
3. Кониський Олександр Якович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Кониський_Олександр_Якович
4. Лозинський Михайло Михайлович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Лозинський_Михайло_Михайлович
5. Лужницький Григор. Вибране. Історичні драми, наукові праці. / Упоряд., літ. ред. Степана Хороба. Івано-Франківськ: Плай, 1998. 276 с.
6. Лужницький Г. Історія українського театру. *Записки НТШ. Збірник Філологічної секції*. Т. 30. Нью-Йорк-Париж, 1961. С. 135–190.
7. Лужницький Г. Іван Франко про завдання і цілі театру. *Київ, Філадельфія*. 1956, ч. 4.
8. Лужницький Г. Театральні-соціологічні елементи в драматичній творчості Івана Франка. *Записки НТШ*. 1957, т. 27.
9. Лужницький Г. Український театр: збірник праць. Л.: Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Кафедра театрознавства та акторської майстерності, Український вільний ун-т, 2004 . Т. 1: Наукові праці. 2004. 340 с.; Т. 2: Статті, рецензії. 2004. 360 с.
10. Наукове товариство імені Шевченка. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Наукове_товариство_імені_Шевченка
11. Наукове товариство імені Шевченка у США. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Наукове_товариство_імені_Шевченка_у_США
12. Франко І. Русько-український театр (історичні обриси). *Зібрання творів у 50-и томах*. К.: Наукова думка, 1981. Т. 29. С. 293–336.
13. Франко І. Руський театр у Галичині. *Зібрання творів у 50-и томах*. К.: Наукова думка, 1980. Т. 26. С. 357–373.
14. Франко І. Нові матеріали до історії українського вертепу. *Зібрання творів у 50-и томах*. К.: Наукова думка, 1980. Т. 3. С. 378–402.
15. Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. Третє видання [упорядкув. Грицан А. В.; вступ. сл. А. Грицана, С. Хороба]. Івано-Франківськ: «Місто НВ», 2012. 344 с.

УДК 792.054 (73)

Ганна Карась

УКРАЇНЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА В ПЕРФОРМАНСАХ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ «LA MAMA» ТА «YARA ARTS GROUP» ІЗ НЬЮ-ЙОРКА

Розглянуто музичну культуру в перформансах експериментального театру «LA MAMA» та «YARA ARTS GROUP» із Нью-Йорка (США) в контексті театрального мистецтва української діаспори. Виокремлена роль у цих процесах американської театральної режисерки українського походження, письменниці, культурної діячки, перекладачки, театрознавиці Вірляни Ткач. Багатовекторність представлення української музики в цьому експериментальному театрі

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

розглядається за такими напрямками: музика в оформленні вистав; організація фольклорних виступів різних народів світу, у тому числі українців; відкриття забутої української музики; проведення віртуальних програм-подій; оперна режисура.

Ключові слова: музична культура, театральне мистецтво, експериментальний театр, режисерка Вірляна Ткач, Нью-Йорк.

Постановка проблеми. Театральне мистецтво української діаспори пройшло свою еволюцію від аматорських вистав театру побутового реалізму на початку XX століття, модерного театру послідовників Леся Курбаса Володимира Блавацького, Йосипа Гірняка та Олімпії Добровольської у США після Другої світової війни, спроби створити український музичний театр в Канаді у 1980-х роках, завдяки діяльності «Товариства Української Опері Канади», і врешті-решт до експериментального театру «LA MAMA» у Нью-Йорку. Враховуючи важливість вивчення практики останнього для розуміння представлення українського сегменту у світовому театральному процесі, актуальним видається дослідження однієї із складових діяльності театру – музичної.

Аналіз досліджень. Термінологічна база дослідження (походження, характеристика, автори та твори експериментального театру) базується на визначеннях Ренді Александера (Randy Alexander) [10] та словнику театру професорки театрознавства Сорбонни Патріс Паві (Patrice Pavis) [4]. Оскільки наукових розвідок про експериментальний театр «LA MAMA» та «YARA ARTS GROUP» із Нью-Йорка нами не виявлено, то джерельним матеріалом нашої статті слугували інтерв'ю із Вірляною Ткач, зокрема взяті у неї Аліною Черній [8], інформація із офіційного сайту театру [11] та інші матеріали з простору Інтернет [1; 3; 5–7; 9].

Мета статті – розглянути музичну культуру в перформансах експериментального театру «LA MAMA» та «YARA ARTS GROUP» із Нью-Йорка (США) в контексті театрального мистецтва української діаспори.

Виклад основного матеріалу. При експериментальному театрі «LA MAMA» у Нью-Йорку американська театральна режисерка українського походження, письменниця, культурна діячка, перекладачка, театрознавиця Вірляна Ткач (Virlana Tkacz) у 1990 році створює мистецьку групу «Яра» («Yara Arts Group»), яка працює до наших днів і сприяє гідному мистецькому образу України «по той бік океану». З того часу вона кожного року приїжджає в Україну і як засновниця студентських театральних майстерень при Гарварді, веде їх при інститутах в Києві та Харкові, в Києво-Могилянській Академії, а також в Нью-Йоркському університеті, університеті Торонто, Бакнел, Вінніпезі, Пенн-Стейт, Бишкеку, Улан-Баторі та Улан-Уде.

Діяльність групи «Яра» впродовж більше тридцяти років дає можливість здійснити певні узагальнення, звернувши увагу на таку важливу складову як музична культура.

Перш ніж розпочати огляд діяльності групи «Яра» визначимося із поняттям «експериментальний театр». Американський PR-стратег у сфері розваг, стилю життя, споживачів і музики Ренді Александер так характеризує цей вид театру: він пропонує театральний досвід, відмінний від традиційного; базується на власній мові, покликаний змінити сприйняття глядача; відтворюється у власному всесвіті, побудованому на основі конкретної пропозиції режисера та акторів; охоплює всі інновації у театральній виставі, залучаючи до сцени глядачів; інтегрує багато форм художнього виразу, таких як танець, музика та поезія; вільне маніпулювання простором і не прив'язане до конкретної театральної архітектури; драматургія відповідає певній структурі і не характеризується лінійністю чи хронологічністю; експериментальний театр може поєднувати власну лексику та певну символіку, що надає йому різноманітних значень та інтерпретації, в межах напрямків експериментального театру є сюрреалізм та експресіонізм як посилення на творення [10]. Патріс Паві вважає експериментальний театр альтернативним до комерційного. Він є театром, «...який пропонує надзвичайно оригінальні програми, інший стиль і спосіб існування. Парадоксально, але скромні засоби дають змогу випробувати нові форми ініціативніше й економічно та естетично цілком незалежно» [4, с. 435]. Саме експериментальний театр пропонує перформенс як пропозицію «...теоретичних роздумів над виставою в процесі дії та створення сенсу в строгих параметрах попередньо зображеного оточення», у ньому «...акцентується радше ефемерний і незавершений характер творчості, а не сам твір мистецтва, який представляють і який є завершеним» [4, с. 77, 303].

Вірляна Ткач народилася в Ньюарку, однак має українське походження, її батьки – представники третьої еміграційної хвилі. Вона формувалася в біполярному середовищі – українському і американському. Українське – це родина і українська католицька школа, і що **було дуже важливим для її формування – українознавство та «Пласт»**. В американському середовищі у неї формується

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

бажання бути американським режисером. З цією метою Вірляна спеціально поїхала до **Беннігтон-коледжу**, який, зокрема, був спрямований на радикально-експериментальні речі, а потім продовжила навчання в магістратурі **Колумбійського університету (Columbia University in the City of New York)**. Виконуючи завдання керівника курсу – написати про когось із режисерів, запропонувала американського. На це викладач їй зауважив: *«Був ж якийсь український режисер? Напиши про нього»*. І тут Вірляна пригадала про **Леся Курбаса**, про якого їй розповідав дідусь [8]. Так розпочалися її студії українського театру.

Сповідуючи інтернаціональність проєктів, мета групи «Яра» – пропагувати українську культуру і ділитися нею з іншими народами. Для цього Вірляна робить переклади з української англійською таким чином, щоб було досягнуто мети, *«...коли публіка слухає, вникає в сенс і справді розуміє, що відбувається. Коли матеріал став “прозорий” для неї*. Це складно, адже все одно потрібно зробити так, щоб мова не стала бар’єром, чи щоб переклад не став просто переказом» [8].

Музиці надається велика увага в *оформленні вистав групи*. «Лісова пісня» (за драмою-феєрією Лесі Українки) є однією з кращих постановок групи. Цікаво, що роль Мавки спочатку **грала кореянка, а потім афроамериканка, яка мала чи не п’ять (!) октав вокального діапазону**. **Музику до вистави написав японський композитор** Кенджі Іто (Genji Ito, також відомий під прізвиськом Ітокен). Вона тільки ескізно наближена до української мелодики і виконує функцію ілюстрування та ситуативного створення відповідної атмосфери (за П. Паві) [4, с. 424].

Другим напрямом діяльності «Яри» є **організація фольклорних виступів** різних народів світу, у тому числі українців. Вірляна Ткач запрошує музикантів із села Криворівня Верховинського району Івано-Франківської області до Америки вже понад п’ятнадцять років, купує їм квитки на літак, поселяє в себе та знайомих [1]. В Українському музеї в Нью-Йорку на концерті «Коляда і музика з Карпат» фольклорна група з Криворівні виконувала гуцульські колядки та інші фольклорні твори в 2019, 2020 роках. Як розповів власному кореспонденту «Укрінформу» цимбаліст Василь Тимчук, музиканти колективу працюють у Центрі дитячої та юнацької творчості у Верховині й протягом багатьох років їздять виступати з концертами до США й Канади. На концерті також виступив композитор і відомий музикант-бандурист зі США Юліян Китастих. Таким чином, виконання автентичної української музики, яка є свідченням глибини нашої культури, слугує розширенню комунікативних зв’язків між народами.

Третій напрям – **відкриття забутої української музики**. Віднайшовши партитуру популярного естрадного ревію «Алло на хвилі 477» Юлія Сергійовича Мейтуса (українського композитора єврейського походження, керівника одного з перших джаз-бендів України), В. Ткач показала її *нью-йорському композитору і джазмену Ентоні Коулману, який був щиро подивований цією музикою і виконав її та свої імпровізації з молодими харківськими музикантами у Мистецькому Арсеналі в Києві*. Це був український рок-гурт із Харкова «Жадан і Собаки», що виник у 2000 році та інші оркестранти з Харкова. Оскільки у партитурі збереглося мало тексту, для реновації твору необхідно було його написати заново. Цю місію виконав Сергій Жадан – український письменник, перекладач, громадський діяч, фронтмен гуртів «Жадан і Собаки» та «Лінія Маннергейма», написавши щось нове про Харків. Постановка мюзиклу мала відбутися весною цього року в Харкові, однак історія розпорядилася по-іншому. Вона відбулася у Нью-Йорку. Таким чином В. Ткач відкриває давно забуту оригінальну музичну спадщину України, яка резонує з американською і зближує їх.

Четвертий напрям – серія **віртуальних програм-подій**, які містяться на офіційному сайті «Yara Arts Group» [11]. Кожна програма передбачає інформацію, а також відеопередачу, яку веде Вірляна Ткач особисто англійською мовою. Так, в циклі «UKRAINIAN CULTURE IN AMERICA» – розповіді про бандуристів Юліана Китастого, Зіновія Штокалка, Таню Вовк, хореографа Василя Авраменка і скрипаля Павла Гуменюка, мистецтво бандури в діаспорі, співпрацю з групою «Яра», в циклі «YARA'S WORLD EPIC SONGS FESTIVAL» – знайомство з українською думою. У всіх цих програмах музика займає вагоме місце, створюючи ефект контрапункту (за П. Паві) [4, с. 424]. Таке ґрунтовне представлення чільних постатей української музичної культури діаспори вводить їх у світовий культурний простір, дає можливість познайомитись з їхнім доробком практично будь-якій людині у світі.

П’ятий напрям – **оперна режисура**. У серпні 2019 році в Національному театрі імені І. Франка здійснено міжнародну постановку опери-антиутопії «Газ» від формації «NOVA OPERA», а в грудні її тричі було показано у Нью-Йорку [6]. Саме вистава «Газ» була 1923 року прем’єрною постановкою Леся Курбаса в Мистецькому об’єднанні «Березиль». Режисеркою цього проєкту, над яким працювали митці з України, Австрії та США, виступила Вірляна Ткач, яка вже три десятиліття вивчає творчість

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

розстріляного митця. Творцем проекту «Газ» є також дуже досвідчений композиторський дует – Роман Григорів та Ілля Разумейко, які задіяні й у головних ролях. Роман Григорів – диригент і Син Мільярдера, власника заводу. Ілля Разумейко – Інженер, у виставі грає на піаніно, яке є центральним образом художньої реальності. В опері переплелися стилі: футуризм, експресіонізм, технопанк, постапокаліпсис.

Роздумуючи над першоосновою постановки, В. Ткач говорить: «Курбас завжди наголошував, що роль режисера у виставі головна. Також дуже важливо – це зібрання творчої групи. Ось творча група «Березоля» збиралась і зробила прем'єрну виставу – «Газ» за п'єсою Георга Кайзера. І головним у тій постановці була не п'єса, а ті сценічні перетворення, які робить саме Курбас. Сам дизайн п'єси дуже абстрактний: видно лише, що актори – це робітники фабрики, котрі починають працювати на різних машинах. Їхні рухи й музика – то щось неймовірне. Курбас творить виставу через свого сценографа, лицедія, костюмера, музиканта. Тобто можна сказати, що все сценічне дійство зробив сам Курбас. Його режисерські поняття трансформуються через усіх задіяних у творчому процесі. Я це мала на увазі» [2].

Універсальні ролі в цій постановці виконують артисти Nova Opera: співаки Андрій Кошман, Руслан Кірш, Євген Рахманін, Анна Кірш, Мар'яна Головка, Олександра Мельє із Франції (дочка викладачки Лесі Турянської з Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського) [5]. До постановки було залучено австрійського хореографа Симона Майєра.

В опері на сцені одночасно взаємодіють оркестр, вокалісти та глядачі: усі вони інтегровані в дію. Композитор Ілля Разумейко так говорить про постановку: «У серії перформансів-ритуалів вони взаємодіють через живі інструменти, live-електроніку, метацитати та архаїчні наспіви. Глядач потрапляє у постіндустріальний світ, жителі якого перебувають під гіпнозом сакральних «формул-повторів». Декламуючи їх, поступово вводять і спостерігачів у стан ментальної левітації, в якому необхідно робити вибір між масовим та індивідуальним, екологічним та індустріальним, раціональним та безсвідомим» [7]. Тож, ця інтернаціональна постановка засвідчує тяглість традицій від Леся Курбаса, пошук нових засобів театрального виразу в сучасних умовах, нову якість творчих пошуків В. Ткач як оперного режисера.

Боротьбу українського народу проти російської навали, активна фаза якої розпочалася 24 лютого цього року, підтримало прогресивне людство всього світу, у тому числі театральна громадськість. 16 квітня за ініціативи Театрального центру Мартіна Сігала 24 театральні компанії Нью-Йорка, у тому числі Театр «LA MAMA», взяли участь у 12-годинному марафоні на підтримку України, у пам'ять про трагедію в драматичному театрі в Маріуполі, де, внаслідок бомбардування російським літаком, загинуло 300 цивільних мешканців [9]. Ця акція засвідчила кровний зв'язок української діаспори з рідною землею та її народом.

Висновки. Така різновекторність представлення української музичної культури в перформансах експериментального театру «LA MAMA» та «YARA ARTS GROUP» із Нью-Йорка демонструє тяглість традицій від модерного театру Леся Курбаса «Березиль» з одного боку, і пошук нових засобів виразності в умовах XXI століття з іншого, адже театральні-авангардисти постійно намагаються вигадати щось нове, аналогів чому немає в жодному куточку світу. Тому глибше вивчення творчої діяльності театру «LA MAMA» та «YARA ARTS GROUP» ще попереду, а наша розвідка є певним ескізом до таких студій.

Список джерел та літератури

1. В Українському музеї в Нью-Йорку відбувся концерт «Коляда і музика з Карпат». URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/2833811-v-ukrainskomu-muzei-v-nujorku-vidbuvsja-koncert-kolada-i-muzika-z-karpat.html>
2. Вірляна Ткач: «В опері “Газ” ми намагаємося зберегти курбасівське “перетворення”». URL: https://zn.ua/ukr/ART/virlyana-tkach-v-operi-gaz-mi-namagayemosya-zberegti-kurbasivske-peretvorenniya-312352_.html
3. Нью-Йоркські театри влаштують 12-годинний марафон на підтримку України. URL: <https://ballettristic.com/niu-iorkski-tieatri-vlashtuiut-24-ghodinnii-marafon-na/>
4. Паві П. Словник театру. Львів: Вид. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
5. Сьогодні прем'єра антиутопії, що була натхненна Лесем Курбасом. URL: <http://litakcent.com/2019/06/11/sogodni-prem-yera-antiutopiyi-shho-bula-nathnenna-lesem-kurbasom/>

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

6. Український Курбас у Нью-Йорку: американські глядачі побачили українську оперу «Газ». URL: <https://ukrainian.voanews.com/a/ukrainian-opera-gas-in-new-york-city/5223186.html>

7. Українську оперу GAZ покажуть у Відні та Нью-Йорку. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-news/283925-ukrayinsku-operu-gaz-pokazhut-u-kievi-vidni-ta-nyu-yorku>

8. Черній Аліна. Вірляна Ткач про американський театр, український джаз та культурну дипломатію під час війни. URL: <https://theclaquers.com/posts/9901>

9. New York Theatre Artists for Ukraine. URL: <https://howlround.com/happenings/new-york-theatre-artists-ukraine>

10. Randy Alexander. Експериментальний театр: походження, характеристика, автори та твори. URL: <https://uk.warbletoncouncil.org/teatro-experimental-5058>

11. Yara Arts Group. URL: <https://www.yaraartsgroup.net/virtualevents>

УДК792.2.071(477.54):[130.1+141.5]

Ірина Кобзар

ПРОБЛЕМИ ОСОБИСТОЇ СВОБОДИ І СВОБОДИ ТВОРЧОСТІ (на прикладі митців Харківського академічного театру ім. Т.Г. Шевченка)

Ключові слова: театральний процес України, війна в Україні, освітній процес в Україні, Харківський академічний український драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка, свобода творчості, свобода особистості.

У статті розглянуто передумови формування нового українського суспільства, важливим фактором якого мусять стати культура і, зокрема, сценічне мистецтво, що допоможуть виховати україноспівому націю. На прикладах з практики митців Харківського театру ім. Т.Г. Шевченка розглядається зв'язок між категоріями особистої свободи та свободи творчості.

Постановка проблеми. У своїй праці «Я – мене – мені... (і довкрути)» Юрій Шевельов (Шерех) писав про відчуття себе як учня з другої партії. Йому нібито близько до вчителя, до дошки, ніби все чутно, усе видно, він багато знає, а весь час ніби ховається за спинами інших, не бажаючи, щоби його помічали [5]. На нашу думку, саме так ми, українці, прожили тридцять років своєї Незалежності, ховаючись за спинами «перших учнів» всесвітньої історії від самих себе і від світу. Чому так сталося? Війна росії з Україною запустила безліч процесів, як світового масштабу, так і внутрішнього (всередині нашої та інших країн, всередині самої людини). Суть багатьох з цих процесів – задіяти нові механізми, ухвалити нові закони, провести нові межі в житті світу і людей, зокрема, розгрібаючи завали того, що вже перетворилося на руїну, і своє віджило. Війна в Україні і по цілях, і по наслідках є світовою та цивілізаційною.

На це вказують наступні ознаки: а) Уперше від завершення Другої Світової війни така кількість країн втягнута у війну б) Багато з інституцій, що діяли саме як результат наслідків Другої Світової війни, або не працюють, або працюють із протилежним ефектом. в) Те, що вважаємо основним у будь-яких конфліктах такого масштабу – особисте життя, особисті долі, історії життів величезної кількості людей, змінилися кардинально.

Тож, не тільки життя України як держави, а й життя кожного її громадянина, має тотальні зміни через нинішню війну. Війну за свободу і незалежність батьківщини. І те, як потерпає «зовнішня», за Г. Сковородою, людина у ці часи, повністю віддзеркалює ті процеси, що відбуваються всередині пересічного українця, бо зачіпає його особисту свободу.

Аналіз досліджень. Оскільки тема статті пов'язана з поточним моментом, то джерелом авторці слугували власний досвід та рецензії й огляди на прем'єри воєнного року в Україні (зокрема, на актуальні вистави харківських театрів у незвичному форматі, на «чужих» сценах) фахових театрознавців Ю. Швеця [4] і Ю. Щукіної [6], а також репортажі журналістів різних національних [3] і регіональних інтернет-видань (зокрема, дописи винничанки В. Кирильчук [1-2]), у яких висвітлені фестивальні виступи Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка, в тому числі, у колаборації з Вінницьким музично-драматичним театром ім. М. Садовського, на міжнародній арені 2022 року. Також у цій праці ми послуговувалися думками видатного українського мовознавця світового масштабу Ю. Шевельова [5].

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

Мета статті – виявити зв'язок між станом внутрішньої свободи митця (на власному та колег по сцені Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка прикладах) та проблемою комунікацій держави та індивідуума, одним з інструментів якої мусить бути сфера мистецтва, сценічної творчості.

Виклад основного матеріалу. Ми всі відчули, що наша особиста свобода точно має межі, ще у 2014 році. Саме тоді ми побачили, як у нас, як у держави, почали відбирати свободу (тільки тоді ані армії, ані зброї, ані подібної сьогодиншній міжнародної підтримки ми не мали, та й юридичні і політичні та економічні аспекти світової підтримки України не були задіяні у повній мірі, бо місце і вага нашої країни у 2014 році з її місцем і вагою нині не співставні). Всі ці вісім років фантомні болі наслідком увірваної державної свободи усім нам боліли особисто. Ми не могли змиритися ні з тим, на що перетворює росія Крим, ні з тим, якими несвобідними стали мешканці Донецької та Луганської областей, з приходом «руського миру», втративши усі свободи. Наведемо особистий приклад моменту переживання того, як можна втратити особисту свободу. У 2017 році Харківський академічний український драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка виїздив до «сірої зони», до станиці Новолуганське, щоб провести дитячий ранок з нагоди свята св. Миколая та передати гуманітарну допомогу як мешканцям дитячого садочку, так і бійцям-айдарівцям. До поїздки в театрі готувалися протягом двох місяців, всім Харковом збирали гроші на необхідний дитсадочку котел (попередній було знищено обстрілами). Для вечірнього показу було обрано виставу «Шельменко-денщик» – свідомо таку, в якій лунає як українська, так і російська мови. Навмисне обрали сюжет старого водевілю, щоб не дратувати тих, хто там мешкає під постійним тиском. Попри те, що, коли ми приїхали до Новолуганського, повітря вже гуло від пострілів, «ранок» на свято Миколая пройшов так, як було задумано. Щоправда, діти були трішки «затиснуті», але раділи. У садку були широкі великі вікна, і актор Роман Жиров, який грав Миколая, використав цей момент для створення перспективи «дида»: коли він спускався з гірки, несучи величезний мішок з подарунками, діти бачили весь шлях «святого Миколая». Водночас з тим, сама атмосфера перебування і «сірій зоні» була для акторів важкою. Світла у приміщеннях не було, а ходити можна було тільки по певних стежках, бо навколо все було заміноване. Спілкування з дорослими не викликало приємних емоцій. Відчувались обмеженість, упередженість їх поглядів. Потім стало відомо, що коригувальником обстрілу Новолуганського був голова селищної ради станиці (в залі Будинку культури тоді було дві сотні місцевих дітей).

Обставини того виїзду театру ми зафіксували в низці телевізійних та Інтернет-репортажів. Зокрема, в наступному: «Під час вечірнього спектаклю розпочався обстріл із “Градів”, у залі місцевого Будинку культури вимкнулося освітлення, у будівлі зайнявся котел опалення, який гасили спільними зусиллями військових, місцевих жителів і акторів. З будинку були евакуйовані діти й жінки. “До честі своїх колег, можу сказати, що всі поводитися дуже адекватно”, – підкреслила акторка. Вона також додала, що вже по дорозі в Харків їй зателефонувала директор дитячого садка, де актори виступали, і повідомила, що він зруйнований влученням снаряда» [3]. Миттєве обмеження особистої свободи ми відчули, коли під час пожежі жінок – серед них і акторок, загримованих, у костюмах та перуках за модою першої половини XIX століття – і дітей примусили спуститися до підвалу. Тоді ми фізично відчули, як це – не мати свободи вибору, безальтернативно виконувати наказ, щоб врятуватися.

Це відчуття довелося пережити вдруге, коли у Харкові кінця лютого – початку березня 2022 року під бомбардуваннями і під «Градами» ми, тягнучи із собою онуків та дітей, бігли до метро, підвалів або – якщо часу не було – принаймні до тамбурів, коридорів, ванних кімнат. Саме загроза твоєму життю дуже конкретно дає відчуття, якими є межі твоєї внутрішньої особистої свободи.

Ми наявно бачимо, що попередні вісім років, коли велика кількість українців пройшла військову службу, навчилася тримати зброю, захищати себе і країну, стали запорукою не тільки для того, щоб не лише втримати свою країну у перші, найважчі дні війни, але й зараз гнати загарбників геть. Тому особиста свобода мусить бути міцно юридично, політично і військово захищена. Саме особиста свобода надихнула мільйони жінок вивести своїх дітей, стареньких і тварин з-під «Градів» і ракет в інші міста або інші країни. Спостерігаючи за всім тим, що відбувається протягом останніх місяців в нашій країні, те, як ми (влада, збройні сили і народ України) згуртувалися і відбиваємо атаки агресора, можемо резюмувати, що це відчуття внутрішньої свободи, особистої свободи, стало ледве не найглибшим джерелом, яке давало нам змогу жити і боротися за цю свободу.

Не приймає українська ментальність, століттями вирощена на волі (аж до махновщини, з її анархією), жодної форми влади держави над собою, можливо і справедливо вважаючи, що будь-яка форма влади держави – чужа, а скоріше на інтуїтивному рівні відчуваючи, що будь-яка влада над особистістю і над особистою свободою рухається до повного знищення останньої. І тут державі

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

доведеться докласти неймовірних зусиль, щоб скорелювати свої амбіції і зазіхання із мріями і сподіваннями своїх громадян. Спостерігаючи за тим, як не відклали до мирного часу свої життя наші українці, як повноцінно і глибинно свobodно вони наразі живуть, інколи навіть у нелюдських умовах, розуміємо, що в нас проростають якісно інші ідеї і форми взаємодії зі своєю Батьківщиною. Ще з 2014 року вони вилилися у волонтерство, яке стало індивідуальною народною формою опікування українців своєю армією. А нині волонтерським хабом стала уся незагарбана частина України. І волонтерство – не просто всенародний бренд українців, а міжнародний бренд українців, волевиявлення свobodного народу. На підтвердження тому, що сил народної підтримки армії боїться навіть армія супротивника є заклики її представників до повного знеструмлення України як однієї з форм проведення «спецоперації», щоб в українців, які вивчили англійську і можуть працювати на закордон дистанційно, не лишилось ресурсів допомагати армії.

Щойно держава почне вимагати пріоритету обов'язків по відношенню до неї над правами особистості, зародиться тоталітаризм. Ми всі спостерігаємо нині за тим, на яку отару перетворилися росіяни під тиском тоталітарного правління і під впливом тоталітарної культури. Надалі нам не лише із імперськими письменниками та пам'ятниками поетам, що підтримуючи імперіалізм власної держави, перекичували історичні факти, доведеться визначатися. Головними завданнями теж будуть завдання про створенню культури новітнього часу, бо як стало вже очевидним, класичні «скрепи» від нічості та озвіріння людських душ у масових проявах індивідуумів (які не читають жодних книжок і не знають історії, навіть своєї) не рятують.

Після Перемоги нам на законотворчому рівні треба буде захищати особисту свободу як невід'ємне право громадянина: закон про зброю, закон про новітню інфраструктуру, яка дасть змогу в укритті убезпечитися від загибелі у власному житлі, і ще вервечку законів, згідно з якими кожен громадянин України матиме право на частину репарації, щоб відновити гідний рівень життя. Нам необхідне право на юридичний захист в міжнародних судах, не очікуючи поки в нашої держави дійде справа до вирішення проблем кожного. Треба оновити позиції міжнародного права для українців, щоб наші громадяни відчували цю особисту свободу і за межами країни. Не лише ті українці, які змушені були виїхати до Європи (8000000 жінок і дітей), а й особливо ті, яких примусово вивезли з України (лише дітей до РФ вивезли 155 000). Ми тому акцентуємо увагу на загрозах для розвитку і українського суспільства, і держави Україна через демографічні урвища (що вже виключають психологічну, сакральну, тонку складову життя багатьох українців), через те, що без наших дітей і наших онуків у нашої країни немає майбутнього.

Не менш важливою за особисту свободу мусить бути підтримка всередині країни свободи особистості. Сумнозвісні рядки Тараса Шевченка «На нашій, не своїй землі» мусять вже втратити свою актуальність. Ми, звичайно, маємо певні досягнення у сьому за тридцять один рік Незалежності, але усе це здобувалося пунктирно, болісно, такою дорогою ціною. Ми не певні, що колеги з Заходу України розуміють або знають, як і скільки ми, східняки, потерпаємо через своє українство у себе вдома, в своєму місті. І це вже у Незалежній Україні – «На нашій, не своїй землі...». Тому тема свободи особистості українців в Україні, плекання нашої україноцентричності мусить стати першочерговою завданням українського громадянського суспільства. Рівноцінним завданням відновлення зруйнованої інфраструктури та побудові власного потужного ВПК. Українці на «нашій (не) своїй землі» мусять відчувати гордість і впевненість, а не пасти задніх. Так, в нас вже є, дякуючи багатьом достойникам, які життя своє клали задля того, своя українська церква. Однак на черзі вирішення питання з прибиранням з української землі переряджених і «перевзутих» московських попів, які – це ж гоголівського пера гідний парадокс – мають під своєю юрисдикцією усі три Лаври в Україні, сорок відсотків храмів і шістьдесят відсотків монастирів. І це на тридцять перший рік Незалежності, на дев'ятий рік нищівної війни. Останнє призначення очільниці Довженко-Центру, за освітою кинологині, безпрецедентно у країні, яка дружно відбиває відсіч ворогів, вивело протестувальників на вулиці столиці. Ми реально можемо втратити Довженко-Центр у середмісті Києва, поки ЗСУ відбиватимуть Мелітополь чи Каховку. І яким чином боротися зі своїм чиновництвом, зараженим малоросійщиною і маргінальністю, як досягти у самій країні того, щоб давно вже прийняті закони діяли, як підіймати наступні покоління, щоб їхня свобода особистості і україноцентричність органічно поєднувалися, ставали опорою для розкоординованих багатовекторністю власних зусиль і гігабайтами різноманітної інформації, підлітків?

За родом своєї професійної діяльності ми часто мали змогу оцінювати мистецькі здібності та навички дітей і підлітків на різних конкурсах та фестивалях. Без перебільшення, Харків до ворожого вторгнення у 2022 році, був центром подібних заходів в Україні. І свобода в творчості покоління

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

«наших онуків» якісно відрізнялася від свого часу нашої, регламентованої партійністю, ідеологічністю і виставленістю «на Москву», творчістю у самодіяльності, а потім і в інституті. Їх свобода творчості, абсолютного прояву своєї особистісної свободи відрізнялася навіть від творчості покоління «наших дітей», які переважно зазнали умов жорсткої регламентації в садках і школах. Якби не події війни, ми мали всі підстави сподіватися на формування нової генерації освіченої, сильної, творчо свободної нації.

Особиста свобода і свобода творчості в стінах Національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського – тут теж відбуваються оновлюючі процеси, гідні різнобічного оцінювання. Інтегруючись до світової системи освіти, виконуючи необхідні для цього вимоги, а також через обставини хвилі пандемії та війни, викладацький контингент змушений ударними темпами оволодівати діджиталізацією освітнього процесу. Скорочення групових та індивідуальних годин у навчальних планах, опанування новими системами звітності, документації, різноманітними освітніми платформами, необхідність дотягнутися до рейтингових норм – все це, звичайно, речі потрібні і неминучі. Втім, в разі, якщо це не забирає весь час викладача, головне призначення якого – вчити нове покоління глибоким практичним знанням зі спеціальності. Та у й сценічному мистецтві без безпосереднього контакту (викладача і студента, студента та іншого студента) при якому ці знання передаються, навчити складно.

Міркуючи щодо внутрішньої свободи творчої особистості, наведемо такий факт. Шістнадцять років тому до Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Шевченка прийшло, на нашу думку, дуже перспективне покоління акторської молоді. Воно було особливо талановитим, виплеканим нами, акторами театру і педагогами, у Харківському Національному університеті мистецтв імені І.П. Котляревського. На них покладалися особливі сподівання – що візьмуть на плечі і нестимуть все те навантаження, що ми несемо десятиліттями і вже підтомилися нести самі. Однак, протягом останнього десятиліття з інтервалами у півтора роки з театру пішло вісімнадцятеро акторів (серед яких і такі, знані нині в Україні та за її межами, митці-патріоти, як Оксана Черкашина, Ніна Хижна, Ігор Ключник). Причини були різні, але головна – молодь не бачила в театрі того майбутнього, яке вже омріяла, і на яке вже набудувала планів. Театр як державна структура, як система цінностей і правил, що не змінюється роками, не зуміли запропонувати молодим іншого, більш свободного, простору для їхньої творчості. Після цього життя театру – ніби в порожнечі. Як результат, театр що народжений із високим ім'ям «Березіль», геніальним Лесем Курбасом, став єдиним, що досі не відновив своєї роботи у зруйнованому Харкові. Майже половина молодого складу трупи з міста і з країни виїхали. Не всі й повернуться, адже не матимуть умов для нормального життя. Втім, у 2022 році керівництво Харківського театру ім. Т. Шевченка поставило театр на простій, заощаджуючи для держави кошти фонду заробітної платні. Без мрії про новий театр – театру не буває, без ідеї нового театру – театру не буває, але і без тих, хто будуватиме цей театр, тобто молодих за віком людей, теж театру не буває. Столітній ювілей «Березоля» відзначається серед його працівників лише особистими спробами проводити театральні чи театралізовані акції, перфоманси або підміняти живу акторську діяльність експериментами у соціальних мережах, а також показами протягом 2022 року лише двох випущених до гарячої фази війни вистав театру – «Калігула» А. Камю та «Хлібне перемир'я» С. Жадана на фестивалях країни та закордону. Та й це відбулося завдяки особистій ініціативі, особистій творчій свободі режисера цих вистав О. Ковшуна, який згуртував у Вінниці евакуйованих акторів Харківського театру ім. Т. Шевченка з акторами місцевих театрів. Лише ці фестивальні виступи частини трупи і мають розголос і значення, представляючи театру у його ювілейний сезон. На користь резонансу цих показів свідчить, зокрема, така думка Ю. Швеця про виставу «Хлібне перемир'я»: «...основний наратив п'єси, написаної задовго до активної фази війни, режисер, звільняючись від “половинчастості” мирних ілюзій, цілковито співвідносить із болісними реаліями сьогодення» [4, с. 12].

Отже декілька роздумів щодо нового українського воєнно-повоєнного театру, який вже зароджується. Зароджується у підвалах та укриттях ще зруйнованих холодних і темних міст та під вогнем і залізним дощем передової лінії фронту; у катівнях і буцегарнях окупованих росіянами територій України; у маминих та бабусиних казках і чужих оселях, що тепло прихистили українців-біженців; і на театральних майданчиках закордоном, де намагаються тривати в професії наші актори і режисери; у невеличких клубах та інколи зовсім не пристосованих приміщеннях, де відбуваються читки нової української драматургії; на кону закордонних музичних театрів, куди виїхали артисти театру опери у балету України; на екранах міжнародних фестивалів, де демонструються українські фільми про Україну, з українськими – нарешті – акторами – випускниками, в тому числі, і нашого вишу – скрізь в Україні і по всьому світу митці наголошують на правах українського народу на вільне життя

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

на своїй землі. Можливо це і маленькі перемоги, але саме з маленьких перемог буде складатися наша велика перемога.

Висновки. На нашу думку, у явлених під час фази повномасштабної війни в Україні нових театральних пробах можна виявити такі характерні риси.

1. Відмирання пострадянського, колоніального театру як основної театральної форми в Україні, побутування якої істотно заважало театральному розвитку.

2. Розширений спектр тем (порівняно з довоєнним часом). Цьому посприяла глибина розуміння усього, що відбувається з людиною, яка проходить крізь війну.

3. Жанрова та стильова різнобарвність театрального продукту.

Подальші перспективи розвитку української сцени ми вбачаємо у наступному:

1. Кристалізація формул сучасної акторської гри, що істотно вплинуть на методології викладання в українських творчих вишах, де не може бути надалі панування «системи» Станіславського. Натомість, необхідно вивчати, в першу чергу, теоретичні і практичні розробки українських діячів театру, а в другу – опановувати різноманіттям світових театральних систем, серед яких певну, незначну частину годин можна відводити і викладу «системи» Станіславського.

2. Всеосяжна робота над застосуванням живої української мови. Адже, попри непопулярність такої оцінки, ми вважаємо, що та сценічна мова, якою нині послуговуємося у театрі, називаючи її класичною, інколи відгонить мертвечиною. Все, що додаватиме вітальності українській мові, треба підтримувати. Лише протягом цього навчального семестру ми були свідками народження студентами Ніжинського фахового коледжу культури і мистецтв нового слова – «солярцит» (за аналогією з геноцидом і лінгвоцидом – геноцид через брак світла). Студенти з музичною освітою навіть у щоденних сигналах оповіщень про повітряну тривогу схильні чути «ля» першої октави. Саме такою живою українською мовою ми будемо послуговуватися не лише для роботи у театрі, але й для заповнення українським контентом медіа-ресурсів.

3. Налагоджування контактів українського театру в усіх його формах від шкільного або учбового до академічного з міжнародними театральними фестивалями та конкурсами і створенням подібних фестивалів в Україні, а вже існуючих фестивалів – доведення до високого конкурентноспроможного рівня.

4. Повернення до театральної діяльності чоловіків, бо останнім часом ця царина мистецької діяльності все більше стає «жіночою професією». Можливо через дуже низькі, в переважній більшості, престиж і монетизацію робітників театру, а, зрештою, через незацікавленість держави у розвитку мистецтва. Нічого не маючи проти фемінізації, з пошаною ставлячись до гендера, тим не менше, констатуємо: українському театрові бракує активних діячів-чоловіків.

Свобода творчості в Україні може статися методом, який допоможе у взаємодії свободи особистості зі свободою держави. Відповідальність культури перед своїм народом і перед світом мусить стати пріоритетною. Дошкільні і шкільні програми, вузівські методології, ідеологічні складові мистецтва і культури повинні продумуватися і висуватися на всенародне обговорення. Міська архітектура повоєнної України, умови інфраструктури в селах і містах, нормальна питна вода і добрі дороги, гідна заробітна платня, всеосяжні можливості для особистісного розвитку – це дуже короткий список усього, чого нам доведеться домагатися відразу по Перемозі у себе вдома. Адже годі вже мати в Києві лише українські та російський театри. Театр Лесі Українки мусить стати театром націй, де зможуть грати свої вистави і кримські татари, і євреї, і поляки, і німці, й інші представники багатонаціонального народу України. Пам'ятаючи, якою широкою за освітою і глибокою за обізнаністю на історії та культурі була Леся Українка, така нова ідеологія цього театру була б логічною.

Самій державі також треба шукати свою ідеологію. Адже телевізійний гламур і шоу з феєрверками на державні свята далі нашою ідеологією бути не мають. Переродження деяких гілок нового українського театру на буржуазний, розважальний театр – це реальний приклад панування олігархічної ідеології в нашій культурі. Ідеології, де гроші та ті, хто їх має, «замовляють музику».

Давно і доволі чітко ми розуміємо, що саме словосполучення «свобода совісті» ані питання віри, ані питання того, до якого патріархату, кірхи, костелу чи молитовного дому ти ходиш молитися, ані питання твоїх богочуттєвих внутрішніх імпульсів та розвитку твого духу собою не вичерпує. Семантичні війни на території України ведуться давно, набагато давніше, ніж будь-які види спеціальних військових операцій. І в них перемагати нам теж необхідно. Бо вже наше суспільство суттєво історично потерпіло і зараз потерпає від хаосу через переноси дат і різних важливих подій, через безглузді перейменування міст і вулиць, через плутанину в історичних фактах. Через

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

безпрецедентний пропагандистський вплив на великі маси людей в сусідній країні знищено сам процес самостійного мислення. А до чого призводить делегування суспільством свого права на особисту думку, як виявилось, мерзенним людиноненавистницьким потворам, ми вже знаємо: спотворені історія, культура і наративи національної самоідентифікації стають для росіян підґрунтям для терору та знищення сотень тисяч людей, для прагнення знищити фактично весь український народ. Спотворення мислення цілого народу – це така ж зброя, як і ракети, бо вбиває та руйнує майбутнє не тільки того народу, який піддається тотальному тиску, але й того, який війну затіяв. Тому після Перемоги нам конче потрібен разом із Гаазьким трибуналом над військовими злочинцями ще й міжнародний процес над злочинними ідеологами узурпації одним народом іншого, державою – особистості. Врешті-решт, може прийшла пора нам пересісти на першу парту всесвітньої історії, змінити спосіб бачити себе, навчаючись бачити світ із глибин особистої свободи українців?

Список джерел та літератури

1. Кирильчук В. «Українську виставу про диктаторів у Багдаді всі зрозуміли!»... // Vn.20minut.ua. 2022. 14 лист. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://vn.20minut.ua/Kult-podii/ukrayinsku-vistavu-pro-diktatoriv-u-bagdadi-vsi-zrozumili-oleksandr-ko-11710752.html?fbclid=IwAR0FGZBMKEHiStkaKvQR7Tma3JlW6htqKbZsb9cBvS3iGAhbZxMZdUdS9Wg> (дата звернення 8.12.2022).
2. Кирильчук В. У Польщі їм аплодували, стоячи! Вінницький і Харківський театри вразили всіх на фестивалі у Кракові // Vn.20minut.ua. 2022. 7 вер. Електронний ресурс. Режим доступу: https://vn.20minut.ua/Kult-podii/u-polschi-yim-aploduvali-stoyachi-vinnitskiy-i-harkivskiy-teatri-vrazi-11675396.html?fbclid=IwAR2RHCq8Xi8ojOKkWfs83gcAoAiXA_IQVGYumVPSLsIczK2xUgZL5wjXins (дата звернення 8.12.2022).
3. Під обстріл в Новолуганському потрапили актори Харківського театру // Українські новини. 2017. 19 груд. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://ukranews.com/ua/amp/news/537066-pid-obstril-v-novoluganskomu-potrapiyly-aktory-kharkivskogo-teatru> (дата звернення 8.12.2022).
4. Швець Ю. Велика плавка в донецькому степу // Кіно-театр. № 5 (163). 2022. С. 11-12.
5. Шевельов Ю. Я – мене – мені... (і довкруги) : Спогади. 1. В Україні ; передм. С. Вакуленко ; прим. С. Вакуленко... ; упоряд. С. Вакуленко, О. Савчук ; художн. оформ. О. Чекаль. Харків : Видавець Олександр Савчук. 2017. 728 с., 248 іл.
6. Щукіна Ю. Три харківські режисери підкорили глядачів Міжнародного театрального фестивалю у часі війни // Время. 2022. 23 черв.

Оксана Федорків

ДІЯЛЬНІСТЬ РАДІО ТЕАТРУ «У СОБОРІ СЛОВА» МАРІЇ ІГНАТЮК В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ ПРИКАРПАТТЯ

Театральна мапа Івано-Франківщини була б не повною без унікального в своєму виді радіо театру. Вже понад десять років в етері прикарпатських радіокомпаній «Дзвони» і ОДТРК «Карпати» лунають передачі, які творять театр на просторах радіо. З історії театру добре відомо, що театр може відбутися будь де і не обов'язково на театральних підмостках, адже театр – це мистецтво перетворення. Їх авторка – фанатично закохана у мистецьке слово і беззастережно віддана театральній справі, відома українська мисткиня – Марія Ігнатюк. Ідея створення театру в етері спочатку постала як частина авторської рубрики М. Солодчук «Наші гості» на обласному радіо «Дзвони» 105.8 FM, де Марія Миколаївна Ігнатюк презентувала слухачам низку літературно-музичних програм. Слід зауважити, що творчу діяльність на радіо Марія Ігнатюк тривалий час поєднувала з викладацькою. Доцент кафедри сценічного мистецтва і хореографії навчально-наукового Інституту мистецтв Прикарпатського університету, Марія Ігнатюк виховала плеяду молодих акторів, діячів сцени. Часом доводилось залучати і своїх студентів до запису літературних композицій, театральних постановок. Серед них «Духовна поезія письменників Прикарпаття» (твори Д. Павличка, Н. Стефурак, Я. Лесіва, Е. Турковської), «Я бачила сльози Святої Марії» (за поезіями О. Веретенченка, Ю. Клена, В. Романюка), радіовистава «Проща» (глава з історичного роману «Маруся Чурай» Л. Костенко). Виступи Марії Ігнатюк в радіоефірах «Двонів» відкривали краям таким авторів, як С. Вінценз –

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

урилки з новели «Повернення коляди» з книги «На високій полонині». А в програмі «Змерзлий кетят калини – пульсар замордованих душ» поставав жертвний образ Я. Лесіва – поета-священника, дисидента. До 95-річчя Блаженного Папи Римського Івана-Павла II в радіопередачі «Веслючи в небо» прикарпатці чи не вперше дізналися і про неперебутній письменницький талант К. Войтили.

Проте радіо театр як самобутнє мистецьке явище утвердився в Авторській програмі Марії Ігнатюк на ОДТРК «Карпати» – літературному театрі «У Соборі слова». Щотижневі радіоефіри згуртували всіх пошанувачів українського і світового красного письменства. Тут не згасає Кобзарєва свіча, скрешується словесне іскромеття Каменяря, пломениться жертвність Лесиною життєствердного прямодушшя, опадають кленові листки Стефаникового «ритуального болю» над гіркожиттєвою стежею його народу, а поліжанрова покутсько-гуцульська новеліада Марка Черемшини унісонить глибокопсихологічній повістевій гамі Ольги Кобилянської та естетичному експресіонізму оповідань Михайла Коцюбинського. З художньо-словесної радіотеки майстрині виходив україноствердний ментальний антеїзм О. Довженка, відвертий історичний реалізм Р. Іваничука та віртуозно-образна алегорія Л. Костенко. В «Кривавих жорнах війни» (відламок з роману «Людина і зброя») артистка майстровито вилонила всепроникну Гончареву екстериторіальну вітаїстичну ідею та вікторіаду незламної української поетеси-націоналістки О. Теліги в передачі під промовисто антитетичною назвою «Тільки тим дана перемога, хто у болі сміятися зміг». ТанDEM передач «Ти кажеш – не було голодомору?» за творами П. Тичини, Д. Білоуса, У. Самчука, В. Маняка та «Волошкові очі» за однойменним нарисом Є. Маланюка сливуть болючим відгомонам голодоморного геноциду української нації [3]. Героїка повстанського руху 40-50 рр. з програми «Народе мій, який твій біль великий...» щемногосить симфонією болю за героями безсмертної «Небесної сотні» з радіобалади «Ми ніколи не забудем тих кривавих днів». Радіовистава «Потойбічне світло білого птаха» – світла пам'ять про геніального кіномитця І. Миколайчука, була скомпонована за мотивами творів С. Чернілевського, Л. Костенко, А. Роговцевої та спогадами діячів української культури. Радіопоема «Я тебе в своїм серці зберіг» створена за мотивами інтимної лірики славетного крайнина С. Пушика, а передача «Ми живемо, поки любов живе» – з доробку знаної журналістки і письменниці О. Бабій. «Іспаніє, усе в тобі» – поетичне фламенко за Г. Лоркою, П. Меріме, Р.-М. Рільке. Широке коло авторів таких як В. Шкляр, М. Матіос, Б. Лепкий, М. Симчич, О. Стрілець, С. Процюк, О. Слоньовська, Р. Власідзе та інші мали змогу звучати голосами своїх героїв, промовляти до прикарпатського слухача у постановках радіо театру втілених Марією Ігнатюк.

У створенні широкої палітри образів героїв радіовистав, Марія Ігнатюк тісно взаємодіє зі своїми випускниками, серед яких художній керівник гумористичного театру «Кум» О. Новосад, актори М. Гусак, І. Захарчук, Є. Холодняк, Ю. Полек, М. Клюба, заслужена артистка України О. Пасічняк (м.Івано-Франківськ), львівськими акторами І. Бойчук, В. Когут, С. Кирилова, заслуженою артисткою України Н. Лісовою, Л. Скригунець (м.Коломия) та багатьма іншими.

Особливо слід зауважити подвижницький характер служіння Марії Ігнатюк справі театру. Адже радіо театр «У соборі слова» функціонує на добровільній і безоплатній основі. Гадаю, цей духовний послуг гідний високої оцінки з боку культурної спільноти Прикарпаття.

Список використаних джерел

1. Інтерв'ю з Марією Ігнатюк. З архіву автора статті. 10.02.2022 р.
2. Ольга Стельмашевська. Чим і ким ми цікаві світові? Художній керівник Івано-Франківського національного драматичного театру Ростислав Держипільський – про виклики сьогодення. *День*. №108-109.
3. Сулятицький М. У соборі слова Марії Ігнатюк. *Галичина*. 2019. 29 серпня. № 35 (5492). С. 16.

**ВТІЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ
У ТВОРАХ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА
(НА ПРИКЛАДІ СЦЕНІЧНОЇ ПОСТАНОВКИ «НЕЗЛАМНІ, БО ЄДИНІ»)**

У статті розкривається питання втілення національної ідеї та підкреслення етномаркуючої ролі вітчизняних хореографічних творів. Актуальність тематики обумовлюється гострою необхідністю фахового аналізу прояву національних смислів у сучасних творах хореографічного мистецтва, що сприяє висловленню у творчості своєї позиції щодо військових подій та впевненості у перемозі української волелюбної ідентичності.

Описані рівні втілення символічних образів, підсвідомих архетипів української культури в авторській сценічній постановці. Встановлений зв'язок між засобами внутрішніх та зовнішніх компонентів художнього образу та трансляванням смислів національної ідеї. Охарактеризовано етапи формування задуму балетмейстера та рівень виконавського осмислення танцюристами українських архетипів як елементів національної ідеї.

Ключові слова: хореографічне мистецтво, національна ідея, етномаркуюча роль, художній образ, архетип, задум балетмейстера.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими і практичними завданнями. В умовах цивілізаційних зрушень національна ідея є консолідуючою духовною силою у війні з росією. «Українська ідея суттєво відрізняється від європейських національних ідей тим, що підкреслює значущість особистісного буття: свобода («душу й тіло ми положим за нашу свободу»), честь, гідність, можливість духовного розвитку людини» [2].

Водночас глобалізаційні процеси сучасності викликають занепокоєння щодо збереження національної самобутності у всіх пластах української культури, зокрема, у хореографічному мистецтві [8]. Сучасна хореографічна мова засобами зовнішніх та внутрішніх компонентів художнього образу здатна транслювати смисли національної ідеї суто хореографічними засобами виразності – композиційними елементами, малюнками, лексикою, а також підходами загальнонаціонального бачення – втіленням приналежності до українського етносу та ціннісної структури особистості (менталітету, темпераменту, моральних пріоритетів й установок, моделей поведінки). За такого підходу художній образ хореографічного твору в цілому та його окремі складники набувають рис національних знаків або символів, що відіграють важливу роль в етномаркуванні мистецького продукту на естетичному, образно-тематичному, пластично-ритмічному, лексичному, просторово-композиційному, атрибутивному, комунікативно-перцептивному, життєво-побутовому рівнях та спрямовують український дух і національну волю до свободи, до боротьби за ідеал національної незалежності.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Дослідження сучасних українських та зарубіжних науковців у галузі танцю В.Литвиненко, В.Манапової, Л.Маркевич, А.Підлипської, Н.Семенової свідчать, що відчуття унікальності національного світобачення на основі сформованих стилістичних уявлень та знань про автентичну культурну спадщину етнічної спільноти є вкрай важливими у процесі розвитку хореографічного мистецтва та мистецької освіти сьогодення [8; 11; 12]. Наукові розвідки в галузі української культури В.Калуги, С.Кримського, В.Храмової розглядають вивчення образних архетипів, глибинних смислів та символів української культури як важливий чинник формування української самосвідомості та збереження національної ідентичності [3; 5; 9].

Розгляд ознак способів мислення, ментальності ґрунтується на науковій думці З.Фрейда та К.Юнга, які вважають ключовими структурними компонентами колективного несвідомого національні архетипи, певну універсальну розумову ідею-образ, що містить значний емоційний елемент та утворюється шляхом накопичування переживань, стабільно повторюваних протягом усіх поколінь [13]. Однак сьогодні недостатньо наукових робіт, які практикуючий балетмейстер присвячує з'ясуванню аналізу етномаркуючої функції хореографічного твору.

Мета роботи: виявити провідні аспекти втілення національної ідеї в творах хореографічного мистецтва.

Завдання статті полягають в обґрунтуванні поняття національної ідеї та шляхів її символічного втілення в хореографічному мистецтві; у розкритті етномаркуючих аспектів авторської хореографічної постановки «Незламні, бо єдині».

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

Виклад основного матеріалу. У хореографічному мистецтві набувають актуальності сучасні смисли та образи, пов'язані з глобальними та особистісними трансформаціями. Пошуки нових форм, методів та засобів художньої виразності, які адекватно творчому задуму здатні виражати образи та смисли національної ідеї, спрямовують увагу хореографів до образів національних історій, міфів, легенд, символіки природних стихій, магічних істот, національно-історичних узагальнень, укорінених в архетиповому мисленні багатьох поколінь українців.

Предметно визначені архетипові образи, етнічні символи, у якості яких можуть виступати елементи духовної культури народу, виконують етнодиференціюючу функцію й у такий спосіб відрізняють один народ від іншого [4]. Так, Л. Маркевич, аналізуючи українську національну балетну виставу, звернула увагу на специфіку еволюції художньої мови та знакової системи національних символів, які на початковому рівні взаємодії співіснують паралельно, але формування єдиної фольклорно-сценічної знакової системи призводить до «прояву знаків національної характерності на рівні образно-драматургічному, в цілому на рівні хореографічної форми, у вигляді ментально-психологічної знаковості» [8].

Сучасну хореографічну постановку неможливо уявити без втілення різноманітних типологічних сюжетів та образів, заснованих на підсвідомих та завжди емоційно забарвлених архетипах української культури, які поділяються на певні категорії та типи, що уособлюють добро і зло, темне і світле, жіноче й чоловіче, магічне та просте, божественне та земне. Тому сьогодні доцільніше формувати хореографічну партитуру, звертаючись до національних архетипів як своєрідної форми захоплення національними смислами та освоєння їх в різних видах хореографії.

Проблема створення яскравого етномаркованого хореографічного образу постає перед сучасним балетмейстером у зв'язку вирішенням комплексного завдання: сценічна постановка має бути видовищною та водночас насиченою глибокими смислами – світоглядними, національними та особистісними.

Авторська постановка «Незламні, бо єдині» – хореографічний твір про останні події в нашій країні: героїзм і розпач, нескореність і страх, підтримку і початкову безпорадність, віру в перемогу і єдність у захисті Батьківщини та особистих цінностей українців.

Формування балетмейстерської ідеї хореографічного твору почалося з імпульсу переживання акту агресії 24 лютого 2022 року, коли докорінно змінилось життя кожного українця, багато юнаків та дівчат пішли добровольцями на фронт, долучились до лав територіальної оборони, стали волонтерами. Розуміння того, що саме діячі української культури і мистецтва у цей час мають зміцнювати національний базис колективної свідомості, консолідувало творчі зусилля педагогів і молоді, яка залишилась на студентській лаві, для підтримання справедливого духу опору.

Ідея хореографічної постановки набувала деталізації під час повітряної тривоги, коли у черговий раз проведення заняття з хореографічної зали було перенесено у бомбосховище. Розмови про найбільш важливі моменти – домівку і друзів, волонтерів, людські страждання, відчуття незламного духу українського народу – все це наштовхнуло на ідею створення символічного твору, насиченого смислами національної ідеї. Музика видатного українського композитора Мирослава Скорика виявилася необхідною музичною формою для розкриття образу об'єднаної української нації, яку неможливо знищити, бо національна ідея допомагає встояти та протидіяти. У професійній творчості М.Скорика досягається високий ступінь узагальнення характерних особливостей національної музичної мови, її насиченість народнопісними мелодіями дозволяє балетмейстерові вдаватися до освоєння елементів фольклорного танцю (рухів) для органічного втілення національно маркованих образів.

Так сформувався загальний задум: синтезувати лексику танцю із сучасними, академічними хореографічними й музичними формами, які функціонально не пов'язані із традиціями народного мистецтва, але здатні втілити символічні смисли української національної ідеї шляхом насичення елементами національної ідентифікації – світоглядними, етико-естетичними, психологічними тощо.

Реалізація творчого задуму відбувалася поетапно та включала в себе:

- визначення найбільш сильних, ємних та багатофункціональних національних знаків-символів (архетипові образи Жінки, України, Квітки; символи кола, хреста, візерунків вишиванки, Собору Святої Софії);
- постановки етюдів на виразність з метою поступового наближення до створення драматургічно-цілісного, наповненого національним смислом танцю;
- формування зовнішніх (рухи, положення тіла, міміка, жести, пози, ракурси, кольорова палітра та силует костюмів) та внутрішніх (емоційність, чуттєвість сприйняття подій, думки, почуття)

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

компонентів хореографічного образу відповідно сучасній трансформації художньо-образного мислення;

- етап сценічного втілення засвідчив, що значення національних символів не можна дешифрувати відокремлено від загальної структури, оскільки через кожне часткове явище розкривається цілісне світобачення образу України – талановитої, працюючої, хлібосолюної, красивої, волелюбної. Відтворення у танці ідеї духовного зв'язку з традиціями Київської Русі (композиційне означення контуру фасадного вигляду Собору Софії Київської) дозволило провести національну ідею в контексті багатовікової історії нашої країни з її споконвічним прагненням до незалежності.

Висновки. Танець, як найдавніша мова людського тіла, дає змогу виразно проявити підсвідомі архетипи, ставлення людини до світу та мотиви її звернення до вищих сил, до соціуму, до національної спільноти, до самого себе як мікро-носія національної ідеї. Втілення національної ідеї у хореографічних образах через тілесно-особистісне осмислення відображає головні смисли, які є привабливими не лише для українців – пріоритет моралі та духовних традицій багатьох поколінь, звернення до особистості як центру буття. Подальші розвідки дослідження спрямовуються у напрямку активізації практично-творчих здобутків українських балетмейстерів в галузі створення малих та великих хореографічних форм, насичених смислами національної ідеї.

Список джерел та літератури

1. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці. Київ: Ліра-К. 2015. С.12-26.
2. Волковецький С. Національна ідея. URL: <http://uaprosvita.if.ua/%D0%BF%D1%80%D0%BE-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D1%83-%D0%BD%D0%B0%D1%86%D1%96%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%83-%D1%96%D0%B4%D0%B5%D1%8E-%D1%8F%D0%BA-%D0%B4%D1%83/>
3. Ганяк В. А. Панівні архетипи української культури як запорука дієвості соамоорганізаційного механізму безпеки народу. *Публічне управління: теорія та практика*. 2012. Вип. 3–4. С. 64–73.
4. Іваненко В. В, Кривошеїн В. В. Українська національна ідея в пошуках предметної визначеності. *Вісник НЮУ імені Ярослава Мудрого. Серія: Філософія, філософія права, політологія, соціологія*. 2020. № 2(45). С.25–41. URL: <https://doi.org/10.21564/2075-7190.45.200880>
5. Калуга В. Архетипи українця: <http://www.proza.ru/2012/12/20/1170>
6. Козинко Л. Теорія фольклорного танцю в контексті культурної антропології. URL: <http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah6/8.pdf>
7. Козинко Л. Фольклорні елементи у балетмейстерській творчості Алли Рубіної. *Сучасне мистецтво*. 2010. Вип.7. С.297-308.
8. Король А. М. Українські балети як етномаркери. *Dance studies. Vol.2 No2*. 2019. URL: https://www.researchgate.net/publication/338151417_Ukrainski_baleti_ak_etnomarkeri/fulltext/5e2b54f74585150ee78091d0/Ukrainski-baleti-ak-etnomarkeri.pdf
9. Кримський С.Б. Архетипи української культури. *Феномен української культури: методологічні засади осмислення*: зб. наук. праць. К., 1996. 87 с.
10. Литвиненко В.А. Образцы народной хореографии: учебник. К.: Альтепрес. 2008. 467 с.
11. Манапова В. Символизм ритуального танца в этнической культуре *Общество: философия, история, культура*. 2015. URL: <https://doi.org/10.24158/fik.2018.4.23>
12. Підлипська А.М. Репертуар балетного театру України кінця XX – початку XXI століття: типологія та проблеми. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2017. №36. С.86-93.
13. Фрейд З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии. СПб: Азбука, 2013. 256 с.

III. СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Неонілла Баракатова

УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКА ТЕРМІНОЛОГІЯ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Налічуючи не одне століття своєї історії, українсько-польські контакти сьогодні збагачуються новими аспектами, актуалізованими після повномасштабного вторгнення російських військ на територію України. Українські митці, який прихистила братня Польща, виливають свої почуття в різножанрових творах, сутність яких донести до своїх співвітчизників їм допомагають їхні польські колеги. Тому вправність володіння терміноодинацями мистецької термінології, і зокрема сценічної, слугує гарантією якнайточнішого і якнайшвидшого досягнення авторської мети і безпомилкової реалізації творчого задуму відповідними засобами. Однак, попри таку нагальну потребу, українсько-польські мистецькі паралелі не були об'єктом окремого наукового вивчення.

Як свідчать спостереження за виявленими фактами мови, українсько-польські паралелі в галузі сценічного мистецтва характеризуються низкою ознак, серед яких найважливішими можна вважати такі: по-перше, здебільшого терміни являють собою практично ідентичні лексеми з однаковими граматичними характеристиками; по-друге, значна частина термінолексем вирізняється специфікою граматичного оформлення – від родо-числових форм до повноти чи неповноти вияву словозмінних парадигм; по-третє, відмінності в джерелах походження і засобах творення таких одиниць; по-четверте, граматико-синтаксична невідповідність між елементами кожної з мов.

Найбільшою продуктивністю вирізняються лексеми зі спільними граматичними характеристиками і подібністю матеріально-звукового оформлення, напр.: *амфітеатр* - *amfiteatr*; *антреприза* - *antrepryza*; *дебют* - *debiut*; *інсценізація* - *inscenizacja*; *композиція* - *kompozycja*; *костюм* - *kostium*; *модернізм* - *modernizm*; *пантоміма* - *pantomima*; *пародія* - *parodia*; *подіум* - *podium*; *рампа* - *rampa*; *режисер* - *reżyser*; *реквізит* - *rekwizyt*; *репертуар* - *repertuar*; *ритмічність* - *rytmiczność*; *сцена* - *scena*; *сценографія* - *scenografia*; *театралізація* - *teatralizacja*; *трагізм* - *tragizm*; *фестиваль* - *festiwal*; *хореограф* - *choreograf* тощо. Ця частина термінологічних паралелей є найлегшою для користування, якщо, звісно, бути обізнаним з азами фонетики й граматики кожної з мов. Терміни такого типу являють собою понад третину виявлених і проаналізованих фактів мови.

Наближеними до них за фонетико-граматичною специфікою виявляються терміни, що демонструють часткову подібність матеріального вираження, як-от: *аранжування* - *aranżacja*; *артистизм* - *artyzm*; *декаданс* - *dekadencja*; *конференс* - *konferansjerka*.

Специфічність у проявах граматичних категорій та реалізації парадигм словозміни характеризує ще одну частину польсько-українських паралелей у галузі сценічного мистецтва. Це можуть бути відмінності у граматичних значеннях категорії роду іменників, напр. чоловічий рід (в українській мові) – жіночий рід (у польській): *анекдот* (ч. р.) - *anegdota* (ж. р.); *апофеоз* (ч. р.) - *apoteoza* (ж. р.); *бурлеск* (ч. р.) - *burleska* (ж. р.); *гротеск* (ч. р.) - *groteska* (ж. р.); *модерн* (ч. р.) - *moderna* (ж. р.); *оркестр* (ч. р.) - *orkestra* (ж. р.); *часопростір* (ч. р.) - *czasoprzestrzeń* (ж. р.) і навпаки, як-от: *готика* (ж. р.) - *gotyk* (ч. р.); *драма* (ж. р.) - *dramat* (ч. р.); *еліпсис* (ч. р.) - *elipsa* (ж. р.); *еніграма* (ж. р.) - *epigramat* (ч. р.), *epigram* (ч. р.); *зав'язка* (ж. р.) - *zawiązek* (ч. р.); *мелодрама* (ж. р.) - *melodramat* (ч. р.); *монодрама* (ж. р.) - *monodramat* (ч. р.); *рима* (ж. р.) - *rym* (ч. р.), які вимагають певної уваги під час вивчення й користування. Інші співвідношення категоріальних значень роду трапляються значно рідше, а саме іменники жіночого роду в українській мові відповідають субстантивам середнього роду польської мови: *інтерлюдія* (ж. р.) - *interludium* (с. р.); *інтермедія* (ж. р.) - *intermedium* (с. р.); *консерваторія* (ж. р.) - *konserwatorium* (с. р.); *містерія* (ж. р.) - *misterium* (с. р.), *ораторія* (ж. р.) - *oratorium* (с. р.); *прелюдія* (ж. р.) - *preludium* (с. р.). Здебільшого таке спостерігаємо в запозиченнях з латини, які в польськомовній версії зберігають первинний родовий показник *-um*.

Нульова парадигма словозміни властива частині українських термінів сценічного мистецтва з граматичним значенням середнього роду, яким у польській мові відповідають одиниці повної словозмінної парадигми того ж таки середнього або чоловічого родів: *бароко* (с. р. невідм.) - *barok*

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

(ч. р.); *кабаре* (с. р. невідм.) – *kabaret* (ч. р.); *лібрето* (с. р. невідм.) – *libretto* (с. р.); *легато* (с. р. невідм.) – *legato* (с. р.); *мораліте* (с. р. невідм.) – *moralitet* (ч. р.); *ретро* (с. р. невідм.) – *retro* (с. р.); *рококо* (с. р. невідм.) – *roko* (с. р.); *сольфеджіо* (с. р. невідм.) – *solfez* (ч. р.).

Значною продуктивністю вирізняються також терміни, представлені різними за своїм фонетико-граматичним оформленням одиницями, як-от: *бутафорія* – *rekwizyty*; *вистава* – *przedstawienie*; *глядач* – *widz*; *зримість* – *charakteryzatornia*; *дизайн* – *wzornictwo*; *завіса* – *kurtyna*; *лаштування* – *kulisy*; *станок* – *praktakabl*. Серед них у польській мові, як бачимо, трапляються як синонімічні одиниці: *аплодисменти* – *oklaski*, *brawa*; *вермен* – *jaselka*, *szopka*; *журнал* – *czasopismo*, *pismo*; так і полісемічні лексеми: *зрим* – 1. *charakteryzacja*, 2. *szminka*; *зримість* – *charakteryzator*, а також міжмовні омоніми *мистецтво* – *sztuka*; *образ* – *postać*; *пенетція* – *próba*; *роман* – *powieść*; *сюжет* – *fabuła*.

Певній частині українськомовних терміноодиниць сценічного мистецтва відповідає цілий синонімічний ряд відповідників польської мови, напр.: *бенуар* – *benuar*, *łoże parterowe*; *декламатор* – *recytator*, *deklamator*; *декламація* – *deklamacja*, *recytacja*; *декоративність* – *dekoracyjność*, *ozdobność*; *дизайнер* – *projektant*, *plastyk-projektant*, *dekorator*; *задник* – *tło*, *prospekt*; *майстерність* – *mistrzostwo*, *artyzm*; *освітлювач* – *operator światła*, *oświetlacz*; *ремарка* – *uwaga*, *adnotacja*; *ярус* – *balkon*, *piętro*. Серед них спостерігаємо не лише лексеми, а ще й термінологізовані словосполучення та одиниці прикладкового характеру.

Загалом же риси аналітизму в термінотворенні галузі сценічного мистецтва виявлені значно більшою мірою в польській мові, тоді як українськомовна версія цих же понять демонструє здебільшого синтетизм планів форми й змісту. Тож лексемам української мови відповідають терміни-словосполучення польської мови, напр.: *аванложа* – *przedsionek łożu*; *анилаж* – *ogłoszenie o wyprzedaniu biletów*; *бельтаж* – *łoże nad parterem*; *бутафор* – *rekwizytor teatralny*; *гаспролер* – *aktor występujący gościnnie*; *гаспролі* – *występy gościnnie*; *звуковідтворення* – *odtworzenie (reprodukcja) dźwięku*; *звукзапис* – *zapis dźwiękowy*; *звукооператор* – *operator dźwięku*; *звукопідсилювач* – *wzmacniacz dźwięku*; *звукоряд* – *skala tonów*; *мистецтвознавець* – *historyk sztuki*; *мистецтвознавство* – *historia sztuki*; *мізансцена* – *układ sceniczny*; *пародійність* – *parodijowy charakter*; *н'еса* – *sztuka teatralna*; *нідмостки* – *deski sceniczne (teatralne)*; *сюжетність* – *żywość (napięcie) akcji*, *żywość fabuły*; *трагедійність* – *tragediowy charakter*; *фольклорність* – *folklorystyczny charakter*. Така ж особливість виявляється серед іншого й у полісемічних термінах, як-от: *мунаж* – 1. *cechy charakterystyczne, typowy charakter*, 2. *aktor charakterystyczny*; *травесті* – 1. *rola chłopca (dziewczynki) grana przez kobietę*, 2. *aktorka grająca chłopięce (dziewczęce) role*.

Зв'язок з мовою-джерелом для польськомовних відповідників понять сценічного мистецтва простежуємо завдяки їх графічному зображенню, що вказує на їхнє походження з французької чи англійської мови: *амплуа* – *emploi*; *антре* – *entrée*; *антураж* – *entourage*; *бомонд* – *beau monde*; *вар'єте* – *variétés*; *мюзик-хол* – *musi-chall*; *понупи* – *potpourri*; *нюантілізм* – *pointylizm*, *puentylizm*; *ревю* – *rewia*; *римейк* – *remake*; *рококо* – *rococo*; *сольфеджіо* – *solfeggio*; *фоє* – *foyer*; *шедевр* – *chef d'oeuvre*; *шоу* – *show*.

Незначна частина полонійних термінів вирізняється наявністю кількох з охарактеризованих вище ознак: здатність мати синонімічний ряд відповідників, серед яких можна натрапити на словосполучення, графічне оформлення як варваризмів, повнота чи неповнота словозмінної парадигми, а також неоднаковий прояв значень категорії роду, напр.: *аванзал* – *hall*, *hol*; *бра* – *kinkiet*, *kandelabr ścienny*; *кантабіле* (с.р. невідм.) – *cantabile*; *просценіум* – *proscenium* (с.р. невідм.); *рококо* – *rococo* (с.р. невідм.); *сольфеджіо* – *solfez*, *solfeggio*.

Описані вище лексико-граматичні ознаки українсько-польських термінологічних паралелей у галузі сценічного мистецтва вимагають пильної уваги з боку користувачів кожної з субмов, оскільки подібні на перший погляд одиниці по-різному поведуться в контексті, що зумовлено їхнім походженням, особливостями прояву граматичних значень у межах тієї самої граматичної категорії, розширенням чи звуженням лексичної семантики, а також тими парадигматичними зв'язками, в які вступають виявлені нами факти мов. Подальше дослідження польсько-українських термінологічних паралелей сценічного мистецтва може полягати у з'ясуванні їхнього словотвірного потенціалу та текстотвірних функцій.

ПОЕТИЧНИЙ ТЕАТР: РЕТРОСПЕКТИВНИЙ ВИМІР

Поетичному театру 20 років. Створений у 2002 році на кафедрі театрального мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника він став своєрідною школою удосконалення професійної майстерності акторів засобами художнього слова. Студенти, майбутні актори повинні розвивати й виховувати в собі органічне чуття живого слова, оберігати його чистоту, силу та красу, адже дієвість художнього слова легко не досягаються: потрібна артистична обдарованість, щоденна праця, творчий підхід у підборі художніх творів для сценічного втілення.

У репертуарі Поетичного театру художньо-публіцистичні та літературні вистави: «Від державності мови – до державності нації», «Послужи ж, моя ти зброє, молодій іще силі» (за творами Т. Г. Шевченка), «Я буду вічно жити!» (за творами Лесі Українки), «Змагайся і шукай» (за поезією О. Теліги), «Богдан Лепкий. Повернення» (за творами Б. Лепкого), «Відлуння гір» (за творами Р. Іваничука та Н. Стефурак), «Маруся Чурай» (за однойменною поемою Л. Костенко), «Я йду по своїй землі» (за поезією С. Пушика), «Доля: любити, терпіти, страждати», «Живі, пам'ятайте про нас», «Повертай до свого Звідтіля» (за романом А. Герман), «Діалог про кохання» (любовна лірика українських поетів) та ін.

Віра в силу живого слова об'єднала студентів-майбутніх акторів у колектив, де панує творча атмосфера, при якій існує потреба творити істинно художні цінності, формувати вимогливість до особистої творчості. Кожна із поетичних вистав – це красиве, піднесене, яскраво-виразне видовище. У кожній виставі актор вчиться бути не тільки природним, органічним в умовностях і пафосі сценічної дії. Тут він оволодіває майстерністю специфічного голосоведення тексту залежно від стилю постановки, а саме: наспівністю та протяжністю голосних, ритмізованістю фрази і цілого шматка тексту; або звучання голосу речитативом чи у словесній або ж звуковій анафорі, коли засобом виразності стає голосовий діапазон і гучність подачі тексту.

Актор Поетичного театру виховує в собі художній смак, що тісно пов'язаний з поняттям міри. Це дозволяє йому існувати в образі пропонованого стилю вистави, допомагає відчувати її тональність і ансамбль. Гармонійність усіх складових: костюму, гриму, організації простору, пластики, голосоведення, слова – абсолютні та вивірені. Дисгармонія, «бруд» на сцені, кривляння, потворність персонажів у поетичній виставі неможливі – вони їй просто чужі. А образний, художній світ актора Поетичного театру опирається на умовність, узагальненість понять, які закладені у текстах віршованих творів. Щире піднесення, переповненість почуттями потребує від них шаленої енергетики вияву. Все це вимагає майстерності, могутньої віри та сили духу. Якщо цієї віри хоча б на краплю в актора не вистачає – з'являється награвання, удавання, штучність, отже, фальш. Тоді у глядача миттєво зникає віра до подій на сцені, нищиться сприйняття поетичного твору, його краси та чуттєвості.

Заняття в Поетичному театрі є важливою складовою виховання особистості актора, його світоглядних позицій, непересічної індивідуальності, всебічної розвиненості, пластичності, енергетичної могутності і природності.

Список джерел та літератури

1. Грицан Н. Слово у поетичному театрі. Івано-Франківськ, 2008. 300 с.
2. Грицан Н. В. Майстерня художнього слова: пошуки підтексту в авторському тексті. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 1. С. 103–107.

ДИСТАНЦІЙНИЙ ФОРМАТ ПРОВЕДЕННЯ ФЕСТИВАЛЮ «ІНТЕРЛЯЛЬКА» - СУЧАСНА ФОРМА ПРЕЗЕНТАЦІЇ ІННОВАЦІЙ У СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

У даному матеріалі розглядається досвід проведення Відкритого дистанційного міжнародного фестивалю театрів для дітей «Інтерлялька-2022», який у вісімнадцяте проводився в Ужгороді на базі Комунального закладу «Закарпатський академічний обласний театр ляльок» Закарпатської обласної ради. Фестиваль «Інтерлялька» проводиться з 1990 року, і є найстарішим форумом лялькарства в Україні. На базі Міжнародного фестивалю «Інтерлялька» формувалась естетика українського мистецтва театру ляльок, провадилося інтегрування вітчизняного досвіду в загальноєвропейський культурний простір, взаємодія творчих професійних майстрів граючої ляльки. Дистанційний формат проведення фестивалю «Інтерлялька» - новий досвід, викликаний непереборними обставинами воєнних дій в Україні. Участь у фестивалі, окрім українських, колективів зі Словачкої Республіки, Республіки Польща, Аргентини, Ізраїлю, Литовської Республіки, Республіки Болгарії, Грузії є яскравим прикладом підтримки України з боку закордонних колег.

Ключові слова: Міжнародний фестиваль для дітей «Інтерлялька». Закарпатський театр ляльок. «Бавка». Ужгород театральний

Постановка проблеми. З 1 по 4 жовтня 2022 року в Ужгороді проводився Відкритий дистанційний міжнародний фестиваль театрів для дітей «Інтерлялька-2022», ініційований Закарпатським академічним обласним театром ляльок (директор-художній керівник Мирослав Петій) за підтримки Департаменту культури національностей та релігій Закарпатської обласної державної адміністрації (Директор — заслужений артист України Євген Тишук). Також партнерами фестивалю стали Закарпатська обласна профспілкова організація працівників культури України (Голова — заслужений працівник культури Наталія Товтин) та Комунальний заклад вищої освіти «Академія культури і мистецтва» Закарпатської обласної ради (ректор Наталія Шетеля).



Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

Історія фестивалю «Інтерлялька» почалася у далекому 1990 році, коли театр став ініціатором проведення Міжнародного фестивалю театрів для дітей, й на сьогодні є найстаршим Міжнародним фестивалем ляльок України, який зміг подолати бар'єр одноразової акції та стати системним заходом, що відбувається орієнтовно раз на два роки ось вже 32 роки, і на 2022 рік фестивалів «Інтерлялька» було проведено вже вісімнадцять. Орієнтовно — тому, що за положенням фестиваль має відбуватися раз на два роки, але на практиці відбувалися події непереборної сили, коли один рік був пропущений, але також були випадки, коли фестиваль йшов два роки поспіль. Для того, щоб фестиваль не розчинився, щоразу потрібні неабиякий ентузіазм та наполегливість організаторів та підтримка керівництва.

У 1997 р. фестиваль «Інтерлялька», єдиний серед українських міжнародних фестивалів театрів ляльок було включено до Міжнародної асоціації театральних діячів світу (УНІМА). За роки проведення Міжнародний фестиваль театрів для дітей «Інтерлялька» став школою майстерності цілої плеяди яскравих майстрів вітчизняного та закордонного лялькового мистецтва, послуговував першим містком широкої взаємодії з представниками європейського мистецтва, сприяв інтеграційним процесам, є гордістю українського театального лялькарства. «Проведення такого заходу, як Міжнародний фестиваль «Інтерлялька» в наймолодшій області України, в найбільш розмаїтому за національним складом регіоні сприяє подальшому зростанню авторитету України як держави, в якій питання виховання нового покоління українців має першочергове значення» [1.3].

Обставини останніх років — майже дворічна пандемія коронавірусної хвороби, яка поставила під загрозу діяльність театально-видовищних підприємств не лише України, а й цілого світу загальмувала фестивальний рух, зокрема, Міжнародного фестивалю театрів ляльок «Інтерлялька». 2022 рік приніс ще більше випробування для всього українського народу — російське вторгнення в Україну. В Закарпатті, найбільш віддаленому регіоні від проведення бойових дій, зосередилась велика кількість вимушених переселенців, переважно жінок з дітьми. Закарпатський академічний обласний театр ляльок з перших днів взяв на себе місію арттерапії, почав проводити активну роботу з дітьми засобами лялькового мистецтва.

В таких не зовсім сприятливих умовах з'явилася ідея все-таки провести фестиваль «Інтерлялька», хоча б у дещо «урізаному», дистанційному форматі, щоб не лишати дітей дитинства, щоб довести міжнародній спільноті про те, що митці в Україні творять і працюють для суспільства попри все. Оскільки Міжнародний фестиваль лялькових театрів в дистанційному форматі відбувся вперше в нашій країні, досвід його проведення представляє інтерес для вивчення й узагальнення.

Аналіз досліджень. Для всебічного огляду та узагальнення досвіду проведення Відкритого дистанційного міжнародного фестивалю театрів для дітей «Інтерлялька-2022» був проаналізований весь процес організації, підготовки, проведення фестивалю. Від задуму до реалізації відбувся великий шлях — розробка Положення про проведення фестивалю театрів для дітей «Інтерлялька» у 2022 році, створення Оргкомітету фестивалю, листування з учасниками, створення Інтернет-сторінок у соціальних мережах, широке висвітлення всіх подій у засобах масової інформації, визначення членів міжнародного журі та організація їхньої роботи, власне проведення фестивалю 1-4 жовтня 2022 року та підбиття підсумків.

Мета статті. Інноваційний досвід, отриманий організаторами Відкритого дистанційного міжнародного фестивалю театрів для дітей «Інтерлялька-2022», вперше у подібному форматі проведеного на теренах України в умовах воєнного стану викликає інтерес і вимагає ретельного розгляду та аналізу. Висвітлена інформація стане у пригоді дослідникам театально-фестивального руху, додасть нові фактичні дані в історію розвитку українського та міжнародного театру ляльок.

Виклад основного матеріалу. Нинішнього, 2022 року, вперше серед українського лялькарства Міжнародний фестиваль театрів для дітей «Інтерлялька» відбувся дистанційно, в онлайн форматі. Рішення про проведення заходу саме таким чином було продиктовано неможливістю традиційного, «очного» формату у зв'язку з драматичними подіями воєнних дій на території України. Враховуючи попередній 2021 рік, коли планове проведення фестивалю скасовувалося у зв'язку з карантинними обмеженнями пандемії ковіду, пропуск що одного року міг означати закінчення функціонування знакового фестивалю, що має широке визнання в Україні та далеко за її межами. Цього разу організатори на підтримку героїчних захисників проти ворожої агресії зробили особливу присвяту фестивалю — Перемозі України!

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

Треба відмітити, що інтерес до українського фестивалю лялькових театрів «Інтерлялька» не згас ні у вітчизняних, ні у закордонних колег, що свідчить про високий авторитет форуму, набутий у минулому. Адже фестиваль, який сприяє обміну творчими здобутками професійних театрів ляльок і не має комерційних інтересів, проводиться з метою розвитку та популяризації театрального мистецтва театрів ляльок, покращення професійної та виконавської майстерності режисерів та акторів театральних колективів.

Основними завданнями фестивалю «Інтерлялька» його організатори визначили: ознайомлення широких верств населення з кращими зразками українського та закордонного лялькового театрального мистецтва; естетичне виховання і духовний розвиток молодого покоління; пошук нових мистецьких форм; підтримка позитивного іміджу Закарпатського академічного обласного театру ляльок як першого професійного театру ляльок на Закарпатті.

За місяць до відкриття фестивалю, коли був повністю сформований «кістяк» заходу, організатори провели брифінг у пресцентрі обласної держадміністрації, де довели до широкого кола громадськості інформацію про майбутню подію. Спікерами брифінгу виступили Директор Департаменту культури, національностей та релігій Закарпатської ОДА, співголова Оргкомітету фестивалю "Інтерлялька-2022", заслужений артист України Євген Тишук, директор-художній керівник Закарпатського академічного обласного театру ляльок, Голова оргкомітету Мирослав Петій та голова Міжнародного журі фестивалю, заслужений артист України, засновник кафедри акторського мистецтва та режисури театру ляльок Київського Національного університету театру, кіно і телебачення ім. Карпенка-Карого, професор Леонід Попов.



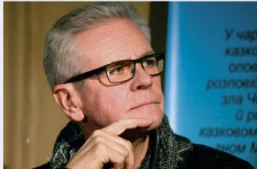
Для висвітлення подій фестивалю була відкрита окрема сторінка «Інтерлялька» у Фейсбук, всі події паралельно транслялись на офіційній сторінці театру в фейсбуці, в окремому розділі театрального сайту а також в Інстаграмі.

При підготовці фестивалю Інтерлялька був визначений оргкомітет, у склад якого входили директор-художній керівник Закарпатського академічного обласного театру ляльок Мирослав Петій (голова Оргкомітету), директор Департаменту культури, національностей та релігій Закарпатської обласної державної адміністрації, заслужений артист України Євген Тишук (співголова) та члени — директор-художній керівник Закарпатського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені братів Юрія-Августина та Євгена Шерегіїв Василь Марюхнич, директор обласного організаційно-методичного центру культури, заслужений працівник культури України Ганна Дрогальчук, голова циклової комісії сценічного та аудіовізуального мистецтва Академії культури і мистецтв, керівник літературно-драматургічної частини театру ляльок Ніна Малишка, заступник художнього керівника Марина Белоус (Закарпатський академічний обласний театр ляльок), начальник відділу комунальних закладів культури департаменту культури національностей та релігій Закарпатської обласної державної адміністрації Галина Ломпарт. Члени Оргкомітету розробили та

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

затвердили план підготовки та проведення фестивалю, а також затвердили склад міжнародного журі **відкритого дистанційного** міжнародного фестивалю для дітей «Інтерлялька-2022», до якого увійшли: голова — Леонід Попов, заслужений артист України, засновник кафедри акторського мистецтва та режисури театру ляльок Київського Національного університету театру, кіно і телебачення ім. Карпенка-Карого, професор (м. Київ, Україна) та члени Алла Підлужна, театральний критик, журналістка, член Національної спілки театральних діячів України, член Спілки журналістів України (м. Київ, Україна); Іван Согел, художній керівник Кошицького театру ляльок (м. Кошице, Словачка республіка); Антанас Маркуцкіс, директор-художній керівник Паневежиського театру ляльок на колесах (м. Паневежис, Литовська Республіка); Сергій Федака, професор кафедри історії Ужгородського Національного університету, культуролог, член Спілки журналістів України, член Спілки письменників України (м. Ужгород, Україна).

Jury
Open Distance International
Festival for Children "INTERLYALKA-2022"



Ivan SOGEL,
artistic director
of Košice Puppet
Theater, the Slovak
Republic;



Leonid POPOV,
Honored Artist of Ukraine, founder
of the Department of Acting
and Directing of the Puppet Theater
in Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre,
Cinema and Television University, professor,
Kyiv, Ukraine;



Antanas MARKUCKIS,
Director- artistic director
of Panevėžys Puppet
Wagon Theatre,
Lithuania;



Serhiy FEDAKA,
professor of the
Department of History
in Uzhhorod National
University,
cultural expert,
member of the Union
of Journalists of Ukraine,
member of the Writers'
Union of Ukraine,
Uzhhorod, Ukraine



Alla PIDLUZHNA,
theater critic, journalist,
member of the National
Union of Theater Actors
of Ukraine, member
of the Union
of Journalists of Ukraine,
Kyiv, Ukraine;

Члени журі завчасно отримали доступ до перегляду відео-версій вистав учасників, і напередодні фестивалю провели попереднє засідання в онлайн форматі, де визначили попередній порядок дій, узгодили алгоритм співпраці. Вдачею видався і той факт, що під час власне проведення фестивалю обставини дали змогу членам журі бути особисто присутніми в більшості, за виключенням литовського представника Антанаса Маркуцкіса, якого підключали до обговорень через платформу Google Meet.

Також вже традиційно для останніх фестивалів було обрано дитяче журі із юних театралів, вихованців театральної студії «Бавка», яка вже понад десять років діє під егідою закарпатських лялькарів. Членами дитячого журі фестивалю стали студент-першокурсник Ужгородської Академії культури і мистецтв Арсеній Орос, семикласник Назар Майданець, десятикласниця Соломія Русановська, учениця дев'ятого класу Аня Андрух та шостого — Наталія Чепурна.

Виходячи з того, що проведення фестивалю було визначено в онлайн-форматі, основне навантаження підготовчого періоду було на окремих працівниках театру ляльок — координація, електронне листування, визначення учасників фестивалю та пропонованих вистав, розробка та підготовка літературної та візуальної основи друкованої продукції — буклетів, афіш, плакатів,

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

банерів, запрошень, виготовлення фото продукції та інформаційних, рекламних відеороликів — цими питаннями займалися Ніна Малишка, комп'ютерний дизайнер Галина Корнєва, начальник радіотехнічного цеху, звукорежисер, оператор Сергій Свида. Переклад всієї необхідної інформації, рекламної продукції, мовний супровід фестивалю здійснений завдяки волонтерській допомозі старшій викладачці кафедри англійської філології Ужгородського Національного університету Наталії Петій.

В результаті напруженої підготовчої роботи визначились сімнадцять колективів — учасників **Відкритого дистанційного Міжнародного фестивалю для дітей «Інтерлялька-2022»**, серед яких — десять українських та сім закордонних, а саме:

- Івано-Франківський академічний обласний театр ляльок ім. Марійки Підгірянки, (м. Івано-Франківськ, директор-художній керівник, заслужений працівник культури України Роман Братковський) з виставою «Котигорошко»;
- Львівський академічний театр естрадних мініатюр «І люди, і ляльки» (м. Львів, директор-художній керівник Ольга Венгжин), з виставою «Сніжинка Для Вовчика»;
- Рівненський академічний обласний театр ляльок з виставою «Пливе човен, казок повен» (м. Рівне, директор-художній керівник Володимир Данилюк);
- Полтавський академічний обласний театр ляльок з виставою «На хвилі» (м. Полтава, директор-художній керівник Тетяна Вітряк);
- Дніпровський міський театр ляльок з виставою «Віслючок, який мріяв стати зіркою» (м. Дніпро, директор-художній керівник — заслужений діяч мистецтв України Валентин Фетисов);
- Львівський обласний академічний театр ляльок з виставою «Шмата. Одного вечора у бомбосховищі» (м. Львів, директор-художній керівник — Уляна Мороз);
- Київський муніципальний академічний театр ляльок «на лівому березі Дніпра» з виставою «Захмарна леді» (м. Київ, директор-художній керівник — Наталія Братусь);
- Тернопільський академічний обласний театр актора і ляльки з виставою «А хай то качка копне» (м. Тернопіль, директор-художній керівник — заслужений діяч мистецтв України Іван Шелеп);
- Театр актора і ляльки «ІстАрт» - з виставою «Федорине горе» (м. Миколаїв, директор-художній керівник — Наталія Григор'єва);
- Закарпатський академічний обласний театр ляльок з виставою «Бонжур, Катрусю!» (м. Ужгород, директор-художній керівник Мирослав Петій).

Закордонні країни представляли колективи:

- Кошицький театр ляльок, вистава «Чому?» (м. Кошице, Словацька Республіка);
- Театр «Маска», вистава «Кайтусь-Чарівник» (м. Жешув, Республіка Польща);
- Паневежиський театр ляльок на колесах, вистава «Ляльковий цирк» (м. Паневежис, Литовська Республіка);
- Творча компанія «Театр Всюди» Проект театру маріонеток, вистава «Маленький Принц» (Батумі, Грузія);
- Державний Театр Ляльок, вистава «Кіт у чоботях» (м. Тирговиште, Республіка Болгарія);
- Театр «Ключ», вистава «Не дражнить ведмедя» (м. Тель-Авів, Держава Ізраїль);
- «Театр ляльок «Бульбашка», вистава «Світ пестоців» (Буенос-Айрес, Аргентинська Республіка).

На час проведення **Відкритого дистанційного Міжнародного фестивалю театрів для дітей «Інтерлялька-2022»**, з 1 по 4 жовтня для всіх глядачів був відкритий доступ до перегляду конкурсних вистав фестивалю на платформах театру та фестивалю, що було заздалегідь погоджено з театрами-учасниками. Беручи до уваги воєнний стан в Україні, можливі оголошення повітряних тривог організатори вирішили демонструвати вистави в запису. Одночасно було прохання до всіх учасників саме в дні проведення фестивалю по можливості демонструвати глядачам у своїх містах фестивальну виставу з афішами та символікою «Інтерляльки», **тим самим розширяючи діапазон дії фестивалю**. Саме так зробив, зокрема, Рівненський академічний обласний театр ляльок. Деякі театри не змогли демонструвати на своїй сцені фестивальну виставу, тому що актори-виконавці пішли на фронт, деякі, зокрема Дніпровський міський театр ляльок наразі не провадить вистави у зв'язку з воєнними подіями. Але всім учасникам було цікаво взяти участь, всі уважно сліdkували за перебігом подій в Ужгороді.

Надавши учасникам та глядачам можливість переглядати фестивальні вистави, на базі Закарпатського академічного обласного театру ляльок всі чотири дні фестивалю відбувалися події в **офлайн форматі, інформація про які транслиувалася для всіх учасників**.

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

Організацією фестивальних заходів взяла на себе головний режисер театру, заслужена артистка України Наталія Орешнікова. Відкриття фестивалю вперше за багато років проводилось не на Театральній площі, а в середині приміщення. В суботу, 1 жовтня, об 11:00 на сцені театру ляльок поза конкурсом пройшла вистава «золотого фонду» закарпатських лялькарів «Стійкий олов'яний солдатик», а о 13:00 відбулося урочисте відкриття міжнародного фестивалю для дітей «Інтерлялька-2022» за участі студентів спеціальності сценічне мистецтво Ужгородської Академії культури і мистецтв. Саме завдяки студентам вдалося зробити справжнє театральне, піднесене, фестивальне свято. Крім безпосередньої участі у дійстві, майбутні театралі дізналися багато нового з історії фестивального руху на Закарпатті. Студенти стали дотичними до всіх цікавих заходів знаного форуму. Також до художньої частини відкриття доклали зусиль керівник Зразкового дитячого ансамблю танцю «Веселка» громадської організації «Школа хореографічного мистецтва ім. Михайла Суслікова» Людмила Петрецька, директор Ужгородської дитячої музичної школи № 1 Олена Охрим та викладачка Марія Мудранинець, підготувавши учнів до виступу на фестивальних заходах. На відкритті були присутні представники влади. На завершненні урочистостей на великому екрані відбулася трансляція вистави «Пливе човен, казок повен» Рівненського академічного обласного театру ляльок. Одночасно в Рівному перед глядачами в рамках фестивалю демонструвалася саме ця вистава «наживо». Другого фестивального дня на сцені театру офлайн демонструвалася поза конкурсна вистава «Заєць Хвалько» миколаївського Театру актора і ляльки «ІстАрт». Учасники Приватного миколаївського театру тимчасово, як вимушені переселенці, стали мешканцями Ужгорода, тому була слухна нагода надати їм фестивальну сцену для демонстрації своєї творчості ужгородській публіці.

А третій робочий день фестивалю почався з презентації книги Алли Підлужної «Гра в ляльки», у якій йдеться про життєвий і творчий шлях видатного українського режисера театру ляльок, народного артиста України, заслуженого діяча мистецтв Польщі, театального педагога Юрія Сікала (1938-2017) [2]



«гра в ляльки» – презентація книжки

3 жовтня 2022 - в рамках фестивалю ІНТЕРЛЯЛЬКА презентація книжка «ГРА В ЛЯЛЬКИ» в авторстві членкині журі, театрознавиці Алли ПІДЛУЖНОЇ. У монографії йдеться про життєвий і творчий шлях видатного українського режисера театру ляльок, народного артиста України, заслуженого діяча мистецтв Польщі, театального педагога Юрія Сікала (1938-2017). Видання засвідчує масштаб особистості режисера і є своєрідним духовним пам'ятником Магістру Гри в ляльки!

presentation of the book "playing with puppets"

October 3, 2022 - Within the INTERLYALKA festival's framework, the presentation of the book "PLAYING WITH PUPPETS" by Alla PIDLUZHNA, a jury member and theater expert. The monograph tells about the life and career of the outstanding Ukrainian puppet theater director, People's Artist of Ukraine, Honored Artist of Poland, and theater educator Yuriy Sikala (1938-2017). The publication attests to the magnitude of the director's personality and serves as a kind of spiritual monument to the Master of Puppetry!

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

Того ж дня глядачі на екрані передивились трансляцію актуальної вистави — своєрідної рефлексії на сьогодення «Шмата. Одного вечора у бомбосховищі» Львівського академічного обласного театру ляльок (режисер Яна Титаренко, сценограф Інесса Кульчицька), а також виставу «Чому?», Кошицького театру ляльок (режисер Сільвія Воллманн, сценограф Даша Криштофовичова), та «Котигорошко» Івано-Франківського академічного обласний театр ляльок ім. Маріївки Підгірянки (режисер — Ярослав Грушецький, сценограф Каріна Чепурна). У вечір того ж дня відбулося завершальне засідання журі, на якому у спорах і детальних обговореннях кожної вистави учасники доходили спільної думки та приймали відповідальні рішення щодо визначення переможців та відзначення найкращих.

Четвертого жовтня відбулася ще одна, не передбачена попередньою програмою, але цікава подія: глядачам була презентована книжка поезій члена журі, художнього керівника Кошицького театру ляльок Івана Согела. Автор був розчулений увагою слухачів, неймовірно радів, що перша презентація його книжки відбулася саме в Ужгороді, в колі давніх друзів і колег, а також студентства [3].

А відтак відбулася головна, найбільш очікувана подія **відкритого дистанційного міжнародного фестивалю для дітей «Інтерлялька-2022»**, яка відбувається під час урочистого закриття — нагородження переможців. Для проведення церемонії планувалася онлайн-трансляція, але в останню мить стрим з технічних причин перервався, тому відео запис був розміщений на платформі YOUTUBE одразу після проведення. У той момент, коли стрим перервався, організатори отримали масу повідомлень, писали й телефонували із Києва та Дніпра, Батумі та Тель-Авіва, Польщі, Литви та Болгарії, що стало зрозумілим, який великий інтерес викликав фестиваль, з якою цікавістю очікують учасники результатів, який авторитет має фестиваль в очах лялькарів України та закордоння.

Після обговорення та голосування члени журі визначили переможців в номінаціях, згідно з затвердженими Департаментом культури, національностей і релігій Закарпатської обласної державної адміністрації у «Положенні про дистанційний Міжнародний фестиваль театрів для дітей «Інтерлялька» у 2022 році»: **краща вистава (Гран-прі), краще режисерське втілення, краща сценографія, краще виконання жіночої ролі, краще виконання чоловічої ролі.**

Отже:

- Дипломом у номінації **«Краща вистава» (Гран-прі)** - нагороджена вистава «Захмарна Леді» (Режисер Руслан Неупокоев, Сценограф Микола Данько, Музика — Євген Столяр, балетмейстер Світлана Карлицька, хормейстер Ольга Бистрякова), Київський муніципальний академічний театр ляльок на лівому березі Дніпра, м. Київ, Україна;



Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

- Дипломом у номінації «Краще режисерське втілення» - нагороджена вистава «Пливе човен, казок повен» (Режисер – Олена Ткачук), Рівненський академічний обласний театр ляльок, м. Рівне, Україна;
- Дипломом у номінації: «Краща сценографія» - нагороджується вистава «Маленький принц», (Художники Георгі Чхайдзе та Мері Дартсмеліде, дизайнер ляльок Міранда Гургенадзе), Творча компанія «Театр всюди» Проєкт театру маріонеток, Батумі, Грузія;
- Дипломом у номінації: «Краще виконання жіночої ролі» - нагороджується актриса Наталія Фетісова за роль Віслючка у виставі «Віслючок, який мріяв стати зіркою». Дніпровський міський театр ляльок, м. Дніпро, Україна;
- Дипломом у номінації: «Краще виконання чоловічої ролі» - нагороджується актор, Мацей Овчарек за роль Кайтуся у виставі «Кайтусь-Чарівник», Театр «Маска», м. Жешув, Польща.

Після детального обговорення і відзначення різноманітності та високого рівня представлених конкурсних робіт, члени журі **Відкритого дистанційного** міжнародного фестивалю театрів для дітей «Інтерлялька-2022» прийняли рішення, окрім затверджених Оргкомітетом, додатково надати Дипломи «Відзнака Журі» за наступні вистави:

- «Не дражніть ведмедя», Театр «Ключ», м. Тель-Авів, Ізраїль — за музично-пластичне вирішення;
- «Світ пестоців», Театр ляльок «Бульбашка», Буенос-Айрес, Аргентина — художнику по ляльках Валерії Зальцман;
- «Ляльковий цирк», Паневежиський театр ляльок на колесах. м. Паневежис, Литва — за акторський ансамбль;
- «Чому?», Кошицький театр ляльок, м. Кошице, Словаччина — за сценічну переконливість творчого експерименту;
- «А хай то качка копне», Тернопільський академічний обласний театр актора і ляльки, м. Тернопіль, Україна — за акторський дует — нагороджуються актори Ольга Водюк (роль Качки) та Тарас Іванків (роль Вовка);
- «Сніжинка для вовчика», Львівський академічний театр естрадних мініатюр «І люди, і ляльки», м. Львів, Україна — за вдалу музичну інтерпретацію драматургії;
- «Бонжур, Катрусяю!», Закарпатський академічний обласний театр ляльок, м. Ужгород, Україна — за оригінальну режисерську інтерпретацію класики (режисер Н. Орешнікова).



І на завершення фестивалю закарпатські лялькарі показали одну з найкращих вистав свого репертуару, перший закарпатський мюзикл із ляльками, присвячений уродженцю села Білки, найсильнішому чоловікові XX століття, засновникові закарпатської школи силових мистецтв Іванові Фірцаку (Кротону) - «Цирк Івана Сили», у якому зайнятий майже увесь акторський склад театру. [4]

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

Висновки. Підводячи риску вищенаведеному, можна зробити наступні висновки: під час підготовки та проведення **Відкритого дистанційного міжнародного фестивалю театрів для дітей «Інтерлялька-2022»** був набутий унікальний досвід організації подібних форумів. Прийшло розуміння й переконання, що творче життя, загальмоване у попередні роки карантинними заходами, а в останні місяці воєнними подіями в Україні, не згасає і вимагає своєї реалізації, оцінки колег, спілкування, визнання. Це довела увага до фестивалю, жвавий інтерес до його перебігу і зацікавленість у висновках авторитетного журі. Учасники побачили різні школи сучасного мистецтва театру ляльок, оцінили роботи колег й свіжим оком побачили особисту творчість у контексті фестивальних представлень. Як влучно відмітив директор-художній керівник Закарпатського академічного обласного театру ляльок Мирослав Петій: «Саме тому ми урочисто, наперекір бажанню ворога знищити нашу національну культуру, проводимо дистанційний Міжнародний фестиваль театрів для дітей «Інтерлялька-2022», метою діяльності якого буде сприяння і підтримка розвитку та популяризації театрального мистецтва граючої ляльки, покращення професійної та виконавської майстерності режисерів та акторів театральних колективів, обміну досвідом, встановлення творчих зв'язків. Адже саме через участь колективів театрів ляльок у загальнодержавних, загальнонаціональних та міжнародних проєктах, програмах і фестивалях відбувається поширення українського театрального лялькового мистецтва у всеукраїнському та світовому просторі. СЛАВА УКРАЇНІ!»

Список джерел та літератури

1. Малишка Н.О., Петій М.Й. Театр граючої ляльки Срібної землі. КП «Ужгородська міська друкарня», 2015
2. Малишка Н.О., Петій М.Й. Лялькове Закарпаття. «Інтерлялька» у фестивальному русі європейського театрального простору. ТОВ «РІК-У», 2018
3. Засєць О. «Гру в ляльки» презентували в Ужгороді на фестивалі «Інтерлялька-2022» // Tv21 Унгвар. 2022. URL: https://www.youtube.com/watch?v=wevIkIGDbAA&ab_channel=Tv21%D0%A3%D0%BD%D0%B3%D0%B2%D0%B0%D1%80.
4. Федака С. Д. По-морському // Закарпаття онлайн. 2022. URL: https://zakarpatya.net.ua/Blogs/223425-Po-morskomu?fbclid=IwAR2_MBWlyEp5UpZO5X4GXJlgd2LBuFKezOVwPl_m4J4-f0_WUM7SRWrI8eA.
5. Міжнародний фестиваль театрів для дітей. URL: <http://bavka.com/inter/86-mzhnarodniy-festival-teatrv-dlya-dtey.html>.
6. Малишка Н. О., Орешнікова Н. А. Міжнаціональний мистецький феномен міжнародного фестивалю театрів ляльок «Інтерлялька» – пошуки самоідентифікації // Ужгородський інститут культури і мистецтв. 2020. URL: https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1URNfQL_Oklog_2BEzmhGiu2K0YV11H04.
7. Габорець В. С. Творчий поступ «Бавки». *Служителі Мельпомени*. Ужгород: Гражда, 2015. С. 42.
8. Бабченко Я. Ю. Міжнародний фестиваль театрів для дітей «Інтерлялька»: динаміка розвитку та художньо-естетична цінність. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 1. С. 161-165. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2017_1_354.

УДК 793.78

Олександра Мишко

ІНТЕГРАЦІЯ ТАНЦЮВАЛЬНОГО СПОРТУ НА ЗАКАРПАТТІ У СВІТОВИЙ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЦЕС

У статті постає опрацювання проблематики танцювального спорту з огляду на його гостру актуальність та соціальну значущість. Стаття містить розгляд напрямів розвитку танцювального спорту на Закарпатті у контексті світової парадигми сучасного культурно-мистецького процесу. Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній з'ясована історична послідовність етапів формування локальних танцювальних організацій на Закарпатті, які сприяли розвиткові як українського, так і світового танцювального спорту.

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

Ключові слова: культурно-мистецький процес, танцювальний спорт, танцювальні організації Закарпаття.

Актуальність дослідження. З 70-х років XX століття у всьому світі зростає інтерес до бальних танців та їх загальної популяризації. У більшості країн здобуло визначення поняття «танцювальний спорт», яке більш точно констатує поєднання у бальному танці рис спорту і мистецтва. Загалом за 100 років світового розвитку бальний танець трансформувався з виду хореографічного мистецтва у професійний танцювальний спорт, не втративши своїх фундаментальних засад, що були сформовані у Західній Європі упродовж перших десятиліть XX століття. Сьогодні є вкрай необхідним виявити специфіку розвитку бального танцю в Україні, послідовно прослідковуючи етапи становлення локальних осередків танцювального спорту та їх внесок у національний та світовий культурно-мистецький процес.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питаннями історії та розвитку бального танцю займалися А. Ветринська [1], Р. Воронін, О. Касьянова [3], Т.Осадців [4], Т. Павлюк [5]; деякі дослідники розглядали світоглядні питання життя та діяльності людей, безпосередньо пов'язаних з бальною хореографією (Л. Браїловська, М. Вінкельхаус та ін.). В окремих регіонах України ретельно досліджується та вивчається історія становлення локального танцювального спорту. Так, Тарас Шіт у наукових роботах описав діяльність першого професора бального танцю зі Львова – Мар'яна Вечисти, який створив першу спілку хореографів на Галичині, створив підручник "Танцювати може кожен", долучився до розвитку та поширення бального танцю у багатьох країнах світу [6]. Т. Шіт дослідив також творчу і мистецьку діяльність засновника бальної хореографії в Західній Україні – В. М. Рудчика [7]. Досліджень з історії розвитку бального танцю на Закарпатті на сьогоднішній день немає, хоча закладені найкращими світовими танцюристами і теоретиками бальних танців фундаментальні основи ретельно вивчалися, втілювалися у життя та практичні досягнення.

Метою роботи є розкриття питань еволюції та історичного становлення бальної хореографії на Закарпатті у контексті міжнародного розвитку танцювального спорту.

У статті вирішуються наступні завдання: дослідження витоків танцювального спорту на Закарпатті у кінці 60-х рр. XX ст. та розгляд етапів активної клубної роботи на Закарпатті, створення перших громадських танцювальних організацій.

Виклад основного матеріалу дослідження. Засновниками першого колективу бальної хореографії на Закарпатті можна вважати Людвіга і Вікторію Бундаш, які розпочали свою діяльність з авторських постановок бальних танців латиноамериканської та європейської програм у хореографічній студії Берегівського будинку вчителя (1969р.). Бундаш Людвиг Петрович проявив себе як талановитий, вмілий організатор, досвідчений і грамотний керівник активно концертуючої групи з виконання народних і бальних танців. У 2003 році колективу під його керівництвом було присвоєно звання народного, того ж року даний народний танцювальний колектив отримав назву «Людовіка» (від імен його керівників).



Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

Широкою популярністю у глядачів Берегівського освітньо-культурного центру національних меншин (перейменований Будинок вчителя, 2007р.) користувалися такі відомі хореографічні композиції, поставлені Л. Бундашем, як український «Гопак», угорський танець «Чопош чардаш», Сюїта бальних танців та інші. За досягнуті творчі здобутки в розвитку народної та бальної хореографії, роботу по формуванню естетичних смаків у підростаючого покоління керівник отримав численні нагороди. У 2016 році народний танцювальний колектив «Людівіка» припинив свою діяльність, але по сьогоднішній час подружжя Бундаш успішно керують зразковою хореографічною студією, не припиняючи постійного професійного пошуку у підвищенні майстерності колективу. Зразкова хореографічна студія – це самобутній, яскравий колектив, відомий не тільки в рідному місті, а й поза його межами. За роки існування вихованці студії брали участь у численних міжнародних фестивалях Угорщини, а саме: фестивалі «Світ для молоді» м. Будапешт (2013-2015 рр.), у фольклорних фестивалях м. Мілото (2013 р.); фестивалі угорської культури Нірбатор (2016 р.); у зустрічі дитячих творчих колективів м. Ниредьгаза «Шулі-мулі» (2015-2016 рр.). Протягом останніх десятих років кожного травня колектив постійно приймає участь в урочистостях з вшанування пам'яті відомого угорського діяча Ференца Ракоці II в селищі Кирич. Спільно з організаторами, селищним управлінням, шкільним колективом угорського селища ведеться робота по вивченню хореографічних традицій.

У 2017 році учасники студії стали дипломантами першого міжнародного Арт-фестивалю в м. Серенч, Угорщина. Вихованці колективу неодноразово ставали дипломантами обласних конкурсів «Смарагдові витoki» м. Мукачево, фестивалів угорської культури у м. Ужгород та м. Берегово. Кожні два роки гуртківці приймають участь в обласному фестивалі хореографічного мистецтва м. Йосипа Волощука смт. Великий Бичків, щорічному фестивалі русинської культури «Червена ружа» у м. Мукачево. Гуртківці є постійними учасниками у заходах, що проводяться в ОКЦНМ, районі та місті. Професійна практична діяльність колективу сприяє тому, що багато випускників вступають на навчання до Ужгородського коледжу культури та інших культурно-освітніх закладів Закарпаття. За багаторічну сумлінну працю в системі освіти та культури, високий професіоналізм, Бундаш Людвіг Петрович згідно рішення 3 сесії 5 скликання Берегівської міської ради №12 від 26 травня 2006 року нагороджений медаллю «Про Урбе» (за місто), а також грамотами, подяками та дипломами міжнародних фестивалів, обласного, міського та районного управління культури та освіти.

У тісній співпраці з всесвітньо відомим тренером та суддею міжнародної категорії Чесловасом Норвайша (Литва) Людвіг Бундаш створив ансамблеві постановки та хореографію для індивідуального танцювання.

Танцювальний спорт Закарпаття пройшов складний шлях розвитку, тому важливо висвітлити питання його подальшого становлення на етапі створення танцювальних організацій, клубів та колективів в регіоні, окреслити основні танцювальні події в Закарпатті, організацію та проведення конкурсів, змагань з танцювального спорту, а також зазначити імена професіоналів, які впливали на вдосконалення роботи в цій галузі та їх досягнення, завдяки яким Закарпаття стало одним з провідних регіонів України за динамікою та результатами розвитку танцювального спорту.

З 1993 року в Закарпатській області організовуються колективи бального танцю: «Трація» та «Глорія» (м. Ужгород), «Рондо» (м. Мукачево), «Нарцис» (м. Хуст), «Юність» (м. Чоп), «Вероніка» (м. Перечин) та бальні колективи в містах Березний та Рахів. Згодом колективи отримують реєстрацію як громадські об'єднання – клуби спортивного танцю. Розглянемо їх основні спортивні, художньо-мистецькі та організаційні досягнення з часу заснування.

Клуб спортивного танцю «Вероніка» (1998 рік заснування) – одна з регіональних громадських організацій, яка об'єднує громадян для задоволення та захисту своїх законних творчих, спортивних інтересів з метою організації занять спортивними танцями та їх популяризації. Керівник клубу Юрій Пйоса здобув хореографічну освіту, перейшов на тренерську діяльність, отримав ліцензію судді з танцювального спорту. З 1999 року клуб «Вероніка» організовує обласні змагання, а з 2006 року – регіональні та міжнародні змагання за участю Польщі, Словаччини та Угорщини. У 2011 р. КСТ «Вероніка» проводив обласні змагання «Кубок Перечина – 2011», в якому змагалися також клуби з міст Ужгород, Берегово, Хуст, Мукачево. На даний момент в клубі займається біля 30 спортсменів; вихованці КСТ «Вероніка» приймають участь у всеукраїнських та міжнародних змаганнях з танцювального спорту.

Спортивний танцювальний клуб "Глорія" створено у 1996 році. Незмінний керівник клубу – Данканич Мирослава Петрівна, тренер і суддя Національної категорії, яка на протязі багатьох років була у складі суддівської колегії Чемпіонатів та Кубків України, приймала участь у міжнародних змаганнях у Греції, Польщі, Угорщині, Словаччині, Україні.

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

Вихованці клубу спортивного танцю "Глорія" успішно виступають на обласних, всеукраїнських та міжнародних змаганнях з танцювального спорту. Спортсмени клубу достойно представляли нашу країну на міжнародних змаганнях в Німеччині, Польщі, Словаччині, Чехії, де були фіналістами та призерами. Клуб продовжує працювати й виховувати успішних спортсменів.

Провідний клуб Закарпатської області КСТ "Грація" був заснований в 1994 році. Засновник та керівник «Грації» - Олександра Мирославівна Мишко, заслужений працівник фізичної культури та спорту України. За роки своєї діяльності клуб виховав багаторазових чемпіонів України, Європи, срібних призерів Чемпіонату світу та Кубку світу, переможців та призерів всеукраїнських та міжнародних змагань. Вихованці клубу є майстрами спорту України міжнародного класу, майстрами спорту України, кандидатами в майстри спорту, 1-,2-,3-розрядниками. На базі клубу активно розвиваються команди формейшин в категорії "дорослі" та "юніори", які презентують Закарпаття на офіційних змаганнях Всесвітньої Федерації Танцювального Спорту.

За роки існування клубу танцювальні дуети "Грації" приймали участь у змаганнях у понад 25 країнах світу; після закінчення танцювальної кар'єри багато вихованців клубу отримали тренерські та суддівські ліцензії, продовжуючи виховувати молоде покоління спортсменів.

З 1994 року КСТ "Грація" виступає організатором визнаних у світі всеукраїнських та міжнародних змагань "Uzhgorod Open", "Кубок Карпатського Єврорегіону", "Кубок Грації". Так, у змаганнях "Uzhgorod Open" 2018 року прийняли участь пари з 28 країн світу, серед яких - танцювальні пари з десятки найкращих рейтингових пар світу.

Клуб спортивного танцю "Нарцис" був створений у 1995 році випускниками Київського державного інституту культури ім. О. Є. Корнійчука Наталією та Золтаном Куртяк. Тренери протягом багатьох років виховували успішних спортсменів, приймали активну участь у змаганнях з танцювального спорту, були організаторами чемпіонатів Закарпатської області.

Клуб спортивного танцю "Гармонія" був заснований у 2008 році вихованцем клубу спортивного танцю "Грація"; Фіцай Володимир Володимирович очолив «Гармонію», використовуючи увесь накопичений професійний досвід переможця чемпіонатів Закарпатської області, фіналіста та призера всеукраїнських та міжнародних змагань, фіналіста кубку України у програмі 10 танців, чемпіона України у складі команди формейшин. В. Фіцай - кандидат в майстри спорту України, організатор всеукраїнських та міжнародних змагань. Клуб спортивного танцю "Гармонія" приймає активну участь в культурному та спортивному житті міста Берегове та області, вихованці клубу є призерами та переможцями всеукраїнських та міжнародних змагань.

Потрібно відмітити, що клуби спортивного танцю Закарпаття знаходяться у тісній міжнародній співпраці з різними колективами, організаціями, танцівниками та діячами у сфері танцювального спорту. Кожного року в Ужгороді на базі клубу спортивного танцю "Грація" проводяться навчально-тренувальні збори з всесвітньо відомими тренерами, викладачами з європейської та латиноамериканської програм. До вдосконалення майстерності спортсменів клубу залучалися всесвітньо відомі Фабіо Селмі (Італія), Петро Брага (Італія), Моніка Балдасаронні (Італія), Мікеле Бонсіньйорі (Італія), Азіс Хаджинурі (Німеччина) Міріам Цвайзен (Голландія), Мелінда Торокдьорді (Угорщина), Юрген Нойдек (Франція), Мауріціо Весково (Італія), Роберт Вота (Польща), Дірк Хайдеман (Сполучені Штати Америки), Петро Горачек (Словачія), Ярослав Кучера (Чехія), Крістіна Горватова (Словачія). Спортсмени клубів спортивного танцю Закарпаття приймають участь у міжнародних тренувальних зборах у Німеччині, Польщі, Данії, США, Словаччині, Угорщині, Австрії, Італії, Голландії, Румунії, Чехії, Іспанії, що має відображення у вагомих результатах. Зокрема, дворазовий чемпіон України - Закарпатська команда формейшин збірної області під керівництвом заслуженого працівника фізичної культури і спорту О. М. Мишко презентувала країну на двох чемпіонатах світу у Німеччині (м. Бремен) та Австрії (м. Відень) з латиноамериканської програми з композицією "Дикі танці", поставлений на відому музику композиції Руслани Лижичко. Членами команди були і студенти Академії культури і мистецтв.

Молодший склад ансамблю презентував Україну на Чемпіонатах та Кубках Європи серед ансамблів, де були здобуті золоті та срібні нагороди за композицію танцю "Були на селі".

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць



Вказані композиції були збагачені не лише музикою та елементами національного костюму, але й лексикою танців Західної України, що є допустимим за правилами постановки та надало можливість українським виконавцям більш глибоко та образно висвітлити тему та ідею національної ідентичності.

Висока результативність спортсменів Закарпатської області в індивідуальному танцюванні дозволяє говорити про сформованість локальної школи спортивного танцю. Так, найпрестижніші титузовані змагання виграла спортсменка Вероніка Мишко, кандидат наук фізичного виховання та спорту, викладач Академії культури та мистецтв (м. Ужгород), яка виборола золоту медаль чемпіонату Європи, тричі - срібну медаль в Чемпіонаті Світу в програмах 10 танців та Шоу Стандарт. Можна вважати достойною перемогою срібло Чемпіонату Світу в програмі Шоу Стандарт з композицією "Наша Свобода", яка була присвячена Україні та жахливим реаліям нашого сьогодення. Хореографія композиції отримала найвищі оцінки за постановку та заслужене визнання як найкращий танцювальний твір Чемпіонату. У соціальних мережах відео набрало близько півтора мільйони переглядів за один тиждень.



Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

Також потрібно відзначити, що Мишко Вероніка активно бере участь у міжнародних зборах, семінарах для спортсменів та тренерів, керівників ансамблів танцювального спорту в якості креативного та результативного лектора.

Висновки та напрямки подальших досліджень. Танцювальний спорт на Закарпатті інтегровано у практику світового культурно-мистецького процесу, міжнародна співпраця з багатьма клубами танцювального спорту, з колективами та тренерами дає можливість нашим українським танцівникам робити вагомі внески в міжнародний танцювальний рух та бути його невід'ємною частиною. Історико-порівняльний, культурологічний, аксіологічний аналіз розвитку локальних танцювальних шкіл України належать до подальших напрямків дослідження, які чіткіше окреслять роль і місце українського танцювального спорту в світових інтеграційних процесах.

Список джерел та літератури

1. Ветринська А.В. Процес систематизації та унормування бальних танців ХХст. і його значення для формування сучасної європейської програми Young Scientist. 2018. No 5 (57). С.147–150.
2. Винкельхаус М. Танцуем по максимуму. Київ: Основа-принт, 2009. 336 с.
3. Касьянова О.В. У витоків бальної хореографії: Аналіз передумов становлення танцювальної культури як форми дозволеної діяльності. *Вісник КНУКіМ: зб. наук. пр.* Вип. 12. Сер.: Мистецтвознавство. 2020.
4. Осадців Т. П. Танець як мистецтво, ритуал та історія (XVIII – XX ст.). *Схід.* 2016. No 2 (142). С. 57–61.
5. Павлюк Т.С. Генезис бальної хореографії, його вплив на процеси формування художньої культури суспільства. *Вопросы духовной культуры – Искусствоведческие науки.* URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/34764/16-Pavljuk.pdf?sequence=1>
6. Шіт Т. Мар'ян Вечисти – перший професор бального танцю міста Львова. *Молодий вчений.* 2018. Вип. 9 (61) (Вересень). URL: <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/3924>
7. Шіт Т. Вікентій Рудчик – легендарна постать. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe

Юлія Небесна

ТРАНСФОРМАЦІЯ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК У ПРОЦЕСІ РОЗВИТКУ ІВЕНТ-ПРОЄКТІВ

Сучасний ринок послуг розвивається надзвичайно потужними темпами. Щосекунди на потенційного споживача впливає неймовірна кількість реклами з усіх можливих джерел. Внаслідок цього людина перестає сприймати рекламу загалом, тож виробники товарів та послуг шукають усі можливі засоби виділитися з-поміж інших, вигадують креативні концепції. Одним з найновіших, і, як результат, найефективніших інструментів для цього є івент-маркетинг [1].

Види маркетингових івентів:

За характером взаємодії з аудиторією;

- івенти з формальним спілкуванням (слухання, конференція);
- івенти з неформальним спілкуванням (корпоратив);
- залежно від залученої аудиторії;
- політичні івенти (мітинг, демонстрація, інавгурація);
- корпоративні івенти (тренінги, презентації, промо-акція);
- соціальні івенти (фандрайзингова акція, акція благодійності);
- культурно-просвітницькі (виставка, концерт, фестиваль);
- наукові та псевдонаукові (симпозіум, конференція);
- спортивні (олімпіада, спартакіада).

За видами вирішуваних маркетингових завдань:

- івенти інформаційні, що встановлюють виставки або презентації;

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

- івенти закріплюють знання, які можуть надати досвід (тестінг, семплінг);
- івенти коригувальні ставлення та поведінку (прес-конференція, тестінг, семплінг).

За чисельністю залученої аудиторії:

- масові івенти (фестиваль, концерт, виставка);
- групові (прес-конференція, корпоратив, брифінг);
- вузько-групові івенти ("круглий стіл").

По відкритості заходи:

- відкриті івенти (вільно-відвідувані івенти);
- закриті івенти (івенти за запрошеннями).

Оцінюючи ті процеси в соціально-культурній діяльності, які, безсумнівно, пов'язані з суспільними трансформаціями, і самі сприяють розбудові духовної сфери суспільства, не можна не відзначити і такого явища як підвищення за останні роки інтересу суспільства до масових свят, фестивалів, театральних постановок, ландшафтних театралізованих дійств, різних форм видовищного мистецтва. Видовища дають можливість найбільшому пізнанню себе та відповідають потребам чи стилю життя сучасної людини.

Розвиток креативної індустрії нерозривно пов'язаний з розвитком суспільства. Протягом багатьох років змінювалися вимоги і форми проведення культурно-мистецьких заходів: на зміну старій моді приходило щось нове.

«Культурні івенти – це різноманітні фестивалі – музичні, арт-фестивалі, які можуть різнитися за розміром та ступенем професійної складності в організації:

- фестивалі з високим ступенем професійної організації відповідають амбіційній програмі і мають безліч цілей - досягти найвищих стандартів організації, широкого висвітлення в медіа, значної кількості відвідувачів;
- фестивалі, які відзначають певне місцезнаходження - від невеликих селищ до великих міст; мають на меті залучити людей до святкування своєї місцевості; часто проводяться за участю великої кількості місцевих громад;
- арт-фестивалі – зосереджені на конкретному виді мистецтва, пропонують унікальні можливості для глядачів долучитися до цього виду мистецтва, фокусуючись на майстер-класах, воркшопах;
- інклюзивні фестивалі, що передбачають безпосередню участь особливих груп населення;
- календарні свята;
- аматорські арт-фестивалі;
- комерційні музичні фестивалі на відкритому просторі». [2]

Проте, даний список є досить не повним. Авторка попередніх слів сконцентрувала свою увагу саме на фестивалях. Проте чи не є подією, зокрема у невеликому місті, концерт відомого гурту (не в рамках фестивалю)? Безумовно, так. Гастролю немісцевого театру, балетної трупи, хору, ансамблю тощо також стають у невеликому місті яскравою резонансною подією, що автоматично переводить їх у ранг івенту. Навіть прем'єрний показ нової постановки місцевого театру, та й загалом будь-яка «планова» вистава, концерт філармонії – це також подія певною мірою неповторна, тож стає важливим аспектом у житті міської громади. Тож це також, безумовно, івент. Відкриття виставки художника у галереї, ювілей/бенефіс актора (чи будь-якої людини від мистецтва, колективу, взагалі важливої особи міста), вечір пам'яті тощо також потребують детального планування, залучення певної кількості різногалузевих фахівців, значних фінансових витрат, чіткої логістики, піару – відповідно, усе це – мистецькі івенти. Окремим підпунктом, мають іти усі можливі конкурси – починаючи від огляду самодіяльності у школах і завершуючи подіями міжнародного рівня.

Список джерел і літератури

1. Алипова. Е. Event-маркетинг: Зачем нам event? URL: <http://www.marketing-ua.com/articles.php?articleId=849>
2. Пархоменко Ирина Ігорівна. Британська наукова традиція вивчення івен-менеджменту: основні поняття (Г. Боудін, Х. Пієлічаті, Дж Елз). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Менеджмент соціокультурної діяльності*. Київ, 2018. №2.

СПЕЦИФІКА РОБОТИ ЗІ СТУДЕНТАМИ НАД ТВОРАМИ ДЛЯ ХУДОЖНЬОГО ЧИТАННЯ

Художнє читання — жанр естрадного мистецтва, що полягає у публічному виконанні читцем творів літератури. Також художнє читання трактують як засіб популяризації найкращих зразків художньої літератури, засіб культурного, духовно-естетичного виховання, який втілюється у сценічних умовах.

Художнє читання, як жанр, бере свій початок ще з часів античної Греція та Древнього Риму. Започаткували художнє читання поети-імпровізатори, які декламували свої тексти на публіку. Виразне усне слово складало основу мистецтва казарів, скоморохів, вірменських ашугів, казахських акинів.

З плином часу художнє читання починає відігравати не лише розважальну функцію, а й формується як засіб виявлення громадської позиції та спосіб впливу на натовп. Яскравим історичним прикладом впливу художнього слова на публіку є виконання актрисою Рашель «Марсельєзи» в епоху Французької революції 1848 року. Коли революційна хвиля прокотилася цілою Європою, у актриси з'явилося багато послідовників і «Марсельєза» стала гімном борців за свободу в усьому світі.

Роль художнього читання у мистецтві. Художнє читання у мистецтві вважається вторинним втіленням. Художній твір - це первинний продукт творчості митця та самостійний вид мистецтва, саме тому будь яке його трактування, чи то постановка твору на сцені, чи то художнє читання, прийнято вважати вторинним втіленням. Особливістю художнього читання є те, що це єдиний спосіб творчої інтерпретації твору зі збереженням змісту, структури та задумки автора. Зазвичай художнє читання дає змогу змалювати в уяві слухача описи краєвидів, стосунків та самих героїв твору настільки яскраво і чітко, що жодне візуальне мистецтво з цією задачею не справиться.

Першим етапом у роботі над художнім читанням з студентом є вибір матеріалу. Цей етап є невід'ємною складовою не лише творчого процесу, а і формуванням первинних навичок читця. Для опрацювання рекомендовано обирати авторів класиків, найкращі взірці художніх творів. Саме такий матеріал сприятиме розвитку у читця художнього смаку, розширенню кругозору та опанування майстерності слова. У підборі матеріалу не менш важливим за якість твору, є його жанр. Варто зауважити, що вдало підібраний твір – це вже пів шляху до успіху. Під час пошуку матеріалу для художнього читання необхідно враховувати особисті якості студента, його художні вподобання, темперамент. Доцільно рекомендувати студенту почати з тем які йому близькі, так як успішне виконання потребує не лише таланту виконавця, а ще глибокого розуміння, співпереживання з автором, осмислення та висвітлення у своєму читанні проблем та ідей твору. Однак під час вибору репертуару не варто нехтувати також потребами та інтересами аудиторії, потрібно враховувати актуальність та цінність твору як для виконавця так і для слухачів. З цього можна зробити висновок, що у роботі над художнім читанням, правильний підбір матеріалу – це один із стовпів на яких тримається творчий розвиток студента, як читця.

Жанри творів які найкраще підходять для освоєння художнього читання – це оповідання, новели та описова проза. Звичайно можна використовувати і такі жанри як поезія (громадянська, філософська, інтимна лірики), байка, балада, поема, гумор та ін. Однак саме ці три вище згадані жанри (оповідання, новела, описова проза) дають змогу студенту на початкових етапах освоєння художнього слова проявити себе найкращим чином. Виокремленні жанри легко даються для опрацювання, як правило їх сюжет простий та зрозумілий, присутні описи, відступи автора, подекуди діалоги, така структура стимулює читця міняти, експериментувати з темпоритмом та вести розмову з публікою.

Варто відмітити відмінність між мистецтвом художнього слова і драматичним мистецтвом. Різницю визначає саме особливість спілкування, якщо у художньому слові триває діалог з глядачем то в акторському мистецтві діалог ведеться між партнерами у запропонованих обставинах тут і тепер.

У залежності від обраного жанру досвідчений читець використовує різноманітні виразні засоби. Щоб донести до слухача авторську задумку в умовах різноманітності літературного матеріалу, читець використовує художні прийоми та пристосування. Кожен читець може по різному трактувати художній твір, за допомогою характеру виконання прямої мови, художньої характеристики образів, перенесення акцентів та низки інших засобів пов'язаних з конкретними творчими завданнями.

Основне завдання читця під час художнього читання, не залежно від жанру обраного твору заволодіти публікою, розповісти свою історію. Чітко розуміти, що він - невід'ємна частиною того про

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

що розповідає. Сформувані у своїй підсвідомості ціль та мету у зв'язку з якою ця розповідь триває саме тут та зараз і також що слухач має почерпнути з почутого.

Катерина Станіславська

МИСТЕЦЬКА ФОРМА І ХУДОЖНЯ ФОРМА В ЦАРИНІ ЕСТЕТИЧНОГО (до визначення змісту понять)

Якщо приймаємо, що форма це втілення змісту, тоді художня форма втілює зміст художній, відповідно, мистецька форма – зміст мистецький. Тобто, варто розмежувати й уособити ці два змісти: художнє як таке і мистецьке як таке.

Спершу визначимо, чи однорідні ці поняття, чи «одного поля ягоди». Ніби і так, а нібито й ні. Так, бо інколи (чи навіть часто) поняття «художній твір» і «мистецький твір», а також «художник» і «митець» вживаються синонімічно. Коректно це чи ні – інше питання; хай там що, – вживаються. Ні, оскільки попри «первинну синонімічність», все ж таки кожне поняття має власні смислові нюанси.

«Мистецький» – той, що належить мистецтву чи засвідчує його як засіб вираження смислу і впливу (емоційного чи розумового) на суспільну свідомість. Як ми знаємо, мистецтво є духовним освоєнням дійсності, соціокультурним феноменом, видом творчої діяльності з естетичного моделювання реальності, а саме – підстава, процес і результат такого моделювання. Зважаючи на це, «мистецький» чи «мистецьке» є достатньо об'єктивним поняттям, що презентує нам більш-менш точну культурознавчу категорію, вказує на певний сектор культурного ставлення людини до світу. Отже, етимологічно і функціонально «мистецький» є демонстратором іменника «мистецтво». Тобто, «мистецьке», «мистецький» є категоріальним визначенням приналежності артефакту / явища / процесу до певної творчо-діяльнісної сфери, в рамках якої «за згодою сторін» узгоджено існування подібних артефактів / явищ / процесів.

Чи належить комусь / чомусь «художній» (як мистецький належить мистецтву)? Здається, на поверхні: художній належить художнику і його відповідним якостям (художній талант, художній зір, художня уява, художні здібності, художній смак тощо). У спорідненому значенні «художній» стосуватиметься образотворчого мистецтва й освіти в цій галузі: художній музей, художня галерея, художня школа, художнє училище, художній інститут тощо.

В іншому значенні, вживаному й продекларованому в усіх словниках, «художній – такий, що стосується мистецтва». Стоп! Але ж *мистецький* стосується мистецтва. Отже, словник пропонує синонімічність термінів. Утім, ми вище домовилися, що, приймаючи синонімічність, шукаємо диференціації, тому – міркуємо далі.

Міркуючи далі, спливає усталений вираз – художній образ. Узагальнюючи безліч визначень, підсумуємо: художнім образом вважатимемо відтворену, інтерпретовану, репрезентовану творчою уявою митця дійсність. Отже, будь-який предмет, явище, дійство, яке презентує нам художній образ, коректно визначити художньою формою.

Чи створює художник художній образ? Так, звісно, але винятково у власній свідомості. На його підставі створюється художня форма, що презентується глядачеві як втілення художності і авторського смаку, і технічного (ремісничого) вишколу. Затим вступає в права глядач, який, спостерігаючи за художньою формою, яку йому пропонує художник, спочатку буквально формує у свідомості естетичний предмет, в якому містяться всі необхідні елементи, притаманні, з одного боку, видимій художній формі, з другого боку, – естетичному вишколу глядача. (Мистецтвознавець Андрій Пучков, наприклад, відносить поняття про естетичний предмет до моделі кантівської єдності трансцендентальної апперцепції, – себто єдності категорій розсудку і апіорних форм почуття, – на рівні простору і часу.) Слідом за цим глядач формує власний художній образ, який є результатом єдності трансцендентальної апперцепції на підставі сформованого естетичного предмета. Саме цей художній образ глядач може транслювати назовні у вигляді написаного тексту (екфрасис), поділитися враженнями, долучаючи літературні або мовленнєві засоби.

Таке міркування ніби з іншого боку наближує нас до синонімічності форми художньої і форми мистецької, тому перевіримо, чи може бути мистецька форма не-художньою, а художня – не-мистецькою?

У першому разі йдеться про те, що мистецький твір не презентує художній образ – чи буває таке? Буває: contemporary art, зокрема перформативні практики, демонструють нам саме такий підхід.

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

Перформер, проживаючи свій перформанс, не втілює жодних образів – він не вживається в роль, ні на що не перетворюється, не презентує інший чи уявний часопростір. Отже, перформанс як мистецька форма не є формою художньою.

У другому разі (чи буває художня форма не-мистецькою) погляньмо насамперед на вуличне мистецтво, зокрема графіті (вертикальне малювання) та мадоннарі (горизонтальне малювання). Малюнки на парканах, стінах та асфальті на міських вулицях доволі часто демонструють художній образ з тією чи тією мірою художньої майстерності. Кроскультурний феномен стріт-арту, супроводжуючи людину від сивої давнини до сучасності, є художньою формою, але в рамках усталеної естетичної традиції не є формою мистецькою. Подібна ситуація спостерігається і в сфері дитячої творчості: художня образність присутня, статусність мистецьких витворів – ні.

Як бачимо, мистецька форма може не бути художньою, художня – може не бути мистецькою, а також, звісно, вони можуть збігтися в артефакті. Словникові визначення, що «художній – такий, що стосується мистецтва», безумовно, мають рацію: саме наявність жанру, сюжету, що втілений художником у вигляді фіксованої форми (зокрема в прикладі вуличного мистецтва) спрямовує міркування дослідників у бік долучення подібних форм до мистецьких чи суміжно-мистецьких.

Головне резюме викладу в тому, що, будучи в окремих контекстах синонімами, поняття «мистецька форма» і «художня форма» все ж мають індивідуальні конотації і не є абсолютно однорідними і аж ніяк не є тотожними (так само як естетичне і художнє): мистецька форма – це предмет, явище, дійство, що засвідчує творчий результат певного виду мистецтва, а художня форма це предмет, явище, дійство, що допомагає створити в свідомості глядача (слухача) художній образ. Мистецька форма – дещо більш *об'єктивне*: якщо ми приймаємо, що театр є видом мистецтва, будь-яка театральна вистава є мистецькою формою. Художня форма – дещо більш *суб'єктивне*: вона буде для мене такою, якщо я-реципієнт «зчитаю» закладений художником смисл, а моя свідомість у процесі сприйняття цієї форми утворила художній образ. (Саме тому наведене вище визначення художнього образу варто доповнити: «художнім образом вважатимемо відтворену, інтерпретовану, репрезентовану творчою уявою митця дійсність, *створену свідомістю реципієнта*».)

Отже, синонімічне використання термінів «мистецька форма» і «художня форма» не є злочином, водночас їхня диференціація дозволить точніше окреслити контекст застосування поняття. Можна навіть сказати, що мистецька форма так відноситься до художньої форми, як естетичне – до художнього, але з тією відмінністю, що естетичною може бути форма, утворена і людиною, і природою, а художньою – форма, до якої неодмінно долучилася людина, і саме через те вона (форма) має потенціал увійти в царину естетичного.

Власне, саме царина естетичного – поле дії і мистецької форми, і художньої форми, – дисципліна, в рамках якої відбувається формування системи знань про естетичну реальність як принципово виражальну реальність. Отже, що термінологічно чіткіше будуть визначені поняття, які становлять операційні підстави естетики, то простішим буде розуміння специфічних особливостей того, що ми бачимо, коли дивимось на твір мистецтва і дивуємось йому.

В'ячеслав Хім'як

ПРОБЛЕМА УКРАЇНСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Питання про реформування української театральної освіти назріло дуже і дуже давно. Процес змін протікав занадто повільно. Але тепер, коли Україна перебуває у стані війни з Росією і увесь світ відмовляється визнавати російську культуру і мистецтво, ігнорувати виховання українського актора як і, до речі, театру в цілому зволікати далі не припустимо. Нам у спадок лишилася жорстка імперська політика Російської Імперії, Австро-Угорщина була дещо ліберальніша, але залишалась імперією. Тому у час формування театральної педагогіки як дисципліни у Європейських країнах, український етнос був поділений між трьома імперіями. І хоча українські театральні антрепризні трупи існували в Полтаві, Харкові, Одесі, Києві. Навчання молодого поповнення для цих колективів проводили антрепренери та провідні актори.

У кінці 19-го століття з виникненням українського професійного театру у Наддніпрянщині та Західній Україні питання виховання театральної молоді стало нагальним, приватні школи в своєму загалі були російськомовні.

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

1904 рік. Мрія наших корифеїв про утворення українського навчального закладу збулася, у Києві була відкрита музично-драматична школа імені Лисенка керівником цієї школи була донька Михайла Старицького, Марія (1865-1930р.р.) відома на той час актриса, вихованка московського філармонійного товариства (тепер Російська академія театрального мистецтва).

Перші викладачі які щедро ділились своїм досвідом з учнями О. Загаров, Й. Стадник, М. Борачик, І. Мар'яненко, І. Стищенко, М. Садовський.

Учнівська молодь з цієї школи стала основою театральної студії Леся Курбаса на базі якої згодом виник Молодий театр.

Перед тим як висловити свої скромні думки щодо даної проблеми, доцільно пригадати що «заручини» українського театру з канонізованою системою К.С. Станіславського відбулася наприкінці 30-х років XX століття, відступ від якої розцінювався як ідеологічна диверсія з відповідними репресивними наслідками. Реалістичні традиції українського театру корифеїв наклали на систему і визначалися як метод соціалістичного реалізму. Все, що не узгоджувалось з даною ідеалістичною доктриною було знищено, а лідерів репресовано: мова іде про мистецьке об'єднання «Березіль» Леся Курбаса, Януарія Бортника. Наступила епоха ідентичних театрів з однаковим репертуаром. Виконавці ролей були схожі між собою як дві краплі води. І якщо десь щось і відбувалось то тільки в столицях під покровительством сильних світу цього. Це час від часу демонстрували Заходу, цим пишалися, цьому всі інші заздрили. А ще виручала «езопова мова». Проте українські театри були в зоні особливого, пристрасного контролю. Згадаймо, на суді (9 квітня 1934 року) Леся Курбаса звинуватили «буржуазному» націоналізмі, формалізмі і відриві від російського театру. Це стало нормою звинувачень тим театрам і керівникам, у творчості яких проглядалися проблиски українства.

Більше 75-ти років владою робилося усе, щоб український театр був схожим з російським, навіть не схожим, а бажано таким самим. Шляхи розвитку російського і українського театру дуже відмінні, бо різні звичаї, культура, ментальність і т. д.. Російський – театр панівного класу, Український – народний. Український театр – театр боротьби і утвердження нації. У російському дореволюційному театрі була лише одна п'єса Л. Толстого про темряву російського суспільства. Для імперій театр завжди дуже важлива інституція – це велич, це утвердження міфу про імперію. Тому російський театр мусів бути у Києві, Одесі, Катеринославі, Львові, навіть у Мукачеві та у багатьох інших, український театр хай існує десь там в хаті-читальні, у stodolі, на галявині, але він обов'язково має мати ознаки російського. Таким критерієм була підпорядкована українська театральна педагогіка.

В контексті проблеми кілька слів про К.С. Станіславського (1863-1938). Чомусь багато авторитетних діячів театру стверджують, що система Станіславського стала не прогресивним вченням виховання актора, роботи над роллю, методики проведення репетицій, постановки вистав, а вона затормозила розвиток театру. Відкриваємо Станіславського і читаємо зізнання, що його праця, посібник, «Буквар» для актора з середнім обдаруванням, а не для геніїв. У кожного генія своя система і далі усі твердження не виконувати буквально його настанови, а творчо осмислити і йти далі. Яскравий приклад МХАТ, колись системи, де ставили вистави як заповідав Станіславський, а глядачів не було і у 1970 році покликали Олега Єфремова, вихованця школи-студії МХАТ організатора і художнього керівника «Современника», і сталося диво... і ще приклад, БДТ який очолював Толстоногов, все по Станіславському, а зали повні глядачів. Ще за життя Станіславського і Вахтангов, і Меєрхольд залишаючись вірними системі утворили нові театри за формою і були благословенні метром. Згодом і сам метр вирішив піти проти своєї системи, «похуліганити» з «Гарячим серцем» Островського (1926р) та «Одруження Фігаро» Бомарше (1927р.)

Відомо що у 1922 -1924 роках МХАТ гастролював у Європі та Америці. У США була опублікована його автобіографія під назвою «Моє життя у мистецтві» 1924 рік видано англійською мовою. А в СРСР 1926 року, учні К.С. Станіславського актори МХТ Р. Болеславський та М. Успенська залишилися у США прихопивши матеріали системи і відкрили театральну школу. А наш земляк з с. Буданів Тернопільської області Лі Страсберг 1901-1972) захопившись системою і на її засадах створив свою методику, яка стала основою акторської підготовки у США. У нашого земляка навчалися: Пол Ньюман, Аль Пачіно, Мерилін Монро, Дастін Гоффман, Роберт де Ніро та інші.

За роки існування системи учні та учні учнів нагромадили товстий шар своїх політично забарвлених суджень, ми сьогодні знаємо такого Станіславського. Як вихід потрібно стряхнути оце політичне лушпиння і подивитись новими, свіжими очима на систему. Настав час переглянути і усвідомити вплив російської театральної школи на виховання українського актора. Проблема тільки на перший погляд проста, але це далеко не так. Мені видається, що усі хто займається театральною

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

справою мають повернутися до себе, а це не легко. Що я маю на увазі, за 100 років виросло чотири покоління виховані на соціалістичному реалізмі. Він сидить в нас, у кого більше у кого менше, але він сидить. Процес повернення до свого українського повільний, важкий і тернистий. Де шукати опору? В чийх працях? Насамперед, треба відкинути імперську філософію, яку сформулювали продовжувачі основоположників, і повернутися до чистих джерел первозданності не творячи собі кумира, який замінить як нам буде здаватися попередника. Все має вирости з особистості, її бачення явищ і світу. Нам потрібно перестати дивитися на себе очима Москви, а заглянути як заповідав Т.Г. Шевченко «заглянути в саму душу глибоко, глибоко..» і не потрібно соромитися наших корифеїв М. Кропивницького (1840-1910), М. Старицького (1840-1904), М. Садовського (1856- 1933) М. Синельникова (1855- 1934), Леся Курбаса (1887- 1937), Г. Юри (1887-1966), С. Ткаченка (1901- 1968), І. Чабаненка (1890- 1972), В. Неллі (1895-1980), Л. Олійника (1913-1996), Б. Козака (1940).

Сьогодні величезні можливості пізнати світовий театральний процес і запросити у наше театральне педагогічне кого Б. Брехта, Єже Гротовського(1933- 1999) Войцеха Пшоняка (1942- 2020) Єжи Штура (1947). Віримо що нам прийдуть на допомогу наші земляки: Леся Курбас (1887- 1937), Йосип Гірняк (1895-1989) М. Крушельницький (1897-1963), Я. Бортник (1897- 1938), Я. Геляс (1916-1992), Лі Страсзберг(1901- 1972).

УДК 792.2.091.6(474.5):821.161.2

Юлія Щукіна

ХУДОЖНЬО-ТЕМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИСТАВИ «SUŅA MĀJA»/ «СОБАЧИЙ ДІМ» (2022) УКРАЇНСЬКИХ АВТОРІВ У НАЦІОНАЛЬНОМУ ТЕАТРІ ЛАТВІЇ

Ключові слова: латиський театр, Національний театр Латвії, український театр, Лариса Семирозуменко, Марина Смілянець, Гіртс Яковлевс, «Собача будка».

У статті розглядається перший досвід мистецької колаборації головного драматичного театру Латвії (Національний театр, Рига) з драматургом і режисером з України (Київ) в роботі над камерною виставою «Собачий дім» (2022) у контексті сприйняття теми України та цікавості до території українського мистецтва в країнах Євросоюзу.

Постановка проблеми. У статті розглядається історія постановки та тематичні та художні особливості вистави «Собачий дім» українських творців на сцені Національного театру Латвії (Latvijas Nacionālais teātris). Прем'єра вистави відбулася 29 вересня 2022 року і засвідчила одну з найвищих серед дружніх нашої Батьківщині країн точок підтримки культури України в рік повномасштабного вторгнення рф. «Собачий дім» – перша в історії Національного театру Латвії (рік засн. 1919) постановка українського режисера.

Аналіз досліджень. У статті розглянуто постановку 2022 року, цим і обумовлено її наукову першоджерельність. Разом з тим, крім переглянутої вистави «Собачий дім», нами було використано рецензії на цю та дотичні за темою вистави Національного театру Латвії авторства Г. Верхустинської, Г. Зелтині, А. Руткевичі, а також інтерв'ю з Л. Семирозуменко та новинні репортажі на латиському телебаченні, присвячені прем'єрі українських авторів.

Мета статті – з'ясувати передумови історичної для українського і латиського театрів постановки «Собачий дім» та виявити жанрово-стильові й тематичні особливості, а також оцінку першої в Національному театрі Латвії вистави українських авторів критикою та глядачами.

Виклад основного матеріалу. Серед країн Балтії стійкими зв'язками з українським театром відрізняється Литва. Можна згадати співпрацю Григорія Гладія з Йонасом Вайткусом у Каунасі на початку 1980-х, і постановки Едуарда Митницького у Російському театрі Литви (в тому числі, «Украдене щастя» І. Франка) у 1990-і, і постановку «Весілля Фігаро» українського лялькаря Ніко Лапунова у Паневежиському театрі ляльок (2019), і втілення прози литовця А. Шляпкіса Стасом Жирковим у Міському театрі Алітус (2020).

Головна ж драматична сцена Латвії була відкритою лише для кращих національних митців. Єдиний виняток для вихідця з пострадянського простору попередній директор театру Оярс Рубеніс зробив для кількох постановок російського режисера Кирила Серебренікова (2000–2010-х рр). Таким чином не лише славетний латиський колектив, але й фактично Міністерство культури Латвії робило жест підтримки режисерові, який зазнавав переслідувань з боку російського режиму. При цьому,

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

особистісні якості та межі «опозиціонерства» опального «генія» цього року виразно протестувало питання війни в Україні.

Українська діаспора Латвії є нечисельною. Значно більше тут поляків та білорусів, не кажучи вже про росіян, які складають 30 % від населення. Тож, не дивно, що українська драматургія лічені рази ставилася на сцені головного театру Латвії. У той час, як у Російському театрі ім. М. Чехова у 2012 році було здійснено постановку «Лісової пісні» Лесі Українки Ігорем Коняєвим (до речі, він навчався в ХІМ ім. І. Котляревського у Л. Сердюка, працював у Харківському театрі ім. Т. Шевченка), що теж наводить на думку, що місце для української культури латиші відводили в тіні російської.

Це становище змінив акт військової агресії росії проти України в лютому цього року, а точніше – факт мужнього і рішучого спротиву українців цьому загарбницькому акту. У Латвії опинилися одразу сотні переселенців з України. Серед хештегів Національного театру у соцмережах #StandWithUkraine. На, в тому числі провідні актори, виходили на антиросійську демонстрацію під українськими прапорами. На фасаді Національного театру всі ці місяці поруч з прапором Латвії – український. Восени театр провів марафон – «Зігрій Україну взимку» – рижани приносили на прохідну вив'язані вироби, які були передані українцям. Зараз театр офіційно бере участь у зборі коштів на електрогенератори для України. Театральний критик Андра Руткевича констатувала: «Війна залишає свій відбиток не лише в країнах, через які вона проходить, а й у всьому світі. Вона роз'єднує суспільство, змушує нас розплачуватися за її перебіг і наслідки, але водночас вчить співчуттю та допомагає розвинути ген обдаровування та обміну. Вторгнення росії в Україну показало, що інтровертний латвієць здатний відкрити двері своєї домівки незнайомцю, прийняти біженців. Сім місяців війни змінили й культурний простір Латвії, відкривши досі маловідому українську культуру, яка інакше навряд чи дійшла б до нас» [6]. У червні 2022 друга за значенням національна сцена Латвії «Dailes teātris» запросила на гостьовий виступ виставу Київського академічного театру на Лівому Березі Дніпра «Погані дороги» Наталки Ворожбит і Тамари Трунової. У той час, як Національний театр як ретранслятор державної політики в особі директора Яніса Вімби відреагував на попит на українську тему запрошенням прихищеної в Ризі рідними режисерки з Києва, яка до того ж мала втілити п'єсу своєї співвітчизниці. До речі, литовський театр цього воєнного року саме такого жесту підтримки українським митцям не продемонстрував. Однак, в рамках The ATRIUM Festival у м. Клайпеда також показав глядачам виставу Т. Трунової «Погані дороги» і в межах туру «Європейський шлях» Харківського національного театру опери і балету ім. М. Лисенка з 24 квітня до 31 травня прийняв на гастролі (з репертуарними виставами «Містерії Пандори», «Кармен», частиною постановки «Фауст» «Вальпургієва ніч» і гала-концертами) 250 його працівників. Естонський театр в цілому протягом всього 2022 року ніяк не відрефлексував на українську тему. Відомо, що керівництво «Vene teater» (російський театр Естонії в Таліні) за кілька місяців до вторгнення шукало гідну постановку кандидатуру серед українських режисерів, втім, на жодному з кандидатів так і не зупинилося.

У 2022 році Національний театр Латвії не вперше звернувся до сучасної української драми. У 2005 тут було поставлено новодрамівську п'єсу Н. Ворожбит «Галка Моталко» (в редакції театру – «Galka Matalka»). Уроджена киянка, яку після подій 2013-2014 року ми однозначно сприймаємо як лідерку української драматургії, на час тієї давньої постановки мешкала у москві, тож, «громадянство» цього твору латишами навряд чи сприймалося навіть як подвійне. В одній зі статей про прем'єру Н. Ворожбит прямо представляли як російську драматургію [1]. Ультрасоціальна п'єса розповідала про провінційну дівчину, яка завдяки своїм спритним ніжкам потрапила до престижного спортивного інтернату, де отримала жорстокі уроки життя. Вистава істотно відрізнялася від першотвору. Її здійснив випускник Латиської академії культури молодий кіноактор та режисер Регнарс Вайварс. А роль Галини Моталко стала однією з перших головних для нинішньої зірки Національного театру Інги Мізане-Гразберги. Важливою деталлю є те, що у виставі за твором українського автора були задіяні актори-ікони стилю Національного театру Астріда Кайріша та Гіртс Яковлевс. Генрієтта Верхустинська акцентувала увагу на тому, що втіленням «Галка Моталка» Р. Вайварс заповнив новодрамівську лакуну в латиському театральному просторі [4, с. 42]. Вона ж спостерігла, що режисера ніколи не цікавили соціальні чи морально-дидактичні теми, тому постановка Регнара передусім спонукає задуматися про природу театру: «Недаремно ролі представників старшого покоління тут віддають «обличчям» Національного театру – А. Кайріші та Г. Яковлеву. Їх режисер не змушував ламатись і проникати в напружену, кричущу, динамічну ритмічну атмосферу, органічно чужинну їх поколінню. Їх сюрреалістична присутність стає символом конкретного часу і конкретного театру» [4, с. 42]. Для А. Кайріші Р. Вайварс взагалі вигадав роль. «Колишня чемпіонка, а нині вахтерка, тітка Таня, в абсолютно точному образі А. Кайріші, «вшановує» розумного і суворого заступника директора (Г. Яковлевс)

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

домашніми фрикадельками» [4, с. 43], – свідчила рецензентка. Та вистава із сценографією Ганта Габрана (спортивні тренажери за завісою-сіткою) була втілена під гаслом «дивної ностальгії» (оцінка Г. Верхустинської) за 1989 роком. Прикметами часу в ній стали кросівки і спортивні костюми «Adidas», джинси-банани, музика і аніліновий лак для нігтів. Однією з тем вистави стало неформальне об'єднання молоді у протесті проти дорослої «системи» (жорстокої та збоченої). В той самий час, І. Мізане акцентувала увагу на Галці-дитині, яка тільки-но дорослішає (у Н. Ворожбит героїня жорстка). Адаптації потребував і переклад жаргонізмів. Внутрішні монологи провінціалки І. Мізане вимовляла латгальською.

У режисерки вистави 2022 року «Собачий дім» Лариси Семирозуменко є пункт особистої біографії, який дозволив їй на кілька місяців вписатися до команди Національного театру Латвії. Донька військового медика, вона з дитинства мешкала у Ризі, там закінчила і середню школу. Однак, у 1990-х роках Лариса – вже громадянка України, киянка, де і закінчила в КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого: акторський курс у М. Резніковича та творчу аспірантуру в Ю. Мажуги. Її «Наймичка» І.Карпенка-Карого на малій сцені Молодого театру номінувалася на Національну театральну премію «Київська Пектораль-2006» за кращий режисерський дебют. З 2007 року Л. Семирозуменко – друга викладачка акторської майстерності в КНУТКіТ. Режисерка співпрацювала з такими колективами як Національний театр імені Лесі Українки, Дикий театр та ін. У 2018 році вона вперше втілила драму М. Смілянець «Собача будка» (під назвою «Методи виховання малих засранців») у «Новому українському театрі». Ця п'єса стала переможцем Міжнародного літературного конкурсу «Коронація слова». В інтерв'ю ризькому виданню Л. Семирозуменко розповіла, як запропонувала цей матеріал директору Національного театру: «Це розповідь про родинні зв'язки, зв'язки з батьками, рідним домом, рідною землею. Яніс Вімба сказав, що це ситуація, яку латиші можуть зрозуміти» [5]. Тема рідного дому-Батьківщини, заплутано жорстоких родинних стосунків, повернення і неповернення неодноразово підіймалася на сцені Національного театру, зокрема, «Собачий дім» тематично перегукується з сагою «Нашадки дюн» (реж. Індра Рога, 2009), де будинок (а з ним і метушливі духи) протягом століття вітав і проводжав життя господарів.

Декілька слів відносно назви вистави Л. Семирозуменко. Переклад «Собачої будки» латиською зробила Мара Полякова (але перше знайомство акторів з твором на репетиціях відбулося ще у технічному перекладі). На хештегу в соцмережах театр зазначав переклад назви з латиської як «Собача хата». Втім, кожен з цих варіантів надто заземлений, не передає того відтінку шанобливості, епічності латиського слова «māja». Звідси і герой вистави – дворовий пес Кубікс в значенні Духу домівки. У центрі подій – доля будинку сільського лікаря-альтруїста, який раптово помер. Поміж трьома його синами нема ладу. В житті кожного з них значну роль відіграє дівчина Анюта. В кожному – є дещо від батька, і душа його самого досі в цій оселі, може бути, що вселилася в його відданого пса. Але ж – хату виставлено на продаж.

Для вистави режисерка попросила М. Смілянець дописати два монологи Кубіка (в оригіналі ця роль була безсловесною). «Треба втекти якомога далі, щоб зрозуміти, де твій дім», – ці слова з монологу пса сприймаються нині не лише як тема трьох синів і сусідки Анюти, але й тих українців, яких латиші прихистили в себе в 2022 році. Ідея задіяти в цій важливій ролі Яніса Сканіса та Гірта Яковлева мала передісторію. Ще школяркою Лариса була підкорена грою першого у виставі «Дні кравців у Силмачах», а другого – у «Вій, вітерець!». У виставі Л. Семирозуменко Г. Яковлевс постав уже зі значущістю, мудрістю, масштабністю найстарішого актора трупи (влітку живий легенді Національного театру виповнилося 82). Роль Кубіка він грає зі своєю власною патерицею. Цей «аксесуар» актор обіграє різноманітно. Господар на власному подвір'ї, Кубікс є господарем і власному ланцюгу. Трохи поворушивши ланки патерицею, актор підіймає пута та дивиться на них, ніби обмірковуючи категорію свободи. Іншим разом він пропускає ланки між пальцями, зважуючи їх на долоні, немов чотки. Той самий ланцюг актор використовує як позначення роздратування пса – луна від удару залізом по столі змушує здригнутися Антона, який приїздить до села максимально «накрученим». Гірту Яковлеву вдалося втілити тему покинутого батька під машкарою старого самотнього пса. Актор вбраний у звичайний одяг. Лише плямиста хутряна жилетка натякає і на північний контекст, і на собачу вовну водночас, домальовуючи амбівалентний образ старої людини або кудлатого пса на залитому срібним світлом повні подвір'ї. Значуще, наповнене мовчання актора у хвилини «передгри» так перегукується з розповіддю Романа про батька: «Завжди, коли ми влаштовували істерики та мордобой, він вмів вгамувати нас лише одним своїм мовчанням. Бо інколи його мовчання було страшніше за будь що...». Коли ж Г. Яковлевс говорить, вражає його дивовижно

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

невимушена інтонація роздумів у голос і водночас з тим тембрально багата, гіпервиразна карбована сценічна мова.

Постановку здійснено на новій (четвертій) сцені театру в корпусі у стилі хай-тек, добудованому до історичної будівлі в 2014 році. Архітектура зали не передбачає лаштунків – це видовжений простір з невисокою стелею та колоною, до якого актори потрапляють сходами з нижнього поверху. Ці сходи режисер обіграла як вихід «назовні» – до машин, якими герої приїхали до села. Багатозначно мовчазна в присутності людей постать пса, яку Л. Семирозуменко розташовувала в просторі щоразу на іншому плані, надала мізансценам вистави багатовимірності та глибини. Кубікс спостерігає за братами, а глядачі спостерігають за актором, який його грає. Оцінка їх стосунків, слів та дій прочитувалася в тому в якому ритмічному малюнку актор рухався на задньому плані або як скрушно дослухався до них за своєю спиною, стоячи просто перед глядачами. У сценах, в яких їх персонажі не діють, актори лишаяться сидіти за столом – просто поринають у затемнення. Прийом виокремлення світлом (Кріста Ердмане) частини простору сцени, як і монтаж гамірних сцен у будинку зі сповідальними сценами на подвір'ї нагадує прийом «напливу» в кіно. Монологи кожного з героїв перед псом мають символістичний сенс – озвучують фатально не поставлені батькові запитання.

Над виставою працював запрошений сценограф – тридцятип'ятирічний Валтерс Крістбергс, який ставить переважно в ризькому Dirty Deal Teatro (яскраво виявлений політичний театр Латвії). Прикметним є, що паралельно з участю Валтера в постановці Л. Семирозуменко, у його рідному театрі працювала над власною моновиставою прихизнена випускниця Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського Софія Мельникова (її прем'єра «Drama Queen» відбулася в листопаді 2022 і стала репертуарною виставою). Сценографія «Собачого дому» є мінімалістично-реалістичною. Обдерте дерево-вішак сполучає сцени в домі та на вулиці. У кімнаті – стіл, стільці, старий буфет, абажур. Серед характерних атрибутів доби і впізнавані в усьому колишньому СРСР червоний чайний сервіз в білий горох і проектор для діафільмів. Завдяки останньому у виставі виправданою виглядає сцена єднання героїв, коли на екрані-простирадлі почергово виринають з минулого їх дитячі зображення, зокрема, фото матері з одним з них (відеоконтент – Томс Зейгіс). Однак, якщо старший Тарас ще міг дивитися з батьком діафільми (народився-бо в 1991 році), то Рома, в родах якого у 2000 році померла єдина жінка в їх родині, точно належить до генерації, чиє home video було вже на VHS касетах. Цікавий прийом із зачохленими меблями – ніби німою, «засніженою» після смерті господаря пустою на сороковини (стіл під укривалом має подібність із тілом на лікарняній «каталці») – після експозиції, на жаль, не отримав розвитку. У латиській постановці режисерка однозначно позбавила драму М. Смілянець зайвої деталізації побуту. На відміну від авторських ремарок, що передбачають детально-натуралістичне приготування спільної вечері, у виставі – відкорковане вино і порожні тарілки на білій скатертині, як символ «таємної вечері».

Художниця по костюмах Юлія Крістберга заклала підтекст у синьо-жовтих кольорах простенького вбрання Анюти. Саме це допомагає знайти відповідь хто така ця молода жінка для трьох чоловіків. І чому їх батько – загальноновизнане колективне сумління – так образився на Анюту за те, що вона виїхала з рідного села. Чи не сама Україна ця Анюта? Україна, що стоїть «перед важким вибором» – їхати до Італії на заробітки чи лишитися тут, із дитиною?

Режисерка разом із Снієдзе Праулінею додали до вистави відсутню в драматурга найвідомішу українську пісню. Уперше її співає, акомпануючи собі на гітарі Романс Баргайс (Антон). Цей номер лунає як освічення. «Ніч яка місячна...» (саме в редакції тексту М. Старицького часів атеїзму) – звучить відкладена на десяток років серенада Антона Анюті. Акторка невимушено підхоплює мотив (латиські актори співають фонетично чисто). Загалом, музика у постановці лунає мало і скупо – лише як тема втраченої матері. Тому «жива музика» України стає для глядачів справжнім одкровенням. У фіналі інструментальна реприза «Ніч яка місячна» сигналізує – у господи знову є господар, маленький син Анюті. І саме тому Кубікс сам на сам так довго вдивляється в нового маленького мешканця дому, що, дивиться на світ очима свого померлого господаря – батька дитини. У цій символічній сцені естафети роду на стіні проступає напис «Привіт, малий!» (для латиського глядача він не перекладається), немов сам дід прийняв свого господаря.

«Собачий дім» – вистава, що належить до психологічного театру. Втім, привертають увагу м'язова розкутість, фізична та психологічна контактність акторів трьох поколінь, їх відкритість до імпровізації, відсутність стилізованого «розриву» між генераціями. Зокрема, яку неформальну, теплу, на рівні етюдного «перетворення», реакцію знайшов Г. Яковлевс у сцені, де Роман (Улдіс Сіліньш) висповідується псу. Спочатку просто мовчки посміюючись тим спогадам «малого», який щеням катав

Кубіка у дитячому візочку, кажучи всім, що він його зачаклований брат (отже тепер псу вже років дванадцять), якоїсь миті актор рвучко підіймає голову, щоб подивився партнеру в очі. І в цьому влучному жесті (Г. Яковлєвс – відомий у театральному середовищі Латвії «собачник», тож, зробив замальовку з натури) на рівні архетипа відчитується характерний імпульс – підбити руку господаря носом, лизнути в обличчя.

На прем'єрі глядачі сприймали виставу, що триває годину сорок п'ять, з уповільненою реакцією (очевидно, не одразу збагнувши жанрові кордони). Втім, на початку другої години дії їх зосереджене сприйняття сценічної реальності почало перемежатися схвальним сміхом. Його викликала зафіксована в процесі репетицій вдала імпровізація, жваві ігрові сцени «над п'есою». Зокрема, у сценах, де молодші брати під час «звітування» старшого дружині телефоном здійснювали його на кпини – так «вдало» одружився із статком, що має тепер в родині дружини статус, що дорівнює її песикам. Або – в епізоді, де брати витягли сундук з речами батька і, не припиняючи дивуватися (навіть у розпач впадаючи) його ретро-стилю, попереодягалися. Як кумедно виглядав зазвичай такий авантажний Тарас (Егілс Мелбардіс) у «трениках», які йому доходили аж до грудей (одразу знову відчув себе в цьому домі дитиною).

Своєрідність співпраці українців та латишів була прокоментована пресі обома сторонами. «Звичайно, менталітет латишів інший. Українці спочатку діють, а потім думають – спочатку б'ють, потім вибачаються, – а латиш спочатку вибачиться, а потім діятиме, – полемічно загострила контраст Л. Семирозуменко. – Але я б не сказала, що латиші не темпераментні, просто мають інший темперамент» [7]. Одна з виконавиць ролі Анюти Яна Лісова (роль також грає Елізабет Скрастиня) теж відгукувалася про специфіку репетицій з режисеркою як з носієм «слав'янського темпераменту» [2].

Жанрово виставу визначено як драму. Однак, як інтонаційно, так і завдяки передбачуваним колізіям, «Собачий дім» сприймається як мелодрама. Ближче до завершення у виставі раз у раз спалахують комедійні прийоми та ситуації. Фінальна ж поява немовляти на порозі оселі трьох бездітних чоловіків остаточно переводить виставу у комедійну площину. Водночас з тим, сценічні темпи монологів, особливо Кубіка, тяжіють до філософічності.

Вистава «Собачий дім» лежить на протилежному полюсі від політичного або критичного театру. У п'єсі М. Смілянець ані слова про політику. Попри час написання, вона не несе жодного відбитку пост-майданної країни. За прийомом людяної тварини серед глухих одне до одного рідних людей вона дуже нагадує відому мелодраму «Дуже проста історія» М. Ладо, створену у 2000-х роках. У телевізійному інтерв'ю Л. Семирозуменко говорила: «Вистава – це мій внесок в Україну та Латвію. Це українська вистава, в якій яскраво простежується українська ментальність – я хочу познайомити її безпосередньо з латвійським глядачем, тому що, на жаль, досі між нами була російська культура» [7]. В інтерв'ю А. Каукуле Л. Семирозуменко міркувала щодо психотерапевтичного послання своєї вистави: «Зараз глядачеві важливо відключитися від негативу, важких емоцій, або, навпаки, хочеться знову пережити те, що відбувається, як у психотерапії» [1]. Водночас з тим, одна зі старійшин театральної критики Латвії Гуна Зелтиня в авторитетному виданні «Кродерс» вдалася до глибокої аналогії між подіями в Україні і виставою двох українок у країні Євросоюзу: у «Собачому домі» вона слушно побачила приховану війну під дахом однієї родини, таке потрібне, але складне примирення настільки різних «братів» [5].

Висновки. Вистава «Собачий дім» продемонструвала латиським глядачам, критикам та учасникам постановки професійну культуру вихованки головного столичного театрального вишу України Л. Семирозуменко. Так само вона збагатила уявлення театральної спільноти Латвії про стан сучасної української драматургії. Вистава вийшла близькою ментальності Національного театру Латвії та виправдала очікування його глядачів. Як писала Г. Зелтиня, «Собачий дім» значно перевершив місію жесту солідарності [5]. Жанр постановки за твором М. Смілянець можна визначити як мелодраму з елементами комедійності та символізму. Спосіб акторського існування у ній – достоту ансамблевий, переважно реалістично-психологічний. Втім, дуалістична природа існування в ролі Кубіка корифея театру Г. Яковлєва змушує говорити про значно складніший механізм побудови ролі (де психологізм межує з символізмом, а головними засобами виразності є невербальні). Прикметним є, що у виставах за творами українок Н. Ворожбит і М. Смілянець Г. Яковлєвс, за умови порівняно скромного текстового матеріалу ролей, втілює образи субстанційного значення, образи-теми. В обох випадках постановка на головній латиській сцені, зокрема, знаковий каст, затребувала зміни у структурі п'єси, концептуальні доповнення, що призводили до укрупнення жанру первісного твору. До недоліків вистави 2022 року можна віднести певну композиційну монотонність її першої половини (маємо на увазі прогнозований спосіб чергування діалогічних та монологічних сцен); деякі часові натягнення у

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

зображенні минулого персонажів, а також не достатню оригінальність самої драми М. Смілянець. Водночас з тим, Г. Зелтіня дала виставі «Собачий дім» мудру оцінку: «Точна, чуйна робота як режисера, так і всіх творців постановки та акторського ансамблю підтверджує, що в сьогоденному стресовому та загрозовому світі без прихистку собачої будки (в розумінні людяності) буде важко, навіть неможливо, для всього «великого дому», який ми поділяємо» [5].

Список джерел та літератури

1. Kaukule Aija. "Skatītājiem ir būtiski atslēgties no negatīvā, smagām emocijām!" Saruna ar ukraiņu režisori Semirozumenko, kura iestudēja izrādi Latvijas Nacionālā teātrī// Latvijas Avīze. 2022. 2 okt. URL: <https://www.la.lv/recepte-ka-parvaret-launumu> (дата звернення 10.12.2022).
2. Ļisova Jana. Ukrainu režisore Nacionālajā teātrī iestudējusi izrādi i par atgriesanos majās un ģimenē (video)// Jauns.lv. 2022. 24 okt. URL: <https://jauns.lv/raksts/zinas/525091-video-ukrainu-rezisore-nacionalaja-teatri-iestudejusi-izradi-par-atgriesanos-majas-un-gimene?fbclid=IwAR2JwWbEu-KYqVt7nEFZ865-UPLTjT70lmYIDYz1kaw-NGQ6Cwmxi0SZ5F8> (дата звернення 10.12.2022).
3. Nacionālajā teātrī notiks lugas 'Galka Matalka' pirmizrāde// Delfi. 2005. 04 apr. URL: <https://www.delfi.lv/kultura/news/theatre/nacionalaja-teatri-notiks-lugas-galka-matalka-pirmizrade.d?id=10806250> (дата звернення 10.12.2022).
4. Verhustynska Henrietta. Pirmizrāde 'Galka Matalka' // Teatra vestnesis. 2005. II (36). Lpp. 42-43.
5. Zeltiņa Guna. Katpam savu Kubiku// Kroders. 2022. 17 okt. URL: <https://www.kroders.lv/recenzijas/1828?fbclid=IwAR2J8QZWc5yQ3ny7nHrR885aLFT2jGg4d1ytaioqGPrV66nkr5XGwGnXlQ> (дата звернення 10.12.2022).
6. Rutkēviča Andra. Stāsts par trim tēvadēliem// Teatra vestnesis. 2022. III (147). URL: https://teatravestnesis.lv/article/714-stasts-par-trim-tevadeliem?fbclid=IwAR2y0aPck-_ftLozazUca41GVXniWVZVEFYIBKiEcGQwtVCTDa0zImZssL8 (дата звернення 10.12.2022).
7. Semirozumenko L. Ukrainu režisore Nacionālajā teātrī iestudējusi izrādi i par atgriesanos majās un ģimenē (video)// Jauns.lv. 2022. 24 okt. URL: <https://jauns.lv/raksts/zinas/525091-video-ukrainu-rezisore-nacionalaja-teatri-iestudejusi-izradi-par-atgriesanos-majas-un-gimene?fbclid=IwAR2JwWbEu-KYqVt7nEFZ865-UPLTjT70lmYIDYz1kaw-NGQ6Cwmxi0SZ5F8> (дата звернення 10.12.2022).

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- Авраменко Петро** – доцент кафедри мистецької освіти Навчально-наукового інституту педагогіки Житомирського державного університету імені Івана Франка, заслужений артист України (м. Житомир)
- Бабяк Єлизавета** – викладач кафедри мистецьких дисциплін Комунального закладу вищої освіти «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради, заслужений працівник культури України (м. Ужгород)
- Баракатова Неонілла** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології та мовної комунікації Національного технічного університету «Дніпровська політехніка» (м. Дніпро)
- Баранюк Василь** – асистент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, аспірант (м. Тернопіль)
- Ванюга Людмила** – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, заслужений діяч мистецтв України (м. Тернопіль)
- Василюк Тарас** – старший викладач кафедри сценічного мистецтва і хореографії Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)
- Васірук Світлана** – старший викладач кафедри сценічного мистецтва і хореографії Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)
- Гарбузюк Майя** – доктор мистецтвознавства, в. о. декана факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка (м. Львів)
- Гордєєв Сергій** – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри режисури факультету сценічного мистецтва Харківської державної академії культури, заслужений діяч мистецтв України (м. Харків)
- Гринишин Мирослав** – професор, завідувач кафедри музично-сценічного мистецтва Муніципального закладу вищої освіти «Київська Академія мистецтв», заслужений діяч мистецтв України (м. Київ)
- Грицан Надія** – доцент, доцент кафедри сценічного мистецтва і хореографії Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, заслужений працівник культури України (м. Івано-Франківськ)
- Дорофєєва Ольга** – старший викладач кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, керівник літературно-драматургічної частини Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва (м. Харків)
- Дутчак Віолетта** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)
- Заведія Олена** – старший викладач кафедри мистецької освіти Навчально-наукового інституту педагогіки Житомирського державного університету імені Івана Франка, заслужена артистка України (м. Житомир)
- Карась Ганна** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)
- Катерина Панасюк** – асистент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (м. Тернопіль)
- Квецко Ольга** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри сценічного мистецтва і хореографії Навчально-наукового інституту Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)
- Кирильчук Наталія** – старший викладач кафедри сценічного мистецтва і хореографії Навчально-наукового інституту Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)
- Кобзар Ірина** – старший викладач кафедри сценічної мови Харківського Національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, викладач Ніжинського фахового коледжу культури і мистецтв імені Марії Заньковецької (м. Харків)

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

- Кравчук Олена** – кандидат педагогічних наук, доцент, в. о. завідувача кафедри мистецьких дисциплін Комунального закладу вищої освіти «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради (м. Ужгород)
- Малишка Ніна** – викладач кафедри мистецьких дисциплін Комунального закладу вищої освіти «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради (м. Ужгород)
- Марусик Наталія** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри сценічного мистецтва і хореографії Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)
- Матвійшин Світлана** – асистент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (м. Тернопіль)
- Мишко Олександра** – викладач кафедри мистецьких дисциплін Комунального закладу вищої освіти «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради, заслужений працівник фізичної культури і спорту України (м. Ужгород)
- Небесна Юлія** – асистент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, магістрант (м. Тернопіль)
- Обух Людмила** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри естрадно-вокального мистецтва Закладу вищої освіти «Університет Короля Данила» (м. Івано-Франківськ)
- Прокоп'як Віра** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сценічного мистецтва і хореографії Навчально-наукового інституту Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)
- Станіславська Катерина** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (м. Київ)
- Топорівська Ярослава** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (м. Тернопіль)
- Федорків Оксана** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сценічного мистецтва і хореографії Навчально-наукового Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)
- Хім'як В'ячеслав** – професор кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, народний артист України (м. Тернопіль)
- Шевцова Ірина** – викладач кафедри мистецьких дисциплін Комунального закладу вищої освіти «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради, заслужений працівник культури України (м. Ужгород)
- Щукіна Юлія** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач, в.о. завідувачки кафедри театрознавства Харківського Національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського (м. Харків)
- Ярова Людмила** – викладач кафедри мистецьких дисциплін Комунального закладу вищої освіти «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради, заслужений працівник культури України (м. Ужгород)

ЗМІСТ

I. МИСТЕЦЬКА ОСВІТА

Баранюк Василь Тренінг як засіб формування професійних навичок майбутнього актора	3
Василюк Тарас Івано-Франківська акторська школа на театральній мапі України	4
Гарбузюк Майя Деколонізація театральної освіти в Україні: вимоги та виклики	5
Гордєєв Сергій Інноваційні технології у підготовці здобувачів вищої мистецької освіти у Харківській державній академії культури	6
Гринишин Мирослав Парадокс учень-вчитель освітнього дистанційного мистецького процесу	7
Квецко Ольга, Кирильчук Наталія Роль і місце ансамблю танцю «Дивоцвіт» Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника в контексті розвитку професійної хореографічної освіти	13
Кравчук Олена Формування полемічної культури як академічний код вищої мистецької освіти України	15
Марусик Наталія, Васірук Світлана Богдан Стасько – життя в танці	19
Матвійшин Світлана Специфіка роботи над інтимною лірикою зі студентами-акторами	20
Прокоп'як Віра Культура сценічного мовлення в системі підготовки актора: сучасні аспекти	21
Топорівська Ярослава Вокальний ансамбль як складник професійної підготовки студентів-акторів	23
Ірина Шевцова Метод тимбілдіngu в рамках адаптації освітньої програми	24

II. ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА

Авраменко Петро, Заведія Олена, Обух Людмила Культурно-мистецькі проєкти Житомирицини як фактор національно-визвольної боротьби у XXI столітті	26
Бабяк Єлізавета Міжнародний коворкінг, як прийом формування міжсетнічної толерантності	28
Ванюга Людмила Репертуар театру, як вияв громадянської позиції колективу	29
Дорофєєва Ольга Основні тенденції в режисурі харківського театру ляльок в кінці XX – на початку XXI ст	30
Дутчак Віолетта Театрознавчий ракурс досліджень у діяльності Наукового товариства імені Тараса Шевченка	34
Карась Ганна Українська музична культура в перформансах експериментального театру «La tata» та «Yara arts group» із Нью-Йорка	37
Кобзар Ірина Проблеми особистої свободи і свободи творчості (на прикладі митців Харківського академічного театру ім. Т. Г. Шевченка)	41
Федорків Оксана Діяльність радіо театру «У соборі слова» Марії Ігнатюк в контексті культурного простору Прикарпаття	46
Ярова Людмила Втілення національної ідеї у творах хореографічного мистецтва (на прикладі сценічної постановки «Незламні, бо єдині»)	48

III. СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Баракатова Неонілла Українсько-польська термінологія сценічного мистецтва	51
Грицан Надія Поетичний театр: ретроспективний вимір	53
Малишка Ніна Дистанційний формат проведення фестивалю «Інтерлялька» - сучасна форма презентації інновацій у сценічному мистецтві	54
Мишко Олександра Інтеграція танцювального спорту на Закарпатті у світовий культурно-мистецький процес	62
Небесна Юлія Трансформація мистецьких практик у процесі розвитку івент-проєктів	67
Панасюк Катерина Специфіка роботи зі студентами над творами для художнього читання	69

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

Станіславська Катерина <i>Мистецька форма і художня форма в царині естетичного (до визначення змісту понять)</i>	70
Хім'як В'ячеслав <i>Проблема української театральної педагогіки на сучасному етапі.....</i>	71
Щукіна Юлія <i>Художньо-тематичні особливості вистави «Siņa tēja»/ «Собачий дім» (2022) українських авторів у національному театрі Латвії.....</i>	73
Відомості про авторів.....	79

Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір XXI сторіччя: збірник наукових праць

Наукове видання

**УКРАЇНСЬКЕ СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО:
АКТУАЛЬНІСТЬ ПИТАНЬ ІНТЕГРАЦІЇ
В СВІТОВИЙ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР
XXI СТОРІЧЧЯ**

**Збірник наукових праць
(за матеріалами Всеукраїнської наукової онлайн-конференції
14-15 листопада 2022 року)**

*До 20-річчя кафедри сценічного мистецтва і хореографії
Навчально-наукового інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника*

Статті публікуються в авторській редакції

Підготовка до друку – *Надія КУКУРУЗА,*

Віра ПРОКОП'ЯК

